

Domenico Giuseppe Lipani

«*Iocosi intermedii*».

*Lo spettacolo estense tra idea dell'antico
e celebrazione del presente (1486-1487)**

Abstract

Notes on the ferrarese interludes in 1486-1487 and the treatment of classical mythology in performative praxis for celebrative purposes.

Osservazioni sugli intermezzi ferraresi del 1486-1487 e sull'uso della mitologia classica a fini celebrativi nella prassi spettacolare.

Le prime attestazioni documentarie di pratiche intermediali a Ferrara pongono questioni non secondarie sugli statuti dello spettacolo quattrocentesco. È il cronista Bernardino Zambotti ad usare per la prima volta il termine «intermedi», sebbene con valore di aggettivo¹, qualificando in questo modo quegli spettacoli che egli definisce assai indicativamente «feste». «Feste» che, alla loro comparsa nella documentazione, si mostrano già come strutture tradizionali. Si mostrano, detto altrimenti, come strutture normali. Se la loro precedente inconsistenza documentale può essere proprio il risvolto della loro normalità, rimangono da spiegare le modalità del loro diffuso emergere nei meccanismi della trasmissione storica.

Ci si può chiedere se abbia un senso porsi la questione degli intermezzi per lo spettacolo quattrocentesco e in effetti, ricorda Alessandro Pontremoli, «è piuttosto difficile riuscire a definire gli intermedi dell'epoca precedente il Cinquecento, anche perché prima di allora la documentazione al riguardo è laconica e poco utile alla comprensione del fenomeno»². Resta che una certa documentazione c'è e che, pur laconicamente, di intermezzi in questa documentazione si parla.

I punti della questione che mi paiono fondamentali riguardano: a) la cultura dello spettacolo che l'intermezzo esprime; b) le istanze "altre" con cui l'intermezzo si confronta e la funzione che esso assume; c) le motivazioni che lo rendono nominabile e perciò memorabile.

Da un lato la pratica degli intermezzi, specialmente di quelli cosiddetti «non apparenti» (dico con i musicisti nascosti alla vista degli spettatori), esiste in ragione di una funzione concreta: agevolare praticamente e psicologicamente il passaggio da una

* Desidero ringraziare Stefano Mazzoni, generoso e attento revisore di queste pagine.

¹ Cf. PARDI (1937, 178).

² PONTREMOLI (2007, 2).

azione ad un'altra; ed è ragionevole credere che sia stata pratica largamente diffusa anche – o forse maggiormente – in assenza di una drammaturgia strutturata.

Dall'altro, questa stessa funzione, che già Giraldi riconosce analoga al canto corale nella tragedia³, riproietta gli intermezzi da una funzione propriamente spettacolare ad un orizzonte di necessità drammaturgica, con le sue regole e le sue strutture forti e definite e soprattutto li colloca in uno spazio della cultura alta la cui validità è data dal riferimento al mondo classico.

Sin dalle prime attestazioni ferraresi è la dimensione performativa a caratterizzare l'intermezzo che, funzionale ad una nuova impostazione tendente ad una «certa regolarità classica» della drammaturgia⁴, si mostra indistinguibile nel suo specifico spettacolare dal resto delle pratiche sceniche romanze⁵. Siamo di fronte ad una sorta di rispecchiata estraneità: l'estraneità dell'intermezzo rispetto alla forma conclusa della drammaturgia mostra *a contrario* l'estraneità della commedia rispetto allo spettacolo.

In una tale ottica si potrebbe dire che l'intermezzo esista già prima che se ne tramandi l'uso, ma non sia riconoscibile nella sua intermedialità: “festa” per l'appunto lo definisce Zambotti. E sarà la collocazione all'interno della forma significativa della festa di corte a riversare nell'intermezzo un significato nuovo rispetto alla sua “normalità” di prassi spettacolare. E tuttavia il contenuto preesiste al contenitore ed è un preciso rivestimento ideologico a riconnotarlo.

Lo spettacolo intermediale si va infatti ideologicamente definendo in opposizione alla cultura performativa che ne ha fornito forme ed esperienze, in virtù del rapporto dialettico che questa intrattiene con la sensibilità umanistica. Il rimando ad un orizzonte culturale alto ed altro garantisce a quelle forme dello spettacolo altrimenti folclorizzanti una nuova validità. È la cultura classica che, nella sua “superiore” dimensione sovratemporale, eleva alla propria dignità le forme dello spettacolo romanzo, le rende nuove e memorabili, fa di esse intermezzi, cioè cultura visuale interposta alla cultura letteraria. Intermedietà plurale, dunque, che non sta solo nella funzione di intervallare una drammaturgia letteraria, ma nel porsi quale elemento connettore tra lo spettacolo e la cultura alta.

In queste pagine mi soffermerò sul caso ferrarese riesaminando alcuni aspetti dei celeberrimi eventi teatrali del 1486-1487. In quel biennio, come tutti sanno, si mettono in scena i primi volgarizzamenti plautini e una favola mitologica e le cronache registrano le prime descrizioni di intermedi. Gli anni Ottanta del secolo XV a Ferrara, teatralmente parlando, sono anni cruciali. Il teatro è qui pratica d'avanguardia e di

³ GIRALDI (1554), in GUERRIERI CROCETTI (1973).

⁴ Sulla qualità mescolata di tutta l'attività teatrale dell'ultimo Quattrocento valgono ancora le osservazioni di PIRROTTA (1969, 58ss.).

⁵ Ancora basilare per la definizione di pratica scenica romanza il riferimento a ZORZI (1977, 170n.-77n.).

sperimentalismo culturale⁶. Vi si sperimentano soluzioni innovative sia nella prassi dell'allestimento sia nell'empirismo drammaturgico. La cultura festiva cittadina fa da serbatoio di tecniche ed esperienze e in essa si formano e circolano gli artisti-allestitori⁷. La corte assume questo diffuso e spesso artigianale saper fare e con unitarietà di concezione lo rende, come si è detto, consapevole cultura di spettacolo.

Approdo e verifica di questa cultura è un'intensa stagione teatrale che include e organizza con intenzione convergente esperienze molteplici e tipologicamente distanti. Nel teatro ferrarese di questo giro di anni si individuano almeno due polarità forti: gli spettacoli sacri e i volgarizzamenti plautini, cui si affianca uno sperimentalismo drammaturgico nuovo, una sorta di possibile «terza via scenica allegorica e morale, priva di modelli antichi e dunque aperta a molti possibili esiti»⁸. È pur vero, tuttavia, che queste polarità vivono di processi produttivi affatto contigui sia su un piano di cultura materiale che negli intendimenti della committenza.

La stagione prende le mosse dallo spettacolo sacro, che a Ferrara non vanta una forte tradizione autoctona, ma vi è importato. In almeno un caso, una *Leggenda di San Giacomo* del 1476, la committenza è ambigua e, a mio avviso, non riconducibile all'ambito della corte: un indizio eloquente di una vita dello spettacolo che non si esaurisce nella cultura dominante. È del 1481 invece una prima *Passione* in cappella ducale in presenza di un ospite illustre, Ascanio Sforza. Del 1486 i *Menecmi*, probabilmente nella traduzione di Battista Guarino⁹. L'anno successivo va in scena la *Fabula di Cefalo* di Nicolò da Correggio ed un altro volgarizzamento da Plauto, l'*Anfitrione*. Chiude il periodo, nell'aprile 1489, un ciclo di rappresentazioni sacre con una *Passione*, recitata in due giorni, ed una *Resurrezione*.

Fermiamoci qui per una prima valutazione. Le cronache che informano degli spettacoli sacri nulla dicono su nessun tipo di intermezzi. Ciò sembra ovvio ma non lo è. Perché si possono considerare gli “ingegni”, che sono ben descritti, come una forma di intrattenimento prossima alla spettacolarità intermediale. E tuttavia l'ingegno è organico a quella drammaturgia: non la interrompe ma la agevola, ne offre soluzioni, non raccorda dall'esterno ma collega dall'interno. Insomma, non intermedia l'azione.

In questi eventi l'intermezzo non ha niente a che fare con lo spettacolo sacro. E ciò è in controtendenza rispetto a quello che si è sempre affermato. Si legga l'ancora

⁶ Ampia la bibliografia sul teatro ferrarese di quegli anni e sarebbe ozioso qui convocarla partitamente. Un punto di partenza ineludibile rimane l'intervento a più mani di CRUCIANI – FALLETTI – RUFFINI (1994).

⁷ Sulla dinamica di “occupazione” delle pratiche festive cittadine a Ferrara mi permetto di rimandare a LIPANI (2010, 219).

⁸ PIERI (2012, 112). Centrale in questa “terza via” del teatro ferrarese la figura di Boiardo, adeguatamente valorizzata dagli studi sullo spettacolo solo di recente, anche a seguito della nuova edizione critica del teatro boiardo con l'attribuzione dell'*Orphei Tragoedia*: cf. ACOCELLA – TISSONI BENVENUTI (2009).

⁹ Cf. CRUCIANI – FALLETTI – RUFFINI (1994, 136). Sulle traduzioni plautine a Ferrara si veda GUASTELLA (2007).

autorevole voce dedicata agli intermezzi da Elena Povoledo nella *Enciclopedia dello spettacolo*:

l'i[ntermezzo] quale «riempitivo di un intervallo», cioè quale genere particolare, collocato in un momento preciso e calcolato della rappr. e consistente in origine nell'esecuzione di una canzone o di una lauda, o di una semplice comp. mus., compare soltanto nella seconda metà del Quattrocento e coincide prob. con gli spettacoli più tardi ed evoluti della rappr. sacra e delle accademie umanistiche. La documentazione relativa, tutta posteriore al 1480, fa riferimento agli i. come a una consuetudine preesistente, legata (per carattere e funzione) alla struttura della rappr. sacra e della commedia erudita¹⁰.

Ovviamente nella drammaturgia sacra quattrocentesca vi sono strutture compositive che intervallano l'azione principale. Si pensi alle inframesse, scene di carattere comico che, sebbene coerenti con il contesto della rappresentazione, non sono strettamente necessarie allo svolgimento dell'azione principale. Sono tuttavia da considerare altro dagli intermedii, come ha mostrato Paola Ventrone¹¹.

La inevidente relazione tra spettacolo sacro e intermezzo è a mio avviso fondamentale ché, si badi, è nella dialettica tra pratica romanza e forma-commedia modellata sull'antico che nasce e si definisce l'intermezzo in quanto modalità spettacolare specifica e non come semplice funzione di raccordo.

Diverso è il caso della ben nota messa in scena del volgarizzamento dei *Menecmi* per il carnevale del 1486. Anche in tal caso abbiamo una sorta di "ingegno": «vene una fusta de verso le caneve et cosine et traversò il cortile con diexe persone dentro con remi et vela del naturale»¹²; tuttavia la soluzione pur magnificente e spettacolare è organica alla drammaturgia (permette l'arrivo di Menecmo).

La rappresentazione inizia con un vero e proprio intermezzo di sola musica, probabilmente privo di un supporto spettacolare¹³. Annota Girolamo Ferrarini: «come<n>zò potius credo con trombe e pifari et altri soni»¹⁴. Dà da pensare quel «credo» usato, si badi, anche a proposito della durata dello spettacolo: «comenzò ad hore 22 credo et durò insino ad hore 24». Probabilmente Ferrarini non era presente alla rappresentazione della commedia. Il cronista polesano, a differenza dell'amico Zambotti, nulla riferisce sulla trama, soffermandosi sugli ospiti presenti, sul «tribunale» e sui fuochi d'artificio finali. Viene il sospetto che Ferrarini utilizzi notizie di riporto, e se così fosse va rilevato come la sua eventuale fonte ritenga più rilevanti le informazioni sul contesto piuttosto che la commedia plautina; indizio questo di una determinata predisposizione alla fruizione dell'evento scenico secondo direttrici diverse da quelle

¹⁰ POVOLEDO (1959, col. 572).

¹¹ Cf. VENTRONE (1984).

¹² PARDI (1928, 122).

¹³ Dico "privo" in una accezione debole, giacché una esecuzione pubblica, con musicisti visibili, probabilmente abbigliati con costumi extra-quotidiani, è, in una certa misura, già spettacolo.

¹⁴ GRIGUOLO (2006, 232).

della committenza. A maggior ragione allora l'ipotesi circa le «trombe e pifari» cela una consuetudine data per scontata: “Non c’ero”, dice in sostanza Ferrarini, “ma immagino che come al solito si sia cominciato con la musica”.

Rilevante, e più problematica, è la chiusura dello spettacolo: una girandola pirotecnica. Proprio Ferrarini (e forse la sua fonte) così la descrive:

una zirandola con mulineli era in dicto cortille apresso la sala piena di razi, li quali razi erano pieni di polvere da bombarda, et in cima la zirandola li era un homo facto di carte, cunzo con bono modo; et li era il nome descripto che diceva Begosso. Fornita fu la festa, questa zirandola fu imprexa e tuti li razi si impioni et li mulineli andavano in volta, che fu certo bela festa et tal zirandola da vedere¹⁵.

Un inserto spettacolare fondato su una pluralità di tensioni culturali. In cima alla girandola viene bruciato un fantoccio, Begosso. Una pratica folclorica assai diffusa, come è noto: si pensi all'uccisione di Carnevale o di personaggi equivalenti come la Vecchia o l'“Omo salvatico”¹⁶. Ed è probabile che il nome Begosso indichi uno sciocco. Il termine «bego» ha una prima attestazione nel *Libro delle tre scritture* di Bonvesin (nel *De scriptura nigra*)¹⁷, in endiadi con matto, con significato di stolto¹⁸. Ritengo che Begosso sia un peggiorativo di Bego¹⁹. E non è inutile ricordare che un fantoccio di paglia chiamato *Beo* cui vien dato fuoco è attestato a Pescia in Val di Nievole²⁰.

Il panorama festivo estense vive di una pluralità culturale in cui forme e temi si contaminano. Se Begosso è personaggio equivalente all'Omo salvatico, quest'ultimo, si sa, è un elemento tipico negli intermezzi festivi successivi, protagonista a corte di tante moresche ma anche, nella penna di Boiardo, personaggio di un episodio de *L'inamoramento de Orlando* (I 23, 4-18)²¹. Feste e spettacoli divengono immagini e racconto e quindi ritornano performance in un gioco di intertestualità continua in cui la cifra preponderante, più che il gusto della citazione, è la messa in opera (tività)²².

In sintonia con il tempo carnevalesco la girandola di fuochi nasconde, dietro l'apparenza meravigliosa del contesto cortese, la propria alterità culturale. E tuttavia la “regia” unitaria della festa ingloba l'elemento diverso modulando insieme cultura colta e spettacolarità folclorica. L'accostamento della pirotecnica al volgarizzamento plautino certifica la vicendevole estraneità delle due forme e sancisce la conclusione della festa. È l'epilogo spettacolare della festa quella girandola, mentre la commedia ne è stato il culmine sul piano della cultura. La specificità ferrarese sta nel fare di questi due piani

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Cf. TOSCHI (1955, 325).

¹⁷ Cf. CONTINI (1941, 123).

¹⁸ Cf. MARRI (1977, 48).

¹⁹ Con l'aggiunta del suffisso -occio che diventa -osso in area settentrionale ed -ozzo in area meridionale.

²⁰ Cf. GIANNINI (1970, 317).

²¹ Sulla teatralità dell'*Orlando Innamorato*: GRITTI (1998); MATARRESE (2010).

²² Questa dimensione di contaminazione pragmatica della vita teatrale ferrarese del periodo è stata recentemente messa in rilievo da PIERI (2012, 102-104 e *passim*).

un intrecciato livello operativo di cultura teatrale dove il dato testuale della commedia antica viene riportato «a la moderna», così da esaltarne il valore finalizzato ad una messa in scena ed il dato spettacolare viene nobilitato dal riferimento all'antico. Estraneità e contiguità sono i due caratteri che specificano l'inserito spettacolare della girandola.

È Zambotti ad affermare che la girandola non conclude genericamente la festa ma la commedia:

infine fu factò fogo in uno arbore o zirandola, che in uno medemo tempo butò più razi de fogo in aere, alti, con gram strido e vampa stupendissima. *E cusì cum letitia, applauso e commendatione se finì la comedia*²³ [;]

dove *letizia*, *applauso* e *commendazione* sono generati dal meraviglioso della girandola più che dalla recitazione. E ciò indica non tanto che l'applauso sia andato alla girandola, ma che l'applauso per la commedia sia la girandola in sé.

La girandola di fuochi esprime l'eteronomia ricettiva della commedia. Il valore stesso dell'inserito dell'antico può essere recepito come contenuto celebrativo, al di fuori della cerchia di committenza, solo su un piano di efficace trasmissibilità delle pratiche spettacolari. Insomma, per utilizzare Plauto come strumento "politico" e non solo per conoscerlo da umanisti, bisogna innestarlo sulle prassi di spettacolo. Il segnale è duplice: agli spettatori *della* festa la girandola comunica la magnificenza della commedia, agli spettatori *nella* festa la commedia comunica la validità culturale dello spettacolo²⁴.

D'altra parte, se Battista Guarino nella sua elegia sui *Menecmi* contenuta nell'edizione del *Poema divo Herculi Ferrarensium duci dicatum*²⁵ sottolinea il valore di una messa in scena che richiama in vita i fasti dei teatri romani, i cronisti si soffermano con molta più attenzione sui «razzi de fogo».

Per concludere sulla girandola, a rigore essa non è un intermedio. Problematica è anche la sua collocazione alla fine della commedia, collocazione che è erroneo definire, come pur capita, intermediale. A Ferrara non sono poche le testimonianze di intermedi finali che non assolvono alla funzione drammaturgica della divisione in atti, ma dimostrano il valore preponderante della dimensione spettacolare²⁶. Eppure ritengo che ci sia una differenza con il citato "ingegno" della nave o con la musica iniziale segnalata dai cronisti, che, per quanto organici alla cornice celebrativa, servono pur sempre alla commedia e all'autonomia della sua enunciazione in scena. La girandola invece giustifica dall'esterno la commedia, per fini che le sono estranei, per la sua eteronomia nell'enunciato globale della festa.

²³ PARDI (1937, 172). Corsivo mio.

²⁴ La distinzione tra spettatori della festa e spettatori nella festa è di RUFFINI (1986, 241).

²⁵ GUARINO (1496).

²⁶ Cf. PIRROTTA (1969, 69).

Si intravede così lo specifico delle pratiche intermediali quattrocentesche ferraresi: dico l'uso della loro estraneità rispetto alla drammaturgia in cui si inseriscono. Vediamo se tale ipotesi di lavoro regge alla prova degli eventi successivi, soffermandoci sugli intermezzi e tralasciando, per brevità, la complessità enunciativa dei diversi testi spettacolari in cui gli intermezzi stessi sono inseriti.

Si sa che il 21 gennaio del 1487, ancora in periodo di Carnevale, viene allestita nel cortile del Palazzo Ducale *La fabula de Cefalo* di Nicolò da Correggio. Ne riferiscono le principali cronache del periodo, talora con sviste (tra tutte, assai interessante, l'attribuzione a Plauto). Ma si noti, ai nostri fini, specialmente la presenza di intermezzi musicali con cori di ninfe ed ecloghe. Dei cori di ninfe e delle ecloghe siamo informati dalle didascalie presenti nel testo della *fabula*²⁷. Questa la sequenza degli intermezzi:

– alla fine del primo atto un coro di Muse accompagna Aurora che canta mentre ascende al cielo. Leggiamo la didascalia: «Finito lo primo acto, la AURORA acompagnata da un coro di Muse che cantando l'acompagnoreno a l'asciender in ciel»²⁸. Dal testo della canzone si può desumere l'esecuzione di una danza, infatti la dea rivolgendosi alle compagne afferma: «Fate meco, ninfe, festa, // voi cantate, io ballarò»²⁹;

– alla fine del secondo atto Cefalo e Procri escono ed entrano due pastori che cantano un'ecloga: «Qui CEFALO e PROCRI intrati nel bosco sonando e cantando insieme, e' vien alcuni pastori fuera del bosco sonando e cantando la infrascrita egloga»³⁰;

– una danza di satiri alla fine del terzo atto: «Qui finise el terzo acto. El FAUNO che vedendo da longi averse messo fra CEFALO e PROCRI, chiama alcun che a consolazion di questo vogliano sonare e saltare e cusì uscisseno del bosco cum varii acti e salti dicendo li infrascripti versi»³¹;

– il quarto atto si chiude con l'«ingegno» di una colomba sospesa in alto «che cantò in l'aere [...] sopra el morto corpo»³² ed il fuoco di una pira su cui giace Procri;

– un coro finale chiude la *Fabula* con l'uscita di scena di Cefalo e Procri, resuscitata da Diana, «acompagnati da le ninfe e muse intorno cantando la ultima cantilena»³³, poi la «licenza».

²⁷ Il testo, tradito da un manoscritto ora a Londra, ma già veneziano, conservato alla British Library, con segnatura Add. 16438 (testimone L), e da diverse stampe veneziane tutte descritte da una prima stampa del 1507 (testimone V), è stato edito criticamente da TISSONI BENVENUTI – MUSSINI SACCHI (1983).

²⁸ TISSONI BENVENUTI – MUSSINI SACCHI (1983, 220).

²⁹ *Ibidem*, 220.

³⁰ *Ibidem*, 228.

³¹ *Ibidem*, 238. Questa la didascalia in L, a cui V aggiunge la notizia di «strani e diversi strumenti».

³² *Ibidem*, 249.

³³ *Ibidem*, 254.

Dunque, le didascalie del testo illustrano gli intermezzi che la cronaca di Zambotti riferisce concisamente: «e tal festa fu facta con soni de diversi instrumenti intermedii a li acti, perchè fu facta in modo de scienu o tragedia»³⁴. E se incrociamo le fonti è probabile che Zambotti alluda alla musica degli strumenti in scena eseguita dagli stessi attori. Non si tratta quindi di intermezzi estranei alla drammaturgia o «di argomento diverso [...] ma di cori che concludono l'azione di ogni atto e ne fanno parte integrante»³⁵. E ritengo che gli intermezzi cui accenna Zambotti coincidano con i cori e le ecloghe presenti nel testo. La precisazione che la festa «fu facta in modo de scienu o tragedia» chiarisce che tale tipologia di intermezzo viene vissuta, ben prima delle già citate esplicitazioni teoriche di Giraldo, come struttura sostitutiva del canto corale della tragedia.

In questo senso va letta l'indicazione nell'*Argomento*, già rilevata come curiosa dalla Tissoni Benvenuti, del «coro di ninfe come elemento caratterizzante della tragedia»³⁶. Correggio, nel dover ascrivere ad un "genere" la propria opera e dopo aver precisato che non si tratta di commedia, ne nega la tragicità in questi termini: «né voglio la credati tragedia // se ben de ninfe ge vedreti il coro»³⁷. L'accento della frase va posto più che sulle ninfe, sul coro. È il canto corale ad essere letto da Correggio come struttura specifica della tragedia. Perciò egli puntualizza. Così si intende meglio anche la frase di Zambotti: quegli intermezzi (alias canti corali) ci sono perché la messa in scena è a mo' di tragedia.

La *Fabula di Cefalo* è crocevia esemplare di due istanze operative delle esperienze spettacolari ferraresi: la fabula moderna ha una struttura all'antica, evidente nella presenza dei cori «intermedi a li acti». Tutto ciò rende questa messa in scena organica al proprio contesto teatrale, laddove gli studi l'hanno vissuta sempre come divagante dalla presunta linearità ideologica dei volgarizzamenti. Si può capire, in quest'ottica, perché Ercole d'Este vi accondiscendesse, per quanto il duca appaia ai nostri occhi infervorato dalla riscoperta di Plauto.

La duplicità performativa dei canti corali risiede nella dicotomia tra antico e moderno. Nella contiguità alla struttura drammaturgica si riconoscono forme e funzioni antiche. Nelle modalità performative si svela la *Fabula* «ad la moderna». Non di meno, il forte nesso drammaturgico rende questi intermezzi lontani dalla fenomenologia propria dello spettacolo intermediale, il cui tratto principale rimane la sua costitutiva alterità/estraneità³⁸.

³⁴ PARDI (1937, 178).

³⁵ TISSONI BENVENUTI – MUSSINI SACCHI (1983, 206).

³⁶ *Ibidem*, 202.

³⁷ *Ibidem*, 210. La Tissoni Benvenuti osserva giustamente che, negando l'appartenenza sia alla commedia che alla tragedia, Nicolò da Correggio suggerisce implicitamente il genere satirico per la sua opera, cosa che trova conferma dall'analisi dell'allestimento scenico. Cf. TISSONI BENVENUTI – MUSSINI SACCHI (1983, 202).

³⁸ Almeno per la tipologia modellizzante che ne sto delineando.

La messa in scena del *Cefalo* è un'esperienza peculiare nell'economia teatrale ferrarese ma è destinata a non avere seguito. L'opera di Correggio ha un'accoglienza contrastante. Ne riferisce, è noto, il notaio Caleffini nelle sue *Croniche* confermando che la fabula «non piacque troppo al populo vedere»³⁹, sebbene altri cronisti la lodino: «bella e de grande spexa» la definisce l'anonimo estensore del *Diario Ferrarese*⁴⁰. Anche gli intermezzi del *Cefalo* rappresentano per il contesto ferrarese una eccezione dovuta tuttavia più alla sperimentazione drammaturgica di Nicolò, rivendicata nell'argomento⁴¹, che alla prassi scenica di quegli anni.

C'è un equivoco di fondo nella nostra comprensione di quei «soni de diversi strumenti intermedi a li acti». Incomprensione che risiede tutta nel termine “intermedi” usato dal cronista. Alla luce degli «strani e disusati strumenti» utilizzati dagli attori in scena, come si legge nella didascalia della cinquecentina della favola⁴², si comprende che per Zambotti l'uso aggettivale del termine “intermedi” non indica una pratica che si possa definire intermediale. La cifra più evidente di una tale messa in scena è piuttosto l'unitarietà della concezione drammaturgica.

La conferma di quanto sin qui argomentato viene dalla messa in scena dell'*Anfitrione*, successiva di soli quattro giorni a quella del *Cefalo*. Un altro volgarizzamento plautino, dunque, negli stessi spazi e sugli stessi “tribunali” impalcati per il *Cefalo* e, l'anno prima, per i *Menecmi*. E tuttavia la messa in scena del 25 gennaio viene interrotta dalla pioggia e la commedia verrà ripresa il 5 febbraio. L'elemento che più diffusamente occupa la descrizione dei cronisti di quella recita è un cielo stellato composto da mille e duecento lampade sospese dietro alcuni teli neri e da un apparato rotante su cui sono sistemati dei fanciulli vestiti di bianco «in forma de li pianeti». Vicino a loro stanno i cantori del duca. L'ingegno prevede poi l'apertura del cielo/Olimpo e la discesa di Giove. Gli intermezzi della commedia rappresentano *Le fatiche di Ercole*.

Per la sua autosufficienza scenica e per la sua preminenza visiva l'ingegno dell'Olimpo si presta ad una ricezione che, se mi è consentito un ribaltamento dall'asse produttivo a quello fruitivo, si potrebbe definire “intermediale”. Una ricezione almeno in parte autonoma dal resto della commedia, quasi conclusa in sé. Un indizio in tal senso potrebbe essere rilevato proprio in occasione della messa in scena interrotta dalla pioggia. In questo caso non si giunge all'apertura dell'Olimpo e alla discesa del *deus ex machina* e mancando il nesso drammaturgico che unisce l'ingegno alla commedia se ne spezza l'unità ricettiva. La commedia, non completata, passa quasi inosservata rispetto all'ingegno che si offre alla visione in tutta la sua imponenza e magnificenza di sapore

³⁹ CALEFFINI (2006, 684).

⁴⁰ PARDI (1928, 122).

⁴¹ «Non vi do questa già per comedia // ché in tuto non se observa il modo loro, // né voglio la credati tragedia, // se ben de ninfe ge vedreti il coro: // fabula o istoria, quale ella se sia // io ve la dono, e non per precio d'oro». TISSONI BENVENUTI – MUSSINI SACCHI (1983, 210).

⁴² Cfr. *supra* n. 27.

“fiorentino”⁴³.

Che la ricezione dell’ingegno sia autonoma rispetto alla commedia, o come ho detto intermediale, lo attesta Zambotti: «e fra li acti forno facte alchune feste; e *maxime* che l’hera costruito uno celo alto»⁴⁴. Quell’ingegno è la più autorevole delle feste. La “macchina” non è semplicemente al servizio della drammaturgia ma piuttosto della celebrazione festiva. È lo strumento tecnologico che rende trasmissibile in quanto festa la tradizione dell’antico.

Se ci soffermiamo sul termine festa usato dai cronisti, comprendiamo il carattere schiettamente operativo di queste imprese culturali. Il teatro antico a Ferrara non rimane una mera conoscenza letteraria di *auctores* come era stato ai tempi di Leonello con il magistero di Guarino e degli intellettuali radunati attorno al grande maestro veronese. Ora, come si è visto, diviene “festa”, occasione per la celebrazione. E l’operazione riesce nella misura in cui può connettersi alle griglie della cultura spettacolare e in essa gli intermezzi rimangono punti imprescindibili di saldatura.

Ho parlato di ricezione intermediale dell’ingegno, proprio per tenerla distinta dal polo produttivo, per il quale quel cielo è un ingrediente dell’allestimento della commedia ad essa subordinato. Il polo problematico, e ad oggi meno studiato, rimane quello ricettivo. Non si può tralasciare il fatto che nelle cronache la commedia passi quasi inosservata rispetto all’ingegno. Ciò avviene nonostante la cura e la gelosia che il duca stesso riserva all’elemento testuale delle commedie. Come notava Clelia Falletti, parlando del protezionismo teatrale di Ercole I,

la qualità teatrale del volgarizzamento in versi è da lui direttamente sorvegliata: Battista Guarini (nella lettera del ’79) si difende dall’accusa di non aver seguito la “sententia di Plauto”, esplicitando i modi di queste traduzioni: si tratta di seguire lo spirito di Plauto traducendo non “di parolla in parolla”, ma riproponendo “la cosa ad la moderna”⁴⁵.

Questa attenzione indica la consapevolezza dell’uso teatrale che della traduzione si dovrà fare; mentre, a livello di committenza segnala che l’elemento prezioso è la commedia stessa. Il pezzo “antico” è ingrediente irrinunciabile di prestigio da ostentare nelle relazioni con altre corti. Ricordo a questo proposito che a Ferrara «gli allestimenti importanti sono [...] sempre collegati a eventi di rilievo per il Duca e la sua casa»⁴⁶. Leggendo in primo luogo l’intento celebrativo, i sudditi, quasi in tensione dialettica rispetto al gusto antiquario della corte, mostrano di riservare maggiore attenzione alle modalità tradizionali dello spettacolo: privilegiano cioè l’enunciazione moderna all’enunciato antico.

Il successo dell’operazione celebrativa si misura sul grado di commistione che la

⁴³ Per l’apporto della cultura scenica fiorentina agli ingegni ferraresi cf. LIPANI (2012).

⁴⁴ PARDI (1937, 179).

⁴⁵ In CRUCIANI – FALLETTI – RUFFINI (1994, 134).

⁴⁶ *Ibidem*, 135.

committenza riesce a garantire tra la propria pretesa di rinnovare i fasti degni «d'antiqui teatri» e una massima leggibilità contemporanea, che trascenda la ristretta cerchia di committenti e produttori e giunga ai ceti esclusi dall'aristocratico gioco di autorispecchiamento nella festa. Questo compromesso connota la vita dello spettacolo nella Ferrara di questi anni. Le istanze della produzione mirano ad una efficace fruibilità, non sempre e non del tutto raggiunta, ma che indirizza il piano esecutivo. L'intermezzo spettacolare è lo strumento principe di questa concretissima esecutività: permette di conformare l'antico alla celebrazione del presente perché, come si è visto, consente una esposizione «a la moderna» della materia antica. Anche il volgarizzamento è risultato di una tale esigenza, ma lo è sul piano della drammaturgia letteraria e la sua stessa messa in scena, per essere efficace, abbisogna di intermezzi; sicché questi, più che una consuetudine, sono una necessità per lo spettacolo ferrarese di matrice classica.

Al contrario, l'efficacia dell'enunciato è già forte nello spettacolo sacro: per questo non si riscontra in esso la pratica di intermezzi, per questo le cronache si soffermano con più ricchezza sulla trama delle azioni in scena⁴⁷, per questo gli "ingegni" vengono visti non autonomamente ma in relazione alla loro funzione drammaturgica⁴⁸.

Un indizio forte della diversa prospettiva della ricezione è dato dal passo delle *Croniche* del Caleffini che informa proprio degli eventi del 25 gennaio. Caleffini è un notaio di estrazione media, assai lontano dalla cultura e dalla sensibilità della corte, che più si impegna nel registrare i prezzi delle derrate alimentari che non le notizie di spettacolo. È per noi un buon testimone per cogliere da una prospettiva diversa quegli eventi. La data che è passata alla storia come la seconda volta a Ferrara di un volgarizzamento plautino è annotata da Caleffini in questo modo:

Zobia a dì 25 dicto, che fu san Paulo et che piovete, in lo cortile grande del duca, el duca fece fare palam, tempore noctis, le Fatiche d'Erchole et altre cosse, essendo coperto el cortile di sopra de telle per la pioza. La quale festa da le 24 hor insino a le hore 6 de nocte durò, et non se poté fornire per la pioza grande⁴⁹.

Occorre una precisazione. La notizia delle *Fatiche di Ercole* è associata dalle altre cronache solo alla data 5 febbraio, con la puntualizzazione sia in Zambotti sia in Ferrarini⁵⁰ che furono recitate solo alla fine della commedia. Caleffini invece non parla degli intermezzi per il 5, data in cui riferisce della «demonstrazione de Sosia, Mercurio et Iove», riportandoli, come si è visto, al 25 gennaio, giorno in cui la rappresentazione della commedia non fu finita. Credo sia da escludere che, diversamente da quanto

⁴⁷ Si veda la descrizione della *Passione* del 1481 fatta da Ferrarini, con la successione esatta delle azioni principali, in GRIGUOLO (2006, 123).

⁴⁸ Penso, per restare nell'arco temporale degli anni Ottanta, alle fauci del drago da cui uscirono i Santi Padri sia nella *Passione* del 1481 che in quella del 1489.

⁴⁹ CALEFFINI (2006, 686).

⁵⁰ Rispettivamente in PARDI (1938, 180) e in GRIGUOLO (2006, 256).

sarebbe avvenuto dieci giorni dopo, *Le fatiche di Ercole* fossero state intromesse alla commedia e non recitate alla fine di questa. L'ipotesi di lavoro più economica è che Caleffini registri una notizia sbagliata. Probabilmente egli non fu presente all'evento. Trascrisse una notizia riferita da altri, forse solo informati del progetto della festa⁵¹. Ma anche nell'errore l'informazione è eloquente. Per il cronista, o per il suo informatore, o per le voci che giravano in città su quanto si sarebbe fatto quella sera del 25 gennaio, l'evento principale non fu la commedia plautina ma le *Fatiche di Ercole*.

Della commedia non rimane nemmeno il titolo, nascosta come una qualunque pratica minore tra le «altre cosse», mentre gli intermezzi sono accolti come l'unico vero spettacolo da trascrivere. Mi pare che al di là di ogni altra considerazione ciò sia un indizio eloquente di come poterono essere recepite le iniziative teatrali del duca, se le leggiamo non solo attraverso le testimonianze autocelebrative della corte, le quali troppo spesso sono l'unico documento su cui si esercita la nostra riflessione. Da una tale prospettiva a fuochi incrociati è la commedia ad apparire quale “intermezzo” culturale dello spettacolo quattrocentesco: il contenuto “marginale” ha la meglio sul suo molteplice contenitore in forza di una più compatta conformazione performativa.

Di queste *Fatiche di Ercole* bisogna ancor dire: la scelta mostra l'organicità della “regia” festiva. Oltre l'evidenza encomiastica dell'omonimia tra l'Ercole mitologico e il duca estense, si sceglie un argomento contiguo alla commedia e che dell'eroe racconta la paternità e i natali.

Il mito di Ercole a Ferrara ha una tradizione radicata⁵²: si pensi alla mascherata mitologica organizzata da Giovanni Marrasio nel 1433 in cui tra le altre *Larvae* sfilò lo stesso Ercole *leonis indutus pellem clavamque manu retinens*⁵³; o, in ambito letterario, si pensi almeno alle *Fatiche de Hercule* di Piero Andrea de' Bassi, che sono un importante riferimento per la circolazione del mito presso la corte estense. Non si ritenga antecedente troppo lontano questo adattamento mitologico, specie se si considera che copie di esso sono trascritte a corte ancora negli anni Settanta. E del 1475 è una prima ripresa tipografica ferrarese, segno di una continua circolazione certo incentivata dall'omonimia tra il duca e l'eroe per antonomasia⁵⁴. Proprio l'*Anfitrione* plautino viene estesamente riassunto in quest'opera⁵⁵, in una sorta di volgarizzamento narrativo, per narrare il concepimento e la nascita dell'eroe. Insomma, la rappresentazione del concepimento prima, attraverso Plauto, e delle *Fatiche* poi, attraverso l'intermezzo, segue uno schema simile al precedente bassiano e rivela il

⁵¹ C'è un indizio interessante nella cronaca di Caleffini, allorché a proposito della rappresentazione del 5 febbraio riferisce del gran lavoro di «marangoni et altri mastri», rivelando la propria netta predilezione a cogliere i dati della cultura materiale, piuttosto che le intenzioni ideologiche e il gusto antiquario della committenza. Cf. CALEFFINI (2006, 686).

⁵² Cf. almeno TISSONI BENVENUTI (1993), nonché MATARRESE (1998).

⁵³ Così Niccolò Loschi in una lettera al fratello Francesco pubblicata da SABBADINI (1890, 182s.).

⁵⁴ TISSONI BENVENUTI (1993, 792).

⁵⁵ *Ibidem*, 781.

contenuto unitario sovrastrutturale alla commedia.

La mediazione, nella ricezione del mito, dell'Ercole seneciano si presta ad una rivisitazione del tema in chiave encomiastica, come già argomentato da Sara Mamone⁵⁶. Il mito dell'eroe che per l'eccezionalità dei suoi meriti assurge alla gloria dell'Olimpo si rivela funzionale alle esigenze celebrative del signore. Ma proprio queste esigenze ne spostano l'elaborazione dall'officina tragico-drammaturgica a quella celebrativa e spettacolare. Nel XVI secolo tale trattamento della materia mitologica troverà uno spazio di elezione nelle entrate e nei trionfi urbani, «forma principe di spettacolo nella cultura autorappresentativa delle corti [... a cui] il mito di Ercole fornirà, oltre alla fondante ideologia, immagini, repertorio, trame»⁵⁷. Per non dire della centralità strategica del mitologema erculeo in teatri accademici e di corte quali l'Olimpico di Vicenza e l'appartato teatro di Vespasiano Gonzaga a Sabbioneta intrisi di evemerismo⁵⁸. Coerente con tale approdo si rivela questa prima ricomparsa ferrarese dell'eroe in ambito rappresentativo che, per il suo fine eminentemente politico e laudativo, predilige alle pertinenze tragiche del modello seneciano la forma spettacolare dell'intermedio.

Nella festa cortigiana si celebrano le glorie erculee, integrando in uno spazio-tempo unitario operazioni culturali e sottosensi politici, modalità delle celebrazioni e tradizioni letterarie. La ricezione dell'antico è dinamica ed operativa, contamina statuti distanti e fornisce aree di sperimentazione, fa da collante ed agglomera nella festa eventi ed oggetti diversi «con teleologia di progetto»⁵⁹. L'intendimento celebrativo *sub specie* mitologica viene disposto in una architettura armonica, una sovra-rappresentazione che si compone di due atti: la commedia e l'intermezzo. In linea con quanto è emerso dall'analisi degli altri eventi, viene incrinata la struttura interna della commedia, attraverso l'intermezzo, per creare una sovrastruttura di senso che li accolga entrambi. Ciò operativamente avviene, preme sottolinearlo, aggredendo l'oggetto culturale commedia con la prassi spettacolare intermediale. L'una, ripeto, attinge all'altra, e l'immaginario antico trova nello spettacolo la strada per diventare esperienza.

Non si hanno descrizioni dei modi rappresentativi di queste *Fatiche. More solito*, dunque, probabilmente sul palco già allestito per la commedia, nel cortile del Palazzo ducale, lo stesso già servito ai *Menecmi* e al *Cefalo*. La scena consiste in un «tribunale de legno e d'asse dipinto cum caxe in fogia de castello e citade», la famosa «città ferrarese» con le sue case e le sue mura. A questa altezza cronologica non c'è un allestimento autonomo degli intermezzi; sono i costumi con la loro sontuosità a fare da apparato «altro» rispetto alla commedia⁶⁰. E tuttavia l'allestimento di quest'ultima,

⁵⁶ Cf. MAMONE (2003, 92).

⁵⁷ *Ibidem*, 92s.

⁵⁸ Cf. MAZZONI (2009-2010, anche per la bibliografia).

⁵⁹ CRUCIANI – SERAGNOLI (1987, 17).

⁶⁰ Cf. POVOLEDO (1959, col. 573).

richiamando la stessa città di Ferrara⁶¹, serve a mescolare la materia mitologica con un'ambientazione che rinvia alla corte. La scena riproietta quell'Ercole antico sull'orizzonte del gusto cortese. E il pensiero corre alle *Fatiche* del Bassi in cui «sullo sfondo delle avventure di Ercole compaiono castelli, gente che guarda dalle mura» e «il contesto 'medievale' [è] adatto a questa visualizzazione del mito»⁶². Per lo spettacolo il meccanismo di adattamento è simile. La figurazione degli intermezzi rimanda dunque alle avventure di un cavaliere "cortese" più che, ad esempio, alle imprese dell'Ercole di Cosmè Tura (**Fig. 1**), immagine databile tra il 1485 e il 1486 ma lontana dalle convenzioni sceniche. In quegli anni il mito è ripreso anche da Gherardo da Vicenza che affresca con alcune *Fatiche d'Ercole* i muri esterni della Via Coperta, ma nulla ci è giunto di queste immagini.

Degni di nota sono alcuni affreschi dipinti in una sala a pianterreno del ferrarese Palazzo Paradiso detta Sala d'Ercole. La loro controversa datazione è da collocarsi tra l'inizio del secolo e gli anni Trenta⁶³. Scriveva Anna Mezzetti: «ignoto è il soggetto dell'affresco che appartiene certamente al repertorio delle leggende cavalleresche e di vita cortese»⁶⁴. Un successivo ciclo di restauri ha permesso di leggere con più chiarezza nuovi settori e di individuare precisi attributi dell'eroe – tra tutti la pelle del leone nemeo – consentendo il riconoscimento di questi affreschi, già indicati in un inventario del 1436 con il nome di Sala d'Ercole⁶⁵.

Rilevante l'ambientazione cortese delle scene che paiono richiamare da vicino le *Fatiche* di Bassi, vale a dire una ricezione del mito adattata ad un gusto cavalleresco assai radicato a Ferrara e di ampia fortuna. Ranieri Varese, ad esempio, ha notato la corrispondenza iconografica puntuale con una miniatura rappresentante il *Ratto di Deianira* del ms. fr. 301, c. 34v, della Biblioteca Nazionale di Parigi⁶⁶, pubblicata da Sez nec⁶⁷. Ma più che di legami si tratta di una modalità ricettiva del mito largamente diffusa di cui copiosamente disserta Cinzia Fratucello⁶⁸ mettendo in relazione gli affreschi ferraresi con diverse miniature di manoscritti che tramandano imprese

⁶¹ Si veda quanto osserva Franco Ruffini in CRUCIANI – FALLETTI – RUFFINI (1994, 169).

⁶² TISSONI BENVENUTI (1993, 788).

⁶³ Mentre una prima ipotesi della MEZZETTI (1964, 17) collocava l'affresco intorno al primo ventennio del secolo, VARESE (1993, 95) opta per una bottega d'ascendenza altichieriana operante nei primissimi anni del Quattrocento, sulla scorta di Ragghianti che già indicava negli ultimi anni del Trecento la possibile datazione dell'affresco. Altri (FRATUCELLO 2002, 17 e TOFFANELLO 2007, 338), indicando l'autore in un possibile pittore di scuola pisanelliana, hanno suggerito gli anni a cavallo tra i Venti e i Trenta, segnatamente il 1431, in occasione della nascita del primo figlio legittimo di Nicolò, Ercole, da Ricciarda di Saluzzo e termine *ante quem* per la raffigurazione dello stemma di casa d'Este, visibile sulla cornice degli affreschi, privo dei gigli di Francia, privilegio concesso da Carlo VII solo da quell'anno (cf. MAGONI 2001, 19).

⁶⁴ MEZZETTI (1964, 16).

⁶⁵ L'inventario fu pubblicato da BERTONI – VICINI (1907).

⁶⁶ Cf. VARESE (1993, 92).

⁶⁷ Cf. SEZNEC (1990, tav. 7).

⁶⁸ Cf. FRATUCELLO (1999).

dell'eroe. Alcune delle opere trascritte in questi codici sono certamente presenti a Ferrara e censite nel citato inventario del 1436⁶⁹.

I settori dell'affresco sono separati tra di loro da una struttura architettonica con balconi, dai quali alcune dame con strumenti musicali guardano alle imprese di Ercole. E il pensiero va alla «gente che guarda dalle mura» l'Ercole bassiano; e proprio un muro merlato è riconoscibile nel terzo settore degli affreschi (**Fig. 2**). Il muro merlato, è noto, è uno degli elementi costitutivi della citata «città ferrarese» e richiama sia l'idea del muro di cinta sia quella del castello⁷⁰. Si pensi al «tribunale che pareva un castello»⁷¹ registrato a proposito del *Cefalo* con la precisazione che si tratta dello stesso tribunale su cui sarebbero andati in scena pochi giorni dopo l'*Anfitrione* e le *Fatiche di Ercole*.

Oltre ad una generica vicenda d'armi (**Fig. 3**)⁷², negli affreschi sono riconoscibili l'uccisione di Nesso⁷³ (**Fig. 4**) ed Ercole con indosso la pelle del leone nemeo che con una mano regge la volta celeste – ormai non più visibile – e nell'altra ha un sestante, probabilmente per regolare la giusta inclinazione della volta (**Fig. 5**). Fuorviante cercare corrispondenze tra gli affreschi e gli intermezzi seriori – anche se l'impresa di Nesso fu rappresentata⁷⁴ – ma giova ribadire come variabile di lunga durata una specifica ricezione del mito che combina gli elementi caratteristici della mitografia classica con elementi propri della cultura cortese e cavalleresca evidenti nelle fonti letterarie, nelle arti figurative e nelle prassi dello spettacolo.

Proprio gli elementi architettonici sono indizi rivelatori e, nel caso in esame, la «città ferrarese» serve a connotare almeno figurativamente le *Fatiche di Ercole* del 1487 più in una direzione cortese che classicheggiante. D'altro canto, proprio nell'ultimo settore degli affreschi (**Fig. 5**) accanto ad Ercole con il sestante è riconoscibile nella parte destra una casa dipinta con porta e finestra, da ritenersi iconograficamente assimilabile alle «case» della scena estense⁷⁵. Tali soluzioni di allestimento, precipue di Ferrara, si mostrano figlie di una tradizione figurativa persistente e rivelano nel teatro ferrarese la fondamentale commistione di pratica romanza e ideologia umanistica.

La complessa dialettica tra classico e romanzo investe appieno lo spettacolo estense, le sue matrici cortigiane e la pluralità culturale dei suoi contesti ricettivi. Ad un polo abbiamo, dal magistero del Veronese in avanti, la circolazione delle nuove idee e

⁶⁹ *Ibidem*, 32.

⁷⁰ Cf. CRUCIANI – FALLETTI – RUFFINI (1994, 169).

⁷¹ PARDI (1928, 122).

⁷² FRATUCCELLO (1999, 29) vi legge l'uccisione di Laomedonte.

⁷³ Se è chiaro il comparto di destra di questo settore, con Ercole, ricoperto dalla pelle del leone, che scocca la freccia, rimane di difficile lettura il comparto di sinistra dove non è facilmente identificabile la figura maschile a causa della perdita della parte inferiore della pittura. Difficile dire se si tratti di Nesso con Deianira (cosa più probabile) o di un momento posteriore ma legato alla vicenda, con la donna che fa indossare il letale dono del centauro all'eroe.

⁷⁴ GRIGUOLO (2006, 256).

⁷⁵ Rimando su queste case, lungamente discusse dalla storiografia, innanzitutto a ZORZI (1977, 19 e *passim*), ma anche a CRUCIANI – FALLETTI – RUFFINI (1994, 169). «Ussi e fenestre» sono ampiamente testimoniate dalle descrizioni cronachistiche della scena ferrarese.

dell'estetica umanistica che attraverso lo studio e l'esegesi dei testi porta a Ferrara un serbatoio di motivi, di temi, di modelli a matrice classica. All'altro polo, le esperienze e la cultura materiale dello spettacolo, fecondate dall'ideologia della corte e dagli intenti celebrativi del principe, inverano quei motivi e quei contenuti in una prassi contenitrice che si viene innovando a partire da questa contaminazione.

In conclusione, mi pare di poter ribadire che l'idea dell'antico nella Ferrara quattrocentesca sia operante non tanto e non solo nella pratica scrittoria, e segnatamente in quella di traduzione e adattamento – a cui certo si presta per evidenza testuale –, ma anche quale fucina dell'immaginario spettacolare. A Ferrara quella idea è resa culturalmente fertile nello spettacolo. L'antico vive in scena sia nella commedia che nell'intermezzo di matrice mitologica come nella figurazione pittorica. È la modalità romanza del rappresentare “intermediale” a riagganciare il contenuto culturale alto e letterario della commedia alla vita dello spettacolo. Questa dialettica porta ad una tipologia di spettacolo “mescidato”⁷⁶, da intendersi tuttavia non come forma intermedia, ma come forma spettacolare al plurale.

In questi anni la forma intermediale dello spettacolo è un sistema teatrale di riadattamento della materia antica al presente e alla sua istanza autocelebrativa. Una forma che, prima della tensione normativa e di “genere” del Rinascimento maturo, mostra l'antinormatività della prassi scenica. C'è un dato incontrovertibile nella percezione contemporanea degli intermezzi qui analizzati ed è il loro essere forma spettacolare, il loro essere cioè non tanto interposti ad una drammaturgia, ma “contro” tale drammaturgia. Questa forma dello spettacolo va allora letta non in un'accezione assoluta bensì in contrapposizione alle forme letterarie che incrociano e fecondano il teatro rinascimentale. Nella totale molteplicità del teatro tardo-quattrocentesco si incontrano, arricchendosi, diverse istanze, senza che nessuna di esse prevalga. In questo orizzonte culturale la letterarietà è un ingrediente portante, ma non esclusivo, che tende a definire una prassi ma non può esaurirla; che tende a generalizzare, ovvero a creare un genere, ma incontra specificità performative irriducibili; che aspira ad una normatività ma si feconda della varietà degli statuti e degli ingredienti.

L'intermezzo quattrocentesco ferrarese si situa in questo *infra*. Non è “genere” perché non ci sono generi teatrali, non è definito per sua stessa costituzione spettacolare, non esclude per sua norma. Coincide di fatto, fenomenologicamente, con le prassi di spettacolo. È l'intermezzo lo spettacolo del Quattrocento ferrarese. Lo è, prima di essere intermezzo, e diviene intermezzo quando conflagra con il sistema della letterarietà che lo sospinge, oltre la dimensione spettacolare, «tra le categorie di drammaturgico e teatrale»⁷⁷. Non si giustappone alla commedia, ma vi si interpone per scardinarne la drammaturgia del testo in favore della drammaturgia della festa.

⁷⁶ Mi sia concesso un uso del termine in polemica con il concetto di dramma mescidato.

⁷⁷ PONTREMOLI (2007, 3).



Fig. 1: Cosmè Tura, *Ercole e il leone di Nemea*. Rotterdam, Museo Boijmans van Beuningen



Fig. 2: Palazzo Paradiso, Sala d'Ercole, settore 3



Fig. 3: Palazzo Paradiso, Sala d'Ercole, settore 1



Fig. 4: Palazzo Paradiso, Sala d'Ercole, settore 2



Fig. 5: Palazzo Paradiso, Sala d'Ercole, settore 5

referimenti bibliografici

ACOCELLA – TISSONI BENVENUTI 2009

M. Acocella – A. Tissoni Benvenuti (a cura di), *Matteo Maria Boiardo. 'Timone'. 'Orphei Tragoedia'*, Novara.

APOLLONIO 2003

M. Apollonio, *Storia del teatro italiano*, vol. II, Milano.

BAXANDALL 1963

M. Baxandall, *A Dialogue on Art from the Court of Leonello d'Este: Angelo Decembrio's De Politia Litteraria Pars LXVIII*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» XXVI 304-26.

BERTONI – VICINI 1907

G. Bertoni – E.P. Vicini (a cura di), *Il Castello di Ferrara ai tempi di Nicolò III. Inventario della suppellettile del Castello 1436*, Bologna.

CALEFFINI 2006

U. Caleffini, *Croniche*, Ferrara.

CONTINI 1941

G. Contini (a cura di), *Bonvesin da la Riva. Opere volgari*, Roma.

CRUCIANI – FALLETTI – RUFFINI 1994

F. Cruciani – C. Falletti – F. Ruffini, *La sperimentazione a Ferrara negli anni di Ercole I e Ludovico Ariosto*, «Teatro e Storia» IX 131-215.

CRUCIANI – SERAGNOLI 1987

F. Cruciani – D. Seragnoli, *Introduzione* a F. Cruciani – D. Seragnoli (a cura di), *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Bologna, 9-27.

CRUCIANI – TAVIANI 1988

F. Cruciani – F. Taviani, *L'indice fiorentino. Discorso preliminare per una ricerca in collaborazione* (1980), in R. Guarino (a cura di), *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, Bologna, 339-68.

FRATUCELLO 1999

C. Fratucello, *Note sull'iconografia degli affreschi della Camera di Ercole nel Palazzo Paradiso di Ferrara*, «Musei ferraresi» XVIII 18-39.

FRATUCELLO 2002

C. Fratucello, *I misteri del Paradiso*, «ArteDossier» CLXXV 15-25.

GIANNINI 1970

G. Giannini, *Il Carnevale nel contado lucchese*, Bologna.

GIRALDI 1554

G.B. Giraldi, *Discorsi di m. Giouambattista Giraldi Cinthio nobile ferrarese, intorno al comporre de i romanzi, delle comedie, e delle tragedie, e di altre maniere di poesie. Con la tauola delle cose piu notabili in tutti essi discorsi contenute*, Venezia.

GRIGUOLO 2006

P. Griguolo (a cura di), *Girolamo Ferrarini. Memoriale estense*, Rovigo.

GRITTI 1998

V. Gritti, *Per una lettura teatrale dell'Orlando Innamorato*, in G. Anceschi – T. Matarrese (a cura di), *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, Padova, 371-85.

GUARINO 1496

B. Guarino, *Poema divo Herculi ferrarensium duci dicatum*, Modena.

GUASTELLA 2007

G. Guastella, *Menaechmi e Menechini: Plauto ritorna sulla scena*, in R. Raffaelli – A. Tontini (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates X: Menaechmi*, Urbino, 69-150.

GUERRIERI CROCETTI 1973

C. Guerrieri Crocetti (a cura di), *Giovan Battista Giraldi. Scritti critici*, Milano.

LIPANI 2010

D.G. Lipani, «*Con sanctissima pompa*». *Lo spettacolo sacro a Ferrara nel XV secolo*, Dissertazione dottorale, Università di Ferrara.

LIPANI 2012

D.G. Lipani, *Lo spettacolo sacro a Ferrara nel Quattrocento e i legami con la tradizione fiorentina*, «AOFL» VII/2 218-31.

MAGONI 2001

C. Magoni, *I gigli d'oro e l'aquila bianca. Gli Estensi e la corte francese tra '400 e '500. Un secolo di rapporti*, Ferrara.

MAMONE 2003

S. Mamone, *Il terzo Seneca e l'Ercole rapito* (1996), ora in Id., *Dèi, Semidei, Uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, 81-105.

MARRI 1977

F. Marri, *Glossario al milanese di Bonvesin*, Bologna.

MATARRESE 1998

T. Matarrese, *Il mito di Ercole a Ferrara nel Quattrocento tra letteratura e arti figurative*, in P. Castelli (a cura di), *L'ideale classico a Ferrara e in Italia nel Rinascimento*, Firenze, 191-202.

MATARRESE 2010

T. Matarrese, *Lo spettacolo del cantastorie*, in G. Anceschi – W. Spaggiari (a cura di), *Boiardo, il teatro, i cavalieri in scena*, Novara, 145-56.

MAZZONI 2009-2010

S. Mazzoni, *Tra dèi e imperatori: Vespasiano Gonzaga Colonna nel teatro di Sabbioneta*, «Atti e Memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti già dei Ricovrati e Patavina. Parte III. Memorie della Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti» CXXII 155-87.

MEZZETTI 1964

A. Mezzetti, *Mostra di opera d'arte restaurate. Catalogo della mostra*, Ferrara.

PARDI 1928

G. Pardi (a cura di), *Diario Ferrarese dall'anno 1409 al 1502 di autori incerti*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, XXIV, p. 7, t. 1, Bologna.

PARDI 1937

G. Pardi (a cura di), *Bernardino Zambotti. Diario Ferrarese*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, XXIV, p. 7, t. 2, Bologna.

PIERI 2012

M. Pieri, *Raccontare e rappresentare: Boiardo e il palcoscenico di Ercole*, in A. Canova – G. Ruozi (a cura di), *Boiardo a Scandiano. Dieci anni di studi*, Novara, 97-118.

PIRROTTA 1969

N. Pirrotta, *Li due Orfei da Poliziano a Monteverdi. Con un saggio critico sulla scenografia di Elena Povoledo*, Torino.

PONTREMOLI 2007

A. Pontremoli, *Fra drammaturgia e spettacolo: gl'intermedi de Il Precipizio di Fetonte a Milano nel 1594*, «TDR – Turin D@ms Review», novembre 2007
<http://www.turindamsreview.unito.it/link/Pontremoli-Saggio.pdf>

POVOLEDO 1959

E. Povoledo, s.v. *Intermezzi*, *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. VI, coll. 572-76, Roma.

RUFFINI 1986

F. Ruffini, *Commedia e festa nel Rinascimento. La 'Calandria' alla corte di Urbino*, Bologna.

SABBADINI 1890

R. Sabbadini, *Biografia documentata di Giovanni Aurispa*, Noto.

SEZNEC 1990

J. Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei* (1980), Torino.

TISSONI BENVENUTI 1993

A. Tisconi Benvenuti, *Il mito di Ercole. Aspetti della ricezione dell'antico alla corte estense nel primo Quattrocento*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, vol. I, Padova, 773-92.

TISSONI BENVENUTI – MUSSINI SACCHI 1983

A. Tisconi Benvenuti – M.P. Mussini Sacchi (a cura di), *Teatro del Quattrocento. Le Corti padane*, Torino.

TOFFANELLO 2007

M. Toffanello, *Scheda 78. Cosmè Tura: Ercole e il leone di Nemea*, in M. Natale (a cura di), *Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este. Catalogo della mostra*, Ferrara, 338.

TOSCHI 1955

P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino (nuova ed. Torino 1999).

VARESE 1993

R. Varese, *Momenti pittorici a Palazzo Paradiso*, in A. Chiappini (a cura di), *Palazzo Paradiso e la Biblioteca Ariostea*, Roma, 81-113.

VENTRONE 1984

P. Ventrone, "Inframessa" e "intermedio" nel teatro del Cinquecento: l'esempio della 'Rappresentazione di Santa Uliva', in E. Garbero Zorzi (a cura di), *La cultura italiana nello spettacolo del Cinquecento*, «Quaderni di teatro» VII/25 41-53.

WITTEN 2002

N. Witten (a cura di), *Angelo Camillo Decembrio. De Politia Litteraria*, München-Leipzig.

ZORZI 1977

L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino.