GLI UMANISTI E IL TEATRO A VENEZIA
NEL QUATTROCENTO. SCRITTURE, AMBIENTI, VISIONI

1. *La commedia e l'insegnamento. Tito Livio de' Frulovisi*

Il problema dello sviluppo degli *studia humanitatis* a Venezia è stato discusso e rivisto, nella storiografia recente, in relazione alla peculiare collocazione e ai condizionamenti dell'attività intellettuale nella società veneziana, con particolare riguardo alla diversa estrazione e provenienza degli umanisti. Si è venuta così delineando la distinzione fondamentale tra la formazione dei giovani patrizi, in cui i contenuti umanistici erano un modello da coltivare nella prospettiva dell'esercizio delle magistrature e come versante della personalità «totale» sempre più diffusa nei mutamenti di costume del ceto dominante; e l'esercizio del sapere come professione, destinato agli intellettuali immigrati o appartenenti al ceto cittadino¹.

Una corretta analisi dei prodotti letterari di ambito veneziano classificati come «commedie umanistiche», una valida impostazione del loro rapporto con le idee e le immagini del teatro antico, devono misurarsi con la concretezza delle biografie e degli ambienti in cui si rispecchiano le possibili opzioni e i generali condizionamenti dell'attività intellettuale. Solo questo approccio può consentire il confronto con scritture, immagini, realtà e possibilità di spettacolo classificate sotto rubriche analoghe, ma sostanziate di altre realtà materiali e ideologiche, segnate da fondamentali differenze ambientali e istituzionali.

Nella Venezia quattrocentesca la presenza degli intellettuali immigrati o «cittadini» si concretizza prevalentemente nell'insegnamento. Accanto all'attività filosofico-scientifica della Scuola di Rialto (fondata nel 1408) e prima dell'istituzione delle due cattedre di San Mar-

¹ Cfr. P. Labalme, *Bernardo Giustiniani, a Venetian of the Quattrocento*, Roma, Abete, 1969; M.L. King, *The Patriciate and the Intellectuals: Power and Ideas in Quattrocento Venice*, in «Societas», V (1975), n. 4, pp. 295-312; F. Gilbert, *Humanism in Venice*, in AA.VV., *Florence and Venice: Comparisons and Relations*, I: *Quattrocento*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, pp. 71-98. Ma si veda ora il volume di M.L. King, *Venetian Humanism in an Age of Patrician Dominance*, Princeton University Press, 1986, utile soprattutto nella parte dedicata ai «profili» bio-bibliografici degli umanisti attivi a Venezia.

co destinate alla formazione dei cancellieri (1446 e 1460), una diffusione capillare dell'iniziativa privata degli insegnanti ha assicurato un relativo pluralismo di centri e destinatari. Possiamo ricordare la nota di un ambasciatore milanese riportata dal Molmenti: «heri se partite de qua uno prete magistro da scola, con tre putini, li quali due son gentilhomini, l'altro si è di populo: i quali son molto gentili puti de balare, de far prediche et dire in rima, et altre gentileze assai»². Oltre al complesso delle abilità coltivate, da collegare anche alla diffusione dei centri d'insegnamento della musica e della danza, c'è un indice di promiscuità sociale che è documentato anche per la frequenza delle cattedre statali. Leggiamo, dagli archivi del Senato, una nota sulla morte di Pietro Parleone «qui studia humanitatis legebat in civitate nostra, ex cuius lectione, ultra iuvenes cancellarie nostre, complures etiam filii tum nobilium tum etiam aliorum civium nostrorum delectationem et fructum capiebant»³.

L'affiorare di forme specifiche rappresentato dalle commedie di Tito Livio de' Frulovisi va ricondotto alla composita realtà delle situazioni scolastiche che le hanno viste nascere. Il Frulovisi era nato a Ferrara nel 1400, ma era emigrato a Venezia, seguendo il padre, ancora bambino. «A primis annis semper Venetiis vixi. Bene vixi, libere vixi». Racconta di aver avuto come maestri il Guarino e il Crisolora. Fu notaio, prima di dedicarsi all'insegnamento nella parrocchia di San Basso. Avrebbe lasciato Venezia per un viaggio in Italia nel '33-34 e per un soggiorno inglese presso Humphrey di Gloucester nel 1437-38. Visse poi a Milano, a Tolosa, a Barcellona. Tornato a Venezia vi esercitò l'arte medica e vi morì, intorno al 1460. L'unica fonte del suo corpus drammatico è un manoscritto del St. John's College di Cambridge, con correzioni e note a margine ritenute autografe dal Previtè-Orton⁴. Il manoscritto e i testi in esso contenuti sono anche l'unica

² P. Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata*, Torino, Roux e Favale, 1880², p. 173.

³ Archivio di Stato di Venezia, Senato Terra, reg. 5, c. 35v, cit. in B. Nardi, *Saggi sulla cultura veneta del Quattro e Cinquecento*, Padova, Antenore, 1971, p. 32. Sull'insegnamento e le scuole a Venezia, oltre ai saggi e ai ragguagli bibliografici contenuti nel cit. volume del Nardi, cfr. J.B. Ross, *Venetian Schools and Teachers Fourteenth to Early Sixteenth Century: a Survey and a Study of Giovanni Battista Egnazio*, in «Renaissance Quarterly», XXIX (1976), n. 4, pp. 521-566; M. Lowry, *Il mondo di Aldo Manuzio*, Roma, Il Velcro, 1984, pp. 236-248 (ed. orig. Oxford 1979).

⁴ Sulla biografia del Frulovisi e sul testo delle commedie cfr. l'*Introduzione a Opera hactenus inedita T. Livii de Frulovisis de Ferrara. Recognovit C. W. Previtè-Orton*, Cantabrigiae Typis Academiae, 1932, pp. IX-XVII.

fonte d'informazione che ha consentito di individuare nei drammi del Frulovisi non solo i primi delle cui recite si abbia notizia a Venezia, ma più in generale i primi «di cui ci sia pervenuta una sicura notizia di rappresentazione»⁵. Tale sicurezza deriva dal contenuto delle note preposte al testo delle cinque commedie e dal contenuto dei prologhi. Le note introduttive sono redatte sul modello di quelle contenute in codici terenziani⁶, e indicano le magistrature (i procuratori) in carica all'epoca, il nome di chi «egit», cioè probabilmente del «recitator» del prologo, e dei flautisti; e l'annotazione «tota est peracta latina». Gli «actores» menzionati sono allievi, rampolli delle famiglie Da Ponte e Fioravanti; nell'*Oratoria* è un collega «gramaticus» del Frulovisi, Paolo di Andrea, «rector scholarum» in San Giovanni in Bragora. La cronologia che si ricava dalla menzione dei procuratori è la seguente: al periodo compreso tra l'autunno del 1432 e l'estate del '33 appartengono la *Corallaria*, i *Claudi duo* e l'*Emporia*; al 1433-34 il *Symmachus*, al '34-'35 l'*Oratoria*⁷.

Le prime battute del prologhista della *Corallaria* suggeriscono la situazione scolastica e richiamano il valore di argomentazione poetica del prologo terenziano. «Praeceptor huc me misit meus. Oratorem voluit esse, non prologum. Nomen Hyeronimus est mihi. Nunc attendite quid velim. Si quicquam unquam meruit de vobis et vestris liberis, date operam nobis statariam, atque attendite aequo animo». La difesa della liceità del fare commedie è strettamente legata alle ragioni del presente e all'intenzione di intervenire nei costumi scolastici, nei ludi guerreschi e nelle danze della gioventù veneziana, per offrire un intrattenimento più onesto e colto.

Neque vos moveat oratio malevolum, qui ita dicitant: non licere novas dare fabulas: satis esse graece scriptitatas et conversas latine. Sint fuerintque graecae et latinae multae. Qua gratia ab studio et industria hominem student reciere? Retrahere volunt in ocium. Credunt mutata hominum ingenia, quamquam omnino perierint virtutis precia. Quod fecere Graeci, facerent et Latini, si sibi honoris palmam praesto sciret. Avaricia, ambicio, invidia, crudelitas iniquum bonorum pervertunt ingenia. Scitis ab urbe fere condita in hodiernum moris semper fuisse

⁵ A. Stäuble, *La commedia umanistica nel Quattrocento*, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1968, p. 64.

⁶ Cfr. W. Ludwig, *Titus Livius de' Frulovisi. Ein humanistischer Dramatiker der Renaissance*, in «Humanistica Lovaniensia», XXII (1973), pp. 50-51.

⁷ Cfr. *Opera*, cit., pp. XI-XIII, e A. Stäuble, *La commedia umanistica*, cit., p. 62.

et esse in nostra patria his feriis discipulis praeceptores aliquid ludorum dare. Qui certant hastis: qui saltationibus: qui Baccho magis sacrificant. Honestior est nobis visus hic ludus scenicus. In hoc est nostrum studium placere adulescentulis nostris discipulis vobisque populo. Neque ex hoc studio aliam palmam expetimus, nisi quod vobis iocunda sit voluntas nostra. Scio malivolos detrahere et argumento et stilo. Id illi sibi hoc responsum habeant. Alias sibi excogitent, et in publicum adducant. Facta eos laudent, non maledicta oratio⁸.

Pur nel riferimento ai greci e ai latini, è subito allontanata la tentazione della reviviscenza dell'antico, a partire dalla sostanza narrativa: «Non adducimus veteres fabulas quod una perierunt Graecorum libri cum ingeniis. Tum veteres sunt ita tritae quod ex nostris feminis sciunt et murilegae. Nova delectant, nova placent, vetera senium inducunt». L'ambientazione pisana della *Corallaria* adombra riferimenti alla realtà veneziana. La stesura in prosa elude la possibilità di un calco della poesia classica. La costruzione della doppia vicenda antepone alle preoccupazioni dell'intreccio, all'esattezza della successione, la discontinuità e la chiarezza delle situazioni progressive. Si ha l'impressione che la cultura umanistica del Frulovisi resti distaccata dalla scrittura, che di essa costituisce una manifestazione, un'eco e non un risultato formale coerentemente perseguito. Le commedie latine forniscono il genere, il precedente entro cui si giustifica l'occasione narrativa all'interno di un curriculum pedagogico-retorico; funzionano da repertorio tematico e linguistico, non come modello da perseguire, da riesumare o riprodurre. È vero che in seguito questi riferimenti si moltiplicano e acquistano spessore, ma non per questo essi sono univocamente rivolti alla commedia come precedente formale.

Nella ricerca delle fonti delle commedie successive, il Ludwig ha mostrato la derivazione luciana⁹ della tematica dei *Claudi duo* e quella plautina, ispirata alla *Bacchides*, della costellazione dei personaggi dell'*Emporia*. I *Claudi duo* sono una «moralità umanistica» ricalcata sul *Timone* di Luciano, e con possibili suggestioni del *Pluto* di Aristofane. L'intervento diretto delle virtù (Penia, Phronesis, Dicaeosyne, Dynamis, Sophrosine) nelle alterne fortune di Plutos, la presenza di Giove e Mercurio che richiama l'*Amphitruo*, l'uso di

⁸ *Opera*, cit., pp. 5-6.

⁹ Cfr. W. Ludwig, *Titus Livius de Frulovisi*, cit.; L. Marzari, *Presenza di Luciano nel teatro umanistico: i «Claudi Duo» di Tito Livio Frulovisi*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti», Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti, CXXXV (1977), pp. 213-230.

personaggi puramente protatici, come nella prima scena tra lo ioculator, la meretrice e la ruffiana, dove lo squarcio realistico risolve l'esposizione dell'antefatto; o, nell'*Emporia*, il «parto in scena», con i suoi precedenti sia plautini che terenziani¹⁰, sono elementi che dimostrano come la varietà e la molteplicità degli antecedenti agiscano in senso cellulare più che plasmare la fisionomia del testo. La sensibilità alla scoperta del Cusano delle dodici nuove commedie plautine, il riflesso immediato nella scrittura delle opere del Frulovisi, argomentato da Ludwig¹¹ con l'ipotesi di un contatto ulteriore col Guarino, non spostano i termini della questione. Non c'è la commedia come identità e modello di forma narrativa e rappresentativa, o meglio di forma narrativa con caratteri specifici. Esistono le commedie come repertorio di motivi, o di soluzioni strutturali; o la commedia come genere che richiama una situazione rappresentativa, con schemi abbastanza labili da consentire l'introduzione di una materia novellistica più complessa e meno archeologica, come quella che è alla base del *Symmachus* e dell'*Oratoria*.

I prologhi sono anche l'unica fonte della realtà materiale delle rappresentazioni. Attraverso di essi il Frulovisi si è preoccupato di tramandare una sorta di storia esterna del suo corpus drammatico. Dalla nota introduttiva dei *Claudi duo*, definita «acta sine mimis», e dal prologo seguente, ricaviamo la presenza di «histriones» nella *Corallaria*. Nelle reazioni negative alla presentazione della commedia l'accusa di «nova superstitione» si era associata a un altro rilievo: «histrionibus nobis quot uti non liceret; quasi virtus hominis histrionum penuria magis in obscuro foret. Vix impetravimus sine mimis istanc agere posse»¹². Previtè-Orton argomenta la possibilità di due distinte maniere di rappresentazione¹³. Quella legata alla lettura del recitator e all'azione muta dei mimi per la *Corallaria*; quella effettivamente dialogata e impersonata dagli allievi nelle altre. «Si desunt histriones, ornatus supplebit agentum industria et ingenium adolescentium nostrorum discipulorum». Quest'altro passo dello stesso prologo è di ambigua lettura: gli «agentes» potrebbero non essere gli stessi adolescenti che recitano le battute e che «comice disceptabunt de vi-

¹⁰ Per cui A. Stäuble, *La commedia umanistica*, cit., pp. 54-55.

¹¹ Cfr. W. Ludwig, *Titus Livius de Frulovisi*, cit.

¹² *Opera*, cit., p. 36.

¹³ Cfr. G.W. Previtè-Orton, *Introduzione a Opera*, cit., pp. XX-XXI.

ciis et paupertate» (efficace definizione della «moralità umanistica»); e per quanto riguarda la *Corallaria* e l'ipotesi sulla recitazione «medievale», non si vede perché il ruolo degli *histriones* avrebbe dovuto limitarsi alla pantomima o individuarsi nell'azione muta.

Apprendiamo dallo stesso prologo dei *Claudi* e da quello dell'*Oratoria* che il Frulovisi fu tacciato di plagio. «...hunc accusant Langusci dedisse fabulam, non suam: furem appellant. Inventum est falsum»¹⁴. Jacopo Langosco, notaio, dottore in arti a Padova, non è figura trascurabile¹⁵. Probabilmente il richiamo alla sua personalità adombra l'associazione del fare commedie allo Studio padovano. Ma il riferimento ad altre esperienze drammaturgiche prende corpo altrove, nell'*Emporia*, o nel prologo dell'*Oratoria*, l'ultima commedia veneziana, in cui il Frulovisi ricostruisce la sofferta successione delle sue iniziative. Nella menzione della commedia *Magistrea*, di cui nulla sappiamo se non il legame con altre realtà scolastiche, riappaiono anche gli istrioni proscritti dalla scuola del Frulovisi.

Non damus magistram... Non est haec magistrea, ubi omnis insit prudentia magistrorum... unum confugimus ad T. Livium. Dictator nobis ille est, non multitudo magistrorum nostra, ex quo Magistrea nominatur, non qui se primum dicat comicum, qui multos sciverit diu et praeclaros autores fuisse et non parvos¹⁶.

Così nell'*Emporia* l'autore rivendica il primato e la qualità delle sue scritture. In termini ancora più enfatici nell'*Oratoria*, nella breve e risentita rievocazione con cui si celebra il drammaturgo, in risposta alla prevalenza degli stolti e all'ingratitude degli ignavi che impongono il silenzio delle commedie:

Excogitata statim Corallaria, vicio dabant et argumentum et stilum... Parat Claudos Duos: ad antistitem illum accusant novae religionis. Rem purgavit: mimi tamen uti minus licuit. Parant ipsi Magistram multis histrionibus, digna qui sunt usi fortuna suis ridiculariis: unde nostram in provinciam venimus. Emporiam egimus gratissimam populo. Attendite quaeso quid commentis sient: studia adulescentes sua pro ridiculis perdere. Alias vidistis, audistis quid virtus vestra valeat. Et Symachus quarta venit. Iam scholastici vincunt: paedaria valent. Fuge, poeta, de malis feris. Incursant bestiae viros. Fugite, singuli. Nos impugnat leo...

¹⁴ *Opera*, cit., p. 35, e cfr. p. 153.

¹⁵ Su di lui cfr. A. Segarizzi, *Jacopo Languschi*, in «Atti della R. Accademia di Scienze, Lettere e Arti degli Agiati a Rovereto», s. III (1904), pp. 179-182.

¹⁶ *Opera*, cit., p. 68.

Modo leo alter, leo in altis blaterat tronis. Sancti qui sunt, prophanos poetas nominat. Id persuasum est facile mulierculis. Nos iam fugiunt omnes. Pluris ignavum nugas faciunt ac bonorum virtus valeat. Quid nos nostris consequimur studiis, quod immortales abitis semper prae laetitia? Non petebamus precium, pro Eunuco quod datum est Terentio de aedilibus. Liberalis est, nec divitias curat: gratis dedit: tot iocis nos donavit liberalibus. Sed mulierculae et Leo bestia pro scholasticis hominem impugnant. Nescio an paedaria dicam potius. Non magnifunt ista. Quinta fuerit Oratoria, quam vobis dabit et ultima. Heu heu, ultima. Nos deo bestiae privant, virtute tanta. Flete, iuvenes, flete de ignavis crabronibus, leone, et bestiis impugnari bonos¹⁷.

Emerge da questa pagina il confronto tra un intellettuale e i pregiudizi di una città. La successione delle commedie diventa il riflesso di ambizioni personali e attese pubbliche investite nel mondo della scuola. L'eccezionalità dell'esperienza drammaturgica del Frulovisi è legata alla rilevanza quantitativa della sua auto-documentazione. L'isolamento relativo non significa unicità dell'evento, così come la continuità non impone la regolarità di una prassi di scrittura o di rappresentazione. Il principio d'individuazione è perciò la personalità che le ha prodotte, il suo campo d'azione diretta e il confronto con la società che ne derivava. La menzione dei mimi e degli istrioni attesta quella realtà di abilità esecutive che vive al di fuori della commedia scolastica e di cui essa può fare a meno. È una realtà che può introdursi nell'ambiente di maestri e studenti quando la commedia può ancora confondersi con la tipologia dei ludi scolastici ricordata dal prologo della *Corallaria*. Non c'è un obiettivo o una coerenza filologica, un progetto culturale interno o esterno alla scrittura, a parte la vaga giustificazione del tirocinio retorico e diplomatico ancora avanzata nel *Symachus*: «Nostros interdum oratores mittimus, dico, ad magnos principes. Adulescentes disertos adducimus vobis et peritos. Quod ab istac aetate coeperit, quum opus fuat, non est desperandum illos facturos magis»¹⁸.

I riferimenti a realtà analoghe e «concorrenziali» come la *Magistrea* parlano di una pluralità probabile di fenomeni, cui l'esperienza del Frulovisi si contrappone per una continuità che appartiene tutta alla dimensione soggettiva dell'intellettuale e del suo operare, non alla consistenza e al riuso di uno schema compositivo. Lo rivelano le

¹⁷ *Opera*, cit., pp. 153-154; sottolineature nel ms.

¹⁸ *Opera*, cit., p. 108.

variazioni morfologiche dei testi composti nel soggiorno inglese.

Nella *Peregrinatio* la collocazione delle sequenze dialogate non si limita alla generica e comprensiva vicinanza che realizza l'unità di luogo nei testi veneziani, ma segue il decorso e lo spostamento delle peripezie:

Aliis nam Thessalonicae gesta, Venetiis vel Ravennae, in Syria seu in Teucris, omnia uno in loco egimus. Veniebant oratores vel epistolae legebantur, facta quae narrarent aliis de longinquis locis. Nunc quae Rhodi gesta sunt narrantur Rhodi, quae Cretes Cretes. Similis in Britanico mos est. Haec agetur coram: de praesentibus quasi sit acta vobis, cognoscere quod possitis quid ingenium valeat auctoris¹⁹.

L'*Eugenius* ripropone il ricorso alle figure allegoriche per mettere in commedia l'educazione del principe.

Est enim delectatio plurima fabellis nostris: de moribus cum disceptemus et quid agendum eligendumve sit in vita, in quo bonum plane consistat. Facetias multas insitas leges. Et audies quid de coniugio faciendum arbitremur, et de nobilitate sententias varias simul et de virtute²⁰.

La vocazione narrativa che deforma, *more britanico*, i connotati delle commedie veneziane, la sceneggiatura a fini pedagogici di dispute morali, rivelano nella drammaturgia del Frulovisi un duttile strumento di scrittura individuale adattabile alle diverse situazioni del lavoro intellettuale. Quale che sia stata l'influenza diretta del nuovo corpus plautino, i tempi dell'approfondimento filologico della commedia latina superano, a Venezia come altrove, l'impiego di quelle esperienze nella produzione letteraria umanistica. Indicano un campo d'indagine e un oggetto di attenzione autonoma, pur continuando a determinare una produzione di testi che attraverso montaggi e inflessioni particolari costituiscono gli esiti eccezionali e singolari della riscoperta e della frequenza della commedia classica.

2. La commedia e la filologia

In una ricognizione recente delle commedie umanistiche prodotte in ambito veneziano, è stata opportunamente rimarcata l'appartenen-

¹⁹ *Opera*, cit., p. 188.

²⁰ *Opera*, cit., p. 224.

za degli autori ad ambienti sociali determinati e differenziati: la scuola, il patriziato, il clero in contatto coi circoli umanistici, la cancelleria ducale²¹. Anche in base a queste osservazioni considerare l'opera del Frulovisi un antecedente disatteso e remoto delle successive scritture, o interrogarsi sull'assenza evidente di menzioni o derivazioni è un atteggiamento che discende da astratte presunzioni di continuità di un genere. Si arrivava alla scrittura della commedia con intenzioni e in condizioni diverse. Non ha senso misurare le oscillazioni tra fedeltà e autonomia a un modello che non poteva funzionare come tale, e ancor meno interrogare questi testi come riflesso in qualche modo omogeneo di eventuali pratiche rappresentative. Non è fondato né utile ipotizzare una tradizione della commedia umanistica come forma dello scrivere o del rappresentare. Esiste la discontinuità delle diverse esperienze e delle diverse situazioni che cercano con modi diversi di realizzare testi con referenti archeologici comuni o affini. Esiste come obiettivo dell'operazione storiografica una continuità possibile nella trasmissione di esperienze di ricerca e/o di uso che ridefiniscono quei referenti. Ma confrontare direttamente i risultati testuali significa scavalcare il problema della costruzione di una continuità effettiva e latente, credere a un divenire della forma sospesa nel vuoto.

Il vuoto apparente che incontrano nei decenni centrali del secolo gli annali della commedia umanistica veneziana corrisponde al consolidarsi della presenza di certi fermenti, al loro confluire nei modi di una nuova storiografia e di una nuova poesia celebrativa, nella memoria dello stato e delle famiglie patrizie, alla formazione e alla circolazione delle biblioteche e delle raccolte dei manoscritti, all'assorbimento di un patrimonio di testi e nozioni nell'erudizione e nell'educazione. La commedia non scompare, soltanto non prende vita come altrove nella convergenza di intenzioni programmatiche tra élite culturale ed élite economico-politica, perché a Venezia la circolazione di quegli oggetti culturali si consuma sul versante privato delle forme di vita dell'oligarchia, o perché certe convergenze si realizzano

²¹ Cfr. G. Gentilini, *La commedia umanistica a Venezia*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXXXIX (1980-81), p. 188.

in realtà diffuse o decentrate in rapporto all'immagine millenaria della Repubblica.

Presso quelle stesse personalità che coltivano la scrittura della tragedia, seguendo la costante attrazione del prototipo senechiano, si raccolgono i segnali della riscoperta dei comici latini. Antonio Loschi, il vicentino autore dell'*Achilles*, che è anche interlocutore di Poggio Bracciolini nel *De varietate fortunae*, è invitato dal cardinale Orsini, secondo una lettera di Poggio al Niccoli, a scrivere «aliquid quo constaret tantae rei fama» sul manoscritto del nuovo Plauto. «Itaque fecit quosdam iambicos quos pro argumento addidit operi»²². Non ne è rimasta traccia, ma è il momento in cui la scoperta e l'interesse filologico s'intrecciano con una contesa di prestigio politico e culturale tra principi e umanisti. Gregorio Correr, il pupillo di Vittorino da Feltrè autore della *Progne*, è implicato da un passo delle *Vite* di Vespasiano da Bisticci nella stessa vicenda dell'*Itala recensio* plautina²³. La circolazione di manoscritti di Terenzio e Plauto prima delle stampe dell'ottavo decennio è peraltro pienamente attestata nei repertori della Marciana²⁴.

È facile indicare altre testimonianze di una archeologia testuale del teatro classico che a Venezia si alimenta della complicità di scambi eruditi tra patrizi e filologi e del fervore delle rispettive biografie intellettuali. Da ricordare il manoscritto estense di Aristofane firmato dall'erudito greco Marco Musuro, da Alvise e da Francesco Barbaro²⁵; o il Vitruvio passato dalle mani del Langosco, già citato per le dispute sui presunti plagi del Frulovisi, alla biblioteca di Bernardo Bembo²⁶. È solo qualche dato per documentare come l'interesse dei circoli veneziani non fosse meno rilevante che altrove, neanche

²² Cfr. C. Questa, *Per la storia del testo di Plauto nell'Umanesimo*, II: *La «recensio» di Poggio Bracciolini*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1968, pp. 11-13.

²³ Vespasiano da Bisticci, *Le vite*, a cura di Aulo Greco, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1970-76, vol. I, pp. 543-44.

²⁴ Cfr. P. Zorzanello, *Catalogo dei codici latini della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, non compresi nel catalogo di G. Valentinelli*, 2 voll., Trezzano sul Naviglio, Etimar, 1980-81.

²⁵ Cfr. M. Lowry, *Il mondo di Aldo Manuzio*, cit., pp. 303 e 329.

²⁶ Cfr. S. Connell, *Books and their Owners in Venice. 1345-1480*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXV (1972), pp. 163-186. Sulle biblioteche private e il lascito bessarioneo, oltre a M. Lowry, *Il mondo di Aldo Manuzio*, cit., cfr., dello stesso autore, *Two Great Venetian Libraries in the Age of Aldus Manutius*, in «Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester», LVII (1974), n. 1, pp. 128-166, e L. Labowsky, *Bessarion's Library and the Biblioteca Marciana: Six Early Inventories*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1980.

relativamente ad archetipi e reperti ritenuti pertinenti alla ridefinizione dell'idea di teatro. Né è meno significativa la presenza di personalità-chiave, seppure con collocazioni, funzioni e risultati divergenti. Pensiamo al breve soggiorno di Pomponio Leto nel 1467-68, al servizio di precettore in casa Contarini interrotto dall'accusa di sodomia mossagli dal Senato e poi dall'estradizione a Roma per il processo di Paolo II agli accademici. Venezia sarà più ospitale con alcuni tra i suoi seguaci e allievi. Con Paolo Marsi, cliente di Bernardo Bembo, poi precettore di Niccolò da Canal e Zorzi di Marco Corner. Soprattutto con Marcantonio Coccio, il Sabellico, docente alla Scuola di San Marco, storiografo ufficiale, conservatore della biblioteca pubblica istituita sul fondo bessarioneo²⁷.

Giorgio Merula è docente della seconda cattedra della Scuola di San Marco dal 1468 al 1484 e collabora attivamente con gli stampatori Vindelino da Spira e Giovanni da Colonia²⁸. Nel 1471 escono separatamente il Terenzio curato con Raffaele Zovenzoni e il commento di Donato²⁹. Nel 1472 si stampa il Plauto emendato³⁰. Nell'epistola a Jacopo Zeno e nella vita di Plauto che precedono il testo delle venti commedie, Merula chiarisce il senso e la rilevanza dell'edizione.

Plautus linguae latinae Pater: Et cuius sermone Varro epistolois sententia dixit musae locutae forent si latine loqui voluissent (*Vita Plauti*)... Nam Plautinae viginti Comoediae, quae ad hoc aevi dumtaxat exstant, Latinae scilicet linguae delitiae rerum atque verborum venustate et festiva sermonum elegantia legentium animos mira voluptate afficerent, nisi pluribus in locis dimidiatae haberent. Et tum temporum iniuria tum litteratorum negligenti arrogantia et librorum in-scititia depravatae forent. Et sive gentium sive naturae historiae non indigerent atque tam graecorum quam Romanorum prisca consuetudine.

Una passione della lingua scientificamente coltivata e meditata muove l'ambizione del restauro. Si vuole colmare una frattura, sanare la corruzione indotta dalla negligente arroganza dei letterati e dal-

²⁷ Su Pomponio a Venezia cfr. V. Zabughin, *Giulio Pomponio Leto*, Roma, La vita letteraria, 1909-12, vol. I, pp. 25-37 e pp. 100-104; su Paolo Marsi cfr. A. Della Torre, *Paolo Marsi da Pescina. Contributo alla storia dell'accademia pomponiana*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1903.

²⁸ Cfr. M. Lowry, *Il mondo di Aldo Manuzio*, cit., pp. 41-43.

²⁹ Cfr. IGI (Indice Generale degli Incunaboli delle Biblioteche d'Italia), Roma, Libreria dello Stato, 1943-1981, nn. 9409 e 3563, e B. Ziliotto, *Raffaele Zovenzoni. La vita, i carmi*, Trieste, Comune di Trieste, 1950, p. 34.

³⁰ Cfr. IGI, cit., n. 7869.

l'ignoranza dei copisti per restituire alle parole del testo, con l'esatta lezione, la civiltà che le sostanzia. Come in Pomponio Leto³¹ è la varietà e l'aderenza all'uso del linguaggio plautino, individuata attraverso l'autorità di Varrone, a motivare l'interesse per il commediografo. Ma per i maestri di San Marco il rigore della filologia sostituisce e precede l'ambizione della reviviscenza. Intorno all'edizione si concentrano i voti e l'appoggio concreto di un'aristocrazia illuminata. Oltre a Jacopo Zeno, Girolamo Badoer e Francesco Minio sono ricordati nell'epistola dedicatoria. Hanno sostenuto un'impresa che il Merula paragona alle fatiche di Ercole, rimandando a un volume separato, che mai vedrà la luce, di *Quaestiones plautinae*³².

Da una parte il testo plautino, e il genere commedia, valgono come esempio di lingua viva e acquistano rilevanza rispetto alla comunicazione orale che sostanzia le relazioni scolastiche e diverrà momento centrale nei riti delle accademie. Ma nello stesso tempo nell'umanesimo veneziano si schiude «la rivelazione della filologia quale scienza preliminare e implicita a ogni sapere sia filosofico che pratico, sia letterario che scientifico»³³. Le collezioni diventano sistemi, oggetti e termini della passione antiquaria vengono sottoposti a un'esegesi rigorosa, la scoperta cede al metodo. Ermolao Barbaro il giovane, massimo interprete di questo momento, restituisce attenzione alla *Poetica* di Aristotele, includendola nel suo progetto di esposizione globale del sapere attraverso il testo aristotelico³⁴. Giorgio Valla, che eredita nel 1485 la cattedra del Merula, affronta nel decennio successivo la lettura dello stesso testo, prima di tradurlo in latino e darlo alle stampe nel 1498. La trattazione della commedia nella sua opera enciclopedica postuma (*De expetendis ac fugiendis rebus opus*, libro XXVIII) è una combinazione di Aristotele e Orazio con Diomede e altri teorici bizantini³⁵. Si cerca la definizione dei lemmi invisibili ma dicibili di un'enciclopedia da ricostruire. La dimensione autonoma della ricerca, al di là della immediata funzionalità scolastica in cui il sapere si

³¹ Cfr. M. Herrmann, *Die Entstehung der berufsmässigen Schauspielkunst*, Berlin, Henschelverlag, 1962, pp. 199-234.

³² Cfr. F. Gabotto-A. Badini Confalonieri, *Vita di Giorgio Merula*, Alessandria, Jacquemod, 1894, pp. 62-66.

³³ V. Branca, *Poliziano e l'umanesimo della parola*, Torino, Einaudi, 1983, p. 17.

³⁴ Cfr. V. Branca, *Poliziano*, cit., pp. 13, e pp. 31-33.

³⁵ Cfr. E.N. Tigerstedt, *Observations on the Reception of the Aristotelian Poetics in the Latin West*, in «Studies in the Renaissance», XV (1968), pp. 7-24.

investe, può estraniarsi da riduzioni strumentali, in virtù della resistenza e delle complesse implicazioni, rituali civiche e diplomatiche, dei cerimoniali repubblicani. La passione del dire e l'uso dei materiali archeologici, invece di consolidare la propria presenza in una facies celebrativa, in un ordine di eventi che possa includerli e finalizzarli, contaminano l'estremismo speculativo in un costume di vita dove non esiste la polarità di autorità culturale e garanzia politica. Rispetto alle acquisizioni e al metodo della ricerca, la quotidianità dei letterati non può che rivivere e riprodurre gli oggetti analizzati dal rigore scientifico secondo un modello di riduzione ben diverso dall'impiego encomiastico e celebrativo. È la ripetizione ironica della forma, il cui consumo resta racchiuso nel microcosmo dei seminari e delle dispute e in cui la sproporzione rispetto agli esempi classici si motiva come il gesto d'intesa tra gli adepti di un sapere fine a se stesso, libero dalle incombenze di uno stretto rapporto con le istituzioni.

In una lettera a Maffeo Lucio Fosforo, Ermolao Barbaro commenta i versi con cui ha integrato un testo plautino, forse analoghi a quelli che conosciamo come completamento di una scena lacunosa dell'*Amphitruo*³⁶.

Quod tu octonariolos meos probes, amicitiae est, quod alii, felicitatis, quod ad eo pupuli concursus fiat, partim laetor, partim doleo. Alterum, ut adeuntes acumulatio exacuat, alterum, quia fore video ut multi me rideant, quasi aut cum Plautocertare salibus et eloquentia voluerim, aut rem latinam supposititio quodam partu velut auctario cogitaverim, ceu non multo melius sit comoedias eius poetae ambustas et mutilas circumferri, quam reconcinnatas interpolatasque de meo; non secus, hercule, quam qui statuas antiqui operis sine capite aut pedibus inventas reficiunt ferruminantque, nec vident longe minus sic integras placere quam truncas³⁷.

Il limite della filologia è l'impossibilità di un restauro credibile dell'opera. Ermolao teme che il suo divertimento letterario possa essere scambiato con la suggestione di un confronto o con la proposta di una integrazione efficace. «Molti rideranno di me, come se volessi competere con Plauto per lo spirito e l'eloquenza, o avessi pensato di gio-

³⁶ Cfr. W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, Halle, Niemeyer, 1893-1901, vol. I, pp. 578-580. Ma già, sulla lettera e l'integrazione dell'*Amphitruo*, F.W. Ritschl, *Opuscula philologica*, Leipzig, Teubner, vol. II, 1868, pp. 46-48.

³⁷ Ermolao Barbaro, *Epistolae, Orationes et Carmina*, a cura di V. Branca, Firenze, Bibliopolis, 1943, vol. II, p. 89.

vare all'originale con un parto sostitutivo o accrescitivo, come se non fosse molto meglio che le commedie di tanto poeta siano diffuse consunte o inutile piuttosto che racconciate e interpolate di mio; non diversamente, perdiana, da quelli che rifanno e riparano statue antiche trovate senza testa o senza piedi, e non si accorgono che piacciono molto meno integre che mutile». Non è chiara la finalità e il grado e i modi di pubblicazione di quell'intervento³⁸. Chiaro è l'atteggiamento. Il gesto del ricreare è inadeguato ed è comunque soggettivo. La scrittura della commedia, la combinazione tra scrittura originaria e citazione o riproposta del genere, non può ricostituire, tradurre, imitare un originale inattuabile. Resta la giustificazione dell'esercizio colto e l'autocensura che ne impedisce la pubblicazione, a protezione dell'inarrivabile pienezza del testo classico e del rigore scientifico, della credibilità dell'umanista. «Sed si hoc videbam cur non temperavi a scribendo? Ingenium, ut fit, exercui. Nec in eam rem (ita mihi manes Plautini non irascantur!) amplius sesquihora impensum est, sed nec edendum id putavi, nec editum volo; tu me invito reclamitanteque subinvolasti»³⁹. La colpa, conclude Ermolao, non è nello scrivere, ma nell'approvare.

Nel 1484 il patrizio Tommaso Medio dà alle stampe la sua *Fabella Epirota*, dedicandola a Ermolao Barbaro, «alunno delle muse», perché giudichi «hanc novo modo conditam fabellam... ubi comoediarum insignibus tam licenter in scribendis iocis abuti visum sum: et illa tam insolita prosa orationi ausus sim affectare». Un effettivo scambio epistolare ha luogo tra il Medio e Giovanni Pico, anch'egli designato come «alunno delle Muse», cui la commedia è pervenuta per iniziativa dello Scita. L'apprezzamento del Pico gli vale l'invio in visione di altri scritti (un'altra «fabella»), a noi non pervenuti. E il plauso formale, il riconoscimento dell'amicizia nel nome delle muse ispiratrici.

Quantum ibi argutiarum? quae salium opportuna et ingeniosa permixtio? ut delectat? ut lepida? ut absoluta est undique? et si qua materiae humilitate sordidiuscula et debilius aparuerit, orationis luce et dignitate se ipsam erigens, et nitorem ac nervos assumens, ea est profecto (ut paucis dicam) quae se a literatissimo homine profectam liquido demonstrat... Nullum est mi Thoma in ea fabella verbum, quod non sibi quoddam peculiarem palmarium vindicet... Habes mi Tho-

³⁸ Per un'ipotesi di rappresentazione nel circolo pomponiano dell'*Amphitruo* «integrato», durante la presenza del Barbaro a Roma, cfr. M. Herrmann, *Die Entstehung*, cit., p. 217.

³⁹ E. Barbaro, *Epistolae*, cit., vol. II, p. 89.

ma, quod etsi tu petis, petendum erat a me, mutua est inter nos amicitia, quam ipse (ut te virum decebat praestantissimum) a Musis auspicatus es⁴⁰.

Le regole e la posta di questo gioco un po' fatuo sono chiare. La licenza letteraria che è la commedia si giustifica alle prese con una materia indegna, «sordida». È la forma che può svalutarsi, rispetto ai valori noti alla frequenza dei classici, in un contenuto minore che è il prezzo della mediocrità del presente e che implica la libertà della «fabella» rispetto agli schemi e ai canoni del genere di riferimento. Se, come sosteneva Ermolao Barbaro, la responsabilità non è di chi scrive ma di chi approva e diffonde, la libertà e la soggettività di simili esercizi hanno bisogno, per riabilitarsi e accedere al rango di letteratura, del consenso e della valutazione affidate alle gerarchie degli arbitri e dei censori del gusto. L'ambito di diffusione di queste scritture è lo stesso che delimita le convenzioni e i valori. Rispetto a questo processo la stampa è un terminale, una forma aggiornata di gratificazione. Il nome stesso della commedia è una licenza. Veramente, come confessa il Medio, si abusa delle «insegne delle commedie nel gioco dello scrivere». La sua modestia ha fondamenti precisi. Qualsiasi valutazione sulla consistenza strutturale dell'*Epirota* è fuori luogo⁴¹. La successione delle unità sceniche, o meglio dei diversi luoghi coinvolti, e dei dialoghi non si avvale né di vincoli strutturali né di effettivi legami o funzioni narrative. I raccordi cui si affida la labile coerenza della trama sono affidati quasi esclusivamente ai numerosi monologhi. Fa eccezione, rispetto alla dinamica narrativa, la scena VI, che risulta funzionale rispetto a un equivoco basato sull'omonimia, e che assolve tale funzione indirettamente, come dialogo visto e commentato dall'esterno dal personaggio-servo. L'interesse di questo seguito di scene è nella sua forma di rivista, di successione di situazioni tipizzate in senso retorico e figurativo: la cosmesi della vecchia in amore, la lettera dettata allo scriba per il giovane amato, la disputa sulle astuzie del mestiere tra la madre ruffiana e la figlia meretrice; poi le visioni contemporanee, il «pharmacopola», ciarlantano che vende in piazza radici miracolose, e la brigata all'osteria, che

⁴⁰ Il breve carteggio è riportato in *Thomae Medii Fabella Epirota*, herausgegeben, übersetzt und eingeleitet von L. Braun, München, Fink, 1974, pp. 58-63.

⁴¹ Cfr. I. Sanesi, *La commedia*, Milano, Vallardi, 1954², vol. I, pp. 160-64.

paga il conto con l'esibizione di un citaredo. Al riparo della distanza formale della prosa, scelta per non azzardare la versificazione come requisito essenziale dell'inattuabile testo classico, ciò che resta della commedia è un modo di vedere e rappresentare l'episodio in termini vividi e godibili nel gioco erudito, senza le difficoltà combinatorie di una narrazione complessa e sottoposta a leggi specifiche. È una commedia senza drammaturgia organica, composta da azioni cellulari in sé compiute e per sé interessanti.

Le analogie di contenuto che l'hanno fatta considerare un prototipo delle altre due commedie umanistiche stampate a Venezia, nei primi anni del '500, sono nell'*Epirota* un fattore secondario⁴². Se ne ricava solo la continuità dei fondamenti tematici dell'esercizio drammatico, un'ipotesi di derivazione dubbia, per lo più giustificata da fonti comuni. Emergono dalla lettura di questo testo più rilevanti problemi di definizione. Nella letteratura critica si risponde ricorrendo a ardue ipotesi sulla coscienza e sull'attuazione di una pratica recitativa classica⁴³ o, cambiando l'oggetto ma non la sistematica tensione alla continuità, proponendo improbabili «anticipazioni» o influenze rispetto all'intermezzo o ad altre forme meno letterarie d'intrattenimento⁴⁴. La continuità, le influenze e gli scambi propri di queste scritture sono altri, al di fuori di progetti di spettacolo, dei frastagliati confini dei divertimenti visibili. E altri sono i termini con cui Medio spiega i suoi giochi con gli alunni delle Muse: «Cum forte ioci causa ridicula quedam per dialogum licentiori stilo quasi in formam scene scripsissem, auctores fuerunt amici ut et alia huiusmodi iocosa, quoquomodo sese ad eam rem agglutinari possent, adicerem». Le scritture comiche si moltiplicano nelle pieghe del costume letterario, eludendo le cornici materiali dell'intrattenimento. «Per dialogum... quasi in formam scene», la commedia come divertimento colto ha il senso delle relazioni intellettuali che in essa si realizzano e si esprimono al di là di una labile consistenza formale.

3. La commedia e il teatro nella visione degli umanisti

Venezia, in questi anni di fine Quattrocento, ci costringe a ripensare e a rivedere separatamente idee, visioni e scritture che altrove,

⁴² Cfr. l'Introduzione di L. Braun a *Thomae Medii*, cit., pp. 40-41 per gli accostamenti alla *Stephanium* di Armonio Marso e alla *Dolotechne* di Bartolomeo Zamberti.

⁴³ Cfr. L. Braun, *Introduzione a Thomae Medii*, cit., p. 23.

⁴⁴ Cfr. G. Gentilini, *Appunti su Tommaso Mezzo e la sua commedia «Epirota»*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXXIX (1970-71), pp. 243-44.

negli stessi anni, consideriamo correlate in un'idea di restaurazione dello spettacolo classico solo perché materialmente compresenti e ideologicamente coinvolte nelle sintesi della festa di corte.

Lo scarto di valori e di dimensioni, di misura del tempo storico e dello spazio civico, tra gli ambienti in cui gli umanisti esercitano la ricerca, l'insegnamento, il magistero filologico, e la vastità del contesto urbano, l'imponenza, l'accentramento e la continuità dei rituali istituzionali è evidente⁴⁵. L'incommensurabilità tra le due sfere determina l'assenza, o la sporadicità, di interferenze dirette, programmatiche, funzionali tra le elaborazioni dell'élite culturale e gli apparati di regime. Generiche correnti d'influenza, relative al gusto, a temi e motivi dettati dal diffondersi della formazione umanistica, sono innegabili. Così come evidenti sono le modificazioni della fisionomia della città, nel campo dell'edilizia privata e nell'aggiornamento degli spazi istituzionali⁴⁶. L'evoluzione principesca dell'investitura dogale, a partire da Marco Barbarigo, è un esempio di mutamento del rituale civico⁴⁷, che si riflette nella rielaborazione architettonica del cortile di palazzo Ducale in termini di *via triumphalis*⁴⁸. La progressiva penetrazione dell'immaginario archeologico nelle celebrazioni processionali, nelle manifestazioni carnevalesche, nei ricevimenti di ospiti illustri, si realizza nella forma delle «momarie». In questi cortei figurati i giovani aristocratici delle Compagnie della Calza traducono, in termini compatibili e progressivamente funzionali rispetto alle celebrazioni di regime, retaggi narrativi e figurativi di un'educazione improntata ai valori e agli esempi classici⁴⁹.

⁴⁵ Sulle celebrazioni statali si veda E. Muir, *Il rituale civico a Venezia nel Rinascimento*, Roma, Il Veltro, 1984 (ed. orig. Princeton 1981). Sui caratteri e l'evoluzione di cerimonie e feste pubbliche nel Quattrocento cfr. la prima parte di R. Guarino, *Forme dello spettacolo e culture recitative nella civiltà veneziana del Rinascimento*, Dissertazione di Dottorato, Università di Bologna, 1986.

⁴⁶ Sull'argomento si veda almeno il sintetico intervento di L. Puppi, *Venezia: architettura, città e territorio tra la fine del '400 e l'avvio del '500*, in *Florence and Venice*, cit., vol. II, pp. 341-355.

⁴⁷ Cfr. E. Muir, *Il rituale civico*, cit., pp. 315-316.

⁴⁸ Cfr. D. Pincus, *The Arco Foscari: The Building of a Triumphal Gateway in Fifteenth Century Venice*, New York, Garland, 1976.

⁴⁹ Su Compagnie della Calza e momarie, oltre a P. Molmenti, *La storia di Venezia*, cit. e L. Venturi, *Le compagnie della calza (sec. XV-XVI)*, in «Nuovo Archivio Veneto», n.s., XVI-XVII (1909), si veda il recente intervento di M.T. Muraro, *La festa a Venezia e le sue manifestazioni rappresentative. Le Compagnie della Calza e le «Momarie»*, in *Storia della cultura veneta*, Vicenza, Pozza, 1981, vol. III/3, pp. 315-341. Sul rapporto tra momarie e processioni di regime cfr. R. Guarino, *Forme dello spettacolo*, cit.

Al di fuori di queste lente e complesse mediazioni, di queste soluzioni centripete e monumentali, o riassorbite nella prassi cerimoniale delle liturgie repubblicane, il coinvolgimento diretto degli intellettuali nella programmazione degli allestimenti è fenomeno eterogeneo, raro, e scarsamente documentato. Le labili tracce si rivelano piuttosto una prova a conforto della relativa estraneità tra i due mondi.

In una lettera a Pontico Faccino, Ermolao Barbaro, che è nell'occasione «*ludis praefectus*»⁵⁰, racconta la sua solitudine nella città intenta ai festeggiamenti per la pace con Ferrara del 1485.

...in plena spectaculorum urbe spectaculis non interfui, quam mihi locus esset in orchestra vel honestissimus. Quaeres quid illis horis agerem, quibus universa civitas in theatrum attonita se receperat?... Vagabar per urbem uno per altero comite contentus... Amabam in civitate populosissima solitudinem admirabilem et silentium paene vastum religiosumque, praesertim in regione quae divissima a ludis esset. Mirabantur alii multitudinem hominum qui confluerant ad spectandum, ego solitudinem⁵¹.

Messaggi come questo, interni al mondo degli intellettuali, ci confermano la precarietà di una considerazione funzionale della cultura umanistica rispetto agli apparati di stato. Le funzioni erano altre, l'insegnamento per immigrati e cittadini, l'impegno nelle cariche per i patrizi. Come tali non ricoprivano la qualità e la profondità del lavoro intellettuale, né richiedevano impegni estemporanei. D'altro canto assolvendole era possibile proteggere una relativa autonomia, o sfruttare i privilegi di casta fino al punto di entrare in conflitto con gli oneri connessi alla predestinazione sociale. Ne derivano forme di complicità tra intellettuali aristocratici e intellettuali professionisti, fino a produrre, lontano dal centro di gravità statale, lo spessore di un corpo estraneo.

Nel 1491 Poliziano è a Venezia per la seconda volta, ambasciatore culturale di Lorenzo⁵². La città gli riserva nuove rivelazioni: la conoscenza di Cassandra Fedele, l'improvvisatrice di versi latini; il fervore delle collazioni nei fondi raccolti dal mecenatismo patrizio, che lo vede impegnato, a fianco del giovane Pietro, sul codice bembino di Terenzio; l'inflessione meno austera introdotta nel costume lette-

⁵⁰ Cfr. V. Branca, *Poliziano*, cit., p. 57.

⁵¹ E. Barbaro, *Epistolae*, cit., vol. I, p. 83.

⁵² Cfr. V. Branca, *Poliziano*, cit., pp. 140-151.

rario e nel gusto dall'Augurello, protetto di Bernardo Bembo, e dai suoi seguaci; la ricchezza delle collezioni dei Barbaro e dei Gabrieli. Si trascrivono codici «in aedibus ducis Ferrariae», dove Angelo è ospitato col Pico, e dove accanto a ospiti illustri i compagni della calza allestiscono i carri e i soleri delle momarie. Aldo Manuzio è già approdato nella laguna. Due anime si fondono: una sensibilità scientifica vorace e attenta, e la nozione di un presente in cui le possibilità e le visioni di una generazione superano, per sintesi e traiettorie individuali, i processi di modificazione della comunità che in qualche modo le ha prodotte e l'immagine della città che le contiene. Le deroghe e le pause dal servizio pubblico e dagli obblighi istituzionali delle grandi famiglie si traducono, all'ombra di nitidi miraggi archeologici, in un tessuto di convenzioni di linguaggio e di comportamento che compensa l'asprezza incombente delle forme del lavoro intellettuale, le scadenze delle tipografie, la competizione per le cattedre statali. Sono presagi dei «circoli» cinquecenteschi ben noti ai percorsi dell'interpretazione letteraria e iconologica, ancora liberi da precise connotazioni sociologiche e da sistemi di riferimento filosofico. In queste comunità dove si condividono non solo funzioni e letture ma soprattutto valori ed esperienze, le immagini del passato e del presente possono intrecciarsi nel tempo di una dialettica puramente speculativa.

Viaggiando nella terraferma Marin Sanudo riconosce artefici e funzioni delle rovine monumentali.

...apar Lucio Vitruvio, che scrisse di architectura, fu veronese et auctor celeberrimo, edificasse l'Arena, et di quella [della porta di Castelvecchio] fosse conditor... Unde, iudicio mio, credo che ivi si facea spectaculli, coree et triumphi, et su li scalini, secondo le sue condition et qualità, stajeva li ad veder; et sempre si va slargando, secondo il dicto nostro, et tanta e tuta in volto; era scalini di pietra viva tuta, ascendeva ne la cacumine con brevi si andava in camere, cossa bellissima, al contemplar et veder⁵³.

La fusione tra il passato e il presente non si limita alla contemplazione delle rovine, all'avventata ricerca delle tracce di Vitruvio fra le vestigia visibili. Sulla base delle opere di Flavio Biondo⁵⁴, dall'*Italia*

⁵³ *Itinerario di Marin Sanudo per la terraferma veneziana nel 1483*, Padova, Tipografia del Seminario, 1847, pp. 101 e 99.

⁵⁴ Per l'influenza degli scritti del Biondo sulle opere giovanili del Sanudo cfr. G. Cozzi, *Marin Sanudo il giovane: dalla cronaca alla storia*, in AA.VV., *La storiografia veneziana fino al secolo XVI: aspetti e problemi*, a cura di A. Pertusi, Firenze, Olschki, 1970, pp. 333-358.

illustrata alla *Roma instaurata*, e alla *Roma triumphans* recepite come repertori di visioni dell'antico che si trasformano in modello ben oltre l'interesse storico-filologico, un linguaggio classicheggiante si proietta sulla fenomenologia dello spettacolo e delle celebrazioni contemporanee. Si creano un meccanismo di percezione anacronistica e uno strumento descrittivo attraverso i quali lo sguardo umanistico ricostruisce la scena antica nelle parvenze del presente, nelle rovine monumentali come nella dimensione monumentale dei riti repubblicani.

Marcantonio Sabellico, umanista e storiografo ufficiale, ha vissuto direttamente le esperienze del circolo pomponiano, in cui ha visto la luce il Vitruvio di Sulpicio da Veroli. La sovrapposizione del meccanismo percettivo anacronistico al lessico vitruviano gli consente di realizzare compiute immagini di archeologia del presente. Un esempio è la descrizione delle accoglienze riservate a Beatrice d'Este, alla madre Eleonora e al fratello Alfonso nel maggio 1493. Con poche forzature di linguaggio, l'apparato della festa a Palazzo Ducale, raccontato in termini «cortigiani» dalla stessa Beatrice a Ludovico il Moro, si trasfigura nel miraggio del teatro antico. La simbologia araldica dei carri figurati, si eclissa nelle apparizioni del «magister scenae», nell'apprezzamento della «magna scenorum ars». I «tribunali» della lettera di Beatrice, cioè i consueti «solerti» che arrangiano per le occasioni festive la sala del Maggior Consiglio, diventano nelle parole del Sabellico la «cavea» silenziosa e intenta e l'«orchestra» in cui si producono i danzatori e le figurazioni⁵⁵.

La saldatura tra cultura dell'umanista e allestimento cerimoniale si realizza in una sintesi visionaria della specificità dello spettacolo. Quello che a Ferrara e a Mantova percepiamo come confusa ma vivida compresenza materiale di motivi medievali e classicheggianti, di realtà scenica «romanza» e pseudo-vitruviana, di collezionismo e frettolosa filologia, resta affidato, a Venezia, alla soggettività, alla prospettiva linguistica di fonti parziali. Tra queste c'è l'attenzione umanistica che vede nomi e parole dello spettacolo classico indipendentemente dalla riduzione concreta in realtà di scena delle nozioni archeologiche.

⁵⁵ Il testo del Sabellico è una lettera in *Opera Marci Antonii Sabellici*, Venezia, Albertino de Lisona, 1502, cc. 17v-18r. Il testo della lettera di Beatrice d'Este è pubblicato in appendice a P. Molmenti, *La storia di Venezia*, cit., pp. 608-10.

Il quadro generale della relazione tra umanisti e cultura della festa a Venezia ha tra i suoi effetti particolari la segregazione della commedia nei suoi ambiti di produzione, dal contesto scolastico al gioco erudito, in una sospensione che dura fino al primo decennio del Cinquecento. Il corollario di questa segregazione è una saldatura analoga all'adeguamento mentale dello sguardo umanistico alla festa; potenziata, naturalmente, per essere la commedia un'emanazione dello stesso cenacolo umanistico, e quindi una forma già predisposta e perseguita come funzione di quello sguardo. La commedia non si indirizza a una riproposta materiale della scena classica, alla concretezza di una «scena umanistica» introdotta nei costumi festivi del contesto. La restaurazione letteraria, che è più e altro che il restauro filologico, è necessaria e sufficiente a rendere visibili la scena, la realtà architettonica, i modi di relazione immaginati come propri del teatro antico. In termini tanto più compiuti quanto più immateriali.

A fronte di questi meccanismi percettivi, acquista un significato del tutto relativo e limitato la convenzione tipografica delle illustrazioni delle stampe terenziane, che è stato quasi fatale proporre, proprio a Venezia, in assenza di altri sostegni iconografici, come «visualizzazione» di una scena umanistica.

L'edizione illustrata di Terenzio di Lazzaro de Soardi e Simon de Lue-re (1497)⁵⁶ è, nella parte illustrativa delle sei commedie, una derivazione dall'edizione lionese del Trechsel del 1493. Delle due immagini introdotte, più originali, la prima raffigura Terenzio in cattedra tra i suoi commentatori; la seconda è il noto «coliseus sive theatrum», che sembra offrire una prospettiva «interna» dell'immagine di teatro che apre l'edizione lionese.

Il dibattito sull'intero corpus illustrativo delle edizioni terenziane indica due direzioni possibili: da una parte il rilievo dato alla tradizione e funzione specifica dell'illustrazione, dall'altra la ricerca di un riflesso di rappresentazioni reali, di nozioni umanistiche della scena classica, o di costanti morfologiche della scena contemporanea del teatro sacro⁵⁷. Le

⁵⁶ Cfr. V.M. Essling, *Les livres à figures vénitiens de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe*, Firenze-Parigi, Olschki-Leclerc, 1907-14, vol. II, p. 864.

⁵⁷ Sul valore specifico e autonomo delle illustrazioni cfr. Th.E. Lawrenson-H. Purkis, *Les éditions illustrées de Térence dans l'histoire du théâtre*, in AA.VV., *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Paris, Editions du C.N.R.S., 1968, pp. 1-23. Sui riferimenti più o meno mediati a pratiche sceniche si veda la bibliografia ivi discussa, da M. Herrmann, *Forschungen zur Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Berlin, Weidmann, 1914 a W. Flemming, *Formen der Humanistenbühne*, in «Maske und Kothurn», VI (1960), pp. 33-52; e E. Povoledo, *Scène et mise en scène à Venise dans la première moitié du XVIe siècle*, in AA.VV., *Renaissance, Maniérisme, Baroque*, Paris, Vrin, 1972, pp. 78-79. Per le ipotesi sulla morfologia in relazione alla scena dei misteri cfr. H. Rey-Flaud, *Le cercle magique*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 87-110.

ipotesi di relazioni con la riflessione umanistica sono legate alla figura di Josse Badius, l'umanista di Gand che, dopo gli studi in Italia, insegna a Lione e sposa una figlia di Trechsel⁵⁸. Supervisore dell'edizione del '93, è autore negli anni immediatamente successivi di glosse e *praenotamenta* al testo terenziano. In stampe veneziane precedenti all'edizione del 1497, annotazioni al testo del Badius vengono integrate ai commenti precedenti. Una successiva «riproduzione» dello schema delle illustrazioni appare una conseguenza lineare del contatto tra centri della tipografia europea, a un livello di alta consapevolezza scientifica e operativa. Quale che fosse stato nelle esperienze del Badius il rapporto, e la traccia, delle recite dei pomponiani e di altre iniziative, non è necessario né verificabile il riferimento a pratiche recitative veneziane per spiegare quelle immagini. Ma è necessario aggiungere, per una più corretta e globale valutazione, che è indiscutibile la loro eterogeneità ed esclusività rispetto all'insieme della grafica illustrativa contemporanea. Esse sono coinvolte nella specificità del genere di testi cui si associano, caratterizzandosi per una concentrazione delle figure sullo sfondo costante che è la successione «a portico» delle «garitte» limitatamente praticabili che designano le case dei personaggi, in insiemi morfologicamente distinti, secondo varianti parallele a quelle dell'edizione lionese (con le eccezioni rozzamente «paesaggistiche» che definiscono i margini vuoti nelle xilografie per il *Phormio* e l'*Hecyra*).

Nell'immagine del «coliseus» veneziano, nella sua scena «injouable»⁵⁹ la presenza delle «garitte» coperte ai lati dello spazio anteriore alla gradinata ad anfiteatro è il segno della collocazione problematica di quelle figure dentro un'idea di luogo teatrale che non è, a priori e nella sua estrazione archeologica, legata a situazioni rappresentative. La problematicità di quella combinazione e la sua scarsa «funzionalità» sono comprensibili in quanto la convenzione figurativa che illustra la commedia si sviluppa autonomamente rispetto alla visione del teatro come edificio.

La commedia come contenuto dell'idea monumentale di teatro può rappresentarsi, coerentemente con gli ascendenti filologici e le visioni dell'élite umanistica, solo come monumento letterario e farsi visibile per suo tramite. Nel 1499 Simone Bevilacqua, editore nello stesso an-

⁵⁸ Sulla biografia e le opere del Badius, cfr. Ph. Renouard, *Bibliographie des impressions et des oeuvres de Josse Badius Ascensius*, 3 voll., Paris, Paul et fils et Guillemin, 1908, vol. I, pp. 1-38.

⁵⁹ H. Rey-Flaud, *Le cercle magique*, cit., pp. 103-4.

no della prima stampa veneziana di Vitruvio e l'anno prima della traduzione latina della *Poetica* di Aristotele curata da Giorgio Valla, pubblica una nuova edizione commentata delle venti commedie plautine⁶⁰, curata da Gian Pietro Valla, figlio adottivo di Giorgio, e Bernardo Saraceno. Nel carme introduttivo Paolo da Canal, il giovane poeta patrizio, membro dell'accademia manuziana, dà voce alla commedia restaurata e purificata dalle incrostazioni della storia.

Omnes e facie iunior abstulit
Vallensis maculas oraque reddidit
Mi doctis nitida et compta laboribus.
Ut cum me aspicio iam videor mihi
Talis qualis eram pulpita scenico
Cum risu quaterem meque quiridium
Laudaret pedibus turba strepentibus

Nella voce della commedia restaurata rivive la realtà di un teatro; per i quiriti veneziani ricostruire la stessa relazione con la scena era possibile senza passare per la difficile mediazione dello spettacolo. Si doveva risolvere organicamente il problema della riscrittura della commedia, salvaguardando l'oggettività della lingua e della forma, esprimendo nello stesso tempo la soggettività collettiva che era capace di intuire, dietro la commedia, la rinascenza del teatro. Tutto questo in un momento in cui, parallelamente alle convenzioni dei sodalizi intellettuali, l'ideologia funzionale allo stato convertiva il tempo storico di Venezia nel tempo mitico di Roma, non per restaurazione, ma per compimento di uno specifico destino della città lagunare⁶¹. In questa chiave non ha senso, per quegli intellettuali, né volgarizzare i testi, né «rivivere» una forma recitativa. Scrivere una commedia latina significa riappropriarsi dei valori che le sono connessi, non tradurne il contenuto, lo schema, o cercare di ripetere le apparenze. L'autore non può attendere efficacemente alla sua opera se non in quanto essa è percepita, in una convenzione ristretta e immateriale, perché letteraria, come ciò che riproduce, in un tempo e in un luogo distinti dall'archetipo, requisiti formali atti a suscitare l'idea del teatro intorno alla lettura del suo testo.

⁶⁰ Cfr. IGI, cit., n. 7875.

⁶¹ Su questo tema, fondamentale il saggio di B. Marx, *Venedig - «Altera Roma». Transformation eines Mythos*, in «Quellen und Forschungen aus Italienischen Archiven und Bibliotheken», LX (1980), pp. 325-373.

È impossibile cogliere il valore storico della commedia *Stephanium* di Giovanni Armonio Marso, stampata intorno al 1500 da Bernardino Vitali, senza collegarla agli auspici e alle convenzioni che convergono nei testi raccolti e stampati nella stessa *princeps*; e, più largamente, senza ricercare e rileggere testimonianze di una realtà nella quale la commedia era per sineddoche il teatro, un teatro riprodotto a misura di una comunità che sola può vederlo e nominarlo come tale.

Ci sono dei riscontri testuali in base ai quali la commedia di Armonio appare intenzionalmente costruita in termini più aderenti al confronto con un modello classico. Si tratta di una selezione precisa delle fonti (l'*Aulularia* e l'*Andria*) che si traduce in compattezza strutturale; della ricerca di preziosismi lessicali, di una restrizione dello spazio coinvolto nell'azione; di contaminazioni avvertite, come nel doppio prologo, terenziano per l'argomentazione e plautino per l'esposizione; del cimento, sia pur discontinuo e incerto, con la forma metrica del senario giambico. L'introduzione di Walther Ludwig alla sua edizione critica del testo⁶² affronta ampiamente questi aspetti, e si diffonde opportunamente, a differenza della più recente edizione Gentilini⁶³, nelle citazioni dei testi di contorno. Tuttavia, rispetto all'uso teatrale dello *Stephanium*, questione distinta dalla lettura filologico-letteraria, il Ludwig prolunga gli equivoci della storiografia specifica, dando l'esempio di come la nozione corretta di un contesto può essere distorta e vanificata da errori di prospettiva; soprattutto se si dirige su un'idea, su un'immagine di rappresentazione legata al confronto generico con altre realtà contemporanee o contigue. Nel commentare i versi del prologo in cui Armonio dichiara che «numquam hocce sit editum spectaculum», Ludwig si interroga su come possano essere state dimenticate le esperienze del Frulovisi, e del Medio, spiegando tale oblio con la distanza cronologica, invece di illustrare la diversità dei contesti, oltre che dei testi e del riferimento al genere comune, e l'eterogeneità delle intenzioni che si investono nell'opera del Marso.

Coerentemente con questa superficiale visione unitaria, Ludwig propone di spostare l'inizio del «primato teatrale» di Venezia, attribuitole dall'Apollonio a far data dal 1508, alla *Stephanium* e alla sua rappre-

⁶² Cfr. *Ioannis Harmonii Marsi Comoedia Stephanium*, herausgegeben, übersetzt und eingeleitet von Walther Ludwig, München, Fink, 1971.

⁶³ Compresa in *Il Teatro umanistico veneto: la commedia*, Ravenna, Longo, 1983, pp. 81-115.

sentazione. Vi riconosce il «non indegno inizio di tre secoli di fioritura teatrale di questa città»⁶⁴. È un'atteggiamento comune anche ad altre sintesi che tendono ad assimilare la realtà teatrale dello *Stephanium* agli interventi di Cherea e alle attività recitative di gruppi aristocratici che, nel primo decennio del XVI secolo, provocano l'evento considerato «originario», dal D'Ancona all'Apollonio e oltre, della storia del teatro a Venezia, cioè la «parte» del 1508 del Consiglio dei Dieci che proibisce le commedie e le forme di rappresentazione «a paucissimo tempore» introdotte in città. Secondo tale ipotesi continuista, che, su scala locale e in chiave teatrologica, è il parallelo o l'esito dell'idea di una «tradizione» della commedia umanistica, è implicito che le commedie del Frulovisi non abbiano avuto seguito perché cadute lontano da un momento di maturità e di spontanea traduzione della scrittura umanistica in pratiche rappresentative, rappresentato dall'evoluzione dello spettacolo di corte nel tardo Quattrocento. Nel confronto tra Armonio e Cherea, cioè tra la scrittura della commedia come espressione di intellettuali operanti a Venezia e la recitazione dei volgarizzamenti di commedie classiche secondo un costume rappresentativo d'importazione, si pongono soltanto problemi di anteriorità cronologica del «primato veneziano», del momento in cui a Venezia si comincia a cogliere un'immagine più «moderna», per tratti, varietà e frequenza, di spettacolo.

Fu il Cicogna, in una nota del suo repertorio epigrafico⁶⁵, a localizzare la rappresentazione della commedia nel chiostro degli Eremitani a Santo Stefano, citando una lettera del Sabellico all'Armonio l'anno della cui stampa (ma si tratta del volume di *Opera* del Coccio del 1502) è servito a datare approssimativamente sia l'evento sia, indirettamente, i dati anagrafici del Marso.

«Non solo la testimonianza diretta del Sabellico, — aggiunge il Ludwig — ma anche l'intera struttura della commedia dimostrano che Armonio ha scritto la *Stephanium* per una messa in scena regolare con attori parlanti e non per la lettura di un recitante e l'azione muta dei mimi»⁶⁶.

⁶⁴ W. Ludwig, *Introduzione a Ioannis Harmonii Marsi Comoedia*, cit., p. 71, e n. 12. Cfr. M. Apollonio, *Storia del teatro italiano*, Firenze, Sansoni, 1981, vol. I, p. 281.

⁶⁵ Cfr. E.A. Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, Venezia, Orlandelli, poi Cicogna, 1824-53, vol. V, p. 551.

⁶⁶ W. Ludwig, *Introduzione*, cit., p. 35.

Ancora una volta è il modo di recitazione descritto nel Trecento da Pietro Alighieri a costituire il termine di raffronto per affermare la consistenza della scena umanistica. Fantasma remoto e facile da esorcizzare, quando sappiamo che nella situazione veneziana non c'è alcun bisogno di dimostrare, a questo punto, la presenza di nozioni e di riferimenti relativi a una «maniera moderna» del recitare commedie, anche grazie agli ovvi contatti con le pratiche recitative proprie della vita festiva delle corti confinanti⁶⁷.

Il problema storico del teatro umanistico a Venezia non è certo l'infondatezza o l'inconsistenza dei riferimenti culturali, ma l'invisibilità relativa e la difficoltà di penetrazione rispetto alle dimensioni e ai caratteri del contesto, alla cornice delle celebrazioni civiche e all'intrattenimento privato dell'aristocrazia. L'invisibilità relativa della «scena umanistica», la sua scarsa incidenza sulle pratiche di spettacolo contemporanee a Venezia sono fattori che sovrastano l'esistenza materiale e la fisionomia reale di quelle esperienze. Sono l'aspetto complementare, necessariamente complementare, non di un difetto di suggestioni, di immagini, di volontà di teatro, ma di un eccesso incondizionato, di una visione assoluta, e pertanto non paragonabile alle acquisizioni e agli accomodamenti della pur problematica «fioritura teatrale» dei decenni successivi.

Il frontespizio della stampa della *Stephanium* la definisce «comœdia urbis venetæ genio publice recitata». La lettera del Sabellico, scritta, come si ricava dal contenuto, qualche tempo dopo la «rappresentazione», risale dall'enumerazione delle qualità letterarie del testo alla fascinazione e all'eccitazione specifica della «lectio». Della «lectio» si ricorda il piacere cagionato dalla scena «in qua acta est», la funzione di attore svolta dall'autore, il fatto che Sabellico, su richiesta di Armonio, abbia presieduto allo spettacolo. Si risale poi dalla situazione reale all'evocazione del luogo archeologico e della commedia latina. Grazie all'opera di Armonio la commedia, e la lingua latina in quel determinato genere letterario, sono restituite al presente. Questa è la lettera del Sabellico seguita dal carne pubblicato anche nell'edizione della *Stephanium*.

⁶⁷ Facile ricordare a questo riguardo la lettera del Bembo a Angelo Gabrieli sulle feste ferraresi del 1499 e le relative rappresentazioni del *Trinummus*, del *Poenulus* e dell'*Eunuchus*, in *Petri Bembi Epistularum... libri sexdecim*, Venetiis 1535, pp. 440-1, già parzialmente citata in A. D'Annunzio, *Origini del teatro italiano*, Torino, Loescher, 1891², vol. II, pag. 132.

Affecit me incredibili admiratione fabula: quam nuper editam: et adhuc lucern formidantem: mihi cognoscendam tradidisti: nihil in ea non cultum: non elaboratum: ac supra quam nostra aetas praestare possit aut soleat. Argumentum: dignitas personarum: sententiarum gravitas: verba quum vetusta: tum figura et lepore Plautinis simillima. Sed audi quantum facinus egeris: ille tui Sabellici stomachus: qui nihil: quod nostri esset temporis: decoquere erat solitus: ad unam Harmonii sui lectionem velut ad novum quendam; et insuetum cibum rictum erexit: tamquam in eo aliquid esset: quod iacentem appetentiam excitaret. Caeterum: quantum lectio illa admirationis attulit: tantum nec minus scaena: in qua acta est voluptatis. Enimvero non contentus: quod auctoris nomen ferres: tulisti et actoris: in quo genere adeo omnibus placuisti: ut ego (mittam enim alios: de me loquar) qui spectaculo non solum interfui: sed praesedi etiam tuo hortatu: sim mihi visus interdum non in Eremitarum atrio sedere: sed in Marcelli Pompeiive theatro: Plauti fabulam: aut Caecilii spectare. Tu vero quando spem ingentem omnibus bonis fecisti fore: ut per te Comoedia repararetur: enitere quantum potes: ut tua industria Latialis lingua sibi demum restituta videatur in hoc litterarum genere: velisque rogo is esse: quem unum nostra aetas tuto obicere possit vetustati: quod sine dubio fiet: si naturam ducem sequaris: quae non finxit te poetam: sed effinxit. Vale. Subieci epistolae breve carmen: quo testatus sum: quid in univrsam de tota fabula: immo quid de Harmonii musa sentirem.

Quae nuda pedem socco et palla lugubri
Moerens Comoedia nuper ignobilis
Errabat Latiis urbibus indecens;
Piaudentem caveam et Graium oblita sophos:
Nunc renascenti proprium reddit decus
Piscosi Fucini nobilis accola
[Phoebo, sororibus et Bromio sacer]
Harmonius. Nemo de sedibus citet
Plautos Elysiis: nemo Caecilios.
Sat meus scenae: sat meus Harmonius⁶⁸.

Basta Armonio per riempire la scena degli umanisti. Quello che resta della «lectio» è l'efficacia nel trasformare la situazione predisposta nella presenza virtuale della commedia restaurata. Lo sguardo cui si indirizza è talmente acuto da attraversare l'apparato e l'occasione per percepire luoghi mentali. Giovanni Battista Scita, Paolo da Canal, Gerolamo Amaseo, gli altri autori della ghirlanda poetica della commedia, prolungano l'incertezza tra il presente e il passato. Nei versi dello Scita l'opera dell'Armonio è il segmento mancante e atteso della romanità di Venezia.

⁶⁸ *Opera Sabellici*, cit., c. 52r. Il verso tra parentesi appare nella *princeps* della *Stephanium*.

Quaecumque quondam liberalium artium
 Romae fuerit, nunc benigne civitas
 Veneta hospitatur, nutrit et complectitur.
 Clara hic poesis, nota litteraria

...

In iis tot artibus beatae Pallados
 His una tantum defuit comoedia.
 Dum quaerit unam tota plebs comoediam,
 Facetus et facundus en Harmonius,
 Qui fecit urbem comicis laetam iocis,
 Caecilius qui reddit et Terentium,
 Plautum aemulatur, aemulatur Naevium.

Nel carme di Paolo da Canal è la musa Talia a celebrare chi gli ha restituito l'onore e la bellezza, quasi reincarnando Plauto, Nevio e Terenzio; e lo stesso gioco di identificazione e resurrezione ispira i distici dell'Amaseo:

Credite ab Elysiis manes discedere campis
 Atque iterum humanis vivere pectoribus,
 Regnet in Harmonio quom Plauti spiritus et mens.
 Tam bene Romano contigit ore loqui!

È difficile pensare che la «lectio» del chiostro degli Eremitani, quale sia stata la sua realtà materiale, abbia potuto entrare in una dialettica di forme recitative più allargata delle intenzioni e delle visioni degli umanisti, per i quali rappresentò la materializzazione di un sapere e la manifestazione compiuta di un oggetto letterario e di un contesto ideale che lo completava come teatro. Estranea a un concorso di ambienti, di soggetti, di materiali eterogenei, questa commedia è una forma particolare di integrazione tra attese e cultura del gruppo e tendenze della retorica di stato, realizzatasi nell'autosufficienza e nella progressiva indipendenza di valori e forme di comportamento di determinate comunità di intellettuali. Armonio apparteneva all'ordine dei Crociferi, uno dei centri dell'insegnamento umanistico e della formazione retorico-oratoria⁶⁹. L'articolazione tra biografia, commedia e immagine pubblica la cogliamo in altri testi di contorno alla *Stephanium*. Nella dedica a Pietro Pasqualigo, il patrizio teologo e ambasciatore, Giovanni Armonio attribuisce all'interlocutore un ruolo di guida spi-

⁶⁹ Cfr. M. Martini, *Domitius Palladius Soranus poeta*, Frosinone, Casamari, 1969, pp. 157-169.

rituale che gli consente di guardare criticamente ai suoi trascorsi epicurei. La composizione della commedia è un impegno, una scelta coerente con quella svolta. «Absumpsi comoediam, ubi virtutes et huiusmodi humanae vitae labeculae affabre dinoscuntur». Le notazioni moralistiche affiorano nel prologo, sulla scia delle definizioni donatiane, a giustificare l'attesa e l'impulso della forma.

Ad scribendum novam sese comoediam
 ut vos delectaret, impulit animus
 idque faciendum incitarunt cumplusculi,
 cum numquam hocce sit editum spectaculum,
 quod edepol demirari non desinit,
 cum sit comoedia vitae imitatio,
 veri imago, consuetudinis speculum,
 qua affectus omnes tamquam picta tabula,
 qua quid evitandum, quid in vita utile,
 quod ita solum non iocundum reputat.

Alla coscienza programmatica, e alla giustificazione etica della scrittura, si applica la nozione della forma come attributo e ornamento della civiltà veneziana, requisito della sua aspirazione a seconda Roma. Lo abbiamo visto nei versi dello Scita, e possiamo leggere gli stessi contenuti espressi nella lettera di Giacomo Battista da Ravenna, frate agostiniano, che chiude la stampa, fornendoci ragguagli sull'età e sulle altre opere dell'Armonio.

Foelicia nostra haec tempora, Harmoni, reputo, quibus contigit tot ingeniorum ubertatem nasci. Nam ut praeteream caeteros qui passim in Italia sapientissimi assurgunt, eos tantum, quorum benigne amicitia fruor, meminerim. Quaerit quispiam philosophiam, theologiam, artem dicendi, picturam, sculpturam, poesim? Ades Petrus Paschalicus, qui in moribus Socrati, in naturalibus Aristoteli merito comparandus est. Si artem dicendi expostulat, Marcum Antonium Sabellicum petat, Ciceroni Livio comparandum. Adsunt et in pictura viri ingenio sublimes, Gentilis Bellinus et Ioannes fratres, in sculptura mirabilis admodum Tullius Venetus et Antonius eius germanus. Si quis poesim velit, en, mi Harmoni, tui acris ingenii vim perspectet... Iuvenis es admodum: vix tris et viginti attingis annos, et tua opera vidimus: legimus epigrammaton libellos quinque, panegyricum, silvas tuas, libellos epistolarum, complures orationes, et nunc comoediam tuam, in qua omnem imaginem — ut tuis verbis utar — ad amussim expressisti. Vitia et virtutes tamquam pictae cernuntur.

Attraverso la catena delle vite parallele e l'identificazione del prestigio della città con la gloria dei suoi artisti, le forme prodotte dalle

convenzioni di un gruppo si protendono nella memoria storica. Oltre che al monumento della commedia, pienamente visibile solo al cenacolo degli eletti ma presente nei fasti della città romanizzata, Armonio affida il confronto con lo scenario politico di Venezia, capitale mediterranea, alla scrittura della tragedia *De rebus italicis deque triumpho Ludovici XII regis Francorum*⁷⁰ accompagnata, nel manoscritto miniato della Bibliothèque Nationale che è l'unico testimone, da una dedica allo stesso sovrano. Ispirata al modello tragico seneciano e intessuta di molteplici suggestioni della poesia latina, soprattutto dalle tarde visioni trionfali di Claudiano, la tragedia illustra i casi d'Italia nell'ultimo anno del XV secolo, con una successione di figure storiche e personificazioni allegoriche. I lamenti di Italia e Roma, l'intervento della furia Aletto, di Ludovico il Moro e del suo esercito, le invettive e le narrazioni di Aletto e di Isabella d'Aragona, vedova di Gian Galeazzo, vittima del Moro, introducono Venezia che ringrazia Dio per il patto stretto con Luigi. Lo Sforza riappare vinto e fuggitivo e un messaggero divino preconizza l'apoteosi di Venezia. Nel quinto atto Italia racconta il trionfo milanese di Luigi, che appare per il conclusivo inno di lode con il messaggero e il coro.

La materia storica si snoda in una successione di apparizioni che segue, con qualche rinforzo narrativo e un'originale sostanza letteraria, l'andamento processionale dei cortei allegorici celebrativi. La tragedia è il testo in cui la storia contemporanea si riflette con i modi dello spettacolo di stato. È anche la visione attraverso cui, nell'origine archeologica del genere tragico e nel complesso *pastiche* letterario che lo attualizza, la trasformazione cerimoniale del dato storico acquista compiutezza formale nella prospettiva dell'avanguardia culturale. In questa sintesi tra élite umanistica e modi aggiornati delle liturgie celebrative, indiretta e secondaria rispetto ai processi di contaminazione che determinano l'immagine celebrativa della città, il vero problema non è la rappresentazione «possibile» di forme testuali riferite a generi classici. Questi testi non sono materiale destinato all'uso in termini di intrattenimento. Sono formalizzazioni letterarie che rendono leggibile come forma rappresentativa il fenomeno dello spettacolo di stato, nel caso della tragedia; o che suggeriscono la presenza

⁷⁰ Edita da G. Tournoy, Leuven University Press, 1978.

virtuale del luogo e del modello archeologico nel cenacolo umanistico, come nel caso della «lectio» della *Stephanium*. In esse si risolve la relazione tra vita dell'élite intellettuale, funzione pubblica e valori civici.

La personalità di Armonio Marso, dell'Armonio autore-attore del Sabellico, esaurisce in quelle scritture la sua vicenda teatrale. Quando, quasi un secolo dopo, Sansovino ricostruisce la genealogia della commedia veneziana, frate Armonio riappare tra i discendenti di Cherea, «inventore in queste parti di recitar commedie»⁷¹, annoverato tra i «nobili ingegni» fondatori di accademie e recitanti per diletto, cultori della forma-commedia come espressione di gratuito prestigio. Rovesciando il legame di derivazione azzardato dalla storiografia continuista, il Sansovino annette l'autore e recitante della *Stephanium* alle aggregazioni «dilettantistiche» degli anni verso la metà del Cinquecento, in cui è documentata l'associazione di Armonio a Antonio da Molino, detto il Burchiella, nell'Accademia Musicale. L'immaginaria priorità teatrale dell'Armonio defluisce già in origine, a leggere altre testimonianze degli anni giovanili, nella convivialità di un mondo appartato. In altre missive indirizzategli dal Sabellico, lo scopriamo nel condividere e allestire i piaceri dei sapienti. «Compara mihi, et tibi locum aliquem suburbanum: ubi festis diebus recentem captemus auram: ac sub umbra cum domesticis coenitemus»⁷². L'invito a uno spettacolo si coniuga alla promessa di una mensa bucolica; «ad istud celebre spectaculum invitas... veniam credo; nisi maius aliquod negocium: nostrum ad te cursum remorabitur. Tu nobis interea: et in urbe podium: et in hortis stibadium para»⁷³. Il podio in città e il banchetto in villa sono le due facce del circolo umanistico. Il confine con lo spazio civico, la forma in cui si trasfigura un sapere della scena che è scrittura e visione mentale che l'attraversa. Il confine con la soggettività che riproduce la forma e la concilia col presente storico nella collettività ristretta della convivialità riservata, lontano dalle apparenze di regime. Scrivendo al fraterno amico Angelo Gabrieli, Pietro Bembo lo esorta a invitare nella sua villa padovana Pietro Pasqualigo, il filosofo dedicatario della *Stephanium*, e l'oratore Ruggiero, «...sed

⁷¹ F. Sansovino, *Venetia città nobilissima e singolare*, Venezia, Sansovino, 1581, c. 168v.

⁷² *Opera Sabellici*, cit., c. 22v.

⁷³ *Ibidem*, c. 23r.

vellem etiam Harmonium poetam, sum enim non minus φυλόμενεος, ut nosti, quam φυλορήτωρ. Nam philosophum non me audeo dicere»⁷⁴.

Tramontata la chimera del rigore filologico, approfonditosi il distacco tra i costumi dell'aristocrazia intellettuale e le sue diverse funzioni pubbliche, Armonio Marso lascia in queste labili tracce un'eredità ludica ed emozionale. Non è lui il personaggio che possa farci comprendere la dinamica e il significato delle culture recitative, né tanto meno percepire la loro continuità portandola all'evidenza della biografia. Perché quell'eredità è anche il suo presente ed è circondata dal silenzio, dalla solitudine collettiva del gruppo che la alimenta. Un panegirico di Armonio è citato dal Gabrieli nella descrizione⁷⁵ della visita di Anna di Foix del 1502. È ancora «il nostro Armonio». Poi frate Giovanni scompare, impiegato nell'ufficio di cantore, quindi di organista della Cappella Ducale. Riemerge nell'iniziativa dell'Accademia Musicale. La Repubblica lo congeda con un vitalizio, ormai invalido, nel 1552⁷⁶.

⁷⁴ *Peiri Bembi Epistolarum... libri*, cit., p. 444.

⁷⁵ *Libellus hospitalis munificentiae Venetorum in excipienda Anna regina Hungariae per Angelum Chabrielem compositus*, Venezia, per Bernardinum Venetum De Vitalibus, 1502.

⁷⁶ Sulla biografia di Giovanni Armonio cfr. E.A. Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, cit., vol. V, p. 551-52; M. Quattrucci, voce *Armonio* del *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. IV (Roma, 1962), pp. 242-3; e l'*Introduzione* di W. Ludwig alla sua citata edizione della *Comoedia Stephanium*.