Raimondo Guarino

**IMMAGINI DI SPETTACOLO A VENEZIA
NEL TARDO QUATTROCENTO.
RILFESSIONI SUL «CARPACCIO» DI LUDOVICO ZORZI**

Fin dal primo paragrafo del saggio di Ludovico Zorzi su *Carpaccio e la rappresentazione di sant'Orsola*, il lettore è avvisato che ci si muoverà in una contraddizione. Si cercherà in quel «documento pittorico la traccia di quanto può aiutarci a visualizzare la sfera dello spettacolo quattrocentesco». Eppure quella sfera è altro dalla dimensione che ci è dato di esperire. La diversità dei due «livelli» di rappresentazione che l'immagine pittorica mostra congiunti rimane distribuita sui due piani della linea che separa l'esplicito dall'implicito. Implicito resta il livello della «rappresentazione spettacolare a cui la figurazione eventualmente rimandi. Perché a delle figure siamo di fronte, e l'intenzione del pittore fu quella di produrre in primo luogo una decorazione con figure». La contraddizione consiste in questo: che nonostante quella differenza, di oggetti, di livelli, di intenzioni, quel livello implicito che è assegnato allo spettacolo, non sembra altrimenti leggibile. La necessaria contraddizione metodologica (ciò che è implicito non si esplicita che in un modo di rappresentazione eterogeneo) pone subito il problema centrale della lettura del ciclo del Carpaccio: quella contraddizione cui «non è possibile sottrarsi» fino a che punto indica un'implicazione, e una necessaria implicazione tra i due «livelli» di ordine puramente storiografico e fino a che punto, al di là delle esigenze euristiche, il «visualizzare» e le discussioni che esso mobilita, non rivelano invece un'implicazione, una necessità storica? Una cosa appare evidente: la necessità è più forte della contraddizione; il nesso fra i due «livelli», fra lo spettacolo e le sue tracce, è prevalente rispetto allo scarto. C'è una parzialità della ricerca, della ricerca del teatro, che è più forte della specificità presunta che distingue il teatro dal luogo in cui le immagini dello spettacolo si congiungono, come tracce, alle figure della decorazione pittorica.

C'è un livello esplicito, diremmo a nostra volta, del saggio di Zorzi in cui la necessità della contraddizione, e l'urgenza della parzialità, si risolve in una dimostrazione di equilibrio tra versanti di-

sciplinari: la complementarità che si ricava è quella di una reciproca funzionalità interpretativa, più unica che rara in questo tipo di operazioni. Il riferimento allo spettacolo veneziano contemporaneo è reso in questa lettura altrettanto insostituibile per l'interpretazione dei teleri quanto l'inverso — la necessità del documento pittorico — è avanzato come postulato dell'indagine. Resta uno scopenso che è l'esserci «eventuale» dello spettacolo. Ma proprio in virtù dello scopenso si snoda in questo scritto un tracciato implicito, una lettura seconda in cui la necessità, e la parzialità, sfidano la contraddizione, e le specificità dichiarate, i contorni delineati. Per farlo interrogano insieme di fatti, di immagini, di valori in cui al di là delle sfere distinte, entrano in gioco moventi e soggetti che indicano la necessità implicita e profonda della relazione tra le forme e ne ridiscutono i caratteri proiettandoli su termini e contesti di coesistenza e differenza concreta.

Il ciclo di sant'Orsola è una narrazione agiografica dipinta su teleri nell'ultimo decennio del Quattrocento, per l'interno della sede di una «scuola», cioè di una confraternita laica veneziana. L'analisi di Zorzi prende le mosse da una preventiva disamina delle ipotesi sulla collocazione dei teleri e da considerazioni sulla successione narrativa del ciclo che lo condurranno a un'organica proposta di ordinamento delle tele, diversa da quelle tradizionali. Si rileva poi l'eccezionalità dell'impresa affidata al Carpaccio dalla committenza e la si ricollega, per affinità tipologica, alla decorazione a teleri nelle sale del Senato e di Maggior Consiglio a Palazzo Ducale, intrapresa nel 1480, che avrebbe visto impegnati Gentile e Giovanni Bellini, Alvise Vivarini e, dopo la fine del secolo, lo stesso Carpaccio. La deliberazione dei confratelli di sant'Orsola relativa alla realizzazione del ciclo è del 1488. Un'analoga forma di decorazione sarebbe stata realizzata, negli anni '90, da Gentile e da altri, tra cui il Carpaccio, per la Scuola Grande di san Giovanni Evangelista; e vi avrebbero fatto seguito i cicli di altre «scuole» grandi, minori e nazionali (cioè espressione delle comunità di immigrati in Venezia).

Un altro indice dell'ambizione dei confratelli fu la ristrutturazione della cappella attigua all'abside della basilica domenicana dei Ss. Giovanni e Paolo, sede della scuola, ai fini di una degna collocazione dell'apparato pittorico. L'intervento consistette nello spo-

stamento delle tombe ivi ospitate, nella rimozione del coro e nella distruzione degli altari laterali¹. Torneremo su questi aspetti di una situazione ambientale e istituzionale determinante per il significato del ciclo. Zorzi attraversa questa prospettiva di contesto immediato e, tramite il confronto con i trattamenti pittorici anteriori della leggenda, lega la constatata originalità dell'opera carpaccesca alla peculiarità del contesto visivo veneziano, riconoscendovi memorie e suggestioni di spettacolo. «Vien fatto di credere che sulla libertà manifestata dal Carpaccio rispetto all'iconografia alquanto uniforme delle precedenti interpretazioni abbia influito [...] la suggestione esercitata dagli spettacoli cui egli poté assistere a Venezia in quegli anni: una suggestione tanto più mossa e composita quanto più varia era a Venezia la compresenza dei 'generi' (dalla momaria di soggetto profano all'azione sacra sfilante per le vie e avente per sfondo la scenografia reale e dell'immagine urbana)» (p. 15).

La leggenda della santa viene dunque sceneggiata in una dimensione dove elementi favolosi si intrecciano «allo spazio e al tempo veneziano, entro i quali la rappresentazione pittorica e i suoi rimandi spettacolari vennero effettivamente ubicati». Si identificano le impronte dell'architettura lombardesca e codussiana, condotte, oltre la citazione di edifici reali, fino ai «possibili» impliciti nella lenta e parziale trasformazione dell'immagine urbana. Appaiono, oggetto di un'assortita ritrattistica, i volti e gli abiti dei patroni della scuola, i Loredan di san Cancian, dei magistrati, dei cancellieri, dei domenicani, dei giovani compagni delle associazioni festive. Si profilano apparati da cerimonia, su cui comincia a innestarsi, in termini dettagliati, la ricerca del teatro.

Zorzi riconosce nel palco del re di Bretagna del telero dell'*Arrivo degli ambasciatori* (che diventa *Congedo* nell'ipotesi di riordinamento), un *tribunal*, «dispositivo fittizio» ed effimero per manifestazioni pubbliche e ricevimenti solenni. Tale apparato effimero sarebbe il 'doppio' di un edificio reale, trattandosi di una «loggia di legno, compresa tra un portico e un 'luogo deputato' anch'essi di materiali caduchi». Ma ci sono altri livelli. «Il secondo livello è che

¹ Cfr. i contributi di R. Gallo, P. Zampetti, R. Renosto in «Bollettino dei musei civici veneziani», VIII (1963), 2-3, discussi da Zorzi alla nota 8, pp. 140-141 di *Carpaccio e la rappresentazione di sant'Orsola* (1980-81), Torino, Einaudi, 1988. I riferimenti al *Carpaccio* saranno prevalentemente dati nel testo.

tale 'doppio' realizzato per la cerimonia del ricevimento e del congedo viene qui rappresentato nel doppio della pittura. Un terzo livello potrebbe essere costituito dal 'doppio' di una rappresentazione teatrale rappresentato in pittura». Si legge, qualche pagina prima, che «questa duplice natura, artificiale e reale, degli oggetti rappresentati nel dipinto è utilizzata con estrema abilità dall'artista che se ne serve per accentuare il carattere di totale irrealtà, di un 'doppio' del 'doppio', che la rappresentazione pittorica acquista nei confronti degli altri livelli di rappresentazione (discorsiva, cerimoniale, spettacolare) che essa riassume e sottintende» (p. 25). Ricorre l'argomento del 'doppio', la cui duplicità è necessaria a leggere il dipinto come immagine-documento; ma tale duplicità va dominata e incanalata, osserva immediatamente e con enfasi Zorzi, nella distinzione precisa delle 'rappresentazioni' coinvolte. L'approccio analitico, che pure ricerca nei diversi strati (la città, gli eventi cerimoniali, gli spettacoli, la pittura) materiali comuni che li attraversino, è tanto più preciso quanto più il rapporto tra gli strati, i livelli, le realtà convocate dalla lettura è posto in termini di duplicazione, di riferimento, segnati da una frontiera che tende ad essere precisa e invalicabile. Queste argomentazioni che, per il loro interesse teorico ed operativo, stiamo riproponendo a un livello di discorso più schematico e tedioso di quanto non lo siano nel saggio, sono avanzate in termini sensibili proprio quando Zorzi cita obliquamente, riferendosi ad esso in nota, il precedente più autorevole del suo tentativo di riferimento dei teleri alle pratiche spettacolari veneziane, cioè gli interventi di Michelangelo Muraro sul «teatro in pittura» del Carpaccio². A proposito della lettura di Muraro, Zorzi sarà più esplicito e generoso in seguito, in fase di raccolta di indizi, quando, nei capitoli sulla figura del didascalo, accetterà con una certa larghezza il suggerimento dello storico dell'arte, andandone a cercare la conferma, al di là dell'ambito strettamente veneziano, in caratteri generali dello spettacolo tardo-medievale. In questa fase preliminare, dove è più marcato l'appello a un'impostazione meto-

² M. Muraro, *Carpaccio*, Firenze, Il Fiorino, 1966; *Vittore Carpaccio o il teatro in pittura*, in AA. VV., *Studi sul teatro veneto tra Rinascimento ed età barocca*, a cura di M.T. Muraro, Firenze, Olschki, 1971, pp. 7-19; *Vittore Carpaccio*, appunti dalle lezioni, Università di Padova, Istituto di Storia dell'Arte, 1974 (cicl.); *L'instinct du théâtre et les arts à Venise*, in AA. VV., *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire*, Paris, Denoël-Gonthier, 1976, pp. 119-126.

dologica coerente, proprio mentre i primi colpi di sonda rivelano sulla tela componenti proprie del paesaggio — usiamo volutamente un termine indeterminato — culturale, architettonico, celebrativo di Venezia, si tiene a discriminare ancora una volta con fermezza la specificità dei modi di rappresentazione, e, in termini altrettanto perentori, a separare riferimenti allo spettacolo teatrale dall'ambito cerimoniale e celebrativo, chiamato in causa nella lettura dell'*Arrivo degli ambasciatori*. «Una cosa è riconoscere lo 'spettacolo' implicito in una cerimonia di culto religioso o civile [...] e un'altra cosa è il concretarsi di un evento separato e in sé concluso, quale è appunto lo 'spettacolo' teatrale [...] Il ciclo di Sant'Orsola ci consente di assistere a entrambi i momenti, e di operare in essi questa fondamentale distinzione. Solo in un tale senso mi pare accettabile, e metodologicamente plausibile, il parlare, come si è fatto a proposito della serie dei teleri carpacceschi, di 'teatro in pittura'. Diversamente, rischieremmo di non cogliere le due successive differenze, che necessariamente sussistono e che è indispensabile conservare: la differenza tra la rappresentazione pittorica e la rappresentazione teatrale (interagenti sì, ma svolgentisi in sfere separate), e l'ulteriore differenza, in entrambe, tra la rappresentazione di una cerimonia e la rappresentazione di una scena di teatro. Confondendo i termini della distinzione, ci addentreremmo in un tunnel di deduzioni opinabili e di 'doppi' senza fine» (p. 30).

Ci si perdonerà la lunghezza delle citazioni, necessaria a preservare l'urgenza di punti fermi che vibra in questa pagina. Urgenza tanto più decisa e sentita in quanto appare un bilancio di quelle aperture di cui lo stesso Zorzi, nel saggio su *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*³ per la *Storia dell'Arte Italiana* Einaudi, aveva cercato un inquadramento organico; e rispetto a cui, nelle righe conclusive della voce *Scena* per l'*Enciclopedia* Einaudi, qui riecheggiate, aveva manifestato perplessità e segnalato rischi impliciti: primo fra tutti che il discorso sulla «scena» e sulla «teatralità» vanificasse la sofferta conquista di una specificità, di uno statuto credibile degli studi teatrali. Lo studio dei referti iconografici offriva a quella urgenza uno strumento a doppio taglio: una concretezza tentante, un'autonomia di codici e categorie storico-critiche, difficili

³ *Storia dell'arte italiana*, I, *Questioni e metodi*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 421-463.

da incardinare nello stesso tempo come oggetto, come fonte, e come campo disciplinare in una sfera che Zorzi avrebbe voluto altrettanto solida, accreditata, tangibile, eppure illuminata di luce propria. Questo *Carpaccio* pone e rinnova la questione in termini aperti, radicali, e di puntuale impegno interpretativo; tutto il libro di cui avrebbe dovuto essere parte l'avrebbe posta in termini di grande tensione. Abbiamo tuttavia elementi sufficienti, oltre la problematica specifica, veneziana e rinascimentale, che ci apprestiamo a discutere, per sottolineare su un piano più globale la distorsione epistemologica che quasi si rivendica, e cercare di spiegarne le motivazioni soggiacenti.

Il teatro, dunque, è altro dalla pittura, eppure la pittura deve essere il suo «doppio», perché in qualche modo dobbiamo «vedere» il teatro in termini che sfuggono alle inchieste d'archivio. Articolare la differenza in termini di duplicazione è l'argomento necessario a perseguire il riferimento allo spettacolo. O meglio al teatro e ai 'suoi' spettacoli, poiché le cerimonie non sono teatro, benché per molti secoli ciò che chiamiamo teatro sembra strettamente connesso alle attività celebrative e visibile solo nel loro elemento. Queste aporie caratterizzano, più che le acquisizioni e i risultati sostanziali dell'interpretazione, l'andamento e la postazione del discorso. Tale impostazione e, nel merito dell'oggetto affrontato, l'atteggiamento nello stesso tempo guardingo e ricettivo nei confronti del contributo di Muraro, la tensione e la posta in gioco in certe dichiarazioni di principio, vanno attribuite anche al fatto che Zorzi, per il rigore, la generosità intellettuale e il riconosciuto prestigio della sua esperienza scientifica, sembrò assumere con cosciente impegno, nell'ultimo scorcio della sua attività, la difficile responsabilità di agire contemporaneamente al centro e ai confini di una disciplina 'in via di sviluppo'. In questa fase emergono con chiarezza, e nello stesso tempo si esprimono come questioni istituzionali, una direzione e uno stile di pensiero continuamente intenti ad assorbire oggetti, approcci, discipline contigue, eterogenee ma consolidate, per poi seguire l'imperativo di limitare, e anzi di controllare certe annessioni e di riconvertirne il senso.

Se ci si addentra nel merito di fattori più intrinseci, è possibile interpretare cosa volesse dire l'adozione di un tale punto di vista rispetto al «teatro in pittura» di Muraro, e rispetto agli ascendenti

francasteliani che comunque si celavano dietro l'attenzione di uno storico dell'arte per lo spettacolo dagli anni Sessanta. Zorzi si preoccupa soprattutto di epurare la proposta di Muraro da un certo alone di indeterminata notazione ambientale — la «vocazione», l'«istinto teatrale» di Venezia — e di precisare le tipologie di spettacolo riconoscibili dietro l'operazione figurativa. Rispetto al primo punto, Licisco Magagnato aveva già offerto solide basi a un'impostazione corretta del collegamento tra impianto compositivo e riflessi dell'architettura contemporanea, nei suoi aspetti più innovatori⁴. Sull'urbanistica simbolica che pervade questo come gli altri cicli delle *Scuole* diremo più avanti. Nel merito stretto dei riferimenti allo spettacolo, le indicazioni di Muraro erano piuttosto ampie e non sempre circostanziate. Si basavano su un'analogia complessiva del ciclo con una «sacra rappresentazione», con quanto di vago questo termine poteva implicare, quanto a corrispettivi di rappresentazione, dietro la genericità del contenuto agiografico. Reperivano segni divergenti, come l'eco delle «momarie» o la presunta identificazione della figura di un buffone nel disegno preparatorio, conservato a Chatsworth, del telero dell'*Incontro dei fidanzati*. Le asserzioni meno compromesse con una nozione precaria della storia dello spettacolo veneziano erano in realtà incontestabili e, sebbene imprecise, suscettibili di sviluppi: «Le suggestioni sceniche, sia nell'allestimento come nell'azione e nella gestica, provengono tanto dal teatro profano quanto da quello sacro, in una contaminazione spontanea e senza contraddizione»⁵. Solo diventando più comprensiva e indeterminata, la relazione allo spettacolo sembrava cogliere il senso e l'originalità della composizione carpaccese. Ma il nesso, pure prestando spunti di riflessione all'interpretazione e all'analisi dei telari, non si saldava con l'altro versante interdisciplinare, né lo interrogava con sufficiente puntualità. Non aggiungeva nulla, se non l'attestazione di un riflesso composito e originale (e di un'originalità a sua volta piuttosto personalizzata

⁴ L. Magagnato, *A proposito delle architetture del Carpaccio*, in «Comunità», XVII (1963), n. 111, pp. 70-81; *Il momento architettonico di tre pittori veneti del tardo Quattrocento*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura A. Palladio», VI (1964), pp. 228-238.

⁵ M. Muraro, *Vittore Carpaccio o il teatro in pittura*, cit., p. 9.

nell'intuizione dell'artista), alla prospettiva dello storico del teatro e alla conoscenza del contemporaneo spettacolo veneziano.

Si tratta, in buona sostanza, di obiezioni implicite nel richiamo alla specificità dei modi di rappresentazione, tali da coinvolgere il nodo concettuale dell'intreccio tra figurazione e forme di spettacolo e la sua produttività. E per noi, riflettendo sul saggio di Zorzi, sull'impostazione metodologica che lo caratterizza, non è possibile non interrogarci, sia pur brevemente, sui fondamenti che il lavoro di Francastel aveva costituito per questa dialettica. Sia sotto il profilo dell'inventario di oggetti convenzionali adottati nella figurazione, che del prestito o dell'influenza reciproca dei partiti spaziali e della sceneggiatura della narrazione 'visualizzata', le argomentazioni di Francastel attribuivano le scelte compositive e tematiche dei due versanti a un universo immaginario e percettivo comune. Molti dei *loci* della pittura quattrocentesca si basavano su 'cose' o 'scene viste' in spettacoli, e prevalentemente in spettacoli di strada. Considerazione decisiva ai fini della definizione delle convenzioni narrative e simboliche dello spazio pittorico, ma poco costruttiva ai fini della ricostruzione e dell'interpretazione delle pratiche spettacolari, la cui identità restava prevalentemente verificabile attraverso fonti documentarie e letterarie eterogenee, utilizzate d'altronde per fornire utili paralleli a una ricostruzione del *milieu visuel* in cui quelli che Francastel chiama «spettacoli non teatrali» o «paraliturgie» condizionavano produzione e lettura dell'immagine quattrocentesca. Una nozione aperta così a restituire il tessuto e i nodi di una realtà percettiva, mettendo in relazione oggetti figurativi e oggetti «istituzionali»; poiché tali erano, secondo indicazioni più perspicue, le «scene viste» e i loro elementi. Ma lo stesso Francastel era ben conscio di come restassero irrisolti i problemi di «montaggio» dell'immagine designata come referente, cioè quella spettacolare, e i termini organici della relazione tra «scena vista» e oggetto figurativo, oltre la mera identità di contenuto e l'immateriale convergenza nel *milieu visuel*. Chi aveva visto cosa? Perché riproduceva quella visione? Che senso aveva quel riferimento comune ottenuto con mezzi rappresentativi diversi? A quali universi distinti compresi nella genericità del «mezzo visivo» erano destinati i diversi trattamenti? Proprio in quanto la relazione era posta in termini strettamente visivi, restavano irriducibili e non definite le differenze di

composizione e di allestimento per una percezione distinta che non fosse identica e uniforme alla totalità del campo visivo e culturale designato. Osservava Francastel, a proposito delle processioni fiorentine per la festa di san Giovanni e dei loro apparati nobili, che «il reale interesse del confronto tra gli edifici della festa di san Giovanni e l'opera propriamente figurativa del Quattrocento non risiede in alcuni facili accostamenti di descrizioni da un lato e opere dall'altro, bensì al contrario nello studio di motivi di differenziazione». E ancora era sua intenzione dimostrare «come ogni immagine sia non un doppio, ma un'interpretazione combinatoria del reale»⁶. Considerazione irrefutabile e non solo in quanto consente di interporre, tra l'oggetto figurativo e il suo corrispettivo «naturale», l'oggetto istituzionale, la scena «vista» dello spettacolo di strada — che è il concetto che sembra stare più a cuore a Francastel — ma anche in quanto non può che sottolineare montaggio e finalità autonome della composizione figurativa e statuto indipendente, oltre il «riflesso» dei modi figurativi, e l'astratta organizzazione di uno spazio che si suppone comune, della prassi spettacolare.

Nelle pagine di *La figure et le lieu* che abbiamo citato, Francastel dimostra di avere coscienza della problematicità delle aperture da lui stesso suggerite; che rischiavano di banalizzarsi non arrivando a spiegare perché l'immagine, considerata come fonte, potesse essere qualcosa di più del surrogato di una visione diretta o la testimonianza di una «visione del mondo» reificata e funzionante come sistema regolatore comune a più forme contemporanee. Il rifiuto della concezione dell'immagine come doppio apriva insieme nuovi campi di pertinenza e fondate rivendicazioni di specificità delle diverse forme di montaggio. Ma lasciava tali forme nell'indeterminato, o le determinava in quanto erano convergenti. L'orizzonte in cui convergevano era quello dei «sistemi di integrazione» percettiva, secondo un impianto concettuale e lessicale ispirato a Meyerson (psicologia storica) con qualche dose di Merleau-Ponty (fenomenologia della percezione). In una simile *impasse*, uno storico del teatro avrebbe comunque potuto muovergli il rilievo che egli stesso, all'epoca di *Imagination plastique*, aveva mosso a Kernodle per essere

⁶ Citiamo dalla traduzione italiana di saggi e brani scelti P. Francastel, *Guardare il teatro*, Bologna, Il Mulino, pp. 186 e 176 (da *La figure et le lieu*, Paris, Gallimard, 1967).

«poco sensibile alle condizioni specifiche di montaggio»⁷. Ben altri avrebbe potuto avanzarne, anche in base a considerazioni strettamente iconologiche, uno storico del teatro particolarmente attento a fattori sociologici e di contesto materiale.

Le condizioni preliminari poste con enfasi da Zorzi appaiono rispondenti alla volontà di evitare i rischi di indeterminatezza insiti nell'accettazione di una coesistenza degli oggetti in questione in un ambito culturale, in una dimensione e in una circolazione di elementi figurativi comuni e invarianti. È evidente che per Zorzi si tratta di rifondare una relazione convincente, nelle particolari condizioni di penuria di fonti descrittive particolarmente sensibili alle proprietà di spettacolo cui soggiace lo studioso del teatro veneziano di quei decenni; e nella particolare complessità dell'immagine — il ciclo di teleri — trattata come fonte. Ma altrettanto marcata è la ricerca di un riequilibrio tra quanto il riferimento ai fenomeni parateatrali aveva dato ai principi d'interpretazione dell'immagine pittorica e quanto poco, *per limiti metodologici*, per univocità trasformata, come abbiamo visto, in genericità, quelle aperture avevano aggiunto agli inventari del D'Ancona, per tacere delle confusioni ereditate, e a una nozione storiograficamente matura delle presenze dello spettacolo nella società urbana del Quattrocento, dei soggetti e dei luoghi concreti in esse coinvolti al di là della circolazione delle immagini e degli oggetti 'istituzionali'.

In un intervento recente, Hubert Damisch ha criticato la formula murariana del «teatro in pittura» sostituendole quella di «teatro di pittura»⁸. Le argomentazioni di Damisch, ispirate alle asserzioni di Chastel sul partito spaziale prospettico come cifra del «luogo solenne», si muovevano pertanto su una traiettoria di correzione in senso strettamente iconografico e strutturale, giovandosi tra l'altro del parallelo segnalato dallo stesso Zorzi, in *Il teatro e la città*, tra l'impianto del teleri dell'*Arrivo degli ambasciatori* e la tavola pro-

⁷ P. Francastel, *Guardare il teatro*, cit., p. 51 (da «Journal de Psychologie», 1953; poi in *La réalité figurative*, Paris, Denoël, 1965).

⁸ H. Damisch, *Le théâtre de peinture*, in AA. VV., *Interpretazioni veneziane. Studi in onore di Michelangelo Muraro*, a cura di D. Rosand, Venezia, Arsenale, 1984, pp. 137-143.

spettica di Berlino⁹. L'orientamento della lettura di Zorzi assume invece, rispetto alle suggestioni di Muraro, responsabilità di ulteriore precisione sia nella lettura iconografica che nella ricerca della dimensione spettacolare. Alle analogie, alle notazioni ambientali, alle sparse apparizioni, Zorzi oppone una sorta di «realismo critico» delle implicazioni di spettacolo, imperniato sulla ricognizione dei fattori riconoscibili di espressione teatrale, raccolti anche muovendosi oltre l'area geografica e cronologica interessata, e sottoponendoli poi al vaglio critico della loro effettiva presenza o *possibilità di presenza* in area veneziana. Facciamo qualche esempio. La rassegna delle figure di personaggi-indicatori o «didascalici», che sarebbero un artificio illustrativo della drammatizzazione in una concezione «distanziata» ed «epica» del rappresentare, rimanda, in sintonia coi luoghi deputati con cui vengono identificati la stanza di Orsola nel teleri dell'*Arrivo degli ambasciatori* e l'edicola sulla destra del *Ritorno*, a modi e apparati di rappresentazioni di argomento sacro attestati e documentati su scala europea nel tardo Medio Evo. Ma la lettura dichiara continuamente quanto la presenza del personaggio indicatore sia un artificio ampiamente ricorrente nella figurazione quattrocentesca, autorevolmente teorizzata dal trattato albertiano; e che la peculiarità di tali figure nel ciclo sembra, rispetto ad altre versioni, segnata da una meno pretestuosa raffigurazione dei committenti e da un legame più stretto con le linee portanti, con gli episodi della leggenda agiografica. Un artificio che all'interno della sapiente *variatio* della ricca ambientazione, riafferma ragioni di strutturazione narrativa o, come si adombra a proposito di più enigmatiche posture, lascia affiorare «codici allusivi perduti» decifrabili alla fruizione contemporanea; e che è perfettamente integrabile, pur con tali accentuazioni, «in dipinti rinascimentali provatamente estranei alla consuetudine dei ludi scenici» (p. 48). Una volta riconosciute queste cautele di pertinenza pittorica, Zorzi propende per l'ipotesi, basata su un argomento quantitativo e qualitativo intrinseco, «di una sorta di clausola ricorrente nell'evento narrativo-spettacolare del ciclo» e quindi di una «ritrascrizione pittorica dei compiti affidati sulla scena al corago», accogliendo l'indica-

⁹ L. Zorzi, *Il teatro e la città*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 307-308; e cfr., *Carpaccio*, alla nota 118, p. 164.

zione di Muraro relativa a un collegamento con i «festaioli» che presiedevano alla vita festiva dei sodalizi di giovani aristocratici noti come Compagnie della Calza. Ciò che sorregge la riconoscibilità del «corago» è, ben oltre le labili indicazioni organizzative delle fonti veneziane, un'evocazione piuttosto onnicomprensiva del «didascalismo», presente nello spettacolo sacro come in quello profano, «dell'andamento narrativo e antinaturalistico della drammaturgia romanza», collegato ai caratteri «anti-illusionistici» del suo allestimento (pp. 48-49). Per raccordare all'ambito del ciclo questa temperie e quell'insistente gesto didascalico elevato a ruolo recitativo, Zorzi evoca il termine di «demonstratione» ricorrente nei diari sanudiani; e, attraverso di esso, comincia a dirigersi verso un termine obbligato di raffronto, a Venezia, dello spettacolo di strada gestito dai giovani aristocratici, la *momaria*, vedendo in esso, ai fini di un perspicuo avvicinamento alla struttura del ciclo pittorico, un «cor-teo itinerante» che «si arrestava fissandosi nella cornice del *tableau vivant*».

Il riferimento generico alla «sacra rappresentazione» assume una fisionomia meno vaga e comincia a radicarsi nel linguaggio delle cronache veneziane, passando per un'ipotesi di tipologia storico-teatrale ampia (la drammaturgia «romanza») per approdare a una tipologia locale. È un disegno che porta ben oltre l'identificazione del «corago-festaiuolo-didascalico» come polo «teatrale» della funzione dei personaggi-indicatori, polo di cui, come abbiamo detto, è arduo reperire in fonti veneziane un corrispettivo di prassi recitative. L'impostazione della ricerca comincia in realtà a sondare i riscontri veneziani della *rue théâtralisée* tardo-medievale¹⁰ e delle disparate fisionomie e iniziative di allestimento ad essa attribuite.

Vediamo come funziona questa prassi riguardo all'apparato. A proposito dei «luoghi deputati», delle *mansiones* dell'*Arrivo*, il tracciato è significativo: pur riferito alla visualità e alla spazialità del Carpaccio e agli influssi che l'hanno modellata, la scatola prospettica in cui dialogano Orsola e il padre appare come il ricorso «al didascalismo concentrato ed eloquente di una scena di teatro [...] in cui tutto il concerto degli elementi [...] fa pensare a modelli desunti

¹⁰ E. Konigson, *L'espace théâtral médiéval*, Paris, CNRS, 1975, pp. 195-204. Cfr. L. Zorzi, *Carpaccio*, p. 167n.

dalla messinscena di una rappresentazione di soggetto sacro». I riscontri proposti sono un quadro vivente per l'entrata di Carlo VIII a Chieri e, rendendo giustizia all'ambiguità tra luogo deputato e dettati prospettico e vitruviano, che è l'ambiguità fondamentale tra visione «romanza» e visione moderno-classicizzante, «una relazione non generica con le descrizioni dei palcoscenici ferraresi contemporanei». L'attendibilità di questi riscontri eterogenei e a largo raggio è evidentemente elevatissima qualora si tratti di qualificare la cultura figurativa e le scelte compositive del Carpaccio, e di sostanziare — è un concetto che dovremo riprendere — l'assimilabilità dell'impresa del ciclo alla varia tipologia degli apparati celebrativi quattrocenteschi anche attraverso elementi di allestimento e produzione di spettacoli presenti nell'esperienza del pittore e dei committenti. Diventa invece piuttosto fragile qualora si vogliano condensare tali elementi in una prassi effettiva e localizzata di spettacolo, e soprattutto quando si voglia documentarla attraverso il loro uso figurativo.

Nella ricchezza di contatti e rimandi che corredano questo grande commento ai teleri la certezza dell'obiettivo non compromette mai, fortunatamente, l'ampiezza delle escursioni. Comincia così ad apparire uno spettacolo, o meglio, come vedremo, un intreccio di spettacoli, dalla fisionomia contraddittoria e inquietante, risultante da incroci insolubili, da coesistenze innegabili e anzi necessarie con l'universo cerimoniale, venate da allusioni criptiche, da incertezze tipologiche che costringono a verificare e a precisare l'accento risolutivo ma anche elusivo di Muraro a una contaminazione che fonderebbe suggestioni ricavate dallo spettacolo «sacro» come da quello «profano», per conservare una distinzione poco consona alle realtà celebrative veneziane di diversi livelli.

L'asse, l'orientamento in cui Zorzi, restando fedele ai suoi assunti, iscrive alcune di queste incertezze, è il destino storiografico che implica la riconoscibilità dei fattori in gioco come indizi di teatro. L'uso dello spazio unitario prospettico e la resistenza, in forma di edicola prospettica, dei luoghi deputati era una soluzione intermedia, un partito contraddittorio comune, come ha insegnato Francastel, alle soluzioni narrative della figurazione quattrocentesca. L'improponibilità, riguardo a quegli anni, di autonoma identità e funzione della «scenografia» appare a Zorzi come il parallelo di

quella frattura e lo induce a proiettarla, come sintomo di un'impossibilità, di una necessaria ibridazione, su una dissonanza storiografica percepita come incompiutezza storica, il *non ancora* della visibilità e della consistenza delle categorie teatrali che serve ad estrarle là dove non si danno a leggere come tali nella densità dell'immagine documento. Così i fattori compositivi dello spazio dei teleri si convertono in equivalenti di un difficile equilibrio: quello degli apparati contemporanei e delle tipologie che si vorrebbero ricomporre in unità isolabile di spettacolo nell'incrocio tra una «concezione che non era andata oltre la nozione vincolante e riduttiva del luogo deputato, discesa dalla tradizione dello spettacolo di ambito religioso» e «un altro spettacolo, il corteo viario e la pantomima allusiva» che a Venezia era la momaria e «assumeva a scenario lo spazio predeterminato della struttura urbana» (p. 38).

In un intervento precedente, «reificando» questa sovrapposizione, Zorzi arrivò a ipotizzare uno spettacolo itinerante (come una momaria) che si arrestava in prossimità di luoghi deputati (per assumere i modi della rappresentazione di argomento sacro)¹¹. Tale ipotesi riecheggia qui in termini molto attenti, e le conclusioni del saggio non potranno che ridimensionarla o smentirla indirettamente. È chiaro comunque che la ricerca di uno spettacolo realmente effettuato come referente, di un «doppio» specifico, porta impressa la ragione distributiva e organizzativa propria dell'immagine pittorica. Nel momento in cui vuole superarla, risulta percorsa ed elaborata al punto da sovrapporre i modi del montaggio pittorico alla coesistenza, nella sua identità eventuale, di due versanti tipologici e strutturali distinti separatamente verificabili come ipotesi di lettura «teatrale». Il problema è fino a che punto la «contaminazione» che era apparsa propria dell'impresa pittorica, e che si riferiva a sue proprie prerogative di composizione, potesse, uscendo dalla generica ambiguità sacro-profano, e assumendo connotati materiali di spettacolo, trasferirsi meccanicamente in una forma ibrida. E non, piuttosto, spingere a chiedere i moventi propri della composizione-contaminazione pittorica rispetto alle forme di spettacolo altrimenti documentabili e presenti.

¹¹ L. Zorzi, *Intorno allo spazio scenico veneziano*, in *Venezia e lo spazio scenico*, catalogo della mostra, Venezia, La Biennale, 1979, pp. 81-109, p. 99.

Si tratta di un punto critico. Del punto in cui i singoli anelli di congiunzione devono riaggregarsi in unità superiore, sotto pena di ridursi a pure illazioni nominalistiche e perdere la presa sui fenomeni e sul mondo esplorato. Ricomponendo le tracce sparse, i personaggi-indicatori, gli spazi costruiti dell'articolazione narrativa potevano diventare il corago-didascalo, ed elementi scenici di rappresentazione; la momaria e il suo «scenario» di strutture urbane predeterminate avevano per corrispettivo la «messa in scena prospettica dei teleri in cui la pittura riaggrega, adeguandola ai propri mezzi, l'intera cornice formale dello spettacolo viario». A queste condizioni, la ragion d'essere della ricerca non poteva certo essere uno spettacolo o una serie di rappresentazioni ma la natura composita dello spettacolo veneziano nella città di fine Quattrocento. Una globalità determinata, in cui non andrebbero persi i contorni dei luoghi e degli strumenti, ma dove le stesse forme acquistano tratti, funzioni e destinazioni isolabili, e non per questo meno comunicanti. La «fonte» pittorica in questione è talmente complessa da chiamare in causa la completa fenomenologia e la potenzialità delle culture rappresentative cui si fa appello. La ricerca del referente approda alla necessità di un campo di pertinenza più ampio. Perché il 'doppio' pittorico, se era tale, non aveva un originale ma ne aveva molti. Lo spettacolo «visualizzato» dal ciclo rimanda a una composizione pittorica di figure e artifici spaziali, cerimoniali, spettacolari di Venezia e di altrove.

Abbiamo già accennato come, a liberare il teatro veneziano del Quattrocento dalla ganga necessaria ma opaca della composizione pittorica e delle apparenze cerimoniali, la lettura di Zorzi indica sovente un contesto disciplinare e un orientamento diacronico che forzano l'immagine alla trasparenza. La prospettiva dichiaratamente parziale consente di chiamare in causa, pur nelle conclamate esigenze di distinzione, il complesso dei dati, meglio determinati e più direttamente accertabili, relativi allo scenario celebrativo, e a servirsi per affrontare la verifica della tipologia 'contaminata' esemplata dai teleri.

È quanto accade nell'analisi del terzo telerio, in cui le piste coreografiche, musicali, di ambientazione — l'identificazione della *lista* che segnava il confine di «residenze di legazioni straniere o i

luoghi comunque soggetti a immunità diplomatica» — confluiscono nella «pompa di una cerimonia interamente profana». Si tratta del rituale di un ricevimento diplomatico, e proprio qui «l'aura dello spettacolo», suggerita dalla folla che assiste alla cerimonia, «l'impressione di trovarsi di fronte alla raffigurazione di una scena strettamente imparentata con i modi dello spettacolo visivo sovrasta il fondo di perplessità lasciato in proposito da altri dipinti della serie». Lo spettacolo è dunque più visibile proprio là dove più arduo è districarlo dal cerimoniale; e ciò tramite l'introduzione della duplicità: «c'è una indubitabile situazione di doppio spettacolare (la cerimonia più la rappresentazione simulata della stessa)». Il «genere» che fa da strumento di questa simulazione è la momaria: «l'azione rappresentata dal telerò è quella di una momaria di soggetto leggendario, ma proiettata nell'attualità di una delle molte accoglienze che Venezia dedicava alle missioni diplomatiche» (p. 60).

Chi ha realizzato questa proiezione? Non è sufficiente a spiegarla, dal punto di vista strettamente iconografico, una scelta compositiva del Carpaccio, sensibile al prestigio e all'immagine pubblica dei suoi committenti esercitata nel fasto dei ricevimenti ufficiali e interpolata nelle sequenze «diplomatiche» della storia di Orsola? Bisogna chiedersi fino a che punto è necessario — e non in termini astratti, ma in termini di coerenza con le fonti e i caratteri dello spettacolo veneziano contemporaneo — supporre una rappresentazione, una simulazione in senso stretto come termine medio tra l'elaborazione dei teleri e l'indubitabile ricorso a una situazione di enfasi visiva e sonora, e di comportamento formalizzato e artificiale qual è il ricevimento diplomatico. La risposta è comunque affermativa se il polo magnetico di ogni frammento significativo tradotto nella pittura dalla generica enfasi visiva dell'evento pubblico è la dimensione «autonoma» e riconoscibile che *sarà*, secondo l'orientamento sostenuto, propria del teatro e dei *suoi* spettacoli. In questa chiave si fa oggetto di ampia considerazione il costume del personaggio che incede a passo cadenzato verso l'edicola reale. Emerge «il dato essenziale dell'abbigliamento, ciò per cui esso da abito [...] di impiego quotidiano, diventa assisa da cerimonia se non proprio (o non ancora) 'costume' teatrale in senso specifico» (p. 56). Più che uno spettacolo come termine medio e necessario, sembra esserci una triangolazione costante, in cui anzi la cornice, il margine di

scambio da una forma all'altra, da un luogo, da un apparato all'altro, è proprio il valore cerimoniale degli elementi; non il loro significato ma la loro qualità, la funzione di indizi e di strumenti di un tempo e di uno spazio privilegiati, di una visualità comune e solenne, che proprio come tale, costituisce la materia prima di usi e proiezioni eterogenee. Il surplus, l'aura dello spettacolo, da questo punto di vista, non sembra soltanto attribuibile a un fatto di spettacolo che simula la cerimonia ma è qualcosa che caratterizza la tensione che si instaura tra la cerimonia riconoscibile e il suo uso, la sua proiezione in un ambito determinato attraverso la figurazione.

È possibile individuare nella momaria non tanto il referente quanto l'anello di decisivi passaggi e accostamenti. «Evento rappresentativo [...] che si ispira costantemente a soggetti profani», spettacolo itinerante a tema mitologico o allegorico, «privo di ascendenze o legami con un determinato prodotto drammaturgico», questo corteo figurato si realizzava quasi esclusivamente coi mezzi della coreografia e del travestimento, giovandosi, per le figurazioni più complesse, alla stregua degli edifici fiorentini, di «solieri», pedane portate a mano o su ruote. Adattabile alla strada e alla sala, e simile pertanto ai cortei mitologici delle feste di corte, questa forma si colloca, fin dalle prime notizie di metà Quattrocento ripercorse da Zorzi, in momenti tipici come le nozze e i carnevali, sovente coincidenti. Quando le compagnie di giovani aristocratici che le promuovono divengono strumenti della politica celebrativa del regime, le momarie si introducono nella prassi diplomatica di ricevimento di principi e notabili stranieri. Si tratta quindi di una forma che si muove sul terreno di confronto tra iniziative, visioni, segni del lusso privato, cultura e gusto delle famiglie aristocratiche e dei loro giovani esponenti in fase di iniziazione all'agone politico; e orizzonte celebrativo ufficiale centrato sullo scenario marciano delle processioni dogali, e sulla rappresentatività civica che in esse i gruppi sociali esibiscono come membra del corpo unanime dello stato. Ovvio corollario di tali convergenze, proprie dell'elastica monotonia del regime oligarchico e delle sue manifestazioni, sono da una parte il crisma di civica sacralità che investe anche forme di derivazione profana, e che emana dalla stessa

funzione dogale e dalle implicazioni politiche del culto marciano¹²; e dall'altra la penetrazione di apparenze e di strumenti appartenenti all'esperienza libresca e festiva dell'élite nello scenario della festa di regime.

Zorzi cerca nelle pagine del diarista Sanudo il parallelo della momaria diplomatica adombrata dai teleri dell'*ambasceria*, assegnando invece ai teleri che rappresentano la tragica *peregrinatio* di Orsola, dello sposo e delle undicimila vergini, la memoria di una probabile sacra rappresentazione. Ma la particolare collocazione e fisionomia di eventi analoghi e significativi per la loro centralità nella vita pubblica cittadina, sono dati pertinenti e già reperibili in altre fonti relative agli anni della stesura del ciclo. Pensiamo alla rappresentazione in onore di Alfonso e Beatrice d'Este a Palazzo Ducale nel maggio del 1493. Dalle missive di Beatrice al marito Ludovico il Moro appare, tra i carri trionfali a carattere allegorico-politico e la rappresentazione della vita di Meleagro, la sequenza della consegna di un plico da un araldo al «signore» della Compagnia dei Potenti, evidentemente incaricata dell'accoglienza e dei suoi momenti rappresentativi. «Fornita la collatione — scrive Beatrice — venete un'altra representatione de duy sopra le due serpe, et uno posto sopra una barcha sopra uno carro triumphale cum una lettera in una bacchetta, quale andò al signore della compagnia, et smontato li presentò la lettera, poi gli la rimise, et tornò fora de la salla remontato ne la barcha seguendo li altri dui»¹³. Il linguaggio di Beatrice e il tenore della notizia sono tali da accostare la sala di Palazzo Ducale alle corti padane, alle varianti mitologiche più sofisticate che vi acquistava lo schema dell'*ambasceria* come momento di coinvolgimento di illustri presenze e divinità e simboli del tempo festivo. A un livello diverso, nello spazio delle apparenze civiche e della città simbolica che era la platea marciana, la lenta ma chiara compenetrazione, favorita dalla congiuntura politica, di festa di stato e materiali del teatro di strada, determina la contaminazione tra struttura processionale tradizionale e intervento di «solieri» e travestimenti dei cortei allegorici delle momarie. Il caso più eclatante è la processione della Domenica delle Palme del 1495, trasformata in grande manifestazione politica e propiziatoria per la contemporanea proclamazione della lega anti-francese. Ne possediamo un'accurata descrizione nell'opera del Sanudo sulla spedizione di Carlo VIII. Sfilano, frammisti agli immancabili reliquiari e alle icone delle scuole in uscita solenne col corteo dogale, le incarnazioni della Giustizia, di Venezia e d'Italia, carri figurati con le personificazioni dell'Imperatore, del Papa, di Ludovico Sforza; e il re e la regina di Spagna, angeli e virtù, tutti con le loro insegne e cartigli in latino; «Come fono davanti la Signoria, fo refferito questi versi in significare chi erano quelli»¹⁴. Philippe de Commines, legato di Carlo, assiste sgomento. Vede nella processione «grand nombre de mystères et de personnages»¹⁵. Quelle apparenze che sfilavano e si dichiaravano davanti al doge richiamavano i misteri, gli spettacoli sacri della sua cultura.

Con la sensibilità e la vastità di implicazioni e di mezzi richiesti da simili manifestazioni si confrontano e si condensano, a Venezia, i dati e i fatti di spettacolo, al punto da sembrare invisibili nell'alone di tanto splendore. I segni di ambienti più ristretti, di dimensioni meno pubbliche e ufficiali, illuminano la sfida tra il centro cerimoniale e i gruppi, diversamente legati alle istituzioni o autonomi per potenza alternativa, che possono adottare in scenari diversi strumenti analoghi di apparato, di allestimento, di enfasi visiva o comportamento artificiale. Le evidenze residue della festa quattrocentesca affiorano in questa corrente di palchi, di solieri, di lusso esibito, di danze e travestimenti che articola il doppio legame di emulazione e competizione, di asservimento e autonomia tra sfera comune e universo familiare o consortile, peculiare di un regime oligarchico retto da un delicato, secolare equilibrio fra uguali. Osservato da piazza san Marco, e dai ricorsi calendari del linguaggio celebrativo di regime, come ha fatto Muir nella sua importante monografia sulla festa civica¹⁶, il panorama può apparire monotono, soggetto a un costante movimento di centralizzazione, a spostamenti tesi a inglobare iniziative e innovazioni sotto l'uniformità simbolica della

¹² Cfr., anche per una bibliografia al riguardo, E. Muir, *Il rituale civico a Venezia nel Rinascimento*, trad. it. Roma, Il Veltro, 1984 (ed. or. Princeton, N.J., 1981).

¹³ La lettera di Beatrice d'Este è in P. Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata*, Torino, Roux e Favale, 1880², pp. 607-610.

¹⁴ M. Sanudo, *La spedizione di Carlo VIII in Italia*, a cura di R. Fulin, Venezia, Visentini, 1883, pp. 301-303.

¹⁵ Ph. de Commines, *Mémoires*, Paris, Champion, 1925, p. 131.

¹⁶ E. Muir, *Il rituale civico*, cit.

fešta di stato. Osservata dalle rare evidenze, dai passaggi principeschi negli ambienti aristocratici, dalla facile supposizione di un'attività più interna e continua delle *compagnie*, la stessa tensione assume un'altra direzione, un altro significato: la redistribuzione della simbologia e dell'apparato di Stato, e di attrazioni neutre e comuni, in spazi alternativi dove si dissolve l'identità costituzionale tra aristocrazia cittadina e stato. Inevitabile è il riferimento al centro cerimoniale, non lo scenario o il senso. Strumenti e segni di spettacolo percorrono questa trama, passando per le lente contaminazioni di vertice, ricadendo nello specchio forzatamente ridotto e parziale dei convegni delle confraternite e delle compagnie giovanili, e di altre forme associative, che, una volta libere dal tributo di partecipazione e concorso alle feste comuni, potevano comprimerne segni e valori e sovvertirne il contenuto solidaristico.

La momaria, dunque, come «genere» egemone rispetto alle forme dello spettacolo veneziano tardo-quattrocentesco, risulta incerta, cangiante, quasi inevitabile presenza di sceneggiatura coreografica, quadri viventi, mascherata danzante nelle occasioni riflesse dalle fonti; realtà che sconfinava, fondendosi in eventi politici congiunturali con l'ordine cerimoniale, nella sacralità civica delle feste di regime, diviene per tali requisiti non tanto riferimento certo di spettacolo quanto punto di passaggio obbligato e termine di paragone dello scambio tra progetti di esibizione pubblica e autorappresentazione legittima dei gruppi aristocratici. Zorzi si volge ad esplorare le molteplici occorrenze di questa forma egemone nelle pagine dei *Diarii* del Sanudo.

Dobbiamo molto, quasi tutto, quanto a informazioni e collocazione dello spettacolo nella Venezia protocinquecentesca, alla frustrazione politica e letteraria di Marin Sanudo, alla conseguente ipertrofia della sua attenzione descrittiva, alla variabile e progressiva sensibilità, che Zorzi conosceva bene, per gli ambienti oscurati dall'impersonalità degli annalisti e dalla parzialità degli storiografi umanisti. Quello che appare confrontando le scarse notizie e i documenti anteriori alle note sanudiane è che il senso delle compagnie giovanili, e delle loro presenze ed esibizioni, cambiò dopo la svolta del secolo. Meno frequenti sono le associazioni alle ambascerie e ai ricevimenti, sempre più spiccato il carattere eccentrico e competitivo delle apparizioni carnevalesche, legate all'introduzione nei diverti-

menti cittadini di forme conviviali e operatori stranieri, alla fusione di intrattenitori locali e immigrati. Ritorna, più diffusa e più introvertita, la venatura trasgressiva delle prime apparizioni dei compagni in livrea, prima che il governo li delegasse a funzioni diplomatiche nel secondo Quattrocento. I segni dell'ethos cavalleresco cedono a più aggiornate, sofisticate connessioni con l'irresponsabilità e l'esclusività di forme importate. L'avvicinarsi di leggi suntuarie e lussi ostentati continua. Le violazioni si inserivano in un diverso contesto di religiosità civica, in cui i traumi delle sconfitte politiche e militari provocavano il riaffiorare di devozioni collettive spontanee¹⁷, il dissolversi di immagini di città sante e imperiali come orizzonte del destino storico, la conversione di immagini e progetti in prerogative del gusto d'élite. L'identificazione di stato e società materializzata dalla concordia, dall'ordine dei culti, mostrava le crepe della sua presunzione e della difformità reale. Le folle e i cortei del 1515 non sono gli stessi del 1495.

Possiamo supporre una convergenza tra l'acuirsi della sensibilità del Sanudo, la progressiva veggenza della sua scrittura, e il venire alla luce nelle sue pagine di forme e tempi del vivere irriducibili a immagini di regime e alla città del mito. Intuiamo il compiacimento di chi vede in sintomi di decadenza il riscontro di una incompresa solitudine, della disperata difesa di una civiltà che scompare. È perciò inevitabile ricorrere a queste note anche per rintracciare cose e accenti che anni prima risultano sommersi. La situazione non era la stessa, ma è necessario ricorrere al Sanudo del primo Cinquecento non perché fosse rimasto immutato dal tardo Quattrocento il senso dello spettacolo e il suo contesto urbano. Ma perché, in quanto documento, il ciclo di sant'Orsola rinvia a una dimensione di cultura dello spettacolo prossima a quella portata alla luce dal diarista in anni successivi. E si è detto come tale dimensione costituisca un versante decisivo nella dialettica dello spettacolo veneziano di tutto il Rinascimento.

Ricercando nelle note sanudiane caratteri e fisionomia della momaria, la sua natura composita, «la vaghezza e la disparità dei suoi contenuti», Zorzi trova la descrizione di una momaria di con-

¹⁷ Cfr. I. Cervelli, *Machiavelli e la crisi dello stato veneziano*, Napoli, Guida, 1974, pp. 27-33.

tenuto diplomatico in una notizia del 1513. Si tratta di «una certa comedia over rapresentatione» svoltasi a ca' Foscari per nozze Foscari-Venier. Al cospetto del re della compagnia degli Eterni, i patrizi si esibiscono in successione come oratori di papi e sovrani dei secoli precedenti, del doge Michele Steno, morto un secolo prima, di un imperatore Ottone e «dil Soldan». Il travestimento dei compagni, la presentazione delle credenziali, il rituale diplomatico apertamente contraffatto e avvolto da nomi e abiti esotici e leggendari funzionano da pretesto all'inserimento di musicisti e danzatori, di un improvvisatore alla lira, di cantori «villani da villa». Conclude il buffone Zuan Polo, con «alcune piasevoleze» e acrobazie. Zorzi propone opportunamente come riscontro a questa notizia sanudiana, per ricavarne le dovute analogie e differenze, la tipologia di spettacolo cortigiano che trova un alto e documentato esempio nella Festa del Paradiso del 1490 alla corte di Ludovico Sforza. L'ambasceria degli dèi a Milano e la solennità burlesca dei patrizi travestiti da oratori a ca' Foscari, segnano momenti precisi di adozione del cerimoniale come sceneggiatura diversamente connotata dall'intrattenimento aristocratico. Illuminante, per Venezia, sarebbe il confronto che si può avanzare con quel frammento di comportamento rituale che, in un contesto di diplomazia ancora effettivo, è l'entrata dell'araldo e la consegna dell'ambasciata al «re» della compagnia inserita nel ricevimento e nella festa a palazzo per Beatrice d'Este nel 1493. Si delinea una sorta di interiorizzazione integrale nello spazio aristocratico, e nelle feste nuziali dei compagni, di un motivo che, fino a un certo punto, è stata una funzione; e che dopo l'allineamento col costume conviviale delle corti padane e col relativo sfondo mitologico, si rende autonomo dalla funzione e dai temi per costituire il materiale di apparenze spettacolari specifiche, e la linea portante di una serata festiva, respingendo il pretesto diplomatico stesso in un'aura di immagini remote e legendarie.

Osservando e combinando le notizie disponibili con l'andamento compositivo e le implicazioni cerimoniali individuate, si profilano analogie evidenti tra il trattamento pittorico dell'immagine pubblica degli aristocratici, delle relative situazioni celebrative, e l'uso spettacolare che di quelle situazioni poteva essere fatto, qualche anno più tardi, nell'ambito della festa privata. Nella lettura zorziana, la notizia del 1513 viene utilizzata come riscontro tardivo, come atte-

stazione di una forma spettacolare di ispirazione diplomatica cui apparterebbe lo spettacolo sotteso ai teleri dell'ambasceria. Si viene così delineando, attraverso la verifica di tipologie di spettacolo distinte, la proposta conclusiva dei riscontri della lettura teatrologica dei teleri nel senso dei riferimenti a realtà di spettacolo, formulata congiuntamente a una precisa ipotesi di cronologia esecutiva. Rimarcando la «necessità di precisare» o di correggere una affermazione ripetuta, ossia che l'intera serie di sant'Orsola conservi il ricordo di una «sacra rappresentazione», Zorzi ritiene, anche in base alla periodizzazione esecutiva, che «i 'ricordi' percettibili nel ciclo attingono non solo alla sacra rappresentazione, ma anche alle altre forme di spettacolo presenti nel panorama veneziano, dalla cerimonia di stato alla sfilata stradale al tipo egemone della momaria» (p. 132).

La memoria della «sacra rappresentazione» si era concretizzata e assodata con il rinvio a una notizia già presente alla storiografia, cioè il divieto patriarcale del 1462 a rappresentazioni di argomento sacro in Ss. Giovanni e Paolo per celebrare la canonizzazione di santa Caterina da Siena. La «parte», il decreto del Consiglio dei Dieci che avalla la censura patriarcale è interpretata, diversamente da altre letture, non come la traccia risolutiva di una assenza di drammatizzazioni di argomento sacro, ma, più logicamente, come il sintomo di una prassi discontinua ma presente. Ai fini della lettura del ciclo di sant'Orsola, il documento è valorizzato, ovviamente, dalla contiguità tra il tempio domenicano e la sede della confraternita. Cominciano a intravedersi collettività e luoghi concreti, direttamente riferibili a operazioni rappresentative, e costituenti il legame effettivo tra tali operazioni. Alla generica contaminazione tra sacro e profano che nelle pagine del Muraro saldava un'ambiguità costitutiva delle pompe veneziane alla figurazione del Carpaccio, il percorso di sparsi indizi di forme teatrali aggiunge articolazioni decisive, che investono tipologie di spettacolo ma anche ipotesi di socialità determinata che si esprime attraverso il ricorso a elementi di cultura dello spettacolo e dell'apparato celebrativo.

Se condensiamo tali elementi nella presupposizione di spettacoli realmente effettuati non ricaviamo indicazioni sul senso dei teleri come apparato qualificante lo spazio della Scuola; senso che si valuta pienamente proprio per il ricorso «a un'ampia gamma di for-

me, che testimoniano con la loro efflorescenza di una sperimentazione in atto e di un interesse per il teatro che nell'ambiente veneziano si avviava in quegli anni a toccare il suo culmine» (p. 132). Questo interesse per il teatro ha tanto più peso quanto meno le sue tracce meccanicamente si traducono in menzione di eventi spettacolari ma rifondono componenti, episodi e fermenti diversi della vita urbana. Riferire esclusivamente la rilevanza teatrológica dei teleri alla verifica di eventi determinati da essi «memorizzati» sarebbe altrettanto limitativo che collegare a tale direzione la pertinenza delle illustrazioni di Terenzio o della circolazione degli stessi testi a stampa. È proprio la varietà e la vastità dei modi di diffusione della nozione del teatro a giustificare la progressiva identità materiale e culturale di quella immagine archeologica e la sua presa su eventi reali. I riferimenti associati da Zorzi ai teleri sono assai meno univoci e, per la loro consistenza, pongono in termini ancora più ampi la rilevanza dell'uso di immagini e valori spettacolari, a condizione di specificare non la forma cui dovrebbero corrispondere per necessità classificatoria, ma l'ambiente che li chiama in causa per necessità storica allo scopo di definirsi e «visualizzarsi» e al quale dobbiamo fare appello, per necessità storiografica, se cerchiamo la pertinenza della cultura del teatro e non vogliamo confondere l'ansia di circoscriverla con il rischio di svalutarla a categoria di eventi.

C'è, oltretutto, un preciso discrimine metodologico. Se dobbiamo introdurre, tra l'immagine che si analizza e le notizie che si hanno a disposizione, la verità effettuale di un evento non altrimenti testimoniato che nell'immagine, torniamo a proiettare sull'immagine-documento la crisi tra ragioni «di montaggio» e di riferimento. Il confronto globale tra la composizione del ciclo e il valore culturale del suo spazio, e l'insieme dei fatti celebrativi e degli elementi di spettacolo che la decorazione pittorica rielabora, assume una compiutezza e un'autonomia di analisi e di discorso sia in rapporto alla lettura dei teleri che alla loro collocazione nel contesto. Al contrario il riferimento all'evento spettacolare non può essere suffragato né confutato in base alla lettura dei teleri. Non possono essere risolte dalla lettura iconografica questioni come la probabile antedatatione del testo protocinquecentesco della sacra rappresentazione di sant'Orsola; la cui diffusione prima della stampa è del tutto plausibile, ma di cui è problematico argomentare un'adozione

scenica nell'ambito della Scuola. Troppo distante appare l'acclarata sostanza di modi spettacolari adottata nei teleri dall'assenza di notizie che testimonino nelle scuole attività diverse dalle devozioni interne e dalle uscite processionali; troppo per introdurre insieme l'ipotesi della rappresentazione e dell'uso rappresentativo del testo, e sottovalutare invece l'importante concomitanza tra la conoscenza del testo della *legenda aurea* e le autonome elaborazioni, a partire da essa, di narrazioni pittoriche e drammaturgiche. Forzare gli indizi nel senso della convergenza non solo non è un approccio risolutivo sul piano della dimostrazione, ma è un modo di procedere che priva il ciclo pittorico di una specificità e di un'unicità che non è solo, ovviamente, di composizione, ma anche di relazione con la cultura dello spettacolo.

Relativi ad altri piani d'indagine sono anche fattori come l'identità tra i membri delle Compagnie della Calza promotori di momarie e i confratelli della Scuola, su cui si dovrebbe fondare la combinazione materiale tra momaria diplomatica e rappresentazione agiografica; o l'accostamento diretto tra le iniziative domenicane a san Zanipolo e l'attività della confraternita. C'è un ambito più ampio in cui ipotesi di spettacolo e lettura iconografica si intrecciano. C'è un rapporto da verificare che non è la produzione di un doppio nell'inevitabile difformità degli strumenti, o il semplice scambio di figure che la plasticità dell'elemento immagine consente tra spettacoli di strada e tele dipinte. Il terreno da esplorare è nel confronto tra apparati, imprese figurative e comportamenti cerimoniali come operazioni rappresentative che intervengono in luoghi e comunità determinate. Ciò che l'immagine pittorica può documentare senza dissolversi è il suo apporto a questa dialettica, non la fisionomia o l'esistenza di operazioni eterogenee. Quello che si può apprendere delle altre operazioni è il riflesso dell'intero campo di pertinenza e di confronto, collocato nel contesto e nella funzione della figurazione analizzata.

Si tratta di porre al centro dell'attenzione uno sfondo che sovente sfuma in ideologia e che è invece tessuto connettivo: i nessi e i contrasti tra le attività comuni e particolari dell'associazionismo religioso e conviviale, la distribuzione di tali attività in spazi pubblici, particolari o privati; le relative intersezioni, equivalenze, esclusioni, riscontrabili nel raggio e nella frequenza delle manifestazioni con-

template; azioni e opere che caratterizzano i luoghi; trasparenza ed affinità di elementi e di strutture, nella divergenza di valori che la diversità dei soggetti attribuisce ai segni analoghi del tempo diverso, all'enfasi visiva, sonora, comportamentale che lo qualifica.

Sul piano dei riferimenti proposti, questo vuol dire che il rapporto comune ma distinto che un telero dipinto per una sede confraternale e una serata di spettacolo in una dimora aristocratica intrattengono con il cerimoniale diplomatico instaura di per sé un campo di pertinenza estremamente rilevante; campo che, oltre le forme impegnate, investe il confronto tra l'ambito pubblico dei cerimoniali ufficiali, l'ambito confraternale e la sala del palazzo privato.

Sulla contiguità tra la scuola di sant'Orsola e il convento e la chiesa domenicana di san Zanipolo potrebbe proporsi un discorso analogo, senza bisogno di supporre un'equivalenza o una comunanza d'intenti celebrativi, e iniziative di rappresentazione, tra la documentata propensione agli apparati del centro domenicano e il racconto figurativo che il Carpaccio ricava dalla storia della patrona dei suoi committenti aristocratici.

La precisa individuazione e redistribuzione che Zorzi opera collegando i referenti «teatrali» del ciclo alla tipologia dello spettacolo contemporaneo apre vasti e inediti orizzonti proprio nel disegnare una rete di riferimenti topografici e istituzionali. San Zanipolo e la piccola cappella della «scuola» contigua, l'incombere materiale, urbanistico e politico dei monumenti marciani, il *portego* di ca' Foscari; forme ufficiali e pompe di stato cui l'immagine dipinta ruba elementi di enfasi visiva e legittimazione; forme riservate di intrattenimento che «laicizzano» i simboli del culto dello stato; spazi comuni percorsi da effimere visioni della storia urbana mitizzata; luoghi particolari impegnati da rilevanti imprese pittoriche. Il surplus dello spettacolo, la specificità del teatro tra i riti comuni e le occasioni festive risiede nella ricerca e nell'articolazione di queste differenze.

Nel corso del Quattrocento, san Zanipolo si propone progressivamente come un'acropoli parallela alla cittadella dogale. Il convento dei padri Predicatori, e i diversi fermenti che in esso si raccogliano, le tombe dogali dalle forme monumentali e dal linguaggio audacemente classico e profano ospitate nelle navate della basilica;

la stessa sede della Scuola Grande di san Marco che si era trasferita presso il convento e il tempio domenicano dal 1438, costituivano un polo urbanistico altamente qualificato dal punto di vista istituzionale, architettonico e celebrativo.

Quasi due secoli durò la costruzione della chiesa, inaugurata solennemente solo nel 1430. Durante la costruzione di san Giovanni e Paolo, nel 1300, era sorta una congregazione di laici intitolata a sant'Orsola, a san Domenico e al martire domenicano san Pietro da Verona, fondatore delle compagnie degli ausiliari laici dell'inquisizione. La scuola era stata dapprima ospitata nei locali del convento domenicano, poi in una cappella edificata su un terreno immediatamente contiguo all'abside della chiesa in costruzione. Non ci risulta che si sia conservata a lungo l'intitolazione multipla della Scuola. Abbiamo notizia dell'insediamento di una confraternita intitolata a san Pietro martire presso la chiesa di san Giovanni a Murano nel 1434¹⁸. Il santo veronese riappare sovrapposto nel culto di una cappella di san Giovanni e Paolo ad altri due santi cari ai predicatori, di memoria più recente e canonizzazione quattrocentesca: santa Caterina da Siena e san Vincenzo Ferrer¹⁹.

Sottoposte dal 1360 al controllo statale alla stregua delle Arti, le scuole di devozione veneziane hanno nelle uscite processionali la manifestazione dominante della loro attività culturale esterna. Le licenze processionali concesse dal Consiglio dei Dieci alle associazioni designano i tempi e i modi di occupazione dello spazio pubblico e la presenza celebrativa delle scuole nella città. Le scuole dei battuti, o scuole 'Grandi', sono delegate alle uscite riconosciute dal regime di interesse generale e hanno l'obbligo e il privilegio di confluire nella processione dogale che segna il momento culminante delle cerimonie statali. Le altre chiedono ed ottengono di poter sfilare, esibendo icone e reliquie, nei giorni consacrati ai santi del titolo confraternale o in altre occasioni calendariali. Il controllo della moltiplicazione

¹⁸ Cfr. L. Sbriziolo, *Per la storia delle confraternite veneziane: dalle deliberazioni miste del Consiglio dei Dieci (1310-1476). «Scolae communes», artigiane e nazionali*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CCXVI (1967-68), pp. 405-442, p. 430.

¹⁹ F. Zava Boccazzi, *La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo in Venezia*, Venezia, Ongania, 1965; sulle canonizzazioni quattrocentesche cfr. H. Saffrey, *Les images populaires des saints dominicains à Venise au XVe siècle*, in «Italia medioevale e umanistica», XXV (1982), pp. 241-312.

delle scuole, le loro funzioni di raccordo con la religiosità diffusa e, per le scuole grandi, di politica assistenziale, il meccanismo delle licenze processionali, sono fattori che creano intorno alla devozione del regime un sistema di particolarismo culturale, forse subalterno ma certamente connaturato e ineliminabile rispetto alla centralizzazione egemonica dei riti dogali gravitanti sull'area marciana.

Ruskin, pur esprimendosi in termini estremi e idealizzati, non aveva torto quando sottolineava il carattere essenzialmente «domestico e individuale» della religiosità veneziana²⁰ opposto al formalismo dei riti civici. Quella visione mitica della città pre-rinascimentale, destinata al progressivo degrado del senso civico e dell'originaria forza creativa, proiettava su una visione schematica del divenire una contrapposizione effettiva, implicita nel progressivo delinarsi dell'assetto istituzionale dell'oligarchia; cioè la disarticolazione, la rarefazione dei nessi tra dimensione privata e familiare e orizzonte degli affari pubblici. Aggiunta alla scarsa consistenza delle relazioni tra gruppi familiari egemoni e divisioni topografiche delle città, e quindi all'assenza di un significativo raccordo verticale tra clan oligarchici e comunità locali²¹, tale condizione si traduce in una stratificazione evidente che separa il volto sociale riconosciuto, la rappresentatività astratta di ceti e gruppi, dai loro sistemi di valori interni e dalla vita di relazione effettiva. Evidentemente questa scistosità si manifesta in termini leggibili solo nei costumi dell'aristocrazia e nei sintomi che lasciano affiorare il contrasto tra tendenze personalistiche e consortili e l'arduo equilibrio tra le grandi famiglie assicurato dalle strategie matrimoniali oltre che dalla struttura e dai meccanismi elettivi delle assemblee governative.

Questa situazione aiuta a capire la dinamica delle manifestazioni celebrative e il loro rapporto con la religiosità dei cittadini. Esiste un complesso, una tipologia specifica di forme soggette alla pianificazione della vita comunitaria. Tale tipologia di forme associative e celebrative corrisponde a un principio di legittimazione e nello stesso tempo costituisce il limite dove le espressioni particolari si confrontano con l'ordine civico. Le violazioni dei limiti imposti

²⁰ J. Ruskin, *Le pietre di Venezia* (1853), trad. it. Milano, Rizzoli, 1987, pp. 61-62.

²¹ È l'ipotesi di S. Chojnacki, *In Search of the Venetian Patriate Families and Factions in the Fourteenth Century*, in AA. VV., *Renaissance Venice*, ed. J. R. Hale, London, Faber & Faber, 1973, pp. 47-90.

proiettano tensioni politiche sulla gestione statale del sacro, si imprimono come trasgressioni nella memoria delle cronache, nella censura degli atti governativi; si ritraggono poi in ambienti e universi riservati che rispecchiano, dell'orizzonte pubblico, ma in chiave ovviamente alternativa e introversa, la fusione di segni culturali e segni di potere. La tensione dominante, a Venezia, non è tra gruppi riconoscibili e centralità, ma tra associazionismo legittimo e realtà che esso cristallizza senza mai esaurirle o annullarle. Nella stabilità dei gruppi rituali e delle loro funzioni emerge così una continua alternanza di collisione e riduzione delle differenze a termini istituzionalmente accettabili. L'associazionismo legittimo e le sue forme celebrative guardano verso il centro che li riconosce e garantisce; ma per intuire e scoprire altri spazi di espressione e di relazione è necessario piuttosto osservare e riportare alla luce gli ambienti che in quel moto centripeto proteggono anche moventi e identità peculiari.

Certamente lo scenario delle forme di religiosità e della devozione istituzionale impone le prerogative dell'area marciana come un inevitabile baricentro. Non mancano però tracce evidenti di un sostrato complesso, rilevabili ancor prima e altrimenti che nell'analisi dei documenti sul rapporto tra associazioni riconosciute e controllo governativo. La scomparsa tardo-trecentesca della festa delle Marie, collegata, al di là delle fantasiose eziologie coniate a posteriori, alla coincidenza tra devozione mariana e riti di fidanzamento nei giorni intorno alla Candelora, è stata opportunamente indicata da Muir come una tappa della pianificazione celebrativa²². La regata delle spose di legno mobilitava l'iniziativa e la rivalità dei sestieri, e dei loro rappresentanti più prestigiosi, scelti ad addobbare i simulacri e ad offrire nelle loro dimore i conviti che suggellavano il complesso dei festeggiamenti. Si collegava così l'autonomia festiva, la competizione delle contrade a uno sfoggio di ricchezza privata, esaltando aspetti locali, centrifughi, ed eccessi contrari allo spirito che avrebbe pervaso la lunga reiterata affermazione di austerità delle leggi suntuarie tre-quattrocentesche a proposito dei banchetti

²² E. Muir, *Il rituale civico*, cit., pp. 164-176. Si veda ora, sulle implicazioni spettacolari e sociali della festa, L. Urban Padoan, *Ai primordi del teatro a Venezia: i ludi mariani ossia la festa delle Marie*, in «Biblioteca Teatrale», n.s., 5-6, 1987, pp. 5-27.

nuziali come momento tipico della convivialità familiare. La festa fu ristretta a una processione dogale alla chiesa di santa Maria Formosa e allo scambio di doni tra il parroco e il doge. Notizie due-trecentesche su una recita dell'Annunciazione collegata allo snodarsi della processione dogale non trovano conferme negli anni successivi alla riduzione della festività. Una realtà paraliturgica veneziana che assume caratteri paragonabili, per il dialogo e la personificazione dell'angelo e di Maria, a una rappresentazione di argomento sacro — e come tale il D'Ancona la ricordava citando le pagine della cronaca di Martino da Canal²³ — assume in questa prospettiva connotati di *arcaismo* e *localismo* legati all'incontro di devozione parrocchiale, contaminazione di apparato dogale e festa di contrada destinata alla riduzione, sceneggiatura clericale improntata alle forme dialogate della liturgia bizantina.

La normalizzazione della pietà cittadina conobbe e repressé anche violazioni congiunturali e allogene. È il caso della processione del movimento penitenziale dei Bianchi, violentemente dispersa, in campo san Zanipolo, nell'autunno del 1399. La processione era guidata da Giovanni Dominici, figlio della patrizia Paola Zorzi, poi beatificata, e promotore della riforma osservante domenicana, coinvolto nel movimento penitenziale insieme con le monache del convento del Corpus Christi da lui fondato e insieme con altri esponenti della spiritualità avanzata dell'aristocrazia lagunare²⁴. Dopo l'episodio della processione dispersa e l'esilio di Giovanni Dominici, rileviamo tracce di un intenso movimento spirituale gravitanti tra il convento di san Zanipolo e la sfera della devozione privata. Sono occasioni e ambienti portati alla luce nel primo Quattrocento dal culto della santità non ancora riconosciuta di Caterina da Siena. Dalla «contestatio» dell'abate Michiel per l'inchiesta istruita dal vescovo di Castello nel 1411 — nota come «processo castellano» — sulla venerazione di Caterina traspare il ricordo di

²³ A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, Torino, Loescher, 1891², I, pp. 92-93n.

²⁴ Cfr. G. Cracco, voce *Banchini, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, V, 1963; L. Sbriziolo, *Per la storia delle confraternite veneziane: dalle deliberazioni miste (1310-1476) del Consiglio dei Dieci. Le scuole dei battuti*, in *Miscellanea Gilles Gérard Meersseman*, Padova, Antenore, 1970, II, pp. 715-763, pp. 721-724; ma l'intero saggio è fondamentale per la comprensione dei conflitti e delle deleghe celebrative nella storia della religiosità veneziana.

pie riunioni nell'orto del convento «ubi [...] verba saluberrima dicari et Christi laudes decantari solere», di altri convegni con lezioni e orazioni sacre, in un altro convento, forse san Domenico di Castello, sicuramente nell'abitazione di una nobildonna²⁵. Al riparo dalle restrizioni vigenti, appartata rispetto alla pietà ordinaria e prossima alla devozione domestica, si rivela un'agibilità oligarchica degli spazi conventuali.

L'iniziativa del «processo castellano» fece comunque della canonizzazione di Caterina un affare cittadino, trasferendone il culto nei modi e nelle fisionomie associative istituzionali. Quando Pio II, nel 1462, ne vidimò le risultanze, la santificazione apparve anche un successo dei domenicani veneziani, confluendo nei requisiti del prestigio politico. Il culto dei santi domenicani, che abbiamo visto condensarsi nei luoghi sacri intorno a san Zanipolo, assunse progressivamente caratteri più diffusi e istituzionali. La canonizzazione di Vincenzo Ferrer (1455) e quella, di pochi anni posteriore, della santa senese, diedero luogo alle prevedibili licenze processionali²⁶ e alla formazione di due *scholae*²⁷. Sappiamo che accanto alla basilica domenicana era stata trasferita dal '38 la Scuola di san Marco, e che essa era coinvolta nelle uscite processionali promosse dal convento, come si verificava, dal 1446, per la festività di san Pietro Martire e san Domenico confessore²⁸.

Fattori di spiritualità domenicana trascorrevano dunque da un nucleo di spiritualità avanzata, dalle amicizie spirituali dei banchetti claustrali, alle licenze del Consiglio dei Dieci, alle forme e ai soggetti della devozione istituzionale. In questo quadro si inserisce la «parte» del Consiglio del 1462 sul progetto di una rappresentazione per la festa di santa Caterina in san Zanipolo. Dal testo del decreto risulta come sia il patriarcato, cioè la carica istituita nel 1451 per

²⁵ I documenti sono raccolti in *Il processo castellano*, a cura di M.H. Laurent, Siena-Milano, 1942 («Fontes vitae S. Catharinae Senensis historici», IX), pp. 459-465. Cfr. P. Sambin, *L'abate G. Michiel e la riforma di S. Giorgio Maggiore a Venezia*, in *Miscellanea Gilles Gérard Meersseman*, cit., pp. 483-545.

²⁶ L. Sbriziolo, *Per la storia delle confraternite veneziane ... Le scuole dei battuti*, cit., p. 754.

²⁷ F. Corner, *Ecclesiae Venetae antiquis monumentis nunc etiam primum editis illustratae ac in decades distributae*, Venezia, Pasquale, 1749, XIV, pp. 344-345.

²⁸ L. Sbriziolo, *Per la storia delle confraternite veneziane ... Le scuole dei battuti*, cit., p. 752.

ufficializzare la peculiarità e l'autonomia della devozione veneziana, a muovere obiezioni sull'iniziativa, a cogliere nella preparazione dello spettacolo, oltre che un oggetto di riprovazione morale, un'occasione di desueta e irregolare mobilitazione collettiva sul terreno culturale, in un luogo contrassegnato da precedenti di sospetta eccezionalità.

Quel decreto, come è sfuggito ai molti che hanno seguito la parziale citazione del D'Ancona²⁹, non ha però soltanto un dispositivo censorio; si invitano anche le Scuole Grandi dei battuti a raccogliere, a modo loro, la proposta del priore di san Zanipolo: a vestire l'abito cerimoniale e a celebrare in processione la nuova santa, così legata a una devozione locale ed elitaria, divenuta universale e riconosciuta in termini di virtuale patronato per il tramite del processo castellano. Che è come dire, per riassumere la significativa vicenda della parte e i suoi precedenti, il *verso* e il *recto* della religiosità veneziana. Da una parte l'apparato di «solari» già eretto per una rappresentazione ideata in ambito conventuale e smantellato dal governo su sollecitazione del patriarcato; dall'altra l'apparato consueto dei battuti in processione, il volto e l'abito familiare delle esibizioni processionali della pietà repubblicana.

La presenza di rappresentazioni di argomento sacro ricavata da Zorzi con riferimento alla parte del 1462, è attestata ancora, in termini positivi e nello stesso ambito, da una nota sanudiana del 1499³⁰. Si tratta di una celebrazione svoltasi in san Zanipolo per san Vincenzo. Tra la rappresentazione negata e quella effettuata e documentata sono trascorsi quarant'anni e qualche ulteriore accomodamento tra l'acropoli parallela e la cittadella marciata, tra la cultura del rappresentare latente nella cultura conventuale domenicana e nei suoi paraggi e l'incombere dei divieti patriarcali. Forse possiamo indicare qualcuno di questi accomodamenti. Per due volte consecutive, e a breve distanza di tempo, il capitolo per l'elezione del

²⁹ A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, cit., I, p. 287; tratta da *Leggi e memorie venete sulla prostituzione sino alla caduta della Repubblica*, Venezia, Visentini, 1870-72, pp. 213-214. Ma il testo, che è in Archivio di Stato di Venezia, Consiglio dei Dieci, Misti, reg. 16, c. 63v, era già trascritto, integralmente, in F. Corner, *Ecclesiae Venetae ...*, cit., XIV, pp. 345-346.

³⁰ «A san Zane Polo fu fato una bellissima festa in chiesa con solari et demonstration di la legenda di san Vincenzo» (31/1/1499), M. Sanudo, *Diarii*, a cura di R. Fulin e altri, Venezia, Visentini, 1879-1903, II, col. 390. A causa della data, e dell'accenno a una «legenda», pensiamo si tratti del protomartire di Saragozza, che si celebra il 22 gennaio, e non di san Vincenzo Ferrer.

maestro generale dell'ordine dei domenicani aveva avuto luogo a Venezia, nel convento di san Giovanni e Paolo, anche, almeno la seconda volta, in seguito alle pressioni del senato. In quella occasione, nel 1487, fu eletto il veneziano Gioacchino Torriani, figlio dello stesso convento, e già vicario generale dell'ordine nella vacanza del generalato. Venezia non lesinò fasto di accoglienze ai padri convenuti. Discesi dal bucintoro dogale, videro il chiostro e le celle, trasfigurate da un degno apparato, aprirsi alla mondanità del patriziato lagunare. Il domenicano di Ulma Felix Faber ci ha lasciato descrizioni venate di preoccupata ammirazione e di iperboli umanistiche, consone al connubio tra il luogo devoto e il fasto repubblicano. «Porro in die capituli, quando solemnitas erat capituli, tantus fuit concursus hominum ad Praedicatores et tantum spectaculum, ac si innovata Roma esset processura»³¹. Anche nello sguardo perplesso del definitore germanico si rispecchia tra i sepolcri della basilica il fasto del convento festeggiante, la rilevanza degli interventi decorativi e architettonici sulla sede della Scuola di san Marco, l'esistenza di un complesso coerente con l'immagine di Venezia come *altera Roma*. I fermenti dell'ambito domenicano si incrociavano ormai con le apparenze e il tenore celebrativo della pseudo-monarchia dogale, con i miti classicheggianti sovrapposti al destino della repubblica, e, in termini più dichiarati delle trascorse amicizie spirituali, con l'immagine festiva dell'oligarchia. Eppure si approfondivano altre peculiari vocazioni. Il Torriani si sarebbe adoperato per dare splendore permanente all'ambiente del convento, oltre la trasfigurazione dell'87. In tale fervore Francesco Colonna ebbe modo di coltivare le sue propensioni di raffinato conoscitore di oggetti preziosi, sacri e profani, e di liturgie reali e immaginarie, cristiane e pagane³².

Esisteva una continuità latente di progetti rappresentativi partecolari all'ambiente domenicano, che poteva sfociare, incontrandosi

³¹ *Fratris Felicis Fabri Evagatorium in Terrae Sanctae, Arabiae et Aegypti peregrinationem*, Stuttgart, Societas litteraria, 1849, pp. 434-435. Sul capitolo del 1487 cfr. D.A. Mortier, *Histoire des Maîtres Généraux de l'Ordre des Frères Prêcheurs*, Paris, Picard et fils, 1903-1910, V, pp. 1-4.

³² Cfr. M.T. Casella - G. Pozzi, *Francesco Colonna. Biografia e opere*, Padova, Antenore, 1959, I, pp. 42-49; E. Menegazzo, *Per la biografia di Francesco Colonna*, in «Italia Medioevale e Umanistica», V (1962), pp. 231-272, specialmente alle pp. 245-255.

con la politica festiva statale, nella realizzazione di rappresentazioni — non possiamo adottare termini più specifici — di argomento sacro, collegate a componenti di devozione contemporanea, probabilmente realizzate con apparati e figuranti non dissimili dalle raffigurazioni viventi, ma itineranti, delle momarie. Ma i contatti con le iniziative statali, la coincidenza, o la tolleranza che consentivano le realizzazioni non erano un dato scontato e permanente. Ne fa fede il seguito di divieti patriarcali documentati dal Gallicioli, e riportati dal D'Ancona, per il periodo successivo all'evento del 1499, e che si riferiscono a rappresentazioni che hanno luogo *inter prae-dicandum* censurando i relativi travestimenti³³.

Di una rappresentazione di sant'Alessio realizzata presso il monastero del Salvatore, vicino a Rialto, parla una nota sanudiana del 1515. Un saggio di Manfredo Tafuri illustra esaurientemente come in quegli anni il tempio francescano e l'attiguo convento fossero al centro di un ambizioso progetto statale di riqualificazione spaziale e simbolica³⁴.

Se andiamo indietro nel tempo, un altro precedente conforta l'immagine di pratiche discontinue e circoscritte. Si tratta della «representatio figurata et devotissima» promossa nel 1370 da Philippe de Mézières, cancelliere di Cipro, per introdurre a Venezia e in Occidente la celebrazione della Presentazione di Maria al tempio³⁵. In una lettura della *Presentazione* dipinta da Tiziano per la Scuola Grande della Carità, David Rosand ha sostenuto, con eroica mancanza d'indizi, la possibilità, in relazione al dipinto, di «repliche rinascimentali» della celebrazione del 1370³⁶. Rosand adduceva come parallelo la persistenza dell'*Officium Sepulchri* cioè della liturgia del tropo responsoriale del «Quem quaeritis» impersonata, tra il Palazzo Ducale e san Marco, dal doge e dai cantori della basilica; e la cui persistenza e ufficialità è testimoniata da ben altre fonti, cioè

³³ A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, cit., I, p. 344.

³⁴ M. Sanudo, *Diarî*, cit., XIX, col. 434; M. Tafuri, *Pietas repubblicana, neobizantinismo e umanesimo. San Salvador: un tempio in visceribus urbis*, in *Venezia e il Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 24-68.

³⁵ K. Young, *Philippe de Mézières' dramatic office for the Presentation of the Virgin*, in «Publications of the Modern Language Association of America», XXVI (1918), pp. 181-234.

³⁶ D. Rosand, *Titian's Presentation of the Virgin in the Temple and the Scuola della Carità*, in «Art Bulletin», LVIII (1976), pp. 55-83. L'ipotesi della continuità sembra condivisa in E. Muir, *Il rituale civico*, cit., p. 173, che però non fa riferimento al contributo di Rosand.

dalla registrazione nei libri cerimoniali, tra le uscite dogali e i riti della settimana santa³⁷.

L'ipotesi del Rosand, peraltro marginale nella sua lettura del telerico del Tiziano, è significativa della disinvoltura con cui nell'orizzonte indeterminato e nell'evocazione strumentale dei fatti «di spettacolo», chiamati a dare indici ed effetti di realtà all'invenzione iconografica, la notizia isolata di un'iniziativa circoscritta si trasformi in evento riproducibile e riprodotto; e si confonda con il livello, altrimenti e necessariamente attestato come ricorrenza, degli eventi cerimoniali ufficiali.

L'eredità permanente e concreta lasciata da Philippe de Mézières fu un'altra. Si ricava da una richiesta di spostamento di un itinerario processionale che, già nel 1422, la festa «de la Oblation de Santa Maria al Templo non se fa pluy», seppure avesse conservato, per qualche tempo, l'impronta dell'iniziativa «orientale»³⁸. Ma Philippe aveva lasciato nel 1369 alla Scuola di san Giovanni Evangelista, presso cui era stato ospitato, la reliquia della croce³⁹ destinata a diventare oggetto di venerazione ed esibizione processionale; la stessa scuola avrebbe commissionato e realizzato, nell'ultimo decennio del secolo, il ciclo dei teleri dedicati al culto e ai miracoli della reliquia.

Le tracce difformi ed eterogenee di rappresentazioni sacre che esulavano dalle prestazioni processionali delle comunità devote trasmettono la presenza labile di forme virtualmente diffuse, riferibili a disparate potenzialità di strumenti e culture del rappresentare; eppure viventi di realtà circoscritte, strettamente legate alla liturgia o alle sue accezioni e variazioni locali; perseguite dal controllo statale, come a san Zanipolo, o scarsamente visibili per oggettiva rarefazione, quando la profondità della premeditazione dello spettacolo minacciasse di creare e mobilitare comunità aleatorie e incontrollabili, invece di esprimere dimensioni collettive riconosciute. Le immagini che affiorano da questo quadro appaiono separate da una coscienza letteraria precisa, estranee a un progetto politico e peda-

³⁷ Cfr., anche per la bibliografia e le fonti, E. Muir, *Il rituale civico*, cit., pp. 250-252, 279-280.

³⁸ Cfr. L. Sbriziolo, *Per la storia delle confraternite veneziane... Le scuole dei battuti*, cit., p. 756.

³⁹ Cfr. N. Jorga, *Philippe de Mézières, 1327-1405, et la croisade au XIVe siècle*, Paris, Bibliothèque de l'École des Hautes Etudes, 1896, pp. 402-403.

gogico determinato, e atto a presiedere a una tradizione di testi, a un'espansione e a un consolidamento di espressioni recitative e figurative peculiari. Gli apparati potevano competere, concorrere, confondersi con gli scenari e la disposizione spaziale delle celebrazioni ufficiali, intersecarne il repertorio iconografico, assumerne o prestargli figure, paramenti, travestimenti. Espropriate della loro specificità sociologica, quelle apparenze potevano lentamente confluire nei cortei di regime, restarne tributarie nella precaria consistenza degli apparati come nella precaria, discontinua legittimazione e nella distanza dagli atti e dalle cronache. Restava la differenza dei luoghi, dei valori e delle ipotesi che li investivano; le immagini sacre, civiche, cerimoniali che qualificano questi luoghi costituiscono la traccia di uno scambio ma anche il segno di una differenza, non certo la frazione di uno spazio urbano omogeneo.

Il ritratto della città e dei suoi usi festivi modellato dai teleri della scuola di sant'Orsola non è solo una finestra rivolta a un esterno di feste inevitabili e spettacoli probabili. È anche il riflesso dei valori investiti nello spazio che racchiude quelle immagini e che attraverso di esse si modifica, raccontando la storia della santa bretona con andature di momaria, apparati legati a visioni ferraresi o transalpine, soleri di piazza e di chiesa, gesti rituali di ambasceria, annunciiazioni rovesciate, cortei dogali trasfigurati — è il caso del telero «romano» — in cortei papali. Si trattava anche, in certo senso, di esperienze di spettacolo, la cui unità non converge verso fenomeni esterni ma costruisce un punto di vista, che è quello intrinseco al criterio compositivo del ciclo. Proiettata nella sua dimensione propria, l'impresa del Carpaccio, il suo enciclopedismo, ripetutamente segnalato da Zorzi, si rivela come un'esperienza rappresentativa originale, in sé significativa proprio per la molteplicità e complessità di rapporti intrattenuti con strumenti espressivi e celebrativi e «oggetti istituzionali» di varia provenienza e difficile coesistenza.

La tensione tra l'identità esterna, riconoscibile, celebrativa delle scuole come comunità di devozione laica, e la redistribuzione dei rapporti tra le classi, il mecenatismo occulto, le rivendicazioni di autonomia culturale che potevano infiltrarsi nelle funzioni ufficiali è un passaggio necessario a comprendere lo scambio di immagini e

funzioni rappresentative tra spazio e soggetti della confraternita e dimensione istituzionale. Che i luoghi particolari e selezionati dal privilegio del censo e del prestigio si qualificassero con un'appropriatezza e personalizzazione delle cerimonie civiche, che i segni dei riti comuni trascorressero dall'ambito civico alle devozioni di comunità ristrette, erano i corollari del delicato equilibrio tra frazionismo culturale e accentramento celebrativo. Su quegli attriti si esercitava l'attenzione delle magistrature, preoccupate che il centro dell'enfasi visiva e cerimoniale, che la direzione dell'attenzione sociale potesse spostarsi dall'orizzonte comune all'amalgama di ricercatezza, eterodossia, personalismo che lo rispecchiava e ne smascherava l'apparente concordia, imponendo le ragioni della diversità e della competizione. Tale preoccupazione è intuibile dietro l'emanazione delle leggi suntuarie, volte a limitare il fasto dei banchetti nuziali, dell'abbigliamento, e, negli ultimi anni del Quattrocento, anche il lusso dell'arredo privato⁴⁰. L'intromissione dei decreti nell'universo domestico fa capire come l'oggetto della censura non fosse soltanto lo sfoggio della ricchezza dei clan oligarchici, l'interferenza tra il loro prestigio familiare e i valori civici. Il vizio che si persegue, oltre l'ostentazione, è una sorta di perversione narcisistica orientata sull'ambiente, una direzione degli sguardi, dei costumi, delle forme del vivere che li sottrae all'equilibrio della concordia urbana, e li ritrae in una sfera di interessi alternativi all'impiego delle forme di regime. Le nozze dei familiari del doge, l'adozione delle compagnie giovanili come strumento diplomatico e celebrativo, l'esibizione esterna delle confraternite in processione sono l'eccezione, il canale di ostentazione legittima e finalizzata. È un aspetto particolare della vigilanza sulle scuole riguarda proprio le attività e gli apparati interni delle confraternite.

C'è una tensione insita nel prestarsi dei gruppi alla rappresentatività civica e nel loro rimodellare, in base alla relazione contratta col centro cerimoniale, lo spazio che definisce e identifica la comunità confraternale; proprio per le valenze politiche che inevitabilmente assume la società dei confratelli nel suo specifico rapporto

⁴⁰ Sulle leggi suntuarie ancora da consultare M. Newett, *The sumptuary laws of Venice in the fourteenth and fifteenth centuries*, in *Historical Essays by Members of the Owens College, Manchester*, ed. Th. F. Tout, London, Longmans, 1902, pp. 245-278; e G. Bistori, *Il magistrato alle pompe nella Repubblica di Venezia*, Venezia, Regia Deputazione di Storia Patria, 1912.

con l'ordinamento e le liturgie di stato. Se la consistenza dell'attività rituale interna alle scuole sembra essere poco documentabile e sempre meno rilevante, sono gli aspetti organizzativi e l'attività edilizia a formalizzare la dimensione specifica della collettività dei battuti. Essa si rivela un doppio, un simulacro dell'ordinamento repubblicano gestito, nei ruoli di prestigio e responsabilità, esclusivamente dal ceto dei *cittadini* ricchi, cui è preclusa la partecipazione alle magistrature della repubblica aristocratica⁴¹. Nel Quattrocento, in coincidenza con l'espansione dell'edilizia privata e con la riqualificazione del cantiere ducale, la sede delle congregazioni assume caratteri architettonici proporzionati alle responsabilità celebrative e partiti decorativi adeguati a far da cornice alle uscite processionali⁴². L'ambiente dell'*albergo*, adibito a deposito dell'equipaggiamento processionale e del patrimonio di immagini sacre, diventa terreno di competizione tra le Scuole in termini di ricchezza decorativa e di apparato.

Gli organi statali non possono chiudere gli occhi di fronte a questa deviazione dall'ispirazione e dai compiti originari della devozione confraternale. Eppure si tratta di una deviazione implicita nell'impiego di rappresentatività civile e di assorbimento di istanze politiche insoddisfatte che, nel disegno del regime, ha contrassegnato il controllo della spiritualità laica. Assoggettate e impiegate nell'apparato di stato, le congregazioni pie traducono nel loro spazio e nei loro costumi il riflesso delle liturgie civiche. Ed è il concretizzarsi di questa dimensione cerimoniale alternativa, più che il tradimento dello spirito e della funzione originaria, a sollecitare la censura del fasto «interno» delle confraternite. Esempio una parte registrata tra le deliberazioni «miste» del Consiglio dei Dieci, nel maggio 1445⁴³.

Cum in scolis verberatorum civitatis nostrae Venetiarum inceptum est celebrari et in eo die quo fiunt adunationes sua aut receptiones fratrum suorum, paratur eorum sala cum summo trono et ornatur tota cum tanta pompa et dignitate [...] et ab uno eorum qui vardibus maior appellatur, fit una arena cum tantis verbis

⁴¹ Cfr. B. Pullan, *La politica sociale della Repubblica di Venezia*, trad. it. Roma, Il Veltro, 1982 (ed. orig. Oxford 1971), 2 voll., I, pp. 83-84.

⁴² Cfr., per l'arco del portale della Scuola di san Marco, Ph. L. Sohm, *The Scuola Grande di San Marco, 1437-1550. The Architecture of a Venetian Lay Confraternity*, New York, Garland, 1982, pp. 149-154.

⁴³ Archivio di Stato di Venezia, Consiglio dei Dieci, Misti, reg. 13, c. 2v.

non semper dictis bene [...] nam unusquisquam eorum [...] in magno apparato et in longis verbis reduxit ipsas scolas ad dignitatem quamdam ipsorum, et honorefficientiam loci, et ad tantam reverentiam sedis sue, ut non videantur verberati induti albo et capite cohopto, cum videantur in representatione sua quodammodo dum tanta est loci et sedis sue excellentia et ornamentum.

Sono oggetto di critica le relazioni troppo verbose del *Vardian Grande*, responsabile delle elargizioni e doge della repubblica confraternale, il pulpito e la pompa dell'apparato che gli conferiscono un eccessivo prestigio personale. L'improprietà di quel personalismo coinvolge l'intera immagine della scuola, che non appare più «vestita di bianco e a capo coperto», ma, se interpretiamo bene, sembra apparire al suo interno, per «l'eccellenza e l'ornamento del luogo» come «in representatione sua», nella rappresentazione esterna del suo ruolo processionale. La conclusione è chiara, inequivocabile. Le scuole sono richiamate ai loro compiti istitutivi, i confratelli all'uguaglianza. Gli apparati delle sedi confraternali devono scomparire in ossequio a un comune indirizzo di austerità.

Et quam pro multis verbis quod melius intelligatur quod dicunt bonum est quod ipsae scholae, quorum principium et finis est devotio associandi mortuos et distributio elemosinarum inter se reducant ad ipsum suum principium humilitatis et mortificationis. Vadit pars in aliqua scuola verberatorum predictorum, non possit datus fieri aliquis pomposus apparatus vel sedes honorata, sed omnia loca ipsarum scholarum sint talia et aequalia sine aliqua pompa, ornamento vel apparatu.

Ma nell'arco dei decenni le Scuole non recepiscono, e comunque aggirano, l'appello alla severità. Quel capitolo centrale della figurazione veneziana quattrocentesca che è la decorazione pittorica delle Scuole dimostra, con la ricchezza della relativa documentazione⁴⁴ e con la metamorfosi architettonica delle sedi, quanto le forme del pomposo apparato si imponessero, nell'ambiente delle confraternite, nei termini particolari di una sorta di immunità sontuaria, di un parallelismo celebrativo di cui è necessario tener conto nel rivedere il problema dell'analisi «teatrale» dei cicli pittorici.

⁴⁴ Riprodotta, per le commissioni relative alla Scuola di san Marco, in Ph. L. Sohm, *The Scuola Grande*, cit.; sull'attività pittorica nelle confraternite si veda l'opera complessiva e collettiva *Le Scuole di Venezia*, a cura di T. Pignatti, con un saggio storico di B. Pullan, Milano, Electa, 1981.

A tali condizioni e tendenze generali dell'intreccio tra attività edificativa e pittorica intrapresa dalle scuole e controlli statali, si aggiunge la peculiare collocazione che caratterizza la confraternita di sant'Orsola. La mappa della regione di san Zanipolo illustra nella stratigrafia dei culti, delle istituzioni, delle comunità che abbiamo sommariamente delineato, una gamma vasta ed esemplare di realtà associative, di definizione di ambienti, di attività celebrative, al punto da proporla come polo d'attrazione paragonabile all'area marciana, come riduzione scalare degli aspetti e dei contrasti politici e religiosi della società veneziana. I rapporti tra i confratelli e i padri predicatori erano stati caratterizzati, nei decenni della costruzione, da frequenti contrasti circa la proprietà e la fabbrica della cappella⁴⁵. Una bolla di Sisto IV del 1473 decretava che i Domenicani la concedessero alla comunità greca per la celebrazione dei suoi riti. La concessione, secondo il Corner, non ebbe seguito⁴⁶. Nel 1488 il capitolo generale della scuola deliberò lo stanziamento per «i teleri della istoria de madona santa Orsola». C'è una coincidenza cronologica sia con i fasti mondani esibiti l'anno prima dal convento in occasione dell'elezione del Torriani a Maestro Generale dell'ordine, sia con l'impresa di ricostruzione e di decorazione, a opera del Lombardo e del Buora, in corso nell'adiacente sede della Scuola Grande di san Marco a causa del rovinoso incendio del 1485. Il complesso dell'area di san Zanipolo puntava alla «conquista figurativa di una dignità marciana»⁴⁷. La piccola scuola sconvolgeva il suo assetto interno per ospitarvi il ciclo del Carpaccio; celebrava la santità della sua patrona, raffigurandone implicazioni estranee alla pietà delle canonizzazioni domenicane, immerse in un'aura avventurosa e leggendaria, dove si incontravano città ignote, visioni marine, Roma e Venezia, costumi e simboli cavallereschi, un inconsueto rilievo di presenze femminili, cruenti gesti di martirio.

Lo spazio della scuola di sant'Orsola è abbastanza autonomo, ma nel contempo abbastanza garantito e legato a realtà associative e

⁴⁵ Cfr. i documenti riportati nel citato numero del «Bollettino dei musei civici veneziani», 2-3, VIII (1963), pp. 29-36.

⁴⁶ F. Corner, *Ecclesiae Venetae*, cit., XII, pp. 360 e 370-371; e cfr. G. Fedalto, *Ricerche storiche sulla posizione giuridica ed ecclesiastica dei Greci a Venezia nei secoli XV e XVI*, Firenze, Olschki, 1967, p. 35n.

⁴⁷ L. Olivato Puppi - L. Puppi, *Mauro Codussi*, Milano, Electa, 1977, p. 86.

religiose di vasta influenza collettiva, da proporsi come l'anello intermedio tra progetti urbanistici e rappresentativi statali, o relativi all'iniziativa di ordini religiosi strumentalmente implicati in disegni di regime, e imprese di prestigio familiare e di piccole comunità ad esso legate da un rapporto consortile dissimulato nell'entità associativa della scuola. Si realizzava insomma un incrocio tra particolarismo culturale e immunità santuaria all'ultimo livello possibile, legittimo e percettibile di prossimità alla sfera privata. Accanto alle più complesse e monumentali mediazioni riguardanti la Scuola Grande consacrata al culto di stato e la presenza domenicana, un mecenatismo larvato di devozione progettava la trasformazione monumentale di uno spazio chiuso e protetto agli occhi della città.

Nel corso della lettura del quarto telero, *Incontro e partenza dei fidanzati*, l'analisi di Zorzi acquista, per densità esegetica, lo spessore di un saggio nel saggio. Al centro della sequenza di episodi consecutivi che segnano il congedo degli sposi e la partenza del pellegrinaggio per Roma, la figura del giovane seduto a poppa di un'imbarcazione esibisce, con la mano destra, un cartiglio cifrato, e ostenta, con l'altra spalla, un emblema ricamato sulla manica. Sarebbe, secondo Ludwig-Molmenti, Antonio Loredan, figlio di Nicolò, finanziatore dell'impresa pittorica del ciclo. Secondo gli stessi autori le iniziali del cartiglio significano «Nicolaus Lauretanus donum dedit vivens gloriae virgini inclytæ». Ma già nelle proposte di Ludwig e Molmenti era apparsa ricca di interesse la presenza dell'emblema ricamato, e il possibile riferimento al sodalizio giovanile dei *Fratres Zardinieri*, cioè alla Compagnia della Calza dei Zardinieri, adombrato dalle iniziali che lo fiancheggiano. Così esplicitato esso costituisce per Zorzi la «prova filologica dello stretto rapporto tra i committenti del ciclo dipinto e gli organizzatori dell'evento spettacolare del quale, almeno in parte, la serie di quadri tramanda il ricordo» (p. 101). L'esistenza di un possibile rapporto organico tra una compagnia della calza e la confraternita è argomentata da Zorzi col supporre una divisione generazionale della *gens* Loredana tra sodalizio giovanile e ranghi della congregazione laica. La committenza del ciclo appare comunque associata in maniera perspicua alle attività di organizzazione festiva e diplomatica svolte dai compagni, con i suoi ambigui risvolti di trasgressione conviviale e im-

piego ufficiale. Indicativo e per nulla pretestuoso in questo senso il richiamo alla pratica di accompagnatori dei riti nuziali che giustifica tematicamente la presenza dei compagni veneziani nella storia e nelle scene dello spozializio di Orsola, così come si giustificavano gesti e riti cerimoniali negli ampi episodi dell'ambasceria. Si rileva il sottile e concreto riferimento costituito dal fatto che i due «compagni» tra cui quello del cartiglio e dell'emblema, attendono lo sposo in una piccola imbarcazione rivestita da tappeti che è il *palischermo* tipico delle regate di accompagnamento degli sposi (p. 94). Come la prassi diplomatica, la celebrazione nuziale costituisce anche la cornice dei cortei mascherati, e più di essa l'occasione di eccessi che sono, dal punto di vista degli statuti delle Compagnie, un obbligo per gli associati.

Al di sotto della possibile committenza comune, pratiche devote, feste nuziali e gesti del cerimoniale diplomatico si condensano in una ricomposizione irriducibile al riflesso, alla memoria estroversa della città festeggiante. Le considerazioni che riagganciano la lettura dell'emblema alla lettura dei teleri come testimonianza della vita di spettacolo contemporanea cedono il posto a contenuti più intrinseci ma non meno rilevanti. Zorzi legge l'emblema del presunto Antonio Loredan e dei suoi compagni — fossero o meno gli stessi «Zardinieri» ricordati venti anni dopo dal Sanudo — riconducendo la ragion d'essere della compagnia, e della sua presenza nel ciclo pittorico, a una matrice religioso-cavalleresca, inscritta nelle immagini che lo compongono: il lampo che erompe dalle nubi, ricollegato a un'espressione geroglifica della divinità; il serto di fronde che rappresenta il giardino al cui centro, accanto all'albero simbolico del *lignum vitae* del paradiso terrestre sta una figura femminile accosciata alla borgognona; il cartiglio intorno al fusto dell'albero; il sole raggiante. Queste componenti si raccolgono nella figura dell'*hortus clausus* attraverso il «precisarsi» e l'insistere dell'immagine del giardino «nella cultura mondana del gotico cortese». «L'*hortus* diviene un motivo dell'ascesi religiosa, dai contorni mondani e aristocratici, tipici della cultura cavalleresca» (p. 84). Con un'ampia escussione di fonti iconografiche, Zorzi dimostra il ricorso di figure analoghe e tuttavia eterogenee nell'orizzonte del gotico internazionale; mettendo in luce soprattutto il carattere ambiguo e composito dell'emblema veneziano rispetto a tali riscontri. C'è un

significato attribuibile al simbolo del giardino e della dama, corredato dal ventilabro che separa il grano dalla pula («la coltivazione in splendido isolamento di raffinate e preziose virtù»); ma c'è un significato che è nella stessa chiave di rimandi sinonimici, nel ventaglio di riferimenti mobilitati e raccolti, nel repertorio figurativo che in filigrana, insieme ai ritratti e alle ambientazioni cittadine, qualifica il montaggio della storia della santa; e indica dietro il progredire della narrazione agiografica e il riflesso di fatti e fasti pubblici, lo sguardo di chi li replicava proiettandoli in un ambito di valori circoscritti e selettivi.

Oltre l'ipotesi di una *mésalliance* di compagnie e scuole, le conseguenze del rilievo dato all'emblema, e della consistenza degli accostamenti e delle interpretazioni addotte, sono ingenti a diversi livelli. Nella letteratura sulle compagnie viene rimosso il categorico verdetto di impertinenza pronunciato da Lionello Venturi a proposito delle classificazioni, nella letteratura erudita, dei sodalizi giovanili veneziani come associazioni di stampo cavalleresco⁴⁸. L'interpretazione della presenza e delle manifestazioni delle compagnie si apre così ai moventi di rivendicazione personalistica e consortile repressi dal regime e periodicamente ricorrenti nell'ostentazione dei riti nuziali delle famiglie egemoni. Il fenomeno si ricollega pertanto a fattori e dialettiche comuni alla vita pubblica delle città-stato italiane⁴⁹, attraverso l'analogo ricorso a forme e costumi ed esibizioni proprie dell'*ethos* cavalleresco. Collegato alle celebrazioni dei capitani stranieri al soldo della repubblica, il ricorso di quelle forme ebbe certamente a Venezia una risonanza diversa, e per le condizioni e l'evoluzione politica, il senso dei valori pseudo-cavallereschi assunse caratteri meno aggressivi e plateali, più inclini a rivendicare autonomia di gusto che insubordinazione all'equilibrio oligarchico; esaltando in questo senso il versante di culti e comportamenti esoterici e riservati, fortemente intellettualizzati e sottratti al commercio di immagini diffuse.

La «spirante ascesi cavalleresca» messa a fuoco da Zorzi ha i

⁴⁸ L. Venturi, *Le Compagnie della Calza (sec. XV-XVI)*, in «Nuovo Archivio Veneto», n.s., XVI-XVII (1908-1909).

⁴⁹ Su cui si veda il quadro d'insieme disegnato in R. Guarino, *Introduzione a Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, a cura dello stesso, Bologna, Il Mulino, 1988.

suoi addentellati prossimi non nelle armeggerie e nei tornei di decenni e secoli precedenti ma in immagini introverse, come il *Ritratto di cavaliere* carpaccesco della collezione Van Thyssen e, a un diverso livello di diffusione, nelle numerose visioni claustrali che Zorzi ricava dai cataloghi dell'illustrazione del libro veneziano contemporaneo. Si addensano intorno al blasone del compagno figure di uso privato, e di diversa densità semantica, legate da una trama che concretizza l'intreccio tra risonanze gotiche, neo-feudali della leggenda e gusti e costumi dei veneziani quattrocenteschi.

L'inventario può essere esteso, salvo le discutibili attribuzioni, ai contributi di Meiss sul Mantegna miniatore⁵⁰; e alle suggestive indicazioni di Perocco sulle influenze della miniatura e della xilografia rintracciabile nel ciclo⁵¹. Si consolida, intorno alla decifrazione dell'emblema, la prospettiva di una lettura compositiva che avvalori i fattori insiti nella collocazione e nel valore associativo della scuola. Il dialogo tra orizzonte celebrativo e iniziativa conviviale aristocratica ha percorso la vita religiosa e le scene diplomatiche del secolo. La scelta di una materia agiografica desueta rispetto alle devozioni locali, la sua proiezione nello spazio pubblico, riprodotto secondo i gesti e gli apparati di rappresentazioni eterogenee, sono i presupposti necessari di una trasfigurazione riconoscibile, elaborata utilizzando profili istituzionali in una direzione elitaria. La vicenda delle vergini e dei cavalieri si racconta per una celebrazione selezionata, per una contemplazione precisa e localizzata che può rimodellare ai suoi fini gli elementi dell'immagine urbana e rimandarle un incrocio di segni festivi consueti e inflessioni esoteriche. In queste oscillazioni di prospettiva risiede la contaminazione, l'interferenza essenziale del ciclo, nella genericità della contaminazione tra fattori sacri e profani, religiosi e politici che circonda la scuola ai diversi livelli della stratificazione istituzionale, topografica, associativa, simbolica.

La peculiarità della elaborazione carpaccesca della leggenda risalta, in termini più specifici, dal confronto con i contemporanei

⁵⁰ M. Meiss, *Andrea Mantegna as Illuminator*, New York, Columbia University Press, 1957, pp. 1-29.

⁵¹ G. Perocco, *L'opera completa del Carpaccio*, Milano, Rizzoli, 1967, p. 85.

teleri della Scuola Grande di san Giovanni Evangelista. È un confronto che Zorzi aveva abbozzato nell'intervento *Intorno allo spazio scenico veneziano* e che si riprometteva di definire con un saggio interamente dedicato al ciclo celebrativo della reliquia della croce. Nella quasi totalità dei casi, i teleri di san Giovanni impostano la loro struttura sulla processione come fattore centrale che percorre e anima immagini della città. Il rilievo e la fedeltà della ricostruzione architettonica, dominanti nei teleri di Gentile Bellini e nel *Miracolo di Rialto*, eseguito dal Carpaccio nel 1499-1500, si saldano alla forma processionale in una sintesi che ha richiamato la trasfigurazione della città in Gerusalemme attraverso l'idea della processione *peregrinatio*. È un accostamento dovuto a Lionello Puppi, nell'ambito di una pertinente analogia tra l'enfasi celebrativa dei cicli pittorici delle scuole e l'urbanistica simbolica connessa alle diverse proiezioni mitografiche che guidavano i progetti di riassetto dell'*imago urbis*⁵². Nell'incrocio di Venezia e delle città di cui Venezia assumeva l'eredità storica e religiosa (Roma, Bisanzio, Gerusalemme), l'uscita processionale delle Scuole Grandi aveva un peso istituzionale forte, tale da imprimersi come momento centrale anche nell'apparato interno della comunità. La combinazione di processione e prospettiva urbana raccoglie aspetti e profili della quotidianità intorno al momento saliente dell'investimento simbolico operato dal passaggio del corteo sacro e dall'esibizione della reliquia. Sono respinti in secondo piano, ai limiti dell'intelligibilità, gli episodi miracolosi oggetto della rievocazione; prevale la veduta urbana come struttura paratattica, colta nel passaggio santificante e unificante della comunità e della reliquia⁵³. Decisivo, ai fini della collocazione e dell'uso della veduta urbana, il recupero operato da Zorzi del saggio archivistico di Alessandro Luzio sulla corrispondenza tra Gentile Bellini e il marchese Francesco Gonzaga⁵⁴. La specializzazione, in essa documentata, del pittore veneziano nella pittura di «modelli» di città aveva già condotto Tietze alla teoria dell'uso di modelli invariati per il montaggio di scene, come quelle dei dipinti processionali, ambientate in luoghi di rilievo urbanistico centrale. È un

⁵² L. Olivato Puppi - L. Puppi, *Mauro Codussi*, cit., p. 93.

⁵³ L. Zorzi, *Intorno allo spazio scenico veneziano*, cit., pp. 104-105.

⁵⁴ A. Luzio, *Disegni topografici e pitture dei Bellini*, in «Archivio storico dell'arte», I (1888), pp. 276-278; cfr. L. Zorzi, *Carpaccio*, pp. 10, 147n; e, sulla teoria dei Tietze, pp. 36 e 164n.

motivo che può far risalire allo sperimentalismo dei disegni di Jacopo Bellini e che sfocia, attraverso la committenza delle grandi confraternite dei battuti, nell'immagine di ordine civico che è la *Processione di san Marco* dipinta da Gentile per la scuola di san Giovanni. Nella combinazione del motivo processionale e della città paradigmatica si costruiva la coesistenza armonica dell'apparato festivo e della visione urbanistica e mitografica.

La diversità del Carpaccio, dei suoi referenti architettonici e delle sue ragioni compositive, incontrò, a sant'Orsola e in altre scuole minori, l'opportunità di esprimere una cultura figurativa più stratificata, di assorbire motivi e realtà di rappresentazione eteroclitici e meno legati programmaticamente al volto del regime, inserendoli in una tensione sintattica, in un respiro narrativo che ci danno immagini di realtà e visioni eterodosse. È possibile rintracciare nel saggio e nelle note di Zorzi una filiera di spie iconologiche, complementari alla digressione sull'emblema, in cui la diversità di montaggio e *dispositio* narrativa di imprese tipologicamente affini — come i cicli di teleri — è ricondotta alla sensibilità, alle esigenze e agli ambienti di destinazione. La tensione politica tra i luoghi e le comunità diviene così determinante ai fini della ricostruzione e dell'integrazione delle differenze di impostazione della narrazione per immagini; e del diverso rapporto di elaborazione con gli elementi che rimandano all'universo delle apparenze cerimoniali e delle culture del rappresentare. Riemerge il confronto fondamentale con i teleri «statali» delle sale di Palazzo Ducale, distrutti dagli incendi del 1573 e 1577, monumenti di storia urbana di cui restano le descrizioni del Vasari e del Sansovino; si delinea la progressione dei cicli delle scuole minori verso modelli di fruizione propri della dimensione del collezionismo e dello studio privato; si rileva il collegamento di questa tendenza al modello dello «studiolo» cortigiano (cfr. la n. 23 alle pp. 145-146).

L'insistenza, sia pure marginale, dei fattori di collocazione schermo la trasparenza referenziale dell'immagine pittorica; e, nel corpo del saggio, sostiene e prepara la profonda pertinenza iconografica e teatologica di un passaggio decisivo, per noi determinante, della «digressione» sull'*hortus clausus* scaturita dalla decifrazione dell'emblema del «compagno». In questo punto cruciale, con un apparente salto logico che dissolve le cautele di «specificità», l'in-

sieme dei valori ricavati dal percorso iconografico, i contenuti attribuiti all'emblema ricamato sulla manica del giovane patrizio, diventano ipotesi genetica degli attributi del luogo teatrale. Nelle affinità tra giardino-*hortus conclusus* e spazio destinato allo spettacolo, il disegno evolutivo, la tensione diacronica permangono, ma non si propone la specificazione progressiva di strumenti espressivi e funzioni spaziali determinate, quanto l'eredità insistente e diversamente determinata che l'orto-giardino trasmette al perimetro e al modello del luogo teatrale. Questa direzione, invece di dissipare le associazioni afferenti allo spettacolo nel passato remoto, getta luce sul senso delle esclusioni e delle diverse connessioni che lo «definiscono» nel passato prossimo. Il passaggio dalla forma e dalla densa significazione dell'emblema a ipotesi di spazio non segue una direttrice morfologica, e morfogenetica, ma nessi di ordine semantico, e antropologico; e tale passaggio è reso possibile ed efficace dalla nozione precisa del luogo in cui quell'immagine si materializza, apponendo la sigla dei giovani capi del piacere, e della loro singolare devozione, a una leggenda di vergini e cavalieri raccontata anche attraverso apparati e cerimonie contemporanee. «La compresenza di elementi mistici e di elementi mondani, tipici della mentalità cavalleresca, viene nel nostro caso — scrive Zorzi — esaltata dalla collocazione delle vicende e cui l'emblema si riferisce in un contesto religioso [...] e in un ambiente sacro (come la cappella dove essi erano in origine ubicati)» (p. 93).

Già sappiamo come la sede di quella collocazione fosse di per sé venata di ambivalenze. Le figure dell'ascesi cavalleresca investono la sede della confraternita e si investono delle sue implicazioni, entro le quali si incrociano con la rappresentatività civica e il volto sociale dei committenti, per riformularne i connotati attraverso la rappresentazione della leggenda agiografica. In questo senso la figura dell'emblema, il suo concetto e il loro contesto richiamano la «somma degli elementi da cui sarebbe uscito il teatro in età moderna», che non va «banalmente confusa con l'a priori di un pregiudizio inconsapevole (secondo il quale la forma-teatro avrebbe sempre avuto i lineamenti che oggi le conosciamo)», poiché «il teatro nel saliente congiunturale che stiamo considerando, sta all'estremo limite delle esperienze che abbiamo passato in rassegna, è l'ultimo e

più composito dei trastulli e degli esercizi delle 'virtù' cortesi» (p. 95).

Così il teatro appare al tempo stesso definito ma comprensivo di umori e tensioni epocali. Non risulta qui riconoscibile e separabile per specifici usi di spettacolo, filtrati rispetto alla prassi celebrativa e alla raffigurazione pittorica. Appare perché si è in grado di ricostruire, nel circuito delle immagini e nei contorni delle aree interessate, il discrimine tra valori particolari espressi dalla fisionomia e dai simboli di una comunità determinata, e valori esterni e condivisi, che si riconvertono per esibire la rappresentatività sociale della comunità individuata.

Non ci soffermiamo qui sulle infinite implicazioni che comporta, in quei decenni, l'individuazione di nessi teatrali tra un emblema e un luogo rappresentativo. Sottolineiamo invece uno spostamento metodologico suggerito dalle acquisizioni sostanziali del percorso di Zorzi. Una volta chiarito il carattere eterogeneo dei fattori di cultura dello spettacolo e del cerimoniale adottati nella composizione, e messo a fuoco il loro significato di autodefinizione della comunità committente e segno esteriore del suo prestigioso obiettivo, il mero riferimento eventuale di figure del ciclo a fatti di spettacolo cede a una più ambiziosa analogia di sede confraternale e teatro come progetti ambientali fortemente connotati e premeditati. Un'analogia che ha ovvi limiti di verifica storiografica e ovvi scarti di pertinenza, ma può dichiararli e scontarli in partenza conservando la sua rilevanza sul piano della ricostruzione di un universo culturale e delle sue componenti.

In una delle molte, illuminanti intuizioni disseminate nel suo libro su *Commedia e festa nel Rinascimento*, Franco Ruffini ha scritto: «Tra lo spazio della chiesa, o della piazza, e quello degli studioli, il teatro sembra fungere da termine medio»⁵⁵. Investiti dal trascorrere di immagini equivalenti (si tratta, nelle argomentazioni di Ruffini, delle personificazioni della psicomachia), quei luoghi mettono in luce la differenza delle loro funzioni, e una gerarchia in cui ciò che chiamiamo teatro assume, rispetto al grado di socialità che declina un paradigma di spazi, una posizione intermedia.

⁵⁵ F. Ruffini, *Commedia e festa nel Rinascimento. La «Calandria» alla corte di Urbino*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 79n.

Quando si interpreta un'immagine, non si visualizzano, e non si «vedono» fatti, ma si ricostruiscono i modi e gli strumenti di visione e produzione di immagini di un mondo, e le categorie di localizzazione e rappresentazione degli eventi, dei comportamenti, dei contenuti mitici e narrativi in esso funzionanti. Perciò l'indice di realtà di un'immagine, che è uno dei suoi livelli di interpretabilità, non sta, almeno direttamente, 'prima' o 'dietro' di essa, ma le sta davanti, nello spazio a cui è destinata, nello sguardo che in termini empirici ci è dato di riconoscere attraverso il collegamento di quello spazio alla composizione dell'immagine. Tale sguardo non è un fattore astrattamente percettivo, ma è un fattore ambientale. È riconducibile alla concretezza dei luoghi, alle differenze e alle funzioni che i luoghi proiettano nel ricorso e nella somiglianza delle immagini, nella indeterminazione percettiva del *milieu visuel*. Ciò che un'immagine documenta accostata a un'altra immagine, anche in senso lato, espressa da un referto verbale, non è un fatto ma una ricorrenza di temi figurativi e l'uso che essa fa di tale ricorrenza.

Un campo di pertinenza così configurato non abolisce i limiti e le prospettive parziali, anzi le valorizza come non contraddittorie rispetto alla comparabilità delle immagini, alla trascendenza del riferimento e alla specificazione del suo significato contestuale. Quando si segue la traccia delle immagini private, o quella dei luoghi particolari, il riferimento a immagini pubbliche e luoghi comuni attinge quel campo di pertinenza senza che sia vincolante la dimostrazione o la documentazione di fatti riferibili allo stesso livello, e che le ovvie differenze tra, per esempio, l'immagine dipinta e lo spettacolo di strada, abbassino la tensione di quel confronto, che si nutre e si avvale di variabilità di strumenti.

Continuamente, nel libro di Zorzi, affiora una certezza non dichiarata metodologicamente, eppure decisiva ai fini del senso storico della lettura del ciclo: la «memoria» di spettacoli di cui si argomenta non è una memoria involontaria a cui rubiamo l'evidenza dell'immagine-documento, ma l'immagine è documento credibile proprio in quanto è strumento e prodotto di una memoria volontaria, di un'ansia di riferimento ad apparenze eterogenee, che sostiene le ragioni dell'invenzione e della composizione e rivela l'ambizione della committenza. La storicità del riferimento allo spettacolo è già data in questa relazione, senza bisogno di essere suffragata dall'esi-

stenza di un evento spettacolare riferibile ai contenuti del ciclo e prodotto dai suoi committenti. Ne è la riprova l'ampiezza dei richiami raccolti nell'interpretazione. La pertinenza della cultura di spettacolo testimoniata è dell'ordine di una dialettica complessa, la dialettica del vedere e del mostrarsi, del riprodurre e del mostrare, del costruire e rappresentare identità fondate sulle immagini e le loro collocazioni e apparizioni nella città. Tale dialettica ha consentito a Ruffini di scrivere che ciò che si chiama teatro ha una collocazione, e termini di uso di strumenti rappresentativi, a metà tra la piazza e lo studiolo; che la differenza sociale e funzionale di quegli spazi, e il legame e il confronto tra le immagini e le visioni in essi coinvolti e interrogati, sono decisivi ai fini della ricostruzione e definizione degli ambiti di rappresentazione. Una trama analoga di accostamenti e cesure consentiva a Zorzi di localizzare il teatro, il discorso sul teatro, il valore e il senso dei suoi modelli e presagi, nella decifrazione di un emblema ricamato sull'abito di un giovane patrizio, letto nella sua collocazione in un ciclo pittorico collocato a sua volta nella cappella sede di una confraternita, legata all'immediato contesto domenicano e alla generale topografia istituzionale e celebrativa veneziana.

La scuola di sant'Orsola, attraverso la rilevanza di categorie come il particolarismo cultuale e l'immunità sontuaria confluenti nelle sedi confraternali, si rivela un ambito specifico nel paradigma dei luoghi, nella distribuzione delle immagini sacre e dei comportamenti rituali: al limite dell'area familiare e privata in quanto soggetta all'influenza dei Loredan, occupata dalle loro tombe, dal loro patronato evidenziato nell'impresa decorativa; e nello stesso tempo ai margini del centro conventuale di un ordine la cui potenza era stata, sullo scorcio del secolo, avallata dal regime, e che coltivava al suo interno originali intenzioni e progetti celebrativi. I teleri di sant'Orsola, come emerge anche dal confronto con altri cicli, portano impressa una cultura figurativa e simbolica particolare, legata a componenti tardo-gotiche, inserita e individuata nella ricomposizione di spazi e cerimonie urbane, nella trama narrativa che le allinea, nell'intuizione prospettica che abbraccia città immaginate, apparati possibili, ritratti riconoscibili. Accostata alle prerogative della scuola, tale circolarità è anche il limite delle ambizioni rappresentative racchiuse nel ciclo. Vorremmo aggiungere e suggerire, a con-

clusione di queste riflessioni, l'idea che anche i limiti di pertinenza, rispetto alle attività di spettacolo, della figurazione del ciclo, siano significativi dal punto di vista della storia dello spettacolo.

La ricerca del luogo eletto, di una devozione venata di virtù cortesi e piaceri profani, dei volti e dei paramenti che alimentano questa sintesi ambigua si danno a vedere, nel ciclo, attraverso l'assunzione delle forme cerimoniali e del sembiante politico e festivo del patriziato in generale. La differenza leggibile nelle interferenze compositive non era irriducibile; aveva bisogno degli scenari dello spettacolo di stato, delle macchine di santità domenicane, delle schegge dei bei matrimoni, per rivestirsi di apparenze di prestigio agli occhi dei veneziani. Quei patrizi, per quanto preziosi, ancora si sentivano soggetti allo sguardo pubblico; e ad esso si consegnavano in termini compatibili con la loro identità istituzionale. Quella necessità storiografica che ci induce a ricorrere ai teleri per vedere il panorama e l'aura dello spettacolo veneziano di fine Quattrocento si basa su una necessità storica, sulla memoria e il confronto volontario che i patroni della confraternita e i giovani compagni ricercavano, per mostrarsi e rivedersi, nella simulazione e nella deformazione di gesti codificati, nella luce e nel suono della città festeggiante. Il volto che appare e che convoca visioni di spettacolo è quello di attori altrimenti noti, presenti alla sensibilità dei contemporanei in forme di pomposo apparato. Nell'appropriarci coscientemente di quella prospettiva particolare, vediamo ciò che per essa ci è reso visibile, ma intuiamo quei limiti che provocano la nostra cecità sullo spettacolo veneziano, o meglio sulla specificità che lo spettacolo poteva assumere per comunità e prospettive diverse: cioè la separazione tra iniziative festive dell'aristocrazia, che investono gli allestimenti di regime o lo scambio diplomatico, e mobilitazione di usi, abilità, strumenti, identità della recitazione, del travestimento, dell'intrattenimento, che scompaiono, già prive di luce propria, in una invisibile complicità col divertimento privato dell'oligarchia. La sede della scuola decorata dall'apparato pittorico dei teleri riempie gli occhi con le figure e le atmosfere di quella prima dimensione, anche se ci lascia intendere lo spessore nascosto nella seconda.

Oltre a rispecchiare questioni comuni e decisive, come la trasfigurazione sociale e le forme che la realizzavano nella città rinascimentale, la rappresentazione pittorica della storia di sant'Orsola ri-

vendica in ogni senso un ruolo specifico di documentazione per chi studia lo spettacolo veneziano del tardo Quattrocento. Esprime quella dimensione che salda, nel tempo e nello spazio del cosmo veneziano, la lunga reticenza quattrocentesca, e l'impersonale evidenza annalistica delle feste comuni e ufficiali, alla costellazione di luoghi ed eventi rivelata, negli interni della città, dal diarista Marin Sanudo.