

Clelia Falletti

**RACCONTO CRITICO DI UN'EGLOGA
CORTIGIANA A FERRARA NEL 1508**

Qualche settimana prima della *Cassaria* dell'Ariosto, nel carnevale del 1508, a Ferrara, si rappresenta nella Sala grande del palazzo ducale uno spettacolo che suscita curiosità e interesse particolari. È un'egloga di Ercole Pio che conosciamo dal racconto che ce ne ha lasciato Bernardino Prosperi in una delle sue numerose e preziose lettere a Isabella d'Este Gonzaga. Lo spettacolo del Pio ha molti motivi di interesse: non sembra avere scena se non un palco molto alto ornato di arazzi; è una pastorale che poi diventa festa cortigiana con giochi di intrattenimento e poi ancora cerimonia liturgica (pagana) che si chiude con un ballo in cui gli attori (uomini) scendono dal palco a coinvolgere gli spettatori (donne). Ha un suo fascino speciale, questo spettacolo, anche perché è recitato dai gentiluomini di corte e alcuni professionisti: la sola attrice, vestita da uomo, è la cantante Dalida de' Puti, al servizio di Lucrezia Borgia d'Este e amante del cardinal Ippolito che è il committente di questa rappresentazione — come anche poi di quella dell'Ariosto; è recitata di fronte a un pubblico prevalentemente femminile e si incentra sui modi e valori, cortesi e cortigiani, dell'amore, con tensioni neoplatoniche (e comunque esoteriche) che arrivano a un vero e proprio rito (o simil-rito), in modo più accentuato (forse ironico, certo più legato alle relazioni della vita di corte) di altri «sacrifici» nelle egloghe pastorali. Gli attori e il loro mondo edenico si fondono infine con le spettatrici e il loro presente. L'autore è un non più giovane ecclesiastico dalle molte colte e raffinate relazioni. A raccontare lo spettacolo è un corrispondente di Isabella d'Este; le sue lettere ne fanno, per noi, una delle personalità più sensibili e critiche verso i fatti di spettacolo, la cui cultura teatrale meriterebbe più consapevole attenzione: è il cauto e informato Bernardino Prosperi.

Vale la pena di raccontare il suo racconto, sapendo che, nella fase attuale degli studi sul teatro del Rinascimento italiano, se non ci si accontenta di confermare il già conosciuto, occorre una revisione del

materiale documentario e una apertura delle categorie critiche. Credo che il primo passo possa essere anche il racconto critico del documento, il raccontarlo cioè alla luce delle conoscenze che si hanno non solo del teatro (in questo caso a Ferrara) ma di una civiltà. Non un punto di arrivo del lavoro storiografico, ma una tappa significativa, che rende documento il documento.

Nel febbraio 1508, la Sala grande di Ferrara è preparata per le rappresentazioni del carnevale: vi si reciteranno egloghe/commedie, del Tebaldeo, di Antonio dall'Organo e di un greco di casa Strozzi e la *Cassaria* dell'Ariosto, come racconta con sapienza e sensibilità critica il ferrarese Bernardino Prosperi nella lettera a Isabella d'Este dell'8 marzo. In quella lettera descriverà la scena di Pellegrino da Udine; in una lettera del 6 febbraio, annunciando gli spettacoli imminenti (tre egloghe, del Pio, del Tebaldeo e di Antonio dall'Organo), aveva scritto che lo spazio preparato in Sala grande era «quanto havevano facto prima» e che era «serato» tutt'intorno e di sopra con arazzi. Il 13 febbraio viene recitata la prima delle egloghe annunciate: la lunghissima sala aveva un palco «che guardava verso il Castello», ornato solo «de tapezarie», collocato «a traverso nel mezo d'ep-sa sala». L'egloga era stata composta da Ercole Pio su commissione del cardinale Ippolito d'Este. La sera si riuniscono nella sala lo stesso cardinal Ippolito e il duca Alfonso (entrambi in maschera; una maschera del cardinale — che quel carnevale ne sfoggiò diverse e ricchissime — è descritta dal Prosperi in una lettera del 28 febbraio come «a la mamalucha de brochato d'oro») e con loro due la duchessa Lucrezia Borgia «cum bona comitiva de zentildonne». All'improvviso, «senza altro preambulo de sono ni d'altra pronuncia» (senza cioè né l'inizio elaborato di suoni, danza e recitazione che il Prosperi aveva raccontato ad esempio per l'egloga di Niccolò da Correggio recitata nel carnevale ferrarese del 1506; e senza nemmeno il suono di trombe canonico nelle recitazioni plautine), all'improvviso dunque si presenta un giovane pastore innamorato che si lamenta «in multi versi» del suo amore non corrisposto. Entra poi un altro pastore, più esperto d'amore, che dice del suo amore felice e comincia a dar senso speciale al luogo dell'azione qualificandolo come il luogo dove ebbe inizio il suo amore corrisposto. Si accorge del giovane infelice che, da lui richiesto, racconta le sue pene d'a-

more e biasima tutte le donne. Con la risposta in lode delle donne del pastore esperto si apre una lunga controversia pro e contro le donne e l'amore; e il Prosperi sottolinea le lodi «de done antiche, hebre, greche et latine» per finire con le tre principali donne viventi, che governano sull'Eridano, sul Mincio e presso il Metauro: cioè, come si affretta a spiegare, Lucrezia Borgia duchessa di Ferrara, Isabella d'Este marchesa di Mantova, Elisabetta Gonzaga duchessa d'Urbino. Entra poi un terzo pastore che, a concludere la controversia, dichiara le donne degne d'essere amate e chiude il suo dire con terzine laudative ognuna delle quali inizia con il nome di Lucrezia Borgia.

Questa parte dell'egloga si chiude simmetricamente con l'arrivo di una «pastorella ferita d'amore» che racconta «fra sé» la sua disperazione, dichiara di voler morire piuttosto che far conoscere il suo dolore e di «voler andare fra lochi alpestri a pianger et rimaricarsi de la sua dura sorte». I tre pastori rimangono rattristati, e la compiangono.

A questo punto si ha un colpo di scena e la rappresentazione, finora elegiaca e strutturata sui topoi dell'amore e dell'elogio alle donne (e alle tre donne di una corte ideale, Lucrezia, Isabella ed Elisabetta), prende vita più movimentata. Suona un corno ed entra una «caccia», con pastori e cani. Il principe dei pastori descrive con elogi il luogo, una «delizia» come quelle estensi, florido di alberi e ameno di fonti: un luogo dove è grato prendersi «recreatione et piacere» in attesa dell'ora di tornare a casa. I tre pastori si uniscono a loro e quello esperto d'amore scusa il proprio ritardo nel ricongiungersi alla comitiva, di cui era parte, raccontando le pene del giovane. Per consolarlo decidono di far giochi e canti, annunciando poi un sacrificio alla dea Pallas per la protezione degli armenti e alla diva Borgia perché li raccomandi al «suo divo Alfeo».

Perché il racconto del Prosperi riacquisti per noi lo spessore dei tempi occorre qui fare qualche riflessione.

Va ricordato innanzitutto il valore speciale che la pastorale assume a Ferrara in connessione con l'esistenza, politica e culturale, dei giardini e delle «delizie» estensi: «la magnificenza di Ercole ha creato quegli spazi e quei luoghi della corte che fanno di Ferrara

un'ininterrotta sequenza di giardini e di delizie»¹; qui i giardini sono i luoghi deputati della corte in scena, i luoghi in cui si aggrega la vita ideale della corte e del suo cerimoniale; e le «delizie», le ville incantate e piaccionevoli che segnarono la corte estense fino al modello pastorale realizzato nell'isola beata di Belvedere, sono luoghi culturali prima che reali. Dall'*Arcadia* del Sannazaro, con il precedente del Boccaccio, il luogo pastorale si consolida negli *Asolani* del Bembo, dove il giardino si configura come il teatro in cui si recitano i dialoghi d'amore; il giardino edenico, che si esalta nella presenza delle acque e delle fontane, è lo scenario della cultura e dell'etichetta cortigiana. Non la fuga dalla corte, ma l'idealizzazione colta dei suoi valori. La Sala grande e il *locus amoenus* si rispecchiano, come si rispecchiano Lucrezia con le sue donne e il mondo dei pastori, in una civiltà che si vuole mitologica, cortese.

Le tre grandi donne, Lucrezia Isabella Elisabetta, legate tra loro da vincoli di parentela, non sono solo un mito e un sogno; la loro 'corte delle donne' è anche una realtà concreta a Ferrara Mantova Urbino e una realtà della cultura, una corte trasversale alle corti, intrecciata di saperi, gusti, tensioni: un luogo edenico come il giardino, in cui si inverte il mondo degli *Asolani* e del *Cortegiano*, in cui si concretano le tensioni del neoplatonismo e dell'amor cortese, dello spirito e del piacere. Alle radici c'è forse Eleonora d'Aragona a Ferrara e le sue figlie, ma è l'intreccio del presente che dà all'egloga del Pio una forza particolare.

Ercole Pio nel 1508 è un colto ecclesiastico di 53 anni; figlio di Marco II signore di Carpi, proprio nel 1508 si stabilisce, fino alla sua morte, a Ferrara. Suo nipote Alessandro, erede della signoria di Sassuolo, ha sposato la bella Angela Borgia, una delle damigelle più in vista della corte di Lucrezia. Sua sorella, Emilia Pio, è la colta e intelligente protagonista, con Elisabetta Gonzaga, del *Cortegiano* ed è ricordata dal Castiglione anche nel *Tirsi*, l'egloga rappresentata a Urbino nel 1506. Suo fratello Ludovico, anch'egli tra gli interlocutori del *Cortegiano*, aveva sposato alla corte del Moro Graziosa Maggi e si erano stabiliti a Ferrara alla corte di Lucrezia, dove Graziosa Pio («madonna Gratiola») rallegrava feste e banchetti cantan-

¹ G. Venturi, *Picta poësis: ricerche sulla poesia e il giardino dalle origini al Seicento*, in *Storia d'Italia. Annali 5. Il paesaggio*, Torino, Einaudi, 1982, p. 706.

do armoniosamente e accompagnandosi con il liuto. Emilia Pio, Angela Borgia, Graziosa Pio sono ricordate anche dall'Ariosto nell'*Orlando Furioso* (XLVI, 4). In quei versi Ariosto ricorda anche un'altra sorella di Ercole, Margherita (a lei più tardi, nel '24, a Roma, il Trissino dedicherà un'epistola). Un'altra sorella ancora, Alda, fu la madre di Veronica Gambara, poetessa celebrata dal Bembo e dall'Ariosto. Marco Pio aveva voluto, per i suoi figli e le sue figlie, un'educazione raffinata e letteraria. A Carpi era stato chiamato a insegnare anche Aldo Manuzio, che Caterina Pico della Mirandola volle maestro di suo figlio Alberto, in un sodalizio erudito che si lega ai circoli umanistici romani, al Poliziano, a Giovanni Pico della Mirandola.

La corte di Ferrara aveva già una solida pratica teatrale e il gusto per le egloghe si sostanzava in particolare della passione per la musica e per la danza, della poesia rappresentata di Serafino Aquilano, del Tebaldeo, del Calmeta, così come di quella del Boiardo o di Niccolò da Correggio. Solo due anni prima, nel carnevale del 1506, quest'ultimo, ormai anziano (moriva nel 1508), aveva fatto recitare un'egloga pastorale celebrativa in forma mitologica di Alfonso, con musiche danze e ingegni, due atti con un prologo, un finale e due intermezzi (e anche questa è minutamente descritta dal Prospero in una lettera a Isabella). Ma questa del Pio sembra essere meno legata al sistema teatrale e più alle forme rappresentative di un gioco/rito cortigiano, in una letterarietà che richiama il Poliziano e la ferrarese *Orphei tragedia*, il Bembo (ben presente alla corte di Lucrezia e che a Lucrezia aveva dedicato gli *Asolani* nel 1505) e il Castiglione (con il *Tirsi* del 1506 recitato dagli stessi autori, il Castiglione e Cesare Gonzaga, e che si è potuto leggere come un rito di iniziazione all'amore e alla corte, fino alla rappresentazione del sacrificio propiziatorio).

Per proseguire il 'racconto' occorre ancora guardare la corte di Lucrezia con le sue celebrate danzatrici, Caterina Valenzana, Dimitria slava, la vivace Nicola senese favorita della duchessa...; e musiciste e cantanti come la ricordata Graziosa Pio o, tra le professioniste, Dalida de' Puti che vediamo tra poco recitare una parte di pastore nell'egloga del Pio e che, a sottolineare l'interrelazione di sensi tra lo spettacolo e la vita, fu amante del cardinale Ippolito ed ebbe da lui due figli che il cardinale poi riconobbe. In un mediocre poemetto

(citato dal Bertoni nel 1909 e ripreso dalla Bellonci nella sua biografia di Lucrezia Borgia) composto forse tra il 1505 e il 1506, Giorgio Robuto Alessandrino fa una rassegna delle gentildonne ferraresi con Lucrezia deificata (e non poteva mancare insieme a lei Isabella) seguita da Angela e Bianca e Diana d'Este, Angela Borgia, Barbara Torelli, Cinzia e Caterina napoletane, la Montina, la bella Isachina, la Taruffa e la «negra di Lucrezia che pareva Andromeda».

Ed ecco, allora, che dobbiamo vedere il racconto che ci fa il Prospero nel suo accadere contestualizzato: di fronte all'alto palco («alto più de me circa mezo brazo», scrive il Prospero, e quindi circa due metri, come vitruvianamente si vuole il palco per le rappresentazioni solenni) sta la diva Lucrezia circondata da «bona comitiva de zentildone», con accanto il suo divo Alfeo, Alfonso in maschera, accompagnato dal cardinal Ippolito, anch'egli in maschera, il magnifico committente. La rappresentazione esalta e deifica Lucrezia che vi assiste come divinità dell'Arcadia, potente mediatrice presso Alfonso nella Corte. Alfeo è il mitico fiume dell'Arcadia, insieme al quale è onorata, col nome di Alfea, Artemide (in leggende più recenti la dea è sostituita nell'amore di Alfeo dalla sua ninfa Aretusa). Artemide è la dea della caccia e, come Aretusa, simbolo della castità, affiancata per questo da Minerva (la dea Pallade a cui si fa il sacrificio nell'egloga). Le somiglianze — di senso prima che formali — con il *Tirsi* del Castiglione sono notevoli (anche lì c'è un sacrificio e quasi una cerimonia liturgica che celebra il mondo della corte come ideale da raggiungere). Di fronte, sul palco, i cortigiani rappresentano il mondo dei pastori, fino — come vedremo — all'incontro dei due mondi. E lo spettacolo si arricchisce di rimandi interni alla relazione, in specie con il ruolo della cantante Dalida de' Puti, l'amante del cardinal Ippolito.

Ma proseguiamo il racconto.

Dopo la presentazione delle pene e delle gioie d'amore, il colpo di scena dell'entrata della caccia, la composizione della brigata nel *locus amoenus* e la decisione di prendersi piacere fino al tramonto e all'ora del ritorno a casa, il principe dei pastori elegge il signore della festa, «che avesse a comandare a cadauno d'epsi quello gli pareva». Qui lo spettacolo si costruisce a 'numeri' di abilità. Due pastori cantano con la cetra le lodi delle loro donne, prima separatamente e

poi insieme. Poi un altro, con il liuto, canta le lodi della diva Borgia. Poi è la volta delle acrobazie: quattro bambini 'volteggiano'. Sono allievi di «quello che va supra la corda, servitore del cardinale», forse quello stesso di cui parla il Prospero in una lettera per il carnevale del 1506 raccontando l'esibizione del «Cingano, che andete in suso la corda cum li ochii vellati e cum ferri ali pedi e balle sotto le piante» e ballò una moresca, cosa che colpì molto il Prospero; si tratterebbe allora di un Bartolomeo spagnolo, detto Cingano (zingaro), al servizio del cardinale Ippolito e che aveva preso la cittadinanza ferrarese. Sono esibizioni di professionisti e non di gentiluomini, come può ricavarsi anche dal brano del *Cortegiano* in cui si lodano gli esercizi di abilità fisica ma non il «volteggiar in terra, andar in su la corda e tai cose, che quasi hanno del giocolare e poco sono a gentiluomo convenienti» (I, 22). E dopo i quattro allievi, il loro maestro fa cose meravigliose «butandosse inanci et indietro cum salti schiavoneschi et infinc a l'indreto cum simile salto gioso del tribunale, quale è alto più de me circa mezo brazo». Per finire i giochi Dalida de' Puti, «quale era vestita cum l'altri da pastore», cantò con tre compagni, «fra li quali era Tromboncino». Di Dalida de' Puti si è detto. Bartolomeo Tromboncino è compositore e suonatore famoso, celebre anche come «cantore a liuto»; stipendiato da Isabella d'Este Gonzaga (e a gara con Marchetto Cara), oltre che come autore è noto per la sua attiva e segnalata presenza come compositore e spesso anche come esecutore in molte rappresentazioni drammatiche: nel secondo intermezzo della *Panfila* del Pistoia (1499); a Casale nel 1499 nella *Beatrice* di Galcotto del Carretto; nel 1502, a Ferrara, negli intermezzi dell'*Asinaria* e prima della recita della *Casina*; ancora a Casale, nel 1502, nelle *Noze de Psiche e Cupidine* di Galcotto del Carretto; è autore della ballata del *Tirsi* a Urbino nel 1506.

Con un canto a quattro voci, quindi, anche questo professionale, termina questa parte dell'egloga a 'numeri' di abilità in una cornice di intrattenimento cortese. Mentre si fanno giochi di capriole si prepara il sacrificio annunciato alla dea Pallade. Tutti si inginocchiano, con in mano fiaccole accese adorne di fronde; comandato dal signore, un pastore con il liuto prega la dea Pallade e la diva Borgia (ma per lo più, nota il Prospero, prega la Borgia); poi si spargono profumi «supra il perfumatoro che cra lì parato», i pastori si alzano in piedi e a due a due, in processione, fanno tre o quattro volte il giro del

palco e del bruciaprofumi. Durante questa processione cantano «in forma de supplicatione o sia de letania»: due cantano e poi Dalida e gli altri rispondono «cum uno tono dolce et quasi como volesse dire prega per nui».

Finita questa processione, che nelle parole del Prospero ha dichiarati cchi liturgici (talmente espliciti nella descrizione del Prospero da apparire più o meno volontariamente parodistici), il signore dei pastori si rivolge al giovanetto con il cui lamento si era aperta la rappresentazione: le pene d'amore si possono mitigare col piacere dei giochi, come è stato fatto, e con il ballare con le donne presenti. A questo invito, mentre cominciano a suonare le pive, tutti saltano giù dal palco e ognuno prendendo per mano una dama cominciano a danzare. «Et mi me ne veni a casa — conclude il Prospero — né multo credo che se ballasse, perché già era presso a le III hore, termine che ognuno se ha a trovare a casa sua».

La rappresentazione si è aperta con la disputa sull'amore, in una struttura semplicemente paratattica che inizia con il lamento, prosegue con due lodi successive e si chiude con la pastorella disperata che fugge in luoghi selvaggi. La scena improvvisa della caccia fa costituire sulla scena la lieta brigata nel *locus amoenus*; e, con la nomina del signore, segue una festa cortigiana con numeri di intrattenimento. Collegata dai preparativi e da capriole inizia poi la scena del sacrificio che si presenta come una cerimonia liturgica (e certo la imita nelle litanie). Lo spettacolo si chiude con i recitanti che saltano giù dal palcoscenico e con il loro ballo con le donne che vi avevano assistito.

Si potrebbero richiamare i discorsi sul *Tirsi* come spettacolo rituale, l'iniziazione dai misteri e pene d'amore, attraverso la corte, all'amore platonico e ai piaceri cortesi; e certo c'è anche questo, l'ambiente culturale di Ercole Pio lo consente ampiamente. Si potrebbe anche evidenziare l'importanza che nello spettacolo ha Dalida de' Puti, che poi guida la litania nella processione, e ricordare che è l'amante del cardinal Ippolito, il committente dello spettacolo che è lì, mascherato, ad assistervi. O ancora notare come l'inizio dello spettacolo sia ex abrupto, quasi senza trapasso tra le dame con Lucrezia (e Alfonso e il Cardinale) che si siedono e il mondo pastorale della rappresentazione; e poi il finale in cui i due mondi si ricongiungono

nel ballo. O ancora inserire l'egloga nella cultura ferrarese e nelle egloghe.

Preferiamo invece seguire ancora il Prospero. Quando, tre settimane dopo, nella lettera dell'8 marzo, racconta gli altri spettacoli appena svoltisi nella Sala grande, Bernardino Prospero è assai critico. A parte gli elogi e le acute analisi sulla *Cassaria* dell'Ariosto, anch'essa rappresentata per opera del cardinal Ippolito, e a parte l'apprezzamento consapevole ed entusiasta per l'allestimento scenico di Pellegrino da Udine, i giudizi del Prospero sulle altre egloghe che aveva annunciato il 6 febbraio con quella del Pio (ma ora le chiama «commedie») sono assai severi. Quella di Antonio dall'Organo è più «jocosa che de natura de Comedia», con inserti non propri del genere ed è imperniata su un solo innamorato; quella di Antonio Tebaldeo è una «Dafne» di cui non discute la «gentileza del verso» ma che dice poco gradevole e poco comprensibile; la terza «commedia» di «uno grecho povero che sta in casa de Mr Hercule Stroza» non piacqué perché priva «de quelle moralità et subtile astutie che sogliono esser inserte in le Comedie». Nella lettera del 14 febbraio l'egloga del Pio è chiamata invece ancora egloga e non è confrontata alle commedie; i giudizi sono tutti positivi man mano che il racconto procede con precisione e attenzione. E la conclusione della lettera è: «questo è quanto poteti raccogliere de l'Egloga, la quale invero fo bella da audire et da vedere». Ma in questo raffinato gioco di corte il buon gentiluomo non sembra essere coinvolto: lo apprezza da intenditore ma non vi applica il metro di giudizio che si è formato per le commedie; è una rappresentazione alle cui relazioni sembra estraneo.

Questo delle relazioni non è un semplice contestualizzare l'evento. Per lo storico del teatro, che sa bene come lo spettacolo sia sostanzialmente un tessuto di relazioni, è la materia stessa del suo studio: soprattutto per quel teatro nel Rinascimento non ancora formalizzato nei generi, endogeno al gruppo sociale che lo esprime e lo fruisce, luogo di incontro di linguaggi e dei comportamenti culturali. Nel non giudicare questo evento (l'egloga del Pio) con le misure della commedia, il Prospero ci evidenzia il gioco interno alla corte di Ferrara e alla trasversale corte delle donne: di questo, per studiare il teatro del Rinascimento dobbiamo «farci un'idea». Il racconto del re-

latore ce lo sottolinea anche nel dichiararsene estraneo. Non coinvolto dal ballo in cui i pastori si realizzano nella corte di dame e queste si irrealizzano nell'Arcadia, forse incuriosito dall'esoterismo della liturgia, il buon Prospero non resta a vedere, ma se ne torna a casa perché è ora di cena.