

La messa in scena della “Calandria” di Bibbiena a Lione il 27 settembre 1548

Carlo Fanelli

La commedia

La *Calandria* di Bernardo Dovizi da Bibbiena è tra le più rappresentative commedie del canone rinascimentale. La derivazione e, allo stesso tempo, il superamento del modello di Plauto e Terenzio, le reminiscenze ariostesche e i prestiti da Boccaccio, ne fanno un esempio della pratica di ‘contaminazione’¹ messa in atto dagli autori della prima metà del Cinquecento. La commedia divenne presto un modello per i commediografi coevi, poiché presentava già concretamente affermati tutti quei caratteri divenuti canonici nel teatro comico rinascimentale: lo sciocco, il servo astuto, il finto negromante, l’inefficace pedagogo e temi come quello del doppio, già plautino ma risolto da Bibbiena in modo ancor più iperbolico.

Urbino e Roma sulla scena

Nella storia degli allestimenti teatrali rinascimentali, le messinscene conosciute della *Calandria*, si segnalano per alcuni elementi distintivi. La prima rappresentazione della commedia, a Urbino il 6 febbraio 1513, succede alla prima ‘grande stagione’ degli spettacoli plautini a Ferrara², voluti dai Gonzaga tra la fine Quattrocento e i primi anni del Cinquecento, in cui si mette a punto un primo modello rappresentativo (oltre che drammaturgico), nonché la contestualizzazione con la materia encomiastica della *festa*, cui seguirà l’esperienza della *Cassaria* ariostesca (1508) precedente «all’ideazione e conduzione del piccolo teatro di corte tra il 1529 e il 1532», di cui fu protagonista l’Ariosto (Zorzi 1977:

27). La commedia ariostesca, primo tentativo di rielaborazione drammaturgica in volgare del modello plautino-terenziano, segna il passaggio dal volgarizzamento ad una forma drammaturgica più definita poi fissata dal Bibbiena. Lo spettacolo ferrarese, con la scena dipinta da Pellegrino da Udine³, evolve la concezione figurativa della città, con una scena fissa che propone l’immagine «dipinta di una contrada, ovvero una via circondata da case, con una veduta della città sullo sfondo: una città di fantasia [...] indicata da edifici comuni di tipologia non specifica» (*ibidem*: 27). Precedute da tale retroterra di esperienze che stabilisce il codice drammaturgico e scenico del teatro rinascimentale, della *Calandria* si contano svariate rappresentazioni nel corso del secolo (Padoan 1985; Moncallero 1968) che ne attestano l’acquisita notorietà. Non tutte sono sufficientemente documentate come quella del 6 febbraio 1513 nel Palazzo Ducale di Urbino che fu, notoriamente, la prima (Ruffini 1986; Ruffini 2015).

Due documenti descrivono la sistemazione della sala, dello spazio scenico e degli intermezzi. Una lettera di Baldassar Castiglione a Ludovico di Canossa (13-21 febbraio 1513) nella quale leggiamo che:

La scena era finta una contrada ultima tra il muro della terra e l’ultime case. Dal palco in terra era finto naturalissimo il muro della città con dui torrioni, da’ capi della sala: su l’uno stavano li pifari, su l’altro i trombetti: nel mezzo era pur un altro fianco di bella foggia. La sala veniva a restare, come il fosso della terra, traversata da dui muri, come sostegni d’acqua [...]. La scena poi era finta una città bellissima, con le strade, palazzi, chiese, torri, strade vere: et ogni cosa di rilievo, ma aiutata ancora da bonissima pittura, e prospettiva bene intesa. Tra le altre cose ci era un tempio a otto facce di mezzo rilievo, tanto ben finito, che con tutte l’opere del Stato d’Urbino non saria possibile a credere che fosse fatto in quattro mesi:

tutto lavorato di stucco, con historie bellissime, finte le finestre d'alabastro, tutti gli architravi e le cornici d'oro fino ad azzurro oltremarino, et in certi lochi, vetri finiti di gioie, che parevano verissime; figure intorno tonde, finte di marmo, colonnette lavorate. Saria longo a dire ogni cosa. Questo era quasi nel mezzo. Da un de' capi era un arco triomfale, lontano dal muro ben una canna, fatto al possibil bene. Tra l'architravo et il volto dell'arco era finto di marmo, ma era pittura, la historia delli tre Horatii, bellissima. In due cappellette sopra li dui pilastri che sostengono l'arco, erano due figurette tutte tonde, due Vittorie con trofei in mano, fatte di stucco. In cima dell'arco era una figura equestre bellissima, tutta tonda, armata con un bello atto, che feria con una hasta un nudo che gli era a' piedi: dall'un canto e dall'altro del cavallo erano dui come altaretti, sopra quali era a ciascuno un vaso di foco abundantissimo, che durò fin che durò la Comedia [...]. Finita poi la Comedia, nacque sul palco all'improvviso un Amorino di quelli primi, e nel medesimo abito: il quale dichiarò con alcune poche stanze la significazione delle intromesse, che era una cosa continuata e separata dalla Comedia [...]. Dette le stanze e sparuto l'Amorino, s'udi una musica nascosa di quattro viole, e poi quattro voci con le viole, che cantorno una stanza con un bello aere di musica, quasi una oratione ad Amore (Ruffini 1986: 307-10).

E la descrizione di Urbano Urbani, segretario di Francesco Maria I della Rovere, duca di Urbino:

Fu bellissimo l'apparato di Urbino, ricca, et artificiosa la Sciena. Però che bella architettura di Palagi, Portici, Tempj, Strade et Archi Triumphali, cum vaghe pitture, et altri adornamenti di ingenuosa prospettiva, la fece fare di mezzo rilievo et la parte di nante, per non levare dil palcho la vista al Populo, la fece tirare come per muraglia battuta, cum di Torroni in l'una e l'altra testa dilla Sciena, in l'uno di quali vi erano molti eccellenti Trombetti, et in l'altro Pivi, Corni et Tromboni⁴.

Se la sistemazione della sala rimanda encomiasticamente alle vittorie del ducato dei Montefeltro, tra fine Quattrocento e primo Cinquecento, nonché alla sua relazione con la città eterna, la progettazione e realizzazione dello spazio scenico, accreditata a Girolamo Genga, viene definita integrando il modello della cosiddetta "città ideale" di matrice urbinata e la sua riproduzione prospettica, la «città cintata» ferrarese (*ibidem*: 5-59)⁵, con una scenografia a volumi, con quinte praticabili, di originale invenzione.

La dimensione della festa, come si sa, ingloba quella autoriflessiva della messinscena, l'immagine gloriosa del duca è palesata nel 'magnifico' apparato; il luogo dell'azione è «finto» per accogliere lo svolgimento verosimile della commedia, lasciando spazio, poi, allo sviluppo immaginifico degli intermezzi: «una

cosa continuata e separata dalla Comedia».

Nella descrizione proposta nella lettera di Castiglione è posta in essere la sintesi tra la dimensione illusionistica e quella visiva, nella quale la plasticità dei piani architettonici è proposta allo sguardo dello spettatore attraverso la pittura superando, tuttavia, la mera dimensione figurativa⁶. La prospettiva, in quanto «forma simbolica» (Panofsky 2007), coniuga gli elementi pittorici di un'immagine, raffigurata utilizzando la tecnica della «perspectiva»⁷, con la sua funzione di rappresentazione e osservazione del reale (Marotti 1974: 21-36). Tale dinamica si configura come un *unicum continuum* fra la mimesi drammaturgica e quella della scena. Lo sguardo dello spettatore è potenziato dalla sua adesione alle ragioni della *festa*, quel dispositivo autoriflessivo che si attiva all'interno della corte e che pone in relazione parola e immagine.

La scenografia, quindi, «finge una città bellissima, con le strade, palazzi, chiese, torri, strade vere», la Roma «sì ampla, sì spaziosa, sì grande che, trionfando, molte città e paesi e fiumi largamente in se stessa riceveva; ed ora è sì piccola diventata che, come vedete, agiatamente cape nella città vostra» (come recita l'*Argumento*), nella quale è ambientata la commedia e dove l'autore sta celebrando i suoi personali successi, accompagnando Giovanni de' Medici al soglio papale, con il nome di Leone X. Ricostruzione urbana che si estende oltre, poiché: «La sala veniva a restare, come il fosso della terra, traversata da dui muri, come sostegni d'acqua»⁸. Scena e spettatori occupano un «vero teatro»⁹ e sono posti metaforicamente in contatto dal muro-transenna che solo fisicamente li separa. Tale dinamica ingloba lo spettatore nella messinscena, egli ne condivide gli spazi in cui l'azione si svolge, ne diviene 'attore'.

Negli intermezzi di Urbino, incentrati sul tema dei Quattro Elementi: Terra, Fuoco, Acqua e Aria, personificati rispettivamente da Giasone, Venere, Nettuno e Giunone, il tono faceto e burlesco della commedia si dissolve nella dinamica visiva di questa epitome del neoplatonismo che tramuta il suo pittoricismo in azione scenica. Le allegorie incarnate sfilano sul palcoscenico e il loro simbolismo si svela agli occhi dello spettatore che ne coglie significato e meraviglia. La metafora si palesa dopo il quarto intermezzo: «questa era: che prima fu la battaglia di quelli fratelli terrigeni. [...] Et in questo si valse della favola di Jason. Dipoi venne Amore: il quale del suo santo foco accese prima gli huomini e la terra, poi il

mare e l'aria, per cacciare la guerra e la discordia, et unire il mondo di concordia».

Come sappiamo, la continuità metaforica tra commedia e intermezzi: «una cosa continuata e separata dalla Comedia», è riconosciuta già da Castiglione, artefice degli intermezzi stessi. La macchina del doppio che investe l'azione comica, elegge quale immagine significante quella del «barbafiorito» e «merdafiorito»¹⁰, deformazione comica e destituzione dell'immagine neoplatonica esemplare e sublime dell'ermafrodito. All'edonismo carnale si oppone l'*amor divinus* che trionfa, rappresentato da Venere «con una facella sulla mano nuda» che, nel secondo intermezzo, interviene a placare il caos inducendo nuova concordia tra gli elementi¹¹. Dopo «tanti scambiamenti», l'agnizione riunisce i due gemelli e anche nella commedia giunge il canonico lieto fine.

Roma: l'idea, il luogo.

La genesi della scena di città e i suoi sviluppi, soprattutto quella tridimensionale della *Calandria* urbinata, è da ricondurre al «clima di fervore culturale alimentato dal pontificato di Leone x» (Ventrone 2003: 145). Anche da questo punto di vista, pertanto, risultano interessanti le due messinscene romane della commedia di Bibbiena, non ultimo per il collegamento diretto esistente tra l'autore e il pontefice – residente a Roma e per questo assente a Urbino, poiché investito della carica vescovile da papa Leone x – nonché per l'ambientazione stessa della commedia che rimanda alle relazioni tra Roma e Urbino (la prima «contenuta» nella seconda, come recita l'*Argomento* della commedia), celebrate nel salone del ducato marchigiano: «Tutto l'orientamento mentale della festa è verso Roma: l'associazione con la città eterna è evocata in ogni elemento dell'apparato [...]. Il muro di cinta con i due torrioni laterali è un'immagine forte della città e, in particolare, di Roma» (Ruffini 1986: 267). L'immagine dell'Urbe diviene paradigmatica nel Rinascimento, il suo «codice figurale [...] coincide con l'idea antonomastica della città, intesa come aggregato di edifici e di funzioni specificatamente urbane» (Zorzi 1987: 111).

Le rappresentazioni romane furono due, la prima si tenne nel dicembre 1514, la seconda nel gennaio 1515 alla presenza di Leone x e in onore di Isabella d'Este. Bibbiena si fece carico della messinscena del

1514, in Vaticano (*ibidem*: 342), cogliendo il successo del debutto urbinata, facendone espressa richiesta al duca di Urbino («dil Rolo, et dillo ordine secondo l'era stata data fuori Urbino», riporta il Ms. 490). Dello spettacolo urbinata, si suppone «si volessero mutuare gli elementi di maggiore impatto [...] il doppio muro con il fiume (Tevere) in mezzo, le due torri che limitavano il proscenio, il tempio ottagonale al centro, e l'arco trionfale» (*ibidem*).

Giorgio Vasari attribuisce la scenografia delle rappresentazioni romane a Baldassarre Peruzzi, riconoscendogli anche il primato nella scenotecnica:

Fece Baldassarre l'apparato e la prospettiva che non fu manco bella, anzi più assai che quella che aveva altra volta fatto, come si è detto di sopra; et in queste si fatte opere meritò tanto più lode, quanto per un gran pezzo addietro l'uso delle commedie e conseguentemente delle scene e prospettive era stato dismesso, facendosi in quella vece feste e rappresentazioni. Et o prima o poi che si recitasse la detta Calandra, la quale fu delle prime commedie volgari che si vedesse o recitasse, basta che Baldassarre fece al tempo di Leone x due scene che furono meravigliose et apersono la via a coloro che ne hanno fatto poi a' tempi nostri. Né si può immaginare come egli in tanta strettezza di sito accomodasse tante strade, tanti palazzi e tante bizzarrie di tempii, di loggie e d'andare di cornici, così ben fatte che parevano non finte, ma verissime, e la piazza non una cosa dipinta e picciola, ma vera e grandissima. Ordinò egli similmente le lumiere, i lumi di dentro che servono alla prospettiva e tutte l'altre cose che facevano di bisogno con molto giudizio, essendosi, come ho detto, quasi perduto del tutto l'uso delle commedie, la quale maniera di spettacolo avanza, per mio creder, quando ha tutte le sue appartenenze, qualunque altro quanto si voglia magnifico e sontuoso (Vasari 1879: 600-01).

Più complesso è il riconoscimento del progetto per la scenografia di questa rappresentazione, in alcuni disegni di Peruzzi, quindi l'attribuzione allo stesso architetto della scenografia in questione. In un primo momento, seguendo le indicazioni di Gaetano Milani, alla messinscena romana del 1514 è stato associato il disegno Uff. A 291¹², ipotesi «oggi definitivamente abbandonata» (Ruffini 1986: 343) e sostituita da altre due tesi. La prima, di Fabrizio Cruciani, che ha indicato in uno schizzo di scenografia (Uffizi A 30), il progetto peruziano per la scenografia romana (Cruciani 1974: 157). La seconda ipotesi è di Ruffini, il quale ha individuato come possibile modello per la messinscena del 1514, un altro disegno dello stesso artista¹³, con: «L'argine in muratura come ad Urbino, ma con la rientranza dell'attracco per evidenziare le due ali di marca peruziana; l'arco di trionfo “da un de' capi”

come ad Urbino, ma sopraelevato come in Uff. A 30 [...] Tutto lascia supporre che i due disegni siano collegati come elaborazioni diverse (o successive) di una scena basata sulla stessa idea di fondo» (*ibidem*: 342), con riferimento alla facciata della Villa Farnesina di Roma, progettata da Peruzzi, a sostenerne l'ipotesi. Elena Povoledo, intervenuta nel dibattito, ha escluso che i bozzetti del Peruzzi (Uff. A 291 e Uff. A 30) siano da ascrivere alla scena della *Calandria* romana, poiché «o posteriori al 1514, o non collegabili al testo del Bibbiena» (Povoledo 1975: 384).

La messinscena romana della *Calandria* rappresenta un passaggio importante nella trasformazione della scenografia rinascimentale e della relativa macchina spettacolare che la ingloba (Hara 2016), insieme ad altri allestimenti romani che definiscono la dimensione evolutiva della scenografia rinascimentale, come il *Poenulus* plautino messo in scena da Tommaso Inghirami al Campidoglio nel 1513 (Cruciani 1968), i *Suppositi* di Ariosto, con scene di Raffaello e le *Bacchides* di Plauto, con una scenografia attribuita al Peruzzi (Stäuble 1987: 77). Nonostante la paternità del Peruzzi non sia stata confermata per la scenografia romana della *Calandria*, non si può del tutto decontestualizzare dalla sua influenza figurativa sulla scena di città questa prassi che dalla Roma medicea dei primi del secolo, riecheggia nella codificazione serliana del 1545 (Ault 2007: 33-49).

La macchina scenica di Lione (27 settembre 1548)

Sebbene la rappresentazione di Urbino della *Calandria* rivesta «carattere di esemplarità», una «linea di continuità» ne accompagna gli «spostamenti» lungo un asse geografico, culturale e territoriale rappresentativo non solo della fortunata commedia, ma anche delle contingenze fra continuità e innovazioni nella prassi teatrale del tempo connesse alle dinamiche politiche coeve, che segue il percorso delle rappresentazioni romane (e quella mantovana del 1520), raggiungendo, infine, quella del 27 settembre 1548 a Lione. L'occasione è congiunta a un importante evento celebrativo, l'entrata in città di Enrico II e Caterina de' Medici, celebrato con una sontuosa festa intrisa di richiami alla tradizione classica, con parate, naumachie e giochi gladiatorii¹⁴. Questo *jocundus adventus* è parte di una tradizione che interessa la città

francese già dal 1515, con le entrate per il giovane Francesco I e le feste del 1532-1533 in onore della regina Eleonora (Cooper 2019: 340). Della festa del 1548, episodio saliente della penetrazione del teatro italiano in Francia, fu promotore Ippolito d'Este, cardinale di Ferrara e Arcivescovo di Lione¹⁵, futuro *arbiter elegantiae* alla corte dei Valois, il quale intervenne direttamente finanziando le naumachie e investendo diecimila scudi per il banchetto finale, grazie all'intervento di banchieri e mercanti fiorentini della «Nazione Fiorentina»¹⁶. A due umanisti francesi si deve l'ideazione dell'entrata trionfale, Maurice Scève e Guillaume Du Choul, con la collaborazione di Claude De Taillemont, mentre le xilografie dell'«*élégant livret de fêtes*, in quarto» (Cooper 2019: 345) indirizzato agli spettatori francesi e a quelli italiani (Fig. 1), pubblicato nel 1549¹⁷, si devono a Bernard Salomon (cfr. Vinet 1874: 47; Mortimer 1964: 201; Sharrat 2005)¹⁸.



Fig. 1. Maurice Scève e Guillaume Du Choul, con la collaborazione di Claude De Taillemont, Frontespizio dell'edizione italiana de: *La Magnifica et Triumphale Entrata Del Chri stianiss. Re di Francia Henrico secondo di questo nome fatta nella nobile & antiqua città di Lyone a luy et à la sua serenissima consorte Chaterina alli 21 di Septemb. 1548. Colla particolare descrizione della Comedia che fece recitare la Nazione Fiorentina à richiesta di Sua Maestà Christianissima In Lyone, appresso Guglielmo Rouillio 1549. Con Privilegio*. Opuscolo a stampa, Editore: Guglielmo Rouillio (Guillaume Rouillé o Rouville – Editore: Dolus, Touraine, 1518 circa - Lione 1589). The Getty Research Institute, Los Angeles (CA) Stati Uniti.



Fig. 2. Maurice Scève e Guillaume Du Choul, *ibidem*, Prospettiva del Cambio.

L'entrata trionfale, svoltasi lungo le principali strade della città, con strutture posticce la cui descrizione e i relativi disegni sono contenuti nel libretto del 1549, si concluse con la messinscena della commedia, nella «Gran Salle Saint Jean» (Lalanne 1867: 256) del palazzo arcivescovile, ospitante un *teatro da sala*, d'impianto classicheggiante che rimandava alla «struttura delle sale d'apparato italiane», nella cui progettazione si ipotizza l'intervento di Sebastiano Serlio¹⁹. La sala, con tetto dipinto di «azzurro con alcuni nugoli», come da prassi consolidata nell'architettura teatrale cinquecentesca, che scendeva su una decorazione a sfondo rosso e vari fregi, sui tre lati, era munita di «cavea con gradinata, sormontata da un colonnato corinzio che spartiva le pareti in una serie di nicchie»²⁰. Parte integrante della decorazione è la «rievocazione visiva di Firenze», con rimandi alle principali città toscane che «completava lo schema iconografico dell'ornamento della sala, concepito per celebrare, attraverso opportuni richiami alla storia culturale fiorentina, l'immagine più prestigiosa della patria [...] evitando qualsiasi allusione al regime mediceo, non sostenuto ideologicamente da tutti i Fiorentini residenti nella città francese» (Mamone - Testaverde 2005: 71-72). Quella che si celebrava, attraverso la memoria di «uomini illustri» (condottieri, letterati e artisti), infatti, era la «Firenze illustrissima» del passato²¹. Il palcoscenico era munito di sipario calante,

con i due lati estremi aggettanti sugli spettatori (caratteristica che rimanda a Peruzzi e a Serlio), sormontati da balaustre dorate su cui poggiano torce bianche, colore anche utilizzato per illuminare la scena. La scenografia era costituita da un fondale raffigurante la città di Firenze, con richiami ad alcuni monumenti memorabili della città, anch'essi tipici della prassi coeva, come la cupola e il campanile del Duomo (Santa Reparata) e la torre del Palazzo «Ducal» (così denominato dal 1540, sotto Cosimo I, detto «Vecchio», dopo il 1565) che si concludeva con la canonica riproduzione pittorica di gradoni che, idealmente la mettevano in comunicazione con la porzione praticabile della scena. Autore della scenografia è Giovanni Capassini, detto Nannoccio²² assistito, nella decorazione della sala da «mastro Zanobi scultore»²³.

Nell'entourage dei comici chiamati dalla Toscana a rappresentare la commedia è attestata la presenza di Domenico Barlacchi²⁴, noto animatore della fiorentina Compagnia della Cazzuola²⁵, quasi certamente impegnato nel ruolo dello sciocco Calandro (Salza 1901: 27-33). La commedia piacque molto ai presenti tanto che, su esplicita richiesta, fu replicata due giorni dopo²⁶. Particolare interesse suscitavano gli intermezzi, composti e concertati da Piero Mannucci²⁷, sia per il tema mitologico che per le innovazioni tecniche della loro rappresentazione. Fu scelta l'allegoria delle Quattro Età dell'uomo (Oro, Argento, Bronzo e Ferro), echeggiante il tema presentato nella festa di Urbino²⁸.

L'ingresso del carro dell'Aurora, trainato da due galli, sancì l'inizio dello spettacolo. Aurora spargendo al suo incedere fiori d'oro, identici al ricamo del suo abito, intonò una «canzona» (madrigale) accompagnata da «due spinette e quattro flauti d'Alamagna»:

Io son Nuntia del Sol, che la prim'ora / Imperlo, e egli in dora: / Spenga il Cielo ogni stella, / Rend'al Mondo i color, che'l vespro invola: / Ch'homai gelata, e sola / All'opre usate appella / Ciascun la casta Aurora: / E'n vita à sospirar chi Amore adora²⁹.

Di seguito apparve Apollo (nume tutelare degli arcieri) armato di arco, freccia e faretra, nell'atto di suonare la lira e «coronato di verde lauro»³⁰, accompagnato dalle allegorie delle Quattro Età dell'uomo. Rivolgendosi al re, Apollo declamò alcune «stanze», illustrando il tema degli intermezzi:

Phebo son io, per cui s'alluma il giorno: / Per cui splende la Luna, e l'altre stelle: / Per cui sta il Mondo, e visi mostra adorno / D'animai d'erbe, e d'altre forme belle: / Sceso hoggi sol dall'immortal soggiorno / Come cui cosa desiata appelle, / Per voi vedere altissimo mio Henrico / Al Cielo, à i fatti, à ciascun buono amico. // Et per farvi l'honor, che mai non soglio / Ad altri far, che cosa sia mortale: / Quant'oprar'hò gia mai mostrar vi voglio / Da poi che per l'Olimpo apersi l'ale / En un momento innanzi à voi raccoglio / Quel che gran tempo à ripensar non vale, / Le tre passate eta con quella, ch'hora / (Ben che dispiaccia à voi) qua giu dimora. // Hor le mirate adunque, e questa prima / E l'ultima ond'io parlo, che si chiama / Ferrea crudel però che vive in cima / D'ogni bruttura, el vizio cole, e ama / Quel sol pregiando che'l suo troppo schiva / Si ch'altrui morte, e altrui danno brama / La quale io spero (e Phebo mai non erra) / Che per vostro valor degg'ir sotterra. // L'altra che prime fu dal Bronzo detta / Impia non era tal, ma i figli suoi / Hebbero in troppo honor forza, e vendetta, / In questa fur quei che chiamaste Heroi, / Iasone, Hercol, Theseo, con quella setta / Che Troia, e Thebe consumo tra voi: / Et di lodata vita al fin divisi / Godono il bel seren de i campi Elisi. // L'argentea è questa in cui con meno affanno / Et con miglior voler vivea la gente, / Solo haurea cura alle stagion dell'Anno / Di ben condurre al fin le sue semente, / Ciascun vinca del suo senza far danno / Al buon vicin poi con tranquilla mente / Questi morti alla fin spirti restaro / Divini habitator dell'aer chiaro. // Letade Aurata è quella ove nullo era / Dolor, tema, fatica, caldo, o gielo, / Sempre haveva ciascun la forza intera, / Ne si cangiavan mai voglie, ne pelo, / Spesso vedea la sua mortale schiera / Seco gli Dei sotto terrestre velo / Poscia in dolce dormir venendo à morte / Ha in Ciel con Giove la medesima sorte³¹.

Seguirono, in sequenza, la rappresentazione del Prologo³², dell'*Argomento*³³, recitati rivolgendosi al sovrano, e l'inizio della commedia. Terminato il primo atto, fece nuovamente ingresso l'Età del Ferro, accompagnata dalla Crudeltà, colta nell'atto di assalire un fanciullo e con la veste ricoperta da immagini di rettili. Seguirono due allegorie dei sette vizi capitali: Avarizia, pallida e vestita di cenci³⁴; Invidia, figura femminile di orribile aspetto e con un serpente che le usciva dalla bocca. Al termine dell'intermezzo, l'Età del Ferro recitò alcuni versi replicati con il canto³⁵:

Questi finiti, si ritirarono due da una parte della scena, e due dall'altra per non tenere la vista agli spettatori di alcune persone che ritratte in pittura al naturale erano fatte passare dinnanzi al foro, la qual cosa segui sempre alla fine di tutti à quattro li atti, dico di passare alcuni simili personaggi i quali erano la maggior parte ritratti di alcune folle buffoni e Nani che seguitano la Corte i quali personaggi mentre che passavano era dentro

da quattro voci cantato in Musica quei versi che poco innanzi haveva recitati l'età del ferro, e nel medesimo tempo sonata la medesima Musica da quatro viole da gamba e da quatro flauti d'Allemagna: Et finita la Musica l'età del Ferro fatta di nuovo reverenza al Re (si come feccion sempre al venire e al partirsi tutte quelle persone che uscivano per intermedii riservato Apollo) se ne ritornò con le compagne dentro³⁶.

La sfilata di figure dipinte che occultava musicisti e cantanti impegnati a fare da contrappunto sonoro alle allegorie visive³⁷, crea un effetto straniante dei "suoni celati", come accaduto con la «musica nascosa» della messinscena urbinata³⁸.

Dopo il secondo atto apparve l'Età del Bronzo³⁹, accompagnata da Fortezza⁴⁰, Fama⁴¹, con acconciatura arricchita da orecchi e occhi e Vendetta, con emblematica veste rossa e in mano un coltello insanguinato.

Al termine del terzo atto comparve in scena l'Età d'Argento, con Cerere, dea greca dell'agricoltura e simbolo della madre terra che, essendo fonte primaria di fertilità con particolare riferimento al grano, era abbigliata con una veste ricoperta di spighe e cornucopia; seguiva Pales, dea latina degli armenti, coperta di pelli animali e: «uno zaino di gatti di Spagna [...] una testa di vitello, e in una delle mani un agnello e nell'altra un baston pastorale»⁴²; infine Agricoltura, dalla veste scura «sparsa d'alberi e d'erbe intagliate su raso verde [...] una acconciatura bellissima, tutta piena di detti alberi e erbe intagliate [...] in mano portava una vanga e una marra, e in spalla uno aratolo»⁴³. Dopo l'atto quarto fu rappresentato l'intermezzo dell'Età dell'Oro che giunse in scena accompagnata da Pace, vestita di bianco, con una «verga in cima della quale erano due mani che s'impugnavano»⁴⁴; Giustizia, una delle quattro virtù cardinali, ornata da: «un paio di bilance argentate, e nell'altra una spada ignuda co' fornimenti d'argento», suoi simboli canonici; Religione, elegantemente e castamente abbigliata, nell'atto di mostrare «le tavole di Mosè», suo peculiare emblema, il capo coperto da «velo bianchissimo» e la veste decorata con «molti calici intagliati su raso giallo», alludenti all'eucarestia⁴⁵.



Fig. 3. “La Pace” nel *Discours de la religion des anciens Romains* di Guillaume du Choul (1556).

Dopo l'atto quinto ritornò in scena Apollo che recitò alcuni versi, accompagnato dall'Età dell'Oro che portò in dono alla regina «un giglio d'oro massiccio». Il prezioso oggetto era decorato con immagini simboliche, aveva una base triangolare (probabile allusione ai Quattro Elementi o alla Trinità) uno scudo su due lati, con inciso un «giglio rosso fiorito», simbolo araldico di Firenze (nonché di Francia, sebbene con differente colorazione). Sui due lati della parte inferiore del giglio, insieme alle radici (le «barbe») erano raffigurate, rispettivamente, una ruota rotta e una vela stracciata, tipiche allegorie della Fortuna⁴⁶, possibile rimando a Caterina d'Alessandria e riferimento encomiastico alla sovrana. Sulla cima delle tre foglie era rappresentato il Globo che, posto sotto i piedi della Fortuna ne simboleggiava l'instabilità, in contrasto con la saldezza del piedistallo cubico, simbolo della Fede e della Storia. Sulle tre foglie campeggiavano altrettante figure, recanti rispettivamente: un serpente e uno specchio, due bilance e una spada, una colonna spezzata⁴⁷. Associando meraviglia visiva e stupefazione olfattiva, da alcuni fori «posti maestrevolmente nella parte sopra della palla», il Globo «esalava suavissimo odore [...] tratto da un

vasetto di profumiere».

A conclusione dell'allegoria mitologica comparve in scena la Notte, in abito scuro e «acconciatura stellata», seduta su un carro trainato da due guffi⁴⁸, che sancì la fine della messinscena.

Come da prassi i costumi utilizzati per la personificazione delle divinità e quelli indossati dagli attori, erano di foggia sfarzosa. Il ciclo mitico inscenato, indicato nell'*Iconologia* di Cesare Ripa come modello di questa allegoria (Ripa 2012: 682-83), fu rappresentato con una sequenza invertita rispetto alla tradizione ovidiana (*Metamorfosi* I, 89-150); necessità scaturita, probabilmente, dal contesto encomiastico della festa.

Facendo seguito a una pratica introdotta anche in altri spettacoli⁴⁹, venne concepito un intervallo temporale tra giorno e notte inglobante l'intero tempo della messinscena, ma non comprendente il 'giro di sole' della commedia⁵⁰. Il catalogo delle allegorie scalza il primato della commedia nella morfologia dello spettacolo. La centralità dell'evento si sposta dal gioco comico-erotico del testo, alla visualità straniante degli intermezzi⁵¹, giunti a compiutezza formale anche nella loro componente musicale, aprendo la strada alla prassi scenica di fine secolo che vedrà tra i protagonisti – lungo una traiettoria ispirativa comune, con «l'episodio festivo di Lione a rivelarsi il significativo punto di riferimento» (Mamone - Testaverde 2005: 77) – il genio “registico” e tecnico di Bernardo Buontalenti messo in atto nella ristrutturazione del teatro mediceo degli Uffizi (1583-1586)⁵² e nella macchina spettacolare de *La Pellegrina* di Girolamo Bargagli. Questa messa in scena si tenne nel rinnovato teatro fiorentino, il 2 maggio 1589, per le nozze di Ferdinando de' Medici con Cristina di Lorena (Warburg 1966: 59-102; Testaverde 1991 e 2016; Mamone 1987; Morel 1993), nei cambi scena a vista e nella rappresentazione dei sei intermezzi, l'architetto fiorentino propose una mediazione tra la scena *versatilis*, con l'utilizzo dei perianti e la scena *ductilis* con quinte scorrevoli, poi pienamente svipuppata nella scenografia barocca. Un apparato di voci, suoni e immagini che idealmente si incontrano, richiamandosi vicendevolmente e proiettandosi verso la spettacolarità futura.

Bibliografia

- Ault, C. Thomas, *Baldassarre Peruzzi and the Perspective Stage*, «Theatre Design & Technology», vol. 43 (3) 2007: 33-49.
- Bachet, Arnald, *Les comédiens italiens à la cour de France*, Paris, Plon, 1882.
- Bandini, Angelo Maria, *Il Bibbiena o sia il ministro di stato delineato nella vita del cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena*, Livorno, per Antonio Santini e Compagni, 1758.
- Bellosi, Luciano, *Per Nannoccio Capassini*, «Antichità Viva», 1994, vols. 2-3: 93-95.
- Brunet, Jacques Charles, *Manuel Du Libraire et De L'Amateur De Livres*, Paris, Leblanc, 1810.
- Bruschi, Arnaldo, *Bramante*, Bari, Laterza, 1969.
- Bruschi, Arnaldo, "Scene prospettiche urbane nel Cinquecento: progettazione, costruzione, caratteri. La scena per le *Bacchidi* del 1531", *Origini della Commedia nell'Europa del Cinquecento*, Eds. M. Chiabò - F. Doglio, Roma, Torre D'Orfeo, 1993: 177-92.
- Cooper, A. Richard, "Court Festival and Triumphal Entries under Henri II", *Court Festival of the European Renaissance: Art, Politics and Performance*, Ed. J. R. Mulryne & E. Goldring, Burlington, Ashgate, 2002: 51-75.
- Cooper, A. Richard, "L'antiquaire Guillaume Du Choul et son cercle lyonnais", *Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance*, Ed. G. Defaux, ÉNS, 2003 («Langages»), Lyon 2003: 261-86.
- Cooper, A. Richard, "Scève, Serlio et la Fête", *Maurice Scève. Le poète en quête d'un langage*, Eds Le Flanchec, Vàn Dung, Clément, Michèle, Pouey-Mounou, Anne-Pascale, Paris, Classic Garnier, 2019: 339-53.
- Cruciani, Fabrizio, *Gli allestimenti scenici di Baldassarre Peruzzi*, «Bollettino del C.I.S.A.», vol. XVI (1974): 155-81.
- Cruciani, Fabrizio, *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, Milano, Il Polifilo, 1968.
- Cruciani, Fabrizio, Falletti, Clelia - Rufini, Franco, *La sperimentazione a Ferrara negli anni di Ercole I e Ludovico Ariosto*, «Teatro e Storia», n. 16 (1994): 131-217.
- D'Ancona, Alessandro, *Origini del teatro italiano*, vol. II, Firenze, Loesher, 1891.
- Du Choul, Guillaume, *Discours de la religion des anciens Romains*, Lyon, G. Rouillé 1556.
- Evers, Berndt, *Architekturemodelle del Renaissance. Die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo*, catalogo della mostra Berlin, Kunstbibliothek Alten Museum 1995-1996, Monaco, Prestel, 1995.
- Fontanini, Giusto, *Biblioteca delleloquenza italiana*, Parma, Gozzi, 1803.
- Fournel, Jean-Louis, *Gli italiani a Lione nel Cinquecento*. <https://www.academia.edu/21958406>.
- Gombrich, Ernst Hans, *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance* (1972) it. tr. *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Ed. Renzo Federici, Torino, Einaudi, 1978.
- Hall, James, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art* (1974), it. tr. *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Ed. Mary Archer, Milano, Longanesi, 2007.
- Hara, Mari Yoko, *Capturing eyes and moving souls: Peruzzi's perspective set for La Calandria and the performative agency of architectural bodies*, «Renaissance Studies», Vol. 31, No. 4 (2016): 586-606.
- Kerényi, Karoli, *Die Mythologie der Griechen* (1958), it. tr. *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Ed. Vanda Tedeschi, Milano, il Saggiatore, 1962.
- Lalanne, Ludovic, *Ouvres complètes de Pierre de Bourdeille, Seigneur de Brantôme*, vol. III, Paris Renouard, 1867.
- Leclerc, Hélène, *Du mythe platonicien aux fêtes de la Renaissance*, «Revue d'histoire du théâtre», n. 2, 1959: 135-46.
- Mamone, Sara, *Firenze e Parigi: due capitali dello spettacolo per una regina, Maria de' Medici*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 1987.
- Mamone, Sara - Testaverde, Anna Maria, "Vincenzo Borghini e gli esordi di una tradizione. Le feste fiorentine del 1565 e i prodromi lionesi del 1548", *Fra lo «Spedale» e il principe. Vincenzo Borghini filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, Eds. Gustavo Bertoli e Riccardo Drusi. Padova, Il Poligrafo, 2005: 45-77.
- Marotti, Ferruccio, *Lo spazio scenico. Teorie e tecniche scenografiche in Italia dall'età barocca al Settecento*, Roma, Bulzoni, 1974.
- Marotti, Ferruccio, *Storia documentaria del teatro italiano. Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*, Milano, Feltrinelli, 1974.
- Messina, Giuseppe L., *Dizionario di mitologia classica*, Roma, Signorelli, 1958.
- Millon, Henry, Lampugnani, Vittorio Magnago,



- Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, catalogo della mostra di Venezia, Istituto di cultura di Palazzo Grassi, Bompiani, Milano, 1994.
- Morel, Philippe, "Sirènes et démons célestes. Sources philosophiques et précédents iconographiques des intermèdes florentins de 1589", *La Villa Médicis III: Le Parnasse astrologique. Les décors peints pour le cardinal Ferdinand de Médicis. Étude iconologique*, Rome, Academie de France à Rome, 1991: 291-303.
- Mortimer, Ruth, *Catalogue of Books and Manuscripts. Part I: French 16th Century Books*, Harvard, Harvard University Press, 1964.
- Murray, Charles Fairfax, *Catalogue of a Collection of Early French Books in the Library of C. Fairfax Murray*, Ed. Davies, London, Priv. Print, 1910.
- Panofsky, Ervin, *Die Perspektive als «symbolische Form»* (1927), it. tr. *La prospettiva come «forma simbolica»*, Ed. Enrico Filippini, Milano, Abscondita, 2007.
- Petrini, Armando, *La signoria di madonna finzione. Teatro, attori e poetiche nel Rinascimento italiano*, Genova, Costa & Nolan, 1996.
- Pirrotta, Nino, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi. Con un saggio critico sulla scenografia di Elena Povoledo*, Torino, Einaudi, 1975.
- Ruffini, Franco, *La Calandria: Commedia e festa nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Ruffini, Franco, *La Calandria: Commedia e festa nel Rinascimento*, Imola, Cue Press, 2015.
- Sharratt, Peter, *Bernard Salomon illustrateur lyonnaise*, Geneve, Droz, 2005.
- Solerti, Antonio, "La rappresentazione della «Calandria» a Lione nel 1548", *Raccolta di studi critici dedicati ad Alessandro D'Ancona*, Firenze, Barbèra, 1901: 693-99.
- Stäuble, Antonio, "Scenografia", *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Eds. Fabrizio Cruciani, Daniele Seragnoli, Bologna, Il Mulino, 1987: 67-79.
- Testaverde, Anna Maria, *L'officina delle nuvole. Il Teatro Mediceo del 1589 e gli Intermedi del Buontalenti nel Memoriale di Girolamo Seriacopi*, «Musica e Teatro. Quaderni degli amici della Scala», a.VII, 1991: 11-12.
- Testaverde, Anna Maria, *L'avventura del teatro granducale degli Uffizi (1586-1636)*, in «Drammaturgia», vol. 12, 2016: 45-69.
- Tiraboschi, Girolamo, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Bettoni, 1833.
- Vinet, Ernest, *Bibliographie Méthodique et Raisonnée Des Beaux-Arts*, Paris, Libraire Firmin-Didot Frères, Fils Etc., 1874.
- Moncallero, Giuseppe Lorenzo, *La fortuna della «Calandria» nel Cinquecento*, «Aevum», Vita e Pensiero 1968: 100-03.
- Ripa, Cesare, *Iconologia*, Ed. Sonia Maffei, Torino, Einaudi, 2012.
- Salza, Abb-el-Kader, *Domenico Barlacchi araldo, attore e scapigliato fiorentino del secolo XVI*, «Rassegna bibliografica della letteratura italiana», vol. 8, Ed. E. Spoenri, Mariotti, Pisa 1901: 27-33.
- Vasari, Giorgio, *Le vite dei più eccellenti scultori e architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Ed. Gaetano Milanesi, Firenze, Sansoni, 1879.
- Ventrone, Paola, *La scena prospettica rinascimentale: genesi e sviluppo*, in *Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*, «Culture teatrali», nn. 7/8 (2003): 141-50.
- Warburg, Aby, *Gesammelte Schriften*, Teubner, B. G., Leipzig-Berlin 1932, tr. it. *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia, 1966.
- Wind, Edgar, *Pagan Mysteries of the Renaissance* (1958), it. tr. *Misteri pagani nel Rinascimento*, Ed. Piero Bertolucci, Milano, Adelphi, 1971.
- Zorzi, Ludovico, *Figurazione pittorica e teatrale*, Eds. Cruciani, Fabrizio - Seragnoli, Daniele, *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1987: 101-23.
- Zorzi, Ludovico, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Einaudi, Torino 1977.
- Yates, Frances, Amelia, *The French Academies of the 16th Century*, London, Warburg Institute, 1947.

Notes

1 Il riferimento è alla *contaminatio* praticata da Plauto e Terenzio sui testi greci.

2 La prima commedia plautina ad essere rappresentata fu i *Menecmi*, il 25 gennaio 1486. Per l'occasione il cortile del palazzo ducale fu trasformato in sala teatrale, con una platea di panche per gli spettatori, mentre le spettatrici seguivano da balconi e finestre. Frontalmente, il palco ospitava uno spazio scenico elementare, tuttavia già recante la raffigurazione di una città con cinque case merlate, con porta e finestra. Ulteriore effetto scenografico era costituito dall'attraversamento del cortile di una nave con remi e un equipaggio di dieci persone (Falletti 1994: 135). «Altre commedie plautine vengono inscenate con un dispositivo analogo nel 1499, nel 1500 e nel 1501; fino a culminare

nella celebre sequenza del 1502, quando, in occasione delle nozze del duca Alfonso con Lucrezia Borgia, vengono rappresentate nell'arco di una settimana cinque commedie di Plauto (*Edipicus, Bacchides, Miles gloriosus, Asinaria, Casina*), voltate in volgare e rallegrate da intermezzi musicali» (Zorzi 1977: 19).

3 La scenografia è descritta da Bernardino Prosperi, in una sua lettera indirizzata a Isabella D'Este: «una contracta et prospectiva de una terra cum case, chiese, torre, campanili e zardini, che la persona non se può satiare a guardarla per le diverse cose che ge sono, tute de inzegno e bene intese» (*ibidem*: 27).

4 Ms. Vat. Urb. Lat. 490 (cc. 193v-196v) (Ruffini 1986: 311-15).

5 «La visione concreta della città [...] Parte soprattutto dall'immaginazione di pittori-architetti che rappresentano lo spazio urbano come reale o metaforico teatro della vita quotidiana [...] Il teatro fornisce i mezzi per l'organizzazione di strade e piazze come compiuti, reali spazi architettonici. Al tempo stesso la finzione teatrale tende ad escludere da essi la concreta vita degli uomini. Lascia il posto a tipi, a simboli, umani e architettonici [...] come per l'architettura e per le arti figurative, il disegno è lo strumento di controllo della città. Strumento che diviene comprensibile e comunicabile perché basato sulla visione prospettica dello spazio, cioè su di una strutturazione, che appare univoca, controllata dalla ragione e chiaramente intellegibile: e che ormai assimilata, divenuta una seconda natura, per tutti: artisti, esecutori, committenti» (Bruschi 1969: 635-47).

6 «Lo spazio scenico risulta quindi condizionato da due istanze divergenti. Da una parte deve, per ragioni di analogia con gli oggetti dell'azione, che in esso deve aver luogo, porsi come plastico: è il momento reale che si manifesta nella configurazione prevalentemente architettonica delle scene e nella commensurabilità postulate tra il "vuoto" scenico e la presenza volumetrica (scultorea) di corpi; dall'altra deve, per mantenere rapporti dimensionali accettabili, simulare un volume maggiorato: è il momento illusionistico, che si realizza mediante l'elaborazione pittorica degli elementi costitutivi dell'impianto scenico. La progettazione e la realizzazione di un impianto scenografico pongono dunque il problema della convivenza tra uno spazio fisico, *oggettivo*, e uno spazio scenico illusionistico, *soggettivo*. (Marotti 1974: 167-68).

7 Si sviluppa quella prassi che in pittura aveva visto proliferare tale tecnica dai primi tentativi intuitivi ed empirici di Filippo Brunelleschi, sistematizzati nel *De Pictura* di Leon Battista Alberti (pubblicato in latino nel 1435 e l'anno successivo in volgare) e poi ulteriormente ampliati nella *Institutionem geometricarum Libri quatuor* di Albrecht Dürer (1525).

8 In modo più elaborato, nella messinscena fiorentina del *Commodo* del 1539 di Antonio Landi, Bastiano da Sangallo poneva fuori dalla prospettiva, nel corridoio denominato da Serlio 'Piazza della scena', situato tra il palcoscenico e la sala, «uno spatioso canale, dipinto dentro e d'intorno in tal modo che pareva l'Arno», che divideva gli spettatori dal palco fingendo l'Arno, adoperato per lo sgombrimento di intermezzi acquatici.

9 Sulla 'trasformazione' della sala in un «vero teatro» (Moncallero 1968: 828; Povoledo 1975: 419; Fontes-Baratto 1974: 47; Ruffini 1986: 197).

10 Così in *Calandria*, atto terzo scena vxi.

11 È nota una particolare tipologia nella rappresentazione di Venere che distingue le tre diverse nature che incarnano le rispettive differenti figurazioni, regolate dalle variazioni del mito della sua nascita. Esiste, infatti, una Venere Pandemia, figlia di Giove e Dione, simbolo dell'*amor ferinus*, una Venere Saturnia, nata da Saturno, alla quale si attribuisce l'*amor humanus* e una Venere Urania, nata dalla castrazione di Urano da parte di Saturno, associata all'*amor divinus* (Ruffini, 1986: 236-39). Si deve precisare che quest'ultima è una variante successiva dell'origine classica delle due precedenti, introdotta nel tardo Quattrocento. Si ricordi, infatti, che le prime due genealogie sono quelle stesse accolte da Platone nel *Simposio* (Hall, 2007: 412-14; Kerényi, 1962: 63-72; Wind, 1971: 159-73; Gombrich, 1978: 105-08).

12 Nella sua edizione delle *Vite* del Vasari, Gaetano Milani include, nel novero delle «Prospettive sceniche di Roma» del Peruzzi, un «Grande disegno a penna o a matita rossa con sue misure di un apparato in prospettiva, servito, forse, per le scene fatte dal Peruzzi, come dice il Vasari, per la rappresentazione della "comedia della Calandra" del cardinale Bibbiena». (Vasari, 1879: 640). Più recentemente Annamaria Petrioli Tofani ha attribuito il disegno a Giorgio Vasari stesso, il quale lo avrebbe utilizzato per la messinscena della *Talanta* a Venezia nel 1542 (Petrioli Tofani 1994: 167; 1995-1996: 204-05).

13 N. 441 del Taccuino Rothschild al Cabinet des Dessins del Louvre (Coll. Rothschild) (Ruffini, 1986: 339).

14 Riferimenti alla rappresentazione lionese si trovano in (Fontanini 1803: 389; Bandini 1758: 64; Tiraboschi 1833: 204; Baschet 1882; D'Ancona 1891: 456; Solerti 1901: 693-99; Moncallero 1968: 100-03; Ruffini 1985: 325-30; Mamone - Testaverde 2005: 65-77; Cooper 2018: 339-53).

15 Il quale si fece inviare da Venezia le edizioni di otto commedie, al fine di scegliere quella da rappresentare nel corso della festa lionese (Cooper 2019: 350).

16 «In questo incarico la colonia aveva impiegato tutta l'influenza e il peso economico e intellettuale che da lungo tempo deteneva a Lione, città notoriamente aperta agli influssi artistici e culturali del tempo. Ma se i rapporti culturali con Firenze erano intensi e produttivi, altrettanto non lo erano quelli politici per la presenza di molti fuoriusciti repubblicani. La necessità, quindi, di evitare qualsiasi imbarazzante allusione al regime attuale fiorentino, dichiaratamente filoimperiale e all'epoca non in buoni rapporti con il re francese, fu determinante nella definizione dell'immagine della natia patria, presentata al re e alla regina dai Fiorentini». (Mamone - Testaverde 2005: 70). Cooper ritiene dichiaratamente antimedicca la festa lionese: «Je reviendrais ailleurs sur la pièce, et sur les intermèdes, qui ont pu être interprétés comme anti-médicéens, ce qui n'a rien de suprenant quand on pense que le public était composé de fuoriusciti» (*ibidem*: 351).

17 *La | Magnifica et | Triumphale Entrata Del Chri | stianiss. Re di Francia Henrico secondo di questo nome |*

fatta nella nobile et antiqua città di Lione a luy et | à la sua serenissima consorte Chaterina alli 21 | di Septemb. 1548. | Colla particolare descrizione della Comedia che fece | recitare la Natione Fiorentina à richiesta di Sua | Maestà Christianissima | In Lyone, appresso Gulielmo Rouillio 1549. | Con Privilegio. «È in 4°; segn. A-0 quaderni, e P duerno; con belle iniziali figurate e con incisioni in pagina intera degli apparati fatti per le vie della città in occasione dell'ingresso degli sposi reali. Sul verso del frontespizio è il Privilege; la cc. A₂v contiene una lettera d'invio del traduttore F. M. al Signor Francesco Vissino di Padova, in data di Lione 1° marzo 1549; le cc. A₂r-L₄v, contengono la descrizione dell'ingresso e della festa fatte. Segue a c. M1r il nuovo titolo: Particola- | re Descripio | ne della Come- | dia fatta recitare in Lione dalla Na- | tione Fiorentina a richiesta | di Sua Maestà Chri- | stianissima; fino al termine dell'opuscolo». Solerti, 1901: 693-99. Guglielmo Rovillio (Guillaume Rouillé o Rouville – Editore: Dolus, Touraine, 1518 circa - Lione 1589). Dopo un soggiorno giovanile a Venezia, dove si formò presso Gabriele Giolito de' Ferrari, ottenne il suo primo impiego a Lione nel 1546, dopo un inizio di attività a Parigi, presso i librai De Portonariis di origine italiana, in buone relazioni con lo stampatore veneziano, col quale stampò la sua prima edizione italiana a Lione nel 1546. La versione francese del testo si deve a: *La magnificence de la superbe et triumpante entree de la noble et antique Cite de Lyon faite au Tres-chrestien Roy de France Henry deuxiesme de ce Nom, Et à la Roynne Catherine son Espouse, le XXIII de Septembre M.D.XLVIII. 1549* (Brunet 1810: 996-97; Murray 1910: 151), si deve a Scève, Du Choul e De Taillemont, e le xilografie di Bernard Salomon (cfr. Vinet 1874: 47; Mortimer 1964: 201). I due autori furono anche tra gli organizzatori dell'accoglienza; Scève (Lione, 1501-1564 circa), fu autore di *Delie, object de plus haulte vertu*, e capofila del gruppo di poeti della Pléiade, De Taillemont (Lione, 1506-1588) autore di sonetti e poemi caratterizzati da un linguaggio ermetico, fortemente influenzato dalla cultura italiana cui fu profondamente legato. Bernard Salomon, noto anche come il Piccolo, Bernard B. Gallus o Gallo (1506-1561), fu pittore, disegnatore e incisore, ispirato dall'elegante manierismo della Scuola di Fontainebleau, incaricato delle decorazioni per Ippolito II d'Este, nel 1540, per la festa lionese del 1548 e per Jacques Dalbon, signore di Saint Andre nel 1550. Ebbe una lunga collaborazione con lo stampatore Jean de Tournes, incidendo e illustrando documentari, opere scientifiche e letterarie, compresa una *Bibbia* e *Le Metamorfosi* di Ovidio (1557). Necessario rilevare che il testo francese non comprende la descrizione della commedia, presente invece in quella italiana, che non viene neanche citata nel frontespizio; per Richard Cooper: «L'analyse des différences entre la description de l'entrée royale à Lyon en 1548 faite par Scève et les descriptions italiennes conservée va révéler quelaques surprises» (Cooper 2019: 339). Confrontando la cronaca pubblicata da Scève con alcune testimonianze di ambasciatori presenti all'avvenimento, emergono alcune manomissioni dello stesso Scève nella descrizione del percorso dell'entrata trionfale e del corredo iconografico della festa. Il programma iconografico di Scève prefigurava la *Lugdunum* romana e si sviluppa-

va lungo un trionfo dell'età antica, nel quale si rendeva manifesta l'influenza di Du Choul. Le discrepanze nelle descrizioni di Scève sono più evidenti nel confronto con i monumenti raffigurati da Salomon, nonostante i due avessero collaborato strettamente. Esempio significativo è la rappresentazione della "Prospettiva del Cambio" (Fig. 2), che Scève descrive come una rappresentazione della città di Troia, mentre il disegno di Salomon presenta una immagine analoga alle vedute prospettiche italiane, sulla scorta delle figurazioni presentate da Serlio. Peraltro, lo stesso architetto si stabilirà a Lione nel 1548-1549 dove, nel 1551, pubblicherà l'*Extraordinario libro* dedicato a Enrico II (Fournel 3) e dove disegnò il nuovo progetto della Loggia del Cambio, luogo delle attività commerciali della città francese e dimora di banchieri italiani come Tommaso Guadagni. (Cooper, 2019, 346-47). Guillaume du Choul (1496 ca. - 4 novembre 1560), proveniva da una famiglia di giuristi lionesi. Studiò diritto all'Università di Valence e, dal 1522, ricoprì la carica di bailli delle Montagne di Delfinato con sede a Lione; fu di fatto uomo di corte di Enrico II. Cugino di Scève, fu anche imparentato con Claudio Tolomei. La sua attività di antiquario e numismatico è documentata tra il 1536-1538 e il 1546-1556. Importanti le sue collezioni di immagini riprodotte nella vita dell'antica Roma e di sicuro interesse documentario, insieme alla sua biblioteca, nella quale era presente un nutrito numero di pubblicazioni di antiquari italiani. (Cooper 2003: 261-86).

18 Così Cooper: «es tune première européenne qui dépasse même ce qui s'est fait pour les prochaines entrées, Paris, Rouen, et Anvers» (Cooper 2019: 345). Per la sua redazione Scève richiese una sovvenzione di dodici scudi, facendo affidamento sulla sua consolidata esperienza nella combinazione fra poesia e immagini (*ibidem*).

19 Secondo Cooper: «ici le role de Serlio est, à mon avis, manifeste. Ippolito fait transformer radicalement l'intérieur de son palais pour aménager une grande salle pour les banquets, comme Fontainebleau. Au Grand Ferrare dessiné par Serlio, et un théâtre à l'italienne, un *teatro da sala*. Scève donne peu de details sur le théâtre car je suppose qu'il tient à mettre en vedette uniquement, ou principalement, la contribution de la Municipalité, et non celle des Italiens; mais il lui aurait fallu tout un vocabulaire technique architectural, et je me demande s'il le possédait» (*ibidem*: 349).

20 Richard Cooper riconduce la struttura del teatro lionese all'influenza serliana, ipotizzando l'intervento dell'architetto nella realizzazione del teatro lionese (*ibidem*: 62). «Serlio vivait chez Ippolito, pour qui il venait de participer à la transformation de Chaalis et de construire le Grand Ferrare. Mais, en 1548, son nome ne figure plus dans les comptes de ces deux propriétés, et je pense que le cardinal l'à envoyé a Lyon pour préparer l'entrée du roi, annoncée depuis mai 1548, d'abord fixée pour juin ou julliet, puis retardée jusqu'à la fin de septembre. Si certains monuments accusent d'influence de Serlio, c'est qu'il est présent à Lyon. Et il y restera pour préparer le livre VI, pour dresser des project d'urbanisme pour une ville restée medievale, et pour participer à la preparation de l'entrée a Lyon le 28 septembre 1552 du cardinal François de Tournon» (*ibi-*

dem: 348). Tuttavia, è altresì probabile che le maestranze fiorentine giunte a Lione per l'occasione, abbiamo voluto proporre un teatro simile a quello presente a Firenze, nella Sala del Papa in Santa Maria Novella, animate in quegli anni dall'attività teatrale cittadina. (Mamone - Testaverde 2005: 70). L'eco della festa lionese "ritorna" nella memoria di Vincenzo Borghini, allorquando il dotto priore si dedica all'organizzazione dei festeggiamenti fiorentini per le nozze tra Francesco de' Medici e Giovanna D'Austria, nel 1565. Nella progettazione delle architetture temporanee che costituiscono il viatico dell'ingresso in città degli sposi, Borghini mette a frutto la memoria di «una decina di avvenimenti spettacolari "europei" organizzati tra il 1548 e il 1549 per celebrare la regalità di Enrico II e di Filippo II» (*ibidem*: 65-66), regolarmente e puntualmente appuntati su un prezioso taccuino, nel quale particolare rilievo è riservato alla festa lionese del 1548.

21 «Questa immagine retorica, secondo l'analisi condotta da Cooper, avrebbe avuto come modello un celebre precedente nella galleria di ritratti affrescati da Andrea Del Castagno tra il 1449 e il 1451 nella Villa Carducci a Legnaia, nei pressi di Firenze» (*ibidem*: 72; Cooper 2002: 63).

22 Giovanni (Nannoccio) Capassini (Firenze dopo il 1510-Tournon circa 1579). Pittore fiorentino al servizio del cardinale di Tournon e poi a Lione e ad Aix en Provence, attivo in Francia nel terzo venticinquennio del Cinquecento. Dopo avere curato la scenografia per la *Calandria* e dopo la morte del cardinale di Tournon, nel 1562, lavorò agli apparati per l'ingresso di Carlo IX e di Caterina de' Medici ad Aix-en-Provence nel 1564; si stabilì successivamente a Lione, dove è documentato fra il 1565 e il 1568 (Bellosi 1994: 93-95).

23 Si tratterebbe di Zanobi Lastricati (1508-1590), che fu Provveditore generale dell'Accademia del Disegno e sostituì Benvenuto Cellini nel gruppo degli artisti designati per la realizzazione delle onoranze funebri di Michelangelo (Mamone - Testaverde 2005: 73).

24 *La | Magnifica et | Triumphale Entrata* cit., P3r. Sulla figura del Barlacchi: (Salza 1901: 27-33; Petrini 1996: 59-64).

25 Singolare accademia, attiva a Firenze dal 1512, chiamata compagnia della "Cazzuola" per uno scherzo di cui fu vittima un socio, al quale fu offerta una cazzuola di calce facendola passare per ricotta. In questa scanzonata congrega, della quale fecero parte letterati come Iacopo da Bientina e Battista dell'Ottonaio, Barlacchi, conosciuto per le sue facezie e spiritosaggini, maturò un'esperienza di attore nelle rappresentazioni di diverse commedie tra cui la *Calandria*.

26 «Circa la soddisfazione della Comedia, non pur sua Maestà che lo disse più d'una volta, ma ancora i Signori e Gentiluomini di Corte per una voce tutti gl'altri dissero quello che veramente ne sentivano, poi che videndo due giorni appresso come quella sera la si faceva a preghiera di questi della terra, che non vi erano potuti la prima volta entrare sua Maestà in aspettata vi venne (si come anco fece la Regina e tutta la Corte) non ostante, che fusse l'hora a punto della sua cena: laquale prolungò per dopo la Comedia, che durò quatro hore, ò davantaggio e andò

sempre tanto bene che non vi segui mai pure un minimo errore dalla quale poi partendosi sua Maestà disse essersi piaciuta ancora piu che la prima volta. Piacque à sua Maestà la seconda volta stare con alcuni Signori à vedere sul palco ove innanzi che cadesse la cortina volle (fattisi venire avanti tutti lii strioni) esser da coloro che haveveno la cura della Commedia di tutto particolarmente informata. Alla sua partita poi di questa terra, fece donare alli strioni cinquecento scudi d'oro, e la Regina trecento, di modo che il Barlacchi, e gli altri strioni che di Firenze si feciono venire in giu se ne tornarono con una borsa piena di scudi per ciascuno». *La | Magnifica et | Triumphale Entrata* cit., P2r-P2v.

27 «tutte le musiche furono composte e gli strumenti consertati da Messer Piero Mannucci qua organista della Natione Fiorentina in nostra Dama» (*ibidem*: P1r), Notre Dame-du-Comfort, luogo di riunione della "nazione fiorentina", a Lione. Nel 1548 l'incarico di «organista in Nostra Donna» era passato al fiorentino Mannucci dopo la morte del suo predecessore, Francesco Aioli, anch'egli fiorentino.

28 Come ha precisato Ruffini sussiste una «intima corrispondenza tra la quaterna degli elementi e quella delle età dell'uomo. Nella cultura simbolica del platonismo esse sono, di fatto, la stessa cosa. E marcano un identico itinerario» (Ruffini 1986: 329). Il contenuto neoplatonico degli intermezzi rimanda a una inclinazione comune tra Urbino e Lione verso tali connotazioni simboliche. La stessa Caterina de' Medici si era mostrata proclive nei confronti della simbologia esoterica, così come la cultura lionese coeva (Ruffini 1986: 327; Yates 1947; Leclerc 1959).

29 *La | Magnifica et | Triumphale Entrata* cit., N1v.

30 Il «verde lauro» è una variante dell'aureola di raggi luminosi, tipica delle divinità solari. Nella pittura del XV e XVI secolo Apollo è spesso rappresentato nudo, così come appare nella recita lionese, mentre suona la lira accompagnato da nove Muse (Hall 2007: 53).

31 *La | Magnifica et | Triumphale Entrata* cit., N2v.

32 Per come si evince dalla descrizione, dopo un *incipit* rivolto direttamente al sovrano, il prologo utilizzato fu quello recitato a Urbino (*ibidem*).

33 «vi voglio avvertire come lo argomento della Commedia fu fra l'altre mutato in questa parte, che dove lo authore finge (come sapete) la favola essere avvenuta in Roma si disse essere accaduta in Firenze e però tutti li istrioni furono (eccetto il Negromante che vesti alla Grechesca) vestiti ricchissimamente (secondo però il grado di ciascuno) alla Fiorentina» (*ibidem*: N3v).

34 Iconografia discordante rispetto alla tradizione, in cui è raffigurata bendata e recante una borsa di denari.

35 Per il simbolismo dell'Età del Ferro si veda Hall 2007: 66, 88, 167, 236.

36 *La | Magnifica et | Triumphale Entrata* cit., O1r.

37 Si tratta, con ogni probabilità delle «figurette» indicate da Sebastaino Serlio nel *Secondo libro di prospettiva*, nel quale l'architetto raccomanda: «Mentre la scena è vota di dicatori, potrà l'architetto aver preparato alcune ordinanze di figurette di quella grandezza che si ricercherà dove averanno passare, e queste saranno di grosso cartone co-



lorite e tagliate intorno, le quali posaranno sopra un regolo di legno a traverso la scena [...] e tal fiata dimostrare che siano musici con istrumenti e voci, onde dietro alla scena sarà una musica a somossa voce» (Marotti 1974: 204).

38 (Ruffini 1986: 310). Anche negli intermezzi della boccacciana *Danae* di Baldassarre Taccone (1496) si allude al suono di strumenti: «ascosi dietro e quelle macchine de la scena».

39 Per l'Età del Bronzo e la sua simbologia si veda Hall 2007: 167, 171, 180.

40 Una delle quattro virtù cardinali, assimilata a Minerva, simbolo di coraggio, sopportazione e forza, valori che, nell'iconografia del Rinascimento, erano incarnati da eroi biblici e mitologici.

41 La quale, in eccezione all'iconografia classica, recava con sé l'attributo della tromba.

42 La latina Pales, dea protettrice degli armenti, delle greggi e della pastorizia, in epoca storica fu confusa con Cerere, sicché ne rimase vivo soltanto il nome, che senza alcun fondamento scientifico fu collegato con quello di Palatino (Messina 1958: 226).

43 *La | Magnifica et | Triumphale Entrata* cit., O2r. Figurezioni che incarnano il tema del lavoro nei campi, complementare all'Età d'Argento durante la quale, secondo il mito, terminava l'eterna primavera e l'uomo doveva costruirsi rifugi primitivi per ripararsi dal freddo e imparare ad arare e seminare. Per la simbologia di questo intermezzo si veda (Hall 2007: 99, 167).

44 Probabile variante della torcia accesa, propria dell'iconografia rinascimentale e barocca. Come compare, peraltro, nel *Discours de la religion des anciens Romains* di Guillaume Du Choul edito a Lione da Rouillé nel 1556, ma già in parte pubblicato nel 1546 (Du Choul 1556: 18), dettaglio (Fig. 3) che indurrebbe a considerare il miniaturista l'ideatore dell'impianto iconologico lionese, nel quale talune raffigurazioni non paiono confrontabili con quelle proposte nell'*Iconologia* di Cesare Ripa.

45 Per l'Età dell'Oro e i suoi attributi si veda Hall: 167, 220, 313. L'uso del calice, oggetto di devozione è sancito dalle parole di Cristo nell'Ultima Cena (*Marco*, 14, 23). In alcune rappresentazioni questo è attribuito alla Fede personificata e a diversi santi (Hall 2007: 220).

46 Esistono due aspetti della Fortuna: la dea incostante dell'Antichità riesumata nel Rinascimento, che distribuisce imprevedibilmente i suoi favori, e la Fortuna del Medioevo che fa girare la sua ruota: il suo attributo più consueto è il Globo, sul quale siede o sta in piedi; questo era in origine indice d'instabilità, ma per la mentalità rinascimentale divenne simbolo del mondo sul quale essa estende il suo dominio. La volubilità è connessa al vizio, perciò alla Fortuna sul suo Globo è spesso contrapposta la personificazione della Virtù, sorretta invece da un cubo simbolo di stabilità (il Globo è anche attributo dell'Occasione che può essere vista come un prodotto della Fortuna). In Orazio (*Odi*, I, 35) la Fortuna è signora del mare, i cui flutti incutono timore ai naviganti; pertanto i suoi attributi comprendono il Timone e la Vela, quest'ultima con allusione alla volubilità del vento (Hall 2007: 180).

47 Secondo Padoan si tratterebbe di rappresentazioni del-


la Verità, della Giustizia e della Pace menzionate nei versi di Apollo (Padoan 1985: 231).

48 La presenza dei gufi, uccelli dal significato negativo (come le civette, di cui rappresentano una variante iconografica), nel carro della Notte potrebbe anche essere giustificata dal fatto che nel Rinascimento sia questa sia il Giorno erano considerate due forze distruttive perché scandivano lo scorrere perenne del tempo che conduceva inesorabilmente al corrompimento e alla morte. Questa concezione è comunque soggetta a variazioni per quanto riguarda il tema degli intermezzi della recita lionese (Hall 2007: 303-04).

49 Così come realizzato nei sei intermezzi composti in occasione del carnevale 1566, per la rappresentazione a Firenze del *Granchio* di Leonardo Salviati, ideati dall'accademico Bernardo de Merli e con il patrocinio della Nazione fiorentina. In quell'occasione fu rappresentata l'allegoria delle quattro età dell'uomo: Fanciullezza, Gioventù, Virilità e Vecchiaia, inserita in un contesto temporale scandito, anch'esso, dall'alternarsi del giorno e della notte, con la sovrapposizione simbolica del tempo: «La commedia dura poco meno, che un giro di Sole; cominciando quasi in sul mezzo giorno, & avanti il tempo predetto nel seguente di terminando: & perché in così fatto spazio di tempo si considerano, e ci hanno quattro hore realmentemente diverse, la Mattina, il Mezzo di, la Sera, e la Notte [...] & perché ciascuna di quest'età (le quattro età dell'uomo) s'assomiglia a una dell'hore predette; [...] ciascuna età si introduce nella sua hora propria [...] simile a lei» (Pirrotta 1975: 203). Così come, nella già menzionata rappresentazione del *Commodo*, a Firenze nel 1539, il «primo dei grandi spettacoli di corte cinquecenteschi [...] gli intermedii rappresentarono il *non plus ultra* del raffinamento e della magnificenza dell'avvenimento teatrale», i sette intermezzi furono concentrati in un arco temporale scandito dall'alternanza tra l'Aurora e la Notte (*ibidem*: 173-87).

50 «Ma tra il primo e l'ultimo intermedio (che è poi l'ottavo!) non vi fu, come vi era stato ne *Il commodo*, un continuo richiamarsi al progresso delle ore del giorno; il concetto di "continuità" del tempo sembra ormai essersi irrigidito in quello di "unità", cioè la prescrizione di un termine temporale definito dall'inizio e fine del giorno solare [...] La rappresentazione lionese della *Calandria* raggiunse il numero di otto intermedii sdoppiando quello innanzi al prologo e l'altro dopo la fine del quinto atto. Si può dire che Aurora e Notte facessero da cornice alla cornice; o meglio, che la cornice ampliata consistesse di più fasce concentriche. Apollo che si presenta nel secondo e nel settimo intermedio (anch'essi prima del prologo e dopo l'atto v) rinnova la figura dell'"uno che canta sulla lira"; canta infatti una serie di "stanze" e si assume l'incarico di rendere omaggio agli spettatori di maggior riguardo e di presentare lo spettacolo [...]» (Pirrotta 1975: 187-89).

51 Lo scollamento fra carnalità comica del testo e idillio cortigiano della messinscena è presente anche nello spettacolo urbinato. Il «giubileo della carne e dell'intelligenza, non riesce a identificarsi con la scena splendida realizzata a Urbino [...] e la Roma monumentale in stucco e prospettiva, non era tanto la città di Calandro, quanto la sede di Giulio II» (*ibidem*: 380-81). Così come negli intermezzi



della stessa recita, oltre ai motivi allegorici presentava, in modo encomiastico, evidenti allusioni politiche agli avvenimenti della Lega di Cambrai e della Lega Santa (1508-1512) (*ibidem*: 381, 406). Allo stesso modo, la recita lionese si installa nel dispositivo festivo allegoricamente più ampio e articolato dell'entrata trionfale dei sovrani nella città francese.

52 «Le sorprendenti analogie strutturali e tipologiche del nuovo arredo, posto a confronto con quello realizzato dalla “nazione fiorentina” a Lione, il desiderio di una internazionale “citazione storica”, il recupero di un episodio che celebrava visivamente sia i fasti fiorentini che le origini dinastiche della sposa Cristina, nipote della regina Caterina de' Medici [...] rinviano ad una nuova lettura del teatro mediceo degli Uffizi e quindi ad un nuovo capitolo della storia dello spettacolo mediceo». (Mamone-Testaverde 2005: 77).