

«A' FIANCHI HANNO GLI SPRONI / E POETI A FERRARA»:  
ESPERIMENTI TEATRALI ALLA CORTE DI LUDOVICO IL MORO

*Cristina Montagnani*

Inizio da una considerazione molto ovvia, al limite del banale: i matrimoni delle due figlie di Ercole, Isabella e Beatrice, sono stati quasi sempre visti come riflessi diversi della stessa politica dinastica, simili anche nelle conseguenze sul piano culturale. Quasi che le due giovani dame, in una visione molto protonovecentesca, si facessero gentili ambasciatrici della cultura ferrarese *in partibus infidelium*, o quasi. C'è qualcosa di vero, forse, per quello che riguarda il matrimonio di Isabella con Francesco Gonzaga (1490) che fra le sue tante conseguenze ha anche quella di aprire nella cultura mantovana uno spazio teatrale classicista, di netta impronta estense. Non sto a ricordarne le tappe documentarie perché sono molto note, a partire dalla richiesta del Gonzaga al suocero di avere i manoscritti dei “suoi” volgarizzamenti (richiesta respinta, per lo meno in prima battuta, in una famosa lettera del 5 febbraio 1496), per arrivare alla stagione teatrale mantovana, che inanella fra 1496 e 1503 l'allestimento di almeno sette commedie volgarizzate, sul modello archeologico di recupero dell'antico già sperimentato a Ferrara da Ercole e dai suoi consiglieri, Boiardo *in primis*.

*Rinascimenti in transito a Milano (1450-1525)*,  
a cura di G. Baldassari, G. Barucci, S. Carapezza e M. Comelli,  
Milano, Università degli Studi, 2021  
<<https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano>>  
ISBN 9788855265263 – DOI 10.13130/quadernidigargnano-fc-01-09



Se ci spostiamo a Milano, abbiamo di fronte una situazione solo apparentemente simmetrica: il matrimonio di Beatrice con Ludovico il Moro nel 1491 apre la piazza milanese all'influsso del teatro estense, ma con esiti modesti e controversi.

La scenografia del potere c'è tutta:<sup>1</sup> durante il Carnevale ferrarese del 1491 il Moro e Beatrice assistono a due spettacoli plautini (l'occasione è il matrimonio di Alfonso con Anna Sforza); nel maggio del 1493, sempre a Ferrara, vengono invece rappresentati appositamente per loro i famosi *Menechini*, e nell'agosto dello stesso anno, fra Milano e Pavia, va in scena una vera *tournee* di volgarizzamenti ferraresi (*Captivi*, *Mercator* e *Poenulus*); fra gli attori, come sappiamo, anche un giovanissimo Ariosto.<sup>2</sup>

Uno sforzo, dunque, non indifferente da parte di Ercole, cui non corrisponde nulla sul fronte sforzesco, quasi che Ludovico il Moro, al sostanziale disinteresse per la letteratura di cui ci hanno persuasivamente parlato Antonia Tissoni Benvenuti e Simone Albonico,<sup>3</sup> aggiungesse un tasso di insofferenza più marcato verso il teatro all'antica.

Insofferenza, possiamo immaginare, non tanto per il recupero dei comici latini, quanto per l'uso squisitamente politico che di quel teatro faceva Ercole d'Este. È ovvio che dei sentimenti privati del Moro non sappiamo in realtà nulla, ma una certa ostilità affiora in almeno due testi, abbastanza vicini al duca: uno è il modestissimo sonetto del Bellincioni

<sup>1</sup> E della attenzione di Ludovico agli aspetti scenografici delle cerimonie di corte siamo bene informati: si veda, ad esempio, PIER LUIGI MULAS, *Le cerimonie e gli spettacoli*, in *Ludovicus dux*, a cura di Luisa Giordano, Vigevano, Società Storica Vigevanese - Diakronia, 1995, pp. 48-57.

<sup>2</sup> Ne parlano ALESSANDRO LUZIO - RODOLFO RENIER, *Delle relazioni di Isabella d'Este Gonzaga con Ludovico e Beatrice Sforza*, in "Archivio storico lombardo", s. II, 7, a. 17 (1890), pp. 74-119, 346-99 e 617-74: 373 e 379, sulla scorta di ALESSANDRO D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, II, Torino, Loescher, 1891, p. 238.

<sup>3</sup> ANTONIA TISSONI BENVENUTI, *Il teatro volgare della Milano sforzesca*, in *Milano nell'età di Ludovico il Moro*. Atti del convegno internazionale (28 febbraio-4 marzo 1983), I, Milano, Comune di Milano - Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, 1983, pp. 331-51 e SIMONE ALBONICO, *Appunti su Ludovico il Moro e le lettere*, in *Ludovicus dux*, pp. 66-91.

da cui ho preso la citazione del titolo, scritto «quando si rappresentò la commedia d'Anfitrione a Ferrara» (e dunque nel 1491 per l'occasione appena ricordata). I versi non sono memorabili e il testo tràdito appare guasto; ne propongo qui una versione emendata, che devo a Gabriele Baldassari: «A' fianchi hanno gli sproni / e poeti a Ferrara tuttavia: / com' pongon fan più d'una comedia; // ma ella è più fantasia / far delle nuove e d'ingegno più cauto, / che far di quelle di Terenzio e Plauto». <sup>4</sup> Il senso è chiaro: meglio produrre testi nuovi che volgarizzare a spron battuto – per restare nello stesso campo metaforico – gli antichi (il contrario, insomma, di quello che dirà Ariosto nel prologo della *Cassaria*); le concrete proposte teatrali del toscano Bellincioni per la corte milanese sono piuttosto interessanti, ma ne parleremo dopo.

Vado invece alla seconda testimonianza, di ben altro livello: Gaspare Ambrogio Visconti mette in scena <sup>5</sup> con la *Pasitea* la sua personale risposta all'antiquaria ferrarese. Ed è una risposta in apparenza polemica, in realtà piuttosto in linea con le idee dei drammaturghi (non dei volgarizzatori) estensi: ispirazione classica, dal milanese Cecilio però, invece che da Plauto o Terenzio, <sup>6</sup> commistione di elementi comici e pastorali,

<sup>4</sup> *Le Rime di Bernardo Bellincioni*, riscontrate sui manoscritti, emendate e annotate da Pietro Fanfani, II, Bologna, Romagnoli, 1878, p. 24; il testo Fanfani legge, si suppone sulla scorta dei testimoni: «[...] e tuttavia / compongon far più d'una comedia».

<sup>5</sup> In realtà, neppure di questo testo, come di molti altri coevi, abbiamo notizia certa di rappresentazione; e non abbiamo neanche una datazione. Ritengo probabile l'ipotesi della Tissoni Benvenuti, che pensa a un periodo *ante* 1° aprile del 1495, data di pubblicazione del poemetto *De dui amanti*, dove troviamo una precisa allusione a un testo teatrale modellato su Cecilio Stazio (*Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, a cura di A. Tissoni Benvenuti - Maria Pia Mussini Sacchi, Torino, Utet, 1983, p. 340).

<sup>6</sup> Dichiara infatti Cecilio nel *Prologo*: «E perché la mia patria è il bon Milano, / Milan, d'ogni paese il più suave, / a Iove, da quel cel che è più soprano, / per crescere il mio ben, non parve grave / per un suo messo farne aperto e piano / che men non ha mia patria che mai have / di ben, di gloria, sotto un Moro a l'ombra / che di sua fama tutto el mondo ingombra. / E non pur gli è piaciuto darne aviso / de quel ch'è sopra-decto, col suo messo, / ma al corpo, dove il spirito era diviso, / tornare e farne vivo m'ha concesso, / tanto ch'io mostri al vostro audito e viso / certo concepto ch'ho nel pecto messo / d'un mio compatriota. Ognun stii attento, / che appresso a questo segue lo argomento» (*Teatro del Quattrocento*, pp. 345-46).

capovolgimento del finale tragico ovidiano con la resurrezione degli amanti. In breve: siamo dalle parti del *Cefalo* del Correggio, cioè nell'illustre solco dell'*Orphei tragoedia*. Ci sono molti, sottili, elementi che differenziano il testo del Visconti dal modello correggesco, ma non mi soffermo per due ragioni: innanzitutto perché Visconti è milanese, e quindi sottrarre lo spazio assegnato ai "forestieri" per parlare del maggiore autore autoctono dell'epoca del Moro non mi parrebbe giusto. In secondo luogo perché, sotto parecchi punti di vista, il Visconti è tutt'altro che un intellettuale organico della corte sforzesca, e la sua proposta potrebbe non riflettere un comune sentire, o meglio un comune agire, fra gli intellettuali di Milano a fine Quattrocento.<sup>7</sup>

Una conferma indiretta la possiamo ricavare dal lavoro del Correggio a Milano: famoso cortigiano degli Este, poeta in proprio ma soprattutto, per quello che qui ci interessa, autore del *Cefalo*: chi più di lui avrebbe potuto farsi alfiere del teatro alla ferrarese in quel di Milano, dove risiede stabilmente dal gennaio 1491 sino al 1497?

Da quello che sappiamo, però, il suo impegno sulla scena sforzesca non risponde né all'antiquaria erculea né al modello del *Cefalo*:<sup>8</sup> il 28 febbraio del 1492 scrive a Ercole d'Este che non può accompagnarlo a Roma perché è impegnato a Milano nelle rappresentazioni per il Carnevale,<sup>9</sup> senza ulteriori precisazioni. Nel 1493 Gaspare Ambrogio Visconti gli dedica l'edizione delle sue rime, segno evidente non solo della loro personale amicizia, ma anche della posizione di prestigio del Correggio presso la corte; nei primi mesi dello stesso anno Correggio scrive la *Silva*,

<sup>7</sup> Rimando alle persuasive osservazioni di ALBONICO, *Appunti su Ludovico il Moro*.

<sup>8</sup> Che invece sembrerebbe riemergere in un'opera, perduta, composta nel 1501 per Francesco Gonzaga (lettera del Gonzaga del 29 gennaio 1501 ricordata in A. LUZIO - R. RENIER, *Niccolò da Correggio*, in "Giornale storico della letteratura italiana", 21 [1893], pp. 204-64 e 22 [1894], pp. 65-119: 231): *Fabula de Callisto*, di evidente matrice ovidiana come il *Cefalo*. Opera però successiva al soggiorno milanese, composta per una corte di gusti, forse, diversi.

<sup>9</sup> LUZIO - RENIER, *Niccolò da Correggio*, p. 262.

che venne «cantata nel passato Carnevale».<sup>10</sup> Siamo certo di fronte a una performance, ma non a un'opera pensata in forma drammatica.

Forse l'indicazione più preziosa resta quella del 2 marzo 1495, quando, da una lettera di Isabella d'Este, sappiamo che è stata rappresentata a Milano una «fabula [del Correggio] che se lege in lo *Inamramento de Orlando*, de Ipolito, Teseo e Florida, quale fu conducta con gran ordine».<sup>11</sup> Qui saremmo di fronte a una reale novità: non solo il volgarizzamento dei *Captivi*, non solo l'andamento teatrale di larghe sezioni del testo, ma addirittura un'opera teatrale intera ispirata dal poema boiardo. Il passo della lettera di Isabella è molto citato, ma le possibilità di capire a cosa faccia riferimento sono nulle: i nomi dei personaggi, come è evidente, non corrispondono a protagonisti dell'*Inamramento*, e l'ipotesi che la trama di partenza sia quella della novella di Prasildo, Iroldo e Tisbina credo sia motivata più che altro dalla fama dell'episodio, perché in realtà di «triangoli» con due uomini e una donna il poema spesseggia. Una osservazione sui nomi: Ipolito e Teseo non hanno bisogno di glossa, mentre il nome di Florida è lo stesso della ninfa di cui è innamorato il protagonista della *Fabula Psyches et Cupidinis*, composta dal Correggio durante il periodo milanese, oltre a essere un nome di donna attestato nelle sue *Rime*, il che potrebbe darci qualche garanzia che la notizia riportata da Isabella non sia del tutto destituita di fondamento.

Il soggiorno milanese dell'autore ha termine nel 1497: i fatti legati alla discesa dei Francesi e, soprattutto, la morte di Beatrice lo inducono a tornare a Ferrara, dapprima in condizioni di grande prestigio, poi via via sempre più marginale rispetto alla corte di Alfonso. E vorrei chiudere l'*excursus* correggesco su un'altra opera perduta, ferrarese questa volta, che sembrerebbe alludere a una strada intermedia fra il modello dell'*Or-*

<sup>10</sup> Ivi, p. 247.

<sup>11</sup> Ivi, p. 262.

*feo* e quello dell'egloga; una strada interessante, senza dubbio, sviluppata però lontano dalla corte milanese.

Opera perduta e incompresa, di cui resta solo la descrizione che Bernardino de' Prosperi invia a Isabella d'Este Gonzaga con la lettera del 5 febbraio 1506.<sup>12</sup> Nonostante la sconsolata osservazione del Prosperi («Lo soggetto de questo non lo intesi»), e pur con qualche intrusione che potremmo dire bretone, come una pozione magica preparata per il pastore innamorato, gli elementi fondamentali della vicenda si rifanno ancora una volta al grande mito di Orfeo, che torna così sulla scena di corte. Il dialogo iniziale fra i due pastori, e il subitaneo accendersi di uno di essi per una ninfa che lo fugge fra la fine del primo atto e l'inizio del secondo, cui segue la parte sull'incantesimo amoroso, che – a prescindere da possibili influssi dell'*Arcadia* di Sannazaro – nella patria di Boiardo doveva sempre risultare di un qualche *appeal*. Infine la conclusione della vicenda: «Intratanto vene uno Appollo sonando la lira, quale lo seguia uno leone, uno orso et un altro animale artificiosamente facti. Et mentre sonava usite alcune Nymphe quali lo percossino et retirolo fra loro». Certo, Euridice non muore (o almeno il Prosperi non se ne accorge), e forse non muore neppure Orfeo, seppure maltrattato dalle Baccanti trasformate nel frattempo in ninfe, ma non c'è dubbio che è nel segno del mito diventato bucolico grazie a Poliziano che si declina l'egloga di Nicolò da Correggio, estremo omaggio a un soggetto chiave del Quattrocento volgare.

Ritorno al Bellincioni, al povero Bellincioni mi verrebbe da dire: misero poeta,<sup>13</sup> ma interprete di una linea fermamente alternativa rispetto alle proposte estensi. Di lui ricordiamo le tipiche rappresentazioni cortigiane, monumento scenografico della forza e della ricchezza del principe:

<sup>12</sup> Riprodotta nel *Teatro del Quattrocento*, pp. 750-51, da cui cito.

<sup>13</sup> Aveva avuto la fortuna di trovare un estimatore entusiasta in Francesco Tanzi, il suo primo editore, che nel 1493 così scrive, rivolgendosi al Moro: «a te traesti il faceto poeta Belinzone a ciò che per l'ornato fiorentino parlare di costui e per le argute e terze e prompte sue rime la città nostra venisse a limare e polire il suo alquanto rozo parlare» (*Teatro del Quattrocento*, p. 259). Ma le idee del Tanzi non hanno avuto molti seguaci.

oltre a due frammenti minori, la *Festa di Paradiso*, rappresentata il 13 gennaio 1490, con l'allestimento di Leonardo (su Leonardo tornerò alla fine), e la *Ripresentazione di Pavia*, di data incerta, ma comunque successiva al matrimonio fra Beatrice e il Moro. Molto più interessante mi sembra però l'*Egloga o vero Pastorale* (databile al 1488 o al 1490-91, come vedremo più avanti)<sup>14</sup> che, seppure entro i modesti limiti dell'autore, rappresenta l'irrompere di un'altra tradizione, quella laurenziano medicea, sulla scena teatrale della corte sforzesca, con un ardito, non saprei dire se altrettanto riuscito, tentativo di sincretismo culturale.

Non si tratta solo di un'altra tradizione, ma di una peculiare fruizione del registro bucolico: un registro di rilievo nell'*Orfeo* e nell'*Orphei tragoedia*, che vediamo affacciarsi, in misura marginale, anche nel *Cefalo* del Correggio, e che soprattutto era ben presente sulle scene cortigiane per via della diffusa abitudine di leggere – o di intonare – egloghe in occasione di feste e intrattenimenti vari.

Questa produzione, spesso ricompresa sotto la vaga etichetta di «egloga rappresentativa», che risale al Carrara, ha dato occasione a parecchi equivoci critici: i testi recitati in pubblico, infatti, hanno certo a che fare con la dimensione performativa, ma non mostrano, a questa altezza cronologica, compiute caratteristiche teatrali. Non prenderò quindi in esame l'egloga *Pasciute pecorelle* del Correggio, e altre simili, in cui nulla ci fa pensare a una forma rappresentativa, neppure allo stato larvale.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Il testo è pubblicato nel *Teatro del Quattrocento*, pp. 263-75.

<sup>15</sup> Definita dall'autore «uno capitulo da cantarli drento» nella lettera dell'8 luglio 1493 che accompagna l'invio del testo a Isabella d'Este (*Nicolò da Correggio e la cultura di corte nel Rinascimento padano*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, Correggio, Cassa di Risparmio di Correggio, 1989, p. 120). Analoghe a *Pasciute pecorelle* sono invece le sue sorelle milanesi di nascita, quali l'egloga in terzine sdruciole di Baldassare Taccone (di Alessandria, ma culturalmente lombardo) *Che fai Phileo, fra gente magnifica*, che fu presentata «nel convivio» di Giovanni Adorno, cioè del marito di Eleonora, figlia di Roberto Sanseverino e dunque sorella del conte di Caiazzo (pubblicata da Felice Bariola

Il testo del Bellincioni è poco studiato, quindi spendo qualche parola: da notare subito che si presenta come alternativo rispetto alle *pièces* cortigiane che discendono dall'*Orfeo*: è infatti assente l'articolazione in atti che troviamo nell'*Orphei tragoedia* e nel *Cefalo*, come nella *Pasitea*; il contenuto non è mitologico, non esiste una vera struttura narrativa; la forma è polimetrica, ma il metro dominante non è la terzina dell'egloga, bensì l'ottava.

L'apertura del testo si stacca da ogni esempio noto: in assenza di collocazione bucolica, il pastore Silvano esordisce infatti con un componimento in distici di settenari a rima baciata, con una sorta di ripresa frutto della ripetizione in apertura e chiusura della stessa coppia di versi. Struttura semplice, che presenta qualche – vaga – affinità con la frottola, ma affatto inusuale all'esordio di un componimento: gli inserti frottolistici della III egloga di Arzocchi, che in teoria dovrebbero essere il modello più prossimo a questo nostro, si presentano infatti a testo già avviato, e la stessa cosa accade nella V delle *Pastorale* boiardesche.

Unico tema sviluppato dal componimento è quello amoroso; Silvano lo declina secondo accenti schiettamente misogini, con evidenti echi dei celebri versi di Poliziano (nell'ottava comune a *Stanze* e *Orfeo*),<sup>16</sup> mentre

assieme a *Atteone* e *Rime* nel 1884 in un opuscolo per nozze), o quella di Gualtieri da San Vitale, un autore – forse parmigiano – di biografia in sostanza ignota, *Mosso da grande amor verso te movomi*, trådita dal celebre manoscritto “sforzesco” Italien 1543 della Bibliothèque Nationale de France, sulla cui occasione, al di là del palese legame con la corte del Moro, non sappiamo invece nulla di concreto (pubblicata da MATTEO BOSISIO, «*Mosso da grande amor verso te movomi*»: un'egloga rappresentativa inedita di Gualtieri Sanvitale, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*. Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari - Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di Guido Baldassarri - Valeria Di Iasio - Paola Pecci - Ester Pietrobon - Franco Tomasi, Roma, Adi editore, 2014; un cenno all'autore anche in RAFFAELLA CASTAGNOLA, *Milano ai tempi di Ludovico il Moro. Cultura lombarda nel codice italiano 1543 della Nazionale di Parigi*, in “Schifanoia”, 5 [1988], pp. 101-85; 110 e 116 n.).

<sup>16</sup> «Quanto chiamar mi posso sventurato» (v. 39 dell'*Egloga*) e «Quant'è misero l'huom che cangia voglia» (v. 277 dell'*Orfeo* e I 14, 1 delle *Stanze*, forse leggermente più discosto). Anche il paragone naturalistico dei vv. 51-52 di Bellincioni pare un omaggio alla celebre ottava: «Quanto un nuvol la state, o 'l verno el sole, / dura sua fede [...]» e ai vv. 281-84 dell'*Orfeo* (I 14, 5-8 delle *Stanze*): «Ché sempre è più legghier ch'al vento foglia / [...] / e vanne e vien come alla riva l'onde».

Piride e Alfeo, con modalità differenti, esaltano Amore, e la potenza lucreziana della passione.

Davvero inusitata appare la dimensione rusticale dell'egloga nei versi di Silvano, che non ha eguali in nessuno dei testi composti nel Nord Italia, e trova invece il suo precedente immediato nella temperie culturale dell'*entourage* laurenziano; qualcosa di simile all'inserzione del registro basso nell'*Orfeo* tramite l'ottava di Tirsi, ma ancora più accusato.<sup>17</sup>

Dicevo poco più su che manca ogni forma di sviluppo drammatico, posto che i tre pastori protagonisti si limitano a discutere vantaggi e svantaggi della condizione di innamorato, ma una svolta viene comunque impressa al testo dalla irruzione del reale, non sotto la consueta forma di fatti storici *déguisés* alla pastorale, ma in presa diretta, con l'arrivo sulla scena di una coppia di altolocati protagonisti di origine genovese. La donna, che appare di posizione più elevata rispetto al «caro parente» che l'accompagna, risolve la questione amorosa sentenziando, se pure in maniera implicita, a favore di Piride, «arso» dall'amore, che infatti chiude il testo con una ballata in ottonari (la stessa struttura del coro finale dell'*Orfeo*) in cui esalta la vita dell'uomo innamorato rispetto a quella solitaria del pastore.

Dopo tanto rifarsi a Poliziano, dunque, una chiusa con un patente intento cortigiano: non è infatti noto, né ipotizzabile, chi sia la donna, ma la sua presenza sarà da mettere in relazione non solo con la

<sup>17</sup> A titolo di esempio, allego le due ottave in cui il pastore Silvano rievoca il suo innamoramento: in opportuno *locus amoenus*, come in occasione dell'incontro fatale fra Iulo e Simonetta, ma con toni ben diversi: «Quella ch'io cerco, un dì discinta e scalza / vidi coi fiori e ghirlandette fatte: / passando un fiumicello, e' panni s'alza, / monstrò le gambe, parien di latte; / percosse un pesse in quelle, e sguizza, e sbalza: / lei per piacer con lui scherza e combatte: / rise e sguardommi, onde io arse di quella, / che si monstrò pietosa come bella. // Un'altra volta a l'ombra in un boschetto / la vidi con un bianco agnel in braccio; / cantando un rusignuol, ne avea diletto, / e disse a me: "Silvan, poi ch'io ti piaccio, / e' vorrei pur pigliar quel useletto: / adiutami un po' tender questo laccio". / Dissi: "Sta lieta, s'tu non piglie quello, / in gabbia alla cassina honne un più bello"». Direi che commentare è superfluo: basta leggere.

dominazione milanese su Genova,<sup>18</sup> ma anche con la figura di Giovanni Francesco Sanseverino, che «a uno certo suo proposto», come si legge nelle righe che introducono il componimento, fece realizzare testo e rappresentazione. Il *proposto* resta sconosciuto, ma una qualche relazione fra il committente e la bella dama «nata [...] nel bel regno d'amore» (v. 234) possiamo immaginarcela senza difficoltà.

Al nome di Bellincioni si lega, come abbiamo visto, quello di uno dei più illustri forestieri ospitati alla corte sforzesca, e cioè Leonardo; con lui vorrei chiudere. Non sulle sue scenografie note, o meglio di cui possediamo testimonianze indubbie, come quella per la *Festa del Paradiso* del Bellincioni e per la *Danae* del Taccone, rappresentata nel gennaio 1496,<sup>19</sup> ma su quello che è forse *il* testo per eccellenza di tutta questa stagione teatrale, e cioè *l'Orfeo*. Purtroppo qui la sorte ci aiuta poco, e non è l'unico caso in cui qualcosa del genere succede con il grande capolavoro quattrocentesco: quasi nulla sappiamo, infatti, delle sue rappresentazioni: da quella originale organizzata dai «familiari» del cardinal Gonzaga, sino ai tentativi mantovani del 1490 e del 1491;<sup>20</sup> e ancora

<sup>18</sup> Su questo si fonda la datazione dell'egloga, che sarà appunto successiva al 1488, anno della acquisizione milanese di Genova e che ha come *terminus ante quem* la morte del Bellincioni, nel 1492; il 1489 è da escludere perché la corte milanese è in lutto.

<sup>19</sup> Entrambi i testi sono editi in *Teatro del Quattrocento*; qui anche le testimonianze sul lavoro di Leonardo, alle pp. 260 e 295-96; sulla *Festa del Paradiso* cfr. EDMONDO SOLMI, *La festa del Paradiso di Leonardo da Vinci e Bernardo Bellincione*, in ID., *Scritti vinciani*, Firenze, Società anonima editrice La Voce, 1924, pp. 1-14 e LUCA GARAI, *La festa del paradiso di Leonardo da Vinci*, Milano, La vita felice, 2014; sull'allestimento della *Danae* cfr. KATE STEINITZ, *Le dessin de Léonard de Vinci pour la représentation de la Danae de Baldassare Taccone, Le lieu théâtral à la Renaissance*. Royaumont, 22-27 mars 1963, Colloques internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique: sciences humaines, études [...] réunies et présentées par Jean Jacquot avec la collaboration d'Élie Konigson et Marcel Oddon, Paris, CNRS, 1964, pp. 35-42.

<sup>20</sup> Che questa rappresentazione primigenia ci sia stata lo si deduce – ed è uno dei pochi elementi incontrovertibili in una vicenda oltremodo complessa – dalla epistola di Poliziano stesso a Carlo Canale. Le rappresentazioni mantovane, invece, non furono probabilmente mai realizzate: erano state programmate nel 1490 e poi, fallito il primo tentativo, nel 1491, come risulta dalle testimonianze raccolte da D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, II, pp. 359 e 363.

meno sappiamo di una possibile rappresentazione milanese sotto l'egida di Leonardo.

Ci restano, enigmatici e splendidi, alcuni disegni, racchiusi in due fogli, uno del Codice Arundel<sup>21</sup> e uno, il cosiddetto «foglio del teatro», fatto conoscere da Carlo Pedretti nel 1999 (sciolto ma proveniente dal Codice Atlantico).<sup>22</sup> Carlo Pedretti, negli studi ricordati in nota, propende per anni ben più avanzati di quelli di cui ci stiamo occupando, verso il 1506-7, gli anni cioè in cui Leonardo prepara i disegni per il palazzo del governatore francese di Milano, Charles d'Amboise, e si spinge sino ad ipotizzare che per lo stesso dignitario francese Leonardo avesse pensato ad una – possibile – rappresentazione dell'*Orfeo*.

Non ho ovviamente alcun elemento per mettere in discussione la datazione proposta da Pedretti per il foglio dell'Arundel (e per il «foglio del teatro» che gli appare assai prossimo), ma non esistono evidenze che ci facciano pensare a un interesse del governatore francese per la messa in scena di quel particolare testo italiano, mentre la serie *Paradiso, Danae, Orfeo* avrebbe un senso culturale ben preciso. Inoltre a Milano, a fine anni Novanta, il testo di Poliziano, o una delle sue variazioni, era senz'altro noto: uno dei manoscritti più famosi di questa stagione culturale, l'*Italien 1543* della Bibliothèque Nationale de France, studiato da

<sup>21</sup> Londra, British Library, ms. Arundel 263; i disegni sono contenuti in quelli che in origine erano i ff. 224 e 231, oggi riuniti in uno solo. Datati inizialmente da Carlo Pedretti agli anni 1490-95 (CARLO PEDRETTI, *Saggio di una cronologia dei fogli del codice Arundel di Leonardo da Vinci*, in "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", 22.1 [1960], pp. 172-77), dunque alla stagione di Ludovico il Moro, poi postdatati, soprattutto sulla base di elementi relativi alla tecnica del disegno (come anche al tipo di carta e a certe peculiarità grafiche), al 1506-1507 in *Dessins d'une scène, exécutés par Leonardo da Vinci*, in *Le lieu théâtral à la Renaissance*, pp. 25-38. Lo stesso Pedretti ha curato la riproduzione in facsimile del manoscritto: *Il Codice Arundel 263 nella British Library*, edizione in facsimile nel riordinamento cronologico dei suoi fascicoli, 2 voll., a cura di C. Pedretti, trascrizioni e note critiche a cura di Carlo Vecce, Firenze, Giunti, 1998; i disegni che ci interessano si possono vedere, fra vari altri siti, all'indirizzo <<https://images.app.goo.gl/C8EpMpzVtt6d1J3f9>>.

<sup>22</sup> Oggi custodito presso la Fondazione Rossana e Carlo Pedretti; lo si può vedere, fra vari altri siti, all'indirizzo <<https://www.leonardocinquecento.it/event/leonardo-davinci-apparati-scenici-feste-e-costumi/>>.

Raffaella Castagnola, e da lei ricondotto all'*entourage* di Gaspare Ambrogio Visconti, se non a lui direttamente,<sup>23</sup> tramanda infatti l'*Orphei tragoedia*. Il Visconti muore nel 1499, e del resto la fine secolo, e prima ancora la morte di Beatrice d'Este nel 1497 segnano uno spartiacque fondamentale nella storia della politica e della cultura milanesi. L'*Orphei tragoedia*, dunque, è nota in questi anni a Milano;<sup>24</sup> non sappiamo invece se lo fosse anche l'originale polizianesco. Mi pare piuttosto probabile che, se i disegni di Leonardo si riferiscono ad una rappresentazione teatrale realizzata, o anche solo preparata, si sia trattato della rielaborazione dell'opera di Poliziano piuttosto che dell'originale.<sup>25</sup>

Visto che oggi l'*Orphei tragoedia* è ricondotta al più celebre dei drammaturghi estensi, ovvero Matteo Maria Boiardo, mi fa piacere chiudere con la considerazione che il teatro di Ercole I, negletto quando non apertamente osteggiato alla corte del Moro, si sia in qualche modo preso una notevole rivincita.

<sup>23</sup> CASTAGNOLA, *Milano ai tempi di Ludovico il Moro*; sul possibile intervento del Visconti nell'allestimento del codice, cfr. p. 109.

<sup>24</sup> Un'altra conferma è offerta dall'appunto di Gaspare Ambrogio Visconti alla c. 27 del suo zibaldone (Milano, Biblioteca Trivulziana, ms. 1093), dove si legge «M. Angelo Poliziano in la Tragedia de Orfeo» (segnalato da A. TISSONI BENVENUTI, *La fortuna teatrale dell'Orfeo del Poliziano e il teatro settentrionale del Quattrocento*, in *Culture regionali e letteratura nazionale*. Atti del VII Congresso dell'Associazione per gli studi di lingua e letteratura italiana, Bari, 31 marzo - 4 aprile 1970, Bari, Adriatica, 1970, pp. 397-413: 409).

<sup>25</sup> Devo il suggerimento a Antonia Tisconi Benvenuti, che ringrazio; un cenno alla questione nel suo contributo *L'edizione delle "Rime" di Paride Ceresara*, in "Atti e memorie dell'Accademia Virgiliana di Scienze, Lettere ed Arti", 73 (2005), pp. 17-26: 20-21. Un ulteriore indizio nella stessa direzione può essere colto nelle parole del satiro Mnasyllus (personaggio solo del rifacimento), che all'inizio del III atto del testo così commenta l'azione di Orfeo: «Seguir lo voglio, per vider la prova / se al suo lamento el monte se commova» (vv. 19-20). Il monte, dunque, già presente nel testo dell'*Orfeo*, nell'*Orphei tragoedia* diventa esplicitamente un monte "mobile", come quello immaginato da Leonardo.