PER UNA NUOVA DRAMMATURGIA
L'EGLOGA NEL QUATTROCENTO ITALIANO:
DALL'IDEA DELL'ESECUZIONE ALLA PRATICA SCENICA

FRANCESCA BORTOLETTI

Riassunto: Tema centrale del presente saggio è la questione assai dibattuta dell'egloga rappresentativa a confine tra XV e XVI secolo, qui indagata al di fuori delle categorie aristoteliche, che saranno proprie del dramma pastorale del pieno Cinquecento. L'egloga rappresentativa è così posta in relazione, da un lato, all'esperienza lirica dei poeti bucolici quattrocenteschi entro un quadro di acceso sperimentalismo sulla poesia recitativa e, dall'altro, alle singole realtà locali e all'interno dei singoli sistemi produttivi coevi dello spettacolo, delle tecniche recitative, delle riflessioni teoriche, dei rapporti tra intellettuali e specialisti dell'intrattenimento e tra questi e le corti. Attraverso alcuni passaggi esemplificativi il saggio propone di localizzare le tensioni e gli esiti di un processo di deduzione del materiale lirico pastorale nelle convenzioni di una drammaturgia atta alla scena e allo spettacolo di corte.

L'egloga rappresentativa, come la maggior parte dei fenomeni legati alla sfera dell'intrattenimento e dello spettacolo del Quattrocento, è stata sovente letta dalla storiografia in relazione agli 'sviluppi' del secolo successivo e, nel caso specifico, alla definizione cinquecentesca del dramma pastorale nei termini vitruviani e aristotelici di 'terzo genere' teatrale. Nella perseverante ricerca delle origini e di una classificazione dei generi teatrali si è, infatti, normalmente teso a credere e ad argomentare che l'idea degli umanisti di un 'terzo genere' potesse vincolare le scelte rappresentative di questo periodo, considerando i fatti di spettacolo quattrocenteschi dell'egloga come punto di partenza dell'analisi della favola pastorale cinquecentesca. Ma la vicenda dell'egloga rappresentativa e le relazioni tra testi e spettacoli possono essere vagliati su nuovi piani di attinenze fra poesia bucolica e fissazione del 'terzo genere' teatrale, che prescindono dalle categorie aristoteliche e riconducono la lettura degli allestimenti di sceneggiature pastorali entro un quadro di acceso sperimentalismo nell'ambito della poesia recitativa e delle forme dell'intrattenimento e di spettacolo peculiari del periodo, rintracciando nuove linee di connessione tra egloga e teatro. L'indagine propone un percorso di rilevamenti testuali, biografici e

cronachistici, e di giunture sul territorio peninsulare quattrocentesco, che mira a scandire su vasta scala le componenti specifiche e ricorrenti della bucolica, attivate nel passaggio dalle pratiche della poesia recitativa ai fatti di spettacolo nel progetto composito della festa¹.

La ricognizione che qui presentiamo rintraccia alcune delle linee di formulazione e diffusione del repertorio bucolico entro la logica di un'evoluzione artistica della lingua volgare e di un uso rappresentativo della poesia: a Firenze e a Siena, per le connessioni attivate sul terreno dell'egloga volgare con il teatro (o, per meglio dire, con un'idea di teatro), a Roma con le incursioni di Serafino Aquilano, e a Ferrara e nelle corti del Centro-Nord, dove l'egloga rappresentativa si sviluppa unicamente in volgare². La narrazione della vicenda pastorale quattrocentesca qui proposta si presenta, a tratti, sospesa dall'analisi di contesti e dimensioni ulteriori: attraverso i testi lirici e le scritture poetiche, scomposti nelle proiezioni di una visione in schemi e convenzioni bucolici e nelle linee di riproducibilità letteraria di episodi performativi e fatti teatrali; attraverso il profilo biografico e artistico del cantore e attore Serafino; e attraverso uno degli esiti rappresentativi dell'egloga nel contesto celebrativo cortigiano: quello allestito dal Correggio nel Carnevale ferrarese del 1506. Il sondaggio muove, dunque, dal terreno sperimentale della lirica pastorale volgare e dalla fissazione di strutture e convenzioni bucoliche che accolgono, nella finzione della scrittura letteraria della competizione canora tra i pastori, materiali e pratiche della poesia recitativa coeva e della realtà esecutiva del canto alla lira, che si caricano di nuovi valori e proiezioni simboliche del neoplatonismo e si traducono, nei luoghi dell'intrattenimento elitario, in allestimenti di ambientazione pastorale compatibili con il palinsesto celebrativo cortigiano. Nella traiettoria rilevata e percorsa non emergono i segni di una predestinazione di scrittura. Non si tratta di scrittura destinata alla scena, non si tratta di allestimenti e messe in scena di testi, ma si tratta di scritture che, nutrendosi delle forme e prassi di una poesia teatrale ed entrando in specifici usi di circolazione dei testi, legati per lo più ai sistemi epistolari della commit-

¹ Il presente studio ripercorre in sintesi e sotto nuova forma le tesi e parte dei relativi sviluppi analitici proposti e discussi da chi scrive nel volume Bortoletti, *Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento*.

² Una scelta, quella dunque di limitare la trattazione alla sola produzione pastorale volgare (pur nella consapevolezza dell'importanza della dialettica con la contemporanea produzione latina, specie a Roma), che ci è apparsa da subito obbligata, nell'intento di ricostruzione delle relazioni attivate dall'egloga con la poesia rappresentativa coeva e con il recupero della materia mitologica nell'uso e riuso di tecniche e modi dello spettacolo cortigiano.

tenza, divengono materiale predisposto all'uso e ri-uso di una produzione simbolica molteplice, fatta di azioni, musica, parole e di presenze, concrete o evocate, nello spettacolo.

Sfida canora e pratica di un antico *certame*

Il modello è l'antico: Virgilio, fra tutti, e le *Bucoliche*, ma anche Teocrito e gli *Idilli*, dai quali i poeti quattrocenteschi ereditano una materia sostanzialmente compatta, come notarono Maria Corti e Enrico Carrara³, contraddistinta da alcuni elementi discriminanti e topologici del mondo bucolico. La tensione sperimentale è sulla lingua, il volgare e le sue possibilità espressive, sulla metrica e sulla musica. In Arcadia la musica è intesa come melodia che riempie lo spazio e lo trasforma in luogo non 'realistico', ideale, formato da tratti convenzionali (*locus amoenus*); in Arcadia la realtà si trasforma tutta in materia di canto: anche il piacere e la gioia del canto divengono materia del canto stesso. Il canto è prassi usuale dei pastori: manifestazione di felicità del pastore e con lui della natura circostante; oppure occasione di sfogo delle sue sofferenze. Interviene così il canto consolatorio, 'medicina' per il male d'amore; ma l'Amore in Arcadia è invincibile: è una malattia inguaribile, specie in Virgilio, in cui l'amore porta anche alla scelta estrema del suicidio (egloga VIII). Ma più di tutto il canto è occasione di competizione. L'agone canoro diviene così momento di sfoggio delle virtù poetiche e musicali dei pastori e luogo di rimandi a un immaginario musicale mitico, quello di Orfeo, di Pan e delle Muse.

L'indagine sull'egloga volgare quattrocentesca inizia con il riconoscimento nell'egloga, sin dal suo archetipo classico, di attitudini mimetiche insite nella struttura del canto amebeo fra i poeti-pastori, e predisposte in determinate condizioni a assumere evidenze e sviluppi drammatici e performativi. Ravvisiamo, in altre parole, nel *cliché* dei poeti pastori immersi in un paesaggio fortemente idealizzato e intenti a comporre e intonare i loro canti la presenza di un'idea di esecuzione e la rappresentazione poetica di una pratica recitativa propria dello stile bucolico, che nel Quattrocento sembra connettersi, almeno in alcune delle menti più avvertite, con il tentativo di ripristino del teatro antico.

³ Corti, "Il codice bucolico e l'*Arcadia* di Jacobo Sannazaro", 283-304; Carrara, *La poesia pastorale*. Nel modello virgiliano, come prima in quello teocriteo, il paesaggio naturale, che trae esempio dalle usanze della vita rustica per stilizzarla nello scenario idillico dell'*Arcadia*, si presenta con caratteristiche peculiari e si confonde sin dai primi versi pastorali con la gioia del canto. Si veda anche De Robertis, "L'ecloga volgare come segno di contraddizione", 61-80.

La sfida canora è fondatrice del repertorio bucolico e la pratica del *certame* poetico è sin da Teocrito e Virgilio intesa col significato tecnico di «poetare a gara», provvista generalmente di un giudice o 'regista' della competizione e sancita dalla consegna dei relativi premi, la cui descrizione rimanda a sua volta, in alcuni casi, ad altre mitiche competizioni canore⁴. L'uso del termine *certame*, nel senso di contesa poetica, ricorre anche in Vitruvio: lo troviamo infatti nella prefazione del *De architectura* (1.VII.11), dove si fa riferimento a una gara poetica eseguita di fronte a un pubblico numeroso e ad alcuni giudici, cui spettava la decisione finale per l'assegnazione dei premi⁵. E con lo stesso significato di competizione poetica è ripreso il termine *certame* anche da Leon Battista Alberti nel capitolo settimo del libro ottavo, quello dedicato al teatro, del *De re aedificatoria*, connettendo la credenza dell'antica usanza degli arcadi di intrattenersi in giuochi («atti a ingentilire gli animi dei cittadini», «quo civium animos mitigarent») con varie leggende che narrano l'introduzione in Grecia e a Roma di contese («certamina»), appunto, giuochi («ludi») e spettacoli teatrali («theatrales ludi»)». ⁶

E un *certame*, il *Certame coronario*, è la formula che Leon Battista Alberti propone e organizza, coerentemente al suo piano di propaganda a favore del volgare, il 22 ottobre del 1441. Siamo a Firenze nella cornice di Santa Maria del Fiore, alla presenza della Signoria, dell'arcivescovo, dell'ambasciatore veneziano e del popolo. Tema della competizione poetica, in volgare, è l'*Amicizia*; giudici del *certame* dieci segretari di papa Eugenio IV; quattordici i poeti partecipanti, otto dei quali accettati a recitare, o far recitare, i propri testi su un palco appositamente predisposto; grande il successo di pubblico accorso ad assistere alla recitazione e alla competizione letteraria. Ma non ci fu alcun vincitore e il progetto dell'Alberti non ebbe seguito⁷.

Siamo di fronte alla proposta di fissazione di una pratica, quella agonale fra poeti, che diviene occasione di spettacolo civico, rimandando,

⁴ In questi termini si riferisce Menalca, nella V virgiliana, evocando il *certame* sonoro tra il giovane Mopso e lo sfidante Aminta, che «sfiderebbe nel canto persino Apollo» («certet Phoebum superare canendo», v. 9); e allo stesso modo il Melibee della VII virgiliana racconta della contesa tra Tirsi e Coridone: «una gara importante, Coridone e Tirsi!» («certamen erat – Corydon cum Thyrside! – magnum», v. 16), tal da spingerlo a posporre gli affari al gioco («posthabui tamen illorum mea seria ludo», v. 17). Virgilio, *Bucliche*.

⁵ Vitruvio Pollione, *De architectura*, VII, *Praef.*, 66.

⁶ Alberti, *De re aedificatoria*, 45-46.

⁷ I testi del *Certame* sono pubblicati in Bertolini, *De vera amicitia*. Sono qui indicate anche le edizioni precedenti, parziali e in alcuni casi poco attendibili, dei singoli testi del *Certame* albertiano.

come ha notato di recente Lucia Bertolini, agli agoni drammatici e poetici registrati dagli autori greci alle grandi Dionisie o in occasione di feste pubbliche, ai quali l'Alberti sembrerebbe per l'appunto ispirarsi per il progetto della sua gara e dello spettacolo ad esso connesso⁸. Un primo riscontro è rintracciabile in un passo delle *Vite* di Plutarco (Plut. *Cimon*, 8, 7-8) — opera che l'Alberti utilizza sia nel *De Pictura*, sia nel III libro della *Famiglia* —, che ricorda la contesa tragica tra il giovane Sofocle ed Euripide e la vittoria del primo sul secondo, sancita da dieci giudici scelti da Cimone fra i suoi strateghi: come fece l'Alberti che scelse per il suo agone moderno i dieci giudici fiorentini fra i segretari di Eugenio IV.

Alberti propone di riattualizzare in forma di cerimoniale moderno, pubblico e solenne, e nell'applicazione della nuova lingua volgare, la pratica di un antico *certare*, che oggi come allora diviene così occasione di spettacolo. Una antica pratica agonale, non compresa dai giudici contemporanei che rifiutano di emettere qualsiasi verdetto, ma che sembra trovare in Alberti un modello di sublimazione nella sua trasfigurazione letteraria e nella maschera dei poeti pastori dei componimenti egloghistici: rappresentazione letteraria di una pratica poetica e performativa, intesa evidentemente dall'Alberti (ma non solo da lui) come possibilità di ripristino nella società fiorentina contemporanea del teatro antico. La scelta dell'attacco (*Dite, o mortali, che sì fulgente corona*) del componimento, in esametri volgari, che l'Alberti scrisse in occasione del suo *Certame*, ricalcando l'esordio virgiliano della terza egloga (*Dic, mihi, dameta, cuius pecus?*), dichiara sin da principio il modello bucolico, con il quale l'Alberti si era già precedentemente confrontato, e salda al *Certame coronario* la tipica formula di allusivo conversare fra arcadi e di invito al canto poetico, che sarà poi diffusamente ripresa dai poeti bucolici quattrocenteschi⁹.

L'egloga è così posta dall'Alberti quale luogo letterario di pratiche teatrali, riconoscibili nella competizione sonora e performativa, ossia nella

⁸ Bertolini, "ΑΓΩΝ ΣΤΕΦΑΝΙΤΗΣ. Il progetto del certame coronario", 59-63.

⁹ La connessione tra l'antico e il moderno cerimoniale è tracciata con lucida chiarezza anche nella *Protesta*, ora concordemente attribuita all'Alberti, scritta *post eventum* contro quei giudici pontifici che si erano rifiutati di emettere il verdetto. Qui l'Alberti, con amara fermezza per l'insuccesso dell'iniziativa, ribadisce l'importanza per i moderni della sua proposta certatoria, all'interno di un cerimoniale civico pubblicamente riconosciuto e in prospettiva, auspicabilmente, atteso e ambito. Una pratica di «poetare a gara», di recitare versi, poesie, commedie, intrapresa — spiega il poeta fiorentino — anche dal *poeta* Plauto e apprezzata da «que' patrici», che «quando Plauto veniva in scena tutto polveroso e colle mani callose» certo non «lo fastidiavano», né li «stomacava l'odore del pri-

prassi recitativa di un poeta di fronte a una comunità riunita in pubblica e riconosciuta 'assemblea' e pronta a esprimersi sul valore e l'atto performativo fruito. Egli riconosce, cioè, come componente essenziale al genere letterario dell'egloga, il *fatto teatrale* che essa contiene sin dal suo archetipo, imperniata com'è sulla *relazione*, attivata dall'agone poetico, che lega il poeta pastore-cantore-attore al suo spettatore o alla micro-comunità riunita in consuetudine ad assistere e giudicare il suo canto: una *relazione*, per l'appunto, essenzialmente *teatrale*¹⁰.

L'idea dell'esecuzione

Memore dell'esperienza anticipatrice dell'Alberti, lo sperimentalismo laurenziano e della cerchia medicea sviluppa, a partire dai primissimi anni Sessanta, proposte della bucolica volgare tese a modulare forme e strutture della poesia classica e umanistica. Il nuovo sodalizio, la nuova «accademia di buccolici», consacrata nel passo della *laudatio urbis Florentiae* fatta pronunciare a Lorenzo de' Medici da Luca Pulci nel suo *Driadeo d'amore*, si

quale quel *poeta se esercitava per pascersi*». Ora, invece, denuncia l'Alberti rivolgendosi a quei giudici di oggi, sembra che, «udendo voi essere alcuni studiosi parati a produrre in mezzi *commedia*, e forse *tragedia*, voi deliberaste proibire questa ottima principiata consuetudine». Bertolini, *De vera Amicizia*, 505.

¹⁰ La stessa idea di relazione alla quale sembra alludere anche la prima egloga programmatica di Francesco Arzocchi, la cui produzione è stata di recente spostata indietro di almeno un quarantennio e ricondotta così al periodo di questa primissima stagione bucolica volgare, tanto da contendersi con l'Alberti il primato nella ripresa quattrocentesca del genere pastorale in lingua volgare. Detentore di zampogna e cetra, Terinto, interrogato dal compagno Grisaldo, accusa lo stato di abbandono del genere bucolico, privato dei suoi poeti, oberati da «mille cure» a causa dell'«avarizia che le menti accilia» (vv. 22-23); ridotti a cantare (o meglio a «ululare», v. 12), ciascuno per proprio conto; e sottratti di un pubblico che sappia ascoltarli: «ché mai ne' nostri boschi più non pulula / un altro Melibee che passi Corido» (vv. 10-11). Sicché mancano oggi, secondo il pastore moderno, i poeti e, soprattutto, un pubblico che sia in grado di fruire del canto di quei poeti e di giudicarlo in modo adeguato, come fece Melibee (il Melibee della VII virgiliana, v. 17), conferendo la palma al migliore. Per i testi delle egloghe dell'Arzocchi si cita, qui e di seguito, dall'edizione curata da Serena Fornasiero: Arzocchi, *Egloghe*. Sull'Arzocchi, sulle prove pastorali dell'Alberti e su questa prima fase sperimentale della bucolica quattrocentesca si rimanda a Bortoletti, *Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento*, 53-77 e bibliografia interna. Sui principi della cosiddetta *relazione teatrale* nei termini del privilegiato rapporto *attore / spettatore*, rilevati dalla 'nuova teatrologia' si rimanda a De Marinis, *Capire il teatro*, 25-33.

riuniva intorno al giovane Medici sin dagli anni del suo noviziato letterario e degli esordi poetici, coincidenti, non a caso, con l'avvio di questa nuova fase bucolica a Firenze. Appartiene, infatti, al suo periodo esordiente la stesura dell'egloga *Corinto*, con la quale il giovanissimo Lorenzo, probabilmente appena quindicenne (siamo intorno al 1464-65¹¹), persegue sulla linea albertiana l'intento di riprendere in volgare la via segnata dal maggior poeta latino, in un clima di fervore di studi, traduzioni e imitazioni della bucolica classica.

A queste prime prove appartiene anche il volgarizzamento in terza rima di Bernardo Pulci delle *Bucoliche* di Virgilio, dedicato a Lorenzo e composto probabilmente prima della morte di Cosimo e con altrettanta probabilità prima dell'egloga di Lorenzo (in una data fra il 1459-64)¹². La prova del Pulci riflette e rinnova l'interesse per le egloghe di Virgilio della 'scuola' dei poeti fiorentini, dalle cui fucine uscirà, nel 1482, la stampa Miscomini del volgarizzamento delle *Bucoliche* virgiliane, poste a preludio di una silloge di testi pastorali quattrocenteschi in volgare¹³. Accogliendo in apertura la traduzione pulciana delle *Bucoliche* di Virgilio e facendo seguire, secondo una precisa alternanza, egloghe di autori senesi e fiorentini, l'edizione Miscomini sembra proporsi di raccogliere gli esiti più significativi nella definizione del genere dell'avanguardia bucolica quattrocentesca, stabilendo nel suo nascere una continuità ideale con la scrittura virgiliana. Una sorta di micro-storia del genere, dal suo archetipo (ora tradotto in volgare) e dai suoi esordi con l'inclusione delle egloghe dell'Arzocchi (già raccolte in un volumetto da Luigi Pulci fra il '65-66) alle prove successive del fiorentino Girolamo Benivieni, autore di otto egloghe, e dell'altro senese Jacopo Fiorino de' Buoninsegni, di cui sono trascritte le quattro egloghe dedicate e inviate nel 1468 al duca Alfonso di Calabria e un quinto componimento indirizzato nel 1482 a Lorenzo¹⁴.

¹¹ Cfr. Martelli, "Minima adnotanda. II", 222-26; Idem, "Per la storia redazionale del *Corinto*", 221-240; Bigi, "Sulla cronologia dell'attività letteraria di Lorenzo il Magnifico", 154-169. Per il testo si rimanda a De' Medici, *Opere*, 135-152.

¹² Sulla datazione cfr. Battera, "Le egloghe di Girolamo Benivieni", 182-183 e n.; Carrai, "La lirica toscana nell'età di Lorenzo", 105-06 e n.; Villari, "Una *Bucolica elegantissima composta*", 1878-1883.

¹³ Poi ripubblicata sempre a Firenze in edizione Miscomini nel 1494. Battera, "L'edizione Miscomini (1482) delle *Bucoliche elegantissime composte*", 149-185 e bibliografia interna.

¹⁴ Sulla produzione bucolica quattrocentesca di area senese e di casa medicea e sulla diffusione della bucolica toscana lungo tutta la penisola mi limito a rimandare a Bortoletti, *Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento*, 77-146 e bibliografia interna.

Si tratta di una sperimentazione che interviene direttamente nella riapertura del dibattito sull'uso letterario della lingua madre, favorendone l'ingresso nel recinto della tradizione classica. L'occorrenza estrema di una definizione dei rapporti fra lingua e letteratura moderna e tradizione classica raggiunse, infatti, nella seconda metà del Quattrocento, caratteri peculiari fortemente connessi, come notava il Dionisotti, all'ascesa in Firenze, dal '69, di un uomo come Lorenzo de' Medici, «che a un'eccezionale abilità politica — scrive — unendo una pure eccezionale abilità letteraria nella sua propria lingua, della forza e prestigio di questa lingua intendeva servirsi come uno strumento politico»¹⁵.

È del 1477 la nota *Raccolta aragonese*, che Lorenzo inviava al re di Napoli, Federico d'Aragona, con una lettera introduttiva scritta insieme al Poliziano, in cui rivendicava l'autorevolezza e la grazia della lingua toscana, in quanto legata, come scrive nel *proemio*, al successo del «fiorentino imperio». In quegli stessi anni (o poco prima) il Poliziano componeva con le *Stanze* uno dei più ampi esempi di lingua letteraria toscana; mentre Marsilio Ficino concludeva la traduzione latina dei *Dialoghi* di Platone e il Landino perseguiva, con le sue opere di traduzione, commento e formalizzazione, il suo impegno per la ripresa e lo sviluppo del toscano e la sua affermazione nei confronti delle *koinè* linguistiche regionali¹⁶. Già dai primi anni Sessanta il Landino aveva proposto i suoi affondi esegetici sul Dante volgare e sulla tradizione letteraria 'nazionale' e, insieme, sugli autori latini, Virgilio *in primis*, letto e commentato nel corso tenuto tra il 1463-64 presso lo Studio fiorentino, che comprendeva le *Bucoliche* e le *Georgiche*. Il rinnovo del verso virgiliano e della tradizione classica in genere si caricava, nell'ortodossia landiniana, di valori che orientavano lo studio e la riscoperta degli antichi attraverso il principio dell'originalità e dell'apporto individuale, e alimentava la scelta del volgare e la trasposizione dei tesori della letteratura antica nella «nuova» lingua di una volontà d'innovazione formale e contenutistica, volta ad «ampliare», «arricchire» e regolamentare classicamente il volgare. È qui ribadito il valore alto e di supremazia della poesia su tutte le altre discipline liberali, intesa come arte della parola e dell'eloquenza e, in ripresa della posizione del lodato Alberti, quale supremo strumento di comunicazione e persuasione della società civile e della vita associata, quella antica un tempo come oggi quella moderna, che trova nella lingua toscana, come allora in quella

¹⁵ Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, 150-151.

¹⁶ Landino, *Scritti critici e teorici*; Cardini, *La critica del Landino*; Field, "An inaugural oration by Cristoforo Landino in praise of Virgil"; Giannantonio, *Cristoforo Landino e l'Umanesimo volgare*.

latina, una lingua per il popolo e l'*intelligenza* letteraria. Una lingua comune che a Firenze si lega alla pratica oratoria, non tanto quella ufficiale o diplomatica assai rigida e monotona, quanto quella politica — esercitata dagli umanisti nelle occasioni più varie con uno sfoggio di alta erudizione — o quella religiosa a partire dalla rinnovata pratica della predicazione bernardiniana. Ma questa si connette, a Firenze (ma pure a Venezia, con il noto caso del Frulovisi, e altrove), anche al sistema educativo tradizionale, che andava rinnovandosi sul modello pedagogico quintiliano e plutarco prevedendo, accanto alle consuete pratiche di ammaestramento, quali la danza, i giochi militari ed equestri, anche l'introduzione dell'esercizio retorico e recitativo, che trovava nei testi comici terenziani e plautini gli esempi di poesia riconosciuti più alti sia sul piano stilistico che per il forte valore moralizzatore¹⁷.

È in questo clima di rinnovato interesse per la materia classica in tutte le sue forme di suono, visione, azione, scrittura e per l'esercizio poetico ispirato al mondo antico che si attiva a Firenze e in Toscana il recupero dell'egloga nella lingua volgare. Posta in questi ambiti, l'egloga volgare quattrocentesca si presenta come luogo letterario in cui gli umanisti riflettono e operano selettivamente in materia di poesia, musica e teatro. Territorio di scoperta e di sperimentazione sullo stile, sulla metrica e sulle possibilità del verso volgare, che trova fruttuosi scambi con l'universo latino, ma che, al tempo stesso, si apre sin dai suoi esordi a nuova istanza espressiva, polimetrica e plurilingue, sensibile, per la materia rustica di cui l'egloga risulta composta, alle incursioni della materia dialettale, che conferiranno all'egloga una connotazione chiaramente rusticale¹⁸. L'egloga si presenta come

¹⁷ Pandolfi-Artese, *Teatro goliardico dell'Umanesimo*; Stäuble, *La commedia umanistica del Quattrocento*; Viti, *Due commedie umanistiche pavesi*; Idem, *Letteratura, verità e vita*; Cruciani *teatro nel Rinascimento*; Cruciani-Taviani, "L'Indice fiorentino", 339-68; Cruciani-Seragnoli, *Il teatro italiano nel Rinascimento*; Ruffini, "Cultura della tradizione e 'cultura colta' a Firenze tra '400 e '500", 127-148; Ventrone, "Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico", 33-48; Idem, "Riflessioni teoriche sul teatro nella Firenze dei primi Medici", 150-196; Guarino, *Teatro e mutamenti*; Bortoletti, "Testi di letteratura pavana"; 241-275; Idem, "Uomini, ambienti e culture", 151-165.

¹⁸ Si rimvia allo studio di Contini, "La poesia rusticale come caso di bilinguismo", 43-55 e agli atti che lo contengono; Pieri, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano* e bibliografia interna. Il concetto di *rusticità* sembra modulare in maniera congenita il carattere dell'egloga, sul quale, secondo la visione del Calmeta, lingua, metrica e contenuto, pur nella varietà delle possibili combinazioni che il componimento egloghistico può prevedere, devono adeguarsi e dal quale mai possono distaccarsi. Si veda anche la prosa di Vincenzo Calmeta, intitolata

luogo poetico di selezione e riattivazione di valori e immagini desunti dall'antico. Momento di elaborazione letteraria di nuclei immaginari e proiezioni simboliche sul canto, sull'agone poetico, sull'artificio del travestimento pastorale e della maschera arcadica, che si connette con un'idea di pratica esecutiva e canora e, in ambito festivo, con una rappresentazione idealizzata di una *societas* cortigiana.

L'arcadismo diventa artificio lirico di un travestimento che nobilita gli strumenti della rappresentazione. Modo letterario di trasporre in scrittura poetica quelle competenze esecutive consuete della poesia per musica, della lirica cortigiana, della produzione rispettistica. E ambito di confronto e competizione fra umanisti d'eccezione e improvvisatori di mestiere, che approda nel mito del Tebaldeo e di Serafino Aquilano, salutato, quest'ultimo, come il nuovo Orfeo della scena moderna. Si tratta di una tensione sperimentale che si lega al radicale e parallelo mutamento avviato dagli umanisti anche nel campo della musica, e si congiunge alle interpretazioni neoplatoniche sul mito di Orfeo, che si sviluppano in relazione alla pratica del canto alla lira e di un'idea dell'esecuzione che si spinge verso il terreno della prassi spettacolare e lungo le linee di connessione simboliche stabilite tra i valori della poesia antica e la prassi esecutiva, tra il cantore mitico e il cantore moderno e fra questo e la sua identità.

La poesia, nella sua essenza orale, è messa in relazione dagli stessi umanisti, come già rilevato e argomentato da Nino Pirrotta¹⁹, con il canto monodico e con la pratica musicale e recitativa contemporanea. Quando nei loro scritti essi toccano in concreto l'argomento della musica non trattano mai di musiche polifoniche ma di canti monodici, di danze, di musiche strumentali atte ad accompagnare il cantore-poeta²⁰. La pratica della

Dell'antichità del bucolico verso e che circostanze all'egloga si convengono, scritta nei primissimi anni del Cinquecento e edita a cura di Cecil Grayson (Calmeta, *Prose e lettere edite e inedite*, 12-14). Qui il Calmeta affronta la questione sulla difficoltà di conciliare l'essenziale *rusticità*, propria della materia del genere bucolico, con il proposito di raggiungere uno stile raffinato del volgare e indica la tendenza (o forse il rischio) del volgare di incorrere in forme basse e di «vernaculo sapore». Un rischio che, tuttavia, appare ai bucolici toscani — sin dall'Arzocchi e dall'Alberti, ma anche da Filippo Gallo e soprattutto dalla prova nenciale di casa medicea — perseguibile in termini di sperimentazione sulla gamma espressiva del volgare, con il recupero anche della parlata dialettale trasferita in letteratura.

¹⁹ Pirrotta, *Li due Orfei*; Idem, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*.

²⁰ Una raccolta antologica dei più significativi passi di scrittori umanisti sulla musica documenta questo graduale passaggio concettuale e operativo in epoca umanistica. Si veda Vecce, *Gli umanisti e la musica*.

musica è presente fra gli allievi, gli scolari delle università e delle accademie. E l'esperienza accademica non è che il laboratorio estremo di pratiche ed espressioni che troviamo teorizzate nei discorsi e negli scritti degli umanisti stessi, ma anche formalizzate nell'egloga in artificio di scrittura poetica che sublima la presenza del *cantor* nella dinamica della festa: realtà sublime e diletto elevato della mente dell'umanista; una realtà che partendo dalla ragione giunge alla bocca, alle mani e al corpo e si traduce nel discorso, nel canto e persino nei movimenti dei danzatori.

«La musica de l'animo di grado in grado discende et si conduce a tutte le membra del corpo. La quale anchora gl'oratori, i poeti, i dipintori, gli scultori, gl'architettori ne l'opere loro vanno imitando», scriveva Ficino al Canisiano²¹. E con il canto accompagnato dalla sua cetra marchiata con un medaglione di Orfeo, Ficino — che sempre si mostrava «festibus ac confabulator egregius», come racconta il suo biografo — allietava i sodalizi dell'Accademia a Careggi intervallando, in rispetto della parola di Platone, le austere conversazioni con la soavità della sua voce, e includeva nei rituali della sua teurgia platonica il canto sulla lira di inni orfici²². Cantava anche il Magnifico Lorenzo e si diletta nel comporre coreografie per bassezze. Cantavano nella sua cerchia Domenico Benivieni, Antonio Naldi e Baccio Ugolini; cantava il Poliziano e cantavano i due suoi allievi prediletti, Piero de' Medici e Lorenzo Tornabuoni. E in generale i cantori fiorentini erano ricercati un po' dappertutto per la loro prontezza e versatilità. Cantavano musici come Leonardo Giustinian e Pietrobono del Chitarrino e definivano, con le loro prestazioni, la loro figura pubblica e sociale.

Si rintracciano in questo piano di rimandi biografici e testuali i tratti di una cultura della rappresentazione modulata sulle formulazioni filosofiche del platonismo fiorentino e della civiltà classica, e legata prioritariamente alle occasioni d'incontro e di relazione di una comunità ristretta, accademica, elitaria — quella del circolo mediceo —, dalla quale il pubblico femminile era escluso e la donna solo evocata, lodata e pianta. È in questi ambiti che si definisce, a Firenze, una rinnovata concezione del rappresentare, di matrice classica e di contenuto di segno diverso rispetto ai tradizionali appuntamenti festivi e spettacolari che scandivano il tempo e lo spazio cittadino.

In linea con la concezione umanistica della musica, Vincenzo Calmeta,

²¹ Chastel, *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*; Idem, *Marsilio Ficino e l'Arte*; Walker, "Le chant orphique de Marsile Ficin", 15-33.

²² Cfr. Kristeller, *Supplementum Ficinianum*; Idem, *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*; Marcel, *Marsile Ficin (1433-1499)*; Garin, *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*; Garfagnini, *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone*.

in una delle prose, riconosceva alla pratica del canto una funzione specificamente d'intrattenimento (oltre che distensiva, terapeutica e educativa), direttamente connessa all'immagine del canto *ad lebum* o *ad lyram*, posto al più alto grado dell'attività musicale e come forma più consueta e gradita di far musica, i cui sommi esempi da imitare, sempre secondo quanto scrive il Calmeta, furono il Cariteo e il noto Serafino Aquilano:

i quali a' nostri tempi hanno di simile essercizio portata la palma, e sono si sforzati d'accompagnar le rime con musica stesa e piana, acciocché meglio la eccellenza delle sentenziose e argute parole si potesse intendere, avendo quel giudicio che suole avere un accorto gioielliero, il quale, avendo a mostrare una finissima e candida perla, non in drappo d'oro la tenerà involta, ma in qualche nero zendado, a ciò che meglio possa comparire²³.

Sono qui fissate le qualità di una prestazione e indicati i requisiti espressivi del canto solistico moderno, esemplificati nella pratica recitativa dell'Aquilano e del Cariteo. Ma è altresì delineata nelle parole del Calmeta una sorta di estetica musicale sulla pratica e arte del canto monodico, che nasce dall'interpretazione dei valori poetici e musicali umanistici in cui si richiedeva che la musica usasse le sue prerogative al fine unico di valorizzare e intensificare l'enunciazione del testo poetico. Legata per sua stessa natura a una dimensione di oralità, la musica è innanzitutto «intonazione affidata alla voce umana»²⁴. Esecuzione vocale alla quale la poesia si affida unendosi al canto con estrema naturalezza. Melodia e canto, conferivano al testo in rima risalto e valore, ma essi erano concepiti primariamente come veicoli per l'espressione della parola poetica. E la parola poetica è già musica.

Una coincidente espressione dei modi di intendere la musica e la prassi recitativa è rintracciabile anche nell'ormai famosa lettera di Angelo Poliziano inviata da Roma probabilmente nel 1488 a Pico della Mirandola, in cui il poeta fiorentino descrive musiche da lui udite durante un convito offerto da Paolo Orsini:

Non appena ci sedemmo a mensa [Fabio], comandato a cantare insieme a qualche altro esperto alcuni di quei canti che son messi per iscritto con quei tali segnucci della musica, subito si insinuò in siffatto modo nelle nostre orecchie, anzi nel nostro petto, con una sua soavissima voce, che me quasi tolse a me stesso, e senza dubbio mi toccò con la sensazione tacita di una voluttà affatto divina. Esegui poi un canto eroico che egli stesso aveva appena composto in lode del nostro Piero dei Medici[...] Fu la voce non del tutto di uno che leggesse e non del tutto di uno che can-

²³ Si cita qui e di seguito da Calmeta, *Prose e lettere edite e inedite*, 22.

²⁴ Petrobelli, "Poesia e Musica", 229.

tasse, ma avresti potuto sentirti l'uno e l'altro e pure non distinguere l'uno dall'altro; era tuttavia o piana o modulata, mutando come lo richiedesse il passaggio, ora variata ed ora sostenuta, ora esaltata ed ora moderata, ora sedata ed ora veemente, ora rallentata e ora accelerata, sempre precisa, sempre chiara e sempre gradevole; e il gesto era né indifferente né torpido, ma nemmeno smorfioso e affettato. Avresti detto che un Roscio adolescente desse spettacolo sulla scena²⁵.

La testimonianza del Poliziano nella sua lettera di commento alla prestazione del figlio dell'Orsini pone anch'essa l'attenzione sull'esigenza di uno stile intermedio tra la parola e il canto, al quale l'esecutore possa dare adeguata e non eccessiva colorazione attraverso la varietà e duttilità della sua interpretazione. E volge ancora l'interesse sul rapporto di relazione della musica con il testo, il testo poetico, che si attiva attraverso l'atto performativo del cantore. L'efficacia della musica descritta dal Poliziano viene pertanto ricondotta ad una forma recitativa determinata («sempre precisa, sempre chiara, sempre gradevole») in cui poesia e musica si confondono in un'armonica fusione che sfocia nella visione della scena, espressa dal poeta fiorentino nella sovrapposizione del giovane aristocratico cantore con l'antico attore Roscio. L'intonazione musicale è qui intesa come semplice modalità d'esecuzione del testo poetico. E come tale, per essere presente, esige la presenza del corpo dell'esecutore e necessita della mediazione dell'attore, qui caricato di rinnovati valori e simboli dell'antichità, stabilendo un contatto immediato col destinatario e la comunità fruitrice dell'atto performativo.

La definizione umanistica della musica si attua in una sovrapposizione complessa entro la pratica celebrativa, all'interno della quale il musico (o meglio il *cantor*) diviene tramite di collegamento tra il banchetto classico e quello contemporaneo. La trasfigurazione poetica diviene trasfigurazione della pratica e proietta sul poeta-cantore valori della classicità, nobilitando in questo processo di personificazione con l'archetipo, la pratica diffusa di improvvisatori e canterini e le altre forme di poesia e canto²⁶. L'egloga si riempie delle proiezioni di tali abilità recitative e riproduce nella sua costruzione letteraria episodi performativi e fatti teatrali. Nei versi pastorali si proiettano e si fissano le qualità di prestazioni attoriali, riconducendoli a modelli divenuti nella cultura umanistica simboli di alta eloquenza e potenza sonora e di un'idea di performatività nobilitata perché desunta dall'antico e ora proiettata sul recitatore-cantore moderno.

²⁵ Si trascrive da Pirrotta, *Li due Orfei*, 35.

²⁶ Guarino, "Figures et mythes de la musiques dans les spectacles de la Renaissance italienne".

Finzione scritta della poesia orale

All'ombra di un albero al meriggio o alla sera, l'incitazione al canto del poeta-pastore si presenta sotto varie forme. In termini di sfida, per misurare le sue qualità musicali canore e retoriche, cui si lega anche la descrizione dei premi, dalla quale scaturiscono rimandi ad un immaginario mitico o, talvolta, più marcatamente rustico. Oppure in forma di generico invito che esorta tutta la compagine bucolica — selve, fiere, ninfe e, talora, una 'impalpabile' comunità pastorale che appare sullo sfondo — a partecipare emotivamente, ma anche sonoramente, al canto sofferente del pastore. È nel canto che il pastore ricerca un'attenuazione del suo dolore per amore: «Cantate, / silve, con nui, fiere ed ombre triste» (vv. 37-38), esorta per primo Floro nell'egloga *Tirsi* dell'Alberti. «Seguiamo adunque e lacrimosi canti / d'ira pieni e di doglia / seguiam cantando e cominciati pianti» (vv. 73-75) esorta il pastore dell'albertiana elegia *Mirtia*, rivolgendosi a un gruppo di «giovinetti» ammonendoli a trarre insegnamento dal racconto delle sue sventure e prender «arte, vita, opre migliori» (v. 33). Mentre a una coralità di ninfe si rivolge il canto pastorale al femminile dell'*Agilitta* albertiana, innamorata del pastore Archilago che fugge il suo amore²⁷.

La comunità dei pastori e delle ninfe è altrove oggetto del componimento poetico, come nel canto del pastore della III arzocchiana, dove un gruppo di pastori è tratto nelle sue occupazioni quotidiane. E al racconto della vita dei pastori si incorpora nell'egloga, seguendo il principio bucolico di 'apertura' e 'accumulo' dei generi tardo-trecenteschi dichiarato dall'Arzocchi sin dalla sua prima egloga, il tema e lo stile di una vera e propria «caccia» (vv. 28-54), che è anche uno dei momenti di maggiore espressionismo linguistico della bucolica arzocchiana²⁸.

Anche nel racconto di Florida, nell'egloga *Servitù* del Sanvitale, sulla vita felice e fiorente fra i luoghi di Pan, emerge dallo sfondo pastorale una combriccola arcadica, in cui i pastori si dedicano alla cura del loro gregge, i satiri cantano al suono delle cetre, e le ninfe «s'inghirlandano», danzano e si dilettono nel passatempo della caccia²⁹.

In un anonimo collettivo si muove il popolo pastorale pure nell'*Arcadia* del Sannazaro, dove «sogliono sovente i pastori con li loro greggi dagli vicini monti convenire», esercitandosi «in lanciare il grave palo, in trare con gli archi al versaglio, et addestrarse nei lievi salti e ne le forti

²⁷ Per le rime dell'Alberti si cita qui e a seguire da Alberti, *Rime e versioni poetiche*.

²⁸ Per i testi dell'egloghe dell'Arzocchi si cita sempre da Arzocchi, *Egloghe*.

²⁹ Testo trascritto da Rossi, "Il codice estense X.*34. Appendice III", 281-287.

lotte, piene di rusticane insidie»; e ancora più diffusamente «in cantare et in sonare le sampogne a prova l'uno de l'altro, non senza pregio e lode del vincitore» (Prosa I, 7). Qui, le occupazioni pastorali sono descritte in una dimensione di consuetudine bucolica, tratteggiata in più parti dell'opera in forma di successione di accadimenti che ha l'immutabile sacralità di una liturgia pastorale, alla quale prende parte, in modo talora partecipe talora distaccato, il pastore-poeta-narratore.

Viene alla mente, allora, la descrizione che il poeta fa, nella Prosa III, delle figurazioni dipinte sulla porta del tempio di Pales, che precede e introduce la cerimonia in onore della dea e i festeggiamenti, i canti e le danze della società arcadica, qui rappresentata in una duplice visione di vitale coralità. Quella, cioè, prima, del dipinto: in cui, in un paesaggio campestre, con bellissimi colli, alberi rigogliosi, mille varietà di fiori e brulicanti armenti, sono ritratti i pastori, chi a mungere le pecore, chi a tosare la lana, chi a suonare la zampogna e chi a cantare, e sono descritte scene di ninfe, storie di miti e raffigurazioni antiche. E, poi, quella del racconto della scena liturgica: che inizia con il sacrificio di un agnello bianco e l'invocazione in onore della dea Pales, pronunciata per quattro volte dal sacerdote (e trascritta dal poeta) e ripetuta sottovoce dalla comunità agreste facendo salti «per espiare le colpe commesse»; proseguendo con la descrizione dei cerimoniali e dei festeggiamenti fuori dal tempio in una bella pianura incontaminata, in cui vi sono ninfe e «pastorelle legiadriissime»³⁰.

La descrizione sannazariana dei miti ovidiani e di storie antiche si sovrappone all'immagine della compagine pastorale e della cerimonia pagano-cristiana, assemblando in una composizione esemplare e in una sintesi eccellente una varietà e ricchezza di motivi tratti dall'antico e dai versi arcadici quattrocenteschi, fissandoli in scrittura e in densi «*topoi* linguistici», assunti sovente a modello sia in poesia, sia in pittura, sia per la scena. La coralità pastorale arriva così a popolare anche la scena cortigiana nella rappresentazione dell'egloga di Ercole Pio, allestita a Ferrara per i festeggiamenti del Carnevale del 1508, dove i tre pastori protagonisti si uniscono ai loro compagni intrattenendosi insieme in canti, danze, giochi e «partecipando», infine, al rito sacrificale e propiziatorio offerto, anche in questo caso, come nella prosa del Sannazaro (forse qui assunta a modello), alla dea Pales e facendo tre o quattro volte il giro del tribunale, intonando un coro «in forma de suplicatione o sia de letanie»³¹.

³⁰ Si cita da Sannazaro, *Arcadia*.

³¹ Così riporta il cronista Bernardino Prosperi nella *Lettera a Isabella d'Este da Ferrara, 14 febbraio 1508*, trascritta da Luzio-Renier, *Mantova e Urbino*, 317-

In altri casi il canto pastorale si accompagna alla scelta della solitudine e al vagare lontano (narrato attraverso il canto) del pastore dal gregge, che porta con sé, come il pastore della *Semidea* correggesca, a conforto delle sue pene d'amore, la zampogna sua «dolce compagna» (v. 11)³². Irrompe allora nella quiete e nel silenzio notturno del paesaggio pastorale anche il canto solingo del pastore laurenziano Corinto per la fuggente e dura Galatea, e l'aura e il vento porteranno il suo pianto «per li alti monti e per le valli cave / ove abita Eco che i mia pianti gemina» (vv. 51-52)³³. Vaga in solitudine il Corimbo albertiano, e «di selva in selva giva solo, mesto / spegnendo con le lagrime la vampa / qual a se stesso lo rendeva infesto» (vv. 4-6). E ancora la disperazione d'amore spinge il pastore Sincero-Sannazaro a lasciare Napoli e intraprendere in solitudine il suo viaggio nei territori di Arcadia dove il suo canto disperato si unirà a quello degli altri pastori arcadi. Vaga solitario anche il pastore Filenio, «poiché — dice il poeta-pastore dell'egloga *Safira* di Filippo (Filenio) Gallo — una pastorella alpestra e rapida / per valli e monti mi fa gir dolendomi / di sua fallace fé, vana e insapida» (vv. 19-21)³⁴.

L'errare solingo del pastore è infatti sovente legato al tema dell'inseguimento: sia della ninfa fuggente (*topos* linguistico tratto e fissato dall'antico), che del gregge o del capro, estraneo quest'ultimo alla fonte virgiliana (ma presente già nella III di Calpurnio, vv. 1-2) e diffuso nella tradizione volgare quattrocentesca, in Arzocchi (III), in Boiardo (VI) come in Sannazaro (nella Prosa VI) oltre che nella 'porzione' pastorale dell'*Orpheo* del Poliziano.

L'inseguimento del capro si svolge, nella terza egloga dell'Arzocchi, lungo un percorso che attraversa il Mugello, il Casentino e giunge fino alle

319 e riportata in Appendice in Bortoletti, *Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento*, 325-327. Sulla rappresentazione dell'egloga del Pio del 1508 si veda anche Falletti, "Racconto critico di un'egloga cortigiana a Ferrara nel 1508", 301-310.

³² Il canto è così annunciato da pochi versi introduttivi, impersonali o pronunciati da un altro pastore (come nel *Corimbo* dell'Alberti); o annunciato dal pastore stesso che si appresta a cantare le sue pene d'amore (nel polimetro del Palmario); o ancora intonato senza alcun preambolo, ma allora spesso inserito dentro un'altra cornice o struttura macro-testuale: in conversazione a distanza con un altro poeta, che attiva al di fuori del testo la struttura amebea; in sillogi pastorali o all'interno di canzonieri come incursione bucolica; e ancora nell'opzione del romanzo pastorale (Sannazaro) o della festa di corte. Per il testo della *Semidea* del Correggio si veda Rossi, "Il codice estense X.*.34. Appendice II", 99-108.

³³ Per le rime di Lorenzo si trascrive da De' Medici, *Opere*.

³⁴ Si trascrive qui e di seguito da Gallo, *Rime*.

rive del Tevere e al mare, dove il pastore ne perde definitivamente le tracce, e traduce in una allegoria agreste il *topos* dell'inseguimento amoroso. Ma è dal pedinamento del capro che scaturisce l'incontro del pastore con la comitiva di vaccari e l'inizio del suo canto, ancorché monodico, sulla vita campestre.

La ricerca di una «vacca di pel bianco» conduce anche il giovanissimo Carino dell'*Arcadia* sannazariana fra una compagnia di pastori e bifolchi, che danno a lui ristoro e inviano uno di loro, Ursacchio «peloso molto e rusticissimo uomo», a cercare la sua vacca, intrattenendosi nel frattempo con il canto amebeo di Serrano e del vecchio Opico. Similmente Mopso dell'*Orpheo* poliziano in cerca del suo «vitelin bianco» raggiunge i luoghi arcadi del giovane *pastor* Aristeo, che lo accoglie, mandando Tirsi in cerca dietro il monte della sua bestia, e lo intrattiene con il suo canto, la sua canzona accompagnata dalla zampogna. Qui alcuni *topoi* dello stile bucolico sono sapientemente ripresi: l'accusa dell'indifferenza della donna amata per il lamento del pastore che commuove persino la natura; la descrizione della durezza del suo cuore; la sua fuga, come agnello fugge al lupo; e il tema della fuggevolezza del tempo presente e della giovinezza.

Si tratta di due episodi noti delle rispettive opere del Sannazaro e del Poliziano; due sequenze topiche del repertorio bucolico che preludono, in entrambi i casi, a due momenti nodali nel *continuum* narrativo: ossia, nell'*Arcadia*, la rivelazione del poeta napoletano dietro i panni di Sincero (e il racconto a Carino della sua vicenda amorosa-politica); e, nell'*Orpheo*, la morte di Euridice e l'inizio della storia del mito orfico vero e proprio.

La ricerca del vitello, risolta positivamente da Tirsi, prosegue nell'*Orpheo* con l'inseguimento amoroso di Aristeo che, al ritorno di Tirsi e al racconto della vista «di una gentil donzella», sola e «sotto bianca veste», decide, riconoscendo in quella descrizione la sua amata Euridice, di andare in cerca di lei. Nella scena dell'inseguimento amoroso, il Poliziano assume a modello la fuga di Dafne inseguita da Apollo in Ovidio. Il giovane pastore Aristeo pronuncia le medesime parole che Apollo rivolge a Dafne, quando invano cerca di raggiungerla³⁵. Egli fa rivivere, attraverso la potenza del verso moderno e secondo modelli ben provati nella classicità, l'intensità di un gestire enfatico e il gusto degli artisti del Quattrocento per un sentimento della mobilità e dell'esistenza, che Warburg ha definito come

³⁵ Si ricorda la nota ottava poliziana: «Non mi fuggir, donzella, / ch'i' ti son tanto amico / e che più t'amo che la vita e 'l core». Poliziano, *L'Orfeo del Poliziano*, 133-167. Sul tema della fuga nella produzione lirica e teatrale quattrocentesche e delle riprese nelle scritture e rappresentazioni cinque-seicentesche si veda Boillet, «Non mi fuggir donzella': variazioni sul motivo della fuga nel teatro pastorale», 3-35.

«pathos all'antica».

Le figure di «Ninfe» in corsa o danzanti, scalze, con le vesti svolazzanti, i capelli al vento, che Warburg aveva indicato come *topos* linguistico usato in arte e in poesia per fissare e rendere percepibile il movimento, attraversano, numerose, le scritture pastorali e sono tratte in una potente mobilità di azione narrata di evidente efficacia scenica³⁶.

Così Corinto si rivolge in canto, nell'egloga laurenziana, alla sua ninfa, «quando fuggi dalli occhi col piè scalzo, / e con quanti sospiri ho già temuto / che spine o fere venenose o il balzo / non offenda i tuo piè!», (vv. 89-92), evocando la scena poliziana e, attraverso questa, quella ovidiana di Apollo e Dafne. Fugge «di colle in colle» anche la ninfa dell'egloga II arzocchiana, dove il pastore innamorato «pestando l'orme, in lei si strugge / e 'l nome suo rinsuona per le selve / e come fera inreticata rugge» (vv. 81-83). Bionda con i capelli al vento, sciolti lungo le spalle e con la veste bianca è ritratta la ninfa dell'egloga *Safira* di Filenio, insieme «ai can rapaci, che ogni fera offendano, / al dardo, che più val ch'ogni tesoro» (vv. 134-135).

Il *topos* dell'inseguimento amoroso è utilizzato anche dal Correggio nella sua *Favola de Cefalo*, rappresentata a Ferrara nel 1486, dove Procri, inseguita da Cefalo, è fermata nella sua fuga dalle parole di un vecchio *pastor* che ricalcano assai fedelmente, per remi e per metro, la preghiera di Aristeo del Poliziano (modello certamente dell'intera *fabula* correggesca) sul calco ovidiano dell'Apollo e Dafne, già riattivato dal Petrarca nella X egloga del suo *Bucolicum carmen* e rinnovato nel repertorio quattrocentesco. *Topos*, quello della ninfa fuggente, riproposto sempre dal Correggio pochi versi a seguire, nell'inserzione egloghistica posta alla fine del secondo atto della *Fabula*, nel richiamo al mito di *Galatea e Polifemo* e nel ricordo del pastore Coridone del suo vano inseguimento della ninfa amata. Di una «Daffne conversa in lauro» tratta inoltre la rappresentazione curata dal Tebaldeo per i festeggiamenti del Carnevale ferrarese del 1508, per i quali anche Ercole Pio porta in scena nella sua egloga un inseguimento amoroso, dove però questa volta è la ninfa, nella sua breve comparsa, a cercare fra le selve il suo amato.

Alla descrizione della ninfa danzante, fuggente o intenta a cantare e a

³⁶ La strada aperta da Aby Warburg nelle sue indagini comparative tra i noti dipinti mitologici del Botticelli e le corrispondenti idee nella poesia umanistica aveva messo in evidenza quanto «gli artisti e i loro consiglieri vedessero negli 'antichi' un modello richiedente un movimento esterno intensificato e si appoggiassero a modelli antichi ogni volta si trattasse di raffigurare il moto fisico attraverso accessori come fogge e capigliature». Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, 1-46.

raccogliere i fiori e frutti della terra si sovrappongono, altrove, nuovi valori espressivi. Come nella *Safira* di Filippo Gallo, dove l'inseguimento della ninfa amata ha un suo compimento e sviluppo seminarrativo, nell'incontro di Filenio con la Ninfa Safira. Qui la Ninfa, con la sua voce e con le virtù della sua loquela, riesce ad alleviare le sofferenze e la disperazione del pastore, distogliendolo dalla sua volontà di suicidio e intonando infine con lui un contro-canto. La figura della Ninfa è così descritta dal pastore per il suo parlar «qual non refutasi» tanto che, dice, «[...]la loquela tua tanto me inanima, / ch'asai allegro so' poi ch'ebbi uditola / e placato è l'ardor che sì m'examina» (vv. 253-255). Analogamente nell'egloga *Lilia* del Gallo, la ricerca di Phylenius, «in folti boschi e ville / per placar con vederti e' dolor mie», si conclude con l'incontro della ninfa amata, Lilia, che con le sue parole conforta il pastore innamorato e lo convince a desistere dal suicidio. Bella nell'aspetto, dolce nei gesti, sapiente nel suo parlare, abile nel canto, nella danza e nella «cura pastoratica», alla presentazione di Lilia sono dedicati ben 29 versi per voce del Pastore Phylenius.

Nelle scritture pastorali quattrocentesche sono pertanto rintracciabili le linee di una ricerca attraverso l'antico di un'estetica del movimento e di formule patetiche che conferiscono a semplici gesti e azioni come correre, inseguire, fuggire, danzare, lamentazione, pianto, e canto stesso, un carattere di espressività, che possiamo cogliere nella propria potenza mimetica e cinetica se riconduciamo le azioni evocate in quell'archivio di immagini ereditarie e archetipiche riattivate dalla cultura umanistica in un nuovo e articolato sistema simbolico, cui si lega il gusto per la sperimentazione sul piano metrico, stilistico e linguistico e per un uso espressivo e sapiente della parola, ove l'azione narrata acquista una potenzialità drammatica, colta, come meglio vedremo, anche negli esiti rappresentativi.

L'impiego sapiente della parola elabora sulle orme dell'antico «categorie di espedienti espressivi» presenti nel tessuto verbale dell'egloga: dal canto pastorale alle visioni sonore della natura, dalla fuga della ninfa all'inseguimento del gregge, dal vagare solitario del poeta-pastore alla coralità della compagine di pastori e ai loro riti pagani e occupazioni agresti. Ma propone anche un'ambientazione pastorale costruita attraverso una sapiente 'scenografia verbale'.

Nel repertorio dell'egloga quattrocentesca il paesaggio agreste e pastorale compare sin dai versi d'esordio del componimento lirico e dell'opera pastorale: tratteggiato in pochi versi topici o, talvolta, dettagliatamente descritto in forma idealizzata o 'rustica'. «Fra gli stridosi cispugli e virgulti» (v. 8) lamenta le sue pene d'amore il pastore Mirtia nell'elegia dell'Alberti; «fra lauri e mirti, libere e solette» (v. 8) vivono liete le ninfe cui rivolge il

suo canto disperato l'Agilitta albertiana; mentre «infra quel'Alpe, sù, cerca l' Mugello» (v. 4) sono soliti cacciare, camminare e cantare i pastori Tirsi e Floro, sempre dell'Alberti. Qui, nei territori del Mugello, si svolge l'intera vicenda amorosa della Nencia. E fra queste terre diparte l'inseguimento del capro del pastore della III arzocchiana giungendo fino a «la riva di Tevere». Nei luoghi del «monte Menalio», invece, in un'Arcadia antica 'frondosa' e 'florida', «Alessi e Dafne si trovavano» (vv. 16-17), come ricorda il pastore della I dell'Arzocchi, a intonare «non indarno» il loro canto, non più ora, in un luogo «spinoso e orido», ma piacevole e predisposto all'uso del canto. E in uno scenario idillico, celebrato nella formula convenzionale del *locus amoenus*, si svolge la competizione mitica di Apollo e di Pan nell'egloga di Lorenzo: in «Thessalia», in un monte chiamato Pinto, cantato «già da' sacri vati» e ora rinnovato in una lunga sequenza descrittiva in undici terzine proemiali di un ricordo di floridezza e sonorità campestri, espresso con toni fortemente evocativi dello scenario mitico e pastorale.

La forza espressiva della parola raggiunge esiti sorprendenti nella *Fabula di Orpheo* del Poliziano, dove tutti i riferimenti all'ambientazione scenica e, specie per la prima parte, pastorale, non derivano dalle didascalie, quanto invece dal testo poetico medesimo e dall'uso che qui è fatto di deitici e rimandi spaziali: «a piè di questo fonte», deduciamo dalle parole di Aristeo, si svolge il suo dialogo con Mopso, e «là dietro il monte», da dove dice sempre Aristeo di sentir 'mugghiare', Tirsi inizierà la sua ricerca del bianco vitello fuggito a Mopso, uscendo di scena (o dalla scena principale), lasciando i due pastori «sotto l'ombrese foglie», intenti nei loro racconti e canti. Lì Tirsi scorge anche la 'gentil donzella' Euridice, «che va cogliendo fiori intorno al monte» (v. 105); e lì Aristeo dice a più riprese a Mopso di voler andare: «Rimanti, Mopso, ch'ì la vo' seguire» (v. 112); «Rimanti, Mopso, intorno a questo fonte, / ch'ì vogl'ire a trovalla sopra 'l monte» (vv. 118-119).

Inizia con un dettagliato quadro naturale l'*Arcadia* del Sannazaro, in maniera piuttosto simile, alla *Safira* di Filippo Gallo, riprendendo le medesime immagini codificate dal repertorio quattrocentesco: uno scenario di «adorni giardini», «verdi rami» (*Arc.*) e «verdi erbete» (*Saf.*); «selvatichi» e «boscatili» uccelli, dove i pastori si cimentano in «silvestre canzoni» (*Arc.*) e nel «grosso suono di sampogne e suffili» (*Saf.*) e dove è presente, narra il Sannazaro, «una fontana che naturalmente esca da le vive pietre, attorniana di verdi erbete»; una «sbrillante fontanella di chiarissime fresche acque abundante, da verdi e fioruti albori atorniata», riporta invece Filenio sempre nel prologo alla sua *Safira*. Lo scenario arcadico è trasposto, in entrambi i casi, fuori dal canto lirico, nella prosa proemiale che funge da cornice.

Uno scenario tipicamente bucolico che, nell'*Arcadia* sannazariana, si rinnova ogni volta nelle prose successive con un accumulo di dettagli descrittivi, fonti di innumerevoli suggestioni, riprese poi per la scrittura e per la scena cortigiana.

La natura s'impone come un valore cui ritornare, come ricordo dei bei tempi perduti e artificio letterario di celebrazione dell'età antica, contrapposta in certi casi alla tristezza dei tempi presenti. Ma altre volte — quando l'egloga entra nella ritualità della festa cortigiana (e specificamente delle corti del Nord) — essa è evocata a sublimare, lodare e consacrare la corte festante, ponendosi in continua frizione con l'esigenza autoreferenziale della società cortigiana. Raffigurato sullo sfondo della vicenda d'amore cantata dai pastori, lo scenario arcadico diviene strumento di lode della corte committente che proietta la sua immagine nella terra di Arcadia, florida, fruttifera e festante.

In una «valle tanto amena / che men che viva l'om vive cent'anni», racconta di essere giunto Dafni nella *Semidea* (vv. 88-141), che il Correggio inviò a Isabella d'Este: «una florida contrada», abitata da «animaletti isneli», ninfe, pastori e «le sue dame»; e in cui si danzano «intrescati balli»; si colgono fiori e si fanno ghirlande; si gioca, si caccia e si canta «tra fonti fiori cum varie cancioni»; dove la temperatura è mite, la terra è generosa di frutti, erbe e fresche acque e in cui nessun sentimento di invidia è presente. «Non odo altro che canti, soni e versi / quivi ride ogni sterpo, fior e fronde», continua ancora Dafni, tratteggiando come in «una bella pictura» il paesaggio visivo ma anche sonoro di un'Arcadia e insieme di una corte, quella di Mantova della marchesa Isabella, cui l'operetta bucolica era per l'appunto destinata.

Appena tratteggiato è invece il paesaggio bucolico nell'egloga del Bellincioni, riprendendo alcuni moduli del repertorio lirico egloghistico; ma questi sono usati anche per definire un 'prima' e un 'dopo': quello lamentato da Silvano che rimpiange i tempi di 'semplice' felicità perduta a causa di Amore; e quello di Piride che racconta di quando, «a l'ombra / del fruttifero verde e dolce Moro; / sotto al qual, poi che 'l sol lassa a noi l'ombra, / l'armento mio trovò sempre ristoro / e sicuro da lupi ed altre fiere» (vv. 188-92), aveva incontrato Pandora trovando la felicità, tanto da non voler più «esser pastore». Il poeta sveste i suoi panni di pastore e trova ristoro in «quel bel paese e loco, / ove vidi il viso adorno»: l'allusione alla corte di Ludovico Sforza è qui chiara, e lo stratagemma del travestimento pastorale, costitutivo della poesia bucolica, si risolve nello 'svestimento' del poeta degli abiti del pastore per re-indossare quelli del poeta cortigiano.

La strategia del travestimento pastorale consente di entrare in un siste-

ma già precostituito di norme e canoni indiscutibili, in cui il mondo reale si proietta nel mondo arcadico e mitico per essere restituito in una visione idealizzata e sublimata. Nelle *Egloghe e Prosa pastorali* di Diomedè Guidalotto Bolognese, pubblicate nel suo *Tyrocínio* delle cose volgari nel 1504, la finzione pastorale si attiva sin dal preludio prosastico, dove il poeta tratteggia un paesaggio bucolico di «verdeggianti prati» e «ridenti campagne» ornate dal «dolce rosignolo con musici e canti», dalle «odorifere viole» e «correnti fiumi», in cui egli «et altri compagni» furono invitati e dove si recarono partendo «da la ciptade e ragionando insieme di varie cose, e più parte amoroze, secondando le ripe del picol Reno»: giunsero così «alla auspicata villa di Bonconvento» e di lì alla «serenissima casa» nel sito di Bondanello «alla quale pervenire — spiega il poeta — partendo ci proponemmo»³⁷. Il poeta e i suoi compagni entrano nel mondo arcadico come presenze estranee e divengono destinatari primi dei canti pastorali: spettatori occasionali che assistono fortuitamente all'usuale pratica canora e al lamento dei pastori (egloga I); ma anche destinatari 'scelti', per i quali i pastori dichiarano, come è riportato nelle prose, di aver appositamente composto una loro «rurale cantilena» (egloga II) o cercata «materia da provocarci a riso» (egloga III) o ancora 'ordinata' «cosa che faccia al gusto vostro» (egloga IV). I pastori rappresentano se stessi e offrono un 'prodotto' pensato e confezionato per essere fruito da un pubblico che, attraverso il poeta narratore e i suoi compagni, arriverà a coincidere con quello della corte festante di Bondanello.

Il Guidalotto, nel voler pubblicare le sue egloghe — che, come dichiara nella dedicatoria allo zio Baldissera Cattaneo, erano state fatte rappresentare «appena nate» nella villa a Bondanello — decide di assemblarle creando attraverso l'inserzione di inserti prosastici una sia pur esile cornice letteraria. Il poeta bolognese costruisce così una struttura macrotestuale in cui trasferisce in un'ambientazione bucolica la corte festante di Bondanello (ove quelle egloghe furono realmente rappresentate, stando alla lettera dedicatoria), popolata da pastori intenti, fra le loro occupazioni, nelle pratiche del canto, alle quali il poeta e i suoi compagni avevano assistito, tentando ora di ridarne memoria. Se perciò l'egloga offriva al Guidalotto un modo letterario di trasporre in scrittura singole pratiche esecutive e recitative proprie dell'intrattenimento (quello cortigiano e quattrocentesco), così disposta, l'operetta bucolica traduceva in componimento letterario l'intera struttura composita della festa di corte, articolata in diverse giornate nel-

³⁷ Si cita dal testo ed. in Appendice a Mussini Sacchi, «La finzione teatrale in un prosimetro pastorale», 186-212.

l'alternarsi di momenti attrattivi, di ristoro, di intrattenimento, conversazioni e svaghi, proponendo nella successione di prosa e versi pastorali una sorta di cronaca letteraria di un evento festivo. Quel nesso tra ambiente campestre e pastore, e tra pastore e canto, e tra canto e canto d'amore (e sue varianti), che la tradizione lirica egloghistica aveva costituzionalmente sancito e tramandato, crea l'occasione e giustificazione, nel contesto festivo come nel discorso narrativo dell'operetta, di un susseguirsi di situazioni recitative e canore, o che comunque rimandano ad un'idea di recitazione e canto, e a un immaginario letterariamente codificato di 'visioni sonore'.

Pratiche teatrali e maschera orfica

Il contesto conviviale e dell'intrattenimento elitario e la poesia cortigiana sono lo sfondo sul quale vanno letti i singoli episodi dei poeti-cantori e di quegli uomini che nel tempo diverso della festa fanno spettacoli e che nella definizione delle loro abilità e specificità letterarie, artistiche e sceniche fissano la loro immagine collettiva e si legano a moventi e a pretesti culturali o civici³⁸. Figura di eccellenza e d'eccezione fu nella scena teatrale quattrocentesca il già più volte nominato Serafino Ciminelli, detto l'Aquilano³⁹.

Intrattenitore di mestiere dalle indubbie doti poetiche musicali e canore e dalla camaleontica abilità a 'saggiare' tutti gli stili del volgar poetare, Serafino Aquilano si confronta anche con il verso volgare pastorale: appartengono agli anni romani tre egloghe. Ed è con le prove pastorali che si registra la presenza del Ciminelli nei luoghi dell'intrattenimento della curia papale e nell'ambito, almeno in un caso, dello spettacolo ufficiale. Ci rife-

³⁸ Guarino, *Teatro e culture della rappresentazione*.

³⁹ Vincenzo Calmeta ha lasciato un'interessante e dettagliata biografia dell'Aquilano. Ancora una volta l'acutezza del critico, già riscontrata negli altri suoi scritti, trova espressione fissando in scrittura incisive affermazioni teoriche in materia musicale e di poesia volgare e un lucido tratteggio dei costumi e delle aspirazioni poetiche di tipo cortigiano. Calmeta, *Prose e lettere edite e inedite*; Ciminelli, *Strambotti*. Su Serafino scrissero anche Paolo Cortese e Angelo Colocci. Vedi Ciminelli, *Le rime*; e ancora Ciminelli, *Strambotti*. Si veda anche la recentissima edizione critica curata da Antonio Rossi, uno dei maggiori studiosi dell'Aquilano: Ciminelli, *Sonetti e altre rime*, dove sono pubblicati i *sonetti*, le *barzellette*, le *epistole*, i *capitoli*, le *egloghe* e la *Rappresentazione allegorica* di Serafino, e da cui si cita. Sul repertorio poetico-musicale del Ciminelli si rimanda agli studi di La Face Bianconi-Rossi, "Soffrir non son disposto ogni tormento", 240-254; Idem, *Le rime di Serafino Aquilano in musica*. Si rimanda anche a Bortoletti, *Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento*, 183-218.

riamo all'egloga, in terzine sdruciole, intitolata *Dimmi Menandro mio: deh dimi socio*, rappresentata a Roma, con il favore del cardinale Colonna in occasione del Carnevale del 1490, in un periodo in cui l'Aquilano stava per uscire dal difficile e conflittuale servizio di Ascanio Sforza, sperando probabilmente che «mutando altro abitar, altro consortio / forse che la mia sorte ancor se varia», come confida al pastore Tyrinto indossati i panni del pastore Menandro (vv. 13-15). In una rubrica che precede l'egloga Serafino è infatti indicato come autore e come interprete del personaggio del pastore Menandro⁴⁰.

Serafino sceglie l'egloga e trova in essa una struttura lirica in cui proiettare la sua immagine di poeta cantore alla lira, con evidenti cenni autobiografici, recuperando i canoni bucolici e interpretando, possiamo dire, se stesso attraverso la maschera del pastore arcade. Egli attiva all'interno della cornice letteraria dell'egloga e dell'agone poetico che l'egloga strutturalmente contiene, un'articolata composizione drammaturgica che, attraverso l'allegorismo bucolico, trasfigura la realtà di cui è parte sulla scena rappresentativa moderna: una costruzione organica di requisiti e riferimenti attorici, qui amplificati nell'immagine raddoppiata del cantore alla lira, coincidente nella personalità artistica dell'Aquilano e nel suo personaggio del pastore Menandro.

Il Ciminelli adopera l'arte di cui era in possesso: il canto alla lira. La applica ad uno dei sistemi letterari maggiormente in voga al tempo: l'egloga, come il genere prevedeva. E la introduce nei luoghi istituzionali dei festeggiamenti ufficiali: quelli dei carnevali romani. Racchiuso nella cornice letteraria dell'egloga, il canto accompagnato alla lira di Serafino/Menandro intrattiene, dunque, la corte papale e diviene momento di spettacolo nel palinsesto drammaturgico dei festeggiamenti romani. Attraverso il suo canto la società romana appare trasfigurata in un'Arcadia perduta, minacciata da gravi pericoli, da povertà e malvagità e da uno scenario di desolazione che appare privo di alcuna speranza. Serafino recupera, cioè, il *topos* bucolico del lamento pastorale sulla tristezza dei tempi presenti e di nostalgico ricordo dello splendore dei tempi antichi, che abbiamo visto animare il canto fin dei primi pastori arzocchiani e albertiani. E attraverso il velame pastorale e il canto amebeo di Menandro e Tyrinto, il poeta abruzzese tratta dell'«avaricia e alcuni altri detestanti vizi della corte di Roma», come riportava sinteticamente anche il suo biografo, Vincenzo Calmeta.

Un'Arcadia perduta e desolante per la sua assenza degli antichi soavi

⁴⁰ La rubrica è trascritta in Ciminelli, *Sonetti e altre rime*, 18. Il testo dell'egloga di Tyrinto e Menandro è edito alle pp. 281-294, da cui si cita qui e a seguire.

Il suo profilo d'attore è rintracciabile anche nelle parole di Tyrinto e nel ricordo, in particolare, che egli fa della fama che il suo canto, il canto del suo *alter ego* Menandro, aveva in quel tempo ormai raggiunto:

Ma la fama raggiunta non è motivo evidentemente sufficiente per il poeta-pastore per rimanere in quei luoghi per lui così dolorosi «ché mi fu l'ombra sì mortale e frigida / che ancor ne è roca ogni mia cetra e fistola» (vv. 125-126). Senza indugio e colmo l'animo di 'bucolica amarezza' decide perciò di andare in cerca di «altri ricoveri», poiché non c'è maggior sofferenza che restare al servizio presso chi non si stima e si apprezza. Perciò conclude rivolgendosi al suo compagno di canto («[...]fermo delibero / de non star più dove de rabia sugomi, / ché non può comperarsi un stato libe-

ro» (vv. 241-243). Fugge, così, verso altri lidi, «senza voltarmi in dietro», dice, con chiara allusione al mito di Orfeo, il cantore per eccellenza, la cui immagine viene a sovrapporsi alla visione in scena del cantore e recitatore moderno.

Partendo dunque dai materiali della tradizione bucolica quattrocentesca il Ciminelli arriva a sovrapporre al genere lirico dell'egloga pastorale la propria vicenda umana e insieme la propria identità attorica e, attraverso la sua *performance* e la sua pratica di comporre e recitare poetico, traccia e incarna un nuovo profilo di attore: un modello originale, inventato sulla base e sulla specializzazione del canto alla lira. L'esperienza di Serafino Aquilano può essere assunta a modello di una specifica prassi e cultura poetica e teatrale, colta dal Calmeta e restituita nella sua biografia, che ritrae questo improvvisatore di mestiere come uno dei più acclamati e richiesti cantori alla lira del tempo, accolto nei luoghi dell'intrattenimento cortigiano e elitario come un nuovo Orfeo. Nella *performance* di Serafino sono trasferiti quei valori e modelli della recitazione e pratica musicale antica ripensati dalla cultura umanistica e, a Roma, nei circoli del Cortese. Nei suoi allestimenti bucolici non esegue solo uno stile, non interpreta solo un pastore, ma rappresenta, in uno scenario arcadico, la personificazione eccelsa delle sue abilità. La trasfigurazione poetica diviene trasfigurazione della pratica, in cui il poeta-cantore diviene elemento di proiezione dei valori classici e, in questo processo di personificazione con l'archetipo, supera la pratica diffusa di improvvisatori e canterini e le altre forme di poesia e canto⁴¹.

Le egloghe pastorali del famoso musico-cantore s'inseriscono nel composto circuito tra intrattenimento e celebrazione ufficiale. L'egloga è programmata nel quadro dello spettacolo ufficiale della corte papale, che prevede, insieme al canto pastorale, anche l'allestimento di commedie classiche in latino, recitate da giovani allievi di una scuola della città. Nel tessuto verbale latino del cerimoniale romano pubblico e privato, l'egloga in lingua divie-

⁴¹ Fra i luoghi ufficiali dell'intrattenimento elitario e del teatro cortigiano romano fu probabilmente accolta anche la rappresentazione dell'altra egloga dell'Aquilano, *Sylvan, mai mosse el ciel tanta ruina*. Ancorché non vi sia alcuna testimonianza, questa seconda egloga dell'Aquilano potrebbe essere stata rappresentata in occasione dei festeggiamenti nuziali del 1493 fra Lucrezia Borgia e Giovanni Sforza, per i quali è documentato, dal cronista Pietro Varano, l'intervento di Serafino ed è qui fatto riferimento alla rappresentazione di una sua egloga, non ancora individuata. Cfr. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, 262. Nell'*editio princeps* è tramandata una terza prova bucolica: un monologo, un amaro lamento, espresso attraverso il consueto allegorismo bucolico, sulla desolazione della società contemporanea. Ciminelli, *Sonetti e altre rime*, 313-318.

ne luogo d'incontro tra il gusto archeologico verso la classicità, una prassi sperimentale moderna del verso volgare e l'intenzione compositiva e drammaturgica attraverso la fissazione della maschera scenica del cantore-attore⁴².

Travestimenti pastorali e riattivazione del mito nello spettacolo di corte

L'adozione della drammaturgia classica nella poesia volgare produce gli esiti più cospicui e contraddittori della drammaturgia in volgare di fine secolo: dai volgarizzamenti plautini ferraresi, inaugurati nel 1486 con la rappresentazione dei *Menechini*, ai 'testi teatrali', come li definisce Antonia Tissoni Benvenuti⁴³, alle rappresentazioni mitologiche e alle forme della poesia per recitare. Siamo di fronte alla ricerca di una mobilitazione di modelli drammaturgici, ma anche letterari, antichi, contemplati nei termini di una loro attuazione larga e indefinita⁴⁴. Siamo in una situazione di grande fecondità: temi, motivi, moduli rappresentativi sono ripresi dal mondo e dall'immaginario classici, ma riproposti sotto nuova forma e in soluzioni varie e originali che coinvolgono, nei luoghi della festa, pratiche espressive legate alla danza, alla poesia, al canto monodico. Lo spettacolo 'all'antica' pensato e realizzato nelle corti quattrocentesche è in termini dominanti la rappresentazione del mito attraverso la danza, la musica e gli allestimenti spettacolari.

In questo scenario la proposta drammaturgica dell'egloga porta con sé un contenitore di immagini e simboli di matrice classica e un sistema di relazioni letterarie e paraletterarie, costruito sui piani di un allegorismo bucolico che, trasferito sulla scena, diviene strumento di relazione con il tessuto celebrativo cortigiano, fortemente caratterizzato, in questi anni, dal femminile sguardo e dall'azione mecenatistica delle prime tre donne di corte, Lucrezia Borgia, Isabella d'Este e Elisabetta Gonzaga. L'universo arcaico offre il contesto scenico e le implicazioni allegoriche all'esibizione delle tecniche esecutive, canore e rappresentative, connesse con la presenza della poesia nella festa. Nell'epidemico diffondersi della pratica della scrittura

⁴² Roma sarà anche lo scenario in cui si affermerà, forse non a caso, un altro straordinario personaggio quale fu Niccolò Campani (detto lo Strascino), che presenta non poche affinità con l'Aquilano. Sullo Strascino si rimanda a Alonge, "Campani, Niccolò, detto Lo Strascino", 404-440; Idem, "La scena villanesca", 27-51; Valenti, *Comici artigiani*, 34-69 e 181-244. Di Serafino Aquilano è nota finora anche una *Rappresentazione allegorica della Voluttà, Virtù e Fama* e due strambotti, due *Acti scenici*, rappresentati probabilmente a Mantova nel 1495 o fra il 1497 e il 1498.

⁴³ Tissoni Benvenuti-Mussini Sacchi, *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*.

⁴⁴ Guarino, *Teatro e culture della rappresentazione*, 52.

bucolica e dell'estemporaneo canto all'improvviso, l'egloga, con le sue convenzioni e il codice dei suoi motivi ricorrenti, penetra nel circuito dell'intrattenimento intercurtense e s'immerge nella produzione drammaturgica e nelle situazioni di spettacolo, registrate dai cronisti lungo la direttrice Milano-Ferrara, nella continuità e nelle trasformazioni dello spettacolo estense sotto il potere alfonso, nell'egloga *Tirsi* del Castiglione a Urbino, oltre che nelle apparizioni romane e nelle presenze molteplici di Serafino Aquilano.

L'operazione compiuta per la scena dai poeti e specialisti dell'intrattenimento articola, entro la cornice letteraria dell'egloga, un lavoro di montaggio predisposto per 'accumulo' di singoli moduli scenici; una successione di situazioni di musica, canto e danza che si alternano in nome del «lasciar da canto il contristarsi», palesando la funzione di svago, e insieme di cerimonia liturgica e magica, conferita sovente all'egloga nel contesto festivo. Un armonico assemblaggio delle varie competenze attoriali, mimico-cantore-musicali e coreografiche di un artigianato specializzato.

Calibrati sulle tensioni del neoplatonismo e dell'amor cortese, i numerosi inserti recitativi sono linearmente predisposti e stagliati su quella dimensione relazionale tra poesia e prassi esecutiva, abilità tecniche e identità dell'esecutore e tra etichetta cortigiana e trasposizione mitica della corte. L'egloga correggesca del carnevale ferrarese del 1506 e, così, quella di Ercole Pio del 1508 legano tale processo 'traspositivo' alla specificità della cultura teatrale estense che, con la nuova reggenza di Alfonso, in continuità e nella trasformazione del programma culturale e teatrale erculeo, si apre alle indicazioni in materia di spettacolo provenienti dalle corti limitrofe, specie quella milanese, e dalla cultura romana importata dalla consorte Lucrezia. Le indicazioni avanzate con la prova bucolica milanese del fiorentino Bellincioni e il recupero mantovano delle *performances* e messe in scena di Serafino (a seguire di quelle romane), rilevano un ruolo privilegiato che, fra le forme dello spettacolo mitologico di corte, era assegnato all'egloga volgare in virtù delle sue duttili potenzialità allegoriche ed espressive, oltre che per i valori simbolici e i nuclei drammatici elaborati in sede lirica e, naturalmente, nella narrazione dell'*Arcadia* sannazariana⁴⁵.

⁴⁵ Ci limitiamo, in questa sede, a ripercorrere uno degli eventi di spettacolo in cui l'egloga è registrata nel palinsesto festivo. Per una più dettagliata indagine sul laboratorio bucolico a Ferrara e nelle corti del Centro-Nord e sugli eventi rappresentativi dell'egloga registrati tra Milano, Mantova, Ferrara e Urbino si rimanda a Bortoletti, *Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento*, 219-314 e alla relativa Appendice, 315-328.

Carnevale alfonsino «ala Milanese»: Ferrara 1506

«Hozi le sta dicto che 'l carnaval de la corte se farà ala Milanese», scrive Bernardino Prosperi a Isabella (nella lettera del 21 febbraio⁴⁶) per informarla sui festeggiamenti a Ferrara del Carnevale alfonsino del 1506, per i quali fu chiamato Niccolò da Correggio a intervenire nell'organizzazione del palinsesto festivo. Per l'occasione, infatti, il nobile poeta di Ferrara fece recitare, nella Sala del Camino del palazzo di San Michele, secondo le indicazioni e attribuzioni del fedele cronista di Isabella, un poemetto di 400 versi intitolato *Tribulo de carnevale*, che con alta probabilità riproponeva o, comunque, si ispirava al componimento *La morte di carnevale* di Gaspare Visconti, composto in occasione dei carnevali milanesi e che ritroviamo pubblicato a Milano nel 1493 con una dedica rivolta proprio al nostro poeta. Un riattivato 'residuo' dell'attività svolta dal Correggio a fianco del Visconti nell'ambito dei carnevali ambrosiani e delle competenze acquisite durante la composita esperienza al servizio del Moro, che ora Niccolò 'accomoda' nell'installazione di questo carnevale ferrarese, di ispirazione, a quanto nota il Prosperi, sforzesca.

La rappresentazione correggesca del *Tribulo* chiude i festeggiamenti che il poeta ferrarese aveva fatto aprire con la messa in scena di un'egloga pastorale: un'egloga rappresentativa — di cui non è giunto il testo ma solo alcune testimonianze — in due atti, due intermezzi e un finale, incentrata sul contrasto in favore e biasimo di Amore. Quantomeno, la disputa sull'amore è il tema principale dell'atto I dell'egloga, introdotto, stando al racconto della lettera inviata dal Prosperi ad Isabella⁴⁷, con una «sonata di pifferi» e l'entrata di «uno mato» che faceva «acti moreschi» accompagnandosi con il suono di «uno tamburino», interpretato probabilmente dal famoso musico e ballerino Ricciardetto Tamburino.

L'egloga è introdotta dall'augurio di pace, serenità e floridezza per Alfonso I e per la sua corte, colpita dal recente lutto del duca Ercole

⁴⁶ Lettera a Isabella d'Este datata sabato 21 1506, trascritta in Luzio-Renier, *La coltura e le relazioni di Isabella d'Este Gonzaga*, 37-38; Modena, *Poesia per musica da guardare*, Bortoletti, *Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento*, 321-322. Sulla rappresentazione ferrarese dell'egloga pastorale del 1506 abbiamo notizia anche dal cronista Morlettus Ponzonus da Cremona, in una lettera da lui inviata ad Isabella d'Este.

⁴⁷ Lettere del Prosperi ad Isabella datata 5 febbraio 1506, trascritta da Luzio-Renier, "Niccolò da Correggio", 263-264; Tissoni Benvenuti-Mussini Sacchi, *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, 750-751; Bortoletti, *Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento*, 310-320.

(1505). Con Ercole si chiuse il periodo più lungo di stabilità politica, coincidente con il suo più che trentennale ducato, cui seguirono eventi tragici per la città e contese insanabili all'interno della famiglia d'Este. Peste, carestia, terremoto, nuovi lutti, lotte violente all'interno della famiglia, cantate anche nell'egloga *Tirsi* dell'Ariosto, avevano drammaticamente contraddistinto questo periodo.

Il Carnevale del 1506, il primo carnevale di Alfonso, era anche il primo momento di rasserenamento per la città. E i festeggiamenti esprimono il desiderio di magnificenza e splendore: giostre, gare, quintane, mascherate, cene, balli, in piazza e a palazzo, si alternano in fervida successione per tutto il periodo carnevalesco, alla presenza della corte del nuovo duca e della consorte Lucrezia Borgia, vera anima promotrice delle giornate festive. Fu Lucrezia, stando sempre al racconto del Prosperi, a far allestire, per la sera del 21 febbraio, la rappresentazione di «una commedia de tre sorte de Innamorati», fra cui quello della novella boccaccesca del Falcone, «la quale — scrive il Prosperi dopo averla vista rappresentata — fo tanto disonesta che meglio me par a tacer che a parlarne»⁴⁸. E fu probabilmente sempre Lucrezia a promuovere anche la rappresentazione dell'egloga del Correggio, qui pensata come evento spettacolare inaugurale all'interno dell'inusuale palinsesto festivo di quel carnevale. Non sorprende che la nuova signora di Ferrara, Lucrezia, memore dello sfarzo delle recite romane alla corte papale, promuovesse, per i primi festeggiamenti della corte ferrarese dopo la morte dell'anziano duca Ercole e del conseguente insediamento del suo consorte Alfonso, il medesimo sfarzo esibito dalle corti vicine, e gradisse ritrovare, nella sua nuova dimora, quelle forme e pratiche d'intrattenimento assaporate in patria e atte ad accogliere il gioco e l'encomio cortigiano, la spettacolarità visiva e l'armonia sonora.

L'agone poetico correggesco sul tema dell'Amore fra i due pastori, dispone pertanto di un prologo che, nel riferimento alle passate calamità e alla futura prosperità sotto il potere legittimato e stabile di Alfonso, esprime il senso e il valore di quei festeggiamenti e colloca il canto dei pastori nella dimensione festiva, dichiarandone il ruolo di puro svago e intrattenimento per la Corte e per la nuova coppia di reggitori. L'egloga 'governata' dal Correggio predispone sulla scena i meccanismi di attivazione dell'allegoria propri del codice bucolico e del repertorio lirico quattrocentesco, e trasferisce in ambito performativo il sistema di relazioni familiari e politi-

⁴⁸ *Lettere a Isabella d'Este datate* rispettivamente sabato 21 e lunedì 23 febbraio 1506, trascritte in Luzio-Renier, *La cultura e le relazioni di Isabella d'Este Gonzaga*, 37-38; Modena, *Poesia per musica da guardare*, Bortoletti, *Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento*, 321-322.

che interne alla corte e legate alla cultura cortese, nel caso specifico, della nuova duchessa Lucrezia e del cardinale Ippolito. Trasposizione scritta di moduli recitativi e pratiche canore, l'egloga fornisce ora, ai festeggiamenti serali dell'élite cortigiana, una cornice letteraria in cui riunire intorno al contrasto canoro dei pastori un susseguirsi di moduli recitativi o di «numeri di abilità»⁴⁹. Ma, posta a introduzione dei festeggiamenti carnevaleschi essa è, a sua volta, accolta all'interno della cornice della festa di corte quale momento celebrativo di primo piano fra una ricca sequenza di attrazioni e divertimenti.

Dopo la ben augurante introduzione ha così inizio l'egloga vera e propria con la consueta disputa canora fra i due pastori, *pastor* giovane e *pastor* anziano (qui il padre). Al termine del canto agonale entra in scena una Ninfa che, nel suo «passar», suscita l'amore da parte del giovane pastore, che decide di inseguirla «gran tempo per monti e per boschi», abbandonando il suo compagno e la cura del gregge. L'inseguimento sembra così proseguire, nelle parole del Prosperi, in un alternarsi di uscite ed entrate di scena: insegue il pastore fuori dalla scena la sua ninfa; poi riappare «cum habito pur da pastore ma de più lezadria»; quindi si dilegua nuovamente «ad investigare le pedage de la Nympha», nonostante i consigli del vecchio pastore «a lassare la impresa che 'l ne faria Sacrificio a li Dij». Si chiude così il primo atto con il sacrificio fatto dal padre «cum una columba et odori et cantato per quatro pastorelle», deputate probabilmente al coro rituale.

Fa seguito un intermezzo fatto, come informa il Prosperi a termine della sua lettera, «de lire grande sonate da octo persone», fra cui doveva esserci anche Bartolomeo Tromboncino, all'epoca al servizio di Lucrezia.

Il secondo atto ha inizio ancora con il lamento del pastore innamorato, rientrato in scena insieme ad altri pastori, e interrotto dal padre che gli porge una coppa «dimostrandogli haver havuto da una incantatrice una bevanda da liberarlo dal dicto amore et passione»: lo persuade a bere e il figlio cade a terra «in agonia». Entra così in scena l'Incantatrice con un'altra pozione e, dicendo «multe cose de l'arte sua et dove et in che modo l'haveva imparata», si dirige verso il pastore che dormiva, rivolgendogli «scongiuramenti gittoli in faccia et supra il focho de la compositione che la teneva in mano, quale subito butoe focho for del corpo et salite in pedi laudano li Dij et lei d'esser liberato». Il pastore è così libero dalla sua passione e ricorda ai presenti di prendere esempio dalla sua vicenda e di non cadere nella sua stessa sofferenza d'amore.

⁴⁹ Termine usato da Falletti, «Racconto critico di un'egloga cortigiana a Ferrara nel 1508».

L'egloga sembrerebbe, a questo punto, finita. Ma «intratanto — continua il Prosperi — vene uno Apollo sonando la lira, quale lo sequia uno leone uno orso et un altro animale artificiosamente facti. Et mentre sonava usite alcune Nymphæ quali lo percossino et retirolo fra loro». Si tratta della 'rivisitazione' del mito di Orfeo dilaniato dalle Baccanti, che il Prosperi però non colse e, per sua stessa ammissione, non comprese: «Lo soggetto de questo non lo intesi, se non fosse stato per la gratia concessa a le force de la incantatrice». Conclude la rappresentazione un «intermezzo [...] di fiauti cum una calata in fine quale ballate uno cum acti moreschi et cum tochar de multi sonagli», cui seguirono naturalmente i balli fra gli invitati «fina presso di».

Alla disputa fra i pastori, al tema dell'inseguimento amoroso, ancora una volta evidentemente tradotto in azione scenica, e al lamento del pastore, *topoi* del repertorio egloghistico volgare quattrocentesco, sono introdotti per aggiunta e accumulo all'interno della sia pur esile struttura drammaturgica altri nuclei recitativi e spettacolari: il sacrificio della colomba, fatta dal vecchio e cantata dalle quattro pastorelle; l'agonia del pastore per aver ingerito la pozione datagli dal padre; il rito magico dell'Incantatrice che risveglia e libera il pastore dalla sua passione; il mito di Orfeo dilaniato dalle Baccanti. Il tutto inframmezzato, come abbiamo visto, dal suono delle grandi viole e concluso con una danza alla moresca e i balli di sala.

«Questa cosa — concludeva il Prosperi — fo governata per messer Nic° da Correzzo et credo anche composta per la maggior parte per lui perché in vero in quelle force de amore passione et vanità recitate ge era moralità et notabili dicti assai». Risulta pertanto chiara al Prosperi la paternità della messa in scena, mentre dubbia quella dei versi, d'appartenenza evidentemente plurima, ma la cui mano del Correggio sembra desumibile dal contenuto moraleggiante e didascalico che manifestamente contraddistingueva lo stile del nobile poeta. Esito di un lavoro d'équipe di un artigiano specializzato, il testo dell'egloga rappresentata potrebbe vedere fra i suoi compositori e artefici materiali anche lo stimatissimo e noto musico della cappella ducale Antonio dall'Organo, autore altresì, per questo carnevale, di un'altra egloga, a tutt'oggi sconosciuta, ma ricordata dallo stesso poeta-musico nella lettera inviata da Ferrara all'amico Francesco Boccacino e datata 28 gennaio 1506⁵⁰.

L'assenza di informazioni sul nome del compositore dell'egloga ordinata dal Correggio evidenzia l'attenzione prioritaria volta, in questi casi, sull'evento rappresentativo e sulla dimensione evenemenziale dell'esito artistico e di quelle forme poetiche rappresentative e musicali, destinate all'intrat-

⁵⁰ D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, vol. II, 393n.

tenimento cortigiano, che trovano compimento nel momento della loro esecuzione in pubblico. Sostanzialmente entro questo sistema di produzione in funzione di un'oralità di fruizione deve ricondursi l'intera vicenda che sostanza la rappresentazione egloghistica, che trovava nella configurazione genetica dell'egloga immediati e plastici meccanismi di sintesi.

Questa sembra almeno l'operazione compiuta dal Correggio nell'allestimento di quest'egloga ferrarese, per l'articolato lavoro di montaggio predisposto per 'accumulo' di singoli moduli scenici; per l'armonico assemblaggio delle varie competenze attoriali, mimico-canoro-musicali e coreografiche di un Tamburino o di un Tromboncino, o compositive di un dall'Organo, interposte nel semplice schema narrativo della storia rappresentata. E, forse, per la ri-proposizione, in termini di "ottimizzazione", di nuclei poetici e testuali altrove pensati, composti e predisposti alla fruizione.

È stata, infatti, avanzata l'ipotesi di 'filiazione' del testo drammaturgico dell'egloga correggesca descritta dal Prosperi da un altro testo, composto dal nobile poeta (e da lui fatto, probabilmente, rappresentare) durante il suo soggiorno milanese. Si tratta della *Fabula di Psiche et Cupidines*, inviata poi a Isabella⁵¹. Un poemetto in 179 ottave in cui la favola di Apuleio è inserita nel più ampio contesto pastorale (e autobiografico) connotato dal lamento del poeta-pastore innamorato della ninfa Florida, qui confortato in sogno da Cupido e dal racconto della sua infelice storia d'amore con Psiche. È stata così notata la coincidenza fra il protagonista, «superbo e altiero» fino al sopraggiungere di Amore, della favola di *Psiche*, e il pastore «imberbe» dell'egloga ferrarese, che «vilipendendo Cupido» fu poi anch'egli tratto dalla passione d'amore al solo «passar de una Nympha», decidendo così di seguirla fra i boschi come il pastore di Psiche, e come lui di abbandonare «il compagno et la cura de la gregge sua». Situazione, questa, tuttavia rintracciabile in molte scritture pastorali quattrocentesche. Più manifesta risulta, invece, la coincidenza del 'cambio d'abito' del pastore innamorato, nell'operetta come nella messa in scena correggesca. «A poco a poco mi cascòr quei panni / che fra gli altri pastor vesti' pomposi[...]», dice il pastore della *Psiche*, similmente a come racconta il Prosperi il rientro in scena del pastore dell'egloga ferrarese, dall'«abito, pur da pastor ma de più lezadria». È, inoltre, credibile la sovrapposizione fra la scena, nell'egloga rappresentata, del vecchio padre — che esorta il giovane innamorato a «lassar l'impresa amorosa» e compie il rito sacrificale — e quella nell'operetta milanese dell'incontro del giovane pastore con il dio Pan — nelle

⁵¹ Modena, *Poesia per musica da guardare*, 26-28. Per il testo della *Psiche*, si cita dal Da Correggio, *Opere: Cefalo, Psiche, Silva, Rime*.

vesti di un «Pastor antico e reverendo vecchio» — e dei riti sacrificali del capro e del latte. Proseguendo poi con la collazione testuale, nella seconda parte dei due lavori è stata ancora rintracciata una accettabile convergenza nella risoluzione dell'«insanità» amorosa che passa, in entrambi i casi, attraverso una significativa perdita di sensi (il sonno di Psiche, lo svenimento del pastore giovane nell'egloga), consentita dall'intervento magico di un'incantatrice. Identiche, infine, sono state ritenute le chiuse didascaliche affidate ai due giovani pastori (l'uno risanato dalle pene d'amore, l'altro ammaestrato da Amore) volte ad ammonire il pubblico a fuggire dallo «stral d'amor» e a non «entrare in tal passione».

Tuttavia altre fonti sembrerebbero attendibili e, fra tutte, quella del Sannazaro e di quel contenitore bucolico inesauribile di immagini, scene, situazioni, storie di pastori e miti che fu l'*Arcadia*. Vengono infatti subito alla mente, solo per citare alcuni richiami di nuclei tematici, i ricordi delle erbe magiche usate dai pastori antichi dell'età dell'oro (Egloga VI) o le descrizioni dei modi di svago con i quali la comitiva bucolica si intrattiene per allietare il cammino e le fatiche agresti. Come viene alla mente il racconto (la Prosa III) dell'entrata al tempio della comunità pastorale e del rituale sacrificale del bianco agnello offerto alla «santa dea», e le preghiere di protezione e prosperità a lei rivolte; e ancora le liturgie conclusive dell'intera comitiva bucolica (Prosa III, 24-31). Non si tratta insomma di una riduzione a fini drammatici di un precedente testo letterario, sia che si tratti del testo classico per la *Psiche* correggesca, che di questa per la sua egloga del 1506. Non semplice filiazione di un unico testo poetico, ma attivazione in funzione drammaturgica (e sulla base delle richieste della corte) di quei moduli espressivi, fra poesia e musica, sperimentati dalla lirica volgare (nel metro dell'ottava, dello strambotto, della frottola e della terza rima), e che il recupero del modello classico egloghistico e del canto e della scena pastorale apriva a nuove possibilità di sperimentazione e caricava di nuove valenze simboliche e allegoriche.

Lo sguardo del Correggio è volto alla scena e questa è direttamente connessa alle esigenze della corte festante e modulata sulle specializzazioni artistiche, letterarie e attoriali. Fuori da tale contesto — la corte — e dalla dinamica di manifestazione poetica a esso propria, l'oralità e i modi di produzione poetica del poeta di corte rivelano tutta la loro forza. È registrato in più casi l'atteggiamento distaccato assunto da alcuni letterati, e tra questi certamente il Correggio, nei confronti della fissazione in scrittura della propria produzione poetica e specialmente di testi per la scena, salvati alla memoria in alcuni casi solo dall'«obbligo epistolare». Senza la petulanza di Isabella e il suo stimolo ordinatore e senza l'impegno di alcuni fedeli collaboratori, quello del prete da Correggio e quello postumo del figlio, quasi

certamente una buona parte della produzione di Niccolò, che pur aveva pensato ad una raccolta dei suoi versi, sarebbe andata perduta⁵².

In realtà, nel caso dell'egloga messa in scena dal Correggio per il carnevale del 1506, sembrerebbe dalle parole del Prosperi che un testo in quei giorni circolasse. L'attento cronista riferisce, infatti, ad Isabella nella lettera del 23 febbraio che un certo «Luchese che fo Jacob» — che il giorno prima (in anteprima) gli aveva recitato anche tutti i 400 versi del *Tribulo* di Carnevale correggesco — aveva promesso mandar «a V.S.ria la copia del Egloga et anche questi versi come siano recitati qui: perche anche el mostra esserli Servitore»⁵³. Facile che si tratti dell'Egloga correggesca, il cui testo ci appare, dunque, insieme anche a quello del *Tribulo*, nelle mani di un recitatore: lucchese di origine e memorabile interprete a quanto pare del ruolo di protagonista di Jacob, probabilmente della *Commedia de Jacob et Joseph* di Pandolfo Collenuccio, rappresentata a Ferrara nell'aprile del 1504 e già raccontata dal Prosperi alla sua marchesa. Incerta appare l'identificazione di questo recitatore toscano, che certamente doveva godere di un'alta reputazione e fama per le sue prestazioni attoriali se il Prosperi riteneva sufficiente ricordarlo solo con il nome di scena di una rappresentazione risalente a due anni prima. È stata avanzata l'ipotesi che si tratti dell'attore Francesco De' Nobili, evidentemente non ancora conosciuto con il soprannome di Cherea che gli deriverà dall'interpretazione nella parte nell'*Eunuco* terenziano⁵⁴. Quel Francesco de' Nobili che farà richiesta nel 1508 al Senato veneto del permesso di pubblicazione di un gruppetto di testi, che ormai dovevano costituire il suo repertorio e la sua identità attoriale, e che prevedeva «tragedie et comedie» e anche «quatro egloge» oltre al testo de «La vita de Joseph»⁵⁵. L'origine lucchese di Francesco De' Nobili potrebbe dare ulteriore conferma all'ipotesi identificatoria con il recitatore («luchese che fo Jacob») ricordato dal Prosperi, attivando nuovi elementi di riflessione in merito alle dinamiche di relazione e del circuito testuale, editoriale e

⁵² La contesa, dopo la morte del poeta, fra Isabella, il figlio e Lucrezia per la raccolta delle sue rime è un chiaro segnale del destino incerto di molta poesia, pensata e creata per essere fruita oralmente. Sulla problematizzazione del delicato rapporto tra stampa e spettacolo nel Cinquecento si rimanda al recentissimo studio di Riccò, *'Su le carte e fra le scene'* e alla ricca bibliografia qui presente.

⁵³ Luzio-Renier, *La coltura e le relazioni di Isabella d'Este Gonzaga*, 146.

⁵⁴ Cruciani-Falletti-Ruffini, «La sperimentazione a Ferrara negli anni di Ercole I e Ludovico Ariosto», 153.

⁵⁵ *Supplica al Senato veneto (1508)* di Francesco de' Nobili, trascritta da Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, 485. Cfr. anche Guarino, *Teatro e mutamenti*, 160-161.

rappresentativo intercurtense. Per mano di questo abile attore anche l'egloga rappresentata per il carnevale ferrarese del 1506, all'interno del regime produttivo connaturato alla nuova corte alfonsina, e lasciata dal Correggio al destino visivo e sonoro della scena, poteva invece entrare nel circuito testuale intercurtense e, forse, in una logica del 'ri-uso', ossia della ri-esecuzione' rappresentativa di fronte ad un pubblico diverso e a esigenze mutate. Con l'arrivo da Ferrara di Cherea in laguna, l'egloga rappresentativa è già genere di repertorio. Un repertorio rappresentativo legato all'occasione estemporanea della festa e dello spettacolo di corte, e che ora l'attore lucchese vuole fissare nella memoria delle stampe: dalla rappresentazione della scena (antica e moderna) in scrittura, al 'testo scenico' (nei più casi non pervenutoci); e da questo al testo edito, o quantomeno, nel caso di Cherea, al tentativo editoriale⁵⁶.

L'egloga s'inserisce nel sistema produttivo curtense delle pratiche di scrittura estemporanea di poeti e musicisti, che recuperando prassi performative in uso (di musica, danza, apparati scenici, personificazioni allegoriche e altro) le ricompongono sotto varia forma entro le linee narrative e i nuclei tematici dati dall'egloga, fissandola nella scena cortigiana contemporanea come modello drammaturgico duttile e plastico, pronto al riuso delle sue componenti in nuovi scenari (di spettacolo e editoriali).

Nella scena cortigiana di inizio secolo l'egloga sembra via via imporsi come una delle possibili soluzioni di riattivazione dell'antico, elaborate dagli specialisti dell'intrattenimento fra gli esiti di una drammaturgia di

⁵⁶ La ricaduta sul terreno della letteratura contempla l'apprensione per il processo traspositivo dalla scena, quella cortigiana, alla scrittura. Non testo teatrale della rappresentazione, ma opera altra sulla quale sono proiettati i valori recuperati dall'antico e le proiezioni, attraverso la materia mitologica, della civiltà antica su quella moderna. In letteratura, come in pittura, dove la celebrazione della corte e la sua trasfigurazione passa ancora una volta attraverso la fissazione di un immaginario mitico e l'elaborazione di travestimenti rappresentativi del mito e delle *fabule* antiche, commissionati dal reggente stesso e dalle loro attive consorti o, comunque, a loro destinati con un intento primariamente celebrativo. Il ricorso letterario attiva, dunque, un processo di re-invenzione poetica dello spettacolo di corte, risolto in taluni casi, come nell'operetta del Guidalotto, con l'artificio della finzione pastorale e il trasferimento della corte festante nei luoghi sereni e appartati, di svago e diletto, di un'Arcadia mitica. O ancora riattivato attraverso un elegante e raffinato gioco di rimandi e allusioni, celebranti nei luoghi dello spettacolo prima, come ora nella scrittura, la committenza cortigiana, sublimata in una raffigurazione mitica, come fecero il Castiglione e il Gonzaga nel *Tirsi*, attraverso la costruzione di visioni e sonorità che 'sanno' di antico.

corte: un genere 'umile', che troviamo nominato a fianco di rappresentazioni di commedie e tragedie. Anche Vincenzo Calmeta lo indicava, quando elogiava lo sfarzo e la dinamicità della vita culturale e teatrale della corte milanese, durante gli anni di reggenza di Beatrice d'Este Sforza, riconoscendo l'egloga come forma teatrale ricorrente nelle consuetudini programmatiche dello spettacolo di corte, insieme alla commedia, alla tragedia e ad altri, non meglio identificati, allestimenti scenici:

Era la corte soa de omini in qual se voglia virtù et essercizio copiosa, e sopra tutto de musici e poeti, da li quali, oltra le altre composizioni, mai non passava mese che da loro *o egloga o comedia o tragedia o altro novo spettacolo o rappresentazione* non se aspettasse⁵⁷.

* * *

Nel ricomporre alcuni tratti dell'articolata e fluida vicenda dell'egloga emergono in modo distintivo e localizzato tensioni e esiti di un processo di deduzione del materiale lirico pastorale nelle convenzioni di una drammaturgia atta alla scena, che sembra affermarsi come forma drammatica alternativa a quella tragica e comica d'ispirazione classica. La comprensione di tali dinamiche che legano le forme letterarie a dimensioni rappresentative possono essere comprese se lette in relazione ai sistemi di produzione simbolica coevi e a una visione che giunge nelle corti passando attraverso le riunioni di élite accademica e dei circoli letterari umanistici.

Parlare dell'egloga rappresentativa significa, pertanto, non solo parlare degli eventi di spettacolo registrati dagli attenti cronisti o in taluni casi trascritti e dati alle stampe. Ma comprendere la complessità del fenomeno dell'egloga nella scena cortigiana festiva e teatrale primo rinascimentale, ha voluto dire anche rintracciare i nuclei di riflessione teorica e di consuetudine pratica, sui quali si andava definendo una cultura umanistica, quella di matrice neoplatonica e ficiniana, e cortigiana in materia di musica, poesia, recitazione e teatro, che nella produzione lirica dell'egloga volgare trovava un luogo di sperimentazione e codificazione che abbiamo visto essere privilegiato.

È nella frequenza letteraria che abbiamo scorto primariamente la realtà teatrale dell'egloga. È nella forza espressiva della parola poetica volgare e della musica e nel recupero di un immaginario mitico e dei valori della poesia e del canto che l'egloga evocava in quanto 'rappresentazione poetica del

⁵⁷ Calmeta, *Prose e lettere edite e inedite*, 71. Il corsivo è nostro.

dire poetico', che abbiamo riconosciuto la sua primaria validità teatrale. Nell'esecuzione del brano e nella messa in atto di quella struttura agita sonoramente e visivamente, l'egloga è condotta dall'idea dell'esecuzione, recuperata dall'antico, alla rappresentazione vera e propria, anticipata dal Poliziano nella porzione pastorale del suo *Orpheo* e sperimentata poi dai letterati e specialisti dell'intrattenimento (come fra tutti l'Aquilano, il Correggio, il Tebaldeo) in connessione con gli usi e le forme di spettacolo collaudati dalla scena festiva cortigiana. Per fissare moduli e tecniche del rappresentare che divengono modello alternativo al repertorio comico e tragico. O per ricadere, infine, nella scrittura letteraria o nell'iconografia del mito.

Nella ripresa quattrocentesca dell'egloga antica nella lingua moderna è recuperata, per la struttura stessa del genere, e sublimata, poiché a stretto contatto con il mito, una visione della scena moderna tratta dall'antico. Raccontare le storie dei pastori arcadi significava non solo riattivare nella lingua moderna un genere letterario antico ma, attraverso questo, riproporre la pratica dell'antico certame poetico e la visione mitica di un *uso* appartato e ricreativo del teatro da parte degli antichi, fissando, entro la finzione letteraria, le qualità di una prestazione nobilitata sull'immagine del mitico cantore tracio (ma anche sul *topos*, identificato dal Warburg, della «Ninfa», in corsa o danzante), e di una *relazione* primariamente emotiva tra il poeta-pastore-cantore e il suo pubblico. Nel caso dell'egloga quattrocentesca, il riferimento al teatro rivela dunque la sua pertinenza in quanto proiezione artistica e letteraria di un modo non solo di *fare* teatro, ma anche di *vederlo* riapparso, tramite l'evocazione e l'attualizzazione dell'immaginario e delle *fabule* mitiche, dall'antico, dai *ludi scaenici* nella visione e nella pratica dello spettacolo moderno.

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

OPERE CITATE

- Alberti, Leon Battista. *De re aedificatoria*. Testo lat. e trad. it del Libro VIII. cap. VII pp. 35-52 in *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*, a cura di Ferruccio Marotti. Milano: Feltrinelli, 1974.
- . *Rime e versioni poetiche*, a cura di Guglielmo Gorni. Milano-Napoli: Ricciardi, 1975.
- Alonge, Roberto. "Campani, Niccolò, detto Lo Strascino", pp. 404-440 *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 17. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1974.
- . "La scena villanesca" pp. 27-51 *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di Roberto Alonge, Guido Davico Bonino, vol. I. *La nascita del teatro moderno e contemporaneo: Cinquecento e Seicento*. Torino: Einaudi, 2000.

- Arzocchi, Francesco. *Egloghe*, a cura di Serena Fornasiero. Collezione di Opere inedite e rare. Bologna: Commissione per testi di lingua, 1995.
- Battera, Francesca. "Le egloghe di Girolamo Benivieni." *Interpres* 10 (1990): 133-223.
- . "L'edizione Miscomini (1482) delle *Bucoliche elegantissime composte*." *Studi e problemi di critica testuale* 40 (1990): 149-185.
- Bertolini, Lucia. *De vera Amicitia. I testi del primo Certame coronario*. Modena-Ferrara: Panini-Istituto di Studi Rinascimentali, 1993.
- . "ΑΓΩΝ ΣΤΕΦΑΝΙΤΗΣ. Il progetto del certame coronario (e la sua realizzazione)" pp. 51-70 *Il volgare come lingua di cultura dal Trecento al Cinquecento*. Atti del convegno (Mantova, 18-20 ottobre 2001), a cura di Arturo Calzona. Firenze: Olschki, 2003.
- Bigi, Emilio. "Sulla cronologia dell'attività letteraria di Lorenzo il Magnifico." *Atti dell'Accademia delle scienze di Torino* 87 (1952-1953): 154-169.
- Boillet, Danielle. "'Non mi fuggir donzella': variazioni sul motivo della fuga nel teatro pastorale" pp. 3-35 *Il mito d'Arcadia. Pastori e amori nelle arti del Rinascimento*. Atti del convegno (Torino, 14-15 marzo 2005), a cura di Danielle Boillet e Alessandro Pontremoli. Firenze: Olschki, 2007.
- Bortoletti, Francesca. "Testi di letteratura pavana: studio critico su un'idea di teatro." *Teatro e Storia* 22 (2000): 241-75.
- . "Uomini, ambienti e culture." *Culture Teatrali* 7-8 (2002-2003): 151-165.
- . *Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento. Da Firenze alle corti*. Roma: Bulzoni, 2008.
- Calmata, Vincenzo. *Prose e lettere edite e inedite. Con due appendici di altri inediti*, a cura di Cecil Grayson. Bologna: Commissione per testi di lingua, 1959.
- Cardini, Roberto. *La critica del Landino*. Firenze: Sansoni, 1973.
- Carrai, Stefano. "La lirica toscana nell'età di Lorenzo" pp. 96-144 *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, a cura di Marco Santagata e Stefano Carrai. Milano: Franco Angeli, 1993.
- Carrara, Enrico. *La poesia pastorale*. Milano: Vallardi, 1909.
- Chastel, André. *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'Umanesimo platonico*. Torino: Einaudi, 1964 (ed. orig. Paris: Presses Universitaires de France, 1959).
- . *Marsilio Ficino e l'Arte*. Trad. it. Ginevra De Majo. Torino: Aragno, 2002 (ed. orig. Genève: Librairie Droz, 1975).
- Ciminelli, Serafino. [detto l'Aquilano]. *Le rime*, a cura di Mario Menghini. Bologna: Romagnoli Dall'acqua, 1894.
- . *Strambotti*, a cura di Andrea Rossi. Milano-Parma: Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda, 2002.
- . *Sonetti e altre rime*, a cura di Andrea Rossi. Roma: Bulzoni, 2005.
- Contini, Gianfranco. "La poesia rustica come caso di bilinguismo" pp. 43-55 *La poesia rusticana nel Rinascimento*. Atti del convegno dell'Accademia dei Lincei (Roma, 10-13 ottobre, 1968). Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1969.
- Corti, Maria. "Il codice bucolico e l'*Arcadia* di Jacobo Sannazaro" pp. 283-304 *Metodi e fantasmi*. Milano: Feltrinelli, 2001 (1° ed. 1969).

- Cruciani, Fabrizio. *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*. Roma: Bulzoni, 1983.
- Cruciani, Fabrizio-Seragnoli, Daniele. *Il teatro italiano nel Rinascimento*. Bologna: il Mulino, 1987.
- Cruciani, Fabrizio-Taviani, Ferdinando. "L'Indice fiorentino" pp. 339-68 *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, a cura di Raimondo Guarino. Bologna: il Mulino, 1988.
- Cruciani, Fabrizio-Falletti, Clelia-Ruffini, Franco. "La sperimentazione a Ferrara negli anni di Ercole I e Ludovico Ariosto." *Teatro e Storia* 15 (1994): 131-167.
- Da Correggio, Niccolò. *Opere: Cafalo, Psiche, Silva, Rime*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti. Bari. Laterza, 1969.
- D'Ancona, Alessandro. *Origini del teatro italiano*. Roma: Bardi, 1891².
- De Marinis, Marco. *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*. Roma: Bulzoni, 2000² (n. ed. 2008).
- De Robertis, Domenico. "L'ecloga volgare come segno di contraddizione." *Metrica* 2 (1981): 61-80.
- De' Medici, Lorenzo. *Opere*, a cura di Tiziano Zanato. Torino: Einaudi, 1992.
- Dionisotti, Carlo. *Geografia e storia della letteratura italiana*. Torino: Einaudi, 1971.
- Falletti, Clelia. "Racconto critico di un'ecloga cortigiana a Ferrara nel 1508." *Teatro e Storia* 9 (1990): 301-310.
- Field, Arthur. "An Inaugural Oration by Cristoforo Landino in Praise of Virgil." *Rinascimento* 21 serie II (1981): 235-245.
- Gallo, Filippo. *Rime*, a cura di Maria Antonietta Grignani. Firenze: Olschki, 1973.
- Garfagnini, Gian Carlo. *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone. Studi e documenti*. 2 voll. Firenze: Olschki, 1986.
- Garin, Eugenio. *La cultura filosofica del Rinascimento italiano. Ricerche e documenti*. Firenze: Sansoni, 1961.
- Giannantonio, Pompeo. *Cristoforo Landino e l'Umanesimo volgare*. Napoli: Liguori, 1971.
- Guarino, Raimondo. *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*. Bologna: il Mulino, 1988.
- . *Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia*. Bologna: il Mulino, 1995.
- . "Figures et mythes de la musique dans les spectacles de la Renaissance italienne." *Imago Musicae* 16-17 (1999-2000): 11-24.
- Kristeller, Paul Oskar. *Supplementum Ficinianum*. Firenze: Olschki, 1937.
- . *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*. Firenze: Le Lettere, 2005 (1° ed. 1953).
- La Face Bianconi, Giuseppina-Rossi, Andrea. "'Soffrir non son disposto ogni tormento'. Serafino Aquilano: figura letteraria, fantasma musicologico" pp. 240-254 *Atti del XV convegno della Società Internazionale di Musicologia* (Bologna, 27 agosto-1 settembre 1987) a cura di Angelo Pompilio. vol. 2. Torino: EDT/Musica, 1990.

- . *Le rime di Serafino Aquilano in musica*. Firenze: Olschki, 1999.
- Landino, Cristoforo. *Scritti critici e teorici*, a cura di Roberto Cardini. Roma: Bulzoni, 1974.
- Luzio, Alessandro-Renier, Rodolfo. *Mantova e Urbino. Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni familiari e nelle vicende politiche*. Torino-Roma: Forni, 1893.
- . "Niccolò da Correggio." *Giornale storico della letteratura italiana* 21 (1893): 205-264.
- . *La coltura e le relazioni di Isabella d'Este Gonzaga*, a cura di Albonico. Milano: Silvestre Bonnard, 2005.
- Marcel, Raymond. *Marsile Ficin (1433-1499)*. Paris: Les Belles Lettres, 1958.
- Martelli, Mario. "Minima adnotanda. II. Per la datazione del *Corinto* di Lorenzo de' Medici." *Interpres* 14 (1994): 222-226.
- . "Per la storia redazionale del *Corinto*." *Studi di filologia italiana* 33 (1975): 221-240.
- Modena, Carlo. *Poesia per musica da guardare. Egloghe estensi (1503-1508)*. Tesi di Dottorato in Discipline Teatrali. DMS -Università di Bologna, 1992.
- Mussini Sacchi, Maria Pia. "La finzione teatrale in un prosimetro pastorale rappresentativo del primo Cinquecento" pp. 173-212 *La poesia pastorale nel Rinascimento*, a cura di Stefano Carrai, Padova. Antenore: 1998.
- Pandolfi, Vito. Artese, Elvira. *Teatro goliardico dell'Umanesimo*. Milano: Lerici, 1965.
- Petrobelli, Pierluigi. "Poesia e Musica" pp. 229-244 *Letteratura italiana*, a cura di Asor Rosa. vol 6. *Teatro, musica, tradizione dei classici*. Torino: Einaudi, 1986.
- Pieri, Marzia. *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*. Padova: Liviana, 1983.
- Pirrotta, Nino. *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*. Torino: Einaudi, 1975.
- . *Musica tra Medioevo e Rinascimento*. Torino: Einaudi, 1984.
- Poliziano, Angelo. *L'Orfeo del Poliziano. Con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti. Padova: Antenore, 1986.
- Riccò, Laura. *'Su le carte e fra le scene'. Teatro in forma di libro nel Cinquecento italiano*. Roma: Bulzoni, 2008.
- Rossi, Giorgio. "Il codice estense X.*.34. Appendice II. La "Semidea" di Niccolò da Correggio." *Giornale storico della letteratura italiana* 32 (1898): 99-108.
- . "Il codice estense X.*.34. Appendice III. Gualtierio da Sanvitale e le sue rime." *Giornale storico della letteratura italiana* 33 (1899): 265-302.
- Ruffini, Franco. "'Cultura della tradizione' e 'cultura colta' a Firenze tra '400 e '500" pp. 127-148 *Il teatro italiano nel Rinascimento*, a cura di Fabrizio Cruciani e Daniele Seragnoli. Bologna: il Mulino, 1987.
- Sannazaro, Jacopo. *Arcadia*, a cura di Erspamer. Milano: Mursia, 1990.
- Stäuble, Antonio. *La commedia umanistica del Quattrocento*. Firenze: Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1968.
- Tissoni Benvenuti, Antonia-Mussini Sacchi, Maria Pia. *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*. Torino: UTET, 1983.

- Valenti, Cristina. *Comici artigiani. Mestieri e forme dello spettacolo a Siena nella prima metà del Cinquecento*. Modena-Ferrara: Panini, 1992.
- Vecce, Carlo. *Gli umanisti e la musica. Un'antologia di testi umanistici sulla musica*. Milano: Università Cattolica, 1985.
- Ventrone, Paola. "Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico" pp. 33-48 *'Le tems revient'-l tempo si rinnova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*. Catalogo della mostra (Firenze, 8 aprile-30 giugno 1992) a cura di Paola Ventrone. Cinisello Basano: Silvana, 1992.
- . "Riflessioni teoriche sul teatro nella Firenze dei primi Medici." *Interpres* 12 (1992b): 150-196.
- Villari, Susanna. "Una *Bucolica* elegantissima composta: il volgarizzamento delle egloghe virgiliane di Bernardo Pulci" pp. 1873-1937 *Filologia umanistica. Per Gianvito Resta*. Padova: Antenore, 1997.
- Virgilio, Publio Marone. *Bucoliche*, a cura di Luca Canali. Milano: BUR, 2000.
- Viti, Paolo. *Due commedie umanistiche pavesi*. Padova: Antenore, 1982.
- . *Letteratura, verità e vita. Studi in ricordo di Gorizio Viti*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2005.
- Vitruvio Pollione, Marco. *De architectura*, a cura di Pierre Gros. Torino: Einaudi, 1997.
- Walker, Daniel P. "Le chant orphique de Marsile Ficin" pp. 15-33 *Musique et poésie au XVI^e siècle*. Paris: CNRS, 1954.
- Warburg, Aby. *La rinascita del paganesimo antico*. Firenze: La Nuova Italia, 1980 (1° ed. 1966).