

Claudio Passera

«IN QUESTO PICCOLO LIBRETTO»

Descrizioni di feste e di spettacoli per le nozze dei signori italiani
del Rinascimento



PREMIO RICERCA CITTÀ DI FIRENZE — 2019

Claudio Passera

«IN QUESTO PICCOLO LIBRETTO»

Descrizioni di feste e di spettacoli per le nozze dei signori italiani
del Rinascimento



PREMIO RICERCA CITTÀ DI FIRENZE — 2019

PREMIO RICERCA «CITTÀ DI FIRENZE»
ISSN 2705-0289 (PRINT) | ISSN 2705-0297 (ONLINE)

– 72 –

COLLANA PREMIO RICERCA «CITTÀ DI FIRENZE»

Commissione giudicatrice, anno 2019

Marcello Garzaniti (Presidente)

Maria Emanuela Alberti

Maria Boddi

Andrea Bucelli

Roberto Casalbuoni

Francesco Ciampi

Anna Dolfi

Roberto Ferrise

Patrizia Guarnieri

Roberta Lanfredini

Pierandrea Lo Nostro

Giovanni Mari

Alessandro Mariani

Paolo Maria Mariano

Simone Marinai

Rolando Minuti

Paolo Nanni

Andrea Novelli

Angela Orlandi

Angela Perulli

Giovanni Pratesi

Orlando Roselli

Claudio Passera

«In questo piccolo libretto»

Descrizioni di feste e di spettacoli per le nozze dei signori
italiani del Rinascimento

Firenze University Press
2020

«In questo piccolo libretto» : descrizioni di feste e di spettacoli per le nozze dei signori italiani del Rinascimento / Claudio Passera. – Firenze : Firenze University Press, 2020.
(Premio Ricerca Città di Firenze ; 72)

<https://www.fupress.com/isbn/9788855181235>

ISSN 2705-0289 (print)

ISSN 2705-0297 (online)

ISBN 978-88-5518-122-8 (print)

ISBN 978-88-5518-123-5 (PDF)

ISBN 978-88-5518-124-2 (XML)

DOI 10.36253/978-88-5518-123-5

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Cover image: Bonifacio Bembo (attribuito a), *Le nozze di Bianca Maria Visconti e Francesco I Sforza*, post 1441. Cremona, Archivio Diocesano.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

All publications are submitted to an external refereeing process under the responsibility of the FUP Editorial Board and the Scientific Boards of the series. The works published are evaluated and approved by the Editorial Board of the publishing house, and must be compliant with the Peer review policy, the Open Access, Copyright and Licensing policy and the Publication Ethics and Complaint policy.

Firenze University Press Editorial Board

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, M. Boddì, A. Bucelli, R. Casalbuoni, F. Ciampi, A. Dolfi, R. Ferrise, P. Guarnieri, R. Lanfredini, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Orlandi, A. Perulli, G. Pratesi, O. Roselli.

 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2020 Author(s)

Published by Firenze University Press

Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

*This book is printed on acid-free paper
Printed in Italy*

A Mattia, Chiara e Nicolò

Sommario

| | |
|--|------------|
| Introduzione | 11 |
| Capitolo 1. I libretti per nozze a stampa | 17 |
| 1. Vicende editoriali degli incunaboli per nozze | 17 |
| 2. Le nozze di Costanzo Sforza e Camilla d' Aragona (1475) | 21 |
| 3. Il matrimonio di Annibale II Bentivoglio e Lucrezia d'Este (1487) | 37 |
| 4. Lo sposalizio di Gian Galeazzo Sforza e Isabella d' Aragona (1489) | 53 |
| 5. Nozze imperiali di Massimiliano I d'Asburgo e Bianca Maria Sforza (1493) | 80 |
| Capitolo 2. La festa nuziale. Una festa per tutti? | 97 |
| 1. Il viaggio della sposa. Per mare e per terra | 97 |
| 2. L'ingresso in città e il 'decor' delle vie cittadine | 117 |
| 2.1. Carri, ingegni e girandole: il contributo delle maestranze fiorentine | 131 |
| 3. La cerimonia nuziale: addobbi e apparati ecclesiastici, variazioni rubricali, investiture cavalleresche | 140 |
| Capitolo 3. La festa nuziale. Una festa privata? | 149 |
| 1. Il banchetto: disposizione della sala, ingegni, figuranti | 149 |
| 2. Balli, tornei e giostre | 165 |
| 3. Spettacoli teatrali: sacre rappresentazioni e commedie classiche | 179 |
| Appendice | 205 |
| Documento A. Stephanus Dulcinus, <i>Nuptiae illustrissimi ducis Mediolani</i> . Edizione critica. | 205 |
| I. [Epistula] Pater Stephanus Dulcinus, Scalae canonicus, Nicolao Lucaro, rhetori cremonensi, salutem. | 205 |
| II. De Vicecomitum genealogia | 207 |
| III. De templo mediolanensi | 210 |
| IV. De aedificio ante templum rotundo | 214 |
| V. De arcu triumphali | 214 |
| VI. De spacio inter templum et arcum columnato | 214 |

«In questo piccolo libretto»

| | |
|---|-----|
| VII. De arcis apparatu | 215 |
| VIII. De lecti genialis ornamento | 216 |
| IX. De viarum tegumentis et festo urbis ornatu | 217 |
| X. De sacerdotum et militum pompa | 218 |
| XI. De principis egressu et comitatu | 218 |
| XII. De altari et eius ornamento | 219 |
| XIII. De pontificali Missa | 220 |
| XIV. De his qui auro equestri donati sunt et spectatorum numero | 220 |
| XV. De ducis nostri foelicitate | 220 |
| XVI. De Mediolani et nuptiarum laudibus | 221 |
| XVII. De nuptiarum excellentia | 221 |
| XVIII. Epilogus | 221 |
| XIX. [Epistula] Iohannes Antonius Corvinus patri Stephano Dulcino canonico Mediolanensi salutem plurimum dicit. | 222 |
| XX. [Carmen] Boniphacius Bembus Brixiensis <i>In Caninum</i> | 223 |
| XXI. [Colophon] | 223 |
| Documento A. Stefano Dolcino, <i>Le nozze dell'illustrissimo duca di Milano</i> . Traduzione. | 225 |
| I. [Epistola prefatoria] Padre Stefano Dolcino, canonico di Santa Maria della Scala, saluta Niccolò Lugari, retore cremonese. | 225 |
| II. Genealogia dei Visconti | 226 |
| III. Il Duomo di Milano | 228 |
| IV. L'edificio rotondo davanti al Duomo | 232 |
| V. L'arco trionfale | 233 |
| VI. Il colonnato tra il tempio e l'arco | 233 |
| VII. L'apparato del castello | 233 |
| VIII. La decorazione del letto nuziale | 234 |
| IX. Il rivestimento delle vie e la decorazione festiva della città | 235 |
| X. La processione dei sacerdoti e dei militari | 236 |
| XI. L'uscita del principe e il corteo | 236 |
| XII. L'altare e la sua decorazione | 237 |
| XIII. Il pontificale | 238 |
| XIV. L'assegnazione del titolo cavalleresco a due gentiluomini e il numero degli spettatori | 238 |
| XV. Fortuna del nostro principe | 239 |
| XVI. Le lodi di Milano e delle nozze | 239 |
| XVII. L'eccellenza delle nozze | 239 |
| XVIII. Epilogo | 240 |

| | |
|---|------------|
| XIX. Giovanni Antonio Corvini saluta padre Stefano Dolcino, canonico di Milano. | 240 |
| XX. Epigramma in trimetri ipponattei di Bonifacio Bembo da Brescia. <i>Contro Canino</i> | 241 |
| XXI. [Colophon] | 241 |
| Documento B. <i>Descriptione de l'ordine e feste celebrate in le noze de lo illustrissimo Zoanne Galeaz, duca de Milano</i> | 243 |
| Bibliografia | 253 |
| Apparato iconografico | 269 |
| Indice dei nomi | 281 |
| Indice dei luoghi | 291 |
| Ringraziamenti | 293 |

Introduzione

In questo piccolo libretto se contiene le admirande magnificentie e stupendissimi aparati de le foelice noze celebrate da lo illustre signor de Pesaro Costantio Sforza per madama Camilla sua sposa e neza de la sacra maiestà del re Fredinando. E prima cum facundia ornatissima particolarmente è descripto el grandissimo honore de andar contra a la prefata madona succedendo la gloriosa entrata di quella. Poi el splendido e solennissimo convito, al quale fu representato el Sole e la Luna descendere dal cielo, e altri dèi tuti recitando sentenciosi e elegantissimi versi. Oltra di questo li varii e delectevoli spectaculi disposti cum mirabile magisterio e subtilissimo artificio. E finalmente la magnifica giostra facta a quatro precii da strenui e prestantissimi signori e cavalieri nobilissimi, e molte altre diverse representatione e cose notabile, che faranno remanere quelli che legeranno pieni di meraviglia e di stupore.¹

Nel novembre del 1475, un anonimo letterato introduceva con queste parole la descrizione a stampa delle feste e degli spettacoli organizzati nel maggio precedente per le nozze di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona. Qualche tempo più tardi, lo sconosciuto autore avrebbe vantato tra i suoi lettori anche Federico da Montefeltro, omaggiato nel 1480 con un manoscritto miniato della cronaca. Lo scritto fu probabilmente il resoconto ufficiale dei festeggiamenti, di cui lo sposo aveva forse richiesto la composizione e favorito la diffusione, commissionandone prima l'edizione e poi la copiatura nel codice destinato al duca d'Urbino. Il «piccolo libretto» faceva circolare così nell'Italia del Rinascimento un ritratto di Costanzo quale munifico promotore delle «admirande magnificentie» della festa, sotto il cui governo Pesaro fioriva di spettacolari celebrazioni e di opere pubbliche realizzate per il lieto evento.

Lo Sforza non fu il solo governante del suo tempo a beneficiare dell'elaborazione letteraria del racconto del proprio matrimonio. Nel Secondo Quattrocento, prima del definirsi degli equilibri diplomatici che portarono alla nascita degli stati regionali, i signori italiani, bisognosi di strategie di promozione della propria immagine pubblica, seppero fare degli sposalizi un potente mezzo di comunicazione politica. Le cerimonie e gli apparati decorativi urbani per l'accoglienza degli sposi avevano, infatti, il compito di rendere esplicite le alleanze tra le famiglie del patriziato cittadino o tra le case regnanti di diversi stati e di esprimere visivamente il potere dei governanti sulle proprie capitali.

Promuovere la descrizione dei festeggiamenti e favorirne la circolazione acquisì, in questa prospettiva, un fine propagandistico: persuadere i lettori della magnificenza

¹ *Ordine de le noze de lo Illustrissimo Signor misir Costantio Sfortia*, Vicenza, Hermann Liechtenstein, 1475. c. [a1r].

«In questo piccolo libretto»

del principe e degli effetti benefici del suo reggimento. Dagli anni 1463-1464, quando i tedeschi Arnold Pannartz e Conrad Schweynheym recarono in Italia le attrezzature e le competenze necessarie per avviare delle tipografie, i signori della Penisola poterono sperimentare anche le potenzialità comunicative della stampa per raggiungere un vasto pubblico con i testi sulle loro celebrazioni dinastiche – come fece per primo il signore di Pesaro.

In verità, sebbene propensi, per ragioni commerciali, a sostenere l'apertura di stamperie nelle loro capitali, nell'età degli incunaboli la maggior parte delle repubbliche e dei principati fu reticente nei confronti di un patrocinio all'editoria, come testimoniano la scarsità delle loro committenze dirette di stampe e la scelta di non dotarsi di tipografie di fiducia.²

Il successo dell'*ars artificialiter scribendi* fu dovuto, piuttosto, alla capacità imprenditoriale degli stampatori e di alcuni funzionari d'alta carica. Spesso aspiranti a divenire cortigiani di rango elevato, costoro compresero i vantaggi d'investire capitali nella produzione di stampati e, in virtù della loro posizione sociale privilegiata, poterono farsi editori di testi di pubblico interesse graditi ai principi.

Una dinamica analoga riguardò anche gli incunaboli per nozze, cui è dedicato il primo capitolo di questo libro.³ Di ognuno degli opuscoli ho ricostruito le storie redazionali e, fatta luce sulle personalità dei loro autori, editori e stampatori, ho confrontato le notizie sui festeggiamenti di queste pubblicazioni con quelle annotate in diari privati, cronache cittadine, lettere di ambasciatori e aristocratici invitati, per proporre, infine, l'impiego come fonti per la storia dello spettacolo.

Seguendo in ordine cronologico le vicende editoriali dei testi, ho potuto riscontare come nel XV secolo andarono definendosi i caratteri letterari delle descrizioni ufficiali dei matrimoni principeschi, senza giungere, però, alla codificazione di una apposita tipologia editoriale che le rendesse identificabili. I libretti per tali sposalizi, sebbene spesso destinati a lettori di estrazione altolocata, mantennero infatti nel Quattrocento l'aspetto semplice delle contemporanee pubblicazioni popolari.

Tutt'altro che popolare era però la scrittura latina con cui Filippo Beroaldo e Stefano Dolcino riferirono rispettivamente delle *Nuptiae Bentivolorum* e delle *Nuptiae illustrissimi ducis Mediolani*. Dispiegando un vocabolario sofisticato, memore di letture che abbracciavano tutto l'arco della latinità, i due umanisti paragonarono gli ingressi di Lucrezia d'Este a Bologna (1487) e di Isabella d'Aragona a Milano (1489) ai trionfi di Roma antica ed esaltarono i progetti di riqualificazione urbanistica promossi nelle città in vista degli sposalizi. Il componimento di Dolcino, opera di

² L'assenza di un sostegno diretto degli stati italiani all'editoria nel secolo XV è stata analizzata da Brian Richardson, che nota come solo nel secolo successivo i principati si dotarono di proprie stamperie. Cfr. B. RICHARDSON, *Stampatori, autori e lettori nell'Italia del Rinascimento*, Milano, S. Bonnard, 2004, pp. 47-48.

³ Per l'analisi bibliografica degli incunaboli citati nelle pagine seguenti rinvio alle schede descrittive dell'*Incunabola Short Title Catalogue* https://data.cerl.org/istc/_search (d'ora in poi ISTC) e del *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de (d'ora in poi GW), delle quali fornirò volta per volta le numerazioni. Ultima visita 10/07/2020. Per le edizioni quattrocentesche di descrizioni di feste nuziali sia permesso rimandare inoltre a C. PASSERA, *Gli incunaboli italiani per nozze. Un catalogo e alcune nozze*, «La Bibliofilia», CXII, 2020, I, pp. 59-74.

altissimo pregio letterario, è debitore in più luoghi dello scritto di Beroaldo. Il confronto tra i due testi illustra perfettamente il processo elaborativo di un modello di descrizione ufficiale delle feste nuziali svoltosi nel Quattrocento, e poiché le *Nuptiae illustrissimi ducis Mediolani* sono state più volte riconosciute dagli storici dell'architettura come testimonianza preziosa per conoscere i cantieri di edilizia pubblica e privata promossi dagli Sforza a Milano, nell'Appendice, documento A, di questo volume ho fornito l'edizione critica di tale fonte storica, finora inedita. Nel testo e nelle fasce del suo apparato critico si noteranno i ricorsi numerosi dell'autore alle opere di Plinio e Vitruvio, di Orazio e Virgilio, ma anche al magistero di umanisti come Pier Candido Decembrio, Flavio Biondo e Giorgio Merula, che documentano come la scrittura delle cronache non fosse per gli estensori l'occasione per presentare semplicemente un omaggio cortigiano, ma anche una possibilità per dimostrare abilità scritte nell'elevare l'effimero della festa alla memoria imperitura delle glorie spettacolari del mondo antico.

Nell'Appendice, documento B, si può leggere anche la *Descriptione de l'ordine et feste celebrate in le noze delo illustrissimo Zoanne Galeaz Duca de Milano*, una versione anonima – pubblicata qui per la prima volta e conservata tra i documenti dell'Archivio sforzesco della Bibliothèque Nationale de France – delle medesime accoglienze per l'entrata di Isabella d'Aragona presentate da Dolcino. Il testo riporta particolari interessanti sulle cerimonie. Ad esempio, il suo anonimo autore riferì come il 2 febbraio 1489, entrando solennemente nella capitale sforzesca, la principessa ne avesse attraversato le vie sotto un baldacchino, le cui aste furono trasportate per parte del percorso dai rappresentanti più insigni delle sette porte cittadine. Il dettaglio credo alluda a una forma di legittimazione della cerimonia da parte dei milanesi, i quali vollero negoziare con gli organizzatori dell'evento questo spazio di visibilità pubblica, e non compare nelle *Nuptiae illustrissimi ducis Mediolani*, più propense a un'esaltazione incondizionata degli Sforza.

Il confronto tra i documenti si è confermato, dunque, fondamentale per ricostruire l'aspetto delle celebrazioni, conoscerne gli attori coinvolti e le tensioni che la parafrasi del potere principesco affidata alle cerimonie poteva creare tra i sudditi e i governanti. I matrimoni dei signori italiani, i cui giovani dominî, all'indomani della pace di Lodi (1454), erano spesso ancora in attesa del riconoscimento dell'ufficialità dalle autorità imperiale e papale, minacciati dai partiti avversi delle oligarchie cittadine e dalle pretese di legittimità di successione al potere di sovrani stranieri, furono feste, dunque, nelle quali fu possibile ai principi anche rinsaldare e rappresentare con la gestualità dei cerimoniali il proprio rapporto con il popolo.

Giovanni Sabadino degli Arienti, Naldo Naldi, Baldassarre Taccone, Pietro Lazzaroni e altri autori, citati abbondantemente nelle pagine successive, descrissero l'impegno gioioso degli abitanti delle città interessate dai lieti eventi per realizzare le decorazioni viarie, i canti, le acclamazioni e le danze che avrebbero accolto i cortei delle spose. Nelle loro opere, i cittadini – apparatori, spettatori e protagonisti dello spettacolo – accompagnavano le principesse fino alla cattedrale, dove il rito sponsale avrebbe unito i destini dei nobili consorti e quelli dei loro sudditi in un vincolo di fedeltà tutelato da Dio.

Nel secondo capitolo di questo volume mi sono soffermato, dunque, sull'analisi dei festeggiamenti pubblici per i matrimoni: i viaggi delle spose, scanditi dalle

«In questo piccolo libretto»

accoglienze delle cittadine alleate degli sposi; gli ingressi trionfali, che presentavano la città apparata magnificamente alla novella sovrana e contemporaneamente quest'ultima ai sudditi; e le cerimonie nuziali, che sancivano la legittimità dello spozalizio e la sacra promessa di continuazione della dinastia regnante davanti a Dio e agli uomini. Attraverso testimonianze letterarie, cronachistiche e iconografiche ho provato a ricostruire la serie dei festeggiamenti e il ruolo in questi interpretato dal popolo, e mi sono interrogato sugli intenti comunicativi degli addobbi urbani che composesero la cornice delle cerimonie.

Nel capitolo terzo ho poi considerato i momenti apparentemente privati delle nozze: il banchetto, le danze e le giostre, le recite teatrali. Dalla lettura delle fonti storiche si apprende come questi divertimenti fossero riservati ai più nobili invitati soltanto parzialmente. Anche ai comuni cittadini era permesso, infatti, accedere a questi festeggiamenti. La loro presenza, secondo l'ordine e le modalità pensate dagli organizzatori dell'evento, era fondamentale, anzi, per la riuscita della festa, poiché il meccanismo complesso e unitario degli spettacoli dinastici poteva trasmettere il proprio messaggio solo se gli spettatori vi assistevano nella loro totalità.

Nelle pagine seguenti ho cercato, pertanto, di sottolineare la continuità progettuale di tutti i momenti celebrativi delle nozze, ribadita dal ripetersi delle tipologie decorative degli apparati effimeri, degli addobbi floreali posti nelle sale dei ricevimenti e lungo le vie trionfali, dei soggetti degli *entremets* dei banchetti e delle recite allegoriche o dei tornei.

Ho tentato, inoltre, di identificare gli artisti, i musicisti, i recitanti e i maestri di danza che elaborarono le celebrazioni e che permisero con i loro spostamenti la circolazione di saperi e di forme diverse dello spettacolo. In particolare, mi sono soffermato sull'apporto dato dalle maestranze artigiane fiorentine – frequentemente menzionate nelle fonti storiche – all'esportazione presso le corti italiane delle abilità necessarie a trasformare i tradizionali edifici delle processioni di San Giovanni in carri trionfali di omaggio alle virtù dei coniugi. Nei giorni delle nozze, queste erano impegnate anche nell'allestimento di sacre rappresentazioni, le quali, spogliate delle finalità educative per cui erano state ideate nella Repubblica di Firenze, dilettavano un pubblico principalmente cortigiano, pronto ad accogliere con disinvoltura l'impiego dei paradisi brunelleschiani persino nelle recite plautine promosse da Ercole I d'Este.

Le feste nuziali si sono rivelate così un'occasione preziosa d'incontro tra culture performative differenti, delle quali gli autori delle descrizioni seppero riconoscere le specifiche regioni di provenienza. Nell'ambiente eclettico e internazionale delle corti tali tipologie di spettacoli trovarono un terreno fecondo di sviluppo. Lo studio dei loro mutamenti e adattamenti in conformità alle esigenze celebrative dei principi è stato affrontato, in queste pagine, attraverso una lettura critica e comparativa delle testimonianze scritte – alcune anche inedite, provenienti dall'Archivio sforzesco conservato alla Bibliothèque Nationale de France. Citate ampiamente nella trattazione, queste permettono al lettore di sapere quante e quali fossero le fonti storiche prodotte sui matrimoni e restituiscono un'idea della molteplicità degli effetti che gli spettacoli produssero sugli spettatori.

Alla loro analisi si è affiancata la considerazione delle fonti iconografiche che conservano tracce visuali delle decorazioni effimere e degli allestimenti teatrali in onore degli sposi – riprodotte qui nell'Apparato iconografico. Ho cercato di

impiegarle in questo studio cautamente, tenendo conto di diversi parametri di giudizio per evitare accostamenti delle loro figurazioni a contesti non pertinenti: l'area di produzione dell'opera; la sua datazione; la possibilità che l'artista avesse assistito agli allestimenti di cui si sospetta che le sue creazioni ricordino alcuni elementi; le possibili richieste del committente rispetto alla progettazione del prodotto artistico. Considerandoli con tali cautele i documenti iconografici hanno fornito informazioni sugli spettacoli non trasmesse dalle fonti scritte e un auspicato termine di confronto visuale prezioso per lo storico.

L'obiettivo della mia ricerca è stato quello di comprendere come i festeggiamenti matrimoniali e le loro descrizioni potessero diventare uno strumento di comunicazione politica e come la diffusione dei resoconti, a stampa o manoscritti, potesse amplificare la fama degli eventi e la gloria dei loro promotori. Per tale ragione, le feste nuziali dei principi italiani del Secondo Quattrocento, considerate solo singolarmente finora dagli storici, sono state studiate qui in modo comparativo, paragonando tanto la varietà delle cerimonie e degli spettacoli che le caratterizzarono, quanto le strategie differenti di produzione e diffusione delle cronache.

Ho cercato di seguire le tracce anche di una circolazione delle notizie sulle feste tra le corti grazie all'invio degli scritti commemorativi ufficiali o delle missive dei nobili ospiti dei matrimoni; testi che – insieme alle opere quattrocentesche sulla cultura festeggiante degli antichi, come la *Roma triumphans* di Flavio Biondo, o sull'eleganza dei costumi, come il *De conviventia* di Pontano – influenzarono l'opera degli apparatori degli eventi dinastici.

La ricerca di descrizioni di sposalizi su cui fondare questa indagine ha abbracciato un arco cronologico che va dall'introduzione della stampa in Italia fino al 1502, anno nel quale, ormai terminata l'età degli incunaboli e ampiamente mutato lo scacchiere della politica italiana dopo le campagne militari di Carlo VIII e di Luigi XII, per il matrimonio di Lucrezia Borgia con Alfonso I d'Este fu pubblicata la descrizione dell'ultima festa nuziale qui considerata.

In questo piccolo libretto ho provato a studiare i matrimoni principeschi con un metodo multidisciplinare, che spero possa rendere conto di quanto potesse essere fecondo, per l'elaborazione della cultura spettacolare italiana, l'incontro tra i principi mecenati, gli artisti e i letterati che fecero di quei giorni di festa un'opera d'arte e l'oggetto di una narrazione affascinante. Un racconto forse ancora capace di tramandare il messaggio di quelle solenni celebrazioni e di far giungere ai nostri giorni le speranze e i sogni della civiltà cortese del Rinascimento.

Capitolo 1

I libretti per nozze a stampa

1. Vicende editoriali degli incunaboli per nozze

Gli incunaboli con le descrizioni dei festeggiamenti per i matrimoni di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona (Pesaro, maggio 1475), di Annibale Bentivoglio e Lucrezia d'Este (Bologna, gennaio-febbraio 1487), di Gian Galeazzo Sforza e Isabella d'Aragona (Milano, febbraio 1489), e dell'imperatore Massimiliano I d'Asburgo con Bianca Maria Sforza (Milano, novembre 1493) costituiscono per più ragioni un oggetto di studio interessante, sia per gli studiosi delle culture rinascimentali dello spettacolo, sia per gli storici del libro.

Si noti, in primo luogo, come nel Quattrocento l'Italia sia stato l'unico paese europeo a produrre relazioni a stampa di spozalizi principeschi. Sebbene siano giunte edizioni delle cronache delle consacrazioni regali di Carlo VIII (1484) e di Luigi XII (1498) a Reims, non si dispone, infatti, di pubblicazioni sulle nozze dei due re francesi con Anna di Bretagna, né per quelle di altri sovrani e principi dell'epoca;¹ mentre il ducato di Savoia, politicamente e culturalmente vicino alla Francia e all'Italia, dovette attendere il 1510 per vedere imprimere un testo associabile al cerimoniale di corte: l'*Ordonnance et institution de l'ordre du collier de Savoie*, edito a Ginevra da Jean Belot.²

Pertanto, gli stampatori ed editori italiani furono i primi a sperimentare un genere editoriale, quello del *livret* con le descrizioni di festeggiamenti dinastici, destinato a

¹ Si contano due edizioni *sine notis* dell'anonima *Entrée du roi Charles VIII à Paris, le 8 juillet 1484, et son sacre à Reims* (ISTC ic00214815, GW M39313; ISTC ic00214820, GW 0931820N) assegnate ai torchi di Antoine Caillaut. Sempre *sine notis*, dopo il 27 maggio 1498, apparvero quattro edizioni de *Le Sacre du roi très chrétien fait à Reims l'an 1498* in onore dell'incoronazione di Luigi XII. Due di esse sono riconducibili ai tipi di Pierre Le Caron (ISTC il00371920, GW M39320; ISTC il00371950, GW M39318) una a quelli di Jean Tréperel o di Michel Le Noir (ISTC il00371900, GW M39322) e una al torchio di Jacques Le Forestier (ISTC il00371930, GW M3931710). La presente ricerca di descrizioni dei matrimoni principeschi si è avvalsa della consultazione dei tradizionali repertori di incunaboli, di ISTC, dello *Universal Short Title Catalogue*, e della banca dati *Renaissance Festival Book* della British Library di Londra, www.bl.uk/treasures/festivalbooks/expert.html. Ultima visita 10/07/2020.

² T. BRERO, *Rituels dynastiques et mises en scène du pouvoir. Le cérémonial princier à la cour de Savoie (1450-1550)*, Firenze. SISMEL-Galluzzo, 2017, p. 104.

«In questo piccolo libretto»

godere di successo in tutta Europa nel secolo XVI,³ e agli autori di queste cronache spettò il merito di avere ideato e affinato modelli di scrittura encomiastica, in volgare e in latino, conformi alle esigenze celebrative delle famiglie dominanti.⁴

In secondo luogo, va osservato come di tali opuscoli nuziali – in formato in quarto, di non più di venti carte, privi d'illustrazioni, conosciuti in esemplari impressi su carta e mai su pergamena – si conservi un numero di esemplari superiore al quantitativo medio delle copie d'edizioni incunabile pervenute ai nostri giorni; fatto che invita a indagare meglio quali potessero essere la destinazione d'uso e il pubblico di questi stampati.

Recenti ricerche sui 30.535 titoli censiti dall'*Incunabola Short Title Catalogue* hanno appurato come circa 6.800 edizioni quattrocentesche siano pervenute in un unico esemplare, 3.100 in due esemplari, 2.000 in tre, 1.500 in quattro, 1.200 in cinque. Pertanto, quasi metà del patrimonio librario schedato dal sito britannico pare si conservi oggi in non più di cinque copie.⁵ Secondo gli studi di Neil Harris, poiché i prodotti tipografici apparsi entro il 1480 ebbero una tiratura media non superiore alle cinquecento unità, mentre quelli del periodo 1481-1500 ne ebbero una di mille, la sopravvivenza degli incunaboli editi prima del 1480 si attesterebbe, fatte le debite proporzioni, intorno allo 0,2% del totale delle copie di ogni edizione nota e quella dei testi impressi nell'ultimo ventennio del Quattrocento intorno allo 0,1%.⁶ Conoscere una stampa del XV secolo poiché ne rimane un solo esemplare risulterebbe così una situazione usuale.⁷

Si contano, invece, otto copie della anonima cronaca delle feste pesaresi del 1475 e quattro esemplari di quella delle nozze bolognesi del 1487 scritta da Angelo Michele Salimbeni. I componimenti di Naldo Naldi e di Filippo Beroaldo su quest'ultimo evento si conservano rispettivamente in sette e dodici copie. Ventidue sono gli opuscoli superstiti della descrizione firmata da Stefano Dolcino dello spozalizio del duca di Milano del 1489. Tre, infine, gli esemplari del poemetto di Baldassarre Taccone sul

³ Sulla diffusione di una pubblicistica d'occasione nel secolo XVI con propri canoni editoriali vedi B. MITCHELL, *Italian Civic Pageantry in the High Renaissance. A Descriptive Bibliography of Triumphal Entries and Selected Other Festivals for State Occasions*, Firenze, Olschki, 1979.

⁴ Non considero in questa sede le orazioni pronunciate nel corso degli spozalizi principeschi e successivamente pubblicate a stampa. Per il fiorire di questo genere retorico nel Quattrocento e per un inventario delle stampe e dei manoscritti che ne tramandano i testi cfr. A.F. D'ELIA, *The Renaissance of Marriage in Fifteenth-Century Italy*, Cambridge-London-Massachusetts, Harvard University Press, 2004; M. DE NICHILO, *Oratio nuptialis: per una storia dell'oratoria nuziale umanistica*, Bari, Dipartimento di Italianistica dell'Università di Bari, 1994.

⁵ J. GREEN, F. MCINTYRE, P. NEEDHAM, *The Shape of Incunable Survival and Statistical Estimation of Lost Editions*, «Papers of the Bibliographical Society of America», CV, 2012, pp. 141-175. Un aggiornamento di questa ricerca con la disamina delle variabili da considerare nell'analisi statistica della scomparsa degli incunaboli in IDEM, *Lost Incunable Editions: Closing in on an Estimate*, in *Lost Books: Reconstructing the Print World of Pre-Industrial Europe*, edited by F. BRUNI, A. PETTEGREE, London, Brill, 2016, pp. 55-72.

⁶ N. HARRIS, *La sopravvivenza del libro ossia appunti per una lista della lavandaia*, «Ecdotica», IV, 2007, pp. 24-65: 27.

⁷ P. NEEDHAM, *The Late Use of Incunables and the Paths of Book Survival*, «Wolfenbütteler Notizen zur Buchgeschichte», XXIX, 2004, pp. 35-60: 36.

matrimonio di Bianca Maria Sforza del 1493, e cinque quelli dell'*Epithalamium* di Pietro Lazzaroni per la stessa cerimonia.⁸

Il quantitativo pervenuto di libretti nuziali – opere di discreto pregio letterario, apparsi tra il 1475 e il 1494, in un arco cronologico segnato da una forte possibilità di dispersione degli stampati – penso sia indice di un interesse dei possessori alla conservazione delle stampe, le quali, per l'attinenza all'attualità e la semplice veste editoriale, possono essere paragonate però ai fogli volanti con notizie su eventi bellici, vicende della vita dei potenti, catastrofi naturali, prodigi editi all'epoca per un consumo immediato da parte dei lettori. È stato notato come simili scritti cronistici, siano andati completamente perduti per quanto concerne l'area italiana;⁹ ma nel Quattrocento, furono impressi nella Penisola anche opuscoli di poche carte, materialmente più consistenti, su fatti d'attualità, primi casi di editoria popolare, destinati talora a una lettura comunitaria che supplisse al problema dell'analfabetismo diffuso.¹⁰

Sebbene le stampe per gli spozalizi apparissero un poco più raffinate di tali pubblicazioni, va segnalato che almeno per l'incunabolo del 1475, dedicato alle nozze di Costanzo Sforza, si possiede la notizia su una sua lettura pubblica corrispondente al tipo di circolazione testuale descritto, tramandata dalla *Descrizione di tutta Italia* dello storico domenicano Leandro Alberti:

[Costanzo Sforza] ebbe per moglie Camilla, illustre donna e litterata, della nobilissima famiglia Aragonese di Napoli. Nelle cui nozze fu fatto tanto magnifico apparato che credo poco più si avrebbe potuto fare ad un re, come chiaramente considerer si può dalla descrizione di quello volgarmente fatta. La quale fu impressa e volgata per tuta Italia, ch'era cosa molto dilettevole a leggerla o udirla leggere.¹¹

Nel 1550, dunque, la cronaca incontrava ancora un pubblico simile a quello delle stampe popolari, le quali riportavano talvolta anche frottole dialogiche o componimenti poetici editi a spese dell'autore o con il contributo parziale di un editore o dello stampatore medesimo, proprio come penso fosse stato risolto il problema dei costi di pubblicazione dei libretti nuziali.

In questo modo lo scrittore avrebbe potuto disporre di una parte delle copie pubblicate, delle quali fare omaggio al principe o al pubblico dei propri estimatori e delle personalità capaci di agevolarne la carriera cortigiana; mentre i libretti di proprietà dell'editore-stampatore si sarebbero potuti vendere in empori di cartolai, alle fiere o nel corso dei viaggi dei cerretani, come forse accadde a parte degli opuscoli sui

⁸ Per questi quantitativi si fa riferimento agli esemplari segnalati da ISTC. Non si esclude che altre copie possano trovarsi in collezioni private.

⁹ U. ROZZO, *La strage ignorata: i fogli volanti a stampa nell'Italia dei secoli XV e XVI*, Udine, Forum, 2008, p. 89. Secondo l'autore, sarebbero stati novantotto i fogli volanti editi in Italia nel Quattrocento. I primi due apparvero nel 1473 per i tipi di Filippo Lavagna e di Ulrich Han. Entro il 1475, anno della stampa della prima cronaca nuziale, se ne conterebbero solo altri tre o quattro.

¹⁰ Sul fenomeno delle stampe popolari italiane cfr. G. PETRELLA, *Fra testo e immagine: edizioni popolari del Rinascimento in una miscellanea ottocentesca*, Udine, Forum, 2009. Ancora di grande utilità le considerazioni di Francesco Novati raccolte in F. NOVATI, *Scritti sull'editoria popolare nell'Italia di Antico Regime*, a cura di E. BARBIERI, A. BRAMBILLA, Roma, Archivio Izzi, 2004.

¹¹ L. ALBERTI, *Descrizione di tutta Italia, nella quale si contiene il sito di essa, l'origine, et le Signorie delle Città et delle Castella*, Bologna, Anselmo Giaccarelli, 1550, cc. 260v - 261r.

«In questo piccolo libretto»

festeggiamenti pesaresi, dotati di una lunghezza superiore a quella media dei testi in esame, composti in volgare – quindi più smerciabili di un resoconto in latino –, e suddivisi in paragrafi corrispondenti alle giornate della festa per ripartirne efficacemente l'eventuale lettura a voce alta.

Almeno per questo volumetto è ipotizzabile una doppia modalità di circolazione: una parte della tiratura potrebbe essere stata offerta in dono agli ospiti dello spozalizio, mentre l'altra potrebbe essere stata messa in vendita, incontrando un pubblico più ampio. Per avvalorare questa tesi, ho provato a rintracciare informazioni sui possessori degli esemplari dei libretti nelle schede del database MEI *Material Evidence in Incunabola*, riscontrando come solo per l'esemplare dell'*Ordine de le noze de lo Illustrissimo Signor misir Costantio Sfortia* della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia si possa individuare un proprietario vissuto tra i secoli XV e XVI: Giuseppe Morosini (1480-1550), identificato con un nobile discendente della famiglia Morosini della Tressa.¹² Il dato penso confermi una diffusione dell'operetta in ambienti aristocratici parallela a quella delle letture comunitarie ricordate da Leandro Alberti.

In terzo luogo, per comprendere l'intento comunicativo degli incunaboli per spozalizi sarà opportuno osservare come questi fossero stati pubblicati per interessamento di personalità inserite presso la corte del principe protagonista dei festeggiamenti, come si cercherà di chiarire nelle pagine seguenti.

Sebbene manchi documentazione su una committenza di membri delle famiglie degli sposi per l'impressione delle cronache, credo che senza la loro autorizzazione questi scritti non sarebbero giunti in tipografia e che la presenza di un cortigiano autorevole, mediatore tra l'autore, il tipografo e la famiglia omaggiata dal resoconto, fosse necessaria per portare a termine un'operazione editoriale che, sul finire del XV secolo – una volta compreso il valore della stampa quale quarto potere – si configurò come un'autentica propaganda celebrativa. Essa non mediava un messaggio politico preciso, ma mirava a dispiegare splendore e magnificenza allo scopo di rendere credibile il regime che aveva promosso la sfarzosa festa dinastica.¹³ La cerimonia e le sue stampe commemorative finivano così per rivolgersi allo stesso pubblico – una platea d'invitati aristocratici, ambasciatori, cortigiani, ma anche di popolani e ospiti stranieri accorsi per assistere al corteo della sposa e agli intrattenimenti in suo onore – con lo stesso obiettivo: consolidare l'immagine pubblica dei principi e del loro governo.

In quest'ottica, è rilevante il fatto che l'incunabolo per lo spozalizio di Gian Galeazzo Sforza e Isabella d'Aragona rendesse note nel 1489 le alleanze matrimoniali tra i duchi milanesi e la casa regnante di Napoli in un momento in cui gli Sforza apparivano ancora alla ricerca di una legittimazione della propria autorità, e che i libretti per le nozze di Bianca Maria Sforza del 1493 sottolineassero la loro parentela

¹² Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Inc. 0801. L'appartenenza a Giuseppe Morosini è assegnata dall'estensore della scheda sulla base dell'uguaglianza della scrittura dei *marginalia* al testo rispetto a quelli dell'Inc. 0802, con cui la descrizione era legata in un solo volume. Consulta https://data.cerl.org/mei/_search. Ultima visita 04/06/2020.

¹³ Modalità e finalità di questa propaganda celebrativa in relazione alle stampe per funerali e occasioni dinastiche nel Cinquecento e nel Seicento milanese sono state indagate da M.A. PETTA, *Printed Funerals in 16th-17th Century Milan*, in *Routines of Existence: Time, Life and After Life in Society and Religion*, edited by E. BRAMBILLA, Pisa, Plus-Pisa University Press, 2009, pp. 106-137.

con il re dei romani Massimiliano I, il quale, firmando il contratto nuziale, aveva promesso a Ludovico il Moro la concessione del titolo ducale. Parimenti, l'edizione per le nozze del signore di Pesaro nel 1475 esprimerrebbe il desiderio di affermare l'autorevolezza del dominio cittadino istituito da Alessandro Sforza nel 1445, in grado dopo soli trent'anni d'imparentarsi con la casata d'Aragona, ma certo non privo di problemi di stabilità.

L'uso propagandistico degli opuscoli potrebbe essere confermato inoltre dall'assenza di pubblicazioni per gli spozalizi dei membri di casate più illustri e dal governo più saldo, come quelli tra Eleonora d'Aragona ed Ercole d'Este. Sebbene si disponga di numerose testimonianze manoscritte sul passaggio per la Penisola del corteo che accompagnò la sposa da Napoli a Ferrara tra il maggio e il giugno del 1473, nessuna di esse fu edita, poiché le nozze della figlia di Ferrante I, re di Napoli, con il duca di Ferrara non necessitarono di un resoconto ufficiale delle feste né della sua circolazione a stampa per ribadire il prestigio del ducato estense.¹⁴

Per potersi esprimere con maggiore precisione sulla nascita di una propaganda celebrativa nell'Italia del Quattrocento si procederà dunque all'analisi delle vicende editoriali di ciascuno degli incunaboli nuziali italiani, considerandoli in ordine cronologico d'edizione, in relazione ai contesti politici in cui vennero impressi e alla loro capacità di amplificare la fama dei festeggiamenti.

2. Le nozze di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona (1475)

Il 9 novembre 1475, a Vicenza, lo stampatore Hermann Liechtenstein da Colonia sottoscrisse il colophon dell'*Ordine de le noze de lo Illustrissimo Signor misir Costantio Sfortia de Aragona et de la Illustrissima Madona Camilla de Aragonia sua consorte nel anno 1475*.¹⁵

Le trattative per questo matrimonio si erano aperte nel maggio del 1473, quando Costanzo Sforza, su sollecitazione di Federico da Montefeltro, aveva inviato a Napoli gli ambasciatori Niccolò da Barignano e Jacopo Bagarotto per stipulare con Ferrante I d'Aragona il contratto per una condotta militare triennale, firmato il 7 giugno dello stesso anno. Verso la fine di settembre il condottiero si recò alla corte aragonese e discusse personalmente con il re la questione del suo fidanzamento con una giovane della casa reale, che avrebbe cementato maggiormente l'alleanza. Nella primavera del 1474 fu deciso che egli avrebbe sposato Cubella Marzano, figlia della sorella di re Ferrante, Eleonora d'Aragona, e di Marino Marzano, principe di Rossano e duca di Sessa.¹⁶

¹⁴ Per lo spozalizio della principessa aragonese e per la documentazione pervenuta sulle feste si veda C. FALLETTI, *Le feste per Eleonora d'Aragona fra Napoli e Roma nel 1473*, in *L'attore del Parnaso. Profili di attori-musici e drammaturgie d'occasione*, a cura di F. BORTOLETTI, Milano, Mimesis, 2012, pp. 199-209.

¹⁵ ISTC io00088000; GW M41940.

¹⁶ Il 3 maggio 1444 Marino Marzano aveva sposato Eleonora d'Aragona, figlia naturale di Alfonso V. Nonostante l'importante parentado, dal 1458 il duca di Sessa aveva iniziato a tramare contro Ferrante d'Aragona, divenendo uno dei maggiori sostenitori della congiura dei baroni. Imprigionato con l'inganno

«In questo piccolo libretto»

L'unione fu benedetta da papa Sisto IV con la bolla del primo giugno 1474, che confermò il titolo di vicario di Pesaro allo Sforza e alle due generazioni successive dei suoi discendenti, e il 9 giugno, alla presenza del re di Napoli, del duca di Urbino e di Jacopo Bagarotto, venne firmato il contratto nuziale, che fissava la dote alla somma di 12.000 ducati e il trasferimento della sposa a Pesaro entro il settembre prossimo o, al più tardi, entro la Pasqua successiva.

Nei mesi estivi, la partecipazione di Costanzo alla spedizione militare di Federico da Montefeltro contro Niccolò Vitelli, capo della rivolta di Città di Castello all'autorità pontificia, rinviò lo svolgimento dello sponsalizio, e solo nel febbraio del 1475 si iniziò a inviare gli inviti alle nozze, a fare i rifornimenti degli ingredienti necessari ai banchetti e a reperire i materiali per gli apparati ornamentali urbani.¹⁷ Nel mese di marzo, una malattia di Cubella ritardò ancora la sua partenza, e fu necessario attendere il primo di maggio perché giungesse a Napoli la delegazione guidata dal fratello dello sposo, Carlo Sforza, incaricata di accompagnare la fanciulla a Pesaro.

Il viaggio della principessa si svolse così tra il 5 e il 26 maggio 1475. In quest'ultima data si apre il racconto dell'*Ordine de le noze de lo Illustrissimo Signor misir Costantio Sfortia*.

La situazione ecdotica della cronaca, anonima e tramandata anche da tre manoscritti, si può così riassumere: dal testo dell'incunabolo fu copiato il ms. 962 della Biblioteca Oliveriana di Pesaro. Lo stesso componimento fu inserito dal calligrafo Niccolò di Antonio degli Alberti in chiusura del codice miscelaneo 2256 della Biblioteca Riccardiana di Firenze, datato 21 novembre 1475.¹⁸ Al 1480 si data invece il manoscritto Urb. Lat. 899 della Biblioteca Apostolica Vaticana firmato dal copista Lionardo da Colle, unico testimone a riportare anche l'orazione nuziale recitata da Pandolfo Collenuccio e un corredo di trentadue miniature raffiguranti i carri, gli addobbi e gli interventi dei figuranti in abiti di divinità classiche che omaggiarono gli sposi durante le feste.¹⁹

I tre testimoni manoscritti si differenziano per varianti grafiche, morfologiche e per la presenza di qualche toscanizzazione in più nel codice Riccardiano. L'edizione critica della cronaca ha confermato come il testimone fiorentino e l'incunabolo derivino da un archetipo comune e come sia invece più stretto il legame tra la stampa e la lezione dell'Urb. Lat. 899. In quest'ultimo si leggono, tuttavia,

da Ferrante nel 1464, prima a Capua, poi a Castelnuovo, finì i suoi giorni in prigione, presumibilmente nel 1489. Il re di Napoli accolse invece ad Aversa le sue figlie e le dotò di una prebenda di 3.000 ducati l'anno. Cfr. P. SARDINA, s.v. *Marzano, Marino*, DBI, 2008, vol. LXXI, pp. 446-450.

¹⁷ L'operazione militare fu d'importanza primaria nell'ascesa politica del Montefeltro. Il successo dell'impresa gli ottenne da Sisto IV l'investitura ducale e la promessa che sua figlia, Giovanna, avrebbe sposato Giovanni della Rovere, nipote del pontefice. Per un'analisi dettagliata del contesto politico in cui si inserì lo sponsalizio di Costanzo Sforza vedi F. AMBROGIANI, *Vita di Costanzo Sforza (1447-1483)*, «Pesaro città e contà», Link 3, 2003, pp. 74-81.

¹⁸ Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 2256, ff. 65r - 94v. Se ne veda la scheda bibliografica in *I manoscritti della Biblioteca Riccardiana di Firenze*, a cura di T. DE ROBERTIS, R. MIRIELLO, Firenze, SISMEG-Galluzzo, 2013, vol. IV, pp. 14-15.

¹⁹ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Urb. Lat. 899. Le miniature sono state studiate come esempio di fonte iconografica di uno spettacolo rinascimentale da R. GUARINO, *La presenza degli dei*, «Teatro e Storia», XIX, 2005, pp. 15-31.

varianti testuali e concordanze con il Riccardiano, oltre alla ricordata orazione di Colenuccio: fatto che prova come l'estensore avesse avuto sottomano altri materiali con cui integrare ed emendare la lezione dell'incunabolo.²⁰

Quel che preme osservare è però come, a brevissima distanza dallo svolgimento della festa, l'autore del resoconto avesse proceduto alla descrizione delle celebrazioni in modo da avere pronto in tempi celeri un testo da inviare in tipografia e da cui trarre, in un secondo momento, la copia del pregevole manoscritto urbinato, donato dallo sposo a Federico da Montefeltro. Si approntò, insomma, una cronaca ufficiale dei festeggiamenti da diffondere, come un attento osservatore degli eventi di quei tempi, lo storico bergamasco Giacomo Filippo Foresti, non mancò di registrare nel suo *Supplementum chronicarum*, pubblicato otto anni dopo lo spozalizio:

[*Costantius*] erat enim prae omnibus splendidissimus vir, quod quam maxime in nuptiis magnificentissime et lautissime celebratis ostendit. Nam quum Camillam illustris Marini Martiani filiam ex regio Aragonum genere natam accepisset uxorem, eius nuptias tanto cum fastu et apparatu ac pompa celebravit ut Xerxis regis convivium diceret, et propterea ex illis conviviolorum quedam confecta fuerunt opera.²¹

Non essendo noti altri componimenti sul banchetto di Costanzo, penso che con il cenno alle *opera confecta* Foresti alludesse ai libretti a stampa dei quali qui si tratta. Nelle sue parole si coglie anche una punta di ammirazione, forse dovuta al fatto che la scelta di pubblicare resoconti di eventi simili era, ancora nei primi anni Ottanta del XV secolo, un fatto inedito.

L'attività a Vicenza di Hermann Liechtenstein, il tipografo tedesco che appose il nome italianizzato Ermanno Levilapide all'opuscolo per lo spozalizio, è testimoniata a partire da poco più di due mesi prima della pubblicazione della descrizione. Il 13 settembre 1475 uscì, infatti, dai suoi torchi l'*editio princeps* della *Cosmographia* di Tolomeo nella versione latina di Jacopo di Angelo da Scarperia: un maestoso volume in folio, di centoquarantadue carte, illustrato da tre xilografie e curato dagli umanisti

²⁰ La ricostruzione della tradizione testuale dell'opera proposta in G. ARBIZZONI, *Note sull'Ordine de le nozze di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona*, «Studi Umanistici Piceni», XV, 1995, pp. 9-18, è stata confermata dall'apparato dell'edizione critica fornita da G. MELONI, *Mitologia, astrologia e arte della cucina: L'Ordine delle nozze di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona*, Tesi di dottorato sotto la direzione di G. ARBIZZONI, Urbino, Università degli Studi Carlo Bo, a.a. 2003-2004, pp. 55-127. Precedentemente il testo si leggeva nelle seguenti edizioni, oggi di difficile reperimento: G. PERTICARI, *Racconto delle feste fatte da Costanzo Sforza signore di Pesaro, allorché condusse in moglie Camilla d'Aragona*, Pesaro, Tipografia degli eredi Nobili, 1843; M. TABARRINI, *Descrizione del convito e delle feste fatte in Pesaro per le nozze di Costanzo Sforza e di Camilla d'Aragona nel maggio 1475*, per le nozze di Florestano ed Elisa Conti di Larderei, Firenze, Barbera, 1870; T. DE MARINIS, *Le nozze di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona celebrate a Pesaro nel maggio 1475. Narrazione anonima, accompagnata da 32 miniature di artista contemporaneo*, per ricordare i felici sponsali del barone Bettino Ricasoli-Firidolfi con donna Laura dei principi Ruffo di Guardialombarda, Firenze, Vallecchi, 1946. La traduzione integrale del resoconto in inglese con la riproduzione delle miniature del codice della Vaticana si legge in J. BRIDGEMAN, *A Renaissance Wedding: the Celebrations at Pesaro for the Marriage of Costanzo Sforza & Camilla Marzano d'Aragona, 26-30 May 1475*, London, Harvey Miller Publishers, 2013.

²¹ G.F. FORESTI, *Supplementum chronicarum*, Venezia, Bernardino de' Benaliis, 1486, c. V5r.

«In questo piccolo libretto»

Angelo Vadio e Barnaba Pizzardo.²² L'impegnativa operazione editoriale fu ideata presumibilmente pensando a una destinazione commerciale rivolta al fiorente mercato librario di Venezia, tanto che Ennio Sandal ha supposto che Liechtenstein avesse eseguito la stampa su richiesta di committenti veneziani, tutelandosi nell'avvio dell'officina con un'impresa tanto rischiosa.²³

L'arte tipografica era stata introdotta a Vicenza l'anno precedente, quando «un mese in ver' Natale» Leonardo Achates da Basilea, che in precedenza aveva stampato a Padova e nella vicina Santorso, vi aveva inaugurato un'officina, congedando la *princeps* del *Dittamondo* di Fazio degli Uberti.²⁴

Liechtenstein fu pertanto il secondo stampatore presente nel capoluogo berico, dove tra il 1475 e il 1480 stampò diciassette incunaboli. I primi tre titoli del suo catalogo apparvero nell'anno di apertura della tipografia: alla menzionata *Cosmographia* e all'*Ordine delle nozze di Costanzo Sforza*, il 20 dicembre 1475 si aggiunsero gli *Statuta Veronae*, realizzati su incarico dei fratelli Antonio, Gerardo, Giovan Pietro e Bartolomeo da Verona.²⁵ I tre testi erano certamente destinate a trovare pubblico e acquirenti principalmente fuori dalle mura di Vicenza, centro che nel Quattrocento, con dodici officine operanti, produsse novantotto edizioni: numero decisamente ampio se si considera la posizione abbastanza periferica della città e l'assenza di un'istituzione universitaria che avrebbe potuto favorire la richiesta di stampati.²⁶ In compenso, la presenza in loco di cartiere agevolò la nascente imprenditoria tipografica fornendo la materia prima e abbassando i costi di produzione.²⁷

Non credo però che questo fattore economico avesse influito sulla scelta di fare imprimere il resoconto delle feste a Vicenza, località piuttosto distante da Pesaro, ed è complicato avanzare ipotesi sul perché fosse stato preferito il torchio di Liechtenstein per l'edizione rispetto a quelli operanti nelle cittadine

²² ISTC ip01081000; GW M 36388. Hermann Liechtenstein fu stampatore ed editore a Vicenza dal 1475 al 1476; a Treviso nel 1477; nuovamente a Vicenza dal 1478 al 1481; infine a Venezia dal 1482 al 1494. Se ne ignora la data di morte, ma è noto che, concordemente alle volontà testamentarie, a ereditare la sua officina fu il nipote Pietro. Si veda in proposito G. CALDANA, s.v. *Liechtenstein, Hermann*, in *Dizionario degli editori, tipografi, librai itineranti in Italia tra Quattrocento e Seicento*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2013, pp. 604-605.

²³ E. SANDAL, *La tipografia e il commercio dei libri nei domini della Serenissima*, in *Cartai e stampatori in Veneto*, a cura di IDEM, G.L. FONTANA, Brescia, Grafo, 2001, pp. 159-161.

²⁴ ISTC iu00053000; GW M48786. Quanto alle ragioni della scelta di questo titolo di poesia volgare, di cui si ebbe quest'unica edizione nel Quattrocento vedi F. BANDINI, *Il Dittamondo e la cultura veneta del Trecento e del Quattrocento*, in *1474. Le origini della stampa a Vicenza*, a cura di IDEM, Vicenza, Neri Pozza, 1975, pp. 111-124.

²⁵ ISTC is00726000; GW M43764. Per il catalogo vicentino di Liechtenstein e per un suo inquadramento nell'ambito della stampa quattrocentesca locale si rinvia a D.E. RHODES, *La tipografia nel secolo XV a Vicenza, Santorso e Torrebelvicino*, «Odeo Olimpico», XIX, 1983-1986, pp. 181-228.

²⁶ Nella terraferma veneta, Vicenza produsse nel Quattrocento un numero maggiore di stampati rispetto a Treviso e a Verona ed eguagliò quasi Padova, nota sede universitaria, per numero di edizioni. Il nitore dei loro caratteri e il loro modesto decoro provano l'avanzamento tecnico raggiunto dalle tipografie vicentine nel secolo XV. Si veda in proposito A. COLLA, *Tipografi, editori e librai a Padova, Treviso, Vicenza, Verona, Trento*, in *La stampa degli incunaboli nel Veneto*, Vicenza, Neri Pozza, 1984, pp. 67-75.

²⁷ M.N. SIMEONE, *Le origini della produzione cartaria nel Vicentino*, in *Cartai e stampatori in Veneto*, cit., pp. 7-11.

marchigiane, o su perché mai, qualora lo avesse fatto, egli avesse assunto per sé l'iniziativa editoriale.²⁸

Jane Bridgeman, nel suo studio sullo sposalizio di Costanzo Sforza, ha assegnato al tipografo un'origine ebraica che, considerando il ruolo importante giocato dalla comunità giudaica di Pesaro nell'organizzazione degli intrattenimenti offerti nelle giornate della festa, permetterebbe di stabilire una relazione tra le due città, ipotizzando che tale comunità avesse voluto offrire anche la pubblicazione dell'incunabolo, servendosi di un artigiano con cui in precedenza aveva forse avuto dei contatti.²⁹

Non ho trovato però documentazione sull'origine ebraica dello stampatore e il suo testamento, redatto il 28 giugno 1494 a Venezia, con cui l'artigiano lasciava una parte cospicua dei suoi beni ai francescani della chiesa di San Francesco della Vigna e a diverse pie istituzioni lagunari, mi pare deporre a sfavore di quanto affermato dalla studiosa.³⁰ Inoltre, la supposta committenza degli ebrei pesaresi per l'impressione dell'opuscolo si collocherebbe proprio nel pieno delle ostilità antisemite sorte nei territori veneti pochi mesi addietro, in seguito al presunto assassinio rituale del quale era stato vittima il fanciullo Simone Lomferdorm a Trento il 26 marzo 1475. Della sua morte fu incolpata la locale comunità ebraica, contro la quale furono immediatamente celebrati dei processi e presi provvedimenti, intanto che dalle tipografie di Santorso, Vicenza, Treviso, Verona, Roma e Venezia uscivano a stampa le notizie sulla *Passio beati Simonis Pueri tridentini*.³¹

Non si comprende inoltre per quale ragione, se gli ebrei di Pesaro avessero voluto avvalersi di uno stampatore loro correligionario per l'impressione della cronaca, non si fossero rivolti ai tipi di Meshullam Cuzi, che già nel 1475 pubblicava a Piove di Sacco, vicino Padova, un *Selihot sine notis* e un *Arba'ah Turim*, contendendo a Abraham ben Garton ben Yishaq e al suo *Commento al Pentateuco*, edito a Reggio Calabria il 18 febbraio del medesimo anno, il primato dell'introduzione della stampa in caratteri rabbinici in Italia.³² Di entrambi gli artigiani sono noti solo libri in ebraico, ma credo che loro avrebbero potuto trovare facilmente colleghi disposti a prestare o noleggiare una polizza di caratteri romani per l'impressione dell'*Ordine delle nozze*.

La mancanza di documenti sulle relazioni di Emanno Levilapide con gli Sforza di Pesaro rende impossibile determinare perché l'incunabolo sia stato pubblicato a Vicenza, e anche l'anonimato dell'autore della descrizione – per il quale si può solo supporre un'origine marchigiana dall'analisi della lingua del componimento – rende

²⁸ Nel 1473 le città marchigiane di Jesi e di Matelica contavano stamperie avviate per opera di Federico de' Conti e di Bartolomeo de Columnis di Chio. Cagli, dal 1475, visse una breve stagione editoriale grazie alle pubblicazioni di Roberto da Fano e Bernardino da Bergamo. Solo nel 1507 Pesaro ebbe la sua prima tipografia. Cfr. R.M. BORRACCINI VERDUCCI, *La tipografia nelle Marche. Tessere per un mosaico da comporre*, in *La cultura nelle Marche in età moderna*, a cura di W. ANGELINI, G. PICCININI, Milano, Federico Motta, 1996, pp. 68-81.

²⁹ J. BRIDGEMAN, *A Renaissance Wedding*, cit., pp. 11-12.

³⁰ Il testamento dello stampatore è edito in A. CONTÒ, *Calamai e torchi. Documenti per la storia del libro nel territorio della Repubblica di Venezia (sec. XV)*, Verona, della Scala, 2003, pp. 109-112.

³¹ Per un sintetico inquadramento del fenomeno di pubblicistica antisemita sorto in seguito al caso di Simonino da Trento in area veneta rimando a E. SANDAL, *La tipografia e il commercio dei libri nei domini della Serenissima*, cit., pp. 149-151.

³² Per le prime testimonianze sulla stampa di incunaboli in caratteri ebraici vedi M.J. HELLER, *Studies in the Making of the Early Hebrew Book*, Leiden-Boston, Brill, 2008, p. 123.

«In questo piccolo libretto»

difficile chiarire il significato dell'operazione editoriale. È certo, invece, come quest'ultimo avesse voluto raccogliere nel resoconto tutti i testi agiti dai figuranti della festa, i motti che ne ornarono i costumi, le iscrizioni latine degli apparati e la saffica di Antonio Costanzi recitata da un fanciullo dopo la colazione e le danze di lunedì 29 maggio.³³

L'incunabolo mostra una cura redazionale elementare. Alla carta a 1v si legge il proemio dell'opera, seguito da un sonetto di dedica a Costanzo Sforza, che avvia la successione di prose e di versi dell'opuscolo. La scansione dello scritto nelle sezioni corrispondenti alle giornate della festa è segnalata a carta a3v dalla sporgenza a sinistra della S di "Sabato 27 maggio" rispetto al resto del testo; a carta a7r dal titolo "Domenica adi. xxviii. del dicto", centrato e nello stesso carattere usato per tutta la composizione; a carta c8r da un titolo centrato e tutto in maiuscole "LUNEDI ADI XXVIII DEL DICTO"; e infine a carta e6v da un titolo similmente composto "MARTEDI ADI TRENTA DEL DICTO", dove però la numerazione del giorno è in lettere e non in numero romano come nel caso precedente.

Il lettore del volumetto avrà tuttavia apprezzato la sequenza delle stupende accoglienze alla sposa, che si aprirono con l'incontro nei pressi di Fano, il 26 maggio 1475, tra Camilla, la sua comitiva, Diana e dodici ninfe cacciatrici, le quali, dato il benvenuto alla principessa, la accompagnarono al castello di Novilara, a tre miglia da Pesaro, dove era previsto che ella trascorresse la notte vegliare all'incontro con lo sposo. Fanciulli in vesti bianche, coronati di ghirlande, le andarono incontro lungo la via con rami d'ulivo, gridando divisi in quattro squadre «Aragona, Sforza, Costanzo, Camilla», ed entrando nella cittadella il corteo attraversò un arco di verzura dal quale alcuni bambini spargevano fiori. Ivi settanta giovani in abito verde con frange d'oro e d'argento si unirono alla scorta della sposa, che proseguendo incontrò Ginevra Sforza e trenta gentildonne di Pesaro.³⁴ All'ingresso del castello, da un arco trionfale sotto cui doveva passare la compagnia, calò uno spiritello che dichiarò la gioia del popolo in quella giornata: «Gridan le strade el castello et la villa: / "Viva Costantio cum la sua Camilla"». ³⁵

Sabato 27 maggio si svolse invece l'ingresso a Pesaro. Il percorso verso le mura della città fu apparato dai signori dei castelli soggetti all'autorità dello Sforza con dieci loggette di verzura, presso le quali, tra le accoglienze di putti vestiti di bianco, la comitiva fu ricevuta con recite di versi augurali, danze, rinfreschi di dolci, frutta e vini. Quaranta nobildonne pesaresi e alcuni cittadini altolocati accompagnarono Camilla che, lasciata Novilara, raggiunse sulla via Rainero Almerici, Niccolò da Barignano e una legazione dell'esercito di Costanzo. A

³³ Questa funzione collettanea di tutti i testi della festa è segnalata da G. ARBIZZONI, *La saffica di Antonio Costanzi per le nozze di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona*, in *Studi latini in ricordo di Rita Cappelletto*, a cura di S. LANCIOTTI, M. PERUZZI, M.G. SASSI, A. TONTINI, Urbino, Quattro Venti, 1996, pp. 253-269.

³⁴ Figlia illegittima di Alessandro Sforza e Mattea Samperoli, sorellastra, quindi, di Costanzo, Ginevra Sforza, per volere dello zio Francesco, duca di Milano, il 2 marzo 1452 sposò Sante Bentivoglio, signore di Bologna, e alla morte di quest'ultimo, nel marzo del 1464, Giovanni I. Fu quindi la cognata di Camilla.

³⁵ *Ordine de le noze de lo Illustrissimo Signor misir Costantio Sfortia*, cit., c. a3r.

questi si aggiunsero, circa a metà del tragitto, il fratello dello sposo, Ercole Sforza, e i dottori e i magistrati della città.³⁶

A un miglio da Pesaro avvenne l'incontro tra la principessa e il suo consorte, alla presenza di Federico da Montefeltro e degli ambasciatori dei duchi di Calabria e di Ferrara. Baciata la mano alla giovane, il corteo, tra suoni di pifferi e trombetti, riprese la marcia e, a un quarto di miglio dalla meta, si fermò dinanzi a un carro a forma di nave semovente, sul quale «circa quaranta mercatanti et borghisani di Pesaro»,³⁷ e un ulteriore gruppo di musicisti, salutarono la coppia, affidando al nocchiere il compito di recitare alcuni versi di benvenuto. La nave si unì quindi al corteo di Camilla avanzando fino alle porte cittadine, dove il luogotenente le offrì le chiavi della città.

Varcata la porta, si fece incontro alla sposa un carro carico di festoni all'antica, alto diciotto piedi,³⁸ recante sulla sommità l'allegoria della Pudicizia contornata da sei donne pudiche dell'antichità. Era preceduto da un carretto con giovinette in bianche tuniche, ciascuna con un giglio nella mano. Una di loro sosteneva uno stendardo su cui campeggiava un ermellino dal collare ingioiellato. Dopo che la Pudicizia ebbe omaggiato la virtuosa principessa, anche questo carro proseguì la sua marcia nel corteo, mentre gli sposi presero posto sotto un baldacchino di panno dorato.

Un arco trionfale in muratura alto venticinque piedi attendeva ancora gli invitati. Al suo vertice, vi era l'albero di una nave con due ordini di rami di ferro ruotanti ciascuno in senso opposto, ai quali erano appesi alcuni bambini con strumenti che inneggiavano al passaggio dei principi. Sulla sua sommità un fiore si dischiuse perché potesse uscirne un figurante a salutare Camilla. Una coppia di giganti abbigliati all'antica si offrì, infine, come ultima scorta alla principessa fino alla piazza maggiore, dove sorgeva il palazzo signorile di Costanzo. Qui una fontana gettante vino rosso, bianco e acqua rinfrescò i partecipanti alla festa, mentre Ginevra Sforza accompagnò nelle sue stanze la nuova signora di Pesaro.

Domenica mattina si svolse la cerimonia sponsale. Il cronista descrisse in primo luogo la sala grande della corte parata a festa, della quale l'immenso soffitto fu coperto con panni turchini per simulare un cielo trapunto di stelle disposte nell'ordine delle costellazioni dello zodiaco, con al centro un meccanismo, detto paradiso, che si apriva per far scendere dall'alto le personificazioni del Sole e della Luna. Duemila specchi moltiplicavano l'effetto scenico dell'apparato riflettendo miriadi di luci, mentre lungo le pareti correvano due file parallele di festoni di fiori e verzura con appesi tondi dorati e semilune con le armi e le divise sforzesche.

³⁶ Raniero II Almerici, giureconsulto e letterato, comandante al servizio di Alessandro Sforza, fu un discreto poeta petrarchesco. Nel 1461 fu podestà di Mantova e nel 1468 fu creato conte palatino dall'imperatore Federico III. Se ne veda la biografia in A. RANIERO DA PESARO, *Rime: Ravenna, Biblioteca Classense, Cod. 240*, a cura di N. CACACE SAXBY, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2003, pp. 3-14. Niccolò da Barignano, invece, si era distinto quale comandante delle truppe che Alessandro Sforza aveva inviato ai veneziani nel 1467. Successivamente fu al servizio di Costanzo, che gli affidò missioni diplomatiche tra le corti di Milano e Napoli e che lo volle supervisore dei lavori di costruzione della Rocca Costanza nel 1474. Cfr. E. CATONE, *L'apporto prosopografico dei Dispacci sforzeschi: il caso di Nicolò da Barignano*, in *Poteri, relazioni, guerra nel regno di Ferrante d'Aragona. Studi sulle corrispondenze diplomatiche*, a cura di F. SENATORE, F. STORTI, Napoli, Cliopress, 2011, pp. 41-66.

³⁷ *Ordine de le noze de lo Illustrissimo Signor misir Costantio Sfortia*, cit., c. a4v.

³⁸ 1 piede romano: 29.78 cm.

«In questo piccolo libretto»

Un lato intero del salone fu occupato da una tribuna di cinque gradoni, alta cinque piedi e sormontata da un baldacchino, riservata ai signori di Pesaro e agli ospiti eminenti. Una credenza colma di preziosi argenti fu posizionata sul lato prospiciente, mentre sul lato breve destro trovarono posto un palchetto per le gentildonne e, in una nicchia di pietra, i musicisti. Contro la parete di sinistra venne collocato un organo. Tra il tribunale e la credenza furono preparati i posti a sedere per gli invitati, che assisterono per prima cosa alla recita dell'orazione ufficiale rivolta da Pandolfo Collenuccio agli sposi. Il vescovo di Terni, legato del papa,³⁹ diede lettura del contratto nuziale, dopo di che tutti i presenti uscirono dalla corte per recarsi al vescovato ad assistere alla messa sponsale, allietata da un doppio coro di valenti cantori.

Tornati tutti al palazzo, iniziò il banchetto. Otto tavole erano state apparecchiate e a ciascuna venne preposta una squadra di scalchi e sottoscalchi. Ercole Bentivoglio e Carlo Sforza servirono al desco d'onore del tribunale maggiore, dove sedevano gli sposi e, alla loro destra, Oliviero Caracciolo, il conte di Aliano, gli ambasciatori dei duchi di Calabria, di Ferrara e di Amalfi; alla loro sinistra, Federico da Montefeltro, Giovanni da Senigallia, Ginevra Sforza e Antonio Ubaldini.

Con la calata dal paradiso del Sole, che annunciò come gli dei stessero per giungere a offrire l'influenza dei pianeti loro soggetti a beneficio della coppia, incominciò il pranzo, suddiviso in due sezioni: la prima presieduta dal Sole, la seconda dalla Luna.

Come specificò il cronista, gli interventi degli dèi si concretizzarono nell'invio di alcuni messi recanti i messaggi augurali e le pietanze per il banchetto. Ciascuno dei messi fu introdotto da un'insegna, che due giovinetti in abiti bianchi coperti di stelle d'oro, Castore e Polluce, avevano il compito di collocare dentro un candelabro all'antica posto alla destra del tribunale.

Il primo intervento divino fu però quello del nume tutelare delle nozze, Imeneo, che recò personalmente le sue vivande, facendosi precedere da due fiaccole ardenti unite da un anello d'oro con un diamante incastonato. Venere inviò invece la musa Erato, coronata di edera e mirto e rivestita da una tunica di stelle dorate sulla cui spalla si leggeva il motto *Connubia et rectos mortalibus addit amores*.⁴⁰ Tra le mani recava una lira ed era preceduta dall'insegna del cigno d'argento con al collo un Ceston (un cingolo) simbolo del legame di castità. Giove mandò Perseo, un uomo di mezza età ma di prestante virilità e piacevole aspetto, coperto da un elmo e armato di spada d'oro, con la testa di Medusa nella mano destra. Per insegna aveva un'aquila dorata con collare di gioie e corona. La quarta

³⁹ Si trattò di Tommaso Vincenzi Giacobelli, tesoriere di Sisto IV. Assegnato nel maggio 1475 alla sede vescovile pesarese, la mantenne fino al 1479, subentrando a Barnaba Merloni, il quale, alla morte di Alessandro Sforza, aveva tramato contro Costanzo perché la città passasse sotto il potere dei Malatesta di Rimini. Cfr. F. AMBROGIANI, *Vita di Costanzo Sforza (1447-1483)*, cit., p. 68.

⁴⁰ L'esametro è tratto da un carne di Guarino Veronese che chiude una lettera inviata il 5 novembre 1447 a Leonello d'Este. Il duca, in vista della decorazione del suo studiolo nella residenza di Belfiore, aveva richiesto all'erudito indicazioni sull'iconografia delle muse, che Guarino aveva incluso nell'epistola allegandovi un carne di nove esametri dedicati alle virtù di ciascuna delle figlie di Zeus e Mnemosyne. Il testo ebbe discreto successo nell'Italia del secolo XV e si legge in M. BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti*, Milano, Jaca Book, 1994, pp. 204-205.

imbandisone fu inviata da Giunone per mezzo di Iris, una giovinetta alata in veste corta color oro, rosso e azzurro e con un copricapo ad arco di tre colori per simulare l'arcobaleno. Al suo fianco, un pavone con un collare dorato e con due bracciali d'oro e d'argento sulle zampe. Seguì l'apparizione del messo di Apollo: Orfeo, canuto e barbuto, indossava una tunica corta gialla, una corona d'alloro e un mantello di seta. Insieme alla lira egli si accompagnava con l'insegna di un grifone con un ramo d'alloro. Il sesto servizio di tavola, infine, fu introdotto da Ebe su invito di Atena, che avanzò in un abito verde ornato di fiori e di un velo su una spalla, portando un'anfora d'oro e facendosi precedere dall'insegna dell'ulivo con lo scudo di Minerva.

A decretare la conclusione della prima parte del convito fu il cambio delle tovaglie alle tavole degli ospiti e l'apertura dell'ingegno posto al centro del cielo, dal quale calò, fermandosi a mezz'aria, una giovane vestita d'argento adagiata su una mezzaluna illuminata da varie lumiere. Era la Luna, la quale, annunciato ai signori di Pesaro un futuro colmo di ogni beneficio, risalì nuovamente al cielo e disparve, mentre gli scalchi portavano in tavola il nuovo servizio e i bacili per lavare le mani con acqua di rose.

La prima rubrica della seconda sezione del pranzo specifica che, poiché la parte precedente si era aperta con la venuta di un dio, questa sarebbe incominciata sotto gli auspici di una dea, alla quale sarebbe seguita una successione di divinità maschili e femminili inversa rispetto a quella alternatasi fino a quel momento. Per primi sopraggiunsero così l'ambasciatrice di Vesta, Tatia, in una tunica bianca dalla cintura dorata e con un velo sulla testa, recante tra le mani un crivello dorato, con l'insegna di un vaso da cui usciva fuoco, e il messaggero di Nettuno, Tritone, che con il volto tinto di verde, una corona di corallo e un corno vestiva un costume che imitava la coda di un pesce ed era preceduto da una navicella dorata trasportante un tridente al quale si avvolgeva un delfino. Entrò poi nella sala, per volere di Diana, la ninfa cacciatrice Licaste, con arco e frecce d'oro, insieme all'insegna della cerva argentata con le corna dorate. Marte mandò suo figlio Romolo, in armatura d'oro e d'argento, con una stella sulla fronte e con l'insegna di un grande elmo munito di corna di cervo. Seguì poi la ninfa Aretusa, rappresentante di Cerere, con i capelli argentei e una corta veste argentata imitante il corso delle acque, accompagnata dall'insegna della cornucopia colma di fiori. L'ingresso dell'ultimo messaggero divino fu preceduto da un lavacro delle mani con acqua di rose, dopo di che un anziano, nei panni di Sileno, coronato di grappoli d'uva, giunse a recare gli auguri di Bacco e l'insegna del tirso dorato fiorito di edera e uva sorretto da un lupo.

Entrò poi nella sala un figurante con una tunica dei sette colori dell'arcobaleno a mezza gamba ornata da monete d'oro e con un turbante tempestato di pietre false. Un cartiglio posto sul costume identificava il personaggio come l'Influsso di Fortuna. Promessa la propria benevola presenza agli sposi nel loro duraturo dominio, costui pose sulla tavola del tribunale maggiore un vassoio con i ritratti in pasta di zucchero dorata di Costanzo e di Camilla circondati da un serpente e da numerose monete, anch'esse di zucchero, che vennero distribuite ai commensali come buon auspicio. Uscito il figurante dalla sala, le squadre degli scalchi procedettero a togliere l'ultima tovaglia dalle tavole e a spazzare il pavimento con scope d'oro e d'argento.

«In questo piccolo libretto»

Si aprì dunque nuovamente il cielo e ne discese il Sole per dare appuntamento a tutti gli ospiti al giorno seguente, per assistere alle meraviglie che l'apparizione di un monte avrebbe portato alla festosa comitiva.

L'anonimo cronista chiuse il suo resoconto specificando che il banchetto durò sette ore e mezza, che fu servito in perfetto ordine dagli scalchi e che la sua prima parte fu allietata dalla degustazione di vini bianchi e rossi dolci mentre la seconda da quella di vini bianchi e rossi secchi. Il vasellame e le stoviglie furono tutti di materiali preziosi, e tra un intervento recitato e l'altro si assistette a esibizioni di funamboli e si ascoltò la musica di pifferi, di flauti e dell'organo.

Lunedì 29 maggio, come annunciato dal Sole, fece ingresso nella sala grande una montagna semovente di legno, ricoperta di alberi, di erbe e popolata da caprioli, lepri e animali finti. Da una caverna di questa struttura uscì un uomo vestito da leone, che saltò sulle tavole degli invitati e diede prova di abilità ginniche, prima di essere inseguito da un uomo selvatico che tentò di catturarlo. Mentre i due figuranti erano intenti in questo scontro, dal monte uscirono due giovani vestiti con casacche di seta, l'una verde e l'altra porpora, che si esibirono in una danza per poi rientrare con il leone e il selvaggio nell'edificio scenografico mobile. Ne uscirono, però, presto guidando due squadre di giovani che, eseguita una moresca, offrirono agli sposi e agli invitati degli scrigni di zucchero colmi di gioielli anch'essi di zucchero. Dopo aver ballato con alcune nobildonne, anche questi danzatori rientrarono nel monte, il quale subito indietreggiò per lasciare posto alla presentazione dei doni agli sposi.

Il primo a omaggiare Costanzo e Camilla fu il duca di Urbino, che donò un fiasco all'antica e due confettiere, aprendo la serie dei regali presentati dagli ambasciatori. A destare maggiormente l'attenzione dei presenti fu però l'offerta della comunità degli ebrei pesaresi, che inscenò la visita della regina di Saba a Salomone con l'ingresso di un corteggio di fanciulli, i quali scortarono un finto elefante su cui sedeva la sovrana, a sua volta seguita da altri due elefanti che trasportavano giovinette in vesti arabe. Giunta alla presenza dei signori di Pesaro la regina li salutò in ebraico e chiese a un anziano della sua corte di tradurre in volgare i suoi auguri, quindi donò loro un bacile e un vaso d'argento.

Usciti dalla sala tutti i membri dell'ambasceria regale e terminate, tra musiche e danze, le presentazioni dei doni, entrò nel salone una seconda montagna, munita di un ponte levatoio e di una torre, dalla quale si affacciò uno spiritello per annunciare che sarebbe presto arrivato un vecchio venerabile, il quale aveva fatto tanta strada per venire a congratularsi con gli sposi e per chiedere al principe alcune terre da lavorare. Calò dunque il ponte e avanzò il saggio anziano Roboam che, dichiarando d'essere giunto da Betlemme a Pesaro spinto dalla fama del signore della città, rivolse la sua richiesta a Costanzo. Ricevuta dallo sposo risposta positiva, Roboam esortò dodici giovani a uscire dal monte con le zappe e a danzare una moresca per festeggiare la donazione. Il loro intervento coreutico mimò dunque i momenti del dissodamento del terreno, dell'aratura, della semina e della raccolta del grano.

Seguì, annunciato da uno spiritello, l'arrivo dei carri dei sette pianeti, che il cronista dichiarò essere stati di foggia antica e muniti di troni su cui sedevano gli interpreti che impersonavano le divinità olimpiche. La Luna, Mercurio, Venere,

il Sole, Marte, Giove e Saturno attraversarono così la sala, facendosi ammirare dagli ospiti e recitando agli sposi versi beneaugurali. Dopo l'uscita di questi e un'altra serie di balli degli invitati, fu apparecchiata la colazione grande del lunedì, caratterizzata dall'offerta coreografica di castelli e sculture di zucchero da parte di centoventi giovani, abbigliati alla moda francese e con cappelli decorati da penne di fagiano.

Dopo altre danze, aperte da Costanzo e da Camilla, un giovinetto di Fano pronunciò la saffica di Antonio Costanzi in lode dello sposalizio. Terminata la recita, altri paggi introdussero piattelli colmi di dolci e fu fatto entrare nel salone un automa a forma di cammello «che pareva vivo e apriva la bocha e destendeva el collo e calcavase in terra como fanno li veri camelli». ⁴¹ Dal suo dorso un ragazzo etiope lanciava da due ceste confetti ai presenti. Egualmente ammirabile fu l'offerta di Ludovico da Bartheo, cittadino di Pesaro: una riproduzione magnifica in pasta di zucchero della Rocca Costanziana, all'epoca in costruzione.

Fu poi annunciato allo sposo che, oltre la porta della sala, era in attesa la Poesia, che avrebbe gradito rendergli omaggio. Le fu consentito d'entrare ed ella avanzò in compagnia di Grammatica, Retorica e Astrologia, le quali reggevano un vassoio su cui poggiava il monte Parnaso con Apollo e le Muse, tutto confezionato con zucchero. Dietro questo sopraggiunsero dieci poeti latini e dieci poeti greci, ciascuno con un libro fatto di zucchero nelle mani. Dopo il saluto della Poesia, spettò a costoro offrire in coppia i loro volumi ai festeggiati, presentandoli con due versi in greco e due in latino.

L'accensione di una girandola di fuochi d'artificio chiuse la giornata di festa e a tutti venne dato appuntamento al giorno successivo per assistere alla giostra.

Il meteo sfavorevole di martedì 30 maggio ritardò però la competizione, poiché il vento e la pioggia rovinarono i tendaggi rossi, blu e bianchi, montati sulla piazza che avrebbe ospitato gli scontri. Nell'attesa del miglioramento del tempo fu così organizzato un gioco della gatta nel cortile del palazzo signorile. ⁴² Sull'area destinata allo spettacolo erano state in precedenza montate le gradinate per gli spettatori, addossate lungo le pareti delle case affacciate sullo spiazzo, e un posto d'onore era stato riservato agli sposi e al duca d'Urbino. Furono eletti tavolieri della giostra Niccolò da Barignano e Almerico Almerici. L'inizio degli scontri fu preceduto dall'ingresso sul piazzale di un carro a base quadrata con tondi e riquadri su ogni lato con feste all'antica. Sugli angoli della base sedevano dei putti con gigli nelle mani e al centro si ergeva una struttura triangolare con tre arpie argentate e tre figuranti nei panni di Cesare, Alessandro Magno e Scipione, che facevano da piedistallo a una grossa sfera rappresentante la terra. Su quest'ultima posava la Fama, con le ali d'oro e una tromba, la quale, giunta nel centro dell'arena, annunciò che avrebbe concesso al vincitore l'onore

⁴¹ *Ordine de le noze de lo Illustrissimo Signor misir Costantio Sfortia*, cit., c. e3r.

⁴² Il gioco consisteva in una sfida tra contendenti dal capo rasato, che a turno prendevano a testate una gatta legata a un palo, fino a ucciderla. L'animale, cui erano lasciate libere le zampe, tentava di difendersi graffiando gli uccisori, ai quali talvolta riusciva a infliggere ferite anche gravi. Al vincitore era attribuito un premio in denaro e il titolo di cavaliere della gatta. La crudele competizione fu proposta anche nei festeggiamenti di altri sposalizi dell'epoca, come testimonia una lettera di Benedetto Capilupi sulle nozze urbinati di Guidubaldo da Montefeltro del 1488, cfr. A. LUZIO, R. RENIER, *Mantova e Urbino (1471-1539). Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche*, Torino, Roux, 1893, pp. 18-21.

«In questo piccolo libretto»

di salire sul suo carro e, collocatasi in un canto della piazza, diede avvio alla giostra. Costanzo ebbe il primo onore nei combattimenti, che si chiusero pertanto con la sua ascesa sul carro e con la dipartita in un corteo trionfale dei cavalieri.

È questa l'immagine che chiude la descrizione delle feste, cui seguono solo alcune note su come, nei giorni delle nozze, i cittadini eminenti di Pesaro avessero accolto nelle loro dimore gli invitati illustri convenuti per l'evento. Sulle porte dei loro palazzi furono appese ghirlande di fiori e verzura con le insegne delle casate di appartenenza degli ospiti, così che ciascuno di loro sapesse dove avrebbe potuto alloggiare. Il signore di Pesaro provvide invece a dotare queste residenze di cibi raffinati e di candele di cera purissima, e a comandare che presso il proprio palazzo fosse sempre imbandita una mensa per i forestieri.

A ricordo dello sposalizio furono conati 1400 ducati d'oro con il ritratto di Costanzo e con l'arme intrecciata degli Sforza e degli Aragona e l'iscrizione *Lae-titiae coniugali*, subito distribuiti come premio ai musicisti, ai recitanti e agli artisti apparatori del lieto evento.⁴³

Come si sarà compreso dal riassunto fornito, il resoconto edito da Liechtenstein dà una descrizione estremamente precisa di ciascuno dei momenti della festa, mettendo in risalto alcuni particolari che aiutano a comprendere la complessità organizzativa degli eventi dinastici rinascimentali. Lo scritto, che non fornisce notizie su chi avesse realizzato i carri e gli apparati per l'ingresso della sposa o su chi avesse composto i versi recitati dai figuranti dei banchetti, rivela invece come fosse stato Costanzo Sforza l'ideatore del programma e dei soggetti iconografici delle feste, il quale «prima de tuti non ha lassato che in fare, in dimostrare la dilligentia e pelegrineza del suo ingegno, che magior parte de le cose ante dicte e maxime l'ordine de le cose et l'abundantia e politeza de li habiti e li ornamenti di corte e di la terra sono proceduti da suo ingegno e intellecto».⁴⁴

Nella cronaca emerge inoltre con chiarezza la preminenza di Federico da Montefeltro. Fu lui ad accompagnare lo sposo incontro a Camilla alle porte di Pesaro; a sedere alla loro tavola nel grande banchetto di domenica 28 maggio; a offrire per primo un prezioso omaggio alla coppia nella parata dei doni del 29 maggio. Oltre che all'alleanza militare che legava il duca d'Urbino al signore di Pesaro, tale preminenza era dovuta alla parentela tra i due, dal momento che Federico, nel febbraio 1460, aveva sposato in seconde nozze la sorella di Costanzo, Battista Sforza, morta prematuramente il 7 luglio 1472.⁴⁵

Il forte legame tra Pesaro e Urbino, oltre che dalla prossemica dei due principi nel cerimoniale, è documentato dalle vicende relative alla produzione del testimone più raffinato della cronaca, il citato manoscritto Urb. Lat. 899, destinato alla biblioteca del Montefeltro, le quali sono indizio di una medesima cultura

⁴³ Di queste monete non è pervenuto alcun esemplare e si sa della loro coniazione solo dai cenni dell'*Ordine de le noze de lo Illustrissimo Signor misir Costantio Sfortia*, cit. c. f3r.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Il matrimonio di Battista Sforza fu celebrato l'8 febbraio 1460 a Pesaro. Descrizioni dei festeggiamenti, cui prese parte il celebre maestro di danza Guglielmo Ebreo da Pesaro, furono scritte in versi da ser Gaugello de la Pergola ne *Il Pellegrino* (1464) e nel *De vita et morte illustris dominae Baptistae Sfortiae* (1472). Cfr. M. BONVINI MAZZANTI, *Battista Sforza Montefeltro. Una principessa nel Rinascimento italiano*, Urbino, Quattro Venti, 1993, pp. 63-71.

figurativa e letteraria che nell'occasione dello sposalizio accomunò i due centri marchigiani. A tal riguardo, va sottolineato come le miniature del codice, fedeli nell'illustrare gli avvenimenti a quanto riferito dal testo, siano state più volte messe a paragone dagli storici dell'arte con un referente letterario e iconografico ben noto alla corte urbinata: il *Libellus de gentiliū deorum imaginibus* di Ludovico Lazzarelli, dedicato a Federico da Montefeltro e presente in due codici nella biblioteca ducale – il primo datato 1471 e il secondo, con una redazione successiva del testo, realizzato entro il 1474.⁴⁶ Il programma iconografico dei due manoscritti fu disegnato da Lazzarelli stesso, che si avvale, per il secondo testimone, di un miniatore professionista per completare la decorazione. L'obiettivo dello scritto, ispirato dalla visione di diverse raffigurazioni degli antichi dèi modificate, storpiate e disperse tra le più varie pitture e le carte dei tarocchi – come i famosi *Tarocchi del Mantegna*, con i quali le miniature dei codici urbinati avrebbero diverse affinità iconografiche –, fu quello di ricostruire filologicamente l'immagine delle divinità pagane come tramandata dagli autori classici, strappandola dalle mani del volgo che l'aveva irrimediabilmente distorta:

*Nunc quas vulgus inhers et nescia turba triumphos
appellat tactu comaculatque rudi.
Priscorum formam sequor et simulacra deorum:
pictores tabulis nunc ego signo sonis.*⁴⁷

I due codici della biblioteca urbinata del *Libellus* di Lazzarelli, sussidi visivi e testuali preziosi per coloro che volessero dare forma a un Olimpo pagano, mostrano effettivamente delle analogie con quanto il codice Urb. Lat. 899 ha trasmesso in parole e immagini riguardo alla festa pesarese, probabilmente per il fatto che i tre manoscritti hanno per comune modello iconografico le citate xilografie disegnate da Mantegna per la sua serie dei Tarocchi.⁴⁸ Credo però che similarità più stringenti si possano trovare tra le immagini miniate delle nozze di Costanzo Sforza e la serie delle xilografie dei "Pianeti Finiguerra", realizzate dal fiorentino Baccio Baldini intorno al 1464.⁴⁹ Queste ultime presentano tre piani di rappresentazione della scena. Nella

⁴⁶ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, mss. Urb. Lat. 716 e 717. Per i tempi di realizzazione dei due codici e per le loro varianti rimando a G. ARBIZZONI, s.v. *Lazzarelli, Ludovico*, DBI, 2005, vol. LXIV, pp. 180-184. Il contributo dell'autore alla definizione dei programmi iconografici dei due manoscritti è ricostruito in L. LAZZARELLI, *Opere ermetiche*, a cura di C. MORESCHINI, M.P. SACI, F. TRONCARELLI, Pisa, Fabrizio Serra, 2009, p. 14.

⁴⁷ L. LAZZARELLI, *De gentiliū deorum imaginibus*, a cura di C. CORFIATI, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2006, I, 1, vv. 7-10.

⁴⁸ I *Tarocchi del Mantegna*, una serie di cinquanta stampe incise a bulino tra il 1460 e il 1470, presentano cinque sequenze di immagini suddivisibili in gruppi di dieci carte: le classi sociali dal povero al pontefice; Apollo e le Muse; le Arti Liberali; le Virtù e le figure astronomiche; i Pianeti e i cerchi celesti. Ebbero larga diffusione a stampa per tutto il secolo XV. Per la loro influenza sui miniatori dei codici urbinati di cui si tratta, colta in primis da Kristeller e poi da Saxl, vedi L. DONATI, *Le fonti iconografiche di alcuni manoscritti urbinati della Biblioteca Vaticana. Osservazioni intorno ai cosiddetti Tarocchi del Mantegna*, «La Bibliofilia», LXI, 1959, pp. 48-129.

⁴⁹ Questa referenza iconografica è segnalata da R. GUARINO, *La presenza degli dei*, cit., p. 26. Già nel 1465-1466 dai *Sette Pianeti* di Baccio Baldini fu tratta una seconda serie, compiuta da un incisore di minore abilità. Sull'ingresso di questo repertorio iconografico nel patrimonio d'immagini degli artisti

«In questo piccolo libretto»

fascia superiore Saturno, Giove, Marte, il Sole, Venere, Mercurio e la Luna sono raffigurati nell'atto di attraversare il cielo su carri trainati dagli animali che la tradizione classica aveva loro associato; mentre nei registri medio e inferiore delle carte sono riprodotti gli effetti degli influssi dei pianeti sulle attività umane e le didascalie che spiegano il potere delle divinità. Le dottrine astrologiche medievali assegnavano a ciascun pianeta una casa, con riferimento ai segni zodiacali nei quali questi risiedono abitualmente e sui quali esercitano maggiore influenza. Così nelle incisioni di Baldini, a eccezione del Sole e della Luna che possiedono una sola casa, i pianeti mostrano sulle ruote dei loro carri i relativi due segni zodiacali – si consideri l'esempio del 'Mercurio e i suoi figli' (Fig. 1) – proprio come accade nelle miniature dell'Urb. Lat. 899 dedicate alla colazione di lunedì (Fig. 2-3).

A fronte di queste analogie bisogna però prestare attenzione a quanto il cronista dello spozalizio pesarese scrisse riguardo alla struttura dei carri delle divinità:

Danzatosi tuta via in salla vene un'altra livrea de septe pianeti, li quali veneration sopra septe carrette quadre all'anticha, qualle erano menate de rote, ne se vedeva da chi o in che modo, ben ornate d'oro, argento e di colori, e in mezo de ciascuno di questi carri era una sedia all'anticha pur quadra, e sopra ciascuna d'essi era un giovone vestito ornatissimamente in quel habito che ciaschun pianeta o da poeti o da astrologi se depinge cum sue insegne.⁵⁰

Nessuna indicazione è data sulla presenza dei segni delle case nelle ruote dei trionfi, e si può ipotizzare, allora, che l'intenzione documentale di chi ha dipinto le miniature dell'Urb. Lat. 899 fosse scesa a patti con i modelli iconografici forniti da artisti, come Baldini, che già avevano disegnato i carri degli dèi affidandosi a quanto «da poeti o da astrologi se depinge». Il poeta Lazzarelli, ad esempio, aveva dato precise indicazioni a proposito dei segni delle ruote dei carri e altre se ne potevano reperire, sull'aspetto degli dèi, degli eroi e delle arti liberali, nel *De Nuptiis Mercurii et Philologiae* di Marziano Capella, prosimetro alquanto diffuso nel secolo XV e anch'esso presente nella biblioteca del duca d'Urbino.⁵¹

Eguale, come detto, la cronaca del banchetto pesarese informa di come il sarto che cucì l'abito di Erato vi avesse applicato un cartiglio con l'esametro dedicato alla musa da Guarino Veronese, inviato a Leonello d'Este con altri versi e indicazioni adatti a identificare le figlie di Apollo negli affreschi che il duca aveva intenzione di fare eseguire nella sua residenza a Belfiore. Il cartiglio non è stato miniato dall'illustratore dell'Urb. Lat. 899, che anche in tal caso diverge dalla descrizione, ma la sua citazione nel testo restituisce un'idea del composito universo di referenze letterarie al quale si rivolgevano tanto gli apparatori delle feste, quanto i loro cronisti, in vista di un recupero archeologico dell'aspetto originario delle divinità olimpiche: il loro reintegro sarebbe stato forse latore della

italiani della seconda metà del Quattrocento cfr. L. PEZZUTO, "I Pianeti Finiguerra", *Il recupero della Fortuna di un modello iconografico noto tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento*, «Iconographica», XIV, 2015, pp. 141-152.

⁵⁰ *Ordine de le noze de lo Illustrissimo Signor misir Costantio Sfortia*, cit., c. d3r.

⁵¹ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Urb. Lat. 329.

originaria potenza di significazione dell'immagine del dio, così come tramandata dagli autori antichi attraverso i secoli.⁵²

La complessità interpretativa di queste immagini, siano esse quelle viventi delle feste rinascimentali o quelle dipinte dagli artisti che assistettero o ebbero notizia degli spettacoli, invita a domandarsi quali spettatori dell'epoca potessero coglierne pienamente il significato e la rete di referenze letterarie sottesa. Si trattò presumibilmente di un linguaggio comprensibile solo a iniziati, appartenenti al medesimo ristretto ambiente culturale, nei confronti del quale le ipotesi di lettura vanno avanzate cautamente.⁵³

Con analoga discrezione va considerata anche l'ipotesi di Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto, la quale vorrebbe Giovanni Santi tanto autore delle miniature del codice Urb. Lat. 899 quanto apparatore delle feste in onore di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona. L'attribuzione delle illustrazioni è avanzata dalla studiosa sulla base di affinità stilistiche tra le miniature della cronaca nuziale e alcune opere dell'artista – come l'analogia nella trattazione dell'anatomia dei fanciulli della fontana del foglio 11r (Fig. 4) e quella del Gesù Bambino della *Sacra conversazione* oggi alla Galleria Nazionale delle Marche (Fig. 5), oppure la similarità tra il paesaggio roccioso della *Santa martire* della medesima Galleria e quello petroso del monte degli Ebrei del foglio 84v –⁵⁴ e della documentata pratica del Santi della scena spettacolare rinascimentale. È noto come nel 1474 l'artista, in occasione di una visita di Federico d'Aragona alla corte urbinata, avesse progettato una rappresentazione allegorica intitolata *Amore al tribunale della Pudicizia*, trasmessa da un manoscritto della Biblioteca Nazionale di Firenze anonimo e anepigrafo, ma attribuito per via filologica al padre di Raffaello;⁵⁵ mentre una lettera di Benedetto Capilupi a Maddalena Gonzaga del 16

⁵² Dell'ampia bibliografia su questo processo di restituzione dell'antico si vedano i pionieristici studi di E. PANOFKY, F. SAXL, *Classical Mythology in Medieval Art*, «Metropolitan Museum Studies», IV, 1933, pp. 228-279, ripresi da E.H. GOMBRICH, *Immagini simboliche: studi sull'arte nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1978.

⁵³ Claudia Cieri Via avanzò, ad esempio, una suggestiva ipotesi secondo la quale le immagini e il testo dell'Urb. Lat. 899 celerebbero un misterioso rituale alchemico. La proposta sua si fondò sull'errata lettura del nome del copista del testimone fiorentino della cronaca, che la studiosa identificò con Niccolò d'Antonio degli Agli, accademico platonico e amico del Ficino, elevandolo ad autore del testo. Il dato la spinse a dimostrare come la scelta dei colori di alcune delle vesti dei figuranti della festa alludesse alle fasi dei processi alchemici, mettendo anche il testo a paragone con referenti letterari di epoche successive. Cfr. C. CIERI VIA, *L'«ordine delle nozze» di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona nel ms. Urb. Lat. 899*, in *La città dei segreti. Magia, astrologia e cultura esoterica a Roma (XV-XVIII sec.)*, a cura di F. TRONCARELLI, Milano, Franco Angeli, 1985, pp. 185-197. Un'attenta confutazione delle tesi, che esclude un rapporto tra la cronaca pesarese e le scienze alchemiche per ricondurla invece all'ambito degli studi sulla mitologia del secolo XV, è offerta da M. GABRIELE, *Alchimia e storia dell'arte?*, in *Il fuoco che non brucia. Studi sull'alchimia*, a cura di M. MARRA, Milano, Mimesis, 2009, pp. 129-150.

⁵⁴ M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *Un problema di coerenza: memoria e realizzazione nella pittura di Giovanni Santi. Nuove prospettive cronologiche e attributive*, in *Giovanni Santi*, Atti del convegno internazionale di Studi (Urbino, 17-19 marzo 1995), a cura di R. VARESE, Milano, Electa, 1999, pp. 105-114, che sottolinea le similarità tra la tavolozza dei colori impiegati dal Santi nelle miniature e quella delle sue prime opere su tela, proponendo di attribuire all'artista pure il codice Ottob. Lat. 1417 della Biblioteca Apostolica Vaticana: un compendio della *Historia Philippica* di Giustino datato 1460.

⁵⁵ A. SAVIOTTI, *Una rappresentazione allegorica in Urbino nel 1474*, «Atti e Memorie della Real Accademia Petrarca di Scienze, Lettere ed Arti in Arezzo», I, 1920, pp. 180-236. La visita di Federico

«In questo piccolo libretto»

febbraio 1488 informa dell'intervento del Santi quale scenografo per un contrasto tra Diana e Giunone allestito, sempre a Urbino, per le nozze di Guidubaldo da Montefeltro con Elisabetta Gonzaga.⁵⁶

L'assegnazione a Santi dell'ideazione delle feste del 1475 e delle miniature considerate amplierebbe il suo catalogo di apparatore di spettacoli; risolverebbe il problema dell'assenza di documentazione sulla sua attività anteriore al 1481 – anno del suo primo dipinto databile con sicurezza: il *Cristo a mezzobusto in Pietà tra i santi Gerolamo e Bonaventura* della cappella Tiranni nella chiesa di San Domenico di Cagli –; e si collocherebbe nel quadro di una produzione pittorica riconosciuta da parte della critica come influenzata dalla coeva scena teatrale.⁵⁷ Essa consoliderebbe, inoltre, la rete dei rapporti tra il signore di Pesaro e la corte di Urbino – alla quale il Santi legò considerevolmente la sua carriera – ma non è suffragata da prove documentarie. E sebbene le analogie stilistiche fra le miniature del codice urbinato e la contemporanea pittura dell'artista riscontrate da Ciardi Dupré Dal Poggetto risultino convincenti, è pur vero che le medesime illustrazioni sono state attribuite anche a maestranze ferraresi, le stesse che Federico predilesse negli anni del suo ducato – e forse identificabili con la mano di Franco dei Russi.⁵⁸

Se la partecipazione di Giovanni Santi all'organizzazione delle feste per lo sposalizio di Costanzo Sforza resta, dunque, relegata all'ambito delle ipotesi, il proposito emulativo dispiegato a Pesaro in tale occasione nei confronti della cultura figurativa di Urbino mi sembra emergere invece con maggiore chiarezza.

L'ambizione, nella primavera del 1474, aveva spinto Costanzo ad avviare un'importante operazione di riqualificazione edilizia della propria città, la quale, ispirata ai monumentali cantieri intrapresi da Federico da Montefeltro, si concentrò sull'edificazione della Rocca Costanza, un fortilizio collocato nell'angolo orientale delle mura malatestiane – ideato per funzioni difensive del porto cittadino ma dotato di ambienti di rappresentanza – terminato nel 1483.⁵⁹ Come si ricorderà, un modello in zucchero di questo edificio, che all'epoca caratterizzava già l'urbanistica pesarese con la sua imponente mole, fu presentato al termine della colazione del lunedì da Ludovico da Barteo, e giungendo al palazzo gentilizio di Costanzo – oggi Palazzo Ducale –, gli invitati del matrimonio poterono ammirarne

d'Aragona a Urbino si svolse durante il viaggio da lui intrapreso per recarsi da Carlo il Temerario per chiederne in moglie la figlia Maria di Borgogna. Considerazioni sullo svolgimento della recita e sulle sue componenti musicali si leggono in N. GUIDOBALDI, *La musica di Federico di Montefeltro. Immagini e suoni alla corte di Urbino*, Firenze, Olschki, 1995, pp. 52-61.

⁵⁶ La lettera si legge in A. LUZIO, R. RENIER, *Mantova e Urbino (1471-1539)*, cit., pp. 18-21. La documentazione sull'attività del Santi quale organizzatore di feste e spettacoli è discussa in D. SERAGNOLI, *Immaginazione e significati. Giovanni Santi e le culture della rappresentazione*, in *Giovanni Santi*, cit., pp. 119-140.

⁵⁷ Fondamentali, in relazione alla ricerca di continuità tra figurazioni teatrali e pittoriche nell'arte di Giovanni Santi, sono le osservazioni di R. VARESE, *Giovanni Santi*, Fiesole, Nardini, 1994, pp. 183-227.

⁵⁸ Per l'attribuzione delle miniature del Urb. Lat. 899 a Franco dei Russi vedi M.R. VALAZZI, *Pittori e pitture a Pesaro nel Quattrocento*, in *Pesaro tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di EADEM, Venezia, Marsilio, 1989, p. 327.

⁵⁹ Per l'impatto sull'urbanistica medievale pesarese di questo edificio, gioiello di ingegneria civile e militare, si veda M. FRENQUELUCCI, *La storia urbana di Pesaro nel Medioevo: mille anni di trasformazioni*, Ivi, pp. 166-168.

la facciata restaurata e le cinque finestre ispirate a quelle disegnate per il palazzo ducale di Urbino da Luciano Laurana tra il 1467 e il 1472, sormontate da cinque scudi scolpiti appositamente per le nozze con l'arme degli Sforza e degli Aragona.

Sempre per lo sposalizio, lo Sforza comandò inoltre che fosse disposta la nuova pavimentazione della piazza antistante il suo palazzo.⁶⁰

Come si vedrà analizzando i programmi delle celebrazioni di altri matrimoni, l'inaugurazione durante i festeggiamenti di architetture patrocinate dalle famiglie degli sposi fu pratica relativamente comune nel Secondo Quattrocento italiano, e la stampa delle cronache di tali eventi offrì al principe una maniera efficace per far circolare notizie sul rinnovamento edilizio dei propri dominî. Per ora, basti sottolineare come lo sconosciuto editore dell'incunabolo per lo sposalizio sforzesco e l'estensore del testo avessero forse colto parzialmente questa potenzialità della stampa, limitandosi a presentare nelle pagine conclusive della descrizione le dimore dei pesaresi apparate per ospitare gli invitati di Costanzo e Camilla e il *dominus loci* intento nella supervisione di tali accoglienze. Andrà loro però certamente riconosciuto il merito di avere sperimentato per primi la diffusione a stampa di un resoconto che mostrasse le potenzialità della scrittura volgare di restituire un'immagine puntuale delle celebrazioni.

Nel nono decennio del Quattrocento gli incunaboli con descrizioni di festeggiamenti nuziali si presenteranno con altri intenti, più spiccatamente encomiastici, e il latino dei loro estensori trasformerà la festa principesca in un trionfo classico capace di elevare il principe al livello degli eroi e degli dèi di Roma antica.

3. Il matrimonio di Annibale II Bentivoglio e Lucrezia d'Este (1487)

Nel gennaio del 1487 il matrimonio di Annibale II, figlio di Giovanni II e di Ginevra Sforza, contribuì a consolidare il dominio dei Bentivoglio su Bologna e rese maggiormente nota la rete delle loro relazioni internazionali.⁶¹

⁶⁰ I lavori per la costruzione della Rocca furono seguiti dagli architetti Giorgio e Antonio Marchesi da Settignano. Dai registri di spesa del cantiere emerge però come nel 1476 all'adeguamento residenziale di alcune sale della Rocca avesse collaborato Luciano Laurana, maestro già attivo per il Montefeltro nel palazzo ducale di Urbino, così come lo scultore Domenico Rosselli, forse autore dei fregi per la residenza di Costanzo. Il passaggio di artisti tra le due corti vicine era dunque usuale all'altezza degli anni dello sposalizio e, in questo quadro di relazioni, l'intervento del Santi per la preparazione degli spettacoli nuziali risulterebbe abbastanza ordinario. Si veda in merito S. EICHE, *Architetture sforzesche, in Pesaro tra Medioevo e Rinascimento*, cit., pp. 269-303.

⁶¹ Nel contesto politico bolognese, contraddistinto dal 1447 da una formula di governo misto *simul cum legato* concessa da papa Niccolò V, la preminenza dei Bentivoglio fu ufficializzata da Paolo II nel 1466 attraverso dei capitoli che stabilivano, a fronte della rotazione periodica delle magistrature cittadine – riunite nel collegio dei ventuno Riformatori – l'immutabilità del ruolo di *primus civis* di Giovanni II. Sull'ascesa della famiglia al potere vedi T. DURANTI, *Diplomazia e autogoverno a Bologna nel Quattrocento (1392-1466)*. *Fonti per la storia delle istituzioni*, Bologna, CLUEB, 2009, pp. 51-65. Sulla politica delle alleanze matrimoniali orchestrata da Giovanni II per i suoi sedici figli confronta E.L. BERNHARDT, *Behind the Scene of Fifteenth-Century Marriage Schemes: Forced Marriages, Family Alliances and Power Politics in Bentivoglio Bologna*, in *Bologna. Cultural Crossroads from the Medieval to the Baroque*, edited by G.M. ANSELMi, A. DE BENEDICTIS, N. TERPSTRA, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp. 161-172.

L'unione del giovane – per il quale il Senato Bolognese aveva ottenuto nel 1474 da Sisto IV il diritto a succedere al padre nella guida della città – con Lucrezia d'Este, figlia naturale del duca di Ferrara, aumentava, infatti, il prestigio della famiglia rispetto a quello dei clan rivali felsinei e ne rendeva esplicita l'alleanza con la casa degli Este. Alleanza cui si accostava quella di più lunga durata con i duchi di Milano che, tramite lo spotalizio di Ginevra, prima con Sante (1454) e poi con Giovanni II (1464), aveva assicurato il sostegno diplomatico ed economico indispensabile per l'ascesa al potere dei Bentivoglio.⁶²

Dal marzo dell'anno delle nozze, lo sposo risultava inoltre ingaggiato dalla Repubblica di Firenze per una condotta militare che lo vide fronteggiare i genovesi nella riconquista della roccaforte di Sarzana, conseguita il 22 giugno 1487.⁶³

Il reticolato di queste alleanze bolognesi con Milano e con Firenze è visibile nella filigrana delle vicende redazionali che portarono alla stampa dei tre opuscoli che tramandano il ricordo dello spotalizio.

Per ringraziare Annibale del valore dimostrato nell'impresa sarzanese Lorenzo de' Medici richiese a Naldo Naldi la scrittura di un poemetto sulle feste con cui omaggiare il condottiero. Si trattava della seconda volta che il poeta si cimentava nella composizione di una cronaca nuziale. Infatti, nell'anno precedente egli aveva cantato i festeggiamenti del settembre 1486 per l'unione tra Lorenzo Tornabuoni e Giovanna degli Albizzi, caratterizzati da un lusso e da una opulenza che andavano ben oltre quelli concessi dalle norme suntuarie allora vigenti a Firenze.⁶⁴

Nel contesto repubblicano fiorentino, la committenza stessa del resoconto ufficiale di un matrimonio costituiva un vezzo principesco alquanto ardito, come dimostra l'assenza di un testo simile per lo spotalizio di Lorenzo de' Medici con Clarice Orsini, celebrato tra il 20 maggio e il 4 giugno 1469. Per l'evento non si ebbe un grandioso ingresso della sposa, né furono preparate rappresentazioni teatrali pubbliche, ma fu apparecchiato, nel cortile del palazzo di via Larga, un banchetto con vivande «acomodate a noze, più tosto che a conviti splendidissimi, e questo credo che facessi de

⁶² Sull'importanza di questo matrimonio, architettato da Francesco Sforza per mantenere il proprio patronato su Bologna cfr. M.N. COVINI, *Milano e Bologna dopo il 1445. Scambi militari, condotte e diplomazia*, in *Condottieri e uomini d'arme nell'Italia del Rinascimento*, a cura di M. DEL TREPPO, Napoli, Liguori, 2001, pp. 165-214.

⁶³ In realtà, le trattative per la condotta furono discusse con Giovanni II e il comando generale dell'esercito fiorentino fu affidato a Niccolò Orsini, conte di Pitigliano. I meriti di Annibale nelle operazioni militari furono però altamente stimati. Cfr. L. DE' MEDICI, *Lettere*, a cura di M.M. BULLARD, Firenze, INSR, 2003, vol. X (1486-1487), pp. 190-191.

⁶⁴ Le spese per il matrimonio di Giovanna sono annotate nel *Libro debitori e creditori di Maso di Luca di Messer Maso degli Albizi*, padre della sposa, conservato presso l'Archivio Frescobaldi di Poggio a Romele. Sulla base di questo documento e del carne commemorativo di Naldi, il programma delle tre giornate di festeggiamenti può essere così sintetizzato: 3 settembre, *ductio ad domum* della giovane, dal palazzo gentilizio di Borgo Albizi alla residenza dei Tornabuoni, sita nei pressi di Santa Maria Novella; banchetto d'onore, cui presenziarono i patrizi fiorentini e l'ambasciatore spagnolo Don Iñigo; un secondo banchetto seguito da un ballo innanzi alla chiesa di San Michele Berteldi. 4 settembre, benedizione degli sposi e rinfresco, cui presenziò Lorenzo il Magnifico. 5 settembre, giostre e tornei in onore degli sposi. In merito a queste feste rinvio a G.J. VAN DER SMAN, *Lorenzo e Giovanna*, Firenze, Mandragola, 2010, pp. 37-44.

industria, per dare exemplo agl'altri a servare quella modestia e mediocrità che ssi richiede nelle noze, peroché non die' mai più che uno arrostò». ⁶⁵

Come osserva Paola Ventrone, la moderazione di Lorenzo nell'esibire ricchezze e fasto alle proprie nozze fu conforme al suo desiderio di mostrarsi cautamente in pubblico quale membro dell'élite cittadina dotato di un potere e di una magnificenza pari a quelli degli altri esponenti dell'oligarchia. All'opposto, il lusso ridondante dello spotalizio Tornabuoni e di quelli delle famiglie che sostennero l'ascesa del partito medico suggerisce la presenza di «*a concerted sharing of charisma within the narrow Medici circle, with the magnificence exhibited redounding to the ruling family's advantage too*». ⁶⁶

In tale dinamica di 'condivisione di carisma', è lecito pensare che la richiesta a Naldi dei poemetti sui matrimoni Tornabuoni-Albizi e Bentivoglio-Este si inserisse nel proposito del Magnifico di proporre un'immagine eccellente del suo *entourage*, che facesse intendere al lettore-spettatore come il proprio profilo fosse a questa paritario. Se la relazione sullo spotalizio Tornabuoni rimase confinata in un manoscritto miniato donato agli sposi, quella dedicata ad Annibale Bentivoglio approdò alle stampe per elogiare le nozze di un alleato strategico di Lorenzo che, libero dalle ristrettezze suntuarie fiorentine, poteva beneficiare di una pubblicistica sperimentata in precedenza solo dal signore di Pesaro.

Per la stesura delle *Nuptiae Hannibalis Bentivoli*, commissionate sei mesi dopo le celebrazioni, Fulvio Pezzarossa ha ipotizzato l'impiego da parte del Naldi di uno schema descrittivo della ricorrenza, che spiegherebbe come egli avesse risolto il problema della propria mancata partecipazione alle feste e la ragione per la quale la sua ripartizione della materia cantata, ricca di numerosi dettagli, non trova corrispondenze nelle altre cronache degli eventi. ⁶⁷

L'incunabolo che trasmette il testo, un in quarto, in caratteri romani, *sine notis*, è assegnato dai repertori unanimemente ai tipi del tipografo fiorentino Francesco di Dino. ⁶⁸ Reca alle carte d3r - d4r un'*Elegia ad Hannibalem Bentivolium*, nella quale l'autore, ricordati sinteticamente gli intenti, la dedica, e i diversi momenti della festa cantati nel poemetto, richiede un'accoglienza benevola per la sua opera allo sposo e al dotto Filippo Beroaldo, autore della relazione ufficiale in prosa latina dei festeggiamenti – impressa poco dopo le cerimonie, presumibilmente a Bologna dai torchi di Pasquino Fontanesi. ⁶⁹

⁶⁵ *Informazione delle noze di Lorenzo di Piero di Cosimo*, edita in M. PARENTI, *Lettere*, a cura di M. MARRESE, Firenze, Olschki, 1996, pp. 247-250.

⁶⁶ P. VENTRONE, *Medicean Theater. Image and Message*, in *The Medici: Citizens and Masters*, edited by R. BLACK, J.E. LAW, Harvard, Villa I Tatti - Harvard University Press, 2015, pp. 253-265: 263.

⁶⁷ F. PEZZAROSSA, «*Ad honorem et laude del nome Bentivoglio*». *La letteratura della festa nel secondo Quattrocento*, in *Bentivolorum magnificentia. Principe e cultura a Bologna nel Rinascimento*, a cura di B. BASILE, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 35-113. Lo studioso dichiara espressamente la committenza medica del poemetto e segnala come questo sia il componimento in cui maggiormente si riconoscano le virtù militari di Annibale, oscurate negli altri resoconti dello spotalizio dalla figura eminente del padre, Giovanni II.

⁶⁸ ISTC in00001700; GW M25801.

⁶⁹ ISTC ib00487200; GW 4140. Per il testo delle *Nuptiae Bentivolorum* si vedano l'edizione anastatica F. BEROALDO, *Le nozze dei Bentivoglio. Nuptiae Bentivolorum*, a cura di M. CALORE, Bologna, A.M.I.S.,

«In questo piccolo libretto»

Maestro di eloquenza, stimato docente dell'università bolognese, cultore di lettere antiche rinomato in tutta Europa e ben inserito nelle cerchie del governo cittadino – avendo ottenuto per interessamento di Giovanni II l'ufficio di cancelliere dei Riformatori dello Stato di Libertà –, Beroaldo fu certamente il letterato adatto cui richiedere un testo che, quant'anche promosso per finalità cortigiane, fosse capace di rivolgersi a un pubblico d'elevata cultura mantenendo un alto valore artistico, senza eccedere nelle lodi dei Bentivoglio. Il suo resoconto si presenta, infatti, come un'elegante cronaca dei festeggiamenti, attenta a chiarire il significato di diverse usanze bolognesi ai lettori e a volgere i vocaboli popolari in un pregevole latino umanistico.

Rinunciando a registrare ogni minimo dettaglio, i momenti delle cerimonie sono immersi in un'atmosfera classicheggiante, che nobilita l'omaggio dell'intellettuale alla famiglia in cerca di prestigio agli occhi dei signori del Rinascimento. L'umanista non informò, ad esempio, sulla recita dell'orazione latina di sua composizione durante le accoglienze a Lucrezia d'Este – della quale leggiamo invece all'ottava 110 dell'*Epitalamium* di Angelo Michele Salimbeni, di cui si dirà a breve – e parimenti tralasciò l'elenco dei doni offerti agli sposi, usuale in questo genere di descrizioni, rivelando con tali omissioni un certo dispetto per la scrittura di prose cortigiane, alle quali egli si volse di rado, preferendo ingraziarsi i potenti dell'epoca dedicando loro le edizioni dei classici di sua curatela.⁷⁰

Oltre che per la ricercatezza delle citazioni mitologiche, per le misurate soluzioni retoriche e per la scelta di un lessico atto a esaltare il soggetto, le *Nuptiae Bentivolorum* si imposero nel panorama della produzione di relazioni nuziali del secolo XV per l'efficace partizione e organizzazione della materia, tanto da porsi quale modello compositivo delle successive descrizioni dei matrimoni sforzeschi firmate da Stefano Dolcino e da Tristano Calco.⁷¹

Del resto, la circolazione in ambiente milanese della cronaca fu assicurata, oltre che dalle alleanze Bentivoglio-Sforza, dalla dedica dell'autore al primo segretario ducale Bartolomeo Calco,⁷² riportata anche nell'edizione delle *Nuptiae Bentivolorum* che Beroaldo incluse nel 1491 nelle sue *Orationes et quamplures apendiculae versusuum*.⁷³ La pubblicazione, impressa a Bologna da Francesco de' Benedetti per Benedetto Ercoli, raccolse il meglio della produzione di Beroaldo amplificandone la fama, destinata a crescere ancora l'anno successivo, quando Josse Bade ripubblicò la silloge

1977, e l'edizione critica datane in *Le nozze dei Bentivoglio (1487). Cronisti e poeti*, a cura di B. BASILE, S. SCIOLI, Napoli, La scuola di Pitagora, 2014, pp. 147-191. Da quest'ultima provengano le citazioni impiegate in questo studio.

⁷⁰ A. SEVERI, *Filippo Beroaldo il Vecchio un maestro per l'Europa. Da commentatore di classici a classico moderno (1481-1550)*, Bologna, il Mulino, 2015, pp. 267-272 osserva come dall'analisi della tradizione manoscritta l'opera del Beroaldo cortigiano possa circoscriversi alla sola offerta delle *Nuptiae* e di un *Panegyricus* in lode di Ludovico il Moro.

⁷¹ Il valore letterario dell'*opusculum* è messo in risalto da P. FAZION, «*Nuptiae Bentivolorum*». *La città in festa nel commento di Filippo Beroaldo*, in *Bentivolorum magnificentia*, cit., pp. 115-132.

⁷² Leggendo la corrispondenza tra Beroaldo e Niccolò Antiquari si evince inoltre come, intorno alla metà degli anni Ottanta del Quattrocento, il retore, in cerca d'indipendenza dai Bentivoglio, avesse soppesato la possibilità di trasferirsi a Milano. Cfr. S.F. COSTA, F. LA BRASCA, *Filippo Beroaldo l'Ancien. Filippo Beroaldo il Vecchio. Un passeur d'humanité. Un umanista ad limina*, Bern, Peter Lang, 2005, pp. 49-50.

⁷³ ISTC ib00491000; GW 4144.

per i tipi lionesi di Jean Trechsel.⁷⁴ Nella prefatoria a quest'ultimo incunabolo si esalta l'eccellente latino di Beroaldo, eletto modello di stile per la varietà di soggetti che seppe trattare con un vocabolario sofisticato, memore di letture che abbracciavano l'arco della latinità da Plauto ad Apuleio.

È interessante osservare come anche la cronaca beroaldiana delle feste potesse beneficiare di una simile circolazione, presentandosi come un prodotto d'alto artigianato letterario, cui fare riferimento per la composizione di prose d'occasione.

Ben altro tenore presenta la terza descrizione stampata per le nozze Bentivoglio: l'*Epitalamium* in ottave volgari del notaio e poeta bolognese Angelo Michele Salimbeni.⁷⁵ L'attribuzione di questo incunabolo – *sine notis*, in quarto, in carattere gotico, con distribuzione a piena pagina delle ottave del testo e quattro spazi privi di lettere guida per segnalare nel resoconto l'inizio di ciascuna giornata della festa – è assegnata dai repertori alternativamente alla tipografia bolognese di Francesco de' Benedetti o a quella milanese di Leonardus Pachel e Uldericus Scinzenzeler.⁷⁶

L'origine bolognese della stampa, suggerita dal legame con il capoluogo felsineo di tutta l'attività notarile e poetica del Salimbeni, mi pare confermata dalla registrazione di sedici copie dell'opuscolo nell'inventario dei beni del de' Benedetti compilato il 4 aprile 1497 dopo il decesso dello stampatore, indizio del suo probabile coinvolgimento nell'operazione editoriale.⁷⁷

Dell'*Epitalamium* sono state segnalate le improbabili pretese di fiorentinità, ravvisabili nella scelta di un lessico e di una sintassi sorvegliati e depurati da influenze emiliane, nella composizione in ottava rima, cara alla tradizione cavalleresca, nella citazione frequente di autori fiorentini, tra i quali Dante, Coluccio Salutati e Cristoforo Landino.⁷⁸ Del resto, era evidente, specie nella dedica dell'operetta al Magnifico, il proposito di Salimbeni di ricercare entrate presso i Medici, mostrando di saper padroneggiare gli strumenti espressivi del genere epico-cavalleresco, allora in voga, in una poesia che indugia nel descrivere il torneo della terza giornata delle feste e che registra presenze e gesti degli invitati con tono adulatorio.

Nella parata dei nobili ospiti che apre la cronaca Salimbeni riservò, inoltre, un elogio ampolloso – di cinque ottave contro il rapido cenno di una sola stanza riservato agli altri gentiluomini – al rappresentante della Signoria di Firenze: Lorenzo di Pier Francesco de' Medici:

⁷⁴ ISTC ib00492000; GW 4145.

⁷⁵ Non è nota la data di nascita del Salimbeni. Discendente di una famiglia di tradizione artigiana, i suoi esordi poetici si collocano nel 1477 e gli valsero la stima e l'amicizia di Cesare Nappi e Sebastiano Aldrovandi. Con quest'ultimo compose un prosimetro epistolare intitolato *Philomathia*. Nel 1506 ricoprì la carica di Cancelliere del Senato bolognese. Cfr. *Le nozze dei Bentivoglio (1487). Cronisti e poeti*, cit., pp. 139-146, dove si pubblicano anche le ottave 220-232; 225-230; 372-376 dell'*Epitalamium*. Osservazioni sulla *Philomathia*, che comprende la parte più larga della produzione del poeta e che è attualmente inedita, in N. GROJA, *La Philomathia di Angelo Michele Salimbeni e Sebastiano Aldrovandi: cenni di analisi*, in *Tales of Unfulfilled Times. Saggi critici in onore di Dario Calimani offerti dai suoi allievi*, a cura di F. FANTUZZI, «Studi e ricerche», IX, 2017, pp. 79-88.

⁷⁶ ISTC is00044300; GW M 41201.

⁷⁷ L'inventario è edito in E. GATTI, *Francesco Platone de' Benedetti. Il principe dei tipografi bolognesi fra corte e Studium (1482-1496)*, Udine, Forum, 2018, pp. 312-313.

⁷⁸ F. PEZZAROSSA, «Ad honorem et laude del nome Bentivoglio», cit., pp. 68-76.

«In questo piccolo libretto»

E da Fiorenza Lorenzo vi venne
di Pier Francesco, non pigliassi errore.
L'aspetto suo fe' le nuptie solemne
e questa volta e sempre si fe' honore,
come a sua dignità proprio convenne,
e so ben che fu grato al mio signore.
Zoie, cavalli e una cintura bella
fan che a Bologna anchor se ne favella.⁷⁹

Tra le fonti disponibili l'*Epithalamium* si dimostra testimone puntuale nell'elencare le personalità accorse a Bologna per lo spotalizio, alle quali dedica un sintetico ritratto. Nell'ordine Salimbeni nominò: il vescovo di Urbino, quale legato di Innocenzo VIII; il vescovo di Gravina, inviato dal re di Napoli; Giovan Francesco Sanseverino, mandato da Gian Galeazzo Sforza; Antonio Trotto, in rappresentanza di Ludovico il Moro; Aloisio Capra, inviato del cardinale Ascanio Sforza; Bartolomeo Arconati per il cardinale Sabello; Pandolfo Malatesta; Girolamo Panfilo, messo del duca di Urbino; Galeazzo Sforza, in vece del signore di Pesaro; Pandolfo da Pesaro, per il signore di Camerino, Giulio da Varano; Niccolò e Borso da Correggio; Bernardino Dottore per Giovanni Borromeo; i conti Girolamo Boiardo e Francesco Rangoni; Ercole Bentivoglio; e infine Ercole I d'Este, padre della sposa.⁸⁰

Con puntiglio l'autore descrisse le divise dei sei scalchi eletti per gestire il grandioso convito della seconda giornata – Bonifacio Cattaneo, Girolamo Ranuzzi, Andrea Bentivoglio, Andrea Grato, Pirro Malvezzi, Guido Pepoli – e quelle dei paggi scelti per il servizio delle mense.

Paragonato agli scritti di Beroaldo e di Naldi, che si cimentarono in un'elaborazione artistica del resoconto delle feste, l'*Epithalamium* di Salimbeni, sebbene sia un componimento poetico, appare quindi come un testo più marcatamente cronachistico.

Il medesimo carattere si può riconoscere anche a un'altra testimonianza manoscritta sullo spotalizio: l'*Hymeneus Bentivolus* di Giovanni Sabadino degli Arienti.⁸¹ Intellettuale legato alla famiglia egemone bolognese fin dai suoi esordi letterari, in gioventù Arienti dovette a Ludovico Bentivoglio, cugino di Giovanni II, il sostegno ai propri studi notarili e l'assegnazione alla carica di segretario di Andrea Bentivoglio, membro del Consiglio dei Riformatori, il quale, come detto poc'anzi, fu tra gli scalchi del banchetto nuziale.⁸²

⁷⁹A.M. SALIMBENI, [Bologna, Francesco de' Benedetti], *Epithalamium*, c. a6v.

⁸⁰Ivi, cc. a5v - a7v.

⁸¹Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms. B. 40602, membranaceo di 76 ff. È il codice donato dall'autore a Giovanni II. Conserva la legatura originale con piatti di legno rivestiti di seta rossa e borchie in ottone. Al recto del primo foglio la cornice, abbellita da perle e imprese, presenta lo stemma dei Bentivoglio nei fregi superiore ed inferiore. Se ne veda la scheda bibliografica pubblicata in M. FANTI, *Inventari dei manoscritti delle Biblioteche d'Italia. Volume CXVI, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio*, Firenze, Olschki, 2013, pp. 175-176. Dell'*Hymeneus Bentivolus* si cita qui l'edizione critica fornita da *Le nozze dei Bentivoglio (1487). Cronisti e poeti*, cit., pp. 30-138.

⁸²Per un quadro della produzione letteraria e della carriera cortigiana dell'intellettuale, giocata tra Bologna e la corte di Ercole I d'Este, si veda C. JAMES, *Giovanni Sabadino degli Arienti. A Literary Career*, Firenze, Olschki, 1996; IDEM, *The Letters of Giovanni Sabadino degli Arienti*, Firenze, Olschki, 2002, pp. 13-24.

Nella primavera del 1471 l'autore aveva offerto a Giovanni II un manoscritto miniato contenente la descrizione del *Torneo* organizzato dal signore di Bologna in onore della festa patronale di San Petronio, il 4 ottobre 1470.⁸³ L'opera, non richiesta espressamente dal Bentivoglio, mise in luce le doti descrittive del letterato, che nel 1487 presentò la cronaca delle nozze di Annibale quale dimostrazione ulteriore della propria fedeltà alla famiglia egemone.

Grazie alla propria appartenenza al *milieu* bentivolesco, Arienti poté accedere ai registri delle spese sostenute per l'addobbo del palazzo signorile, per la preparazione del banchetto e per la creazione delle decorazione urbane, e gli fu concesso di inserire nel suo resoconto i versi di Lorenzo Rossi declamati dalle allegorie delle Sette Virtù durante il corteo d'ingresso della sposa; il testo della fabula allegorica di Domenico Foschi da Rimini recitato la sera del 29 gennaio; le due ottave di Andrea Magnani sul contrasto tra Fortuna e Prudenza che aprì la partita al gioco del pallone disputata il giorno successivo: componimenti non riportati negli altri scritti sulla festa.⁸⁴

L'*Hymeneus Bentivolus* è dunque il testimone meglio informato sugli eventi e che, nei suoi cinquantadue paragrafi marcati nell'esemplare oggi alla Biblioteca dell'Archiginnasio da capiletera miniati, propone la registrazione più ampia dei festeggiamenti, dal viaggio dello sposo a Ferrara per presentare l'anello a Lucrezia il 22 gennaio 1487 fino al congedo degli invitati al termine delle feste il 2 febbraio successivo.

A questa testimonianza si aggiungono ancora le notizie sull'evento reperibili nella *Narratione particolare delle nozze della Ill.ma Principessa di Ferrara in Bologna col Ill.mo Signor Annibale Bentivoglio nel MCCCCLXXXVII à di XXVIII di Gènaio*. Francesca Bortoletti ha segnalato la particolare attenzione dell'anonimo estensore di questo manoscritto alle coreografie eseguite durante la recita della fabula mitologica di Domenico Foschi, indizio che, unito alla lettura delle missive inviate da Giovanni II a Francesco II Gonzaga per domandare in prestito il coreografo fiorentino Lorenzo Lavagnolo, ha consentito di comprendere meglio il ruolo della danza nelle nozze di Lucrezia d'Este.⁸⁵

⁸³ Parma, Biblioteca Palatina, ms. 283. L'edizione moderna è disponibile in *Il Torneo fatto in Bologna il IV ottobre MCCCCLXX*, a cura di A. ZAMBIAGI, Parma, Battei, 1988.

⁸⁴ Dei poeti menzionati solo Foschi, discepolo di Beroaldo, raggiunse una discreta notorietà tra i letterati bolognesi, dimostrata dalla dedica a lui del *De Alexandro Magno an cum Romanis si collatis signis dimicasset victoriam reportasset* di Giovanni Garzoni e dall'inclusione di alcuni suoi componimenti nelle *Collettanee* riunite da Giovanni Filoteo Achillini, edite nel luglio 1504 da Caligola Bazalieri. Cfr. G. ARBIZZONI, sv. *Foschi, Domenico*, DBI, 1997, vol. XLIX, pp. 434-435. Andrea Magnani ebbe invece modo di mostrare al Poliziano la propria collezione di monete e oggetti antichi, che gli valse la stima dell'umanista, il quale si servì della sua collaborazione nel 1493 per pubblicare a Bologna, presso Francesco de' Benedetti, la traduzione latina degli scritti di Erodiano. Cfr. S. DE MARIA, *Artisti, antiquari e collezionisti di antichità a Bologna fra XV e XVI secolo*, in *Bologna e l'Umanesimo 1490-1510*, Catalogo della Mostra, (Bologna 6 marzo - 24 aprile 1988), a cura di M. FAIETTI, K. OBERHUBER, Bologna, Alfa Editoriale, 1988, p. 36. Per un inquadramento dell'opera dei tre letterati rinvio, inoltre, a D. DEL CORNO BRANCA, *Filologia e cultura volgare nell'Umanesimo bolognese*, in *Lorenzo Valla e l'Umanesimo bolognese*, a cura di G. ANSELMINI, M. GUERRA, Bologna, Bologna University Press, 2009, pp. 117-151.

⁸⁵ Ferrara, ASFe, Fondo Bentivoglio, misc. F. n.8. Il manoscritto, anonimo, di 39 carte, è inedito. Cfr. F. BORTOLETTI, *Danza, poesia e musica in Fabula. Bologna, 1487 – Nozze Bentivoglio-d'Este*, «Annali online di Ferrara-Lettere», I, 2007, pp. 199-226. Ultima visita 20/08/2020. Le due missive, oggi conservate

«In questo piccolo libretto»

Il confronto tra le fonti si conferma essenziale, dunque, tanto per ricostruire la sequenza delle cerimonie dinastiche, quanto per indagarne il significato e la rete di relazioni diplomatiche necessarie alla loro organizzazione. Su queste premesse si procederà a dare conto delle particolarità dei festeggiamenti dello spotalizio Bentivoglio-D'Este seguendo le informazioni trasmesse da Giovanni Sabadino degli Arienti e mettendole a paragone con quanto scritto dagli altri cronisti per chiarire i passi più dubbi del testo e più interessanti per le ricerche di ambito storico-teatrale.

I primi tre paragrafi dell'*Hymeneus Bentivolus* sono dedicati all'elogio delle famiglie degli sposi, delle quali l'autore traccia un profilo storiografico sintetico e approssimativo.⁸⁶ Bisogna osservare tuttavia come una simile premessa storica, che diverrà un *cliché* delle cronache nuziali ufficiali successive, manchi nelle altre descrizioni del matrimonio bolognese.

Il resoconto procede dunque ricordando come lo spotalizio fosse stato celebrato nei freddi giorni conclusivi di gennaio su richiesta di Ercole d'Este, il quale aveva progettato di recarsi in pellegrinaggio a Santiago de Compostela nella primavera seguente, quando si era originariamente pensato di organizzare le nozze.⁸⁷ Vennero dunque eletti celermente sei scalchi tra i bolognesi più nobili e facoltosi per il servizio delle mense e ventisei loro assistenti. Altri centotrentuno cittadini abbienti furono poi deputati all'accoglienza degli ospiti e al decoro delle vie e dei castelli nelle località di Bentivoglio, di San Giorgio e di Zucca.

Per le celebrazioni Giovanni II predispose un'ingente opera di riorganizzazione urbana di Bologna, così sintetizzata dall'Arienti:

Il principe Bentivoglio comprò certe case che erano avanti il suo palazzo e fin a terra le fece disfare, et feceli gran piazza che di longheza (per mi misurata) furono cento e decimo septimo varghi et varghi trenta per larghezza, et tutta la fece de sexto tabulare. Et tutta piazza fece de panni celesti coprire.⁸⁸

Un arco di verzura montato su colonne di legno all'antica, dal quale pendevano le insegne dei duchi di Milano, di Mantova, di Ferrara e del Bentivoglio, dava accesso al palazzo gentilizio, le cui sale furono abbellite con intarsi in pietra viva e dorature; mentre dal soffitto della scala montante al piano superiore pendeva un serpente modellato in verzura con le fauci aperte per sbranare un moro, allusione all'insegna visconteo-sforzesca.

all'Archivio di Stato di Mantova, con la richiesta d'ingaggio del Lavagnolo sono datate 4 e 18 dicembre 1486. Per queste si veda *Ivi*, p. 218.

⁸⁶ G.S. DEGLI ARIENTI, *Hymeneus Bentivolus*, cit., pp. 30-37.

⁸⁷ Ercole I d'Este aveva fatto voto di recarsi pellegrino a Santiago qualora avesse ricevuto la grazia di un erede maschio, che effettivamente nacque il 21 luglio 1476. Il 6 aprile 1487 il duca si decise così ad adempiere alla promessa e scortato da un corteo di centocinquanta cavalieri e cortigiani partì da Ferrara. Giunto a Mantova, un breve di Innocenzo VIII gli ordinò però, sotto pena di scomunica, di fermarsi. Vi era infatti il timore che egli approfittasse del viaggio per incontrare Carlo VIII di Francia e convincerlo a intervenire militarmente per riconquistare le terre del Polesine di Rovigo agli estensi, occupate tre anni prima dalla Serenissima. Sull'episodio, autentico dispiego spettacolare itinerante del lusso della corte estense, si veda S. COSTOLA, *Storia di un pellegrinaggio. Momenti fra il sacro e il profano nella vita culturale ferrarese ai tempi di Ercole I d'Este*, «Teatro e Storia», XI, 1996, pp. 205-240.

⁸⁸ G.S. DEGLI ARIENTI, *Hymeneus Bentivolus*, cit., p. 41.

La porta d'ingresso della sala selezionata per ospitare la festa fu decorata con le insegne della famiglia dello sposo, dei duchi di Milano, di Ferrara e di Urbino, del re di Napoli, e di alcune casate nobili con cui Giovanni II aveva vincoli di parentela (Manfredi, Pio, Mirandola, Rangoni). Le sue pareti furono apparate con spalliere, pedane, arazzi e festoni con le insegne dei principi invitati, tra le quali spiccava quella di Innocenzo VIII, retta da due angeli. Il soffitto fu coperto da panni azzurri con stelle d'oro, cui era appeso un festone di fronde di mirto, edera, pino e cipresso. Un palco a sette gradoni era stato predisposto per la mensa della sposa e innanzi a questo fece bella mostra una credenza con servizi da tavola preziosi, custodita dalle statue di due guerrieri recanti l'uno una spada e uno scudo con l'arme Bentivoglio, inquartata con quella dei duchi di Milano, l'altro una clava e uno scudo con gli stemmi di casa d'Este e Bentivoglio.⁸⁹

Ma la meraviglia maggiore del salone fu forse la luminaria sospesa al soffitto, composta da due candelieri argentei in forma di vasi di fiori, i quali custodivano tra i petali dei lumi, che la sera del convito si accesero automaticamente con grande stupore dei presenti.

Tanto Arienti quanto le altre fonti dichiarano che negli otto giorni precedenti il matrimonio fu concesso ai cittadini di Bologna di visitare il sontuoso apparato del palazzo gentilizio. Salimbeni, ad esempio, così ne scrisse:

E non è meraviglia se ogni giorno
venute son de le terre vicine
gente a vedere il gran palazzo adorno.
Giovani, e vecchi, e dame peregrine
e pon sicur venir e far ritorno,
ché questo non è il giocho ale Sabine
e altre feste son che di Neptuno,
grate acoglienze e licentie a ciascuno.⁹⁰

Beroaldo, nel descrivere gli ambienti preparati nel palazzo Bentivoglio per alloggiare gli sposi e il duca di Ferrara, fu alquanto sbrigativo:

*Fervet per totas Bentivolorum aedes apparatus nuptialis: conclavia omnia atque cubicula tapetibus stragulaque veste consternuntur. Ornatur et lectus genialis in thalamo sponsi magnificentissime. Dii boni, qualis ille quamque preclarus apparatus, quo exornatum est cubiculum principi Ferrariensi destinatum!*⁹¹

Riguardo all'addobbo delle sale, Arienti precisò invece che gli arazzi appesi nell'alloggio di Ercole d'Este ebbero per soggetto le imprese di Eracle, mentre nell'anticamera furono posti altri arazzi con la vittoria riportata da Alessandro Magno su Poro. Quelli per la stanza nuziale elogiarono, poi, la pudicizia della sposa con scene di danze di ninfe tra i boschi.

⁸⁹ *Ivi*, pp. 43-46.

⁹⁰ A.M. SALIMBENI, *Epithalamium*, cit., c. b5v.

⁹¹ F. BEROALDO, *Nuptiae Bentivolorum*, cit., p. 160.

«In questo piccolo libretto»

Menzionati i preparativi bolognesi, l'*Hymeneus Bentivolus* passa in rassegna la comitiva che il 22 gennaio accompagnò Annibale II a Ferrara in un magnifico corteo diretto da Antonio Paganello. Tra i centonovanta partecipanti vi furono anche il Be-roaldo e Vincenzo Paliotto, docente dello Studio felsineo, il quale «fece luculente et grave epythalamio, conveniente a la matrimoniale excellentia et al preclarissimo sangue estense et Bentivoglio».⁹²

Mentre da tutto il contado si inviavano doni ai coniugi, a Bologna iniziarono ad arrivare gli invitati, ciascuno con un seguito di cavalli e paggi, raggiunti la sera di sabato 27 gennaio dal duca d'Este con un'imponente comitiva di quattrocento cavalli, che fece sosta nel castello di Bentivoglio, dove egualmente giunsero la sposa e il marchese di Mantova, Francesco II Gonzaga.

Domenica 28 gennaio Lucrezia d'Este si avvicinò a Bologna, sostando presso la località di Zucca prima d'entrare in città. La accompagnava una pioggia fastidiosa destinata a rendere meno gradevole il programma dei festeggiamenti. Indossato l'abito nuziale, la sposa, su un cavallo dai finimenti dorati governato da otto palafrenieri vestiti di broccato d'argento all'arme dei Bentivoglio, prese posto nel corteo tra il vescovo di Gravina e il conte di Caiazzo. La precedevano cavalieri, picchieri, trombettieri, stradiotti abbigliati in verde alla turca – secondo il costume del marchese di Mantova –,⁹³ centocinquanta scudieri alla divisa Bentivoglio, i sei scalchi preceduti dai loro assistenti, alcuni illustri cittadini di Bologna, ottanta trombetti, infine un gruppo di aristocratici, tra i quali lo sposo.

Giunti alla porta Galliera, Lucrezia trovò la sua struttura rivestita da una copertura lignea, modellata come un arco all'antica. I suoi battenti erano chiusi e sopra questa apparve una giovane vestita di verde. Era la Speranza, desiderosa di dare il benvenuto alla sposa. Recitata l'ottava di saluto, al comando dell'allegoria la porta si spalancò.

Entrata in Bologna la principessa ricevette quindi l'omaggio delle altre sei Virtù: a ponte Reno era collocata la Carità, su una struttura simile a quella descritta per la Speranza, ma abbellita da un pannello sul soggetto di Ercole che uccide il leone Nemeo; davanti alla chiesa della Madonna di Galliera, luogo di culto caro alla famiglia egemone e all'epoca in costruzione, la Temperanza; in piazza Maggiore, sede del governo, si trovava la Giustizia, che indicò a Lucrezia il palazzo senatorio e quello del pretore dal quale, transitato il corteo, uscirono alcuni prigionieri liberati in onore della festa. Sulla piazza della Mercanzia era posta la porta della Prudenza, con un ampio festone di verzura cui erano appese le insegne dello sposo, degli Sforza, degli Este e dei Medici. Al centro della piazza di Porta Ravegnana fu montato un padiglione per i musicisti, mentre nei pressi della chiesa di San Giacomo era stata collocata la porta della Fede, che marcava l'ingresso nel quartiere delle dimore dei Bentivoglio. Infine,

⁹² G.S. DEGLI ARIENTI, *Hymeneus Bentivolus*, cit., p. 49.

⁹³ Dal tempo dell'assunzione del marchesato, Francesco II Gonzaga intrattene relazioni diplomatiche con il sultano ottomano Bayezid II. L'apprezzamento del marchese per i cavalli arabi lo spinse a coltivare una personale amicizia con il Turco, culminata nel tentativo del Gonzaga di apprendere la lingua del sovrano e nell'invio, negli anni Novanta del secolo XV, di regolari ambascerie tra le due corti con scambi di doni preziosi, come turbanti e abiti dalle fogge orientali. Fu così che Francesco, destando l'ammirazione e la perplessità dei principi del suo tempo, si conquistò l'appellativo di Turco, con cui veniva salutato regolarmente nelle giostre e nei tornei, cui partecipava spesso sfoggiando abiti arabeggianti. Cfr. M. BOURNE, *Francesco II Gonzaga, The Soldier-Prince as Patron*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 240-243.

davanti al palazzo gentilizio, Lucrezia fu onorata dalla Fortezza, che, al passaggio della comitiva, uscì da un fiore posto sopra al settimo portale ligneo, il quale sbocciò automaticamente per consentire alla figurante di recitare alcuni versi augurali. Con l'ingresso della sposa nel palazzo Bentivoglio, accompagnata da Ginevra Sforza, si chiuse la prima giornata di festa.⁹⁴

L'indomani, 29 gennaio, poiché la pioggia impedì di recarsi alla cattedrale di San Petronio – dove era previsto che fosse officiato lo spozalizio – il rito nuziale fu celebrato in una sala del palazzo soprastante quella apparecchiata per il convito. Gli invitati presero quindi parte al banchetto. Se Beroaldo passa sotto silenzio la posizione degli ospiti alle mense e i versi di Naldi e di Salimbeni sono vaghi in merito, Arienti informa di come Ercole d'Este e Francesco Gonzaga fossero stati serviti nelle stanze loro rispettivamente riservate. Al tribunale d'onore sedettero invece gli sposi con Antonio Trotto, il conte di Caiazzo, Galeazzo Sforza, Pandolfo Malatesta e sua moglie Violante Bentivoglio, Galeazzo Sforza a destra; il vescovo di Gravina, l'oratore del duca di Calabria, Girolamo Panfilo, l'ambasciatore del signore di Camerino e Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici a sinistra.

Parteciparono al ricevimento cinquanta uomini e settantacinque donne, distribuiti su tredici tavoli, e il servizio fu scandito dai comandi dei sescalchi che, al suono di trombe, presentarono ventidue vivande. Queste non furono recate da figuranti, come si è visto per il sontuoso ricevimento pesarese. La meraviglia del convito fu affidata, piuttosto, all'apparizione di animali vivi:

Poi, per l'octava vivanda, furono portate lasagne infulate dorate cum rapresentatione de uno vivo capriolo et una lepore et cum dui cagnolini spagnoli: li quali animali erano in uno adornato vaso de fronde, rose et fiori et viole, il quale in mensa aprontato, ello se aperse et fuori uscì il capriolo, la lepore et li cagnoli, et sopra il tribunale cum piacere et riso de li astanti corerono.

E ancora:

Furono presentati vivi fasani in uno egregio vaso in forma de zardino cum sepe intorno pincto et dorato, li quali per la sala volarono, che piacere ne avrebbe avuto il patre Tereo.⁹⁵

Concluso il pranzo e spazzata la sala con scope dorate si procedette alla presentazione dei doni dei principi e degli ambasciatori presenti. Al suono di un tamburo e di alcuni flauti una bambina di sei anni ballò poi elegantemente insieme a un danzatore adulto. Tutte le cronache sono concordi nel dire che la piccola artista era d'origine fiorentina.

Entrò quindi nella sala – sgombrata intanto dalle tavole, poiché gli invitati si erano accomodati sui tribunali collocati lungo le pareti – un uomo selvatico, il quale preannunciò l'ingresso di quattro edifici portati a mano che, senza che alcuno vedesse come fossero mossi, danzarono lungo il perimetro del salone per farsi ammirare: erano la

⁹⁴ G.S. DEGLI ARIENTI, *Hymeneus Bentivolus*, cit., pp. 55-70.

⁹⁵ *Ivi*, pp. 75-76.

«In questo piccolo libretto»

Torre di Giunone, il Palazzo di Venere e di Cupido, il Monte di Diana e delle Ninfe, un Masso che ospitava al suo interno un giovane e otto mori.

Una volta che gli edifici ebbero preso posto l'uno accanto all'altro, dall'interno del monte Diana ordinò a una ninfa di presentarsi al tribunale per offrire agli sposi una fiera, che ella inviava in dono chiedendo di essere ammessa al nobile banchetto.⁹⁶ La ninfa avanzò dunque tra gli invitati recando un uomo vestito da leone che si dibatteva e ruggiva, ma che non le impedì di riportare il messaggio. Finita la sua ambasceria, e ricevuto l'assenso alla venuta di Diana, la bella messaggera fece ritorno al monte, invitando la dea a scendere per vedere la bellezza e la cortesia dei nobili ospiti. Al suono di una caccia eseguita da alcuni cantori, Diana e le ninfe incedettero allora nella sala danzando. Mentre queste si esibivano in una bassadanza, questa volta al suono degli strumenti, Cupido uscì dal suo palazzo e con una freccia colpì una delle ninfe, Lucrezia, mentre le sue compagne impaurite facevano ritorno alla montagna. A Lucrezia, sola e smarrita, si avvicinò allora Venere, accompagnata da Infamia e Gelosia, per proporle di seguire i suoi insegnamenti. Questa fuggì, invece, provocando lo sdegno della dea che rientrò nel palazzo. Avanzò allora Giunone, che le illustrò i precetti e le gioie della vita coniugale per poi rientrare anch'essa nella sua torre.

Indecisa sul da farsi, Lucrezia tentò di essere riammessa alla presenza di Diana ma, rifiutata da quest'ultima, si volse senza indugi a Giunone, che le aprì le porte della sua rocca. Ne uscì subito però in compagnia della dea e di due ragazzi per ballare una danza, detta *Vivo lieta*. A questi si aggiunse Cupido, che si rivolse al pubblico dichiarando di essere stato vinto dalla bellezza di Lucrezia. Si volse così al suo palazzo per scagliare una freccia e subito ne uscirono quattro imperatori e quattro donne per eseguire un'altra danza intitolata *Travasamondo* «al canto dei cantori». Indi Cupido lanciò un secondo dardo contro il masso, da cui:

Al suono de uno tamburino e altri dolci strumenti uscì una giovine gentilmente vestita de abito vago cum uno fiore in mano e una pomaranza danzando a la moresca. Dietro a lei venne octo cum facie nere, chiome bianche e vestimente de candida tela, de stelle de auro adorne, avevano a le gambe cerchii de bellissimi sonagli e ballarono a la moresca cum tanta legiadria intorno a la gentil giovine quanto sia possibile a dire.⁹⁷

Infine, aperta dalla danza di alcuni membri della consorteria dei becarì, alla quale in antichità erano stati iscritti anche i Bentivoglio, iniziò la serie dei balli da sala offerti a tutti i presenti che concluse la serata.

Il 30 gennaio, approfittando di una pausa dalla pioggia, gli illustri ospiti furono disposti nuovamente in corteo per recarsi alla cattedrale di San Petronio a udire la Messa sponsale. Rientrati a palazzo Bentivoglio e rifocillati da un altro banchetto, essi poterono assistere, dalle finestre della dimora, allo scontro di cinquanta giovani, sulla piazza tavolata antistante la residenza, che si affrontarono in una sfida gladiatoria per conquistare un quanto posto al centro della pavimentazione. La battaglia fu annunciata dal saluto di Romolo, inviato da Marte per rendere onore agli sposi, ed ebbe per

⁹⁶ Il testo della rappresentazione allegorica qui descritta, che alterna dialoghi in ottave e in terzine, è pubblicato in G. ZANNONI, *Una rappresentazione allegorica a Bologna nel 1487*, «Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei», VII, 1891, pp. 414-427.

⁹⁷ G.S. DEGLI ARIENTI, *Hymeneus Bentivolus*, cit., p. 92.

vincitore Nicola Bazano. Seguì una partita al gioco del pallone, disputata da due squadre di sessanta contendenti sotto gli auspici della Fortuna e della Prudenza, che fu interrotta dal calare della sera e da nuovi balli in palazzo Bentivoglio.⁹⁸

I festeggiamenti del 31 gennaio si aprirono, invece, con una colazione, servita dai sei scalchi nelle sale del palazzo gentilizio, contraddistinta dalla presentazione agli invitati più eminenti di statue di zucchero magnificamente elaborate: al vescovo d'Urbino fu offerto un modello del Rocca di Castel Sant'Angelo; all'oratore del re di Napoli una ricostruzione di Castel dell'Ovo; al conte di Caiazzo una torta raffigurante il Castello di Pavia; al duca di Ferrara la riproduzione di un lussuoso bagno termale, a similitudine di quello che egli possedeva nella residenza di Belriguardo;⁹⁹ e ancora castelli, navi, draghi e torri di zucchero vennero esibiti durante il rinfresco finché, tra squilli di trombe, Lucrezia e i suoi invitati si recarono nella piazza antistante il palazzo per assistere alla giostra.

Arienti riferì come un palco per la sposa fosse stato montato presso le scalinate della residenza Bentivoglio, abbellito da tappeti e arazzi, mentre parapetti di legno proteggevano il pubblico dai colpi delle lance e delle armi dei contendenti. Nei pressi dell'area di combattimento furono preparati due palchetti per i membri della giuria, che dopo tre ore di duelli, nei quali i cavalieri diedero mostra della loro destrezza, assegnarono la vittoria a Francesco Gonzaga. Verso sera, tutto il popolo assistette allo spettacolo pirotecnico di una girandola di fuochi d'artificio allestita per festeggiarne la vittoria. L'accensione di questo ingegno, con quattro ruote a forma di draghi sputafuoco che si mossero salendo e discendendo lungo un palo sulla cui sommità erano poste le teste soffianti dei quattro venti, fu definita efficacemente da Beroaldo «*Ple-num horroris cum voluptate spectaculum*».¹⁰⁰ Tanto l'umanista quanto Arienti dichiararono che a progettare la girandola fu il fiorentino Francesco d'Angelo, detto Cecca.

Soltanto Arienti fornì, infine, notizie sugli intrattenimenti del primo febbraio: dopo pranzo, alcuni giovani si fronteggiarono in assalti di scherma e si giocò una seconda partita di calcio, questa volta «fra gli omini illustri» riuniti in due squadre capitanate da Francesco Gonzaga e Giovan Francesco Sanseverino. Nuovamente, il marchese di Mantova ebbe il primo onore e fu festeggiato in una cena allietata da musiche e danze e da un ultimo spettacolo, così descritto nell'*Hymeneus*:

Di poi vennero dui figurati: uno che proprio pareva leone, et l'altro uno unicorno. Dal corpo del leone usirono, credo, due omini sylvani, quali se misero danzando intorno a l'unicorno egregiamente et certi acti li faceano quasi come el volesseno pigliare per torli del fronte el virtuoso corno: per la qual cosa le umane viste de dolce piacere se cibarono.¹⁰¹

⁹⁸ *Ivi*, pp. 93-102.

⁹⁹ Il lussuoso bagno, ospitato da una loggia di marmo e fornito di camerini per riporre gli abiti dei bagnanti, era tra le amenità della residenza di Belriguardo descritte da Silviero Silvieri in una lettera a Eleonora d'Aragona il 13 febbraio 1493. Cfr. M. FOLIN, *Le residenze di corte e il sistema delle delizie fra medioevo ed età moderna*, in *Delizie estensi. Architettura di villa nel Rinascimento italiano ed europeo*, Atti del convegno internazionale di studi (Ferrara, 29-31 maggio 2006), a cura di F. CECCARELLI, Firenze, Olshki, 2009, p. 117.

¹⁰⁰ F. BEROALDO, *Nuptiae Bentivolorum*, cit., p. 188.

¹⁰¹ G.S. DEGLI ARIENTI, *Hymeneus Bentivolus*, cit., p. 136.

«In questo piccolo libretto»

Nient'altro si dice su questo intervento danzato, al quale lo scrittore fece seguire la partenza degli ospiti per il riposo notturno, ma mi pare verosimile che i "figurati" qui citati fossero delle strutture lignee, forse di modeste dimensioni, magari simili a quelle impiegate nella fabula allegorica del precedente 29 gennaio, poiché, dato il carattere particolareggiato della descrizione di Arienti, qualora si fosse trattato di apparati scenotecnici d'altra tipologia penso che egli lo avrebbe precisato al lettore. Dal ventre del leone uscirono, dunque, i due uomini selvaggi, al fine di insidiare con le loro danze l'unicorno, tradizionale simbolo della pudicizia, e dunque probabilmente allusione alla incorruttibile virtù di Lucrezia. Con questo balletto si chiuse probabilmente la serie degli spettacoli della festa, dal momento che le note di Arienti riservate al giorno seguente, 2 febbraio, sono tutte dedicate alla partenza degli ospiti e al loro commiato da Giovanni II.

Il confronto tra le fonti letterarie che descrivono i festeggiamenti permette dunque di farsi un'idea dei vari momenti della festa ai quali sovrintesero maestranze artistiche di origini differenti, che fecero del matrimonio di Lucrezia d'Este un'occasione d'incontro tra culture diverse dello spettacolo rinascimentale.

Tutte le cronache concordano nell'attribuire la progettazione delle porte delle Virtù attraversate dalla sposa nel suo ingresso al bolognese Ercole Albergati, detto Zafarano, stimato attore e apparatore di meccanismi scenici, che almeno dal gennaio 1482 fu al servizio dei Gonzaga.¹⁰² Nell'aprile 1484 Ludovico Sforza lo volle a Milano «per adoperarlo nella settimana santa a fare qualche rappresentazione, essendo lui aptissimo».¹⁰³ Tra i talenti di questo poliedrico artista vi fu probabilmente la capacità di adattare a contesti differenti il repertorio di soluzioni scenotecniche delle quali aveva fatto esperienza nei suoi spostamenti tra le corti padane, come prova il suo coinvolgimento come scenografo per due allestimenti dell'*Orfeo* di Angelo Poliziano commissionati dalla corte di Mantova, sfumati per la mancanza di recitanti abili – nel 1490 a Palazzo Marmiolo e nel 1491 a Gonzaga –, o ancora il suo intervento nella progettazione dei carri per il carnevale mantovano del 1495.¹⁰⁴

Di origine bolognese fu anche l'orafo che decorò l'armatura e le vesti sfoggiate da Annibale nella giostra: Francesco Raibolini, detto il Francia.

Cossi dunque cum attenzione il populo et le clarissime donne existendo, comparse dentro del stecato, al suono de tube, il Bentivoglio principe vesto de brochato d'oro a

¹⁰² Una missiva di Federico I Gonzaga inviata a Chiara Gonzaga il 23 gennaio 1482 (Mantova, ASdM, b. 2189, fasc. I, ff. 23-24) accenna al fatto che Isabella d'Este aveva apprezzato le battute del buffone nel corso di un suo soggiorno mantovano. Per una sintetica biografia dello Zafarano vedi M. MENGHINI, s.v. *Albergati, Ercole*, DBI, 1960, vol. I, p. 212.

¹⁰³ A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, Torino, Loescher, 1891², vol. II, p. 361. Alcune considerazioni sulle abilità di Zafarano, figura versatile di apparatore di spettacoli e buffone, sono in T. SAFFIOTTI, *La giulleria in Italia. Pratica scenica e festività*, «Medievalista», XV, 2012, pp. 281-294.

¹⁰⁴ Le lettere indirizzate alla corte di Mantova da Albergati, da Atalante Migliorotti e dall'Antimaco con le informazioni sui preparativi di questi due allestimenti dell'*Orfeo* sono pubblicate in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, pp. 359-364. Sull'importanza di questi tentati allestimenti per la fortuna scenica quattrocentesca di Poliziano si veda inoltre F. BORTOLETTI, *Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento. Da Firenze alle corti*, Roma, Bulzoni, 2008, p. 109.

trochi, et avea fassiato il collo et la gula de lorica d'oro fino et de argento, lavorato egregiamente per l'umano Franza Raibolino, ingegnossissimo aurefice felsineo.¹⁰⁵

Poche le opere d'oreficeria, le armi e le armature da parata ascrivibili con sicurezza al catalogo dell'artista.¹⁰⁶ La documentazione pervenutaci sul Raibolini, immatricolato dal 1482 nei registri della locale Arte degli Orefici, attesta che nel 1485 ricevette due pagamenti da Ercole I d'Este, il primo il 27 gennaio per una catena fatta a cuori e il secondo il 4 marzo per un'altra catena in oro massiccio. Egli lavorò dunque per entrambe le corti emiliane e nel 1487 fu retribuito per l'esecuzione di piatti e stoviglie d'argento gemmate destinate alla credenza delle nozze Bentivoglio-d'Este e per il decoro dei lampadari a foglie e fiori della sala del convito.¹⁰⁷ L'ottava conclusiva del poemetto di Salimbeni segnala come l'ideazione del meccanismo d'accensione di quest'ingegno si dovesse a Francesco d'Angelo, artefice anche della girandola di fuochi artificiali accesa a conclusione della giostra:

E perché a tor l'altrui fama si pecca,
ché spesso col tacere doglier si sole
– benché la verità mai non si secca –
io non posso tenir qui le parole:
questa girandola bella fe la Cecca,
spirito fiorentino, le son fole
chi non adopra di simile ingegni
per far hornate feste e giochi degni.

Doncha costui ha il gigante formato
e quei duo candelieri che sono in sala [...].¹⁰⁸

Negli studi sullo spettacolo rinascimentale Francesco d'Angelo è noto come l'artista che, come riportato nelle *Vite* di Giorgio Vasari, perfezionò gli ingegni ascensionali ideati da Filippo Brunelleschi per le rappresentazioni del mistero dell'*Ascensione* nella chiesa di Santa Maria del Carmine e dell'*Annunciazione* in quella di San Felice in Piazza, allestite rispettivamente dalle confraternite dell'Agnese e dell'Orciuolo.¹⁰⁹

¹⁰⁵ G.S. DEGLI ARIENTI, *Hymeneus Bentivolus*, cit., p. 113.

¹⁰⁶ Tra i pochi lavori di oreficeria assegnabili con sicurezza alla Francia si annoverano una Pace in argento, bronzo dorato, smalti e niello compiuta per le nozze di Ginevra Sforza e di Giovanni II nel 1464 e un targone da piede sul soggetto di san Giorgio, presumibilmente eseguito nel 1488. Della Pace, oggi alla Pinacoteca Nazionale di Bologna, e del targone, conservato al Museo medioevale di Bologna, si vedano le schede descrittive edite in *La stagione dei Bentivoglio nella Bologna rinascimentale*, Catalogo della mostra (Bologna 21 ottobre 2006 - 7 gennaio 2007), a cura di L. AMDALÒ, Bologna, Minerva, 2006, pp. 79 e 87. Su Francesco Raibolini si veda la recente biografia tracciata da M. GIANANTE, s.v. *Raibolini, Francesco*, DBI, 2016, vol. LXXXVI, pp. 203-209.

¹⁰⁷ Una ricostruzione delle prime prove del Francia nel campo dell'arte orafa e dei suoi interventi per lo spozalizio del 1487 è fornita in M. SCALINI, *Francia orafa, zecchiere e medaglista. Ipotesi e confronti*, in *Il genio di Francesco Francia. Un orafa pittore nella Bologna del Rinascimento*, Venezia, Marsilio, 2018, pp. 27-34.

¹⁰⁸ A.M. SALIMBENI, *Epithalamium*, cit., c. f9v.

¹⁰⁹ G. VASARI, *Vita del Cecca*, in *Le opere di Giorgio Vasari*, a cura di G. MILANESI, Sansoni, 1906, pp. 195-212. Il punto più aggiornato sul funzionamento e sulla struttura di questi ingegni si legge in P.

«In questo piccolo libretto»

L'assenza di documentazione impedisce di specificare quale apporto il Cecca avesse fornito per migliorare la macchinaria di queste rappresentazioni, ma è certo, invece, come egli padroneggiasse, tanto secondo Vasari quanto secondo le cronache dello sposalizio Bentivoglio, le abilità necessarie a produrre effetti illuminotecnici sorprendenti, apprese probabilmente grazie alla pratica degli allestimenti delle feste d'Oltrarno e delle processioni patronali di san Giovanni, rinomate all'epoca in tutta Italia. Credo, infatti, che la specificazione da parte di Salimbeni, d'Arienti e di Berroaldo dell'origine fiorentina dell'apparatore volesse richiamare alla memoria dei lettori una variante regionale della cultura spettacolare rinascimentale, della quale il Cecca si era fatto esportatore.

A fornire i suoi servigi nelle feste bolognesi del 1487 fu, inoltre, il menzionato maestro di ballo Lorenzo Lavagnolo, prestato dal marchese Francesco Gonzaga ma conteso, nel corso della sua carriera, dalle corti di Milano, dove fu familiare di Bona di Savoia negli anni 1479-1480, di Ferrara, dove disegnò coreografie per feste di Isabella e Beatrice d'Este, e di Urbino, dove soggiornò nel 1488 per insegnare balli alla duchessa Elisabetta Gonzaga.¹¹⁰ Allo sposalizio del Bentivoglio egli si esibì in apertura della favola allegorica del 29 gennaio insieme all'abile bambina di sei anni che destò l'ammirazione del pubblico presente:

Receputi che hebbe la sponsa li chari presenti et doni, subito incominciò sonare uno tamburino et zufoli, che era dolce armonia sentire, al quale suono una fiorentina fanzuleta de anni sei cum uno homo incominciò danzare cum tanta legiadria, et dextreza, et acti, et salti col suono misurati che è cosa incredibile a chi non l'havesse veduta. Tuti li molti astanti cum grande atentione se volseno a lei come a cosa miracolosa, dicendo come può essere che in sì piccola etate sia tanta virtute, che io anchora me ne recordo stupisco.¹¹¹

L'esibizione di questa giovane artista risulta in tutto simile a quella descritta quattro anni più tardi da Tristano Calco in occasione delle feste milanesi per le nozze di Ludovico il Moro e Beatrice d'Este del gennaio 1491. Essa permette di tracciare, concordemente a quanto nota Alessandro Pontremoli, un ulteriore ritorno alla corte di Milano di Lavagnolo e della bambina da lui educata all'arte coreutica:

Productis mox a personatis in horam choreis, subiit tusca puella magistro comitata, quae, saltu flexuque corporis multifariam rotata, omnes humanae agilitatis

VENTRONE, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, Firenze, Le Lettere, 2016, pp. 60-85. Per i documenti relativi alle spese sostenute dalle compagnie dell'Orciuolo e dell'Agnese per gli apparati delle recite si rimanda a N. NEWBIGIN, *Feste d'Oltrarno. Plays in Churches in Fifteenth-Century Florence*, Firenze, Olschki, 1996, vol. I, pp. 136-144, che osserva come effettivamente non si riscontri alcuna testimonianza scritta in merito a interventi di Brunelleschi o del Cecca per le feste teatrali fiorentine.

¹¹⁰ Cenni sulla biografia di Lorenzo Lavagnolo e sulla sua attività di maestro di ballo presso le corti italiane del Quattrocento in A. PONTREMOLI, P. LA ROCCA, *Il ballare lombardo. Teoria e prassi coreutica nella festa di corte del XV secolo*, Milano, Vita e Pensiero, 1987, pp. 64-67.

¹¹¹ *Narratione particolare delle nozze della Ill.ma Principessa di Ferrara*, cit., f. 37v. Cito dalla trascrizione fornita da F. BORTOLETTI, *Danza, poesia e musica in Fabula*, cit., p. 211.

*venustatisque numeros non modo referre decenter, sed supergredi etiam admirantibus visa est.*¹¹²

Nuovamente le abilità della giovane e del suo magistro furono apprezzate dal pubblico cortigiano, così come fu notata ancora l'origine toscana della ballerina; osservazione che mi pare testimoniare come i festeggiamenti dinastici offrissero l'occasione per uno scambio tra culture spettacolari già, a questa altezza cronologica, riconoscibili in ragione della loro declinazione regionale.¹¹³

Grazie a una rete di amicizie, di parentele e d'alleanze politiche, le nozze del capitano di ventura Annibale dispiegarono, dunque, un campionario raffinato di culture performative e di apparati effimeri comparabile a quello che potevano sfoggiare i principi contemporanei, mentre gli opuscoli a stampa dedicati al fasto di questi eventi cercarono di amplificare la fama e la credibilità del dominio dei Bentivoglio su Bologna. Un dominio destinato a essere messo in discussione l'anno successivo, 1488, dalla congiura dei rivali Malvezzi, e a infrangersi definitivamente con la riconquista della città all'autorità papale da parte di Giulio II nel novembre 1506.

4. Lo sposalizio di Gian Galeazzo Sforza e Isabella d'Aragona (1489)

Le vicende redazionali dei libretti per lo sposalizio Bentivoglio-d'Este illustrano come la festa dinastica costituisse, piuttosto che una ragione alla committenza principesca di un testo commemorativo e alla sua impressione, un'occasione data a cortigiani e letterati d'offrire agli sposi un dono gradito e di discreta utilità propagandistica. Con questo obiettivo, probabilmente, anche l'umanista Stefano Dolcino, il nobile Giovanni Antonio Corvini da Arezzo e il tipografo Antonio Zarotto procedettero alla pubblicazione delle *Nuptiae illustrissimi ducis Mediolani*.

L'incunabolo, in quarto, di quattordici carte di piccole dimensioni, reca al colophon il nome dello stampatore e la data 13 aprile 1489, successiva di poco più di due mesi allo svolgimento delle cerimonie milanesi del 2 febbraio di quell'anno.¹¹⁴ Apre il libretto la lettera di dedica dell'autore al suo maestro, il cremonese Niccolò Lugari, stimato precettore, oratore latino e revisore delle edizioni dei testi di Petrarca e di

¹¹² Cito dall'edizione anastatica delle *Nuptiae Mediolanensium et Estensium Principum* di Tristano Calco formita da G. LOPEZ, *Feste di nozze per Ludovico il Moro*, Milano, De Carlo, 1976, pp. 108-138: 123.

¹¹³ Sull'importanza della danza nell'educazione delle giovani delle famiglie dell'oligarchia fiorentina si veda J. BRYCE, *Performing for Strangers: Women, Dance, and Music in Quattrocento*, «Renaissance Quarterly», LIV, 2001, pp. 1074-1107, che considera le feste da ballo organizzate durante le visite di Pio II e Galeazzo Maria Sforza (1459), di Pio II (1460), di Ippolita Sforza (1465) e di Galeazzo Maria Sforza e Bona di Savoia (1471) per illustrare come la danza offrisse alle fanciulle di Firenze la possibilità di mostrarsi all'altezza del confronto con le giovani educate presso le corti italiane coeve. Tra i documenti citati dalla studiosa, una lettera di Galeazzo Maria Sforza a Bianca Maria Sforza, informando di una festa in suo onore offerta il 15 aprile 1459 a Fiorenzuola, afferma che «si ballò per alcune belle pute *al modo fiorentino*, saltando et facendo scambeti, di che per tutta la compagnia s'è priso uno grande piacere»; e in una missiva a suo padre Francesco, del 23 aprile 1459, Galeazzo Maria si esprimeva ancora così circa le danze a lui offerte nella villa di Careggi di Cosimo de' Medici: «si ballò per tutte queste alla fiorentina, con salti et scambieti a la polita». L'ospite milanese parve cogliere i caratteri di una varietà regionale della danza, sulla cui particolarità nel panorama delle arti coreutiche rinascimentali resta da fare chiarezza.

¹¹⁴ ISTC id00367000; GW 9064.

«In questo piccolo libretto»

Filelfo per i tipi di Bernardino Misinta e di Cesare da Parma;¹¹⁵ e lo chiude l'epistola del gentiluomo Giovanni Antonio Corvini, finanziatore dell'impressione, che si dichiarò tanto ammirato dalla lettura del componimento da decidersi a sostenerne le spese di pubblicazione.

Dell'autore della relazione, editore di testi classici apprezzato nel panorama culturale milanese tra Quattro e Cinquecento, sono giunte notizie biografiche nelle lettere prefatorie ai volumi di sua curatela e nei componimenti dedicatigli da diversi poeti e letterati contemporanei.¹¹⁶ Nato nel 1462 a Sambuceto, attuale frazione di Compiano (provincia di Parma), fu allievo a Cremona di Lugari e successivamente, a Milano, di Giorgio Merula, nella cui ammirazione maturò la conoscenza delle lingue classiche e il vigore filologico di cui danno prova gli scritti e le edizioni dei classici pubblicati con Zarotto. Chierico dal 1475, nel 1486 ottenne l'ambita assegnazione al capitolo di Santa Maria della Scala, chiesa di tradizionale protezione ducale, della quale compilò il libro degli anniversari e dei necrologi fino al 1492.¹¹⁷

Alla morte del retore piacentino Gabriele Paveri Fontana, avvenuta il 5 agosto 1490, Dolcino sperò di subentrargli nell'incarico di docente d'eloquenza presso le Scuole Palatine patrocinate da Ludovico il Moro.¹¹⁸ Sebbene gli fosse preferito il novarese Giulio Emilio Ferrario, va notato come l'erudito si servì in tale occasione di una pubblicazione per attirare su di sé la benevolenza di personalità influenti: l'edizione dell'*Astronomicon* di Manilio, uscita dai torchi di Antonio Zarotto il 9 novembre 1489 e dedicata al marchese Orlando Pallavicino, senatore milanese.¹¹⁹ Il volume fu principalmente pensato per un pubblico scolastico, ma il tema astrologico del poema poteva certo incontrare anche il favore della corte, presso la quale l'interpretazione dei fenomeni celesti godeva di alta

¹¹⁵ Per la biografia e l'attività letteraria di Lugari, legata quasi esclusivamente alla città di Cremona, rinvio a F. CIRILLI, s.v. *Lugari, Niccolò*, DBI, 2006, vol. LXVI, pp. 474-475.

¹¹⁶ La figura di Stefano Dolcino è stata finora poco studiata. Un buon profilo biografico si legge tuttavia in U. ROZZO, s.v. *Dolcino, Stefano*, DBI, 1991, vol. XL, pp. 444-447. L'insieme degli studi su Dolcino è stato raccolto ed edito nella voce a lui dedicata dell'*Indice biografico italiano*, a cura di T. NAPPO, Monaco, K.G. Saur Verlag, 2007.

¹¹⁷ La fondazione di Santa Maria della Scala si deve a Regina della Scala, moglie di Bernabò Visconti. Essa si inseriva in un progetto di recupero dell'area ove sorgevano in precedenza le case dei Della Torre e la chiesetta di Santa Veronica, rase al suolo nel 1311 dalle truppe dell'imperatore Arrigo VII. Dedicata inizialmente all'Assunzione della Vergine, dopo la morte di Regina, nel 1384, la chiesa fu elevata da Bernabò al ruolo di collegiata di patronato signorile e dotata di un capitolo di venti canonici, i cui membri godevano del titolo di clero di corte, incaricato della preghiera e dell'ufficiatura di messe per le anime dei signori di Milano. Il prestigio della Scala durò per tutta l'epoca visconteo-sforzesca e i suoi chierici furono scelti con cura tra i fedelissimi dei duchi. Cfr. M. BENDISCIOLI, *Politica, amministrazione e religione nell'età dei Borromei*, in *Storia di Milano*, Milano, Treccani, 1961, vol. X, pp. 578-579.

¹¹⁸ Le Scuole Palatine avevano sede nel Palazzo del Broletto e si ponevano come polo per la formazione dei giovani alternativo all'Università di Pavia. Impartivano insegnamenti di diritto e di retorica, offrendo la preparazione necessaria al futuro personale della cancelleria ducale. Per indicazioni più complete sul loro ruolo nel panorama culturale milanese rinvio a L. BANFI, *Scuola ed educazione nella Milano dell'ultimo Quattrocento*, in *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, Atti del convegno internazionale (Milano, 28 febbraio - 4 marzo 1983), a cura di G. Bologna, Milano, Comune di Milano e Biblioteca Trivulziana, 1983, pp. 387-395. Su Gabriele Paveri Fontana, cfr. L. CERIOTTI, s.v. *Paveri Fontana, Gabriele*, DBI, 2014, vol. LXXXI, pp. 209-210.

¹¹⁹ ISTC im00205000; GW M 20626.

considerazione.¹²⁰ In ogni caso, è da segnalare una certa propensione di Dolcino a concepire la pubblicazione di testi che potessero interessare un pubblico altolocato come strumento per favorire la propria carriera cortigiana.

Inoltre, è da notare come Paveri Fontana, la cui carriera accademica si era svolta in parallelo a un brillante *cursus honorum* di intellettuale sforzesco, avesse dimostrato un'ottima abilità di cronista descrivendo i festeggiamenti del 1455 per lo sposalizio di Tristano Sforza e Beatrice d'Este in un'epistola latina ad Antonio Guidoboni, oratore milanese a Venezia.¹²¹ Dolcino sperò forse di subentrargli nella docenza di eloquenza dimostrando le medesime capacità scritte, oltre a una certa confidenza col mondo dell'editoria, al quale Fontana si era affacciato pionieristicamente stipulando una delle prime società editoriali milanesi nel maggio 1472 con Zarotto, Cola Montano, Gabriele Orsoni e con i fratelli Pietro Antonio e Niccolò Castiglioni.

Un'aspirazione di ascesa sociale credo animasse anche il sostenitore delle spese di stampa delle *Nuptiae*, Giovanni Antonio Corvini. Decurione di Milano dal 1447 al 1448 e priore del Monte di Pietà dalla sua istituzione nel 1497, egli aveva ereditato dal padre, Angelo, il titolo di conte palatino, conferito a suo nonno Giovanni dall'imperatore Sigismondo di Lussemburgo quale benemerita per le missioni svolte in veste di segretario di Filippo Maria Visconti alla corte imperiale.¹²² La famiglia Corvini aveva goduto quindi in precedenza di una certa notorietà, e la nomina di Giovanni Antonio a priore della pia istituzione milanese, protetta dal Moro e amministrata da dodici presidenti di estrazione aristocratica, pare confermare un suo inserimento, pur non di primo piano, negli ambienti della corte.¹²³ Non essendo note altre opere delle quali Corvini si fece editore, oltre alla relazione nuziale del 1489, si può ritenere che egli si fosse accostato solo in modo episodico al mondo delle pubblicazioni, mentre il soggetto del libretto depone a favore di un fine adulatorio dell'operazione.

¹²⁰ Dalla seconda metà del XIII secolo l'astrologia e l'astronomia trovarono un posto importante nel piano di studi delle facoltà di arti e di medicina delle università italiane. Alla corte degli Sforza lo studio delle influenze astrali incontrava il favore dei duchi, desiderosi di ottenere pronostici per le loro azioni militari, di servirsi degli oroscopi come strumento di legittimazione dinastica e di padroneggiare la conoscenza del mondo naturale per fini medicamentosi. Gli interessi della corte erano dunque in linea con le aspettative dei dotti dell'accademia. Cfr. M. AZZOLINI, *The Duke and the Stars. Astrology and Politics in Renaissance Milan*, Cambridge, Harvard University Press, 2013, pp. 27-52.

¹²¹ Milano, Biblioteca Trivulziana, ms. Triv. 766, cc. 50v - 62r. Edita in E. MOTTA, *Nozze principesche nel Quattrocento: corredi, inventari e descrizioni*, Milano, Rivara, 1894, pp. 64-76. Il testimone è particolarmente caro agli storici della danza dal momento che trasmette cenni sulle coreografie ideate per l'occasione da Domenico da Piacenza. Cfr. A. PONTREMOLI, *Danza e Rinascimento. Cultura coreica e buone maniere nella società di corte del XV secolo*, Macerata, Ephemeria, 2011, pp. 61-62.

¹²² Rare le notizie su Giovanni Antonio Corvini. Più abbondanti quelle sul *cursus honorum* milanese di suo nonno, Giovanni che, giunto nella capitale del ducato da Arezzo, tra il 1412 e il 1438 vi svolse una brillante carriera in veste di diplomatico di Filippo Maria Visconti, maestro delle entrate e membro del Consiglio segreto. Fu eccellente collezionista di libri e copista in proprio, tanto da meritare la stima di alcuni tra gli umanisti più noti del suo tempo. Su di lui si veda R. RICCIARDI, s.v. *Corvini, Giovanni*, DBI, 1983, vol. XXIX, pp. 828-832.

¹²³ La fondazione del Monte di Pietà fu promossa dal francescano Michele Carcano, consigliere e confessore di Bianca Maria Sforza. Gli ordinamenti del Monte furono approvati solo nel 1497 da Ludovico il Moro. In base ad essi, i dodici presidenti preposti alla gestione venivano scelti, per nobiltà e rappresentanza territoriale delle porte cittadine, tra le persone esperte nel governo dei luoghi pii. Tra costoro erano eletti il priore, che presiedeva il collegio, e il tesoriere. Cfr. *Monte di credito su pegno di Milano. Cenni storici*. Roma, Associazione Bancaria Italiana, 1956.

«In questo piccolo libretto»

Quanto al tipografo coinvolto, Antonio Zarotto da Parma, è significativo il fatto che, sempre per le nozze Sforza-Aragona, gli fosse stata richiesta anche la stampa di un altro opuscolo, l'*Ordine de le imbandisone se hanno a dare a cena*, con i versi recitati durante il banchetto offerto a Tortona da Bergonzio Botta agli sposi il 25 gennaio 1489, giorno del loro primo incontro. La plaquette *sine notis*, fino a poco tempo fa conservata in un solo esemplare presso la Biblioteca Internazionale di Gastronomia di Sorengo (B.IN.G), è stata studiata da Ugo Rozzo, che ne assegna la paternità a Zarotto sulla base dell'impiego del carattere 78R, usato dall'artigiano in volumi pubblicati dal 1485 in poi. La stessa polizza compare nelle *Nuptiae* di Dolcino, per le quali il tipografo dispose di più tempo per eseguire la stampa che – a differenza dell'*Ordine*, impresso nei giorni immediatamente precedenti il banchetto in modo da poterne accogliere eventuali modifiche di programma – presenta lettere guida, segnatura delle carte e un colophon completo delle informazioni su luogo e data di emissione.¹²⁴

Pertanto, la tipografia Zarotto produsse per gli Sforza – primi tra i signori italiani a comprendere le potenzialità propagandistiche di questo genere di stampe – gli opuscoli necessari tanto a una più gradevole partecipazione al banchetto-spettacolo di Tortona, quanto alla diffusione di un ricordo delle cerimonie per l'ingresso a Milano della nuova duchessa, momento culminante di un matrimonio strategico per le alleanze italiane dei duchi e oggetto di laboriose trattative diplomatiche.

Isabella d'Aragona, figlia di Alfonso, duca di Calabria, e di Ippolita Sforza, sorella di Ludovico il Moro, era stata promessa al futuro duca di Milano, Gian Galeazzo, nel 1472 per volere di Galeazzo Maria Sforza, desideroso di rinsaldare i rapporti tra il ducato di Milano e la casa regnante di Napoli.¹²⁵ L'assassinio del padre dello sposo, nel dicembre del 1476, non sospese il contratto matrimoniale, che anzi venne rinnovato nell'aprile del 1480 a Napoli, e in giugno, a Milano, alla presenza di Bona di Savoia, vedova di Galeazzo Maria e reggente del ducato per conto del figlio

¹²⁴ ISTC i000088300; GW M28261. La scheda bibliografica dell'*Ordine* del banchetto è reperibile nel *Catalogo del fondo italiano e latino delle opere di gastronomia sec XIV-XIX*, a cura di O. BAGNASCO, Sorengo, Edizioni B.IN.G, 1994, vol. II, scheda 1404. Dal 2015, dopo la chiusura della Biblioteca, si sono perse le tracce del libretto, posseduto da collezionisti privati. Per l'attribuzione della stampa vedi U. ROZZO, *L'Ordine de le imbandisone per le nozze di Gian Galeazzo Sforza con Isabella d'Aragona*, «Libri e documenti», XIV, 1989, pp. 1-14, dove si ipotizza che a comporre i versi sia stato il poeta Baldassarre Taccone, presente a Tortona nei giorni in cui il banchetto veniva imbandito appositamente per predisporre il testo da stampare. Sull'importanza di questo ricevimento per la storia dello spettacolo cfr. E. CASINI ROPA, *Il banchetto di Bergonzio Botta per le nozze di Isabella d'Aragona e Gian Galeazzo Sforza nel 1489: quando la storiografia si sostituisce alla storia*, in *Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti italiane del '400*, Atti del VII convegno di Studio del Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale (Viterbo, 27-30 maggio 1982), Viterbo, Union Printing, 1983, pp. 291-306.

¹²⁵ L'atto che sanciva la promessa di nozze fu redatto il 26 settembre 1472 a Napoli dal notaio regio Antonio d'Aversa. Poiché gli sposi erano consanguinei fu necessario richiedere una dispensa papale, concessa da Sisto IV. L'alleanza tra la casata d'Aragona e i duchi di Milano era già stata suggellata, infatti, dalle nozze tra Ippolita Sforza e Alfonso d'Aragona nel 1465. Per un quadro più completo relativo all'importanza sul piano politico di questo matrimonio nell'Italia rinascimentale e per le trattative tra le corti di Milano e Napoli che lo definirono si veda F.M. VAGLIENTI, «Governare, io donna». *Isabella d'Aragona principessa delle due Italie*, in «*Con animo virile*», *Donne e potere nel Mezzogiorno medievale (secoli XI-XV)*, a cura di P. MAINONI, Roma, Viella, 2010, pp. 455-484.

minorenne, e di Ludovico il Moro, nominato duca di Bari da re Ferrante d'Aragona l'anno precedente.

Dopo aver consolidato la propria egemonia nella gestione politica del ducato milanese, incalzato dalle richieste della corte aragonese timorosa delle sue eccessive mire di potere, il Moro si decise a dare attuazione alla promessa matrimoniale e, risolta la questione del pagamento della dote d'Isabella, il 9 agosto 1488 inviò a Napoli un suo delegato, Agostino Calco, per concludere le trattative e prendere accordi sui particolari del cerimoniale.¹²⁶ La morte improvvisa della madre della sposa ritardò però i festeggiamenti e il lutto ne moderò lo sfarzo. Tuttavia, il 24 novembre il fratello del duca, Hermes Sforza, partì da Pavia alla volta di Napoli con un seguito di oltre quattrocento uomini, tra cui diversi alti dignitari di corte, e dopo un viaggio per mare terminato l'11 dicembre, accolto solennemente in città, prese parte alla cerimonia nuziale, sposando Isabella per procura il 21 del mese.¹²⁷

Il 30 dicembre, iniziò la navigazione della sposa verso Genova, conclusa con lo sbarco il 17 gennaio 1489, dopo un trasferimento reso difficile dall'inclemenza del tempo, che prolungò le soste previste presso Gaeta, Civitavecchia, Porto Ercole, Piombino e Livorno.¹²⁸ Fermatasi alcuni giorni per riposarsi dalle fatiche del viaggio, il 25 gennaio Isabella giunse a Tortona, dove incontrò finalmente lo sposo, arrivato in città due giorni prima in compagnia dello zio Ludovico, e partecipò al ricordato banchetto imbandito dal nobile Bergonzio Botta, probabilmente presso il palazzo vescovile della città.¹²⁹

Successivamente la coppia ducale si trasferì a Vigevano, dove la sua presenza è attestata il 28 gennaio. Da qui il viaggio della sposa e dei suoi accompagnatori riprese per le vie d'acqua su sei bucinatori, che il primo febbraio solcarono finalmente il corso dei Navigli milanesi. Alla darsena di Porta Ticinese il duca Gian Galeazzo con il seguito dei suoi dignitari e con il popolo tutto accolse Isabella e con lei sfilò solennemente per le vie accompagnandola al castello di Porta Giovia.

Il giorno seguente la città assistette allo spettacolo grandioso delle nozze ducali e alla cerimonia nella cattedrale riferiti da Stefano Dolcino, del quale si impiegherà qui la descrizione come guida per seguire la sequenza degli eventi. Il testo, di cui si forniscono in Appendice, documento A, l'edizione critica e la traduzione in italiano, può essere integrato con altre tre fonti letterarie disponibili sui medesimi eventi:

¹²⁶ Dopo lunghe trattative si convenne alla cifra di 100.000 ducati per la dote di Isabella. Di questi, 80.000 sarebbero stati versati subito dopo lo spotalizio, mentre altri 20.000 entro l'anno successivo. Cfr. G. LOPEZ, F. DELL'ACQUA, L. GRASSI, G. BOLOGNA, *Gli Sforza a Milano*, Milano, Fondazione Cariplo, 1978, p. 60.

¹²⁷ La delegazione milanese viaggiò a bordo di sei galee. Tra i membri della spedizione legati al mondo degli spettacoli di corte e dell'editoria sarà opportuno segnalare i conti Gian Francesco Sanseverino e Vitaliano Borromeo, il vescovo di Como Antonio Trivulzio, che pronunciò l'orazione ufficiale, e i poeti Bernardo Bellincioni, Gasparo Visconti e Galeotto del Carretto. Cfr. F.M. VAGLIENTI, s.v. *Isabella d'Aragona*, DBI, 2004, vol. LXII, pp. 609-615.

¹²⁸ T. STEINITZ, *The voyage of Isabella d'Aragon from Naples to Milan*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XXIII, 1961, pp. 17-33.

¹²⁹ La città di Tortona e l'appoggio del suo vescovo diocesano, Giacomo Botta, fratello di Bergonzio e dal 1487 oratore del duca di Milano presso la sede pontificia, costituirono per il Moro un aiuto considerevole nelle prime fasi di conquista del potere. Nell'organizzazione del banchetto il Botta vedeva dunque un'ulteriore possibilità per ribadire la propria alleanza con Ludovico, per il quale rivestirà l'incarico di maestro delle entrate. Cfr. R. ZAPPELLI, s.v. *Botta, Bergonzio*, DBI, 1971, vol. XIII, pp. 362-363.

«In questo piccolo libretto»

un'anonima *Descriptione de l'ordine et feste celebrate in le noze delo illustrissimo Zoanne Galeaz Duca de Milano*, conservata manoscritta presso la Bibliothèque Nationale de France e pubblicata anch'esse nell'Appendice, documento B, di questo volume per la prima volta;¹³⁰ un *Epithalamium De Johanne Galeazio sexto Mediolanensium duce et Elisabetha uxore* in distici latini del poeta bustocco Gian Alberto Bossi, trasmesso da un unico testimone manoscritto,¹³¹ e la relazione in prosa latina di Tristano Calco, intitolata *Nuptiae mediolanensium Ducum*, preceduta da un dettagliato resoconto sul trasferimento della sposa da Napoli a Milano mancante nell'opuscolo di Dolcino.

Al momento della composizione delle *Nuptiae mediolanensium Ducum* Tristano Calco, apprezzato storiografo e dal 1478 bibliotecario del castello di Pavia, era perfettamente inserito nell'*entourage* ducale. Data la sua vicinanza al primo segretario Bartolomeo Calco, è lecito supporre che proprio costui gli avesse sollecitato la relazione ufficiale delle nozze di Gian Galeazzo Sforza, possibilmente nelle stesse belle forme scelte da Beroaldo per l'opuscolo nuziale per i Bentivoglio del quale era stato dedicatario.¹³² Il successo dell'impresa letteraria avrebbe assicurato a Tristano le committenze dei resoconti dei successivi spozalizi di Ludovico Sforza, nel 1491, e di Bianca Maria Sforza, nel 1493, e la riconoscenza della stessa famiglia Calco, che nelle cerimonie del 1489 aveva visto Bartolomeo ricevere il titolo di cavaliere dal duca al termine della messa sponsale, e Agostino, suo figlio, eletto nella delegazione inviata a Napoli a incontrare la sposa per accompagnarla a Milano.¹³³

A motivo della propria provenienza cortigiana, Tristano Calco è dunque il relatore della festa meglio informato sull'organizzazione e sulle finalità del cerimoniale. Il suo scritto si apre con una lettera di dedica a Ludovico, eccellente conservatore del ducato e tutore degli interessi di Gian Galeazzo, che può ora vantare tra i suoi meriti l'accordo delle nozze del nipote con una giovane di casa Aragona. Nell'epistola l'offerta della

¹³⁰ Un'edizione parziale ne fu data in G. GIULINI, *Memorie spettanti alla storia, al governo ed alla descrizione della città e della campagna di Milano ne' secoli bassi*, Milano, Francesco Colombo Librajo, 1857, vol. I, p. 649.

¹³¹ Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. 133 Sup., ff. 134r - 139v. Edito in P. BONDIOLI, *Un poeta bustese alle nozze di Gian Galeazzo Sforza e Isabella d'Aragona*, Busto Arsizio, Nozze Monaco-Milani, 1927, da cui si cita qui il testo. Riguardo al poeta e alla sua attività di docente di latino tra Busto Arsizio e Legnano si veda L. MARZORATI, G. RIMOLDI, *Gian Alberto Bossi e i Vascones: figure e testimonianze di un cenacolo umanistico-gaudente nella Busto Arsizio di inizio Cinquecento*, Busto Arsizio, Freeman, 2005.

¹³² Il maggior riconoscimento dell'abilità di storiografo di Tristano si ebbe nel 1496, quando in seguito alla morte di Giorgio Merula, fu incaricato dal Moro di completare l'*Historia Vicecomitum* dello studioso alessandrino. Tale committenza fu sollecitata dall'ambasciatore ferrarese Giacomo Trotti e dallo zio Bartolomeo, definito nella prefatoria all'opera "*familiae nostrae decus et dignitatis meae auctor*". Per il testo completo dell'introduzione ai *Mediolanensis historiae libri XX* e per il metodo di ricerca promosso da Calco si veda G.M. ANSELMINI, *Tra Pontano, Rucellai e Calco. Un dibattito quattrocentesco sulla storiografia*, in *Da Dante a Montale*. Studi di filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini, a cura di IDEM, B. BENTIVOGLI, A. COTTIGNOL, Bologna, Gedit, 2005, pp. 323-332.

¹³³ A Tristano Calco si devono quindi tre descrizioni di spozalizi di membri della famiglia ducale di Milano: le *Nuptiae mediolanensium Ducum*, sul matrimonio di Gian Galeazzo Sforza e Isabella d'Aragona del 1489; le *Nuptiae Mediolanensium et Estensium Principum*, sulle feste per le doppie nozze di Ludovico il Moro e Beatrice d'Este e di Alfonso d'Este e Anna Sforza del 1491; e le *Nuptiae Augustae* per lo spozalizio di Bianca Maria Sforza e Massimiliano I d'Asburgo nel 1493. Ne fu data pubblicazione nei *Tristani Calci Residua*, edidit G.P. PURICELLI, Milano, 1644, pp. 65-120. Da questa edizione sono tratte le citazioni che seguono.

descrizione si presenta come un atto di umile riconoscenza, in forma privata, dal momento che cantare la magnificenza dell'evento spetterà a letterati più esperti, i quali potranno forse servirsi del testo come traccia per elaborare i loro scritti.

Se l'umiltà di Calco sembra voler celare l'ufficialità del resoconto, la *captatio benevolentiae* della prefatoria di Stefano Dolcino rivela invece molti dei propositi e delle ricercatezze stilistiche che contraddistinguono il libretto. Conscio della difficoltà di riferire dell'eccellenza delle nozze, l'umanista chiese a Lugari di accettare il ricorso nel suo componimento a un lessico peregrino e difficile, ma adatto a descrivere le meraviglie della festa, con la stessa pazienza con cui avrebbe affrontato la lettura di tecnicismi complicati nelle opere di Plinio, Varrone, Giuseppe Flavio e Vitruvio [I, 1].¹³⁴ Eccezione fatta per la rassegna di esempi degli antichi, la supplica è identica a quella rivolta da Beroaldo a Bartolomeo Calco *in limina* alle *Nuptiae Bentivolorum*, e sono gli stessi i toni con cui i due umanisti incalzano i loro *detractores*, paragonandoli a talpe cieche, incapaci di apprezzare le novità stilistiche, le prose ingegnose e le possibilità di ampliamento della rosa dei vocaboli latini [I, 3].¹³⁵ Emerge nelle due epistole introduttive, e velatamente anche nell'*excusatio* di Calco, il tentativo di porre l'accento sulla difficoltà della materia da trattare e sulla complessità linguistica dell'impresa, dalla quale gli autori, in barba ai loro rivali, usciranno vincitori, senza smettere i panni di dotti umanisti per vestire quelli di cortigiani adulatori.¹³⁶

Proprio la volontà di sottrarsi a un canto a piena voce delle lodi delle famiglie degli sposi, come visto per le cronache dello spozalizio bolognese, risulta tra i problemi più consistenti della stesura degli opuscoli nuziali. Se Beroaldo aveva candidamente asserito che la grandezza dei Bentivoglio: «*adeo notum est ut res probatione non eget*», e se Calco, con un avvio *in medias res* dalle trattative finali con la corte di Napoli per il contratto matrimoniale, era riuscito a evitare smaccati omaggi agli Sforza, lo scritto di Dolcino, dal canto suo, procede a un ricordo sintetico della genealogia delle due famiglie che si avvicendarono nella reggenza del ducato, dai tempi di Matteo I Visconti a quelli dello spozalizio [II]; e sebbene rinvii per trattazioni puntuali delle imprese viscontee alle opere della recente storiografia umanistica – Flavio Biondo, Pier Candido Decembrio, Giorgio Merula – si sofferma sui ritratti dei signori che più segnarono la storia di Milano, specie sotto il profilo urbanistico: i fratelli Bernabò e Galeazzo II Visconti, che negli anni Cinquanta del Trecento avevano avviato

¹³⁴ Faccio riferimento alla numerazione dei paragrafi della mia edizione delle *Nuptiae illustrissimi ducis Mediolani* di Stefano Dolcino qui pubblicata in Appendice, documento A, e rinvio al suo apparato critico per i raffronti testuali con le *Nuptiae Bentivolorum* di Beroaldo.

¹³⁵ Presso la Biblioteca Gambalunga di Rimini, un codice miscelaneo in scrittura umanistica, SC-MS. 84, riporta il testo delle *Nuptiae Bentivolorum* seguito da un elenco di *Vocabula enarrata que in libro Philippi continentur*, in cui l'estensore cercò di chiarire il significato di diversi tecnicismi impiegati da Beroaldo. Esso indica quanto la *varietas* linguistica di un simile opuscolo potesse essere apprezzata dai lettori dell'epoca.

¹³⁶ P. FAZION, «*Nuptiae Bentivolorum*». *La città in festa nel commento di Filippo Beroaldo*, cit., p. 118. L'identificazione dei nemici dei due umanisti, configurandosi come un *cliché* della stesura di prose encomiastiche, perde quasi completamente valore. Sarebbe complicato, infatti, identificare gli avversari di Dolcino. Se non si accettasse che egli avesse voluto fare propri gli oppositori del maestro Giorgio Merula, bisognerebbe constatare come solo per un'opera successiva, il poemetto latino *Sirmio*, dedicato al Lago di Garda, sia noto uno sprezzante epigramma rivoltogli da Andrea Novagero.

«In questo piccolo libretto»

cantieri nell'area di Porta Romana e di Porta Giovia [II, 4],¹³⁷ e Gian Galeazzo Visconti, iniziatore della Fabbrica del Duomo nel 1386 [II, 5].¹³⁸

Anche Francesco Sforza, primo esponente della sua casata a giungere alla dignità ducale, è ampiamente lodato per la scelta di dotare la città dell'Ospedale Maggiore e di riprendere i lavori per il castello di Porta Giovia, nonostante l'ostilità dei nobili e del popolo, che nel triennio della Repubblica Ambrosiana avevano decretato la demolizione dell'edificio, giudicandolo segno inaccettabile dell'autorità signorile [II, 7]. Dei figli da lui avuti dalle nozze con Bianca Maria Visconti tre meritavano una menzione speciale nelle *Nuptiae illustrissimi ducis Mediolani*: Filippo che scelse di ritirarsi a vita privata sottraendosi alle lotte di potere; Ascanio, cardinale, gloria della curia romana; Ludovico, pacificatore d'Italia, difensore di Milano e tutore degli interessi del duca Gian Galeazzo [II, 8]. A quest'ultimo spettò l'onore, come già a Gian Galeazzo Visconti, di essere chiamato "Figlio di Galeazzo" e di prendere in moglie una figlia di re di nome Isabella, nel lieto ritorno di passate glorie annuncianti un radiosio avvenire.¹³⁹

Conclusa la premessa genealogica, Dolcino poté iniziare la descrizione dei preparativi per l'ingresso della sposa. L'autore dimostrò un'eccezionale perizia nel presentare le decorazioni, gli apparati viari provvisori e il cantiere del Duomo, all'epoca in costruzione, dove ebbe luogo la messa sponsale. Questo segmento testuale ha un corrispondente nello scritto nuziale di Beroaldo nella citazione degli adeguamenti urbanistici voluti dal Bentivoglio in vista delle nozze del figlio nell'area antistante il proprio palazzo – dove demolendo alcune case si procurò la capiente piazza che ospitò la festa – e nei luoghi interessati dal passaggio del corteo della sposa: piazza Maggiore

¹³⁷ Bernabò Visconti amplificò e ammodernò gli edifici fatti erigere da suo zio Luchino nei pressi della chiesa di San Giovanni in Conca. Dotandoli di giardini, strade coperte e pontili di collegamento con la vicina Corte dell'Arengo e le fortificazioni di San Nazaro e Porta Romana, ne fece un complesso imponente, signorile, diretta espressione delle proprie mire sulla città. Galeazzo II, invece, promosse il restauro dell'Arengo e la costruzione dei castelli di Porta Giovia e di Pavia. Cfr. M.N. COVINI, *Visibilità del principe e residenza aperta: la Corte dell'Arengo di Milano tra Visconti e Sforza*, in *Il principe invisibile*, a cura di L. BERTOLINI, A. CALZONA, G.M. CANTARELLA, S. CAROTI, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 153-172.

¹³⁸ La data di fondazione della cattedrale, 1386, è attestata da una lapide marmorea rinvenuta presso la *cassina*, una rimessa nei pressi del Camposanto adibita a laboratorio degli scalpellini, e murata all'interno del tempio su delibera del Consiglio di Fabbrica del 18 giugno 1486. Del 12 maggio 1386 è invece la bolla con cui l'arcivescovo Antonio da Saluzzo, cugino di Gian Galeazzo Visconti, comunicando l'inizio dei lavori, esortava la cittadinanza a donare offerte. I libri mastri della Fabbrica degli anni 1386-1389 sono perduti, ma è noto il nome del primo *magister* preposto al cantiere: Simone da Orsenigo. Cfr. M. SALTAMACCHIA, *Costruire cattedrali. Il popolo del Duomo di Milano*, Genova-Milano, Marietti, 2011, pp. 13-24. Sulle prime fasi dei lavori del Duomo e sul rapporto tra Gian Galeazzo e la Veneranda Fabbrica, tra pretese di patronato e ricerche di autonomia decisionale, si veda F. TASSO, *Documenti sul Duomo e Gian Galeazzo Visconti tra ingegneri della cattedrale e artisti di corte*, in *Il Duomo di Milano*, a cura di G.A. SACCHI LANDRIANI, A. ROBBIATI BIANCHI, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 2013, pp. 31-50.

¹³⁹ Per volere del padre, Galeazzo II, Gian Galeazzo Visconti sposò nel 1360 Isabella di Valois, figlia del re di Francia, Giovanni II, che recò in dote la contea di Vertus, da cui il futuro duca trasse il titolo di Conte di Virtù. A sua volta, Gian Galeazzo Sforza era figlio di Galeazzo Maria Sforza, quinto duca di Milano, sulla cui sorte e cruenta scomparsa Dolcino omette ogni ragguaglio.

e le vie Orefici, Calzoleri, Clavature, Galliera.¹⁴⁰ L'importanza di questi lavori di ammodernamento di Bologna, città ancora fortemente medievale, lascia intuire come Giovanni II concepisse la festa come un autentico "progetto urbano", legando la propria immagine di buon reggitore del feudo pontificio anche al successo di tali imprese architettoniche.¹⁴¹ Si spiega così l'ampio spazio concesso nei resoconti dello sponsalizio Bentivoglio-d'Este alla descrizione degli edifici, cui fanno riscontro nelle prose di Calco e di Dolcino i rilievi sul castello, sull'Ospedale Maggiore e sulla cattedrale milanese. Se alle prime due realizzazioni Dolcino dedicò poche righe, indulgiando sulle decorazioni del castello piuttosto che sulla sua architettura, fece invece dell'aspetto monumentale del Duomo l'oggetto di una difficile e minuziosa descrizione, volta a esaltare il patronato dei duchi sulla fioritura urbanistica rinascimentale di Milano.

Le difficoltà di lettura di questa sezione testuale si devono alle caratteristiche proprie della scrittura umanistica dedicata allo studio di edifici antichi o quattrocenteschi: gli scrittori di questo genere di opere non sono architetti e spesso possiedono una conoscenza limitata delle questioni di progettazione e statica; l'uso del latino richiede adeguamenti per riferire di tecniche edilizie e costruzioni contemporanee; gli autori mirano alla creazione di un brano letterario e non di un semplice rendiconto.

Consciente dei propri limiti, Dolcino procedette tuttavia alla trattazione degli aspetti più rilevanti della costruzione della cattedrale, iniziando col precisare la data di inizio dei lavori, che egli assegnò al 3 maggio 1387 [III, 1].¹⁴²

Segue l'indicazione del luogo scelto per il cantiere, posto nella regione di Porta Orientale, dove un tempo sorgeva il tempio di san Biagio, edificio oggi dimenticato ma rintracciabile nell'elenco delle costruzioni eliminate per sgombrare l'area destinata alla Fabbrica, unificando attorno a un solo centro di culto un quartiere caratterizzato dalla presenza di più chiese: oltre a San Biagio, poi San Biagio e Gabriele (con relativa canonica), San Pietro, Sant'Agnese, Sant'Anna, San Michele *sub domo*, Santi Quattro Coronati, San Zerbario, San Raffaele, Santa Redegonda.¹⁴³ Concordemente

¹⁴⁰ I lavori per la piazza di palazzo Bentivoglio furono affidati all'architetto Gaspare Nadi. Cfr. A. MAURIZZI, *Bologna, 27 gennaio/2 febbraio 1487: il corteo trionfale e la fabula mitologica nelle nozze tra Annibale Bentivoglio e Lucrezia d'Este*, «Engramma», rivista online, 100, settembre–ottobre 2012, http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=579. Ultima visita 06/06/2020.

¹⁴¹ S. BETTINI, *Politica e architettura al tempo di Giovanni II*, in *Palazzo Ghisilardi. Il sogno rinascimentale di un notaio bolognese*, Bologna, Edisai, 2004, pp. 10-31. L'autore segnala come a Bologna un precedente dell'uso della festa per esaltare la riuscita di un intervento di edilizia pubblica si fosse avuto con il torneo indetto da Giovanni II nell'ottobre del 1470 a conclusione dei lavori di pavimentazione e di rettifica delle vie della città. La panoramica più aggiornata della committenza architettonica bolognese dei Bentivoglio è offerta in M.T. SAMBIN DE NORCHEN, R. SCHOFIELD, *Palazzo Bentivoglio a Bologna. Studi sull'architettura scomparsa*, Bologna, Bononia University Press, 2018, cui rinvio per le possibilità di impiego dei testi considerati di Arienti e Beroaldo quali fonti per la storia dell'architettura.

¹⁴² Questa datazione era diffusa alla fine del XV secolo ed è attestata in due registri di fabbrica, l'uno del 1472-1475, l'altro del 1490-1512. Contrasta però con l'ufficialità dell'iscrizione, di cui si è detto, oggi visibile nei pressi della tomba di Ariberto da Intimiano, suffragata dal ritrovamento di alcuni materiali costruttivi destinati al Duomo recanti la data 1386. Cfr. P. MEZZANOTTE, *Il Duomo*, in *Storia di Milano*, cit., vol. VI, pp. 864-866. Del resto, anche Donato Bosso, nella sua *Chronica* pubblicata nel marzo 1492 da Zarotto, ISTC ib01040000; GW 4952, assegnava l'inizio della costruzione dell'edificio al 15 marzo 1387, inserendo un'ulteriore variante di datazione.

¹⁴³ L'elenco dei luoghi di culto un tempo occupanti l'area del Duomo si legge in P. SANVITO, *Il tardogotico del Duomo di Milano. Architettura e decorazione intorno all'anno 1400*, Münster, LIT Verlag, 2002, pp.

«In questo piccolo libretto»

al piano urbanistico di ammodernamento del centro cittadino promosso da Gian Galeazzo Visconti nel 1387, venne rimosso anche l'antico battistero di San Giovanni *ad fontes*, voluto da sant'Ambrogio; mentre fu inglobata nell'area del Duomo la Basilica di Santa Maria Maggiore che, insieme a Santa Tecla, permetteva nel medioevo l'alternanza tra una cattedrale invernale, di dimensioni minori, e una estiva, più ampia.¹⁴⁴ Il tempio dedicato alla prima martire cristiana, risalente al 340-355 d.C., fu smantelato successivamente, tra il 1461 e 1462.¹⁴⁵

Data notizia del trasporto degli arredi sacri e delle reliquie da santa Tecla al nuovo Duomo,¹⁴⁶ Dolcino procedette alla presentazione dell'immenso edificio così come questo appariva nel 1489 [III, 2]. Sebbene il cantiere fosse ancora in corso di realizzazione, l'autore asserì che la lunghezza del tempio, limitata a occidente dal fronte di Santa Maria Maggiore, che assurgeva al ruolo di facciata provvisoria, terminati i prolungamenti dei lati sarebbe stata pari a 240 cubiti, mentre la larghezza in interesse del transetto, allora già completato, era pari a 128 cubiti.¹⁴⁷

Le *Nuptiae illustrissimi ducis Mediolani* non specificano chi avesse diretto i lavori di costruzione della cattedrale, questione ampiamente dibattuta dagli storici dell'architettura, i quali nel susseguirsi delle fasi di edificazione hanno ravvisato l'apporto di culture progettuali differenti.¹⁴⁸

Terminate le osservazioni sulla pianta, lo scritto di Dolcino procede all'analisi del complesso problema dell'alzato, che egli disse perfettamente inscrivibile in un tetragono [III, 3]. L'altezza del Duomo sarebbe stata regolata però da uno schema a triangolo equilatero, la cui base avrebbe corrisposto alla larghezza complessiva della cattedrale. Ripartendo tale base in moduli minori sarebbe stato possibile tracciare altri due triangoli, i cui vertici superiori sarebbero stati intersecati da una linea settrice, detta "anima" dall'autore. Ai tre vertici ottenuti dall'applicazione di questo schema

53-54. Per un'ipotesi di localizzazione degli edifici soppressi o inglobati nella costruzione rinvio alle tavole pubblicate in C. FERRARI DA PASSANO, *Il Duomo di Milano. Storia della Veneranda Fabbrica*, Milano, NED, 1998, pp. 80-81.

¹⁴⁴ E. CATTANEO, *Appunti sui battisteri antichi di Milano*, «Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere. Rendiconti della Classe di Lettere», CIII, 1969, pp. 849-864.

¹⁴⁵ Una bolla di papa Pio II, datata 13 luglio 1458, concessa su supplica del duca Francesco, permise la soppressione della basilica e decretò che la sua prepositura, il capitolo e le prebende fossero incorporati da quelli del Duomo. Cfr. IDEM, *Il clero e la cura pastorale nell'antico Duomo. S. Tecla*, «Archivio ambrosiano», IV, 1950, pp. 5-22.

¹⁴⁶ La cerimonia di trasporto del Sacro Chiodo da Santa Tecla al Duomo si svolse, per volere dell'arcivescovo Carlo da Forlì, il 20 marzo 1461. Fu officiata da Ardighino Biffi, ordinario della Chiesa Maggiore e canonico di Santa Tecla. Cfr. F. RUGGERI, *Il santo chiodo venerato nel Duomo di Milano*, Milano, NED, 2005, pp. 8-10.

¹⁴⁷ 1 cubito: 0,444 metri.

¹⁴⁸ Lo schema planimetrico necessario a gettare le fondamenta, quasi concluse già nel 1388, fu disegnato presumibilmente da maestri italiani attivi nelle prime fasi di progettazione: Simone da Orsenigo (dal 1387), Giacomo da Verona (dal 1388), i maestri Campionesi Marco, Jacopo, Simone e Zeno. A questi si accostarono gli architetti d'Oltralpe Anechino d'Alemagna (dal 1387) e Nicolas Bonaventis (dal 1389). Il progetto rivela però un'impostazione iniziale squisitamente italiano-lombarda, di cui sono indizio la compattezza della pianta a croce latina con transetto aggettante, la concezione dei muri perimetrali con funzione portante, la partizione delle vetrate, l'abside semiottagonale privo di cappelle radiali, il tiburio ottagonale. Cfr. L. PATETTA, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Milano, Maggioli, 2011, pp. 31-47. La produzione di studi relativi al Duomo è sconfinata. È possibile però seguirne l'aggiornamento consultando la sezione bibliografia del sito www.disegniDuomomilano.it Ultima visita 06/07/2020.

dovevano corrispondere le tre altezze diverse cui dovevano giungere la navata maggiore, la volta del tiburio e la “lanterna”, ossia la guglia maggiore. Il progetto così descritto esplicava il disegno *ad triangulum* elaborato dal matematico piacentino Gabriele Stornaloco nel 1391, adottato effettivamente dalla Fabbrica con lievi modifiche, nonostante le critiche avanzate nel 1392 dal maestro costruttore tedesco Heinrich Parler e più tardi dal francese Jean Mignot. L’umanista, forte di una personale lettura delle informazioni provenienti «*ex adversaria architectorum et ex ephemeridibus epistatarum*» ne presentava i risultati applicativi, e in virtù della propria frequentazione degli ingegneri della Fabbrica, alle cui riunioni parteciperà anche periodicamente fino al 1503, si spingeva fino a presentare alcune delle soluzioni all’epoca in discussione per il completamento del cantiere, come la forma ottagonale del tiburio, decisa definitivamente solo due mesi dopo la pubblicazione delle *Nuptiae*, e il calcolo dell’altezza cui doveva elevarsi la guglia maggiore.¹⁴⁹

Nel libretto nuziale si riservano poi alcuni cenni all’annosa questione dell’erezione del tiburio [III, 4], che nell’età sforzesca fu il problema più spinoso per l’avanzamento dei lavori, rallentati dopo la morte di Gian Galeazzo (1402) e negli anni turbolenti del ducato di Filippo Maria Visconti. Francesco Sforza, forte della discreta stabilità del suo governo, diede, all’opposto, stimolo alla prosecuzione del cantiere e nel 1452 vi impose gli architetti Francesco Filarete e Giovanni Solari. L’esercizio di un’influenza così determinante da parte del duca si doveva anche al fatto che la Fabbrica gli aveva richiesto, e ottenuto, la cessione di una parte della corte dell’Arengo, che ostacolava il proseguimento della costruzione del fronte del Duomo. La donazione fu ufficializzata il 24 febbraio 1477 da Bona di Savoia e Gian Galeazzo Sforza, in un clima di sempre maggiore partecipazione della famiglia ducale alle decisioni per il completamento del tiburio, che coinvolse tra gli altri Guiniforte e Cristoforo Solari, Giovanni Antonio Amodeo, Gian Giacomo Dolcebono, Leonardo e Bramante; tutti artisti legati a vario titolo alla corte.¹⁵⁰

Il meglio della propria erudizione Dolcino lo sfoderò però per descrivere le colonne poderose e le statue di varia fattura tratte dal marmo di Candaglia, trasportato lungo il corso dei Navigli fino alle officine degli scalpellini [III, 4-5].¹⁵¹ Qui la terminologia tecnica si fa ancor più ricercata e, in un confronto tra la grandezza dell’arte classica e le abilità degli artisti contemporanei, Dolcino si servì di esempi e vocaboli

¹⁴⁹ Le osservazioni più puntuali e aggiornate su quanto riferito da Dolcino in merito alla cattedrale e sui suoi rapporti con i deputati della Fabbrica si leggono in J. GRITTI, R. SCHOFIELD, *Stefano Dolcino e la sopravvivenza di Stornaloco*, in G. CERIANI SEBREGONDI, J. GRITTI, F. REPISHTI, R. SCHOFIELD, *Ad Triangulum. Il Duomo di Milano e il suo Tiburio. Da Stornaloco a Bramante, Leonardo e Giovanni Antonio Amadeo*, Padova, il Poligrafo, 2019, pp. 179-184.

¹⁵⁰ Sul tiburio gravavano due difficoltà d’ordine statico: l’ampiezza delle strutture necessarie alla copertura e l’altezza alla quale gli artigiani suoi esecutori erano chiamati a lavorare. Per l’analisi di tali questioni e delle diverse soluzioni avanzate per risolverle rinvio a R. SCHOFIELD, *Amadeo, Bramante, Leonardo and the Tiburio of Milan Cathedral*, «Academia Leonardi Vinci», II, 1989, pp. 82-84.

¹⁵¹ Con un decreto del 24 ottobre 1387 Gian Galeazzo Visconti concesse in esclusiva alla Fabbrica del Duomo gli approvvigionamenti delle cave di marmo di Candaglia. Il trasporto dei blocchi, sgravato dai dazi doganali, richiese lo scavo di canali destinati a collegare la darsena di Porta Ticinese all’attuale zona di Santo Stefano. L’apertura di queste vie d’acqua costituiva una prova ulteriore dell’incidenza dell’impresa voluta dai duchi sulla vita dell’intera città. Cfr. M. ROSSI, *Disegno storico dell’arte lombarda*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 41-49.

attinti dagli autori latini che scrissero di architettura – Plinio e Vitruvio soprattutto – per celebrare lo spettacolo della costruzione.¹⁵² Nella sua prosa tutto si riveste della gloria dell'antico che si rinnova, compreso il capitolo della cattedrale, mutato in un collegio di venerandi flamini [III, 6-7].

Infine, con uno spiccato senso per le analogie storiche l'autore notò come l'impresa del Duomo, avviata sotto l'egida di Gian Galeazzo Visconti, sarebbe terminata con il sostegno di un altro Gian Galeazzo, lo Sforza, del quale si celebrava il matrimonio, e si congedò dall'imponente edificio per passare in rassegna le architetture effimere allestite per l'ingresso della sposa: archi e addobbi, destinati a orientare gli sguardi dei festeggianti sulla Milano che fece da sfondo alle cerimonie, celando quel che ancora era in costruzione o sgraziato.

Le *Nuptiae illustrissimi ducis Mediolani*, del resto – lodando la cattedrale quale metafora del potere ducale sul tessuto urbano e del culto mariano, che con il sostegno sforzesco mirava a sostituirsi a quello tributato a sant'Ambrogio – erano state selettive rispetto alle architetture da menzionare.¹⁵³ Non vi si legge alcun cenno, ad esempio, alla seconda santa Tecla, della quale il vecchio Capitolo aveva ottenuto la riedificazione nel 1482 in un'area laterale della piazza del Duomo. Caratterizzata da un'inusitata pianta circolare, la nuova basilica sfuggiva ai progetti urbanistici degli Sforza e sottraeva lustro alla loro sovranità, ponendosi in maniera antitetica rispetto all'esaltazione dei duchi per mezzo della loro fiorente città proposta nell'incunabolo.¹⁵⁴

Oltre che per le osservazioni riservate al cantiere del Duomo, le *Nuptiae illustrissimi ducis Mediolani* hanno da tempo attirato l'attenzione di alcuni studiosi di storia dell'architettura per la descrizione degli apparati effimeri disposti per il matrimonio. Richard Schofield, in particolare, ha fornito una ricostruzione puntuale del loro aspetto e della loro funzione, grazie alla lettura comparata delle relazioni di Calco, di Dolcino e dell'anonima *Descriptione* conservata alla Bibliothèque Nationale de France.¹⁵⁵

¹⁵² Il calibrato uso di passi di Vitruvio e di Plinio attirò l'ammirazione del nunzio pontificio Giacomo Gherardi, che nell'agosto 1489 scrisse una lettera d'elogio al Dolcino per le sue *Nuptiae* edita in *Dispacci e lettere di Giacomo Gherardi nunzio pontificio a Firenze e Milano (11 settembre 1487-10 ottobre 1490)*, a cura di E. CARUSI, Roma, 1909, pp. 339-340. L'epistola conferma la discreta circolazione dell'opera e la sua lettura da parte degli alti funzionari delle corti italiane dell'epoca.

¹⁵³ Il patrocinio visconteo-sforzesco ai lavori per il Duomo puntava a sostituire al culto civico orgogliosamente repubblicano tributato al patrono sant'Ambrogio una devozione mariana più congeniale alla famiglia regnante. Il nome di Maria, del resto, fu assegnato a tutti i suoi discendenti a partire dai figli di Gian Galeazzo Visconti. Anche il risalto dato alle feste per le oblazioni alla Fabbrica in concorrenza con le cerimonie solenni del 7 dicembre si inseriva in questo proposito. Si veda in merito P. VENTRONE, *Simbologia e funzione delle feste identitarie in alcune città italiane del XIII e XV secolo*, «Teatro e Storia», XXXIV, 2013, pp. 285-310; EADEM, *Milano: dal culto per Sant'Ambrogio a quello per la Vergine Maria*, in EADEM, *Lo spettacolo nelle città italiane del tardo medioevo*, Milano, Educatt, 2009, pp. 167-174.

¹⁵⁴ Per la seconda Santa Tecla e le questioni relative al suo inserimento alquanto stridente nel tessuto architettonico della piazza vedi N. SOLDINI, *Nec spe nec metu. La Gonzaga: architettura e corte nella Milano di Carlo V*, Firenze, Olschki, 2007, pp. 263-265.

¹⁵⁵ Le considerazioni di Schofield sugli apparati milanesi del 1489 furono edite insieme alle tavole di Robert Tavernor con ipotesi ricostruttive del disegno del tiburio in R. SCHOFIELD, *A Humanistic Description of the Architecture for the Wedding of Gian Galeazzo Sforza and Isabella D'Aragona*, «Papers of the British School at Rome», LVI, 1988, pp. 213-240. Un aggiornamento di tali posizioni si trova in IDEM, *L'architettura temporanea costruita per il matrimonio di Gian Galeazzo Sforza e Isabella d'Aragona*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», LVII-LVIII, 2011-2012, pp. 77-84.

Nell'ordine in cui le presentò Dolcino, le strutture che adornarono la piazza del Duomo furono: un tempio ligneo a base ottagonale, detto tiburio [IV]; un arco trionfale d'accesso alla piazza [V]; una successione di arcate di edera e mirto che collegava quest'ultimi, creando un ameno camminamento [VI]. Il confronto tra codesti apparati e le decorazioni coeve per ingressi di spose rivela diverse analogie, ma anche una declinazione milanese delle forme della festa di cui si cercherà di dare conto.

In primo luogo, l'arco trionfale in legno, coronato da vessilli imperiali, mostrava alcuni pannelli dipinti con le imprese gloriose di Francesco I Sforza: la campagna militare, al servizio di Giovanna II di Napoli, a sostegno dell'insurrezione dell'Aquila contro Braccio da Montone nel 1424; la battaglia vinta per i milanesi a Caravaggio contro le armate di Venezia il 15 settembre 1448; la presa di Piacenza alla testa dell'esercito della Repubblica ambrosiana nel novembre 1447; lo spotalizio con Bianca Maria Visconti a Cremona il 24 ottobre 1441.¹⁵⁶

Schofield nota come, in conformità ai criteri espressi da Alberti nel *De re aedificatoria* (VIII, 6), l'arco avesse tre varchi, sorgesse su una delle vie principali della città e desse accesso a una piazza.¹⁵⁷ La sua progettazione si poneva quindi in una continuità con le forme dell'antico che l'umanesimo italiano andava recuperando attraverso la filologia e lo studio dell'archeologia, ma che l'occasione della festa rielaborava secondo le necessità comunicative del principe.¹⁵⁸ Sulle pareti dell'arco si ammiravano pertanto le vittorie del primo duca Sforza, deceduto nel 1466, alle quali i suoi discendenti dovevano il prestigio del casato e la legittimità della loro dominazione in successione ai Visconti.

Dovette poi certo destare l'interesse degli spettatori della sfilata di Isabella d'Aragona la presenza, dinnanzi alla porta del Duomo, del tiburio ligneo montato per ospitare le accoglienze tributate alla sposa «dal clericato del domo quale gli fece basare una croce».¹⁵⁹ Solo l'anonima *Descriptione* specifica questo uso della struttura, insieme a quello, riportato da Calco e Dolcino, di luogo d'incontro tra la nuova duchessa e il fiore delle nobildonne milanesi e lombarde.

¹⁵⁶ Il 4 gennaio 1424 la campagna militare in soccorso dell'insurrezione dell'Aquila costò la vita al padre dello Sforza, Muzio Attendolo. L'esercito acclamò il ventitreenne Francesco capitano supremo. La vittoria ricordata è quindi la prima riportata dal futuro duca e ne aprì la carriera militare. Le cronache sono concordi nell'elencare le gesta sforzesche visibili sull'arco. Per l'inquadramento di questi episodi nel *cursus honorum* dello Sforza si rinvia a F. CATALANO, *Francesco Sforza*, Milano, Dall'Oglio, 1983.

¹⁵⁷ R. SCHOFIELD, *A Humanistic Description*, cit., p. 232. La *princeps* del *De re aedificatoria* fu impressa a Firenze da Nicolò di Lorenzo nel 1485. La lettura dell'opera fu fondamentale per l'elaborazione di una «filologia del trionfo» alla quale in precedenza avevano dato contributi il *De re militari* di Roberto Valturio (1456), la *Roma triumphans* di Flavio Biondo (1457-1459) e il *De dignitatibus romanorum, triumpho et rebus bellicis* di Felice Feliciano (1465): testi che determinarono la diffusione di un comune immaginario delle antiche pompe romane nel Quattrocento. Cfr. A. PINELLI, *Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. SETTIS, Torino, Einaudi, 1985, vol. II, pp. 279-350; D. PISANI, *Piuttosto un arco trionfale che una porta di città. Agostino di Duccio e la porta di San Pietro a Perugia*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 99-127.

¹⁵⁸ Alla fine del secolo XV queste rielaborazioni umanistiche dell'arco di trionfo trovarono una codificazione nelle pagine conclusive degli *Spectacula* di Pellegrino Prisciani, composti tra il 1492 e il 1499 nell'aggiornato ambito spettacolare della corte estense. Cfr. P. PRISCIANI, *Spectacula*, a cura di A. BARBAGLI, Modena, Panini, 1992.

¹⁵⁹ *Descriptione*. Appendice, documento B, [12].

Nella sezione dell'incunabolo intitolata *De aedificio ante templum rotundo* se ne fornisce una precisa descrizione che, concordemente alle altre fonti, attesta come il tiburio fosse in legno, avesse pianta centrale, presentasse un tetto a falde composto da cannelli in piombo e da un rivestimento in ginepro. L'autore paragona questo edificio al *delubrum divi Laurentii*, ovvero alla cappella di sant'Aquilino in san Lorenzo – con cui avrebbe avuto in comune anche la cupola emisferica a forma d'ombrello con nervature a tubi fittili – e al battistero di Cremona. I due edifici religiosi hanno pianta ottagonale e si suppone quindi l'avesse anche il tiburio, come suggerirebbe la presenza di un colonnato a otto colonne specificata dalle relazioni. Dolcino e Calco affermarono che in ciascuna di esse, aventi base triangolare, trovarono posto quattro nicchie recanti le *emula veritatis signa* delle donne virtuose dell'antichità. Schofield osserva come, data la tridimensionalità delle nicchie, queste *imagines* dovessero essere delle statue in legno o cartapesta, fatto probabile tanto per la continuità nella scelta dei materiali per la costruzione del tiburio, quanto per la rinomata abilità raggiunta da intagliatori attivi in quegli anni alla corte sforzesca, come Giacomo e Giovan Angelo del Maino o Giovanni Pietro de Donati.¹⁶⁰

Le colonne triangolari reggevano degli archi su cui poggiava una doppia galleria. Nei pennoni di tali archi, fanciulli in veste d'angeli facevano girare delle *rotae* dorate, probabili allusioni alla ruota della fortuna. Sopra la doppia galleria posava invece una cupola, sormontata da una lanterna, che all'esterno era coperta da un tetto a cuspidi ripartito in otto segmenti.

È stato opportunamente osservato come la realizzazione di addobbi effimeri offrì il destro agli architetti per la verifica della fattibilità di soluzioni architettoniche innovative, quale sarebbe stata nel tiburio la presenza della doppia galleria. Schofield, proprio valutando il proposito sperimentale di Bramante, che di lì a breve avrebbe proposto gallerie analoghe per la fabbrica romana di San Pietro, ha avanzato il nome del maestro urbinato quale artefice dell'apparato.¹⁶¹ Del resto, nel periodo delle nozze, l'artista si trovava a Milano, ospite dell'aristocratico e poeta Gasparo Ambrogio Visconti,¹⁶² e dimostrava nei suoi disegni un interesse archeologico marcato per la chiesa

¹⁶⁰ Sulla cultura dell'intaglio e della scultura in legno policromo nell'età sforzesca cfr. *Maestri della scultura in legno nel Ducato degli Sforza*. Catalogo della mostra (Milano, 21 ottobre 2005 - 29 gennaio 2006), a cura di G. ROMANO, C. SALSÌ, Cinisello Balsamo, Silvana, 2005.

¹⁶¹ È stato illustrato come anche i progetti brunelleschiani per gli ingegni delle feste dell'*Ascensione* e dell'*Annunciazione* nelle chiese fiorentine del Carmine e di San Felice in Piazza fossero stati il precedente sperimentale di soluzioni adottate poi dall'architetto per costruire la cupola di Santa Maria del Fiore. Cfr. P. VENTRONE, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, cit., p. 140. Ludovico Zorzi, studiando i paradisi del Brunelleschi, ipotizzò all'opposto un moto dalla pratica architettonica all'allestimento teatrale di congegni impiegabili in entrambi i campi artistici. Cfr. L. ZORZI, *La scenotecnica brunelleschiana: problemi filologici e interpretativi*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*. Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 1977), Firenze, Centro Di, 1980, vol. I, pp. 161-171.

¹⁶² Rinvio a E. ROSSETTI, *Bramante cortigiano? Note sui rapporti tra l'artista e la società milanese*, in *Bramante a Milano. Le arti in Lombardia 1477-1499*, a cura di M. CERIANA, E. DAFFARA, M. NATALE, Milano, Skira, 2015, pp. 95-99, dove si osserva che tra il 1479 e il 1492 Bramante fu in stretto rapporto, oltre che con i Visconti, con Gian Giacomo Trivulzio e Antonietto Campofregoso, piuttosto che con il Moro, con il quale il primo contatto diretto sarebbe stato del maggio 1492. Esso è attestato da una lettera di Bartolomeo Calco in cui Ludovico è informato del rifiuto dell'artista di partecipare ai progetti per trasformare l'oblazione di Porta Orientale di quell'anno in una cerimonia dinastica per il battesimo del figlio di Gian Galeazzo e Isabella, Francesco II.

di san Lorenzo, alla stessa maniera di altri artisti d'ambito sforzesco.¹⁶³ Tale attribuzione della paternità del tiburio resta però incerta, non essendo suffragata da documentazione, e si deve considerare come solo a partire dal 1492 i rapporti tra Bramante e il Moro, vero orchestratore delle feste, sarebbero divenuti frequenti.

Nel tentativo di spiegare il significato della struttura Schofield formula alcune ipotesi che associano l'apparato effimero da un lato alla tradizione cristiana delle cappelle mariane – cui l'avvicinerebbero la pianta ottagonale, l'uso come luogo di incontro con il Capitolo metropolitano, la similarità con la chiesa di san Lorenzo – e dall'altro ai templi pagani di Giunone e Diana, in conformità a un gusto archeologico esaltante la castità della sposa.¹⁶⁴ È plausibile che il tiburio volesse assommare entrambe queste valenze, in un'addizione omnicomprendiva di elementi classici e romanzi cara al trionfo rinascimentale.

Tre aspetti dell'apparato credo meritino però alcune ulteriori osservazioni.

In primo luogo, il fatto che le forme del tiburio erano ispirate all'architettura di San Lorenzo, basilica riconosciuta dagli umanisti milanesi come uno tra gli edifici antichi meglio conservati della città. Il richiamo visuale alla basilica doveva forse rievocare alla memoria degli intellettuali e dell'aristocrazia locali anche il fatto che questa sorgesse anticamente innanzi alla reggia dell'imperatore Massimiano e, presumibilmente, svolgesse la funzione di cappella imperiale.¹⁶⁵ Allo stesso modo, il tiburio posticcio era stato innalzato nei pressi della corte dell'Arengo, dove i duchi avevano risieduto fino al 1466 per poi trasferirsi al castello di Porta Giovia. La pianta ottagonale del tempio ligneo era altresì associabile a quella del tiburio (allora in costruzione) del Duomo, sul quale, come detto, si concentravano le pressioni ducali per monopolizzare le scelte della Fabbrica nella gestione del cantiere. Si creava, pertanto, una sorta di continuità ideale che associava la Milano capitale dell'Impero alla Milano capitale del ducato, fiorente sotto il governo sforzesco.

In secondo luogo, presso l'insolita costruzione Isabella incontrava le nobildonne milanesi provenienti dalla corte e ammirava i simulacri delle eroine virtuose

¹⁶³ M. CERIANA, *Osservazioni sulle architetture plastiche o dipinte a Milano tra il 1470 e il 1520*, in *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, a cura di C.L. FROMMEL, L. GIORDANO, R. SCHOFIELD, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 111-146.

¹⁶⁴ R. SCHOFIELD, *L'architettura temporanea*, cit., pp. 79-81. Quanto al bacio della croce da parte di Isabella mi preme osservare come esso costituisca la prima delle cerimonie componenti l'*Ordo ad recipiendam processionally principissam del Pontificalis Liber* redatto da Agostino Patrizi Piccolomini e Giovanni Burcardo per volontà di papa Innocenzo VIII, impresso a Roma da Stefano Planck il 20 dicembre 1485. L'atto di venerazione del crocifisso, presentato abitualmente alle porte della città dal clero metropolitano, era adottato anche per gli ingressi di imperatori, re e principi. L'edizione anastatica di questa preziosa fonte per la conoscenza delle consuetudini liturgiche e cerimoniali quattrocentesche è offerta in *Il Pontificalis Liber di Agostino Patrizi Piccolomini e Giovanni Burcardo (1485)*, a cura di M. SODI, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2006, pp. 538-539.

¹⁶⁵ Tali notizie intorno alla basilica di San Lorenzo si leggono nella *Cronica* di Galvano Flamma (circa 1396), in diversi scritti di Giorgio Merula, e nei libri I e VI della *Medioalanensi historia patria* di Tristano Calco. È noto che intorno agli anni Novanta del Quattrocento questo edificio attirò gli interessi di diversi architetti interpellati anche dalla Fabbrica del Duomo per la costruzione del tiburio, ossia Luca Fancelli, Francesco di Giorgio Martini, Bramante, Giuliano da Sangallo e Leonardo. Cfr. P.C. MARANI, *La fortuna del San Lorenzo di Milano tra Quattro e Cinquecento: da Leonardo a Bramante e Raffaello*, in *La costruzione della basilica di San Lorenzo a Milano*, a cura di L. FIENI, Cinisello Balsamo, Silvana, 2004, pp. 185-200.

«In questo piccolo libretto»

dell'antichità. Queste *images* potrebbero riferirsi tanto all'eccellenza della sposa quanto a quella delle sue nobili compagne. Non è noto chi abbia commissionato la realizzazione del tempio; ma non sembra inverosimile pensare che esso fosse stato offerto proprio da qualcuna delle famiglie aristocratiche locali, che con tale dono avesse inteso prendersi uno speciale spazio all'interno della festa, rimarcando il proprio ruolo nell'*entourage* ducale e lodando in maniera meno subalterna la casa regnante. In quest'ottica, l'offerta dell'apparato avrebbe forse dei precedenti nell'uso consolidato, da parte dei nobili presenti a Milano, di sovvenzionare i carri delle recite presentate durante le oblazioni annuali delle porte cittadine alla Fabbrica del Duomo.¹⁶⁶ Una simile committenza favorirebbe anche l'ipotesi d'attribuzione a Bramante, avvalorata dalla rete di relazioni intensata dall'artista con le potenti famiglie locali nel suo primo decennio milanese.¹⁶⁷

Infine, vorrei osservare come Dolcino, nell'introdurre l'edificio al lettore, specificasse che questo era collocato in *amphitheatrali orbe*; fatto assolutamente normale, poiché il tiburio, avendo pianta centrale, come un anfiteatro, doveva delineare attorno a sé uno spiazzo circolare. La notazione diviene però più rilevante se si legge cosa scrisse Gian Alberto Bossi a proposito dell'apparato provvisorio. Dopo aver tentato di descriverlo faticosamente, il poeta se ne congedò dichiarando in questo distico la singolarità della costruzione:

*Inclyta propterea taceatur machina quaevis;
Curio iam sileat bina theatra sua.*¹⁶⁸

Secondo il poeta, tutte le *machinae* del mondo antico – termine con il quale le fonti letterarie latine indicano le strutture mobili disposte per l'allestimento di

¹⁶⁶ Le oblazioni delle porte cittadine si svolgevano nel periodo tra Pentecoste e la prima domenica di settembre, dedicata alla Natività della Vergine. Al termine delle cerimonie, gli abitanti delle porte offrivano sul sagrato del Duomo delle rappresentazioni su carri e apparati mobili, delle quali la prima testimonianza, trasmessa dagli *Annali della Fabbrica del Duomo*, è del 1389: un allestimento delle storie di Giasone e Medea. La singolarità di questi spettacoli, rispetto a quelli ricorrenti nelle feste cittadine di altri centri italiani del Rinascimento, era data dalla varietà dei soggetti rappresentati, che spaziava dai temi mitologici, a quelli storici e agli episodi di storia sacra. Di questi eventi offrono testimonianze, oltre agli *Annali* della cattedrale, diverse lettere di dignitari di corte che indicano come la partecipazione al finanziamento degli spettacoli offerti dalle porte fosse un'occasione di lustro e vanto per i membri delle famiglie milanesi più influenti. Si veda al riguardo P. VENTRONE, *Modelli ideologici e culturali nel teatro milanese di età viscontea e sforzesca*, in *Prima di Carlo Borromeo. Lettere e arti a Milano nel primo Cinquecento*, a cura di E. BELLINI, A. ROVETTA, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 247-282.

¹⁶⁷ La data dell'arrivo a Milano di Bramante è incerta, ma si colloca presumibilmente negli anni 1478-1480. Ne fu forse ragione l'invito di Federico da Montefeltro a curare i lavori per l'ammmodernamento di un suo palazzo sito in Porta Ticinese ricevuto in dono da Galeazzo Maria Sforza. Nel suo *Trattato Lomazzo* informa di come egli avesse realizzato per conto del Comune alcuni affreschi per la facciata di una casa di Piazza dei Mercanti. Nel 1485 fu attivo come decoratore nel palazzo di Gian Giacomo Trivulzio. Per il poeta Gasparo Visconti completò nel 1492 il ciclo di affreschi degli *Uomini d'Arme*, oggi a Brera. Al 1490 si daterebbero, invece, i suoi interventi per la facciata di Palazzo Fontana. Cfr. L. PATETTA, *Bramante architetto a Milano e la sua cerchia (1480-1499)*, in *Bramante e la sua cerchia a Milano e in Lombardia 1480-1500*, a cura di IDEM, Milano, Skira, 2001, pp. 13-37.

¹⁶⁸ G.A. BOSSI, *Epithalamium De Johanne Galeazio sexto Mediolanensium duce et Elisabella uxore*, in P. BONDIOLI, *Un poeta bustese alle nozze di Gian Galeazzo Sforza e Isabella d'Aragona*, cit., p. 45, vv. 106-107.

spettacoli – dovevano cedere all'eccellenza del tiburio, compresi i due teatri di Gaio Scribonio Curione descritti nella *Naturalis Historia*. Plinio il Vecchio dedicò loro i paragrafi 116-120 del libro XXXVI del suo trattato, dove riferì come Curione, nell'anno del suo edilato (53 a.C.) avesse fatto costruire a Roma una *machina* ingegnosa e costosa per offrire giochi e spettacoli, composta da due contrapposti teatri in legno che, per mezzo di argani, potevano ruotare su loro stessi per chiudersi e unirsi, formando un'arena in cui assistere a combattimenti tra gladiatori.¹⁶⁹

È stata avanzata l'ipotesi che l'apparatore dell'ingegnoso tiburio potesse avere avuto in mente l'aspetto dei teatri provvisori descritti da Plinio, o quanto meno che ne avessero notizia i letterati interpellati nel corso dei preparativi per l'ingresso di Isabella.¹⁷⁰ Tale ipotesi, presa con cautela, permetterebbe di collocare l'addobbo effimero entro una tradizione di riscoperta delle forme dei primi edifici teatrali romani, provvisori proprio come gli apparati dei trionfi rinascimentali, e chiarirebbe la ragione della presenza delle ruote poste nei pennoni degli archi del tiburio, le quali alluderebbero ai meccanismi che avevano consentito ai teatri di Curione di muoversi. Quello che appare evidente è invece la presenza di una memoria della cultura teatrale di Roma antica nell'occhio dello spettatore umanista e dei cronisti degli sposalizi principeschi, la quale riaffiorava alla vista degli spettacoli contemporanei.

Il terzo ornamento effimero predisposto davanti alla cattedrale fu una verdeggiante successione di archi di edera e di mirto che scandiva il percorso della sposa lungo il piazzale.¹⁷¹ Si trattava di un genere di decorazione urbana usuale nelle feste nuziali del Quattrocento – si ricorderà l'abilità degli apparatori delle nozze di Lucrezia d'Este e Annibale Bentivoglio nel far fiorire un lussureggiante giardino nel pieno dell'inverno – che ha destato tuttavia l'attenzione degli storici dell'arte a ragione di un possibile intervento di Leonardo da Vinci nella progettazione. Il Codice B, conservato presso l'Institut de France, conterrebbe infatti disegni di strutture per addobbi floreali riconducibili allo sposalizio milanese del 1489.¹⁷² Al foglio 28v è presente il progetto di una impalcatura provvisoria accompagnata dalla didascalia a fine pagina di mano di Leonardo «Modo come si fa l'armadure per fare ornamenti in forma di

¹⁶⁹ Plin. Nat Hist, XXXVI, 117: *Theatra iuxta duo fecit amplissima ligno, cardinum singulorum versatili suspensa libramento, in quibus utrisque antemeridiano ludorum spectaculo edito inter sese aversis, ne invicem obstreperent scaenae, repente circumactis – ut constat, post primos dies etiam sedentibus aliquis –, cornibus in se coeuntibus faciebat ampitheatrum gladiatorumque proelia edebat, ipsum magis auctoritatum populum Romanum circumferens.*

¹⁷⁰ P. FANE SAUNDERS, *Pliny the Elder and the Emergence of Renaissance Architecture*, New York, Cambridge University Press, 2016, p. 59.

¹⁷¹ È stato notato come un carattere propriamente milanese di questo ingresso si rilevi nell'abbondanza del fasto decorativo, assolutamente inaccessibile in un sistema repubblicano. Per questo e per il richiamo al mito biblico dell'Eden della decorazione urbana del 1489 cfr. E. GARBERO ZORZI, *Le forme dello spettacolo in due città-stato del Rinascimento: Firenze e Milano*, in *Florence and Milan: comparisons and relations*. Acts of two Conferences at Villa I Tatti in 1982-1984, organized by S. BERTELLI, N. RUBINSTEIN, C. H. SMYTH, Florence, La Nuova Italia, 1989, vol. II, pp. 271-285.

¹⁷² L'edizione anastatica è offerta in *Il Codice B (2173) dell'Istituto di Francia integrato dal Codice Ashburnham 2037*, Perugia, ARS, 2003. Di esso i seguenti fogli sono stati messi in rapporto con l'attività di Leonardo apparatore di feste e spettacoli alle nozze di Isabella d'Aragona: 3v appunti per motivi allegorici; 4r drappi per apparecchio; 28v portico rivestito di ginepro; 29v armatura per un arco; 35r palchi e pennelli per decorazione di pareti; 54v armatura di un tiburio da festa. Cfr. M.L. ANGIOLILLO, *Leonardo: feste e teatri*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1979, p. 101.

«In questo piccolo libretto»

edifici» (Fig. 10). Sul medesimo foglio compaiono inoltre tre indicazioni per il rivestimento delle strutture con festoni vegetali: «A questa colonna si lega d'intorno 4 pertiche, d'intorno a le quali s'inchioda vinchi grossi uno dito, e poi si fa da piè, e vassi in alto legando mazoli di cime in basso, cioè sottosopra»; «Sia da l'uno all'altro cierchio uno ½ braccio, el ginepro si debe vigiere co' le cime in giù cominciando disotto»; «Modo come si debe mettere le pertiche per legare i mazoli de ginepri sopra esse pertiche, le quali sono conflite sopra l'armadura della volta. E lega essi mazoli con salci, e le superflue cime tosa colle forbici e lavorale coi salci».

La datazione del disegno risulta poco successiva allo svolgimento delle nozze e la raccomandazione nell'uso del ginepro coincide con quanto riferiscono le fonti sulle piante impiegabili negli addobbi (edera, mirto, ginepro). Tuttavia, come per il tiburio, nessuna delle cronache ha tramandato il nome dell'apparatore degli ornamenti. E sebbene un'attribuzione leonardesca del colonnato risulterebbe facile, facendo conto sull'intervento documentato dell'artista per l'ingegno della *Festa del Paradiso* presentata a conclusione dei festeggiamenti nuziali, l'ipotesi rimane molto probabile ma non accertata. La documentazione del Codice B, invece, testimonia pienamente l'interesse del Vinci per le ornamentazioni effimere che faranno la sua fortuna di organizzatore di feste per il Moro.

Nel concludere la descrizione dell'apparato della piazza, Dolcino specifica inoltre che per l'occasione furono rimosse le botteghe e i banchi da mercato degli artigiani e degli ambulanti che solitamente vendevano le loro merci sull'area precedentemente occupata dalla chiesa di Santa Tecla, nello spazio tra il Coperto del Figini e la contrada dei Pellizzari e in prossimità dell'Arengo, in costruzioni in legno di piccole dimensioni concesse in affitto dai deputati della Fabbrica del Duomo.¹⁷³ Era mancata, infatti, l'attuazione di un progetto unitario per il riordino dell'area che, in verità, versava in uno stato alquanto disordinato. In vista delle sue nozze il principe appariva dunque come ordinatore della città e, sostenuto dal concorso dei sudditi, ridisegnava lo spazio cittadino garantendo ordine e sicurezza.

Le *Nuptiae illustrissimi ducis Mediolani* presentano poi una sezione dedicata agli apparati effimeri del castello di Porta Giovia, da dove si sarebbe mosso il maestoso corteo nuziale, nella quale si afferma che le cure maggiori nell'elaborare l'addobbo furono poste nell'allestimento della *penitior aula palatium* [VII]. Jessica Gritti osserva, giustamente, come il termine *palatium* non possa che indicare la corte ducale, ovvero la parte residenziale del castello, composta da tre corpi di

¹⁷³ L'autorità ducale fu sempre avversa alla presenza di caselli in legno sulla piazza del Duomo, senza riuscire però, nonostante diverse ordinanze, a farli asportare definitivamente. Le botteghe garantivano, infatti, affitti costanti alla deputazione della Fabbrica, e pare che dagli anni Settanta del Quattrocento essa si fosse adoperata per accentrare in questo luogo il commercio cittadino di legna, uova, vino e pollame. Cfr. A. GRASSI, *Santa Tecla nel tardo medioevo. La grande basilica milanese, il paradiso, i mercanti*, Milano, Et, 1997, pp. 103-104. A questo studio rimando anche per una precisa indicazione degli spazi occupati dall'edificio porticato del Coperto del Figini, anch'esso ingombro di banchi di commercianti e disegnato probabilmente da Guiniforte Solari, e della contrada dei Pellizzari, eletta dai venditori di pellicce.

fabbrica affacciati su un cortile centrale di forma rettangolare.¹⁷⁴ A nord-est, il lato breve di questo rettangolo presentava un elegante portico retto da cinque colonne e due semicolonne in serizzo, detto Portico dell'Elefante. Quello prospiciente, a sud-est, aveva invece un affaccio verso la cosiddetta Rocchetta, il vero corpo castellano della dimora con funzione difensiva.¹⁷⁵ All'epoca di Galeazzo Maria Sforza la corte ducale fu adibita a residenza, e il duca vi pose i suoi appartamenti al piano terreno, per i quali fece eseguire un impegnativo programma decorativo caratterizzato da stemmi e motivi araldici viscontei e sforzeschi.¹⁷⁶

Per lo spozalizio ducale il lato aperto della corte venne chiuso da un portico provvisorio composto, specifica Calco, da sette arcate rette da colonne di ginepro. Al centro delle pareti del cortile, tra le due cornici di terracotta che ne attraversavano il perimetro, era affissa una fascia di tessuto azzurro sulla quale erano visibili i giochi di centauri e di ninfe dei boschi, contornata da ghirlande di ginepro, corone di edera e festoni d'alloro con appesi gli stemmi del ducato e delle città assoggettate.

L'occhio di Dolcino rimase poi abbagliato dallo splendore della stanza nuziale, che il principe gli concesse generosamente di visitare [VIII]. Apprendiamo così che dal soffitto a lacunari della camera pendeva un velo dorato facente ombra all'alcova. Sulla sua superficie, intessuto di perle, si ammirava un imponente leone accucciato, con il ventre avvolto da fiamme e il capo protetto da un elmo recante un cartiglio. Tra le zampe anteriori la belva reggeva un ramo infuocato con appese anfore colme d'acqua, mentre dagli angoli del velo si levavano contro lui dei raggi, ancora in perle, disposti come fruste pronte a colpirlo.

La trapunta del talamo mostrava anch'essa, al centro, un leone come il precedente, ma accompagnato agli angoli da altri quattro leoni più piccoli. Nel cartiglio del suo elmo era leggibile il motto «*Ich hof*»: «Io spero».

La spesa per un letto tanto ricco sarà stata certamente ingente ma funzionale a sorprendere la sposa e a gareggiare con il gusto per i gioielli diffuso alla corte di suo padre, Alfonso d'Aragona, che, come ricorda il Pontano nel *De splendore*, si era conquistato la fama di collezionista esigente di gemme di grande valore.¹⁷⁷ All'opposto, sul genitore dello sposo circolava la voce che egli avesse ostentato monili con pietre

¹⁷⁴ J. GRITTI, *Portici e logge del Castello di Milano. Caratteri e funzioni degli spazi residenziali nella Corte Ducale sforzesca*, in *Il cibo e la città*. Atti del convegno (Torino, 3-5 settembre 2015), in corso di pubblicazione. All'autrice vanno i miei ringraziamenti per avermi permesso di citare questa ricerca.

¹⁷⁵ L'ammodernamento della corte ducale si dovette presumibilmente al fiorentino Benedetto Ferrini. Quanto all'uso dei suoi spazi e agli interventi voluti dai duchi Sforza per trasformare la Rocca di Porta Giovia in una residenza principesca cfr. A. SCOTTI, *The Sforza Castle in Milan (1450-1499)*, in *A Renaissance Architecture of Power. Princely Palaces in the Italian Renaissance*, edited by S. BELTRAMO, F. CANTATORE, M. FOLIN, Boston, Brill, 2016, pp. 134-162.

¹⁷⁶ Per il progetto decorativo degli appartamenti, elaborato in anni sensibili per la definizione dell'autorità sforzesca, che videro dapprima Galeazzo Maria attendere il riconoscimento del titolo ducale dall'imperatore (1468-1469) e poi ambire a una corona regia (1470), si veda M. ALBERTARIO, "Ad nostro modo". *La decorazione del castello nell'età di Galeazzo Maria Sforza (1466-1476)*, in *Il castello sforzesco di Milano*, a cura di M.T. FIORIO, Milano, Skira, 2005, pp. 99-136.

¹⁷⁷ La collezione di perle e gemme di Alfonso d'Aragona è ricordata nel capitolo VII del *De splendore*. Il trattato è uno dei cinque *Libri delle virtù sociali*, composti da Pontano negli anni 1493-1494, durante il regno di Alfonso II, ma editi solo nel 1498, tre anni dopo la morte del monarca. Il testo è pubblicato e tradotto in G. PONTANO, *I libri delle virtù sociali*, a cura di F. TATEO, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 238-241.

false, venendo meno al canone delle virtù elaborato alla corte napoletana:¹⁷⁸ una diceria che le feste per il matrimonio con la casa d'Aragona offrivano la possibilità di fuggire. Si spiega forse così la scelta del soggetto del leone galeato, facile allusione al nome del principe (*galeatus*-Galeazzo), recante il ramo con le secchie, impresa spesso adottata da Galeazzo Maria Sforza e che, a sua volta, fondeva diversi elementi dell'araldica scelta da Galeazzo II Visconti.¹⁷⁹ Il prezioso corredo nuziale, ribadita la ricchezza dei tesori degli Sforza, risultava inoltre in perfetta sintonia con la decorazione degli appartamenti intrapresa negli anni Settanta del Quattrocento, ispirata alla ricercatezza gotica delle corti di Francia e di Borgogna e al loro immaginario regale, con cui Galeazzo Maria ambiva a rivaleggiare.

Procedendo nella lettura della cronaca il lettore visita con Dolcino le vie di Milano frementi nei preparativi per il passaggio del corteo [IX]. Qui dominava la bellezza delle stoffe e dei tessuti: dal castello fino al Duomo il percorso viario era sormontato da un lungo velo di lana «alla divisa sforzesca»;¹⁸⁰ mentre le facciate delle case erano state ricoperte dai residenti con tendaggi e ornamenti floreali in bosso, edera, mirto, olivo.

La consuetudine di distinguere con panni sospesi dall'alto le strade interessate dal passaggio delle spose era piuttosto comune nelle cerimonie matrimoniali dell'Italia del Quattrocento, basti ricordare i velami di lana menzionati dai cronisti che descrissero l'entrata a Bologna di Lucrezia d'Este Bentivoglio.¹⁸¹

Probabilmente però le stoffe d'apparato esposte per il matrimonio di Isabella d'Aragona furono di una ricercatezza superiore all'ordinario. Si registra, infatti, a partire dalle nozze di Gian Galeazzo, e successivamente con lo sposalizio del Moro, una ripresa della committenza milanese di stoffe, arazzi e abiti pregiati, manufatti di cui il mercato locale aveva subito una brusca riduzione della domanda dopo l'assassinio di Galeazzo Maria Sforza e dopo lo scoppio

¹⁷⁸ La possibile rivalità tra le due corti, quanto all'abbondanza e alla ricercatezza dei gioielli nell'occasione dello sposalizio di Gian Galeazzo, è proposta in I. NUOVO, *La festa tra spettacolo e invenzione: il corteo nuziale di Isabella d'Aragona e Gian Galeazzo Sforza*, in *Patrimonium in festa. Cortei, tornei, artigiani e feste alla fine del Medioevo (secoli XV-XVI)*, a cura di A. MODIGLIANI, Orte, Ente Ottava Medievale di Orte, 2000, pp. 133-149.

¹⁷⁹ L'impresa è visibile su diversi manoscritti commissionati dallo Sforza, come il Var. 124 della Biblioteca Reale di Torino, f. 2v. Un diploma ducale del 30 giugno 1469 ne fornisce la seguente descrizione: *Donamus arma atque insigne nostrum leonis galeati fulvi coloris in ignem ardentis cum fustibus seu bastonis habentibus situlas aqua plenas et cum cimiero havente litteras pannonicas sive anglicas HIC HOF quae latina lingua interpretantur IO SPERO*. La figura compare anche sul verso del doppio ducato, o testone d'oro per lui battuto dalla zecca ducale. L'emblema del tizzone con le secchie era stato adottato originariamente da Galeazzo II Visconti, che se ne era fregiato dopo le campagne militari in Palestina al seguito del conte di Hainault nel 1343. Si trattava dunque di un'immagine fortemente evocativa, capace di alludere alla continuità dinastica con la nobile e valorosa casa Visconti. Cfr. M. TRAINA, *Il linguaggio delle monete: motti, imprese e leggende di monete italiane*, Sesto Fiorentino, Olimpia, 2006, p. 56-57.

¹⁸⁰ *Descriptione*. Appendice, documento B, [9].

¹⁸¹ Abbondante anche la documentazione iconografica riguardo all'uso di veli sospesi sulle vie dei cortei sponsali. Si veda ad esempio la decorazione del noto Cassone Adimari della Galleria dell'Accademia di belle arti di Firenze, opera dello Scheggia. Se ne veda la scheda descrittiva di L. SBARAGLIO in *Virtù d'amore: pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino*, Catalogo della mostra (Firenze, 8 giugno - 1 novembre 2010), a cura di C. PAOLINI, D. PARENTI, L. SEBREGONDI, Firenze, Giunti, 2010, pp. 162-165.

dell'epidemia di peste, che dal 1485 aveva allontanato dalla città molti commercianti di tessuti.¹⁸²

Oltre a questi ricchi velami quattro meraviglie attendevano la sposa nel suo percorso trionfale [IX, 2]: «*Scansoriae machinae, et formae lychnorum polymixorum pensiles, paegamata cantantibus pueris, et varia animalium specie per incrementa cursitantium lasciviebant*». Delle *formae lychnorum polymixorum pensiles* è possibile farsi un'idea grazie alla lettura dei passi di Marziale e Plinio da me citati nelle note all'edizione del testo. Credo che l'umanista volesse indicare, con tali termini, delle lampade, genericamente di foggia antica, sospese lungo la via e caratterizzate dalla presenza di più braccia, ma anche che egli volesse servirsi in questa sede dello stesso sostantivo ricercato (*polymyxus*) con il quale Beroaldo aveva indicato la luminaria del Cecca abbellita dagli argenti del Francia, dimostrando la medesima bravura descrittiva e una pari erudizione.¹⁸³

Per quanto riguarda le *scansoriae machinae* e i *paegamata cantantibus pueris* sono invece la relazione di Tristano Calco e la *Descriptione* parigina a chiarire forme e funzioni degli apparati:

*Iam ventuum erat ad medium Auratiorum Argentariorumque vicum, cum repente apparuit in aere Cupidinis forma puer, egregio libramento suspensus. Pila erat grandis inaurata. Circum eam quadrifariam locatum copiae cornu et inaurati griffes. Hinc teres columna surgit, cui puer alatus furtim alligatus superstare pedibus pilae videbatur. Supra eius caput Leo auro fulvus, galea, igne, et aquiminariis vasis ornatus eminebat. Hic, dicente carmina puero, paulum firmati sunt incedentium ordines.*¹⁸⁴

Ma tra le altre feste in mezzo de la contrata di orefici fu fabricato uno balono indorato che pendeva in mezzo de la via con 4 corni da copia de sotto inargentati et da sopra 4 griffoni d'oro e in mezzo una colona inargentata in cima da la quale era uno lione indorato con le segia pendente. Ad essa colonna fu poi alligato uno puto in forma del deo de amore, quale in transitu sponte cantoe tri versi molto ad proposito.¹⁸⁵

All'altezza della contrada degli orefici e degli argentieri (attuale Via degli Orefici) era quindi presente una macchina attivata da un marchingegno di risalita: una grande sfera dorata poggiante su un basamento con grifoni e cornucopie. Da questo si levava una colonna sormontata dal leone galeato con il ramo e i secchi d'acqua: il noto emblema caro a Galeazzo Maria Sforza. Al passaggio della sposa, un congegno permetteva di calare dal vertice della colonna un fanciullo in veste di cupido che, posandosi sulla sommità della sfera, recitava alcuni versi beneaugurali, mentre altri figuranti, nei panni di Acheloo e delle ninfe, lanciavano dalle cornucopie lamine d'oro e d'argento.

¹⁸² F. LEVEROTTI, *Organizzazione della corte sforzesca e produzione serica*, in *Seta, Oro, Cremisi. Segreti e tecnologia alla corte dei Visconti e degli Sforza*, a cura di C. BUSS, Cinisello Balsamo, Silvana, 2009, pp. 5-25, che considera come, sebbene dal 1455 a Milano fossero presenti tessitori di arazzi provenienti dalla Francia e dalle Fiandre, il lusso dell'abbigliamento e delle tappezzerie della corte raggiungesse il massimo sfarzo con il ducato di Galeazzo Maria. Vi contribuirono le nozze con Bona di Savoia e la scelta di ampliare il numero dei camerieri al servizio del duca, di cui il principe assumeva le spese di vestiario.

¹⁸³ F. BEROALDO, *Nuptiae Bentivolorum*, cit., p. 176: «*duo praeterea candelabra ingentis magnitudinis deargentata [...] pendebant simillima lucernis priscorum, quas polymyxos vocitarunt*».

¹⁸⁴ T. CALCO, *Nuptiae mediolanensium Ducum*, cit., p. 80.

¹⁸⁵ *Descriptione*. Appendice, documento B, [9].

«In questo piccolo libretto»

Questo apparato, quanto alla struttura, ricordava alcuni dei *Triumphs* offerti dalla nazione fiorentina nel corso delle più importanti celebrazioni dinastiche aragonesi. Il globo su cui si posava Cupido, in particolare, ricordava il carro con sfera dorata su cui, durante il Trionfo di Alfonso il Magnanimo del 26 febbraio 1443, stava in equilibrio la Fortuna recante una corona d'oro, rimanendo apparentemente sospesa a mezz'aria. Nel corso del medesimo ingresso, su un altro carro era posto un globo in continuo moto sul quale Giulio Cesare recitava un sonetto al sovrano per invitarlo a seguire la via delle Virtù.¹⁸⁶

Il fatto, dunque, che le maestranze fiorentine si fossero fatte onore alla corte di Napoli, dalla quale proveniva la sposa Isabella, e che, come si illustrerà tra poco, le loro abilità scenotecniche fossero richieste nelle maggiori feste cortigiane italiane potrebbe suggerire di attribuire loro l'ingegno collocato nella contrada degli uffici, che penso possa considerarsi come una versione aggiornata dei carri con piedistalli sferici per l'ingresso alfonsino. Quanto al significato dell'apparato, esso sarebbe più chiaro se si conoscessero i versi recitati da Cupido durante il suo volo. La presenza delle ninfe e di Archeloo lascia però supporre che l'intera struttura alludesse al rifiorire dell'età dell'oro grazie alla discesa di Amore, scortato dal leone galeato di guardia al sommo della colonna. Era il buon governo degli Sforza, con le sapienti unioni coniugali, a garantire il benessere elargito al popolo.

A completamento della decorazione viaria, il canonico di Santa Maria della Scala segnalò l'accensione di alcuni bracieri per l'offerta degli incensi, necessari per allontanare i cattivi odori dovuti alla folla numerosa, il cui afflusso era regolato da un servizio d'ordine eccezionale. A Bologna, il problema del concorso del popolo aveva attirato anche le attenzioni di Beroaldo, che approfittò dell'istituzione di una guardia apposita da parte di Giovanni II Bentivoglio per sfoggiare un forbito vocabolario militare nel darne notizia.¹⁸⁷

Per le nozze di Isabella d'Aragona pare però che la sorveglianza degli spettatori fosse stata affidata a figuranti rivestiti di abiti insoliti e muniti di maschere [IX, 3]: alcuni parevano vecchie folli ubriache, altri giganti, altri ancora uomini provvisti di denti smisurati e digrignanti, in tutto simili, secondo Dolcino, alle petreie, alle circerie e ai manduchi che intrattenevano con le loro esibizioni gli spettatori dei giochi circensi di Roma antica.

La descrizione di queste maschere si doveva all'umanista forlivese Flavio Biondo e al libro X della sua *Roma Triumphans*, composta tra il 1457 e il 1459 e dedicata a Pio II Piccolomini. L'opera, in dieci libri, è un'esposizione enciclopedica delle conoscenze relative all'antichità romana che, servendosi di citazioni letterarie e di riscontri archeologici ed epigrafici quanto più puntuali, gettava le basi della moderna antiquaria.

¹⁸⁶ F. DELLE DONNE, *Alfonso il Magnanimo e l'invenzione dell'Umanesimo monarchico. Ideologia e strategie di legittimazione alla corte aragonese di Napoli*, Roma, Istituto storico italiano per il Medioevo, 2015, pp. 123-128. Per l'importanza di questa cerimonia d'ingresso per l'elaborazione della cultura spettacolare aragonese, sospesa tra tradizione romanza e aggiornamento umanistico, rimando a M. PIERI, «*Sumptuosissime pompe*»: *Lo spettacolo nella Napoli aragonese*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma, Salerno, 1985, pp. 39-82.

¹⁸⁷ P. FAZION, «*Nuptiae Bentivolorum*», cit., p. 119, dove si osserva un sofisticato ricorso al vocabolario di Plauto nella designazione dei *lectisterniator*, *condus*, *procurator peni*.

Nella decima sezione del trattato Biondo discuteva il tema del trionfo, proponendo diversi parallelismi tra gli usi degli antichi e quelli dei moderni, volti a illustrare tradizioni e continuità nell'organizzazione dei festeggiamenti. In tale prospettiva i *pegmata*, descritti nel *De Bello iudaico* di Giuseppe Flavio, potevano essere confrontati con disinvoltura con gli edifici fiorentini per la processione di San Giovanni e assumevano l'aspetto di alti alberi artificiali poggianti su piattaforme quadrate, provvisti di rami con fronde dorate e argentate tra le quali, in nidi di cuoio, dei bambini cantavano inni per salutare il vincitore.¹⁸⁸ In uno dei passi in cui Biondo ricordava questi carri sfilare nel trionfo romano, egli presentava anche le maschere antiche citate da Dolcino. È dunque probabile che quest'ultimo abbia usato la *Roma Triumphans* come modello per l'illustrazione degli allestimenti milanesi.¹⁸⁹

Si noti come già nella sua genealogia di casa Visconti il cronista avesse rinvio al lettore alle *Decadi* di Biondo, dichiarando la propria stima per l'autore, ed è noto come, negli ultimi decenni del Quattrocento, copie della *Roma Triumphans* fossero state richieste da diverse corti italiane ed europee.¹⁹⁰

Non deve poi sorprendere il fatto che Dolcino si servisse delle informazioni di Biondo senza indicare la fonte. La vocazione enciclopedica del trattato, con il suo complesso sistema di citazione da autori latini, faceva sì che diversi cultori di antichità reimpiegassero le notizie in esso contenute senza dichiararlo esplicitamente. Così fece, ad esempio, il Poliziano in più luoghi del suo commento alle *Silvae* di Stazio, dove solo sporadicamente è dichiarato il ricorso a Flavio Biondo.¹⁹¹ Nelle *Nuptiae illustrissimi ducis Mediolani* affiora dunque una memoria del libro X della *Roma Triumphans* tanto nella descrizione dei figuranti del corteo nuziale deputati al servizio

¹⁸⁸ Per l'accostamento dei carri per il San Giovanni fiorentino ai *pegmata* nella *Roma Triumphans* cfr. F. CRUCIANI, *Il teatro e la festa*, in IDEM, D. SERAGNOLI, *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Bologna, il Mulino, 1987, pp. 46-48. Il brano del libro X in cui è avanzato il paragone si legge in edizione moderna in F. CRUCIANI, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 108-112.

¹⁸⁹ Della presenza nelle *pompae* delle maschere dei manduchi, uomini dal volto gigantesco con denti digrignanti; delle cicerie, uomini vestiti da donna con il collo smisurato e dalla parlata incomprensibile; e delle petreie, attori rappresentanti vecchie ubriache, Flavio Biondo aveva letto nell'Epitome del *De verborum significatione* di Festo Pompeo, che a sua volta dichiarava come proprie fonti le opere di Catone e Plauto. Si veda, in proposito, C. ATKINSON, *Inventing Inventors in Renaissance Europe: Polydore Vergil's De Inventoribus rerum*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2007, pp. 208-209. Per la citazione di queste maschere nelle descrizioni quattrocentesche di spettacoli e per l'influenza della memoria letteraria latina nelle prose dei cronisti delle feste rinascimentali vedi R. GUARINO, *Storiografia umanistica e spettacolo del Rinascimento*, «Teatro e Storia», XIX, 1997, pp. 271-291.

¹⁹⁰ La fortuna del trattato di Flavio Biondo è attestata dallo stesso autore. In una lettera al marchese Ludovico Gonzaga del 26 dicembre 1460 egli dichiarava la propria difficoltà nel fornirgli un manoscritto dell'opera elegantemente miniato, in quanto i dodici copisti al suo servizio erano già impegnati nel far fronte alla richiesta di altri ammiratori altolocati che ne avevano domandato delle copie. I ventuno codici della *Roma Triumphans* giunti fino a noi, tutti di grande pregio, confermano la notizia. Inoltre, nel secolo XV, se ne ebbero due edizioni a stampa: a Mantova, per Pietro Adamo de Micheli, nel 1473; e a Brescia, per Bartolomeo da Vercelli, nel 1482. Per la circolazione del testo nell'Italia del Rinascimento rimando a M.A. PINCELLI, *La Roma Triumphans e la nascita dell'antiquaria: Biondo Flavio e Andrea Mantegna*, «Studiolo», V, 2007, pp. 19-28.

¹⁹¹ Per l'impiego della *Roma Triumphans* come opera di consultazione da parte del Poliziano e degli umanisti italiani si veda F. MUECKE, "Fama superest?" *Soundings in the Reception of Biondo Flavio Roma Triumphans*, in *A New Sense of the Past. The Scholarship of Biondo Flavio (1392-1463)*, edited by A. MAZZOCCO, M. LAUREYS, Leuven, Leuven University Press, 2016, pp. 219-243.

«In questo piccolo libretto»

d'ordine, quanto nel generico riferimento agli apparati con il termine *pegmata*, che in entrambe le opere riemergeva dall'antichità per accostarsi – in modo, in vero, generico e poco indicativo – agli ingegni di matrice fiorentina muniti di dispositivi ascensionali.¹⁹²

Nelle ultime sezioni della relazione appare quindi con evidenza quale fosse l'intento dell'opera di Stefano Dolcino: la proiezione in un immaginario classico del contingente trionfo di Isabella d'Aragona. Nelle sue pagine la Milano festeggiante degli Sforza doveva apparire come una novella Roma dai fasti imperiali. Così, nel presentare il corteo nuziale come un trionfo classico, l'autore dispose in perfette schiere gli ordini militari e i collegi sacerdotali, che all'avvio del corteo intonarono il *Te Deum* [X]. Per gli sposi era stato intanto preparato un baldacchino in damaschino bianco, che per primi ressero i dottori in medicina, riconoscibili dall'abito della loro Arte. Calco precisò che il loro abbigliamento si componeva di una toga purpurea con corta mantella d'ermellino e copricapo con bordi in pelliccia. Similmente erano vestiti in porpora e oro i giuristi, che portarono il baldacchino fino alla cattedrale.¹⁹³ Sotto di questo, a cavallo, si posero Isabella e Gian Galeazzo, *in aurea clamide margaritarum fulgenti textu bacata*, scortati da Ludovico il Moro [XI]. Sull'avanzare del baldacchino per le vie, la *Descriptione* volgare offre un altro particolare interessante:

Seguiva poi lo illustrissimo signore con la duchessa, sotto uno baldachino de drapo d'oro fodrato d'armellini, e dopo erano le donne preditte. Fu levato a la porta del revellino dal castello da li medici, quali avevano li capuzi e berete fodrate de vayro. Dappoi, in sei volte, da otto gentilomini de ciascuna porta de la città. L'ultima portata fu da li dottori, ornati de medesimo abito che erano li medici, da la corte dell'Arengo fin al domo.¹⁹⁴

Prima della levata del baldacchino da parte dei giuristi, fu dunque previsto che nel corteo si alternassero sei mute di otto portatori, membri delle famiglie nobili, in rappresentanza dell'intera comunità milanese raccolta nelle sei porte cittadine, nello stesso modo in cui per le annuali offerte tributate alla Fabbrica del

¹⁹² Il termine *pegmata* indicava nell'antichità dei montacarichi o tavolati in legno impiegati per sollevare e abbassare gli apparati richiesti per lo svolgimento di ludi scenici. La fonte che meglio li descrive, probabilmente nota a Biondo, è Servio *Ad Georg.* III, 24, che nel commentare il verso di Virgilio afferma: «*Vel scaena ut versis discedat frontibus*»: *apud maiores theatri gradus tantum fuerunt, nam scaena de ligneis ad tempus fiebat, unde hodieque consuetudo permansit ut componantur pegmata a ludorum theatralium editoribus. Scaena autem quae fiebat aut versatilis erat aut ductilis: versilis tunc erat, cum subito tota machinis quibusdam convertebatur et aliam picturae faciem ostendebatur; ductilis tunc, cum tractis tabulatis hac atque illac species picturae nudabatur interior: unde perite utrumque tetigit dicens "versis discedat frontibus", singula singulis complectens sermonibus. Quod Varro et Svetonius commemorant*». Pertanto, il vocabolo era generico già in età romana e si prestava bene all'uso che ne fecero gli autori dell'Umanesimo. Cfr. G. TOSI, *La carpenteria negli edifici per spettacoli*, in *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana*, a cura di EADEM, Roma, Quasar, 2003, vol. I, p. 688.

¹⁹³ Cfr. T. CALCO, *Nuptiae mediolanensium ducum*, cit., p. 80.

¹⁹⁴ *Descriptione*. Appendice, documento B, [11].

Duomo il popolo di Milano sfilava secondo la propria ripartizione territoriale.¹⁹⁵ Il gesto rappresentò la gioiosa e concorde accoglienza della nuova duchessa da parte dei milanesi, della quale il patriziato si faceva garante e tutore scortandola fino alla cattedrale. È rimarchevole il fatto che ciò non sia menzionato né da Calco né da Dolcino. Le loro cronache, conformemente alle aspettative ducali, omettono infatti questo dettaglio, che potrebbe mostrare i principi come bisognosi dell'approvazione del loro governo da parte del patriziato.

Una lettera dell'informatore medico Stefano da Castrocaro, indirizzata l'11 febbraio 1489 a Lorenzo il Magnifico, consente poi di farsi un'idea dell'ampiezza e della composizione del corteo nuziale: 500 cavalli, 36 regole di frati, 60 cavalieri «tutti vestiti di broccato a oro con le collane», 50 donne, 28 «vestite di broccato a oro e con perle e gioie assai», 62 trombetti e 12 pifferi; oltre a 200 stradiotti e balestrieri a cavallo deputati alla sorveglianza.¹⁹⁶

Spiccarono per eleganza e portamento il marchese di Zibello, Gian Francesco Pallavicino, e il conte di Angera e Arona, Giovanni Borromeo, eletti palafrenieri della sposa.¹⁹⁷

Giunti sulla piazza del Duomo, Isabella e il duca smontarono da cavallo, e dopo aver ricevuto l'omaggio delle nobildonne lombarde radunate presso il tiburio, entrarono nella cattedrale [XI, 2-3].

Il resoconto di Dolcino afferma che, nel luogo ove un tempo sorgeva l'altare di Santa Maria Maggiore, era stato montato un altare provvisorio collocato su un palco per la cerimonia, in corrispondenza dei quattro piloni di sostegno del tiburio [XII, 1]. Tale palco era composto di più piattaforme e gradoni e sul retro presentava una scala per l'accesso dei sacerdoti. In corrispondenza con i piloni posteriori era stato disposto un apparato, definito *abacus* da Calco, composto di sette gradoni che progressivamente si riducevano al vertice, sui cui ripiani erano esposti i più preziosi oggetti del tesoro personale di Ludovico il Moro: vasi, coppe, piatti, candelabri cesellati in oro e argento, anfore in cristallo di rocca e sessanta grandi reliquiari di santi [XII, 2].

¹⁹⁵ Quanto all'espressione di dinamiche di potere da parte dell'aristocrazia milanese attraverso il finanziamento delle obblazioni alla Fabbrica rinvio a N. COVINI, *Feste e cerimonie milanesi tra città e corte. Appunti dai carteggi mantovani*, «Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco», VII, 2001, pp. 122-150.

¹⁹⁶ La lettera del *Servitor Stephanus* è pubblicata in W. ROSCOE, *The Life of Lorenzo de' Medici Called the Magnificent*, London, Stand, 1825, vol. II, pp. 430-432 e nuovamente in R. MAGNANI, *Relazioni private tra la Corte sforzesca di Milano e Casa Medici: 1450-1500*, Milano, San Giuseppe, 1910, pp. 52-53.

¹⁹⁷ Gian Francesco Pallavicino, ultimo degli otto figli maschi di Rolando il Magnifico e Caterina di Giovanni Scotti di Agazzano, nel 1457 ricevette in eredità il feudo di Zibello, conteso per lungo tempo ai Rossi di San Secondo. Di fede ghibellina, dal 1480 fu membro del Consiglio segreto ducale e si servì della propria posizione per consolidare i suoi possessi nelle terre di confine tra gli arcidiocesi di Cremona e Parma. Quando, nel 1482, Pietro Maria Rossi si alleò con la Repubblica di Venezia, affrontò, con l'appoggio ducale, il rivale e ne decretò la confisca sforzesca delle terre. Ricevette in premio dal Moro Rocca-bianca, Tizzano e Ballone. Fu dunque figura importante per il consolidamento della politica feudale degli Sforza in Emilia-Romagna. Cfr. M. GENTILE, s.v. *Pallavicino, Rolando*, DBI, 2014, vol. LXXX, p. 552. Giovanni Borromeo, quarto conte di Arona ed Angera, ereditò dal padre Filippo il possesso di diverse terre in Lombardia e un ricco patrimonio, grazie al quale acquistò dagli Sforza, nel periodo della reggenza di Bianca Maria Visconti, Guardasone, Castiglione e possedimenti tra l'Ossola e il Lago Maggiore. A capo del partito ghibellino con Pietro Pusterla e Antonio Marliani, dopo l'assassinio di Galeazzo Maria Sforza favorì l'ascesa del Moro, il quale, in vero, temette sempre che egli prendesse eccessivo potere a Milano e ne regolò accuratamente la presenza a corte. Cfr. G. CHITTOLINI, s.v. *Borromeo, Giovanni*, DBI, 1971, vol. XIII, pp. 55-58.

La mostra pubblica di oggetti proveniente dal tesoro degli Sforza durante cerimonie dinastiche era usuale alla corte milanese. Per l'investitura ducale di Ludovico del 26 maggio 1495, ad esempio, fu allestito sul sagrato del Duomo un ampio padiglione per ospitare la messa pontificale. Di questa cerimonia abbiamo un'importante testimonianza iconografica nell'antiporta del Messale commissionato dall'arcivescovo Guido Antonio Arcimboldi in memoria dell'evento (Fig. 6).¹⁹⁸ Il miniatore che realizzò l'opera – identificato come Maestro del Messale Arcimboldi, ossia con un artista probabilmente operante nell'ambito della bottega dei de Predis – collocò sulla parete di fondo di un apparato ligneo rivestito di damaschi porpora e oro un'alta credenza a più ripiani con piatti, anfore e vasi, in tutto simile a quella descritta da Dolcino. Davanti a essa l'arcivescovo, al centro della scena, è intento all'officiatura del rito, accompagnato dalle musiche dei cantori alle sue spalle. Nella tribuna di sinistra il Moro ascolta la lettura della bolla imperiale d'investitura da parte dei legati Melchior von Meckau, vescovo di Bressanone, e Corrado Strucina, identificabili grazie alla documentazione disponibile sull'evento. Di fronte a lui Galeazzo Sanseverino regge il vessillo con gli stemmi inquartati dell'aquila imperiale e del biscione visconteo-sforzesco, mentre a sinistra Galeazzo, conte di Melzo, regge la spada della giustizia. In basso, tra le dame di corte, spicca la moglie del duca, Beatrice d'Este. L'intento documentale della fonte iconografica, nonostante la marcata caratterizzazione fisiognomica del solo Ludovico, è quindi elevato, ed è possibile guardare all'apparato in questa miniatura per farsi un'idea della bellezza dell'*abacus* descritto da Dolcino.

Se la presenza di lussuose credenze colme di vasellami preziosi era usuale nelle sale dei banchetti quattrocenteschi, quel che sorprende è qui l'esposizione dei tesori di Ludovico durante la Messa sponsale e di investitura ducale, visibili così a un numero ben più ampio di spettatori e decisiva per la diffusione di una immagine pubblica della magnificenza ducale.

Dolcino informò inoltre il lettore della cerimonia sponsale, officiata da Fabrizio Marliani, vescovo di Piacenza, e accompagnata dalle musiche di *gallici cantores* sostenuti *alternatim* nel canto da un concerto di organo e trombe. A tenere l'omelia, riportata da Calco nella relazione ufficiale, fu il vescovo di Maillezais, Federico Sanseverino [XIII].¹⁹⁹

¹⁹⁸ Milano, Biblioteca Capitolare del Duomo, ms. II. D. I. 13, f. 1r. La scheda bibliografica del Messale Arcimboldi e l'analisi delle questioni attributive delle sue miniature si leggono in C. ROMANO, *Matteo da Milano e il Messale Arcimboldi: problematiche e spunti di riflessione*, «Libri e documenti», XXXII-XXXIII, 2006-2007, pp. 9-33. Per quanto pertiene all'iconologia del cerimoniale e alla documentazione sull'evento si veda invece P.L. MULAS, «*Cum aparatu ac triumpho quo pagina in hac licet aspicere*». *L'investitura ducale di Ludovico Sforza, il Messale Arcimboldi e alcuni problemi di miniatura lombarda*, «Artes», II, 1994, pp. 5-38.

¹⁹⁹ Entrambi i presuli furono vicini alla famiglia ducale, cui dovettero parte del buon esito della loro carriera ecclesiastica. Fabrizio Marliani, di nobili origini, fu dal 1475 cappellano e confessore di Galeazzo Maria Sforza, il quale gli ottenne il vescovato di Tortona, e nel 1476 quello di Piacenza, dove si impegnò in una decisa opera di moralizzazione dei costumi e di riordino della gestione dei beni diocesani. Cfr. F. M. VAGLIENTI, s.v. *Marliani Fabrizio*, DBI, 2008, vol. LXX, pp. 605-607. Federico Sanseverino, esponente di una famiglia baronale del Regno di Napoli, figlio di Roberto, uomo chiave della milizia sforzesca, fu protonotario apostolico e dal 1481 resse la diocesi francese di Maillezais. Tra il 1488 e il 1489, informato

Compiuto il rito, lo sposo concesse il titolo di cavaliere aurato al primo segretario Bartolomeo Calco e all'ambasciatore della Repubblica di Firenze Piero di Boccaccino Alamanni [XIV]. La scelta di elevare i due dignitari nell'ordine equestre si doveva da un lato al proposito di affermare lo stretto legame tra il duca e il suo *entourage* governativo, e dall'altro all'intento di ribadire le alleanze con Firenze e con i Medici, con cui i rapporti, dopo gli screzi successivi alla riconquista di Sarzana e al timore di un espansionismo fiorentino in Lunigiana (1487-1488), si erano ricomposti.²⁰⁰ Allo spozalizio sforzesco Lorenzo il Magnifico ebbe cura d'inviare suo figlio Piero, come apprendiamo dalla *Descriptione* dell'anonimo manoscritto parigino e dalla lettera di Stefano da Castrocaro, la quale dà notizie anche sull'apprezzamento espresso dagli ospiti per il ricercato abbigliamento del Medici.²⁰¹

Il fatto che nella stessa cerimonia anche Bartolomeo Calco fosse insignito del titolo di cavaliere depone poi a favore delle finalità cortigiane dell'incunabolo dello Zarotto, il quale sarà circolato presumibilmente tra le mani di un pubblico di lettori aristocratici, che insieme alle notizie sulle feste avranno gradito gli aggiornamenti sulle carriere degli illustri dignitari.

Con il ritorno del corteo degli invitati al castello si chiude il resoconto di Stefano Dolcino, che commenta ammirato l'immensa affluenza di popolo al passaggio degli sposi. Nelle sue parole Milano è tornata ai fasti di quando erano state celebrate in città le nozze dell'imperatore Onorio con Maria, figlia di Stilicone, nel 398 d. C., a ragione del concorso eccezionale di nobili, ambasciatori e popolani spettatori [XVI].²⁰²

Lo spettacolo delle nozze aveva compiuto dunque il prodigio di un ritorno all'antichità sospeso tra sogno e realtà, tra rappresentazione magnifica del potere ducale e diplomatico dialogo tra il principe, la casa reale di Napoli e l'aristocrazia cittadina. In questo gioco di dosate alchimie si inserì lo scritto di Dolcino, che di ogni cosa restituisce un'immagine antichizzata e solenne. Il suo testo non si presentò come un semplice omaggio cortigiano ma come un prodotto di erudizione umanistica dalla orgogliosa intonazione milanese, in cui le lodi della città e del suo passato si trasformavano

della prossima indizione di un concistoro, il Moro operò per ottenergli la porpora cardinalizia, così da procurare un valido alleato a suo fratello Ascanio presso la curia romana; come effettivamente accadde poi nel 1492: si veda C. BELLONI, *Candidati sforzeschi alla porpora cardinalizia. Alcune considerazioni sul caso di Federico Sanseverino*. Relazione presentata al seminario organizzato a Gargnano dall'Istituto di Storia Medievale e Moderna dell'Università degli Studi di Milano (settembre 1990). Consultabile online all'indirizzo <https://independent.academia.edu/CristinaBelloni>. Ultima visita 15/06/2020.

²⁰⁰ Per questa breve crisi dei rapporti tra Firenze e Milano si veda P. MELI, *Corrispondenza di Francesco Valori e Piero Vettori*, Battipaglia, Laveglia & Carlone, 2011, pp. XVI-XVIII. Piero Alamanni fu ambasciatore fiorentino a Milano dal 1485 al 1489, anno in cui gli succedette nell'incarico Francesco Valori. Cfr. *Ivi*, p. 27.

²⁰¹ «La vesta del nostro Piero col broncone è suta tenuta cosa ammiranda, et secondo il iudicio mio ha abbattuto ogni altra. Hoggi questi Signori hanno mandato per epsa, et l'hanno voluta vedere, et molto bene esaminare, et in effetto ognuno ne sta meravigliato». Cfr. W. ROSCOE, *The Life Lorenzo de' Medici*, cit., p. 432. Si noti come il broncone fiorentino fosse emblema personale di Lorenzo de' Medici e come dunque Piero lo sfoggiasse per ribadire d'essere presente in rappresentanza del padre.

²⁰² In onore dello spozalizio Claudio Claudiano compose quattro *fescennina* e un epitalamio che costituiscono uno dei primi esempi di poesia nuziale giunti dall'antichità. Con la menzione del matrimonio imperiale Dolcino intendeva forse connettere il suo testo all'opera di un celebre poeta latino, nonché iniziatore di un genere letterario d'occasione. Si veda in proposito C. CLAUDIANUS, *Fescennina dicta Honorio Augusto et Mariae*, a cura di O. FUOCO, Bari, Cacucci, 2013.

«In questo piccolo libretto»

in quelle del suo signore *de facto*. Il momento irripetibile e mirabile della festa fu dunque affidato alle carte di un libretto che, come attesta la lettera conclusiva dell'editore Corvini [XIX, 2], fu impresso in mille copie, offerte probabilmente in omaggio a dignitari e ambasciatori o a personalità aristocratiche in contatto con la famiglia Corvini, quindi già partecipi delle lussuose cerimonie, che avrebbero potuto trasmettere ad altre corti le notizie contenute nell'opuscolo. Il ben confezionato racconto avrebbe elevato la Milano di Ludovico il Moro all'altezza dei maggiori principati dell'epoca, complici l'elegante prosa dell'autore, il gusto cortigiano dei festeggiamenti, la ricchezza di apparati, abiti, decorazioni. Una sofisticata propaganda, che si serviva della nuova arte tipografica per raggiungere un pubblico più vasto di quello incantato con la bellezza delle feste e degli spettacoli.

5. Nozze imperiali di Massimiliano I d'Asburgo e Bianca Maria Sforza (1493)

Per il matrimonio del re dei romani, Massimiliano I d'Asburgo, con Bianca Maria Sforza, celebrato per procura a Milano il 30 novembre 1493, furono editi i due testi che chiudono la serie delle descrizioni di festeggiamenti nuziali pubblicate in Italia nel secolo XV: la *Coronatione e sposalizio di Bianca Maria Sforza* di Baldassarre Taccone e l'*Epithalamium* di Pietro Lazzaroni, stampati rispettivamente da Leonhard Pachel e da Antonio Zarotto.

Le vicende editoriali di questi due incunaboli confermano come la capitale del ducato sforzesco avesse assunto un atteggiamento diverso, rispetto a quello riscontrabile in altre città italiane del Quattrocento, nel dare notizia più frequentemente, in relazioni ufficiali e per mezzo della stampa, delle feste organizzate per gli eventi dinastici della famiglia regnante.

Le trattative per lo sposalizio, iniziate nell'aprile del 1493, si erano svolte principalmente per interessamento del Moro, il quale cercò di ottenere con questa unione una garanzia della legittimità del proprio potere su Milano grazie all'investitura ducale, che gli fu promessa dallo sposo tra le clausole del contratto nuziale, patteggiato dall'ambasciatore e procuratore sforzesco Erasmo Brasca a Gmunden nel giugno del 1493.

Per Massimiliano d'Asburgo, invece, il matrimonio fu fondamentale per risanare le finanze imperiali, provate da costose campagne contro i Turchi e da una faticosa guerra con la Francia di Carlo VIII, conclusasi con la firma del trattato di pace di Senlis, il 25 maggio 1493.²⁰³ Sposando la nipote di Ludovico Sforza egli si assicurava un'importante alleanza militare e una considerevole dote, fissata alla cifra sorprendente di 400.000 ducati, dei quali 300.000 avrebbero composto l'effettiva dote della principessa e altri 100.000 sarebbero serviti per pagare la tassa di registro per ottenere

²⁰³ Nel condurre la guerra contro i turchi Massimiliano I sperava nell'aiuto anche del re di Francia. Per tale ragione, firmando il trattato di pace, aveva formalmente promesso di non ostacolare la discesa di Carlo VIII in Italia. Altri appoggi egli avrebbe atteso da Polonia e Ungheria, i cui sovrani però preferirono intraprendere trattative diplomatiche. Il sostegno di Milano acquisì quindi maggiore importanza strategica per l'Asburgo. Cfr. H. ANGERMEIER, *Il ducato di Milano e la situazione europea nel 1495*, in *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, cit., pp. 57-64.

il titolo ducale, come rivela lo scambio di missive intercorso tra la cancelleria asburgica e quella sforzesca.²⁰⁴

Bianca Maria Sforza, infine, dopo aver visto sfumare nel 1490 il suo fidanzamento con Giovanni Hunyadi, figlio naturale di Mattia Corvino, a causa della mancata successione di costui al trono d'Ungheria, e dopo aver ricevuto le offerte di altri patti matrimoniali da Giacomo IV Stuart e da Vladislao II di Boemia, veniva destinata ad ascendere alla dignità imperiale.²⁰⁵

Considerando queste ragioni diplomatiche, appare chiaro come lo Sforza avesse dovuto prestare particolare attenzione affinché il matrimonio fosse celebrato con una pompa adeguata alla sua importanza e quanto potesse aver gradito le edizioni delle descrizioni delle feste: la propaganda celebrativa, che quattro anni prima aveva magnificato l'unione del duca Gian Galeazzo con una giovane della casa reale di Napoli, questa volta, variate le alleanze politiche e abbandonato il sostegno sforzesco alla corona aragonese, amplificava lo splendore conseguito dalla nipote del Moro.

Del lieto evento fornì una relazione in versi il poeta alessandrino Baldassare Taccone, discendente di una famiglia di recente nobiltà sforzesca e dal 1492 cancelliere ducale.²⁰⁶ Le ottave reboanti della sua *Coronatione e sposalizio di Bianca Maria Sforza*, in verità di scarso valore artistico e segnate da una facile retorica encomiastica, non mancarono di destare le critiche e l'ironia dei letterati di corte, le quali a loro volta ispirarono a Lancino Curzio una scherzosa *Corona* di otto sonetti in dialetti lombardi offerta a Gasparo Visconti.²⁰⁷

²⁰⁴ Per l'analisi completa delle implicazioni politiche di queste nozze e delle alleanze tra il ducato di Milano e l'impero vedi F. CATALANO, *Il ducato di Milano nella politica dell'equilibrio*, in *Storia di Milano*, cit., vol. VII, pp. 403-406. Si osservi come nel 1491, per le nozze della sorella di Bianca Maria, Anna Sforza, con Alfonso d'Este, primogenito del duca di Ferrara, si fosse pagata una dote di 150.000 ducati, che parve spropositata ai milanesi. Si comprende bene, dunque, quale peso abbia avuto la spesa per lo sposalizio imperiale sulle casse del ducato.

²⁰⁵ Bianca Maria Sforza, personalità quasi dimenticata dagli storici del Rinascimento, esercitò poca influenza alla corte imperiale, anche in ragione della sua poca dimestichezza con la lingua tedesca. Cfr. S. WEISS, *Die vergessene Kaiserin: Bianca Maria Sforza, Kaiser Maximilians zweite Gemahlin*, Innsbruck, Tyrolia, 2010; G. RILL, s.v. *Bianca Maria Sforza*, DBI, 1968, vol. X, pp. 24-25.

²⁰⁶ C.M. PYLE, *Per la biografia di Baldassare Taccone*, «Archivio Storico Lombardo», CXVII, 1991, pp. 391-413, alla quale si rinvia anche per una disamina delle buone relazioni del Taccone con i letterati della corte di Milano, quali Gasparo Visconti e Giovanni II da Tolentino, che lo elesse destinatario di una corrispondenza di tredici missive, pubblicate nell'appendice dell'articolo della studiosa. Tolentino indirizzò a Taccone anche una lettera con una breve descrizione in latino dell'ingresso d'Isabella d'Aragona a Milano del 1489. Lo scritto, salvo alcuni cenni sulla navigazione da Napoli a Genova della sposa, non fornisce ulteriori dettagli sui festeggiamenti. Cfr. C.M. PYLE, *Una relazione sconosciuta delle nozze di Isabella d'Aragona con Giangaleazzo Sforza nel febbraio 1489: Giovanni II Tolentino a Baldassare Taccone*, «Libri e documenti», XVIII, 1993, pp. 20-26.

²⁰⁷ I sonetti della *Corona* del Curzio, di cui uno in dialetto pavese, sei in milanese e uno in bergamasco, non mancano di originalità nel dipingere, tra le situazioni ilari delle quali Taccone si rese protagonista, anche la recita in Duomo della *Coronatione* da parte dell'autore, cui il pubblico presente rispose con la minaccia di punizioni corporali. Pare tuttavia che il buon carattere del Taccone fosse apprezzato dai contemporanei e che Curzio stesso gli avesse dedicato amichevolmente uno dei suoi *Epigrammata*. La *Corona* fu dunque un piacevole divertimento cortigiano. Cfr. F. BREVINI, *Le origini della letteratura lombarda*, in *Il testo e l'opera. Studi in onore di Franco Brioschi*, a cura di L. NERI, S. SINI, Milano, Ledizioni, 2015, pp. 292-298; D. ISELLA, *Lo sperimentalismo dialettale di Lancino Curzio e compagni*, in *In ricordo di Cesare Angelini, studi di letteratura e filologia*, a cura di F. ALESSIO, A. STELLA, Milano, Il Saggiatore, 1979, pp. 146-159, dove sono disponibili anche l'analisi linguistica e l'edizione dei componimenti.

«In questo piccolo libretto»

Il sesto di questi sonetti, un dialogo tra due interlocutori che si fanno beffe del Taccone aggiornandosi sulle nuove prodezze del goffo poeta, riporta una notizia interessante sull'operazione editoriale che interessò il poemetto di cui trattiamo:

«Sivo or Tacon?» «Ch'à'l fag quel Taconascio?»
«A l'è andag in Franscia per stantie Parise.
Pu l'à scrig cose de la imperadrise
che de bruggiant faré somia ol librascio.
Cont ona foia penchia che scia > insi < ben scianscia
al n'à dag un al signò scrig in lettera formata».²⁰⁸

Il testo dialettale informa dell'offerta di Taccone al suo Signò di un libretto «in lettera formata», cioè, inequivocabilmente, sulla presentazione di una stampa effettuata a proprie spese, e ricorda le cure del poeta affinché l'esemplare d'omaggio venisse rilegato con l'apposizione di un foglio ben dipinto e ornato, così che la bellezza del volume distraesse il lettore dallo scarso valore dei versi.

Per compiere l'impressione Taccone si rivolse al tipografo bavarese Leonhard Pachel, presente dal 1476 a Milano, dove con il collega Ulrich Scinzenzeler aveva avviato una tipografia, la quale il 30 novembre 1477 congedava un primo volume contenente le opere di Virgilio.²⁰⁹ L'attività dei due tedeschi proseguì congiunta per tredici anni. Entrambi operarono poi autonomamente: Pachel dal 1488 fino al 1511; Scinzenzeler dal 1484 al 1500, anno in cui cedette l'attività al figlio Giovan Angelo.

Sullo sfondo dell'editoria milanese, i due artigiani attirarono l'attenzione dei contemporanei per la quantità delle edizioni prodotte – 135 della società iniziale; 191 sottoscritte dal solo Scinzenzeler; 114 ad opera di Pachel – e per la raffinata veste grafica dei loro libri.²¹⁰ La loro officina, pertanto, fu un punto di riferimento per diversi intellettuali rinomati e frequentatori della corte sforzesca, come Pietro Giustino Filelfo, che presso questa pubblicò le opere di suo zio Francesco, protette dal 15 marzo 1483 da un privilegio esclusivo di stampa concesso dal duca.

Il libretto che trasmette la descrizione nuziale è un piccolo incunabolo in quarto, composto da tre fascicoli di sei carte.²¹¹ Al verso della prima è riportato il titolo dell'opera con la dedica e la designazione dell'autore: *Coronatione e sponsalio de la serenissima Regina .M. Bianca. MA. SF. Augusta al Illustrissimo S. Lodovico. SF. Visconte Duca de Barri per Baldassarre Taccone Alexandrino cancelleri composta.*

Il colophon attesta che il componimento fu impresso nel 1493. Pertanto, l'edizione venne predisposta in tempi brevi, dal momento che le nozze erano state

²⁰⁸ *Ivi*, p. 157.

²⁰⁹ ITC iv00160600; GW M49729. Sullo stampatore cfr. C. CASETTI BRACH, s.v. *Pachel, Leonhard*, DBI, 2014, vol. LXXX, pp. 101-102. L'ultima edizione che egli sottoscrisse con lo Schinzenzeler è quella delle *Vitae sanctorum patrum* di san Girolamo, datata 1 agosto 1490: ITC ih00231000; GW M50927.

²¹⁰ L'edizione del breviario dell'Attavanti del 28 ottobre 1479, sottoscritta da entrambi gli stampatori, ad esempio, contiene il primo ritratto calcografico d'autore stampato. L'analisi dei caratteri impiegati da Pachel e Scinzenzeler ha fatto luce sui rapporti tra la loro officina e quella veneziana di De Bonellis e su come le edizioni dei due tipografi bavaresi favorirono l'ingresso a Milano di una cura grafica con forti influenze venete. Cfr. V. SCHOLDERER, *Printing at Milan in the Fifteenth Century*, in IDEM, *Fifthy Essays in Fifteenth and Sixteenth Century Bibliography*, Amsterdam, Menno Hertzberger & Co, 1966, p. 96.

²¹¹ ITC i00005600; GW M 44707.

celebrare il 30 novembre di quell'anno. Proprio la fretta di avere pronto un testo da pubblicare a ridosso dello svolgimento degli eventi è addotta dall'autore quale scusante per la mancata rifinitura stilistica del poemetto, alla quale pare si fossero aggiunte le richieste incalzanti del committente dell'opera:

Se troppo presto al popolo t'ho scoperto,
fatica mia, tu me scuserai.
Sarà la colpa del mio conte Alberto,
capitan giusto, per el qual ten vai,
che m'ha sospinto e stimolato certo,
el giorno e notte, come tu ben sai,
aciò ch'io te mandassi al suo signore.²¹²

Il «capitan giusto, conte Alberto», è stato identificato da Giovanni Biancardi con Alberto Bruscolo, patrizio bolognese, che dal 1490 aveva svolto per gli Sforza l'incarico di capitano di giustizia a Milano. Funzionario dell'amministrazione ducale, egli condivise probabilmente con Taccone le spese di pubblicazione della *Coronatione*, contando sulla citazione del suo sostegno all'operazione editoriale nei versi del poeta anziché sulla presenza del proprio nome nel colophon dell'opuscolo.

Al recto dell'ultima carta, Taccone inserì inoltre un testo utile a inquadrare il clima politico delicato nel quale si svolsero gli eventi presentati: un sonetto in lode di Ludovico il Moro riguardante la stipula della Lega di San Marco, conclusa nell'aprile 1493 tra il ducato di Milano, la Repubblica di Venezia e papa Alessandro VI Borgia per la tutela della pace d'Italia.²¹³ Al duca di Bari, «degnò d'ogni triumpho e verde alloro», il poeta si era rivolto, del resto, anche in apertura del poemetto, invocandolo quale nume tutelare dell'impresa letteraria.

Il secondo libretto dedicato ai festeggiamenti per il matrimonio uscì, invece, il primo ottobre 1494 dai torchi di Antonio Zarotto. Dopo il trasferimento di Bianca Maria Sforza in Austria, le nozze erano state celebrate nuovamente alla presenza dell'augusto sposo, il 16 marzo 1494, e si rendeva quindi opportuno rievocare il fasto delle cerimonie milanesi e la gloria conseguita dalla nipote del Moro.²¹⁴ Pertanto, in un incunabolo in quarto, di otto carte, dalla veste grafica arricchita da titoli sul lato sinistro del testo per scandirne la partizione in sezioni, fu prontamente pubblicato l'*Epithalamium* in esametri di Pietro Lazzaroni, lettore di arte oratoria presso l'Università di Pavia, qualifica che egli stesso dichiarò nella dedica del componimento all'imperatore.

²¹² B. TACCONE, *Coronatione e sposalitio di Bianca Maria Sforza*, pp. 94-95, ott. CXII. Il poemetto si legge in G. BIANCARDI, *La Coronatione di Bianca Maria Sforza. Un poemetto in ottave di Baldassarre Taccone*, «Studi e fonti di Storia lombarda. Quaderni milanesi», XIII, 1993, pp. 43-121. Da questa edizione sono tratte le ottave citate.

²¹³ Per l'importanza della Lega di San Marco, cui si unirono anche Ferrara e Mantova, lasciando il regno di Napoli esposto alle minacce della prossima spedizione di Carlo VIII, si veda G. SORANZO, *Il tempo di Alessandro VI papa e di fra Girolamo Savonarola*, Milano, Vita e Pensiero, 1960, pp. 61-63.

²¹⁴ ISTC il00110200; GW M 17363. Anche Arnaldo Ganda nota come la pubblicazione sia avvenuta poco dopo la celebrazione del matrimonio alla corte di Massimiliano I. Cfr. A. GANDA, *I primordi della tipografia milanese, Antonio Zarotto da Parma (1471-1507)*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 107-108.

«In questo piccolo libretto»

Dal 1480 il nome dell'autore compare effettivamente nei *Rotuli* dello Studio pavese. Scarse e dubbie sono però le notizie sulla sua biografia, sulla sua origine – bresciana o forse valtellinese – e sulla sua scomparsa, probabilmente poco successiva all'anno accademico 1495-1496, l'ultimo per il quale sia attestata la sua attività d'insegnamento.²¹⁵

Dal confronto tra le opere di Lazzaroni recentemente condotto da Bernhard Schirg è emersa, invece, con chiarezza l'abilità nel fronteggiare le necessità propagandistiche di Ludovico il Moro e nel rielaborare i propri versi in base all'encomio da presentare a dignitari della corte milanese o a principi italiani ed europei. Un esempio di questo talento è offerto dalla circolazione del *Carmen de quattuor virtutibus*, dove l'autore, descritto l'ideale del buon governo espresso dall'esercizio della Prudenza, della Fede, della Giustizia e della Liberalità, fatte le opportune modifiche, si cimentò in elogi dei civici consigli di Bergamo, di Bologna e di Crema, così come di Alfonso duca di Calabria, di Carlo I di Savoia, di Galeazzo Maria Sforza, dai quali sperò di ricevere benefici e ai quali inviò, in tempi differenti, pregevoli manoscritti di dedica.²¹⁶

Similmente, il poeta riservò alle pagine introduttive dell'*Epithalamium* per Bianca Maria Sforza la stessa corona di dodici virtù già offerta a Caterina Cornaro per il suo sposalizio veneziano del 31 luglio 1468 con Giacomo II di Lusignano, re di Cipro, in un elegante manoscritto intitolato *De duodecim virtutibus quibus coronatur consummata regina*.²¹⁷ Alle carte a2v - a4v dell'incunabolo qui in esame, dopo una rievocazione breve delle glorie di casa Sforza, ovvero dei trionfi di Francesco, di Galeazzo Maria, di Ludovico e del cardinale Ascanio, Bianca Maria appare infatti ornata di *Prudentia, Iustitia, Fortitudo, Temperantia, Fides, Spes, Charitas, Liberalitas, Misericordia, Veritas, Gravitas e Pudicitia*, degna sposa del re dei romani.

Già da queste osservazioni sulla struttura dell'*Epithalamium* – il quale alle carte a7r - a8v riporta anche le orazioni di congedo della principessa dalla corte milanese e quelle di saluto a lei rivolte da Gian Galeazzo e Ludovico Sforza – e sul facile riuso dei propri materiali poetici da parte di Lazzaroni si comprende come sia difficile servirsi dei cenni sul *triumpho qui celebratus est in festo Sancti Andreae in quo coronata est sponsa* alle carte a6r - a7r per farsi un'idea soddisfacente dello spettacolo al quale assistette Milano in quel giorno di festa.

Per ricostruire la successione degli eventi e descriverne gli apparati decorativi si impiegheranno dunque, insieme alle ottave di Taccone, la prosa puntuale delle *Nuptiae Augustae* di Tristano Calco, dedicate al cancelliere e oratore sforzesco Erasmo

²¹⁵ Nel 1491 intervenne Bartolomeo Calco per evitare che Lazzaroni perdesse la cattedra, in un momento in cui il corpo docenti doveva essere sfoltito per volere del Moro. Cfr. F. SANTI, s.v. *Lazzaroni*, *Pietro DBI*, 2005, vol. LXIV, pp. 243-245. Per l'analisi della lacunosa documentazione riguardante il letterato rimando a L. PESAVENTO, *L'umanista e il principe. La Vita ducum di Pietro Lazzaroni*, Pisa, Gisem, 1996, pp. 27-59; D. BIANCHI, *Qualche appunto su Pietro Lazzaroni*, «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», LVII, 1957, pp. 99-103.

²¹⁶ B. SCHIRG, P. GWYNNE, *The Economics of Poetry. Fast Production as a Crucial Skill in Neo-Latin Encomiastic Poetry*, «Studi rinascimentali», XIII, 2015, pp. 11-32.

²¹⁷ Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Correr 370. Cfr. *Ivi*, p. 21. Ho potuto consultare il manoscritto durante un soggiorno a Venezia effettuato nell'estate 2019 grazie a una borsa di studio attribuitami dall'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini. A questo e alla sua direttrice, prof.ssa Maria Ida Biggi, va un ringraziamento per il sostegno alle mie ricerche.

Brasca, e la lettera che il 28 dicembre 1493 Beatrice d'Este inviò da Vigevano a sua sorella Isabella a Mantova con diversi dettagli sul matrimonio.²¹⁸

Le cronache poetiche di Taccone e Lazzoroni si aprono con un'introduzione storica, volta a sottolineare l'alta dignità conseguita dalla *Gens sforziaca*, erede diretta della gloria del ducato visconteo, proprio come dichiarato alcuni anni prima da Stefano Dolcino nel suo libretto. Taccone, in particolare, mise in risalto il valore dimostrato da Matteo I Visconti nella lotta contro la casata dei Della Torre, da Ottone Visconti nelle imprese leggendarie della prima crociata, e da Francesco Sforza nelle sue più recenti campagne militari.²¹⁹ La celebrazione delle vittorie ducali e l'encomio della grandezza di Milano e della capacità dei milanesi di dimostrarsi temibili in battaglia vanno letti in rapporto alla possibilità di un prossimo sostegno degli Sforza alle guerre di Massimiliano contro i turchi, cui si è accennato.

Alle ottave 47-49 il poeta ricordò poi l'ambasceria del Brasca alla corte asburgica per offrire la mano di Bianca. Siglati i patti, il 7 novembre 1493 una delegazione guidata da Gaspare Melchior, vescovo di Bressanone, e dal tesoriere Jean Bontemps giunse a Milano in rappresentanza dello sposo, il quale, in seguito alla recente scomparsa di suo padre, Federico III, del 19 agosto precedente, regnava già formalmente sui domini dell'impero.

Come specificato da Tristano Calco, i legati tedeschi furono ricevuti a Porta Orientale dai fratelli della sposa e da Ludovico Sforza:

*Tum principes ipsi oblati, Joannes Galeacius Dux et Hermes, Blancae fratres, ac ipse rerum arbiter Ludovicus patruus, qui longo magistratuum civiumque ordine, ac suburbitarum civitatum nobilitate prosequente exierant Orientali regione ad ultimum suburbanum, ubi surgens opus amplissimo campo circumdato in octingentas cameras, pestilentium usui designatas, iam pro spectaculo habebatur. Hic exceptis Germanis, honestiorique latere locatis, Urbem omnes introeunt pulla veste tecti, luctus causa, qui utrinque recens contigerat, illic Federico Maximiliani patre, hinc Leonora Ludovici socru defunctis.*²²⁰

Su questa accoglienza, che permise agli ambasciatori di ammirare l'edificio del Lazzeretto in costruzione,²²¹ dominò dunque il nero del lutto, dovuto alla morte del

²¹⁸ T. CALCO, *Nuptiae Augustae*, in *Tristani Chalci Residua*, cit., pp. 100-120. Sul Brasca, cui nel 1491 erano già state demandate le trattative per il matrimonio di Anna Sforza con Alfonso I, duca di Ferrara, cfr. G. RILL, s.v. *Brasca*, *Erasmus*, DBI, 1972, vol. XIV, pp. 54-56. La missiva di Beatrice d'Este è edita in A. LUZIO, R. RENIER, *Delle relazioni di Isabella d'Este Gonzaga con Ludovico e Beatrice Sforza*, Milano, Bortolotti, 1890, pp. 89-93.

²¹⁹ Taccone non specificò la fonte della notizia della partecipazione di Ottone Visconti alla crociata del 1099, all'epoca di conoscenza abbastanza diffusa. Tra gli altri ne avevano scritto gli storici Bonvesin de la Riva e Galvano Flamma. Dopo lo scontro contro un valoroso saraceno, di cui Taccone fa menzione, il Visconti si sarebbe impadronito del suo scudo, sul quale il nemico aveva fatto porre l'insegna con la vipera che divora un uomo e che sarebbe poi divenuta lo stemma della casata Visconti. Cfr. A. FILIPPINI, *I Visconti di Milano nei secoli XI e XII. Indagini tra le fonti*, Trento, Tangram, 2014, pp. 47-48.

²²⁰ T. CALCO, *Nuptiae Augustae*, cit., p. 103.

²²¹ I lavori per l'edificazione del Lazzeretto, posto al confine delle mura cittadine, erano stati affidati dal Moro all'architetto Lazzaro Palazzi nella primavera del 1488. I finanziamenti necessari vennero reperiti attraverso le oblazioni di tutti i consorzi e collegi milanesi, oltre che con donazioni della famiglia ducale e dei più eminenti cittadini: Melzi, Calco, Bossi, Stanga, Terzago, Cagnola, Birago, Missaglia. Cfr. L. PATETTA, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, cit., pp. 314-328.

«In questo piccolo libretto»

padre dello sposo e della suocera del Moro, Eleonora d'Aragona, deceduta l'11 ottobre 1493.

Dopo aver ricordato la visita degli ospiti alle bellezze della città – in un percorso da Porta Orientale alla piazza del Duomo, per poi procedere lungo la contrada degli orefici fino al Castello di Porta Giovia –, Calco informò i suoi lettori dell'arrivo, il 18 novembre, di un'altra delegazione mandata dal granduca di Russia Ivan III il Grande – con il quale gli Sforza avevano intessuto relazioni diplomatiche fin dai tempi di Francesco I –,²²² la quale offrì alla famiglia ducale pellicce, gioielli, un arco con faretra, una scimitarra e un'autentica rarità: un «*detractum monstro dentem, magnitudine brachium viri longe superantem*».²²³ La presenza degli inviati russi Manuel Doxa e Daniel Maymorero – sottolineata da Calco e da un cenno della missiva di Beatrice d'Este – e di Guillaume Briconnet,²²⁴ vescovo di Lodève e ministro di Carlo VIII, in rappresentanza della corona di Francia, rimarcò la rilevanza internazionale dello spozalizio, messa in risalto anche dagli apparati montati nella cattedrale e lungo le vie cittadine. Così ne scrisse Taccone, mostrando Milano intenta ai preparativi del trionfo:

Al improvviso ognun fa qualche loggia,
con belli ornati havuti d'oriente
fa per le porte questa e quella foggia,
belle picture come el sol lucente.
Non se teme di neve o nube o pioggia:
ciascun che vuole honor se fa spendente.
Bella era poi veder el maggior templo,
che dà agli altri signor perpetuo exemplo.

Al altar grande uno alto tribunale,
el qual se stette a fabricare un mese,
che mai per alcun tempo serà frale
né pagarebbe una cità le spese.

²²² I. LAZZARINI, *Communication and Conflict: Italian Diplomacy in the Early Renaissance, 1350-1520*, Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 23, dove si nota come i rapporti tra Milano e la Russia si fossero intensificati nel 1472, dopo le nozze di Ivan III con Zoe Paleologa, figlia di Tommaso, despota di Morea, e in seguito all'invio alla corte moscovita di un'ambasceria sforzesca nel 1476, ricambiata a sua volta dal Granduca nel 1486.

²²³ T. CALCO, *Nuptiae Augustae*, cit., p. 104. Il viaggio degli ambasciatori russi era iniziato nell'aprile 1493, come attestano le loro lettere credenziali conservate all'Archivio di Stato di Milano. Da una missiva di Agostino Calco a Bartolomeo Calco del 9 dicembre 1493 si apprende che in loro onore fu organizzata una battuta di caccia nella Valle del Ticino, cui seguì un soggiorno nelle residenze ducali di Vigevano, prolungatosi almeno fino al 16 dicembre. Accompagnati dal siniscalco Jeronimo Vismara, i legati si trasferirono poi a Venezia, dove furono ricevuti dalla Serenissima. Per questa missione diplomatica e per la relativa documentazione rinvio a G. BARBIERI, *Milano e Mosca nella politica del Rinascimento*, Bari, Adriatica, 1957, pp. 50-55, dove non si fa cenno alla presenza dei legati allo spozalizio.

²²⁴ Figura essenziale per la politica estera di Carlo VIII, fu lui a suggerire d'intraprendere la campagna per la conquista del regno di Napoli. Tra il 1492 e il 1498 svolse delicate missioni diplomatiche in Italia, e nel 1495 per interessamento del sovrano fu creato cardinale da Alessandro VI. Dopo la morte di Carlo la sua carriera politica andò progressivamente ridimensionandosi. Cfr. B. CHEVALIER, *Guillaume Briconnet (v. 1445-1514): un cardinal-ministre au debut de la Renaissance: marchand, financier, homme d'Etat et prince de l'Eglise*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

Un preccio grande e smisurato vale
l'ornamento che in Domo se distese:
tanti celoni e tal tapezzaria
non han barbari, Fiandra e la Turchia.

Di grado in grado sopra al altar era
un bel lavoro e inextimabil, quasi,
che non ha el mondo simile argientera.
E son ben forse circa a cento vasi,
torze distincte poi di bianca cera;
e quelli tutto el dì vi son rimasi.
Quei candellieri e vasi al modo antico
fe' fabricare el signor Lodovico.

L'insegne di signori antichi insubri
eran d'intorno ai travi del tiburo
e mille aquile giunte con colubri
l'uno a celeste e l'altra in color scuro;
leoni in foco fiammeggianti e rubri
d'oro e d'argento fin lucente e puro.
Tutti gli altri lavori eran depinti
e de foglie e di fronde i marmi avinti.²²⁵

Si ritrova dunque, come per il matrimonio milanese del 1489, l'erezione nel coro del Duomo dei palchi per la sposa, per gli ambasciatori e per i dignitari di corte. Nuovamente fu esposto il prezioso tesoro di Ludovico, mentre, come precisato da Calco, negli intercolumni delle navate furono appesi arazzi fiamminghi e arabi con finiture in oro e argento.²²⁶ Dalle impalcature del tiburio, ancora edificando, pendevano stendardi con le insegne dell'aquila imperiale e della vipera visconteo-sforzesca.

Dava accesso al coro un maestoso arco trionfale sul quale campeggiava, sul fronte anteriore, l'immagine di Francesco Sforza a cavallo. Su quello posteriore, nuovamente, l'aquila imperiale:

*Carmine decrevi de multis pauca referre.
Stabat ovans capiti decorando grande tribunal
reginae et procerum sectans vestigia rara.
Fronte sedet prima, quem totus noverat orbis,
Sfortia Franciscus, ligurum dominator et altae
Insubriae, portatus equo, quo straverat hostis.
Insper est insigne novum, quod Roma fatetur
regem stare suum nigras in corpore plumas
gestantis aquilas complexum laude decora.*²²⁷

²²⁵ B. TACCONI, *Coronatione*, cit., pp. 81-82, ott. 60-63.

²²⁶ T. CALCO, *Nuptiae Augustae*, cit., p. 105.

²²⁷ P. LAZZARONI, *Epithalamium*, c. a6r.

«In questo piccolo libretto»

Tutte le fonti sono concordi nel descrivere l'impegno degli abitanti di Milano per la creazione di festoni di fronde di alloro, mirto ed edera per le porte e le finestre delle abitazioni affacciate sulle vie interessate dal passaggio del corteo diretto al Duomo. Tra i drappi alla divisa sforzesca e gli stendardi con le aquile imperiali e le vipere di casa Visconti esposti, Calco osservò stupito come addirittura «*Fuit, qui Crocodilum, non alias Urbi visum, suspenderit*».²²⁸

Solamente la missiva di Beatrice d'Este ricorda però anche che:

La strata che incomentia al revelino del castello era facta de colonne circumsepte de hederà fin al fondo de la piazza, et cum feste antique facte de fronde tra l'una columna et l'altra et li tondi soi et cum le arme imperiale.²²⁹

Sul piazzale del castello di Porta Giovia vi fu dunque un pergolato d'edera con festoni di fronde alle quali furono appese le insegne imperiali, simile a quello che nelle nozze di Isabella d'Aragona collegava l'arco trionfale e il tiburio sulla piazza del Duomo. Ma se entrambe le principesse impiegarono lo stesso percorso per raggiungere la cattedrale, i loro cortei furono molto differenti.

La mattina del giorno di sant'Andrea del 1493 a uscire per primi dal castello furono gli ambasciatori tedeschi e i loro paggi, i quali, scortati dal marchese Hermes Sforza, raggiunsero il Duomo e presero posto negli scranni del coro loro destinati.

Un'ora più tardi Bianca Maria venne fatta salire su un cocchio dorato con cui giunse alla cerimonia:

A le hore decesepte, sive 17, se fece montare la Ser.ma Regina, sopra el carro triumphale, che me donò quando fo a Ferrara la felicissima memoria de la q. madama nostra matre, et se tirava per quatro corseri bianchi. Haveva la Segnora Regina una veste de raso cremesino, recamata richissimamente a razi d'oro, cum lo burbo pieno de zoye, et la coda longissima, et le maniche facte a guarnazono in modo che parevano doe ale, che era uno bello videre. Haveva in testa uno ornamento de bellissimi diamanti et perle et per ornare questo acto furono dati messer Galeazzo Palavicino a portare la coda, lo conte Conrado de Landò, lo conte Manfredo Tondello a portar ciascuno di loro una manica per uno. Precedevano tutti li camereri di questa corte, cortesani, li offitiali, li zentilhomini, li feudatarij et deinde li conscellieri. Sedeva la Ser. ma Regina in mezo del carro, la Ill. ma Duchessa Isabella da uno canto a mano dritta. [...].²³⁰

Beatrice d'Este specificò che immediatamente dopo il carro seguivano gli oratori mandati dal re di Francia e dai vari principati italiani, insieme con il duca Gian Galeazzo e con Ludovico il Moro. Dietro di loro, altre dodici carrette trasportavano «le prime damiselle de Milano».

²²⁸ T. CALCO, *Nuptiae Augustae*, cit., p. 105.

²²⁹ A. LUZIO, R. RENIER, *Delle relazioni di Isabella d'Este Gonzaga*, cit., p. 91. Per alcune osservazioni intorno alla foggia dell'abito nuziale di Bianca Maria, e più in generale sulle preziose vesti che entrarono nel suo corredo, rimando a P. VENTURELLI, *Leonardo da Vinci e le arti preziose. Milano tra XV e XVI secolo*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 131-134.

²³⁰ A. LUZIO, R. RENIER, *Delle relazioni di Isabella d'Este Gonzaga*, cit., p. 91.

Lazzaroni, riguardo al corteo, precisò invece che il carro fu scortato anche da un corteo di sedici giovani e altrettante fanciulle abbigliati con vesti di colore verde:

*Ante rotas numero viridanti veste recincti
bis iuvenes octo, quos tu venisse putares
de caelo nitidos, sit tantus fulgor in illis,
ancillae totidem viridi sub veste decentes
aequantur numeros iuvenum vestigia servant.*²³¹

Sul sagrato del Duomo la sposa trovò ad attenderla alcune gentildonne milanesi, come già visto per lo spozalizio d'Isabella d'Aragona, ma questa volta guidate da Beatrice d'Este, moglie di Tristano Sforza.

L'ufficiatura della messa, che il solo Taccone specificò essere stata quella «del Spirito Santo»,²³² spettò all'arcivescovo di Milano, Guido Antonio Arcimboldi, assistito dai vescovi di Piacenza e di Como, Fabrizio Marliani e Antonio Trivulzio, che posero la pace da baciare l'uno agli ambasciatori imperiali, l'altro ai restanti invitati disposti sui palchi del coro.

Al termine del rito, Bianca Maria, insieme a Gian Galeazzo e a Ludovico Sforza, si presentò all'Arcimboldi che pronunciò la benedizione sponsale, mentre il vescovo di Bressanone le poneva l'anello al dito dando compimento alla procura. Fu sciolta allora l'acconciatura della principessa e le furono tolte le perle dai capelli, perché sul suo capo fosse posta, sempre dal vescovo di Bressanone, la corona imperiale.

Conclusa la funzione, l'imperatrice novella montò su un destriero preparato per lei che la attendeva sul sagrato della cattedrale, dove i colleghi dei giuristi e dei medici erano pronti a scortarla sotto un baldacchino bianco bordato d'ermellino. A farle da palafrenieri furono eletti Francesco Pallavicino e Francesco Bernardo Visconti. Alla sua sinistra Bianca era accompagnata dal vescovo di Bressanone ed era seguita da Isabella d'Aragona e da Beatrice d'Este, anch'esse a cavallo. Alle loro spalle si trovavano tutte le nobildonne invitate e i dignitari di corte a cavallo, che tra squilli di trombe e al suono delle campane riaccompagnarono la sposa al castello.²³³

Il 3 dicembre successivo la sposa partì alla volta di Innsbruck dove avrebbe incontrato Massimiliano I. Lazzaroni concluse dunque il suo poemetto con l'immagine della corte che commossa assistette al saluto di Bianca alla città di Milano, mentre la narrazione di Calco la accompagnò fino alle sponde del lago di Como, da dove poi ella procedette alla volta di Coira.²³⁴ Taccone, concludendo il suo racconto, specificò

²³¹ P. LAZZARONI, *Epithalamium*, cit., cc. a6v - a7r.

²³² Interessante il fatto che il poeta si sia preoccupato di far sapere che durante la funzione fu cantata la messa dello Spirito Santo perché, nella solennità di sant'Andrea, la liturgia ambrosiana non prevedeva il canto del *Veni creator Spiritus*. Si trattò probabilmente di un cambiamento del rito ordinario voluto dall'arcivescovo per sottolineare la benedizione del vincolo matrimoniale.

²³³ T. CALCO, *Nuptiae Augustae*, cit., pp. 107-108.

²³⁴ Il duca Gian Galeazzo, Ludovico Sforza, Beatrice d'Este, Hermes Sforza, Bona di Savoia, Gasparo Visconti e Giason de Maino fecero parte della comitiva che accompagnò Bianca fino a Como, dove fu il vescovo Trivulzio a fare gli onori di casa ospitando la sposa presso l'arcivescovado. Furono organizzate regate ed escursioni lungo le coste lariane e il 5 dicembre, a bordo di un'imbarcazione da parata abbellita da festoni di verzura, la sposa giunse a Bellagio, dove fu ospite di Marchesino Stanga. Il giorno seguente,

«In questo piccolo libretto»

anche come il lutto per le recenti scomparse dei membri delle famiglie degli sposi avesse moderato il lusso dei festeggiamenti, che contrariamente sarebbero stati più sfarzosi e confacenti alla tradizione migliore della Milano festeggiante. Nei versi del poeta, sotto il patrocinio di Ludovico Sforza, la città fioriva di cantieri architettonici incomparabili per bellezza e utilità, grazie all'operosità dei suoi cittadini:

Chi le bellezze di Melan contempla
per meraviglia forte se distempla.

Vo' tu vedere al mondo una fortezza?
Guarda a Melano el bel Castel di Giove.
Un templo grande in estrema grandezza?
Rimira el Domo e va a cercare altrove
le pompe, gli ornamenti e gientilezza.
Vedi la turba che per strada piove,
in Melan puoi vedere uno hospitale
che quel di Siena la mità non vale.²³⁵

All'interno della descrizione nuziale di Taccone, pertanto, come nell'opuscolo firmato da Stefano Dolcino, torna l'elogio di Milano e dei grandiosi edifici eretti per volere degli Sforza: il Castello, il Duomo, l'Ospedale Maggiore. Se a ciò si aggiunge la citata presentazione ai legati tedeschi della fabbrica del Lazzaretto, si comprende chiaramente come nel programma della festa dinastica sforzesca e nelle sue descrizioni ufficiali la mostra dei progetti urbanistici in corso agli invitati avesse una notevole importanza. La messa a stampa di questo spettacolo dell'arte e dell'architettura, destinato a circolare tra le mani di un ampio pubblico di lettori, aumentava la fama del giusto governo dei duchi e ne associava in maniera ancora più stretta l'immagine pubblica all'aspetto rinnovato di Milano.

sempre navigando sul lago, la comitiva approdò a Bellano, da dove si diresse verso Coira. Una descrizione di queste tappe e delle accoglienze tributate è fornita da T. CALCO, *Nuptiae Augustae*, cit., p. 108. Alcune osservazioni in merito sono reperibili in F. CALVI, *Bianca Maria Sforza. Regina dei Romani, Imperatrice germanica e gli ambasciatori di Lodovico il Moro alla corte cesarea secondo nuovi documenti*, Milano, Vallardi, 1888, pp. 34-37.

²³⁵ B. TACCONE, *Coronatione*, cit., pp. 89-90, ott. 92-93. Tra le bellezze di Milano Taccone ricorda anche l'imponente modello in argilla della statua di Francesco I a cavallo che il Moro aveva commissionato a Leonardo da Vinci. Il prototipo del monumento si trovava nel 1493 nel cortile del castello di Porta Giovia, o più probabilmente in quello della corte dell'Arengo: Vedi che in corte fa far di metallo / per memoria del padre un gran colosso/ i' credo fermamente e senza fallo / che Grecia e Roma mai vide el più grosso. / Guarde pur come è bello quel cavallo. / Leonardo Vinci a farlo sol s'è mosso / statura bon pittore e bon geometra. / Un tanto ingegno rar dal ciel s'impetra. (*Ivi*, ott. 102). Come è noto, la statua equestre non fu mai fusa perché il metallo divenne, di lì a breve tempo, necessario per le guerre contro il re di Francia Luigi XII. Diversi storici dell'arte, con riferimento all'ottava citata della *Coronatione*, sostengono che nell'occasione delle nozze di Bianca Maria il prototipo fu esposto al pubblico. Cfr. G.M. RADKE, *Leonardo Student of Sculpture*, in *Leonardo da Vinci and the Art of Sculpture*, edited by IDEM, London, Yale University Press, 2009, p. 93. Le altre descrizioni dell'evento non riportano però alcun cenno al modello, fatto assai strano data la precisione delle relazioni di Calco e Beatrice d'Este che credo lo avrebbero almeno menzionato. La mostra del modello mi pare dunque da escludere e penso che la notizia di Taccone si collochi semplicemente nella rassegna dei progetti allora in corso d'opera ai quali il poeta aveva facilmente accesso per via del suo inserimento nel *milieu* di Ludovico.

Non è certo un caso che, nel periodo tra il 1494 e il 1497, il tema dell'ammodernamento urbano patrocinato da Ludovico Sforza comparisse ancora tra le pagine del *De decorata civitate Mediolani* di Pietro Lazzaroni, incunabolo *sine notis* assegnabile alla tipografia di Ulrich Scinzenzeler.²³⁶ L'operetta – una prosopopea di 160 esametri nella quale *Introducitur Mediolanum loquens quod olim fuit ut mulier annosa, nunc vero floret ut formosa puella* – fu probabilmente composta in occasione dei festeggiamenti per la nomina ducale del Moro, quindi quasi in concomitanza con le nozze di Bianca Maria. Ne era autore uno dei cantori del matrimonio augusteo, che tornava a magnificare con la sua eloquenza il proprio mecenate, beneficiario di una propaganda celebrativa in cui festa, urbanistica e stampa si univano per esaltare l'ascesa del principe.

Nella lettera di Beatrice d'Este la narrazione del trionfo di Bianca Maria Sforza termina con il ritorno del corteo nuziale al castello e con la confidenza di uno degli ambasciatori francesi, il quale dichiarò alla moglie del Moro che «per havere veduto coronatione de papa, et de re e regina soi non havere mai visto più bella cosa».²³⁷ In effetti, furono proprio gli accorgimenti assunti per enfatizzare attraverso il cerimoniale l'elevazione della sposa al rango imperiale a rendere tanto solenne il trionfo.

In primo luogo, l'uso del cocchio dorato per raggiungere la cattedrale segnò una vistosa differenza rispetto ai cortei sforzeschi ai quali i milanesi avevano assistito in precedenza. Persino Francesco I Sforza, come nota Sergio Bertelli, nel suo ingresso del 4 luglio 1453 aveva rifiutato di percorrere la città su un carro reputandolo un onore troppo grande, quale effettivamente era, dal momento che nel 1221 una bolla di papa Onorio III aveva concesso tale privilegio esclusivamente a quanti avessero ricevuto l'unzione regale.²³⁸

La lettera di Beatrice d'Este informa poi di come per l'incoronazione fosse stata impiegata una corona «d'oro, cum rubini, diamanti et perle, facta cum li archi de sopra in croce, et cum el mondo sopra cum una crosetta a la imperiale, secondo la norma data per li prefati oratori, como dicono havere instructione del Signore Re suo»,²³⁹ ossia un gioiello la cui forma era quella tradizionale di una corona imperiale, portata dalla corte asburgica per la cerimonia così da rendere visibile la dignità acquisita dalla sposa.

All'uscita della cattedrale fu il baldacchino, in uso nell'ingresso dei principi e dei monarchi europei a partire dalla fine del XII secolo, a segnalare alla folla il ritorno di Bianca al castello. Immagine mobile del ciborio imperiale, esso associava il corpo del principe al corpo di Cristo, dal momento che sotto di questo l'ostia consacrata era portata in processione per le vie cittadine nella festa del *Corpus Domini*. La solennità,

²³⁶ ISTC il00110100; GW M17364. L'attribuzione a Scinzenzeler è data sulla base del carattere romano impiegato. Un'analisi di questo componimento, attenta a verificare se l'immagine che esso trasmette della Milano di Ludovico il Moro abbia dei riscontri documentari concreti, si trova in L. PESAVENTO, *La "pulcherrima urbs Mediolani" di P.L. e la storiografia milanese di età sforzesca*, in *La memoria e la città. Scritture storiche tra Medioevo ed Età Moderna*, a cura di C. BASTIA, M. BOLOGNANI, Bologna, Il Nove, 1995, pp. 361-372.

²³⁷ A. LUZIO, R. RENIER, *Delle relazioni di Isabella d'Este Gonzaga*, cit., p. 94.

²³⁸ S. BERTELLI, *Il corpo del re*, cit., p. 81 cui rinvio anche per l'analisi delle prescrizioni della bolla di Onorio III relative agli ingressi trionfali.

²³⁹ A. LUZIO, R. RENIER, *Delle relazioni di Isabella d'Este Gonzaga*, cit., p. 93.

«In questo piccolo libretto»

istituita da Urbano IV con la bolla *Transiturus* del 1264, è la sola nel mondo cattolico che prescriva l'impiego dell'ornamento, che già nel XIV secolo fu però adottato anche per l'accoglienza di pontefici, vescovi, e sovrani.²⁴⁰

Il *Pontificalis Liber* di Agostino Patrizi Piccolomini e Giovanni Burcardo fece chiarezza su quali fossero le occasioni in cui era prescritto l'uso del baldacchino. I due cerimonieri, nell'*Ordo ad recipiendam processionaliter imperatricem vel reginam* ne richiesero l'impiego per accompagnare la regnante dalle porte della città fino alla cattedrale.²⁴¹ Nel caso delle nozze di Bianca Maria il baldacchino fu però utilizzato per il ritorno dal Duomo al castello, presumibilmente per rimarcare come la sposa avesse ricevuto l'unzione crismale e fosse solo allora degna di tanto onore. Tutte le fonti sono inoltre concordi nell'affermare che membri dei collegi dei giuristi e dei medici furono preposti al trasporto delle sue aste, evitando l'elezione di membri delle famiglie nobili locali a tale privilegio, la quale avrebbe ridimensionato la grandiosità del corteo.

Per concludere le osservazioni sul matrimonio augusteo del 1493 citerò una lettera che nel dicembre di quell'anno Ludovico Sforza indirizzò a suo suocero, Ercole I d'Este. Vi si legge un'informazione interessante sull'organizzazione del prezioso corredo dotale della sposa che fu esposto in alcune sale del castello nelle giornate di festa per consentirne la visione agli invitati:²⁴²

Quando venne qui messer Marcoaldo ambasciatore del Ser.mo Re dei Romani per annunciarne ch'el prefato Re voleva de presenti la Ser.ma Madona Bianca mi nipote, io me trovai de mala voglia per ritrovarme sprovveduto de le cose che li vanno [...]. Ma la mia Ill.ma consorte statim me confortò dicendo che li bastava l'animo de fornirla de omne cose et honorevolmente, et così se misse alle mani et l'ha fornito talmente ch'el è stato una cosa miraculosa cusì de la quantità de le cose, como de li lavori et ornati, secondo che la vostra Ex.a vederà per lo *quadernetto* che la mia Ill.ma consorte mandarà alla Ill.ma madona Anna [...].²⁴³

La soddisfazione del Moro per il ruolo giocato da Beatrice nell'allestimento della dote di gioielli e abiti che Bianca avrebbe portato alla corte asburgica conferma l'importanza del suo apporto alla gestione dei preparativi per lo sposalizio, intuibile dall'abbondanza dei dettagli della lettera a Isabella d'Este qui citata in comparazione alle testimonianze di Lazzaroni e Taccone. Ludovico accenna però anche al fatto che alcune note sulla gestione delle feste erano state raccolte da sua moglie in un *quadernetto* che ella avrebbe fatto recapitare ad Anna Sforza a Ferrara, così da rendere

²⁴⁰ S. BERTELLI, *Il corpo del re*, cit., pp. 94-95. L'impiego del baldacchino nelle incoronazioni regie è attestato per la prima volta per quella di Riccardo Cuor di Leone nel 1189. Per osservazioni circa la diffusione del suo uso in Francia, dove, nel 1322 se ne registrò la presenza nel cerimoniale delle esequie di Filippo V, si veda A.L. TROMBETTI BUDRIESI, *Un gallo ad Asclepio: Morte, morti e società tra antichità e prima età moderna*, Bologna, CLUEB, 2014, p. 429.

²⁴¹ *Il Pontificalis Liber di Agostino Patrizi Piccolomini e Giovanni Burcardo (1485)*, cit., p. 538.

²⁴² T. CALCO, *Nuptiae Augustae*, pp. 104-105. Il 18 novembre 1493 presso la cancelleria sforzesca furono vergati due inventari, in italiano e in latino, delle vesti e dei gioielli che componevano il corredo dotale di Bianca. La versione italiana si legge in A. CERUTI, *Il corredo nuziale di Bianca M. Sforza Visconti: sposa dell'Imperatore Massimiliano I*, in «Archivio Storico Lombardo», II, 1875, pp. 51-75.

²⁴³ Cito da L. GIORDANO, *La Ill.ma consorte di Ludovico Sforza*, in *Beatrice d'Este 1475-1497*, a cura di EADEM, Pisa, ETS, 2006, p. 71.

disponibile un volumetto in cui trovare memoria delle soluzioni adottate per le pompose accoglienze, quanto meno relativamente all'abbigliamento. Del promesso *quadernetto* non è rimasta traccia, così come non ho reperito notizie sull'«opera de tutto quello apparato di Derthona, in la quale describe minutamente tutti li archi et cose più degne»²⁴⁴ composta dallo sconosciuto messer Antonio Polono, cui accenna l'estensore della *Descriptione* parigina dello sposalizio di Isabella d'Aragona scusandosi per aver tralasciato molti particolari dell'evento.

Anche del matrimonio di Annibale Bentivoglio pare fosse disponibile un'ulteriore cronaca quattrocentesca. Leandro Alberti nel VII libro delle *Historie di Bologna*, pubblicate tra il 1541 e il 1543, definì la festa «Una delle più sontuose che mai fusse fatta nella città di Bologna [...] come ampiamente narrala tutta messer Philippo Beroaldo elegantemente in latino et *** del Puozzo in un *opuscolo* in ottava rima composto».²⁴⁵ Delle medesime nozze anche lo storico agostiniano Cherubino Ghirardacci nella *Historia di Bologna*, scritta tra il 1570 e il 1598, affermò: «Ne scrisse di questa festa Filippo Beroaldo in latino et il Poggio in ottava rima, ma di questi più ampiamente Angelo Michele Salimbeni bolognese dirizzata al magnifico Lorenzo de' Medici in ottava rima».²⁴⁶ L'autore del Puozzo/Poggio citato dai due eruditi cinquecenteschi è stato identificato con il retore e umanista Francesco dal Pozzo da Parma, detto Puteolano, il quale avrebbe aggiunto i suoi versi alla serie dei componimenti sulle nozze Bentivoglio-Este analizzati.²⁴⁷ La menzione del suo *opuscolo*, andato perduto, da parte di Alberti e di Ghirardacci nelle rispettive *Historie* accanto agli incunaboli delle *Nuptiae Bentivolorum* di Beroaldo e dell'*Epithalamium* di Salimbeni mi sembra indizio di una possibile circolazione a stampa del libretto, dal momento che al più esteso racconto manoscritto di Sabatino degli Arienti i due storici non fanno alcun cenno, avendo forse potuto impiegare solo testimonianze edite per scrivere le loro osservazioni sullo sposalizio.

E ancora, promesse d'invio dei testi recitati durante le feste nuziali si trovano in diverse lettere di ambasciatori ai loro principi: ad esempio, la ricordata lettera di Benedetto Capilupi sullo sposalizio urbinato di Elisabetta Gonzaga si chiude con la promessa di recare a Mantova un «compendio» della rappresentazione allegorica di Giovanni Santi, richiesto dall'ambasciatore all'autore stesso;²⁴⁸ e un cenno a un componimento analogo si legge in una missiva di Giacomo Trotti, ambasciatore estense a Milano, con informazioni sulla *Festa del Paradiso* di Bernardo Bellincioni, allestita

²⁴⁴ *Descriptione*. Appendice, documento B, [7].

²⁴⁵ L. ALBERTI, *Historie di Bologna*, a cura di A. ANTONELLI, M.R. MUSTI, Bologna, Costa, 2006, vol. I, p. 43.

²⁴⁶ C. GHIRARDACCI, *Historia di Bologna*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, Bologna, Zanichelli, 1933, vol. XXXIII, p. 241.

²⁴⁷ Su questa fonte aggiuntiva di Puteolano e più in generale sul successo letterario della narrazione dello sposalizio Bentivoglio del 1487 cfr. A. CAMPANINI, *Narratori di banchetti in Italia tra XV e XVI secolo. Il caso delle nozze Bentivoglio-Este (Bologna, 1487)*, in *Le Banquet. Manger, boire et parler ensemble (XIIe-XVIIe siècles)*, textes réunis par B. LAURIOUX, A. PARAVICINI BAGLIONI, E. PIBIRI, Firenze, SISMEL-Galluzzo, 2018, pp. 261-285.

²⁴⁸ A. LUZIO, R. RENIER, *Mantova e Urbino (1471-1539)*, cit., p. 21.

«In questo piccolo libretto»

il 13 gennaio 1490 nella Sala Verde del Castello Sforzesco a conclusione dei festeggiamenti per il matrimonio di Isabella d'Aragona.²⁴⁹

Lo spettacolo, noto agli storici del teatro per l'attribuzione a Leonardo da Vinci dell'apparato scenico – dichiarata da Francesco Tanzi in una nota anteposta al testo della recita pubblicato nell'edizione delle *Rime* di Bellincioni del 1493 –²⁵⁰ terminava con il saluto di Apollo alla sposa, alla quale il dio, come dichiara l'oratore estense, offriva il corteo delle Grazie e delle Virtù che l'avrebbero riaccompagnata alle sue stanze e un omaggio speciale:

Apolo andò a Madonna et con molte parole dolce et suave le apresentò a la sua Excellentia per parte de Giove, et ditte le parole li donò un *libretto*, nel quale contene tutte le parole che se sono ditte in ditta representatione: nel quale libretto era alchuni soniti facti in laude et gloria de potentati suoi de li horatori, che li erano presenti, et così de loro proprii, et a tutti ditti horatori ne fu dato uno per zaschuno da la sua Excellentia.²⁵¹

Anche le note redazionali di Tanzi confermano la presentazione alla duchessa di un *libretto* con il testo poetico, senza menzionare la distribuzione di altre copie agli ambasciatori ospiti:

Apollo dona a Madonna un *libretto*, ove erano tutti i versi della Festa e dice:

Per ritornar più grato al signor mio,
del magno beneficio ricevuto
d'esser stato delli Dei sol io
ch'el divin don ti porsi e ben dovuto
per satisfare al suo e al mio disio
ch'io ti ringrazi, essendo a più tenuto,
dono a te sol le mie poche faville,
versi che di te scrisson le Sibille.²⁵²

La necessità di predisporre copie di omaggio della *Festa* per un numero non precisato di oratori – ma certo almeno per i legati del papa, del re di Francia, delle Repubbliche di Venezia e di Firenze e del duca di Ferrara, dedicatari dei sonetti riportati in coda al testo della recita nell'incunabolo delle *Rime* di Bellincioni – e forse anche per altri invitati, lascia ipotizzare un altro ricorso all'arte tipografica nelle nozze

²⁴⁹ Modena, Biblioteca Estense, It. 521. A.J. 4, 21. *Hordine de la festa et representatione che ha facto fare lo Ill.mo et Ex.mo S.re Ludovico in honore de la Ill.ma M.a duchessa Isabella*. Edita in E. SOLMI, *La festa del Paradiso di Leonardo da Vinci e Bernardo Bellincione (13 gennaio 1490)*, «Archivio Storico Lombardo», XXXI, 1904, pp. 75-89.

²⁵⁰ ISTD ib00303000; GW 3806. L'edizione apparve per i tipi milanesi di Filippo Mantegazza. A carta t4v così recita la didascalia del Tanzi: «La sequente operetta composta da Meser Bernardo Belizon è una festa o vero ripresentatione chiamata paradiso, qual fece far il Signor Lodovico in laude della Duchessa di Milano. E chiamasi paradiso però che v'era fabricato con il grande ingegno e arte di maestro Leonardo Vinci Fiorentino il paradiso, con tutti li setti pianeti che girava. E li pianeti erano rappresentati da homini in forma e habito che se descrivono dalli poeti, li quali pianeti tutti parlano in laude della prefata Duchessa Isabella, como vedrai legendola».

²⁵¹ E. SOLMI, *La festa del Paradiso di Leonardo da Vinci*, cit., p. 88.

²⁵² B. BELLINCIONI, *Le rime*, p. 66.

Sforza-Aragona. Infatti, sarebbe stato alquanto oneroso farsi carico dell'allestimento di pregevoli manoscritti con i versi della rappresentazione, e l'impiego della stampa – la cui efficacia per favorire la circolazione di testi encomiastici era già stata sperimentata in contesto sforzesco con l'edizione dei versi declamati durante il banchetto di Tortona – avrebbe risolto il problema di consegnare a ospiti e ambasciatori un ricordo dello spettacolo leonardesco.

L'assenza di incunaboli della *Festa del Paradiso* circoscrive queste affermazioni all'ambito delle ipotesi attendibili ma non verificabili, invitando però a credere che forse la pratica della stampa della letteratura della e per la festa, nell'Italia del Quattrocento, potesse essere più frequente di quanto testimoniano gli opuscoli conservati.

Capitolo 2

La festa nuziale. Una festa per tutti?

1. Il viaggio della sposa. Per mare e per terra

L'analisi della documentazione sugli sposalizi principeschi italiani del Rinascimento affrontata nelle pagine precedenti ha messo in risalto come un obiettivo di comunicazione politica fosse sotteso sia alla progettazione della festa nuziale, sia all'elaborazione letteraria delle sue cronache. Entrambe rendevano manifeste la *magnificencia* della famiglia del principe e la solidità delle alleanze locali e internazionali su cui poggiava il suo governo. Alleanze che potevano finanche influire sulle vicende redazionali e sulla stampa delle descrizioni dei matrimoni, come visto nel caso del *Carmen nuptiale* di Naldo Naldi.

L'esigenza di persuadere i nobili invitati, i forestieri e i cittadini accorsi al lieto evento degli effetti benefici del reggimento dei governanti determinava, inoltre, l'ambientazione delle cerimonie in un mondo immaginifico, edificato con apparati e archi trionfali effimeri, dove attraverso recite, concerti, giostre e danze prendeva forma la città ideale disegnata dal principe insieme agli umanisti e agli artisti di corte. Alla realizzazione di questo progetto utopico concorreva ciascuno dei momenti della festa, i quali avevano una propria autonomia formale e un proprio messaggio, ma che solo compendosi nell'unitario programma delle celebrazioni conseguivano la perfezione del loro intento comunicativo.¹

I grandiosi spettacoli del viaggio della sposa, dell'ingresso in città e della cerimonia nuziale, per i quali si auspicava una partecipazione e una visibilità pubblica quanto più ampie fosse possibile e isolabili solo ipoteticamente dal meccanismo complesso dei festeggiamenti, saranno ora considerati singolarmente per identificare continuità e variazioni delle loro tipologie in rapporto ai contesti politici e culturali che ospitano gli eventi.

Ci si chiederà, inoltre, in che misura e in che modo il popolo partecipasse ai momenti celebrativi tanto come spettatore, quanto come apparatore degli addobbi urbani, o ancora quale protagonista effettivo, nei panni di folla acclamante e ordinata. La presenza dei cittadini e il loro consenso ai rallegramenti pubblici furono, infatti, fattori tutt'altro che marginali per la riuscita della festa, soprattutto nelle capitali dei giovani principati italiani del Secondo Quattrocento, spesso ancora in attesa di legittimazione

¹ Sull'autonomia formale e ipotetica dei momenti spettacolari della festa rinascimentale vedi F. CRUCIANI, *Il teatro e la festa*, cit., pp. 39-40.

«In questo piccolo libretto»

formale della loro validità istituzionale da parte dell'autorità imperiale e papale. Si osserverà così come l'ideazione della festa dinastica avesse dovuto tenere in alta considerazione il problema dell'accessibilità dei popolani alle cerimonie e agli spettacoli, negoziando in favore degli sposi, delle loro famiglie e degli invitati più altolocati solo rari momenti privati ed esclusivi. Il matrimonio principesco andrà considerato pertanto in tutte le sue componenti come un evento politico, parafrasi del potere del principe sulla propria città e rappresentazione dei suoi rapporti con gli altri governanti italiani ed europei.

Il percorso scelto per accompagnare la sposa in un corteo maestoso alla città della quale sarebbe divenuta principessa era già, di per sé, indizio delle buone relazioni che legavano principati e repubbliche alle famiglie coinvolte nel matrimonio. La necessità di offrire ospitalità alla comitiva degli accompagnatori costituiva, infatti, un'ingente spesa per le comunità ospiti e una considerevole responsabilità quanto all'organizzazione di spostamenti e alloggi degli invitati.

Il viaggio, che poteva svolgersi in maniera più o meno sfarzosa, rappresentava dunque un'occasione dall'alto significato sul piano diplomatico – sulla quale potevano influire variabili talora non considerate al momento della stipula del contratto nuziale, come difficoltà meteorologiche o improvvise variazioni della scena politica capaci di compromettere la riuscita del matrimonio – e una possibilità d'incontro tra genti di culture diverse, delle quali era necessario apprendere rapidamente usi e costumi, quand'anche potessero destare qualche perplessità:

Nota che adij 7 de setembre 1462 vene a Mantoa ambaxaria de lo ducho de Baviera e se chonfermoe el maridozo tra mes. Fedrigo, fiolo del marchexo de Mantoa et madona Malgarita, sorella de lo ducha de Baviera. Se tu avesse veduto questa anbaxaria! Tutti parivane chochi e sguary et cetera. Li Mantoany forte se meraviava de tal zente et de lo so male vivere.²

Così Andrea Stanziali da Schivenoglia registrò nella sua *Cronaca di Mantova* l'arrivo dell'ambasceria inviata dal duca di Baviera Alberto III il Pio per perfezionare l'accordo nuziale tra sua figlia, Margherita di Wittelsbach, e Federico Gonzaga, primogenito del marchese Ludovico II. L'unione, concordata l'8 settembre 1462, si inseriva nel quadro della politica dinastica intrapresa dai Gonzaga grazie alle relazioni eccellenti della madre dello sposo, Barbara Hohenzollern di Brandeburgo, con le famiglie dell'aristocrazia tedesca.³

² A. SCHIVENOGLIA, *Cronaca di Mantova*, a cura di C. D'ARCO, Mantova, Baldus, 1976, p. 31. L'opera, trasmessa da più testimoni manoscritti, annota gli eventi più riguardevoli della storia mantovana dal 1445 al 1481.

³ Altre due figlie di Ludovico II diventeranno in seguito consorti di principi tedeschi: nel 1474 Barbara sposò Eberhard, conte di Württemberg, e nel 1478 Paola divenne moglie del conte Leonardo di Gorizia. È stato osservato come i principi italiani dell'epoca non considerassero appetibili i matrimoni con le figlie del marchese. Ludovico, infatti, esercitò istituzionalmente il suo potere come semplice luogotenente di Francesco Sforza, sebbene nel 1433 avesse ottenuto il riconoscimento imperiale del marchesato; e sulla sua famiglia gravava il difetto congenito di gibbosità, che rendeva difficile la stipula di accordi matrimoniali. Cfr. I. LAZZARINI, *Mantoue et la Bourgogne au XV^e siècle*, in *La Cour de Bourgogne et l'Europe. Le rayonnement et les limites d'un modèle culturel*. Actes du colloque international (Paris, 9 – 11 octobre 2007), sous la direction de T. HILTMANN, F. VILTART, Paris, Jan Thorbecke Verlag, 2013, pp. 543-558.

Il 12 maggio 1463 un corteo di circa centocinquanta persone, guidato da Gian Francesco e Rodolfo Gonzaga, partì da Mantova alla volta di Innsbruck per andare a rendere omaggio alla principessa e per accompagnarla poi in Italia. Una lettera di Gian Francesco alla marchesa Barbara contiene la successione delle tappe dell'itinerario: 13 maggio Verona, 14 maggio Trento, 15 maggio Egna, 16 maggio Bolzano, 17 maggio Chiusa d'Isarco, 18 maggio Bressanone-Vipiteno, 20 maggio Innsbruck.⁴ Da qui, nel pomeriggio di martedì 24 maggio, la delegazione gonzaghesca si mosse in direzione di Hall in Tirolo per incontrare Margherita e i suoi accompagnatori e farle da scorta fino al castello di Sigismondo d'Asburgo, il quale offrì un'accoglienza generosa alla sposa. Il passaggio nelle terre del duca del Tirolo costituì però una difficoltà d'ordine diplomatico. Egli, infatti, era incorso nell'interdetto di papa Pio II, provvedimento che, in ragione della partecipazione dei mantovani alla Messa in quelle terre, colpì anche costoro.

Tuttavia, si ottenne dal papa la bolla che liberava il corteggio di Margherita dalla scomunica in tempo perché esso potesse rientrare nella città padana il 6 giugno e celebrarvi le nozze.⁵ Il 30 maggio la comitiva aveva intanto lasciato Innsbruck diretta a Bressanone e aveva raggiunto il 31 maggio Chiusa, il primo giugno Bolzano e il 2 giugno Egna. Qui erano state preparate delle zattere che avrebbero permesso di raggiungere Verona in un solo giorno, navigando sull'Adige. Questa soluzione fu però sconsigliata da Ludovico II Gonzaga, il quale preferì che la delegazione proseguisse il viaggio via terra attraversando la Val d'Adige. Giovanni dalla Strada così descrisse, infine, a Barbara Gonzaga l'ingresso a Verona di domenica 5 giugno 1463:

Illustrissima Madonna mia,

questa matina ne partissimo dal Borgheto [Borghetto d'Adige], dove però disnassemo, ma fòe molto a bonhora, et venissemo de qua da la Chiusa [di Rivoli Veronese] doe miglia, dove questa illustre sposa dismontòe cum tuta la brigata, et lì se fece colacione. Doppo se vestite de uno vestito de panno d'oro cremesino bello, a la foza de Alemana, et in capo se mise trece d'oro molto belle cum una girlanda sopra de perle che, nel vero, staseva molto bene. Questi suoi l'hanno facta vestire a quella foza in lo intrare de Verona. Domane dice de vestirla a nostro modo, et l'un et l'altro glie sta bene. Caminassemo da qualche doa miglia, dove ritrovassemo di zovani più de 1000 che ne venia contra ballando a la biva et facendo festa. Suxo la campagna, da ogni canto era piena et de donne et de homeni.

Gli è venuto contra più de 4 miglia questo capitaneo cum più de 100 zoveni vestiti tuti de veluto qual, nel vero, fece reverentia assai a la sposa et a tutti li nostri. In el venire che ho facto mi ho incontrato de molti zentilhomeni che glie vanno contra. Tutti questi borgi de fora sono pieni de arbori che glie son sta' messi a posta per le

⁴ ASMn, AG, b. 544, c. 23. La missiva, proveniente da Innsbruck, è del 21 maggio 1463. È edita in G. LANZONI, *Sulle nozze di Federico I Gonzaga con Margherita di Wittelsbach*, Milano, Cogliati, 1898, pp. 21-23. Osservazioni intorno al viaggio di Margherita si trovano in R. SIGNORINI, *Federico e Margherita oggi sposi (martedì 7 giugno 1463). Nozze Gonzaga-Wittelsbach*, in "Vincoli d'amore". *Spose in casa Gonzaga tra XV e XVIII secolo*, a cura di P. VENTURELLI, Milano, Skira, 2013, pp. 15-28, cui si rinvia per una parziale edizione della documentazione pervenuta sull'evento.

⁵ I. LAZZARINI, s.v. *Margherita di Wittelsbach*, DBI, 2008, vol. LXX, pp. 163-166.

«In questo piccolo libretto»

strate, et cussi de herbe. Tute le zentildonne de Verona sono in vescovato per riceverla. A mi pare certo che glie sia apparichiato da farli un grande honore [...].⁶

Il lunedì successivo Margherita raggiunse la residenza gonzaghesca di Belgioioso, nell'attuale comune di Curtatone, da dove martedì 7 giugno si diresse a Mantova, entrando per la porta Pradella «cum grandissimo honor», come annotò Barbara Gonzaga in una missiva diretta a suo figlio, il cardinale Francesco.⁷ Risentita per l'assenza di Bianca Maria Visconti Sforza e di Niccolò III d'Este, la marchesa segnalava la presenza di due oratori veneziani, due fiorentini, due lucchesi, due senesi, oltre a una delegazione di ottocento veneziani. In rappresentanza del ducato di Milano vi fu Galeazzo Maria Sforza, del quale i campioni Giampietro del Bergamino e Giacomo da Parma vinsero la giostra disputata l'8 e il 9 giugno in onore delle nozze.⁸

Purtroppo, la documentazione pervenuta sullo sposalizio è priva d'informazioni sulla decorazione delle vie mantovane in quelle giornate e riguardo ai banchetti imbanditi si limita a menzionare la presenza di musicisti per l'esecuzione delle danze. Se poi le lettere dei diplomatici sono concordi nel descrivere il piacevole aspetto di Margherita, solo il pungente Schivenoglia non tralasciò di annotare come ella fosse «de persona pizola, bianca e graxela de volto et non savia parlare niente taliano et vene con leij asajj todeschij e todesche e vene tute vestite de rosso, zoe de panij grossi et de bruto cholore».

Attirato dallo spettacolo dell'ingresso cittadino del corteo, il cronista si concentrò nuovamente sulla differenza dei costumi e delle usanze degli ospiti provenienti dalla Baviera, dalla quale erano giunti anche numerosi musicisti che destarono la sua ammirazione.⁹ Quanto alle vicende organizzative del viaggio della delegazione gonzaghesca, la quale si servì di un itinerario abbastanza usuale lungo la via del Brennero per raggiungere Innsbruck,¹⁰ va notato, invece, lo sforzo diplomatico richiesto al cardinale Francesco Gonzaga e a Bartolomeo Bonatti, oratore mantovano alla corte papale, per ottenere la revoca della scomunica che aveva colpito la comitiva di Margherita. L'incorrere dell'intera delegazione nella pena ecclesiastica dovette essere un fatto singolare nell'Italia rinascimentale, ma altre difficoltà potevano attendere le spose che attraversarono la Penisola, soprattutto nel caso in cui il loro passaggio avvenisse in anni di cambiamento degli equilibri politici internazionali.

⁶ ASMn, AG, b. 1595, c. 385. Cito dall'edizione del documento fornita da G. LANZONI, *Sulle nozze di Federico I Gonzaga*, cit., pp. 27-28.

⁷ ASMn, AG, b. 2887, c. 52. Edita, *Ivi*, pp. 28-30.

⁸ La giostra fu combattuta a domenini, ossia con lance di notevole lunghezza con puntali tricuspidati. Fu lo spettacolo più atteso e meglio documentato dello sposalizio. Richiese nei mesi precedenti uno scambio di informazioni tra le corti di Mantova e Milano riguardo la tipologia di equipaggiamento necessario. Cfr. R. SIGNORINI, *Federico e Margherita oggi sposi*, cit., pp. 20-22.

⁹ A. SCHIVENOGLIA, *Cronaca di Mantova*, cit., p. 23: «Di bufonij non ge manca di più sorte, di trombeti ne enumerarij, quando introe la spoxa, 107 trombi, pifari, tromboni, 26 tamburij, pive, le quali erano venute con la spoxa et altri istrumenti ge n'era senza fine; paria che tuto el mondo sonasse».

¹⁰ Anche i viaggi nuziali di Barbara (1474) e Paola Gonzaga (1478), secondo le missive inviate dal cortigiano Stefano Guidotti, che partecipò ad entrambe le spedizioni, prevedero più o meno le stesse tappe. Su queste spedizioni e in generale sull'importanza della via del Brennero per i viaggiatori del secolo XV cfr. G. OSTI, *Attraverso la regione trentino-tirolese nel Quattrocento*, Rovereto, Nicolodi, 2005, pp. 221-222.

Ad esempio, il viaggio con cui Ippolita Sforza, sposa di Alfonso di Calabria, raggiunse Napoli nell'estate del 1465 fu scandito da tappe che avevano l'evidente scopo di rendere manifesta l'alleanza tra le famiglie Sforza e Aragona; di sancire il riconoscimento da parte delle città ospiti della legittimità del potere di Francesco I su Milano e di re Ferrante su Napoli – una volta conclusa la guerra degli anni 1459-1464 per la successione ad Alfonso il Magnanimo –; e di confermare l'approvazione della politica di pacificazione e di mantenimento degli equilibri sanciti dalla Pace di Lodi, la quale aveva per garante lo stesso duca Sforza.

In preparazione dell'evento, nel marzo del 1465 fu inviato dalla corte di Milano un *Ricordo fatto al Magnifico don Antonio Cincinello*, in cui si raccomandava all'informatore sforzesco di comunicare per tempo la data scelta dagli aragonesi per partire alla volta del capoluogo lombardo per incontrare Ippolita e accompagnarla alla sua nuova città.¹¹ Si aggiornava inoltre Cincinello di come i fratelli della sposa, Filippo e Sforza Maria, sarebbero giunti a Napoli per lo sposalizio con un seguito di almeno cinquecento cavalli e si domandavano informazioni su quante persone avrebbero composto il corteggio di Federico d'Aragona, figlio adolescente di re Ferrante, eletto capo della delegazione napoletana.¹²

La legazione milanese doveva essere, infatti, all'altezza di quella aragonese, poiché nella medesima occasione Sforza Maria Sforza avrebbe sposato a Napoli Eleonora d'Aragona.

Anche Ferrante I dovette considerare lo sposalizio un fatto di alta rilevanza diplomatica, e nel novembre del 1464 mandò un'ambasceria ai re Luigi XI di Francia, Edoardo IV d'Inghilterra e al duca di Borgogna Filippo il Buono per presentare inviti ufficiali alle nozze. Una missiva di Francesco Sforza ad Alberico Maletta, ambasciatore milanese presso la corte francese, informa di come il duca, trovandosi a ricevere l'inviato di Ferrante a Milano, inteso lo scopo del suo viaggio e reputati troppo arditi gli inviti dell'aragonese, avesse deciso di rispedire a Napoli il messaggero.¹³

¹¹ Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. It. 1591, ff. 3r - 4r, *Ricordo fatto al Magnifico don Antonio Cincinello de le cose ha ad referire a la Maestà del serenissimo Signor Re Ferrando per parte de li illustrissimi Signori Duca de Milano e Madonna Duchessa per le cose pertinenti a le noze de la illustrissima Madonna Ippolita principessa e per lo venire e retornare de quelli hanno ad venire per essa*. Edito in V. MELE, *La creazione di una figura politica: l'entrata in Napoli di Ippolita Maria Sforza Visconti d'Aragona, duchessa di Calabria*, «Quaderni d'italianistica», XXXVIII, 2012, pp. 51-52. Per Antonio Cincinello, discendente di una famiglia napoletana di fedeltà aragonese, dignitario della corte di Napoli incaricato di missioni diplomatiche a Milano e apprezzato referente di Francesco Sforza presso Ferrante I, cfr. F. PETRUCCI, s.v. *Cincinello, Antonio*, DBI, 1981, vol. XXV, p. 579.

¹² Federico, all'epoca quattordicenne, partì da Napoli il 18 marzo 1465 con 320 cavalli, 60 muli, e con seguito formato dai più alti dignitari di corte, tra cui Roberto Sanseverino, principe di Salerno, e Giovanni Caracciolo, duca di Melfi. Il 2 aprile fu ricevuto a Roma da Paolo II, dal quale fu insignito della rosa d'oro. Passando per Siena, il 17 aprile giunse a Firenze, il 25 a Bologna, e raggiunse Milano il 6 maggio. Cfr. G. BENZONI, s.v. *Federico d'Aragona*, DBI, 1995, vol. XLV, pp. 668-682.

¹³ Originario di Mortara, Alberico Maletta, eccellente giurista, dal 1453 fece parte del Consiglio segreto di Francesco I. Incaricato di diverse missioni diplomatiche che portarono alla stipula della Lega italiana e alla Pace di Lodi, nel novembre del 1462 fu inviato alla corte di Luigi XI quale ambasciatore sforzesco residente. Su di lui si veda la voce biografica di M.N. COVINI, s.v. *Maletta, Alberico*, DBI, 2007, vol. LXVIII, pp. 158-161.

«In questo piccolo libretto»

Mediolani, die 24 Novembris 1464

Domino Alberico Malecta.

Perché la Maestà del re Ferdinando intende fare condurre e menare Ippolita, nostra figliola, ad casa soa per copulare el matrimonio cum suo primogenito, del quale è sposa, ha proposto e deliberato essa Maestà, per una celebre e grande e singularissima magnificentia e magnanimitade, de fare invitare ad tale solennitade e festa nuptiale la Maestà imperiale e tutti li reguli e principi e signori ultramontani e citramuntani.

E avendo già dato principio per consecutione de tale suo istituto, ha mandati inante e dalla prelibata imperiale Maestà e altri degni lochi più soi oratori per fare tale invito. Tra quali oratori, passandone de qui uno quale andava ad invitare la Maestà del re di Franza e del re d'Inghilterra e del duca di Borgogna, e avendo de zo con nui conferito, avemo presa confidenza e sicurtade de farlo ritornare indrieto, a che non passasse più inanti.

E questo avemo fatto perché avendo nui inteso che la prefata serenissima Maestà del re di Franza era in agitazione, combustione, differentia e debatto cum la parte Anzoina per le cose del regno di Napoli e accapitandoli suso questo tali debatti e agitatione d'uno oratore porria certo casone de aggravare più le cose de Anzoini al parte con la prefata Maestà del re di Franza.

E secondamente, non sapemo ancora quanto la Maestà del re d'Inghilterra sia in bona intelligentia con la prelibata Maestà del re di Franza per rispetto che essa Maestà s'è ritrovata tenuta in tempo con parole e inganni in lo praticare del parentato se trattava fra esse Maestà. Et così ancora non sapemo quanto fosse accetto alla prefata Maestà del re di Franza lo invito fatto al prefato illustrissimo signor duca di Borgogna, non stando facto ancora ad soa Maestà.

Sicché, per questo parendome piuttosto tali inviti al parte dovere riportare gravanza che gratitudine, avemo presa tale sicurtade de fare ritornare in dritto desso oratore, perché non si venisse per tale atto de bona dispositione e caritade ad alcuna dispia-cientia e gravanza con la prelibata Maestà del re di Franza.

E pertanto volemo che fazati intendere questa cosa alla prefata Maestà, porgendoli la cosa con quello più degno e conveniente modo e con quella migliore via e più facile impressione che potrete e saprete, perché intenda che tutto è fatto l'avemo fatto per non fare in alcuno modo né per alcuna dimonstratione cosa che non fosse accetta alla prefata Maestà. E vediamo circa questo la risposta che farà e quale sia lo parere e intentione soa. E de tutto ne vogliate chiaramente advisare subito.¹⁴

Lo Sforza temeva, dunque, che la proposta di presenziare all'evento avrebbe infastidito Luigi XI, sia perché da poco si erano concluse le guerre di successione al trono di Napoli che avrebbero potuto decretare il passaggio di quelle terre agli angioini, sia perché gli altri due invitati cui era rivolta l'ambasceria non erano certo, in quegli anni, tra i migliori alleati del re.

Il 24 novembre 1464 Maletta rispondeva quindi approvando la cauta decisione di Francesco I e promettendo di comunicare quanto prima al re di Francia come il duca avesse risolto la questione degli inviti nuziali:

Illustrissimo, a XIII del presente giunse el cavalario cum le lettere de la vostra Signoria de X e de XXII del passato. E inteso bene el tutto, a me pare che la vostra Signoria

¹⁴ Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. It. 1591, f. 124r.

abia considerato sapientissimamente in fare soprasedere lo invito de questo re, e de Ingleterra e de Borgogna. E credo che el re de ciò restarà contento, *maxime* a questo tempo, ché se retrova qua el re de Sicilia e tanti altri signori.

E perché la vostra Signoria me comanda che subito voglia dirlo al re, a me non m'è parso, Signore mio, trovandosse qua tanti signori francesi al parte de dirgli de questo invito, né che vostra figlia vada a marito, né de la dovisa donata; perché forse dariano cagione ad altri de muovere qualche humore malanconicho o, se da loro lo moveseno, de farlo maggiore. E tutto tornaria in graveza de questo nostro amico e non a nostro bene. E anche, al presente loco, è tanto implicito in queste altre facende che comodamente non poria avere el cervello a andare e intendere quanto e como bisognaria. Ma credo e spero che infra VI o VIII giorni questi signori saranno spagati e tornerano a casa a la festa. Poi ge lo dirò cum mille modi che spero *cum dei gratia* de farlo restare contento, certificandolo de la bona e ottima mentione de la Maestà del re Ferrando verso lui; e, como per altre mie ho scritto za, ho fatto la escusatione de questo ambasciatore andato in Spagna e del tutto subito ne avisarò la vostra Signoria [...].¹⁵

Celebrato il matrimonio per procura a Milano, ai primi di giugno il fastoso corteo di Ippolita iniziò la sua marcia. La prima sosta sulla quale è pervenuta documentazione si svolse a Bologna, tra il 17 e il 19 giugno 1465. La città aveva da poco ricevuto una risposta negativa da papa Paolo II in merito al rinnovo dei capitoli che dal 1447 ne regolavano il reggimento. I Bentivoglio, la cui autorità era pertanto messa in dubbio dai rivali Malvezzi e dalle famiglie dell'oligarchia locale, attendevano da Francesco Sforza un deciso intervento in loro favore, il quale indugiava ancora sul da farsi. A tal proposito, nell'*Instructione* redatta per gli accompagnatori di Ippolita il duca raccomandava prudentemente di rendere omaggi tanto ai Bentivoglio quanto ai Malvezzi, i quali si spartirono parimenti l'onore di ospitare i membri della famiglia Sforza durante la sosta: la sposa e le sue dame alloggiarono presso il palazzo di Giovanni II, mentre Filippo e Sforza Maria in casa di Virgilio Malvezzi.¹⁶

Il *Diario bolognese* di Gaspare Nadi registra che in onore della sposa, ricevuta alle porte di Bologna al suono delle campane, fu corso «un palio per la porta de stra' san Donà»,¹⁷ mentre il domenicano Girolamo Albertucci de' Borselli nella sua *Cronica gestorum civitatis Bononie* riportò la notizia di un banchetto cui la principessa presenziò nella residenza di Galeazzo Marescotti, fedele sostenitore del partito bentivolesco. La fazione tentò dunque di primeggiare nell'offrire le migliori accoglienze, mostrandosi degna della fiducia dei duchi di Milano.¹⁸

¹⁵ Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. It. 1591, f. 130r.

¹⁶ Un inquadramento della situazione politica vigente nel capoluogo felsineo all'epoca del passaggio di Ippolita Sforza e il testo della menzionata *Instructione* sono forniti da V. MELE, *La creazione di una figura politica*, cit., pp. 28-29.

¹⁷ G. NADI, *Diario bolognese*, a cura di C. RICCI, A. BACCHI DELLA LEGA, Bologna, Romagnoli, 1886, pp. 59-60.

¹⁸ G. ALBERTUCCI DE BORSELLI, *Cronica gestorum ac factorum memorabilium civitatis Bononie*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, Città di Castello, Lapi, 1912, vol. XXIII, p. 98: «*Federicus adolescens, filius Ferdinandi regis Neapolitani, in eundo Mediolanum et redeundo, receptus fuit a civitate nostra cum honore condigno, expensis comunitatis; duxit enim secum de Mediolano dominam Ypolitam, filiam ducis Mediolani Francisci et sponsam domini Alphonsi principis Tarentini. Dominus Galeaz de Marescotis hanc magnifice recepit in suo palatio in uno prandio apud Confortinum.*».

«In questo piccolo libretto»

Successivamente, da sabato 22 a giovedì 27 giugno 1465 Ippolita, Federico d'Aragona e i loro cortigiani furono ospiti della Repubblica di Firenze, che li accolse durante le feste patronali per san Giovanni Battista. Il soggiorno fu annotato dall'araldo della Repubblica Francesco Filarete nel *Liber Cerimonialis*, dove si apprende come la sposa avesse alloggiato presso il palazzo della famiglia Medici.¹⁹ Una lettera finora parzialmente inedita di Nicodemo Tranchedini al duca di Milano specifica anche quali furono gli intrattenimenti organizzati in quei giorni:

Illustrissime Princeps et excellentissime Domine, Domine mi singularissime,

post humillimam recomandationem, ieri non scrissi ad vostra celsitudine, perché non ho a fare solo uno officio ma parecchi, che ciascuno de loro voria maiore sufficientia che la mia; poi io ho ad acordare tropo contrari, como voi dubito intendete; e qui valer a chi più se po' tirare la calza, eccetto questi vostri figlioli, quali avete mandati instrutti in sul filo vostro per modo che non poriano portarse meglio.

Ieri matina, la illustrissima madonna Ippolita, messere don Federico e vostri figlioli cum tutta la loro comitiva forono cum grande ordine a la Messa in la Nontiatà. Poi disnare fecero alcuni onesti giochi de quelli nostri de là, a quali se trovarono parecchie zovane de le princepale de questa città. A vespro, poi, volsero vedere l'Ospitale, nel quale, etiam che sia sano, non gli lassai entrare, ma el videro da la porta. Poi entrarono in quelli cortili a cavallo e non gli lassai fermare quasi niente. Poi venemo in piazza a cavallo pur dove videro giocare al canapo meravegliosamente un maestro Stefano per spazio de mezzora. De li passamo da leoni. Cenato che ebero videro balare parecchie de queste dame al logiamento del signore messer Roberto in casa de Antonio de' Pazo, fin a mezzora de notte. E fecero queste zovenette cum tanta liberalità quel sempre chiedevan questi nostri fin a la cornamusa che meglio non se poria dire pensandosse meno, chè non deliberavano lassare che fare per contentargli.

Questa matina dovevano andare a vedere l'offerta, e perché c'erano vari pareri me parve finalmente, e così al magnifico Piero, che non ce andassero. Io me mossi cum Piero, mostrando non fosse bene andassero oggi in piazza e domane a Messa e per altri rispetti. Ma io gli tacqui ancora quel de più importava, cioè che'l signor messer don Federico per primo non vole stare in su la renghera cum la Signoria e cum li vostri figlioli, ma vole stare in sul palchetto cum la illustrissima madonna Ippolita.

La brigata qui non se ne contenta e dicono non ce lasserano andare le donne loro, e è causata questa loro voglia longius, como non dubito intenderete.

Disnato che averano se sonerà parecchi instrumenti per le figliole de Piero in Camera de madonna, ma non se ballerà per ordine mio, benché Piero l'abia remesso liberamente in madonna e noi altri. Passati vesperi, monterano a cavallo e per la via del corso del palio, comenzando a san Piero Maggiore gli conduremo presso al prato de Ognisanti in casa de Zuliano Vespuzi, dove è ben preparato, e li vederanno balare fin che'l palio sarà corso. De poi cena me inzegnarò vedano balare dove eri sera, e in questo mezo farò il possibile cum modestia tutto che domattina, al vedere de li miracoli o nuvole, don Federico se degni stare cum la Signoria e vostri figlioli.

Sempre me raccomando a vostra sublimità. Ex Florentia, 24 Junii 1465.²⁰

Servulus Nicodemus

¹⁹ Secondo l'araldo, la spesa sostenuta dalla Repubblica per le accoglienze fu di 32.995 fiorini. La sua *Cronaca delle cerimonie* è pubblicata in V. MELE, *La creazione di una figura politica*, cit., pp. 64-65.

²⁰ Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. It. 1591, f. 67r. Parte della missiva si legge in A. ROCHON, *La jeunesse de Laurent de Medicis (1449-1478)*, Parigi, Les belles lettres, 1963, p. 104.

Stando alla testimonianza del Tranchedini, pertanto, il 23 giugno, dopo la Messa nella chiesa della Santissima Annunziata e dopo aver partecipato a un convito, Ippolita volle visitare lo Spedale degli Innocenti. Sulla piazza antistante ella ammirò poi le acrobazie del funambolo maestro Stefano; e nel pomeriggio le fu offerto lo spettacolo di una caccia ad alcuni leoni in un luogo non precisato della città.²¹ La serata trascorse, invece, in casa di Antonio de' Pazzi, dove era alloggiato il principe di Salerno Roberto Sanseverino, e fu allietata dai balli di alcune giovani fiorentine.

Sempre dalla stessa missiva si apprende come il 24 giugno si fossero aperte delle discussioni sulla possibilità che Ippolita presenziasse in quel giorno alla tradizionale processione di omaggio al santo patrono. Queste erano dovute al rifiuto di Federico d'Aragona di assistere allo spettacolo dalla ringhiera di Palazzo Vecchio insieme ai rappresentanti della Signoria e ai figli dello Sforza, desiderando piuttosto ammirare l'offerta «sul palchetto cum la illustrissima Madonna Ippolita». Il diplomatico assicurava tuttavia che, dopo il piacevole pomeriggio in programma in casa di Piero de' Medici – tra le belle armonie eseguite dalle sue figlie – nella serata, al termine della corsa del Palio e dei balli in casa di Giuliano Vespucci, sarebbe stata sua cura operare affinché il giorno seguente «al vedere de li miracoli o nuvole, don Federico se degni stare cum la Signoria e vostri figlioli». Il cenno del Tranchedini ai «miracoli o nuvole» si riferiva a una rappresentazione della *Ascensione*, allestita eccezionalmente dalla compagnia dell'Agnesa nella chiesa del Carmine, la quale, come chiarisce una lettera di Marco Parenti a Filippo e Lorenzo Strozzi, fu lo spettacolo più apprezzato dagli ospiti milanesi e napoletani, poco attratti dal resto degli intrattenimenti predisposti.²²

Altri divertimenti attendevano Ippolita a Siena, dove la comitiva giunse il 29 giugno, entrando per Porta Camollia. Filippo e Sforza Maria Sforza furono alloggiati nel palazzo del Vescovado, mentre la duchessa di Calabria fu accolta in casa di Tommaso Pecci, dinnanzi alla quale era stato predisposto un palco per alcuni spettacoli di danza. Un altro palco per altre coreografie era stato preparato ai piedi del Palazzo pubblico, dove venne offerta una ricca colazione. Così ne informa la *Cronaca senese* di Tommaso Fecini:

Fulli asegniata la stanza ne la casa di Tomasso Pecci e a' signori in vescovado e altri luoghi.

Féssi uno bello aparato a' piè il palazo e fuvì 200 giovane sanesi e molti giovani e la signoria di Siena, della civiltà e signori forestieri, e li si fe' bellissimi balli e una bella e onorata collazione.

²¹ Una «caccia de' lioni», secondo i *Giornali* di Gisusto d'Anghiari, fu offerta il primo maggio 1459 in occasione della visita a Firenze di Galeazzo Maria Sforza e di Pio II sulla piazza della Signoria. Il Palazzo dei Signori era munito di alcune gabbie per animali selvatici ed è possibile che anche nel 1465 la piazza fosse stata deputata alla presentazione di un simile spettacolo. Cfr. F. CARDINI, B. FRALE, *La congiura. Potere e vendetta nella Firenze dei Medici*, Bari, Laterza, 2017, pp. 38-39.

²² M. PARENTI, *Lettere*, cit., p. 84. L'inserimento di questa rappresentazione dell'*Ascensione* nel programma degli intrattenimenti per il passaggio della principessa è segnalato da P. VENTRONE, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, cit., p. 223. La studiosa nota anche come l'apertura della tradizionale mostra delle botteghe, con i migliori prodotti dell'artigianato fiorentino, fosse stata anticipata eccezionalmente al 22 giugno, in concomitanza con l'ingresso in città di Ippolita.

«In questo piccolo libretto»

E poi si fe' uno bello aparato a la casa in istrada, con balli, suoni, canti e collazioni e a tutte infinitissimi confetti e miglior vini.²³

Tra le delibere prese dal Comune senese in vista del passaggio delle delegazioni sforzesca e aragonese fu registrato anche, il 27 giugno 1465, l'acquisto di polveri da sparo per fare fuochi d'artificio in onore della principessa;²⁴ mentre la *Cronaca* di Allegretto Allegretti riporta un particolare interessante sullo svolgimento del ballo organizzato davanti al Palazzo pubblico:

Per le Arti, alla detta Duchessa, fu ordinato un bellissimo apparato e ballo, a piei el Palazzo de' Signori, e furono convitate quante giovane da bene e fanciulle aveva Siena, le quali andorono molto bene ornate di veste e gioie, e giovani da danzare, e fecesi una Lupa grande tutta dorata della quale uscì una moresca di dodici persone molto bene e riccamente ornate e una vestita a monaca, e ballavano una canzona che dice: «Horamai che fora son / non vogl'essere più monica, / arsa le sia la tonica / chi se la veste più».²⁵

L'apparato bellissimo prevede dunque la presenza di una struttura provvisoria – ipotizzo in legno –, a forma di lupa, tradizionale simbolo della città di Siena. Da questa uscirono dodici danzatori per eseguire una moresca sul soggetto di una giovane che lasciava lo stato monacale per darsi alle gioie terrene, alla quale seguirono i balli della gioventù senese presente.²⁶ La danza ebbe, pertanto, un ruolo eminente nella serie delle accoglienze alla Sforza, e sebbene i cenni dell'Allegretti siano pochi per ricostruire l'esatto svolgimento dello spettacolo, mi pare corretto osservare come la sua testimonianza sia simile a quella più tarda fornita dall'*Hymeneus Bentivolus* di Sabadino degli Arienti sull'intervento coreutico che chiuse la cena del primo febbraio 1487 imbandita per Annibale Bentivoglio e Lucrezia d'Este.²⁷ Anche in quel caso comparve una struttura in forma di animale (un leone), dal cui ventre uscirono dei danzatori per eseguire la danza che aprì la serie dei balli degli invitati, il che lascia supporre la presenza di un modello ricorrente di spettacolo che prevedesse l'uso di strutture lignee per l'esecuzione di coreografie pantomimiche nel contesto delle feste nuziali.²⁸

Durante la sua sosta senese la duchessa di Calabria fu raggiunta dalla notizia dell'improvvisa morte nelle carceri di Castel Nuovo del conte Giacomo Piccinino, che era stato sostenitore della fazione filoangioina nella guerra di successione al trono di

²³ T. FECINI, *Cronaca senese*, in *Cronache senesi*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, Bologna, Zanichelli, 1931-1939, vol. XV, p. 870. La notizia è pubblicata, insieme a una ricostruzione delle giornate trascorse da Ippolita Sforza a Siena, in A. LISINI, *Le feste fatte in Siena nel 1465 per il matrimonio di Ippolita Sforza Visconti con Alfonso duca di Calabria*, Siena, Lazzeri, 1898, p. 10.

²⁴ *Ivi*, p. 11.

²⁵ A. ALLEGRETTI, *Diario delle cose sanesi*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, Bologna, Zanichelli, 1939, vol. XXIII, p. 271.

²⁶ Per il testo della barzelletta e le sue rielaborazioni musicali quattrocentesche vedi A.W. ATLAS, *Music at the Aragonese Court of Naples*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 144-147.

²⁷ G.S. DEGLI ARIENTI, *Hymeneus Bentivolus*, cit., p. 136.

²⁸ La diffusione di questo modello pare confermata anche dalla pantomima presentata al termine del banchetto del 29 maggio 1475 a Camilla d'Aragona e Costanzo Sforza. In quel caso dal monte di legno erano usciti un leone e un uomo selvaggio e altri due danzatori che, compiute le loro performance, avevano invitato al ballo i nobili presenti.

Napoli, nonché genero di Francesco Sforza. L'episodio turbò profondamente gli equilibri raggiunti tra le due casate coinvolte nelle nozze, tanto da far temere che queste potessero essere annullate. Tramite uno scambio di missive colme di accuse e richieste di chiarimenti il duca di Milano pervenne, infine, alla decisione di mantenere i patti matrimoniali e di far riprendere la marcia della delegazione, evitando però le tappe previste a Perugia e a Roma per timore della peste.

Venerdì 13 settembre 1465 la sposa giunse così ad Aversa, dove fu accolta trionfalmente e onorata con il baldacchino. A un miglio da Napoli, nei pressi dell'Annunziata, le andò incontro re Ferrante, in compagnia di Bartolomeo Rovella, legato pontificio e arcivescovo di Ravenna, e di Alessandro Sforza, signore di Pesaro, nonché zio di Ippolita.

Il giorno successivo, ella entrò a Napoli per Porta del Carmine. Alla sua destra il cardinale Rovella e alla sua sinistra il re la scortavano a cavallo sotto un baldacchino dorato retto da otto baroni napoletani. La seguivano «trombetti et pifferi, da poy XV cobie de' nostri gentilhomini con li baroni del reame, deinde XII vescovi acobiati, poy araldi, mazieri, poi alcuni principali signori e lo signor Alexandro con li Ambaxadori venetiani, fiorentini et senesi et altri»,²⁹ con i quali attraversò la città, visitandone i seggi, per raggiungere infine Castel Capuano, dove alla presenza dello sposo avvenne la *Rogatio* dell'*instrumentum dotale*.

La mattina di domenica 15 settembre il legato pontificio officiò il rito sponsale sul sagrato del Duomo, davanti a tutto il popolo, quindi, con gli invitati aristocratici, entrò nella cattedrale per cantare la Messa nuziale, cui seguì la lettura della bolla pontificia di benedizione agli sposi.

Finita la funzione, furono loro donati due *Agnus Dei* inviati da papa Paolo II. Seguì un fastoso corteo, con cui Ippolita tornò a Castel Capuano, mentre il re Ferrante si diresse a Castel Nuovo, da dove, nel pomeriggio, uscì nuovamente per recarsi a prendere la sposa per accompagnarla in un'altra sfilata attraverso i seggi cittadini, così che tutti i napoletani potessero acclamare alla nuova duchessa di Calabria. A Castel Nuovo ella trascorse la notte delle sue nozze. Seguirono quindici giorni di festeggiamenti, culminati la mattina del 29 settembre nella celebrazione di una Messa in cui Ferrante creò cavalieri dell'ordine dell'ermellino il proprio figlio, Francesco d'Aragona, insieme a Filippo Maria e Sforza Maria Sforza.³⁰ Quest'ultimo venne inoltre insignito del titolo di duca di Bari, e al termine della funzione, perché a tutto il popolo fosse nota la sua investitura, fu accompagnato in corteo per i seggi cittadini.

Nel pomeriggio fu celebrato *publice* il matrimonio tra il nuovo duca di Bari ed Eleonora d'Aragona e venne bandita la giostra disputata poi nella serata, vinta da Roberto Sanseverino e da Marino Brancaccio. «Post hoc fu portata la collatione, bellissima ma pur sachezata come ieri, che in vero è cosa vergognosa», come la sera di quello stesso giorno Bonifacio Aliprando riferì al duca di Milano nel seguente resoconto degli eventi:

²⁹ Lettera di Filippo Maria e di Sforza Maria Sforza a Francesco Sforza del 14 settembre 1465. Pubblicata in A. LISINI, *Le feste fatte in Siena*, pp. 29-32.

³⁰ Su tutto ciò informa con dovizia di particolari la lettera dell'ambasciatore sforzesco a Napoli, Antonio da Trezzo, del 16 settembre 1465. Edita Ivi, pp. 33-35.

«In questo piccolo libretto»

Copia litterarum Bonifacii a li primi ducalis cancellarii ad Illustrissimum ducem Mediolani

Illustrissimo Signor mio,

la Maestà de questo serenissimo signor re, per onorare le feste de la illustrissima madonna nostra, ieri fece fare uno fatto d'arme, sive torneamento, prima con lance mozze, poi con le maze e spade, fino ditto erano quaranta ore d'arme per parte. Durò assai e fu bello; ma in vero non con quello ordine che fu fatto el torneamento della Signoria vostra. Fu anche danzato fin sera, stando la prefata Maestà con la prefata madonna e signor duca de Calabria suso el tribunale. Suso ditta festa fece soa Maestà uno Re d'armes. Per esso poi fece bandire la impresa al colare del armelino, con certi capitoli da fer osservare per quelli a che serà data tale impresa, e a tanta lege che non fosse ad niuno poterlo domandare né fare domandare. E allora se fece mettere ditto collaro.

Fatte le ditte cose fu portata la collatione suptuosa al modo usato, ma male distribuita, perché come che sia gionta fu posta ad sacomano.

Oggi sua Maestà fece cantare una Messa in castello, ne la sua salla. Gli foreno ad oderla la sua Maestà, la prefata nostra Maestà, li illustrissimi signori suoi fratelli, Monsignore el legato e tutti li signori et baroni che ora se trovano ad queste feste. Formata la ditta Messa furono per la sua Maestà fatti cavallieri primo don Franco, suo figliolo piculino; poi li illustrissimi signori Filippo e Sforza, e donogli uno colaro d'oro e la stola; iterum un altro figlio del amiraglio de Cecilia, che se dice essere nepote de sua Maestà. Post questo sua Maestà fece pronunciare dal dicto Re d'armes e prefato signor Sforza duca de Barri e in signum de la erectione sua in duca la prefata sua Maestà gli mise propriis manibus in testa uno bello frexo d'oro. E poi gli dede in mano el stendardo con l'arme ducale de la signoria vostra. Post dicta pronuntia similiter fece pronuntiare alcuni altri duca e conti, de li quali mandarò el nome alla Signoria vostra.

Fornito questo, esso signor Sforza fu compagnato da tutti li preditti signori baroni con lo preditto stendardo e con ditto frexo in testa per tutti li stagi di questa città con trombetti infiniti.

Interum, sua Maestà dede audientia integra ad don Andreotto e ad Petro, quali gli esposero tutto quello avevano in la Instrutione e ad tutte le parti gli fece risposta, como di esse la Signoria vostra serà avisata. Ritornato che fu esso signor Sforza di suo con la sua Maestà e con la prefata Maestà sua sorella, post disnare, andarono al loro usato ad fare la festa, e li fu danzato in fin basso. Circa le XXII ore, fornita che fu la oratione che pubblicamente fece don Iohanne Arcimboldo, el ditto signor Sforza sposò la illustrissima madonna Elionora publice suso el tribunale de la ditta festa con la benedictione de monsignore el legato. Post ditto sposamento furono fatti ad essa Maestà la sposa li doni ordinati per la illustrissima madonna vostra consorte. Fu di poi publicata la sutra de la giostra, e fu dato al signor Roberto uno diamante e ad uno Marino Brancazo, che fu uno de li corraitori, uno rubino per premio de la ditta giostra.

Post hoc fu portata la collatione, bellissima ma pur sachezata come ieri, che in vero è cosa vergognosa. E autem, ritornati in castello, la Maestà del re compagnò la prefata Maestà a la camera sua pur al modo usato; e in vero, Signore mio, non se potria tanto dire del grandissimo amore e diletatione che pare la Maestà sua portare a la prefata nostra Maestà che'l non sia molto più. Dico che li demonstra amore como ad figliola e la observa como Maestà. Certamente se la Signoria vostra el vedesse ne restaria ben contenta.

Non dico altro del illustrissimo signor duca suo marito, che non la lassa de vista e anche lei fagli carezze assai. Dico in modo pare siano bene d'accordo e coniunti de vero amore. Tutto questo m'è parso significare a la Signoria vostra per sua contentezza, a la quale me recomando.

Ex Neapoli die 22 septembre.

PS. Don Jacopo de Trivulzio non ha ancora potuto esponere le sue ambascerie perché sta infermo.

El duca de San Marco fu intitolato Principe di Bisignano,

el conte Orso fu intituato duca di Ascoli,

el conte di Gravina fu intulato duca de Gravina,

el cavallaro Orfin fu intitolato conte de Tagliacozo,

D. Diomedes Caraffa fu creato conte de Matalono.

Angilberto, figlio del Duca d'Andri, fu intutulato conte.³¹

A fronte di abbondanti notizie sul programma dei festeggiamenti, le fonti riferiscono solo pochi cenni sulla decorazione delle vie di Napoli per questi eventi, tanto che si suppone che le spese per l'ornamentazione fossero state limitate dal lutto vigente per la recente scomparsa d'Isabella di Chiaromonte, del 20 marzo 1465. I *Notabilia Temporum* di Angelo de Tummulillis tramandano tuttavia una descrizione dell'addobbo delle gradinate e dei palchi lignei montati nella zona delle Corregge, poco distante da Castel Nuovo, per consentire agli ambasciatori e agli invitati di assistere alle giostre ivi disputate. Per i duchi di Calabria fu costruito un palco eminente con un baldacchino dorato, mentre ai giudici della competizione fu destinato un palchetto, protetto da una palizzata, al centro dello spiazzo riservato agli scontri, affinché potessero vigilare sullo svolgimento dei giochi. Tendaggi dorati e arazzi coprivano le pedane e, per rinfrescare gli ospiti, da due fontane con i bordi muniti di boccali zampillavano vino greco e vino guarnaccia.³²

L'anno seguente, la morte di Francesco I ritardò il trasferimento concordato di Eleonora d'Aragona a Milano quale sposa di Sforza Maria Sforza. I capitoli del suo contratto nuziale prevedevano inoltre che, prima della consumazione del matrimonio, lo sposo dovesse essere insignito del dominio di una città lombarda. Nel 1468 Galeazzo Maria Sforza, nuovo duca di Milano, concesse pertanto al fratello il potere su Tortona, cittadina di modeste dimensioni e reputata non sufficientemente ricca da re Ferrante, il quale, temendo che il duca milanese, dopo le sue recenti nozze con Bona di Savoia, potesse iniziare a sostenere con Luigi XI la fazione filoangioina dei propri oppositori, cominciò a valutare la possibilità di annullare i patti sponsali e di ricercare altri possibili pretendenti per Eleonora.

Dopo lunghe trattative tra le cancellerie aragonese e sforzesca, il 14 luglio 1472 fu siglato l'atto d'intesa e riconciliazione tra le due parti, che prevedeva lo scioglimento del matrimonio e la promessa di nuove nozze tra l'erede di Galeazzo Maria Sforza, Gian Galeazzo, e Isabella d'Aragona. Ferrante si impegnavo inoltre a dare

³¹ Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. It. 1591, f. 165r.

³² A. DE TUMMULLIS, *Notabilia temporum*, a cura di C. CORVISIERI, Livorno, Vigo, 1890, pp. 134-135.

Eleonora in moglie a un pretendente che non fosse nemico degli Sforza: il duca di Ferrara Ercole I d'Este.³³

Il 16 maggio 1473, Sigismondo d'Este, fratello del duca, cui fu affidata la procura delle nozze, giunse a Napoli con un corteo composto da circa quattrocento inviati.³⁴ Ricevuto a due miglia dalla città da «don Federico vestito tuto de bianco cum grandissima multitudinede principi, baroni, signori et gentilhomini et de cavalli cum gran brigata de trombeti, pifari et tamburini»³⁵ fu accolto a Castel Nuovo da Ferrante, da Alberto d'Este e dai più alti dignitari di corte, i quali gli presentarono la sposa. Una pomposa cavalcata sfilò poi verso piazza dell'Incoronata, apparsa con due tribunali e un palco d'onore «cum uno Hercule che teniva l'arme del re» destinato a Eleonora, che, qui giunta, aprì la serie delle danze. Ricevuta la benedizione sponsale dal cardinale Rovella, vennero presentati i doni mandati da Ercole d'Este e si assistette alla parata dei tavolieri della giostra prevista per il giorno successivo. Un nuovo corteo di duecento paggi, partendo da Castel Nuovo, presentò infine una ricca colazione di stampe di zucchero al suono di trombe, pifferi e tamburi.

Non è pervenuta la descrizione della giostra e delle feste del giorno seguente, ma una lettera ad Ercole d'Este di Niccolò Contrari informa dei giochi equestri e del grandioso banchetto pubblico del 20 di maggio, composto da trentasei imbandigioni e servito a cavallo dal gran siniscalco del regno, Matteo da Capua.³⁶

Dalle cedole della tesoreria aragonese si apprende che durante la permanenza napoletana della delegazione estense furono offerti anche dei “mimi”. Il 26 giugno e il 26 agosto 1473 venivano saldati, infatti, pagamenti a Giovanni Martino, che aveva fornito della tela nera e centottanta sonagli di grandezze differenti necessari a realizzarli. Si può forse concludere che si fosse trattato di moresche, nelle quali abitualmente i danzatori indossavano costumi e calzature muniti di sonagli e caratterizzati da colori contrastanti per marcare la divisione tra gruppi di figuranti contrapposti.³⁷

³³ Sulle trattative diplomatiche tra le corti di Milano, Napoli e Ferrara che portarono agli accordi per questi matrimoni vedi P. MESSINA, s.v. *Eleonora d'Aragona*, DBI, 1993, vol. XLII, pp. 410-419.

³⁴ Nel seguito di Sigismondo d'Este erano presenti Matteo Maria Boiardo, Matteo Canale, Battista Guarini, Tito Vespasiano Strozzi e l'oratore incaricato di rivolgere le orazioni di saluto alle città ospiti, Ludovico Carbone. Quest'ultimo, concluso il viaggio, compose anche un dialogo *de Neapolitana profectioe*, dedicato a Federico da Montefeltro e trasmesso dal codice di dedica a lui presentato, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 1195. L'opera prende per pretesto il passaggio del corteo di Eleonora tra le città della Penisola per intavolare una discussione sulla situazione politica dell'epoca e sulla validità del potere temporale dei pontefici. Contiene solo cenni all'itinerario della sposa e non è utilizzabile come fonte per la storia dello spettacolo, cfr. I. NUOVO, *Sulla struttura di un dialogo di Ludovico Carbone (de Neapolitana profectioe)*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Bari», XXI, 1978, pp. 93-113.

³⁵ Cito da una lettera di Teofilo Calcagnini a Ercole d'Este, priva di data, edita in L. OLIVI, *Delle nozze di Ercole I d'Este con Eleonora d'Aragona*, Modena, Soliani, 1887, pp. 17-21.

³⁶ *Ivi*, pp. 21-22. La lettera è datata 21 maggio 1473.

³⁷ Sulle feste napoletane per lo spozalizio di Eleonora d'Aragona cfr. C.A. ADESSO, *Teatro e festività nella Napoli Aragonese*, Firenze, Olschki, 2012, p. 64, dove si pubblica la registrazione dei due pagamenti dalle cedole della tesoreria aragonese e dove l'identificazione dei “mimi” con balli mascherati è ripresa da precedenti argomentazioni di B. CROCE, *I teatri di Napoli*, Napoli, Piero, 1891, p. 10.

Il 24 maggio 1473 la sposa lasciò infine Napoli e il 5 giugno, vigilia di Pentecoste, giunse a Roma, dove fu accolta dal cardinale Pietro Riario nel suo palazzo di piazza Santi Apostoli.

Riservandomi di descrivere oltre il banchetto allegorico imbandito per l'occasione dal prelado, vorrei qui soffermarmi su un altro momento del programma della visita romana della principessa, ossia il suo incontro con papa Sisto IV al termine della Messa da lui celebrata in San Pietro domenica 6 giugno.³⁸ Si conserva una testimonianza iconografica dell'evento: uno degli affreschi della corsia sistina dell'Ospedale romano di Santo Spirito in Sassia, tra gli accadimenti memorabili del pontificato del della Rovere, immortalata la visita di Eleonora, ritratta mentre bacia la sacra pantofola del papa, attorniata da alcuni membri del suo seguito, tra cui i cardinali Pietro Riario e Giuliano della Rovere. Sisto IV, seduto sul faldistorio poggiate su una pedana, benedice la principessa, coronato della tiara, mentre l'iscrizione alla base del dipinto ricorda come egli avesse accolto la sposa ricolmandola di *magnificentissimis donis* (Fig. 7).³⁹

Una lettera di Eleonora spedita il 10 giugno 1473 da Campagnano precisa quali furono le circostanze nelle quali ella omaggiò il pontefice:

La domeneca matino per ordine della Santità de N.S. andammo ad San Pietro ad vedere la soa Messa et fomo adcompagnate allo andare et tornare dalli predicti reverendissimi cardinali de sancto Sisto et de Sancto Petro in vincula. Fo cum nuy la regina de Bosnia. Audita la Messa basammo lu pede ad Soa Sanctità. Vedone volentieri et fecene bona accollenza, demonstrando havere havuto piacere de nostra venuta.⁴⁰

Dalla lettura del documento si ricavano così i dati per identificare la figura femminile raffigurata alle spalle della sposa, che avanza con nobile portamento rivendicando una posizione eminente nella scena. Si tratta della beata Caterina Vukčić, regina

³⁸ Per il corteo itinerante di Eleonora vedi C. FALLETTI, *Le feste per Eleonora d'Aragona da Napoli a Ferrara (1473)*, in *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, a cura di R. GUARINO, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 121-140. Per la discussione delle fonti disponibili riguardo agli spettacoli che caratterizzarono questa sosta romana cfr. F. CRUCIANI, *Teatro nel Rinascimento*, cit., pp. 108-112.

³⁹ Per l'affresco, eseguito tra il 1476 e il 1481 da un artista probabilmente appartenuto alla cerchia di Melozzo da Forlì, e per il coinvolgimento di Bartolomeo Platina nel programma iconografico del ciclo di pitture parietali dell'Ospedale cfr. E.D. HOWE, *Art and Culture at the Sistine Court. Platina's Life of Sixtus IV and the Frescos of the Hospital of Santo Spirito*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2005, p. 88; D.R. BRYANT, "Maestosa e bella, colta e gentile": iconografia certa e supposta di Eleonora d'Aragona, duchessa di Ferrara (1473-1493), «Bollettino della Ferrariae decus», XXIII, 2006-2007, pp. 181-215. La riproduzione fotografica e alcune osservazioni sull'opera, purtroppo a oggi poco studiata, anche in P. DE ANGELIS, *L'architetto e gli affreschi di Santo Spirito in Saxia*, Roma, Nuova Tecnica Grafica, 1961, pp. 236-238.

⁴⁰ La lettera, priva del nome del destinatario, è pubblicata in C. CORVISIERI, *Il trionfo romano di Eleonora d'Aragona*, «Archivio della Società Romana di Storia Patria», X, 1887, pp. 642-648 e anche in A. DE TUMMULLIS, *Notabilia temporum*, cit. pp. 194-203.

esule di Bosnia, la quale dopo la conquista del suo regno da parte delle armate di Maometto II (1463) era fuggita a Roma, trovando ospitalità presso il papa.⁴¹

La descrizione di Eleonora consente in questo caso di chiarire l'iconografia dell'affresco che ritrae la cerimonia e di dare un nome ai suoi partecipanti. A Roma era rimasta una testimonianza del passaggio del corteo della novella duchessa di Ferrara, che il 13 giugno 1473 si mise nuovamente in marcia, diretta alla volta di Siena. Qui, come già per la sosta di Ippolita Sforza, fu Tommaso Pecci ad accogliere la sposa in casa sua tra danze e balli per quattro giorni.⁴² La sera del 21 giugno la comitiva si spostò poi a San Casciano, da dove sarebbe entrata a Firenze in tempo per assistere alle feste di San Giovanni Battista. Il 23 giugno Eleonora ammirò la processione degli edifizii in piazza della Signoria, mentre il 24, dopo la corsa del palio, Lorenzo e Giuliano de' Medici servirono in livrea una colazione alla duchessa, che rimase gradevolmente colpita dalle accoglienze riservatele nella residenza di via Larga.⁴³

Attraversate le terre della Romagna, senza passare per Bologna, il 2 luglio Eleonora arrivò ad Argenta, dove trascorse una giornata di riposo e dove la attendeva un buciatore da parata. Il giorno seguente navigando sulle acque del Po, sulle cui rive si accalcavano gli abitanti dei villaggi vicini per salutarla, la principessa giunse all'altezza di Ponte San Giorgio, dove incontrò Ercole, con cui fece il suo ingresso nelle vie di Ferrara, diretta al palazzo ducale. Incedeva sotto un baldacchino sorretto dai membri del collegio dei dottori della città, al suono delle campane e delle armonie dei musicisti del corteo, stupenda nel suo abito di broccato dorato. Poiché figlia di re, ebbe l'onore di indossare una corona.⁴⁴

Questo trionfale ingresso lasciò un'altra traccia monumentale nei perduti affreschi della delizia di Belfiore fatti eseguire intorno agli anni Novanta del Quattrocento da Ercole I, in sostituzione di un precedente ciclo dedicato alle imprese di Alberto d'Este. Nel trattato *De triumphis religionis*, Sabadino degli Arienti così li descrisse nel libro V, intitolato *Del triumpho e dignità della magnificentia, in cui si ricorda le nuptie ducale et la gloria deli edificati templi e deli palaci, zardini e acrescimento dela bella città de Ferrara*:

Poi a mano dextra, entrando in questa loggia, vidi uno salotto col cielo voltato de li-gname, ornato de rose in quadri de righe pincte, et ad uno lato gli è la triumphale e regale venuta ad marito dela serena memoria de Madama Elionora, tua chara et

⁴¹ La presenza della regina esule a Roma è attestata dal 1466 al 1478, anno in cui morì lasciando il suo regno in eredità alla sede apostolica. Cfr. L. VON PASTOR, *Storia dei papi dalla fine del Medio Evo*, Roma, Desclée, 1958, vol. II, p. 228.

⁴² C. FALLETTI, *Le feste per Eleonora d'Aragona da Napoli a Ferrara (1473)*, cit., pp. 132-133.

⁴³ La processione del 1473, secondo una missiva della stessa Eleonora, prevede la sfilata di sette edifizii sui soggetti della consegna della Legge a Mosè, dell'Annunciazione, della Natività, del Battesimo di Gesù, della Resurrezione, della Pentecoste e dell'Assunzione di Maria in cielo. Sulla sosta della principessa a Firenze e sull'importanza della sua testimonianza per comprendere come gli apparati della festa di San Giovanni sorprendessero gli osservatori provenienti da altre città vedi P. VENTRONE, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, cit., pp. 258-259. La lettera di Eleonora del 25 giugno 1473, indirizzata ad Ercole d'Este, con le informazioni sul soggiorno fiorentino è edita in C. CORVISIERI, *Il trionfo romano di Eleonora d'Aragona*, cit., pp. 654-655.

⁴⁴ *Ivi*, pp. 654-655; C. FALLETTI, *Le feste per Eleonora d'Aragona da Napoli a Ferrara (1473)*, cit., pp. 135-140.

pucciosissima moglie. E dall'altro uno bellissimo torniamento d'arme et il danzare che se faceva in la grande sala sopra il tribunale per la matrimoniale festa, con la pompa di festanti gioveni e dame de riche vestimente e de geme ornate, che neli visi pareano parlante e negl'occhii pieni de focosi raggi sentilare.⁴⁵

Il viaggio della sposa, concluso il suo spettacolo itinerante con l'ingresso a Ferrara, lasciava così nelle parole dei cronisti e negli affreschi degli artisti estensi un ricordo del proprio sfarzo, che come i tornei e le danze in onore del lieto evento, rimaneva affrescato sulle pareti di Belfiore. Questa continuità documentale mi sembra sottolineare ancora come il viaggio, al pari degli altri momenti della festa, facesse pienamente parte del meccanismo dei festeggiamenti pubblici in onore degli sposalizi principeschi.

L'8 luglio 1475 la politica matrimoniale di Ferrante d'Aragona conseguì un altro importante risultato: l'accordo per le nozze tra sua figlia Beatrice e Mattia Corvino, che prevedeva una cospicua dote di 170.000 ducati d'oro, cui si aggiungevano altri 30.000 ducati in gioielli. Per radunare la cifra pattuita il re dovette ricorrere all'aumento della tassazione ordinaria dei sudditi e dei baroni napoletani, come annotò Angelo de Tummullillis, rimarcando quanto ai sudditi aragonesi fosse spettato in questo caso un ruolo essenziale e attivo per il buon compimento del patto matrimoniale.⁴⁶

Per parte sua, il sovrano d'Ungheria ebbe cura di organizzare una delegazione formata da settecentocinquantesi membri, alla testa della quale pose il vescovo di Breslau, Rodolfo di Rudesheim, e Giovanni Filipecz, vescovo di Nagyvárad. In propria rappresentanza inviò inoltre il cugino, voivoda di Transilvania, Giovanni Pongrácz, con il compito di sposare Beatrice per procura.

Partita alla metà di giugno da Buda, l'ambasceria, cui si erano aggiunte lungo la via le delegazioni provenienti dalla Moravia, dalla Boemia e dalla Slesia, giunse a Venezia ai primi di agosto del 1476. Il legato sforzesco ivi residente, Leonardo Botta, ne diede comunicazione al duca di Milano in una missiva datata 6 settembre, segnalando lo stupore che il suo passaggio destava per la ricercatezza degli abiti e dei gioielli sfoggiati, oltre che per la presenza di venti prigionieri turchi abbigliati alla moda orientale, i quali ribadivano il ruolo di *defensor fidei* del Corvino dinnanzi all'avanzare delle mire espansionistiche di Maometto II sull'Occidente.⁴⁷

L'ingresso degli ungheresi a Napoli è annotato il 7 settembre nei *Notabilia Temporum*, dove si accenna genericamente alle danze e ai conviti che intrattennero la delegazione fino al 15 settembre, giorno delle nozze.⁴⁸ Officiate dal cardinale Oliviero Carafa, le cerimonie sponsali e l'incoronazione di Beatrice si svolsero su un tribunale montato in Piazza dell'Incoronata, confermata luogo prediletto della festa dinastica pubblica aragonese, e furono precedute dal corteo di re Ferrante, del quale così si legge nei *Diurnali* del duca di Monteleone: «Il re uscì dal Castello Novo ad cavallo

⁴⁵ W.L. GUNDERSHEIMER, *Art and Life at the Court of Ercole I d'Este: The "De triumphis religionis" of Giovanni Sabadino degli Arienti*, Genève, Droz, 1972, p. 71.

⁴⁶ A. DE TUMMULLILLIS, *Notabilia temporum*, cit. p. 218.

⁴⁷ La missiva è edita e commentata in A. BERZEVICZY, *Beatrice d'Aragona*, Milano, Dall'Oglio, 1952, p. 42, al quale si rinvia per una precisa descrizione delle tappe del trasferimento di Beatrice da Napoli a Buda, alle pp. 40-62.

⁴⁸ A. DE TUMMULLILLIS, *Notabilia temporum*, cit., pp. 221-222.

«In questo piccolo libretto»

con l'habito reale et la corona in testa facendo buttare moneta d'argento sino al Catafalco». ⁴⁹ La *sparsio* delle monete, tutt'altro che semplice ostentazione del lusso regale, incitò la folla a rallegrarsi per il lieto evento, sottolineando come l'unione tra la figlia di re Ferrante e il Corvino potesse portare futuri abbondanti benefici ai sudditi di Napoli.

Il 18 settembre iniziò il lungo viaggio di Beatrice d'Aragona, accompagnata a Buda da suo fratello, Francesco, che li sarebbe rimasto per completare la propria educazione fino al 1484. ⁵⁰ Il duca di Calabria, aprì il corteo di nobili e cortigiani che sfilò per i seggi di Napoli nel giorno della partenza e che scortò la sposa a Benevento e da lì alle rive dell'Adriatico, dove «alli 2 di ottobre in Manfredonia se imbarcò sopra 4 galere et altri navilij assai et se ne andai in Ungheria». ⁵¹

La navigazione fu tutt'altro che tranquilla. Le navi, agitate da tempeste e venti contrari, giunsero a Chioggia solo dopo dieci giorni. Seguì un trasferimento a Corbola, dove i duchi estensi avevano preparato gli alloggi per consentire a Beatrice e al suo seguito di fare una sosta. Il 16 ottobre, solcando il corso del Po su barche da parata, la regina d'Ungheria giunse nei pressi di Ferrara, dove fu ricevuta con grandissimi onori a Porta San Biagio da Ercole d'Este e da sua sorella, la duchessa Eleonora. Sotto un baldacchino dorato, indossando la corona, ella entrò nella città, dove si trattenne fino al 21 del mese. ⁵² In tale data la comitiva fece tappa a Rovigo, per poi raggiungere nuovamente Chioggia e quindi dirigersi a Malamocco. Quaranta delegati inviati dalla Repubblica di Venezia visitarono qui la sposa, la quale a San Clemente fu ricevuta dal doge Andrea Vendramin, giunto su un bucintoro dorato per accompagnarla in visita alla città di san Marco. ⁵³

Il 29 ottobre 1476, a Treviso, Beatrice congedò i dignitari napoletani che il padre le aveva assegnato come scorta e proseguì il suo viaggio verso le montagne del Friuli con i cortigiani destinati a rimanere con lei in Ungheria. La attendeva un itinerario ancora lungo, tra le nevi e il freddo dell'inverno, che la avrebbe condotta a Buda solo l'8 dicembre. ⁵⁴

⁴⁹ *Diurnali detti del Duca di Monteleone*, a cura di N.F. FARAGLIA, Napoli, Forni, 1895, p. 143. Considerazioni sulle cerimonie e feste per questo sposalizio si leggono in C.A. ADDESSO, *Teatro e festività nella Napoli Aragonese*, cit., p. 64-65.

⁵⁰ S. BORSARI, s.v. *Francesco d'Aragona*, DBI, 1961, vol. III, p. 694.

⁵¹ *Diurnali detti del Duca di Monteleone*, cit., p. 143.

⁵² *Diario ferrarese dall'anno 1409 sino al 1502*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, Bologna, Zanichelli, 1928, vol. XXIV, p. 252.

⁵³ Scarse le informazioni su questa visita veneziana della principessa, registrata (in data errata al 1474) da F. SANSEVERINO, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia, Sansovino, 1581, p. 161. Pare che Beatrice d'Aragona avesse ricevuto l'omaggio della Serenissima nella Sala del Maggior Consiglio, poiché nel 1481, in vista del passaggio a Venezia di Girolamo Riario e Caterina Sforza, furono prese disposizioni affinché la coppia fosse accolta nella stessa sala «quam datam fuit pro festo facto serenissimae majestati Reginae Hungariae, quando in hanc urbem venit ex Neapoli», come annotato in Venezia, ASVe, Collegio, *Cerimoniali*, reg. VII, f. 2r. In merito a questa notizia e all'importanza dell'onore per un visitatore straniero di essere accolto nella Sala del Maggior Consiglio cfr. R. GUARINO, *Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia*, Bologna, il Mulino, 1995, p. 63.

⁵⁴ Su questa seconda parte del viaggio di Beatrice si veda A. BERZEVICZY, *Beatrice d'Aragona*, cit., pp. 50-56.

Il viaggio della sposa di Mattia Corvino si svolse dunque per terra e per mare, a bordo delle galee della flotta aragonese. Analogamente, anche Isabella d'Aragona e il suo seguito, tra il 30 dicembre 1488 e il 17 gennaio 1489, avevano solcato il Mar Ligure per raggiungere Genova e da lì proseguire il tragitto verso Milano.

La navigazione era stata funestata dai venti invernali, così come due anni più tardi, in un gennaio particolarmente rigido, si compì il difficile trasferimento alla corte sforzesca di Beatrice d'Este, figlia sedicenne del duca di Ferrara, che il 16 gennaio 1491 giunse a Pavia per celebrarvi le nozze con Ludovico il Moro.

Le trattative per lo spotalizio si erano aperte nel giugno del 1480, e avevano mirato a rinsaldare i legami tra le case degli Sforza e degli Este – già intensificatisi nel maggio 1477 dopo la promessa del matrimonio tra Anna Sforza, nipote del Moro, e Alfonso d'Este, erede del ducato ferrarese – e le loro alleanze con gli Aragonesi.⁵⁵ Infatti, la sposa era figlia di Eleonora d'Aragona ed era stata educata alla corte di Napoli, così che fu necessario chiedere l'assenso alle nozze anche a re Ferrante. Fissato l'accordo per la dote di Beatrice a 40.000 ducati, da scontarsi sui 150.000 promessi dai duchi di Milano per il matrimonio di Anna Sforza, e consultato l'astrologo di corte Ambrogio Varese, fu stabilito che il rito nuziale si sarebbe celebrato nel gennaio del 1491, non oltre il termine del 18 del mese.⁵⁶

Il 29 dicembre 1490 così si annotava nel *Diario ferrarese*:

La ill.ma duchessa con lo ill.mo Sigismondo, fratello del duca nostro, condusseno in lilza madona Beatrice, fiola legitima et naturale de li prefati duca et duchessa, fòra de Ferrara, cum gran triumpho de tutta la corte, acompagnata con trombe, con molte zentildone et donzele, suzo diverse lilze fate a posta per le neve grande. Nevò la nocte di Nadale a di 24 in tanto che l'è agiazato el Po insino al Bondeno; et la conduce per spoxa et moiere del signore Ludovico Vesconte, governatore de Milano.⁵⁷

Il corteo di Beatrice, guidato da Sigismondo d'Este e composto da circa cinquecento persone, lasciò dunque Ferrara a bordo di grandi slitte, dette lilze, le quali permisero dopo cinque giorni di viaggio tra pianure innevate di raggiungere Brescello, prima tappa prevista. Anche Tristano Calco, cui spettò la descrizione ufficiale delle *Nuptiae Mediolanensium et Estensium principum* lasciò un vivido ricordo della partenza di questi inusuali mezzi di locomozione: «*rurestria repente vehicula fabricant, quae, quia sine rotis terra trahuntur, trahas prisci latini dixerent*».⁵⁸ L'adozione di questa strana soluzione di trasporto dovette incuriosire gli osservatori dell'epoca, offrendo l'insolito spettacolo di una corte itinerante, appositamente bardata per proteggersi dal freddo, ma che certo non rinunciava al proprio «gran triumpho».

⁵⁵ Riguardo alle motivazioni politiche del doppio spotalizio di Beatrice d'Este e di Anna Sforza si veda, *Beatrice d'Este*, DBI, 1967, vol. VII, pp. 349-352.

⁵⁶ In un primo momento il matrimonio era stato previsto per il mese di maggio 1490. Fu Ludovico a preferire ritardare le cerimonie, forse indugiando ancora nella relazione con Cecilia Gallerani, dalla quale avrebbe avuto un figlio, Cesare, il 3 maggio 1491. Cfr. *Ivi*, p. 350.

⁵⁷ *Diario ferrarese*, cit., pp. 281-282.

⁵⁸ T. CALCO, *Nuptiae Mediolanensium et Estensium principum*, in *Tristani Chalci Residua*, cit., p. 89. Il termine latino *traha*, o *trahea* è attestato in VERG. *Ge.* I, 164, dove indica delle tregge, carrette prive di ruote e trainate da cavalli o buoi, usate nei lavori agricoli.

«In questo piccolo libretto»

Poco distante, a Viadana, era giunta intanto, per unirsi alla comitiva, la sorella della sposa, Isabella d'Este, marchesa di Mantova, che il 6 gennaio 1491 scriveva a Francesco II Gonzaga comunicando l'arrivo di tre bucentori e di diciotto navi per consentire al corteo nuziale di navigare lungo il Po in direzione di Piacenza, dove le imbarcazioni approdarono il 12 gennaio. Le attendeva una delegazione sforzesca che accolse le principesse estensi e le alloggiò nelle dimore del conte Manfredo Landi e di Antonio Ceresa.⁵⁹ Dopo una breve sosta, la navigazione di Beatrice ricominciò e il 16 gennaio la comitiva giunse finalmente a Pavia. Così Isabella d'Este descrisse l'arrivo in città:

Partiti venerdì de Piacenza, secondo l'ordine datto, havemo dormito due nocte in nave, et hogi a le XXIII hore siamo giunte qua. Alcuno non c'è venuto incontro. Lo ill.mo signor Ludovico se appostòe a la ripa del Tessino appresso a la Porta, accompagnato da li Illustrissimi signori marchese Hermes, signor Philippo Sforza, signor Radulpho, li Sansaverineschi, et molti altri castellani. Fermato el Bucintoro, el signor Ludovico gli venne dentro, et tochava la mano a la excellentia de Madama nostra Duchessa et movessimo fòra et montassimo a cavallo la duchessa et io cum dodece donne. Madama venne in caretta cum le altre. La duchessa venne a passo cum Lodovico, et io cum el signor Dominus Alphonso, ni da altro che li suoi stafferi fue aredenata la sposa, et cussi venessimo a desmontare in castello, dove ce ricolse madama Griselda et madama Beatrice Sforza insieme cum la moglie del conte Francesco Sforza et altre zentildone. Adornamenti né alcuna altra dimonstratione aut festa è stata facta.⁶⁰

La marchesa di Mantova non nascose lo stupore davanti alla modestia delle accoglienze, dovuta al proposito del Moro di non ostentare, per il proprio matrimonio, un lusso pari a quello dispiegato nelle nozze del nipote, il vero duca di Milano. Perfino la benedizione nuziale venne impartita *privatim*, come scrisse Calco, nella cappella del castello di Pavia. Un ingresso più pomposo fu piuttosto predisposto a Milano, dove Beatrice giunse il 21 gennaio e dove si sarebbero svolte anche le feste per le nozze di suo fratello, Alfonso d'Este, concluse da una magnifica giostra, sulla quale si tornerà nelle pagine successive.

La serie degli itinerari nuziali da esaminare per illustrare la varietà di tipologie spettacolari che le spose avrebbero potuto incontrare nei loro spostamenti tra le città italiane del Quattrocento potrebbe ampliarsi ancora molto. I viaggi qui analizzati sono stati piuttosto selezionati in ragione dell'importanza dei matrimoni per le vicende della politica italiana, della varietà di testimonianze scritte e iconografiche che ne tramandano il ricordo, e della differenza tra le loro modalità di svolgimento. Quest'ultima, con il variare del numero di partecipanti e con il lusso degli abbigliamenti e dei

⁵⁹ Il 3 dicembre 1490 il duca di Milano aveva inviato una missiva ai vescovi di Piacenza e di Novara e ai protonotari Galeazzo Visconti e Antonio Scipioni invitandoli a ricevere gli inviati ferraresi al loro sbarco. Lo Sforza specificava anche di quanti paggi si dovesse comporre il seguito di ciascuno di loro. Cfr. G. PORRO, *Nozze di Beatrice d'Este e di Anna Sforza. (Documenti copiati dagli originali esistenti nell'Archivio di Stato di Milano)*, «Archivio Storico Lombardo», IX, 1882, pp. 483-534: 494.

⁶⁰ La lettera di Isabella d'Este indirizzata a Francesco Gonzaga, datata 16 gennaio 1490, è edita in G. LOPEZ, *Festa di nozze per Ludovico il Moro*, cit., p. 34. Allo studio, ricco di documenti sullo spozializio, si rinvia anche per l'edizione della missiva inviata dalla marchesa il 6 gennaio da Viadana con le informazioni sull'arrivo della delegazione ferrarese a Brescello alle pp. 31-32.

gioielli sfoggiati dagli invitati e dai loro paggi, attirò più volte l'attenzione dei cronisti, provando come il transito del corteo fosse uno spettacolo viaggiante, il cui pubblico era formato tanto dagli abitanti delle città ospitanti, che assistevano all'arrivo delle delegazioni principesche, quanto dai suoi stessi partecipanti, che si ammiravano reciprocamente attraversando le vie parate a festa, in una dinamica di continuo scambio dei ruoli di spettatore e di spettacolo che toccava il proprio apogeo nell'ingresso cittadino.

2. L'ingresso in città e il 'decor' delle vie cittadine

Concluso il viaggio nuziale, alla sposa era tributato l'onore dell'ingresso trionfale, occasione per mostrare alla principessa la città apparata magnificamente e per consentire alla popolazione di ammirare la sua nuova sovrana.

Nel tempo ideale della festa, distinto dalla sospensione delle attività lavorative e dell'ordinaria amministrazione civica, era possibile assistere a uno spettacolo alla cui riuscita avevano contribuito tutti i cittadini: realizzando gli addobbi floreali, disponendo tendaggi decorativi lungo le vie selezionate per il corteo e accorrendo, infine, al suo passaggio.⁶¹ La loro partecipazione alla preparazione della festa è riferita da diverse delle cronache dei festeggiamenti, come la *Descriptione* delle nozze Aragona-Sforza del 1489:

Essendo stabilito che la domenica, che fu calende de febro, si venesse a Milano a disnare e lo di seguente se facessero le ceremonie in domo, forno coperte le vie da la porta de mezo del castello fin al domo, ch'è uno miliario di panno alla divisa sforzescia. Le mure coperte de tapaiarie e panni de raza con vari festoni de verdura. Ciascuno aveva apparata la sua porta de coronamenti de zenevro, de lauro ed edera con le insegne ducale e de la sposa e altri ornamenti, non con minore studio che fusse la alegrezza prendevano da le felice noze de li signori suoi.⁶²

L'iniziativa degli abitanti di Milano, tutt'altro che autonoma o improvvisata, era stata regolata da sovrintendenti incaricati di gestire le operazioni di abbellimento della città. I resoconti del XV secolo specificano raramente i loro nomi, ed è quindi interessante osservare come invece l'anonimo estensore avesse dichiarato: «a ciò le cose passassino bene regulate se deputarno li magnifici messeri Petro da Galarate e messer Petro da Landriano e messer Branda da Castrono, ducali consiglieri, con messer Bartolomeo Calco, ducale primo secretario, ad ordinare e fare eseguire tutto quello fusse espediente al ditto apparecchio».⁶³

L'*adventus* della sposa del principe fu dunque nel Rinascimento una festa capace di coinvolgere globalmente la città, tanto quale sfondo urbano del cerimoniale nuziale, quanto come ordinato corpo civico che, nella molteplicità dei suoi ordini – gli

⁶¹ Sulla trasformazione delle architetture urbane in scenografia dell'ingresso trionfale e sul significato ideologico di tale operazione si veda E. GARBERO ZORZI, *La scena di corte*, in *Le corti italiane del Rinascimento*, a cura di S. BERTELLI, Milano, Mondadori, 1985, pp. 127-130.

⁶² *Descriptione*. Appendice, documento B, [9].

⁶³ *Ivi*.

«In questo piccolo libretto»

intellettuali e i funzionari di corte preposti alla sua organizzazione; i colleghi dei medici e dei giuristi, o la nobiltà dei seggi napoletani incaricati del trasporto del baldacchino; le nobildonne scelte per fare da seguito alla sposa; i poveri beneficiati con la *sparsio* di monete; i prigionieri rilasciati in segno d'indulgenza –, seppero farsi interprete dello spettacolo e garante della legittimità del trionfo della principessa.

Ad autorizzare l'uso del termine 'trionfo' per indicare l'entrata della sposa, oltre alla storiografia precedente, è il lessico ricorrente delle fonti. L'*Epithalamium* di Pietro Lazzaroni, ad esempio, definì *triumphus* il corteo di Bianca Maria Sforza; e nell'ottobre del 1466, inviando da Orléans notizie su alcuni spozalizi aristocratici e sui costumi in tal materia vigenti Oltralpe, Emanuele di Jacopo e Giovan Pietro Panigarola promettevano ragguagli sul «grande *triumpho*» in preparazione per le nozze di Agnese di Savoia, sorella della regina Carlotta di Francia, a Galeazzo Maria Sforza. Il duca dovette avere care tali informazioni, poiché suo padre, Francesco I, dal 1460 aveva intavolato discussioni con re Luigi XI riguardo alla possibilità delle nozze di Bona, figlia di Ludovico di Savoia e Anna di Lusignano, con un rampollo di casa Sforza: Filippo Maria o forse, come poi accadde, Galeazzo Maria. Nella missiva dei due legati sforzeschi si legge un cenno all'educazione impartita alla fanciulla in quegli anni alla corte francese per divenire un'ottima duchessa di Milano:

Illustrissime pricipes,

ananzi che Filippo monsignor partisse per andare a pigliare la possessione del governamento di Ghiena, che fu ad li XV del presente, avendoli questo signor re parlato del parentato con le vostre eccellentie, rispose e rimase contentissimo che si concludesse, dicendo che ne era alegro e joioso, piacevale molto e dal canto suo voleva adiutare e fare ogni cosa perché così seguisse l'effetto; intendendo essere una medesima cosa con le Signorie vostre e confermandosi con la volontà e piacere de la Maestà sua. E essendo vostro bono parente e fratello, come intende, disse l'uno con l'adiuto del altro poteva con tempo fare de le cose assai e grande; quamvis da alcuni malivoli e invidi del bene vostro li fusse già stato offerto di molti partiti, ad li quali non avea voluto dare né daria orecchia. Ma in ogni caso e bisogno dice possono le vostre eccellentie fare fondamento e capitale de lui, perché como vero parente li servirà, mettendoli la persona e ogni sua facultà. E così a noi ha repplicato, subiongendo che li piaceva molto di tale coniuntione, e che vostre celsitudine fossero esperientia, perché lo trovariano con el core e effetti prontissimo così come in parole dice, e lo effetto lo demonstraria.

Ulterius, questi di el conte di Longavilla,⁶⁴ fiolo unico del conte de Dunois,⁶⁵ fece le noze sue cum madamesella Agnes, sorella ultima de la serenissima regina. E quamvis non abij oltra anni X in XI se la ha del tuto menata a casa; del che questo signore re è stato contentissimo per stabilire del tuto la mente del prefato conte de Dunois, e che abia casone di meglio servire la Maestà sua, la quale va spesso a casa sua a modo usato al consiglio.

⁶⁴ Francesco di Orléans-Longueville, sposò nel 1466 Agnese di Savoia, figlia di Ludovico di Savoia e Anna di Cipro.

⁶⁵ Jean d'Orléans, conte di Dunois e Longueville. Detto bastardo d'Orléans.

Similiter, etiam per assicurare el conte d'Armignacy⁶⁶ e che più liberamente abia casone e possa vegnire ad li serviti e favori de la prelibata Maestà, se è concluso matrimonio fra lui e la sorella del duca di Borbon, con queste conditione: che ditto duca li dà scudi XL mila e li lassa liberamente el contato de Lila Jorden, quale fra loro era in differentia, che dicono è una bella signoria, e per ricompensatione de ditto contato essa Maestà dà al duca di Borbon scudi XXXV mila. Si che vegneria ditto conte ad avere circa scudi LXXV mila di dote, oltra la damisella, quale dicono è bellissima e ora l'hanno mandata a tore chè vegna qui insieme con la matre e la sorella, che sono tute in Fiandra presso del duca di Borgogna e de monsignor Chydroloes. E così adesso si potrà la prefata Maestà più sicuramente valersi del ditto conte d'Armignac, quale è qui ancora molto ben accompagnato, e ha una grande e bella Signoria e paese dove sono gente valorose e molto atte al mestiero de le arme. Lui etiam in arme vale assai, e la persona sua è atta a le fatiche e travagli, quale monstra del tuto essere dedicata a li servitij e comandamenti di essa sua Maestà.

El conte di Sanpolo in breve sarà qui, e già si ha novelle è in camino per vegnire a fare le noze di madamisella Maria, sorella de la prefata serenissima Regina.⁶⁷ Questo signor re fa fare grandi aparechi de giostre e feste che vole fare e intende farli grande onore. La brigata etiam si mette in punto più pomposamente e onoratamente che li è possibile cum nove foze, como l'angegni loro saperano meglio divisare. E demum, per quanto intendiamo, si tratta a queste noze di fare grande triumpho.

Ceterum, ritrovandome una di queste sere a corte, la prefata Maestà me fece andare ad visitare la serenissima regina e sue sorelle, e dissene, fra molte cose de piacere, che faceva cenare la illustrissima madamisella Maria con sua Maestà e stare molto familiarmente con li signori de la corte, perché aveva ad essere franzesa e rimanere in Franza; ma la illustrissima madamisella Bona faceva stare in camera con la prefata regina e fra loro dame senza altra conversatione ne familiarità de li signori. E questo per nutrirla e acostumarla de bon ora a li modi italici: acciò che quando sia con le eccellentie vostre non li gravasse del tuto mutare stilo e cambiare mainera. Si che apreso ad li altri oblihi che le vostre illustrissime signori hanno ad la Maestà sua per questo etiam gli ne hanno ad essere obligatissime. Ad le quale sempre ci ricomandiamo.

Datum ad Orlens, die XVIII octobris MCCCCLXVJ. EX. V. F. Servitores Emanuel de Jacoppo et Johanes Petrus Panicharolla.⁶⁸

Dopo la morte di Dorotea Gonzaga, promessa sposa di Galeazzo Maria Sforza, nella primavera del 1467 le trattative per il matrimonio del duca con Bona di Savoia, fino ad allora tenute nascoste dalla cancelleria milanese, si fecero scoperte ed entro il mese di aprile fu fissato l'accordo nuziale, che prevedeva una dote di 100.000 scudi a fronte di una rendita di 15.000 ducati annui spettante alla principessa, oltre a gioielli per il valore di 50.000 ducati e all'uso in esclusiva del castello di Abbiategrasso come residenza, qualora ella fosse rimasta vedova.⁶⁹

⁶⁶ Giovanni V, conte d'Almagnac dal 1450 al 1473.

⁶⁷ Maria di Savoia (20 marzo 1448 – 1475), figlia di Ludovico, duca di Savoia, e di Anna di Lusignano sposò nel 1466 Luigi di Lussemburgo-Saint-Pol, conte di Saint-Pol, di Brienne, di Ligny e di Guisa, vedovo di Giovanna di Bar (1415 - 1462).

⁶⁸ Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. It. 1593, f. 302r.

⁶⁹ D.M DE BUENO MEQUISA, s.v. *Bona di Savoia*, DBI, 1969, vol. XI, pp. 51-53.

«In questo piccolo libretto»

La procura delle nozze fu affidata a Tristano Sforza, fratello di Galeazzo Maria, che il 10 maggio 1468 sposò Bona nella cappella del palazzo reale di Amboise, avendo poi cura di comunicare a Milano i dettagli del cerimoniale adattato per l'occasione. Intanto a Genova, dove la sposa sarebbe giunta per mare da Lione, si organizzava il trionfo della duchessa: sotto la supervisione di Visconte Sagramoro fu preparato un maestoso arrivo dal mare a bordo di una galeazza fornita di quattordici cabine foderate di broccati d'oro e d'argento, scortata da otto navi. Un ponte provvisorio rivestito di panni alla divisa sforzesca avrebbe facilitato lo sbarco, il quale, il 28 giugno, si svolse invece secondo tutt'altra modalità: «heri sera sua illustrissima signoria giunse a Genova a ore XXI dentro del porto: fecesse sua signoria condurre a riva da uno leguto e messo che l'ebbe el pede in terra fu li lo illustrissimo signor Ludovico vostro fratello e besola per mezzo de la bocca». ⁷⁰ Bona e Ludovico procedettero poi insieme sotto il baldacchino verso il palazzo ducale, al suono delle campane e con le musiche dei trombetti convenuti. Erano presenti gli ambasciatori fiorentini e una delegazione napoletana comprendente la duchessa di Calabria, Ippolita Sforza. ⁷¹

Due giorni dopo la sposa lasciò Genova per incontrare il 2 luglio, a Novi, Galeazzo Maria. Con lui entrò a Milano il 7 luglio e su un tribunale eretto davanti alla cattedrale ricevette la benedizione nuziale alla presenza del popolo. Qui, come dichiarò il duca stesso in una missiva a Roberto Sanseverino, la solennità e il lusso delle cerimonie furono alquanto modesti, a causa dell'epidemia di peste che in quei mesi estivi aveva colpito la capitale sforzesca e di un violento temporale che, alla vigilia dell'entrata ufficiale aveva danneggiato le decorazioni urbane predisposte. ⁷² Se si esclude l'abbondante documentazione sulle spese per le tappezzerie della corte ducale e per gli argenti e gli arredi destinati agli appartamenti di Bona di Savoia nel Castello di Porta Giovia, è difficile farsi un'idea delle accoglienze tributate alla principessa, che sembrano prive di un unitario programma iconografico e conformi piuttosto al gusto eclettico di Galeazzo Maria Sforza, orientato al proposito di reggere il confronto con il lusso delle corti francesi e savoiarde frequentate dalla consorte.

Differente e maggiore progettualità si riscontra invece in altre cerimonie per ingressi ufficiali del secolo XV, le cui variazioni si dovettero ai contesti politici e culturali delle città coinvolte. Gli studiosi di storia del teatro hanno più volte rimarcato la complessità dello studio delle entrate trionfali rinascimentali, dovuta anzitutto alla difficoltà di coglierne pienamente il carattere ideologico originario e di analizzare con precisione le forme in cui materialmente queste si espressero. Nelle parole degli umanisti che le descrissero queste cerimonie si presentavano come rituali civici ispirati al

⁷⁰ Lettera di Giovanni da Seregno a Galeazzo Maria Sforza del 29 giugno 1468, riportata in L. BELTRAMI, *Gli sponsali di Galeazzo Maria Sforza. MCCCCCLX-MCCCCCLXVIII*, Milano, Pagnoni, 1893, p. 31. A questo studio si rinvia per la segnalazione dei documenti raccolti presso l'Archivio di Stato di Milano, Potenze Sovrane, scat. 1461, lett. 279-324 riguardanti lo sposalizio Sforza-Savoia del 1468.

⁷¹ A. GALLI, *Commentarii de rebus Genuensium et de navigatione Colombi*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, Città di Castello, Lapi, 1911, vol. XXIII, pp. 28-29 fornisce la descrizione dello sbarco di Bona di Savoia.

⁷² La missiva del duca a Roberto Sanseverino è del 10 luglio 1468. Osservazioni intono alla moderazione del lusso in queste cerimonie si leggono in G. LUBKIN, *A Renaissance Court. Milan under Galeazzo Maria Sforza*, Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 49-55. Sulle accoglienze dell'aristocrazia milanese alla duchessa vedi inoltre L. BELTRAMI, *Dame milanesi invitate alle nozze di Galeazzo Maria Sforza*, Milano, Allegritti, 1920.

glorioso passato di Roma, l'Urbe per eccellenza, strutturati sulle «idee forti» maturate grazie alle moderne scoperte antiquarie riguardanti la cerimonialità classica, in primis quelle raccolte nel II e nel X libro della *Roma Triumphans* di Flavio Biondo.

A questo carattere archeologico, noto agli eruditi e ai mecenati dell'epoca, le entrate solenni quattrocentesche univano però altre immagini strutturanti, «tematicamente coerenti a quella del trionfatore, ma la cui associazione spettacolare al trionfo è una combinazione originale degli incontri tra il trionfatore moderno e i suoi prototipi»,⁷³ ossia quella evangelica dell'ingresso di Cristo in Gerusalemme⁷⁴ e quella letteraria dei trecenteschi *Trionfi* del Petrarca, patrimonio comune della memoria degli osservatori rinascimentali.⁷⁵

Di conseguenza, nel predisporre il grandioso ingresso cittadino gli apparatori non si attenero a un recupero filologico del cerimoniale e della spettacolarità romani, ma donarono piuttosto un significato nuovo e un uso moderno a quanto di essi seppero ricostruire, permettendosi rielaborazioni e contaminazioni tra le forme della cultura colta festeggiante e quelle della tradizione romanza dello spettacolo contemporaneo. Rielaborazioni e contaminazioni che nel contesto eclettico della corte trovarono un naturale ambiente di sviluppo. Si pensi, ad esempio, ai casi di adattamento degli ingegni degli edifici processionali fiorentini per i carri del trionfo classicheggiante di Alfonso il Magnanimo o per quelli dell'entrata a Milano d'Isabella d'Aragona.

Anche rispetto alle norme prescritte dall'autorità ecclesiastica, che avrebbero dovuto regolare lo svolgimento della cerimonia, gli organizzatori dei trionfi rinascimentali ebbero un atteggiamento disinvolto, adattando alle necessità comunicative dell'ingresso quanto indicato nell'*Ordo ad recipiendam processionaliter principissam del Pontificalis Liber* di Agostino Patrizi Piccolomini e Giovanni Burcardo:

Quando imperatrix vel regina ad aliquam urbem aut insigne oppidum venit, Clerus processionaliter obviam dat ei extra portam. Imperatrix vel regina osculetur crucem que per prelatum sibi porrigitur. Deinde sub baldachino ducitur usque ad ecclesiam, ordine consueto. Interim cantatur responsorium: Ista est speciosa inter filias Hierusalem. / Sicut vidisti eam plenam caritate / et dilectione in cubilibus et in ortis aromatatum. / Ista est quae ascendit de deserto deliciis affluens. Deinde cantentur hymni vel alia cantica magis placentia. Cum imperatrix vel regina ecclesiam intrat prelatum, accepto aspersorio, aspergat eam. Deinde alios in genere et procedant usque ad altare maius. Coram quo imperatrix vel reginam genuflectat super faldistorio ibidem sibi parato et oret. Prelatus vero ascendat ante idem altare, ubi stans versus ad orantem, detecto capite, dicat: V. Salvam fac ancillam tuam, Domine. R. Deus meus sperantem in te. V. Miserere mei Domine auxilium de sancto. R. Et de Syon tuere eam. [...].⁷⁶

⁷³ R. GUARINO, *Storiografia umanistica e spettacolo del Rinascimento*, cit., p. 275.

⁷⁴ Mt. 21,1-11; Mc. 11,1-10; Lc. 19,29-40; Gv. 12,12-15.

⁷⁵ A. PINELLI, *Feste e trionfi*, cit., pp. 279-350. Tra le immagini forti e dense di allegorie estranee al mondo classico, ma care alla memoria dello spettatore rinascimentale, lo studioso ricorda anche il trionfo della Chiesa dei canti XXIX-XXX del *Purgatorio* di Dante e quello di Scipione del IX libro dell'*Africa* di Petrarca.

⁷⁶ *Il Pontificalis Liber di Agostino Patrizi Piccolomini e Giovanni Burcardo (1485)*, cit., p. 538.

Sebbene tutte le descrizioni degli spozalizi riferiscano della presenza di musicisti per eseguire cantici e marce nelle entrate delle principesse, non ho trovato alcuna menzione del canto del responsorio *Ista est speciosa*, proprio della festa dell'Assunzione di Maria, mentre alcune volte vi si annotò l'esecuzione del *Te Deum*, forse più immediatamente riconoscibile ai cronisti.

Consueto è all'opposto l'incontro alla porta della città tra il vescovo cittadino, o il legato pontificio, il capitolo cattedrale e la sposa, accompagnata poi sotto il baldacchino fino alla cattedrale, come indicato dal *Liber Pontificalis*. La presenza di queste norme liturgiche mi sembra tuttavia indizio di come la cerimonia del trionfo avesse, esattamente come nel mondo romano, un forte carattere sacrale. Il trionfante, ringraziando la divinità che gli aveva concesso un tale onore, chiedeva il perdono delle proprie colpe e di quelle commesse dai cittadini in tempo di guerra, stabilendo un patto nuovo e sacro per il governo pacifico della città, mentre il popolo si univa al rituale per mezzo della preghiera e del canto.⁷⁷ L'incedere lungo le vie in corteo diveniva così un rito di passaggio, di rifondazione e di purificazione dell'intera città, marcato dall'attraversamento delle porte urbane e degli archi trionfali posticci predisposti, che contribuivano a rappresentare visivamente il movimento da uno stato della condizione umana a un altro ideale e perfezionato.

Nelle cerimonie di accoglienza delle spose il carattere lustrale del trionfo era spesso sottolineato dalla presenza di fanciulli in vesti bianche o verdi – colori tradizionalmente associati alla purezza e alla giovinezza – che incontravano la principessa all'ingresso della città. Giunta nei pressi di Pesaro, ad esempio, Camilla d'Aragona vide «un gran numero de puti de dicto castello vestiti de bianco cum le ghirlande in testa et cum le palme de olive in segno di pace et de leticia».⁷⁸

I bambini, novelli «*Pueri Hebraeorum tollentes ramos olivarum*» (Gv. 12,13) eletti a rappresentare l'originaria innocenza della popolazione – talvolta sostituiti dal fiore della gioventù aristocratica locale –, purificavano la protagonista dell'entrata, svolgendo una funzione apotropaica in favore della giovane destinata a perpetuare la stirpe regnante, partorendo l'erede del principe.⁷⁹

Dopo il bacio della croce, al suono di trombe, flauti, tamburi e campane, la principessa varcava una delle porte d'accesso alla città, dando inizio alla sfilata del maestoso corteo. Lungo le vie si potevano ammirare più tipologie di decorazioni provvisorie. Si è accennato alla presenza di archi trionfali collocati nei luoghi più importanti del tessuto urbano. Il loro aspetto era alle volte molto differente, ed era possibile che

⁷⁷ Sul carattere lustrale del trionfo si veda S. BERTELLI, *Il corpo del re*, p. 160. Un'attenta analisi degli aspetti politici, religiosi e giuridici della cerimonia del trionfo romano dall'età repubblicana all'impero di Vespasiano è offerta in H.S. VERSNEL, *Triumphus: an inquiry into the origin, development and meaning of the Roman triumph*, Leiden, Brill, 1970, che osserva come tra tutte le cerimonie religiose di Roma antica il trionfo avesse la funzione di elevare l'uomo all'altezza degli dei, concedendo al vincitore il massimo onore che la patria potesse offrirgli, rendendolo officiante di un rito di ringraziamento che avrebbe assicurato stabilità e benessere al popolo grazie alla protezione divina.

⁷⁸ *Ordine de le noze de lo Illustrissimo Signor misir Costantio Sfortia*, cit., c. [a2v].

⁷⁹ La funzione apotropaica dell'accoglienza dei fanciulli è analizzata da S. BERTELLI, *Il corpo del re*, pp. 72-75. Si sofferma, inoltre, sull'importanza di questa pratica per insegnare ai bambini come comportarsi in occasioni pubbliche tenendo un adeguato portamento nei cortei I. TADDEI, *Fanciulli e giovani. Crescere a Firenze nel Rinascimento*, Firenze, Olschki, 2001, pp. 272-275.

gli artisti coinvolti nella preparazione dell'ingresso non solo progettassero apparati posticci ma anche che abbellissero strutture già esistenti, vestigia di un glorioso passato, arricchendole di addobbi. Fu questo il caso della fastosa entrata di Elisabetta da Montefeltro, figlia del duca d'Urbino Federico e di Battista Sforza, che il 24 giugno 1475 giunse a Rimini per divenire la moglie del signore della città, Roberto Malatesta.⁸⁰

La *Cronaca universale* di Gaspare Broglio documenta come per onorare la sposa e, soprattutto, il suo illustre genitore, presente alle nozze con Ottaviano Ubaldini, sul percorso che l'avrebbe condotta dalle mura cittadine al palazzo dei Malatesta fossero stati montati quattro archi provvisori, un castello ligneo per la disputa di un passo d'armi e un apparato sulla facciata della cattedrale di Santa Colomba.⁸¹

L'entrata in Rimini avvenne per quella che il cronista chiamò Porta san Bartolo, in virtù della chiesa che sorgeva un tempo poco distante da essa. Si trattava dell'arco di Augusto, eretto nel 27 a.C. in lode dell'imperatore.⁸² Nel giorno del lieto evento sulla sua facciata fu possibile ammirare «homini sperti vestiti in forma delli antichi e bon romani, li quali all'intrata dell'illustrissimo duca d'Urbino e della illustrissima madonna dissero in versi recievendo lo illustrissimo duca e la illustrissima madonna degnamente».⁸³

Sulla Piazza Maggiore, attuale Piazza Tre Martiri, dove era fama che Giulio Cesare avesse tenuto il celebre discorso alla XIII legione, si ergevano invece i primi due archi posticci costruiti per l'occasione:

In capo de la detta piazza fo edificato un archo triumphale altissimo e dignissimo, con tucte quelle solinnità apartenenti. E sull'archo v'era bellissimo palencato, sul quale v'erano dodici homini vestiti nella forma di quelli famosissimi romani; et in fra mezzo loro era una sedia voita dignissima, coperta di drappo d'oro.

⁸⁰ Il matrimonio risanava il pluridecennale contrasto fra i Malatesta e i Montefeltro e puntava ad arginare le mire accentratrici di Sisto IV, propenso in quegli anni ad accorpate le piccole signorie. La promessa nuziale tra Elisabetta e Roberto Malatesta, erede di Sigismondo Pandolfo, fu conclusa nell'aprile 1471 con il favore di Galeazzo Maria Sforza e fu accompagnata da grandi festeggiamenti a Urbino, descritti nella *Cronaca* di ser Guerriero da Gubbio. Si veda in proposito A. FALCIONI, s.v. *Elisabetta di Montefeltro*, DBI, 2012, vol. LXXVI, pp. 51-53.

⁸¹ Un'ipotesi ricostruttiva del percorso del corteo nuziale di Elisabetta da Montefeltro è esposta in S. DE MARIA, *L'arco di Rimini nel Rinascimento. Onori effimeri e antichità ritrovata*, in *Culture figurative e materiali tra Emilia e Marche*. Studi in memoria di Mario Zuffa, a cura di P. DEL BIANCO, Rimini, Maggiori, 1984, pp. 443-462.

⁸² L'arco, a un solo fornice, largo 8,84 m., profondo 4,10 m. e alto 10,23 m., fu costruito in pietra d'Istria. Inglobato nel tessuto delle mura medievali e sormontato da una merlatura che ne alterava l'aspetto originario, non mancò tuttavia d'ispirare l'Alberti nell'edificazione del Tempio Malatestiano e fu opera rinomata presso gli umanisti italiani, nonché monumento emblematico della città di Rimini. Cfr. P.G. PASINI, *Fortuna e immagini dell'Arco riminese. Appunti per una storia dell'Arco di Augusto e del suo contesto*, in *L'arco d'Augusto. Significati e vicende di un grande segno urbano*, a cura di P.L. FOSCHI, P.G. PASINI, Rimini, Musei Comunali, 1988, pp. 63-101.

⁸³ La *Cronaca universale* di Gaspare Broglio è edita solo parzialmente. Si conserva manoscritta presso la Biblioteca Gambalunga di Rimini, sc.ms 1161. Le note sul matrimonio di Roberto Malatesta delle carte 264r - 273r sono pubblicate in A. TURCHINI, *La signoria di Roberto Malatesta detto il Magnifico (1468-1482)*, Rimini, Ghigi, 2001, pp. 427-467: 436.

«In questo piccolo libretto»

Conseguendo per insino a un altro arco triumphale, sopra el quale v'era defitii d'angeli su certi rami, li quali de continovo se volgivano intorno cantando degnie melodie.⁸⁴

Durante la sfilata gli sposi e il duca Federico sostarono presso i due apparati. Sulla cornice del primo di questi, i figuranti impersonanti i grandi della storia romana si alzarono per salutare il Montefeltro e uno di loro, presentatosi come Giulio Cesare, gli rivolse dei versi di benvenuto, invitandolo a salire sull'arco per sedersi sul seggio dorato a lui riservato. Sul secondo arco Diana e le ninfe cantarono poi gioiose al passaggio della sposa.

Per amore di *brevitas* Broglio non scrisse cosa accadde lungo il percorso che dalla Piazza Maggiore conduceva alla cattedrale, dove erano presenti «dui altri archi triumphali in varii modi hordenati, di gran costo e bellezza».⁸⁵ È significativo però il fatto che egli abbia riferito: «per abbreviare, tucti li archi triumphali al passare dell'illustrissimo duca d'Orbino laudaro la fama e la gloria di Sua Signoria». Fu dunque Federico da Montefeltro, con cui il Malatesta stringeva questa alleanza dinastica dopo decenni di rivalità, il vero protagonista dell'ingresso.

Il cronista riferì poco anche riguardo al castello di legno preparato per il passo d'armi, salvo che esso fosse stato collocato al centro della Piazza Maggiore, la quale a sua volta presentava sui lati le consuete gradinate per gli spettatori dei combattimenti. Qualche attenzione in più egli riservò, invece, all'apparato collocato sulla facciata del Duomo:

In sull'entrata della prima porta del domo v'era dificato una cupola d'un padiglione dalle cortine fuori, in quatro parti il padiglione era disteso, significando i quatro elementi, aiero, terra, acqua e fuecho aceso.⁸⁶

Segue, nel resoconto, un componimento poetico, appena abbozzato, nel quale, citando le meraviglie della natura dipinte sulle cortine del padiglione per rappresentare il potere degli elementi, si afferma che sulla sommità della cupola era presente un angelo. Quali effetti producesse questo apparato il 25 giugno 1475 al momento dell'ingresso o dell'uscita degli sposi dal Duomo non è purtroppo riferito.

La *Cronaca universale* riporta, in compenso, un elenco delle spese sostenute per lo spozalizio,⁸⁷ che, messo a confronto con una seconda lista, compilata da un paggio del prefetto di Roma Leonardo della Rovere, invitato del matrimonio, aiuta a fare luce sulle maestranze coinvolte nella preparazione della festa.⁸⁸ Sotto la rubrica *Ingenieri, doni facti alli dicti* troviamo in entrambi gli elenchi i nomi di Iacomo fiorentino (con quattro aiutanti), Simone fiorentino, Domenico fiorentino, don Bartolomeo, Agnolo da Bettino, Francesco e Sperandio da Mercatello, Pietro Beretta, Bartolomeo Bistonca

⁸⁴ *Ivi*, p. 437.

⁸⁵ *Ivi*, p. 438.

⁸⁶ *Ivi*, p. 442.

⁸⁷ *Ivi*, pp.431-435.

⁸⁸ Pesaro, Biblioteca Oliveriana, ms. 386, pubblicato, annotato e messo a confronto con la *Cronaca* di Gaspare Broglio in F.V. LOMBARDI, *Liste delle nozze di Roberto Malatesta e di Elisabetta da Montefeltro (25 giugno 1475)*, «Romagna arte e storia», XVIII, 1986, pp. 13-26.

da Urbino (con quattro aiutanti), due maestri di Urbino (per il montaggio dei palchi), Giovanni da Ragusa e Domenico da Firenze.

L'apporto dei maestri fiorentini, cui spettarono le retribuzioni maggiori, fu dunque considerevole nella preparazione di questo trionfo e il fatto che a loro si dovessero gli archi trionfali posti sulle vie di Rimini è confermato dal seicentesco *Raccolto storico della fondazione di Rimini e dell'origine e vite de' Malatesti* di Cesare Clementini, il quale rielaborò e ampliò, su fonti non dichiarate, le notizie del Broglio.⁸⁹ Sulla base delle informazioni di questo erudito, Elvira Garbero Zorzi notò come effettivamente Vasari avesse indicato i nomi di un Domenico e di un Simone fiorentini tra gli allievi di Brunelleschi, e ipotizzò fossero forse stati loro gli artisti ingaggiati per le nozze Malatesta.⁹⁰ Un dato di sostegno a questa identificazione mi sembra ravvisabile nella struttura dell'apparato sospeso sul portone della cattedrale di Rimini, che avrebbe in comune con gli ingegni brunelleschiani delle rappresentazioni delle chiese d'Oltrarno la struttura a cupola con cortine apribili.⁹¹

L'assenza di informazioni sul funzionamento dell'ingegno riminese invita però alla prudenza nel cercare prestiti dalla cultura scenotecnica della città gliata, mentre le liste delle spese certificano ancora come fossero fiorentini diversi dei cantori, dei trombetti e dei piffari che allietarono con le loro musiche il corteo della sposa. Da Firenze venne anche un «Maestro Antonio che disse in proviso»,⁹² da identificare probabilmente con Antonio di Guido, poeta improvvisatore appartenente alla cerchia dei letterati di casa Medici ma anche rinomato canterino di piazza.⁹³

⁸⁹ C. CLEMENTINI, *Raccolto storico della fondazione di Rimini e dell'origine e vite de' Malatesti. Con vari e notabili fatti in essa città e fuori di tempo in tempo successi*, Rimini, Simbeni, 1617, vol. II, pp. 518-538. In A. TURCHINI, *La signoria di Roberto Malatesta*, cit., pp. 427-467 si confronta la descrizione delle nozze data da Clementini con quella del Broglio. La differenza più interessante tra le due versioni sta nelle notizie che lo storico seicentesco riportò riguardo alla decorazione del secondo arco posticcio del percorso trionfale, dove pare fossero presenti alcuni pannelli raffiguranti le imprese militari di Federico da Montefeltro. La notizia, seppure attendibile, non essendo confermata da fonti contemporanee allo svolgimento della festa, credo vada presa con cautela.

⁹⁰ E. GARBERO ZORZI, *Festa e spettacolo a corte*, in *Federico da Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura*, a cura di G. CERBONI BAIARDI, G. CHITTOLINI, P. FLORIANI, Roma, Bulzoni, 1986, vol. II, pp. 301-330.

⁹¹ Un precedente dell'esportazione degli ingegni brunelleschiani, che presenta molte affinità con questo episodio riminese, si può individuare nell'ingresso di Borso d'Este a Reggio Emilia del 4 luglio 1453. Per l'evento, il fiorentino Niccolò Baroncelli progettò due apparati ispirati ai paradisi delle chiese d'Oltrarno, che furono montati sulle facciate della chiesa di San Pietro e del palazzo del Podestà. Dal primo di questi un figurante nei panni di san Pietro, trasportato in volo da un marchingegno di forma sferica con due angeli assisi ai suoi piedi, discese dal cielo per porgere al duca una corona d'alloro. Dal secondo calarono, invece, tre angioletti per offrire a Borso dei rami di palma. Nel contesto del trionfo principesco, gli ingegni fiorentini venivano dunque adattati alle necessità dell'offerta encomiastica, trovando posto, lungo le vie della città, sulle facciate degli edifici che meglio ne rappresentavano l'identità civica. Cfr. V. PARI, *Il trionfo di Borso d'Este in Reggio Emilia e l'immaginario trionfale della Ferrara del Quattrocento*, «Teatro e Storia», XXVI, 2005, pp. 33-63.

⁹² F.V. LOMBARDI, *Liste delle nozze di Roberto Malatesta*, cit., p. 23. L'improvvisatore fu retribuito 23 ducati, esattamente quanto Mario Filelfo, il quale il 25 giugno pronunciò l'orazione nuziale ufficiale.

⁹³ Per Antonio di Guido, spesso indicato nelle rubriche dei documenti che lo riguardano come «Maestro Antonio che chanta in san Martino», a conferma della sua fama di dicatore e cantore di piazza, vedi L. DEGLI INNOCENTI, *I cantari in ottava rima tra Medioevo e primo Rinascimento: i cantimpanca e la piazza*, in *Cantar ottave. Per una storia dell'intonazione cantata in ottava rima*, a cura di M. AGAMENNONE, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2017, pp. 17-18.

«In questo piccolo libretto»

L'immaginario antiquario che diede forma ai quattro archi eretti in onore di Elisabetta da Montefeltro ispirò anche gli apparati costruiti per l'ingresso di Anna Sforza a Ferrara, il 12 febbraio 1491.

Ugo Caleffini nelle sue *Croniche* dichiarò, infatti: «Fu scoperto li tribunali e archivolti facti alla romana, more antiqua, in Piazza, da San Francesco, da Schifanoia e suso la Ghiara, che fu bellissima cosa»,⁹⁴ concordando con il *Diario* di Bernardino Zambotti sul fatto che, al passaggio della sposa, «suxo quelli [archi] herano representanti alchuni belli acti e recitati versi».⁹⁵

Dalla lettura del *Diario ferrarese* si apprende poi come sul fronte dell'arco posto vicino al Palazzo Schifanoia fosse presente un fregio con il carro del Sole trainato da due cavalli. Il trionfo di Cupido ornava invece quello collocato davanti alla chiesa di San Francesco, mentre quello della Piazza della Corte presentava «uno homo armato», da identificare con il dio Marte,⁹⁶ come chiarisce una lettera di Eleonora d'Aragona inviata a suo figlio Ippolito d'Este, il quale in quei giorni risiedeva in Ungheria.⁹⁷

Conformemente agli interessi astrologici di Ercole I il soggetto degli archi fu dunque quello delle influenze astrali che avrebbero giovato alla fertilità e alla serenità della coppia.

Richard Brown, studiando la corrispondenza del duca d'Este conservata nell'Archivio di Stato di Modena, ha inoltre identificato il nome dell'intellettuale di cui il principe si avvale per preparare la magnifica entrata: Niccolò da Correggio, che il 15 gennaio 1491 scriveva alla duchessa Eleonora di essere stato nominato prefetto «sì per la intrata in la citade, come per l'ordine de la Messa et del tribunale».⁹⁸

Nei registri delle spese della municipalità di Ferrara si può leggere poi come il 27 aprile 1491 fossero stati stanziati pagamenti a Biagio Rossetti affinché a sua volta retribuisse gli artisti ingaggiati per realizzare gli apparati del matrimonio.⁹⁹ L'architetto, nel giugno successivo, aggiornando come di consueto il suo mecenate sull'avanzamento dei cantieri ferraresi a lui affidati, notificava come tre degli archi trionfali

⁹⁴ U. CALEFFINI, *Croniche 1471-1494*, Ferrara, Deputazione provinciale ferrarese di Storia Patria, 2006, p. 779.

⁹⁵ B. ZAMBOTTI, *Diario ferrarese dall'anno 1476 sino al 1504*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, Bologna, Zanichelli, 1934, vol. XXIV, p. 220.

⁹⁶ *Diario ferrarese*, cit., p. 127 annota anche che, entrando in città per ponte san Giorgio, Anna Sforza sostò presso il palazzo del capitano di ventura Giulio Tassoni, dove «era uno Bolognese che atezava suxo la corda». L'esibizione del funambolo durante l'ingresso classicheggiante costituì un prestito dalla cultura spettacolare romana, il quale contaminava il trionfo all'antica e confermava l'osmosi tra le differenti culture della festa.

⁹⁷ Modena, ASMo, Camera ducale Estense, Minutari cronologico, b. 3, f. 1491. La lettera, datata 24 febbraio 1491, è edita in A. FRANCESCHINI, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche. Parte I: dal 1341 al 1471*, Ferrara, Corbo, 1993, p. 544-545.

⁹⁸ Modena, ASMo, Archivio Segreto Estense, Carteggio dei referendari, b. 3, 15 gennaio 1491. Citata in R. BROWN, *The Reception of Anna Sforza in Ferrara, February 1491*, «Renaissance Studies», II, 1988, pp. 231-240. Lo studioso sottolinea come la scelta di dotarsi di un supervisore per l'organizzazione delle cerimonie fosse stata suggerita dalla stessa duchessa Eleonora, che in quel mese di gennaio informò dettagliatamente di come a Pavia e a Milano si fossero svolti ordinatamente gli ingressi e le feste nuziali per Beatrice d'Este.

⁹⁹ Ferrara, ASFe, Archivio storico del Municipio di Ferrara, sec. XV, b. 5, c. 26r. Editto in A. FRANCESCHINI, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale*, cit., p.544.

fossero già stati smontati, mentre uno rimaneva ancora sulla piazza della Corte, in attesa di essere rimosso.¹⁰⁰ Le architetture effimere erano allora restate per alcuni mesi a ricordare alla popolazione lo spettacolo dell'ingresso. Sebbene costruiti in legno, con ornamenti e statue in cartapesta o scagliola, questi apparati posticci erano dunque abbastanza resistenti, tanto da essere praticabili per i figuranti incaricati di declamare messaggi augurali agli sposi e da poter svolgere una funzione decorativa per periodi più lunghi di quello dei soli giorni della festa.¹⁰¹

Le vicende relative alla progettazione del percorso cerimoniale di Anna Sforza documentano quindi come per l'evento fossero stati coinvolti letterati e artisti che avevano beneficiato in precedenza della predilezione di Ercole I, come il Rossetti, cui egli aveva affidato i lavori della celebre 'addizione' che avrebbe reso Ferrara una delle città più moderne ed efficienti del Rinascimento. L'addobbo urbano, modificando il tessuto viario, prefigurava il compimento del grandioso progetto estense, riflettendone con le strutture provvisorie «la duttilità polisensa, di cui la pianificazione aperta, l'incompiutezza architettonica e l'osmosi tra antico e nuovo non erano che le categorie più evidenti».¹⁰² Gli archi e gli apparati dei trionfi sponsali sorgevano del resto nei luoghi ove il duca aveva promosso gli interventi edilizi più importanti: il Palazzo di Schifanoia e la chiesa di San Francesco.

Anche Ercole Albergati, per l'ingresso di Lucrezia d'Este, aveva fatto erigere nel 1487 nei luoghi più rilevanti di Bologna le Porte delle Virtù che diedero il benvenuto alla sposa e, facendo entrare il corteo nuziale da Porta Galliera per sfilare davanti alla chiesa in costruzione di Santa Maria, in direzione di palazzo Bentivoglio, aveva permesso agli invitati di ammirare le bellezze della città.

La particolarità delle strutture effimere di questo ingresso fu quella di avere l'aspetto di porte dotate di ante, le quali, tra squilli di trombe, si spalancarono innanzi alla sposa, una volta che dalla loro sommità le figuranti impersonanti le Virtù ebbero terminato di recitare alcuni versi di saluto. Ciascuna porta era inoltre adorna di festoni di edera, alloro e mirto.¹⁰³ Nessuna delle fonti specifica in che modo si fossero aperte le ante dei portali, ma credo che qualora queste si fossero mosse grazie a meccanismi di apertura automatica il fatto sarebbe stato segnalato dai cronisti.

In ogni caso, le porte ideate dall'Albergati si presentavano come una delle molte possibili variazioni del modello dell'arco all'antica. Un'altra soluzione decorativa consisteva, ad esempio, nel variare l'aspetto degli archi rivestendoli esclusivamente

¹⁰⁰ Modena, ASMo, Particolari, b. 1239, fasc. 13. Edito *Ivi*, p. 553. La missiva di Rossetti è del 13 giugno 1491 e dichiara che l'artista aveva intenzione di procedere alla rimozione dell'ultimo apparato rimasto nella settimana seguente.

¹⁰¹ Osservazioni sull'ingresso di Anna Sforza a Ferrara e sulle architetture effimere preparate in città in occasione delle entrate delle spose di casa d'Este in D.Y. GHIRARDO, *Festive Bridal Entries in Renaissance Ferrara*, in *Festival Architecture*, edited by S. BONNEMAISON, C. MACY, London-New York, Routledge, 2008, pp. 43-73. Più in generale sugli *Ephemera of Magnificence*, T. TUOHY, *Herculean Ferrara. Ercole d'Este, 1471-1505, and the Invention of a Ducal Capital*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 234-239.

¹⁰² L. ZORZI, *Ferrara: il sipario ducale*, in *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1979, p. 6. La continuità tra la progettazione dello spazio urbano e l'ideazione scenografica, ispirata dal compimento del sogno della città ideale, è indagata dal denso saggio di Zorzi, cui si rimanda per ulteriori approfondimenti.

¹⁰³ S. DEGLI ARIENTI, *Hymeneus Bentivolus*, cit., pp. 58-67.

di fiori e di verzura, come accadde ad Urbino l'11 febbraio 1488 per le accoglienze tributate a Elisabetta Gonzaga, sposa del duca Guidobaldo da Montefeltro.

Benedetto Capilupi, nella sua lettera a Maddalena Gonzaga con la descrizione dei festeggiamenti, registrò come il percorso da Porta del Monte fino al palazzo ducale fosse stato scandito da «otto arzeate de verzura che traversavino la via, su le quale se 'l tempo fusse stato bono sariano comparsi putini che con certa rapresentatione hanno cantato versi».¹⁰⁴

Questi addobbi, spesso allestiti durante la stagione invernale – nella quale le operazioni militari erano sospese, permettendo le nozze dei capitani di ventura – erano confezionati solitamente con rami di piante sempreverdi, capaci di resistere al freddo e dotate di una forte connotazione allegorica e benaugurale trasmessa da numerose fonti letterarie classiche.

Il trattato dialogico *Li nuptiali* di Marco Antonio Altieri, composto a Roma poco dopo l'anno 1500, fornisce le indicazioni su quali piante e quali fiori fossero da prediligere per realizzare le decorazioni, accompagnate dalle spiegazioni del loro significato simbolico: il mirto, sacro a Venere, dea della bellezza e madre di Amore, rappresentava la passione sessuale; l'alloro, caro ad Apollo, usato nei trionfi classici, simboleggiava la castità incorruttibile di Dafne; il ginepro, votato a Giunone, richiama alla fedeltà sponsale e augurava una prole numerosa alla coppia; i limoni pare rappresentassero invece le mele delle Esperidi, prodotte dalla terra in segno di gioia per le nozze di Era e Zeus; infine, l'edera, in cui Dionisio aveva tramutato il coreuta Cisso strappandolo alla morte, era auspicio di longevità per gli sposi.¹⁰⁵

Si tratta delle medesime piante che Leonardo da Vinci aveva consigliato per le «armadure per fare ornamenti in forma di edifizii» abbozzate nei suoi disegni messi in relazione con i pergolati che decorarono Milano durante le feste nuziali di Isabella d'Aragona (1489) e di Bianca Maria Sforza (1493). Anche nella capitale sforzesca era dunque comune l'impiego di questo genere di ornamenti viari, dei quali credo di poter riconoscere una testimonianza iconografica nello *Sposalizio della Vergine* miniato da Cristoforo de Predis nel *Libro d'ore Borromeo* al foglio 15v, confezionato probabilmente per lo sposalizio del 1458 tra Giovanni III Borromeo e Cleofe Pio da Carpi, i cui ritratti comparirebbero oranti nella vignetta posta sotto l'*Annunciazione* del foglio 16r (Fig. 8).¹⁰⁶

L'episodio riprende un'iconografia tradizionale. Maria e Giuseppe sono accompagnati da due gruppi contrapposti di donne e di uomini. Le compagne della Vergine vestono genericamente all'antica, mentre due pretendenti di Maria, alle spalle di

¹⁰⁴ A. LUZIO, R. RENIER, *Mantova e Urbino*, cit., p. 19.

¹⁰⁵ M.A. ALTIERI, *Li Nuptiali*, a cura di E. NARDUCCI, Roma, Bartoli, 1873, pp. 75-78.

¹⁰⁶ Per il *Libro d'ore Borromeo*, Veneranda Biblioteca Ambrosiana di Milano, inv. S.P. 42, rinvio alla scheda descrittiva di P. VENTURELLI, *Oro dai Visconti agli Sforza. Smalti eoreficeria nel ducato di Milano*, Catalogo della mostra (Milano, 30 settembre 2011 - 30 gennaio 2012), Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2012, pp. 178-180. La committenza del manoscritto alla bottega de Predis è stata anche messa in relazione ai matrimoni di Ambrosiana Borromeo e Guido Rossi di San Secondo (1464) o di Isabella Borromeo e Francesco Attendolo Bolognini (1478). Per tale questione e per la coeva richiesta da parte dei conti Borromeo di offizioli miniati si veda C.A. PISONI, *Musica e libri per il magnifico comite Lanciloto Borromeo*, per le nozze Borromeo-Rospigliosi, Germignaga, 1999, incline ad assegnare la realizzazione dell'opera alla circostanza delle nozze del 1458.

Giuseppe, spezzano i loro bastoni indossando abiti di foggia quattrocentesca, come quelli dei trombettieri che si affacciano dalla balconata per inneggiare al lieto evento. Tre festoni di verzura con putti arrampicati incorniciano dall'alto la scena, rievocando alla memoria dell'osservatore un addobbo urbano simile alle «arzeate de verzura che traversavino la via, su le quale [...] sariano comparsi putini che con certa rapresentatione hariano cantato versi» descritte da Benedetto Capilupi. Nella miniatura i putti, muniti di strumenti musicali, indossano delle ali e credo richiamino i fanciulli vestiti da angeli che animavano gli apparati effimeri di cui è possibile leggere in più descrizioni nuziali. Sebbene questi non si posino su degli archi ma su dei festoni, credo che il de Predis, particolarmente sensibile alla citazione dei piaceri della vita di corte nelle sue opere, abbia voluto rievocare quell'immaginario festeggiante, proponendone una rielaborazione sintetica e personale.

Nella rassegna dei matrimoni del Secondo Quattrocento per i quali i documenti attestano la presenza di archi trionfali, di cui qui si sono presi in esame solo alcuni esempi per illustrare le tipologie più ricorrenti, vorrei sottolineare come il caso di quello eretto a Milano sulla piazza del Duomo per l'ingresso di Isabella d'Aragona, descritto da Stefano Dolcino [V], fosse stato il solo, a mia conoscenza, a presentare dei pannelli con le imprese militari chiaramente identificabili di un principe contemporaneo: Francesco I Sforza.

Al fine di chiarire, invece, quale funzione svolgessero questi archi per la definizione di una cultura teatrale rinascimentale, credo si possano citare le descrizioni delle accoglienze ferraresi a Lucrezia Borgia, la quale il 2 febbraio 1502, solennità della Candelora, entrava in città dalla porta di Castello Tealto, come seconda moglie di Alfonso I d'Este.

Al suo corteo presero parte l'ambasciatore del re di Francia, che cedeva al suo fianco a lato del baldacchino, Elisabetta Gonzaga, Isabella d'Este, Giovanni Bentivoglio e Alberto d'Este. La presenza eminente del legato francese si dovette all'importanza dello spotalizio nel piano delle convenzioni stabilite tra Luigi XII e gli stati italiani all'indomani della conquista del ducato di Milano. Dopo la definitiva sconfitta del Moro a Novara, il 10 aprile 1500, il re strinse salde alleanze con Alessandro VI e Cesare Borgia, che promisero di non ostacolare una prossima invasione francese del regno di Napoli e che provvidero a eliminare il secondo marito di Lucrezia, Alfonso di Bisceglie, cancellando ogni precedente relazione tra i Borgia e la casa reale aragonese. Lo spotalizio della figlia del papa avrebbe dunque sancito la nuova coalizione, alla quale si unì il duca di Ferrara, che vi vide l'unica soluzione per evitare che le sue terre entrassero nelle mire del Valentino. L'opposizione a questo matrimonio di Massimiliano I d'Asburgo, di cui l'estense era vassallo, permise persino a Ercole I di contrattare al rialzo sulla stipula dell'accordo nuziale, ottenendo per suo figlio Alfonso e i suoi discendenti l'investitura perpetua del ducato di Ferrara.¹⁰⁷

Più di cento musicisti annunciarono l'entrata di Lucrezia Borgia nella sua nuova città e alcune mule, adorne di preziose gualdrappe, trasportarono il suo rinomato corredo di abiti preziosi e gioielli. La relazione trasmessa dal *Diario ferrarese*, che elenca le vie percorse dalla principessa per giungere al palazzo ducale, tace riguardo alla loro

¹⁰⁷ Sulle ragioni politiche delle nozze cfr. V. FARINELLA, *Alfonso I d'Este. Le immagini e il potere*, Milano, Officina libraria, 2014, pp. 743-751.

«In questo piccolo libretto»

decorazione;¹⁰⁸ mentre la *Memoria* di Niccolò Cagnolo da Parma, segretario dell'ambasciatore del re di Francia Filippo della Rocca Bertì, afferma che:

Per la terra in quatro lochi forno facte rapresentatione dignissime. Et subito che forno entro da la Porta, perché s'agitavano folgori, lo cavallo de la illustrissima spoxa, dove hera su, spaventosi talmente che l'hebbe a gitare in terra. Et lei ridendo desmontoe et ascese suxo una delle mule sopradicte. La prima rapresentatione erano tre dee con pomi d'oro in mano, che cantavano versi in vulgari in laude de li illustrissimi sposi, la seconda era uno Hercole col dio d'Amore, pur che recitavano versi in laude *ut supra*, la terza era un Mercurio cum certe altre nymphe apresso, che recitavano versi *ut supra*, la quarta hera uno bove rosso cum una nympha a cavallo, che recitava versi *ut supra*, et altre nymphe a pedi con octo bovi con dardi in mano e octo satyri che balavano et saltavano.¹⁰⁹

I versi recitati alla sposa furono dunque declamati da figuranti nei panni delle Tre Grazie, le quali reggevano nelle mani i pomi dorati che Ercole, protagonista della seconda recita, dovette conquistare per superare l'undicesima delle sue leggendarie fatiche. Non conoscendo il testo dei messaggi augurali indirizzati dai recitanti alla sposa, è difficile chiarire il legame tra queste due recite e la terza rappresentazione con Mercurio e con la quarta con la ninfa e il bue rosso – arme dei Borgia –, o ancora con la danza conclusiva delle ninfe e dei satiri. Non giungono indizi ulteriori dai *Diarii* di Marino Sanuto – dove si legge soltanto che «Alcuni archi erano per li cantoni dove passava la sposa, con certi representationi»¹¹⁰, e neppure dalla lettera che Isabella d'Este, presente a Ferrara alcuni giorni prima dell'ingresso della Borgia, aveva inviato a Francesco II Gonzaga il 31 gennaio 1502 descrivendo gli addobbi ancora in allestimento.¹¹¹

Quanto all'impiego delle strutture si può tuttavia ipotizzare che, almeno per la prima e la seconda “rapresentatione”, i recitanti si trovassero sul fronte praticabile degli archi, come già accadeva nelle feste malatestiane del 1475. Per la quarta recita, credo invece che le «nymphe a pedi con octo bovi con dardi in mano e octo satyri» abbiano eseguito le loro danze davanti all'arco, utilizzandolo come fondale scenografico. Ciò mi pare confermato dalle note dello Zambotti, che dell'ingresso della Borgia scrisse «venne suxo la Via Grande, trovandose più *theatri* e recitatori de più versi a laude de li spoxi e del Papa».¹¹²

Dalle parole del cronista traspare, dunque, la vocazione scenografica di questi apparati, indicati talvolta anche come “tribunali”, termine frequentemente scelto nelle descrizioni per indicare i palchi delle recite delle commedie e delle rappresentazioni

¹⁰⁸ *Diario ferrarese*, cit., p. 281-282.

¹⁰⁹ La *Memoria de li successi acti intravegnuti ne la dignissima legatione de lo illustrissimo et excellentissimo monsignore Philippo de Rocha Bertì, honorando gubernator de Piasenza et deputato oratore benemerito de la maiesta del cristianissimo & invictissimosignore re de Franza duca de Milano ale solempnissime & faustissime nuptie de li illustrissimi signori don Alfonso da Este et madama Lucretia Borgia celebrate in Ferrara* si legge in appendice a B. ZAMBOTTI, *Diario ferrarese*, cit., pp. 318-345: 323.

¹¹⁰ M. SANUTO, *I Diarii*, a cura di N. BAROZZI, Bologna, Forni, 1880, vol. IV, c. 224.

¹¹¹ Mantova, ASMn, b. 2993, libro 13, cc. 31-32. Citata in A. LUZIO, *Isabella d'Este e i Borgia*, Milano, Cogliati, 1915, pp. 76-77.

¹¹² B. ZAMBOTTI, *Diario ferrarese*, cit., p. 313.

allegoriche allestite nei giorni della festa nuziale all'interno del palazzo principesco. Nell'epoca in cui il progetto dell'edificio teatrale era un sogno che prendeva forma tra le letture di Vitruvio e la recitazione era un epifenomeno sospeso tra la lettura ad alta voce e l'esercizio della retorica, gli archi dai cui le ninfe e gli eroi di Roma antica salutano la sposa trionfante componevano quindi già, in qualche modo, il teatro del Rinascimento.

2.1. Carri, ingegni e girandole: il contributo delle maestranze fiorentine

Le descrizioni dei trionfi delle spose attestano come frequentemente sulle vie della città in festa fossero presenti alcuni carri trionfali, i quali rielaboravano in modi fantasiosi e antichizzanti gli ingegni ideati dai maestri apparatori fiorentini per gli edifizii della festa patronale di San Giovanni Battista. Come detto, Flavio Biondo aveva paragonato questi edifizii ai *paegmata* dei trionfi di Tito e di Vespasiano descritti nel *De bello iudaico* da Giuseppe Flavio, legittimandone culturalmente l'adozione nelle parate classicheggianti quattrocentesche. Si trattava di piattaforme lignee trasportate a spalla da facchini, sulle quali i membri delle confraternite laiche di devozione, cui ne era demandata la preparazione, inscenavano gli episodi di storia sacra abitualmente allestiti all'interno delle loro sedi, adattando all'esposizione esterna gli ingegni scenici necessari alle recite.¹¹³ Erano provvisti, pertanto, di meccanismi ascensionali, adatti a rappresentare voli di angeli o ascensioni al cielo, e la loro struttura si prestava a un numero discreto di variazioni, tanto che fu probabilmente la capacità dei maestri fiorentini di adattarli a necessità drammaturgiche differenti a fare sì che dalle corti italiane giungessero loro richieste di ingaggio per le maggiori feste dinastiche dell'epoca.

Nel contesto del trionfo cortigiano il compito di tali maestranze fu proprio quello di donare agli edifizii l'aspetto di antichi carri trionfali di soggetto allegorico, mitologico e storico. Aspetto che, come notato da Paola Ventrone, a Firenze gli edifizii assunsero solo nelle feste pubbliche degli ultimi anni del reggimento di Lorenzo de' Medici – per le sfilate dei carri dei pianeti del carnevale del 1490 e dei quindici trionfi di Paolo Emilio del San Giovanni del 1491, commissionati a Francesco Granacci – mantenendo nel Quattrocento le forme della tradizione spettacolare della cerimonia identitaria repubblicana per la quale erano stati inventati.¹¹⁴

Si dovette attendere il Cinquecento per assistere nella città gliata a un ingresso provvisto di carri trionfali e strutturato su un programma iconografico unitario come quello che distinse invece le feste ferraresi per le nozze di Eleonora d'Aragona del 3 luglio 1473:

¹¹³ Per l'aspetto degli edifizii della festa di San Giovanni vedi P. VENTRONE, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, cit., pp. 201-202, che nota come nel caso in cui gli episodi biblici da rappresentare richiedessero un numero ampio di personaggi fosse possibile far precedere l'edificio da una cavalcata degli interpreti, i quali sarebbero saliti sulla piattaforma solo al momento della recita per mezzo di scalette praticabili. In tal modo i portatori, solitamente nascosti dalla cornice della piattaforma e da tessuti che ne decoravano la base, avrebbero faticato meno.

¹¹⁴ EADEM, *Gli araldi della commedia. Teatro a Firenze nel Rinascimento*, Pisa, Pacini, 1993, pp. 76-78. I carri del trionfo di Paolo Emilio del 1491 furono trainati da buoi, che sostituirono i facchini in questa versione della festa ispirata a modelli più marcatamente antiquari.

Posa la dicta madona desmontòe del Bucintoro et vene dentro a cavallo et andoge in-
contra tuto Ferrara; e inanzi che la giungese, ge fu mandato incontra, infin a Gaibana,
doe ganzare in ordine, di zoveni pulidi, vestiti di zornie pulidamente. Et era adornato
il ponte de Sancto Georgio, e posa dentro dal ponte era facto uno pergolato de frasche
in volta fina a la Via Grande. Et da Porta de Sotto fina in Piazza fu coperta la strada de
panni de lana et fu piantato de molte verdure. Prima Sancta Maria del Vado era uno
carubio cum gente suso ordinato pulidamente, a similitudine de li septe pianeti. L'altro
era da Sancto Francesco, dal Saracino, da li Giesuati, da la Porta de Sotto e da le
banche di calgari. El septimo pianeto era dal campanile del vescovado adorno cum
gente asai che balava e cantava e che sonava cum molte gentilezze. Posia dov'è il
Marchese Nicolò li era adorno cum sonaduri. E fu una bella cosa, quelli septe pianeti
da vedere.¹¹⁵

Il *Diario ferrarese* restituisce un'immagine dell'ingresso di Eleonora nella quale,
sulle vie adorne di pergolati di verzura e di veli di lana, apparvero i carri dei sette
pianeti e indica i luoghi dove questi furono posizionati. Non dice nulla però del loro
aspetto o di chi li avesse realizzati. Anche le *Croniche* di Caleffini tacciono al ri-
guardo,¹¹⁶ ma è stato ipotizzato che a ispirare l'opera degli apparatori dei carri fosse
stato Pellegrino Prisciani, letterato e astrologo della corte estense,¹¹⁷ cui Aby Warburg
attribuì l'ideazione del programma iconografico del Salone dei mesi di palazzo Schi-
fanoia, affrescato tra il 1470 e il 1471 dai più raffinati maestri dell'Officina ferra-
rese.¹¹⁸ Nel registro superiore dei dodici comparti del ciclo gli artisti avevano dipinto
l'incedere dei carri delle divinità olimpiche, i quali offrirono probabilmente un mo-
dello visuale per la creazione dei sette trionfi dell'ingresso di Eleonora d'Aragona.

Del resto, tra le possibili fonti iconografiche dei Mesi, Warburg aveva segnalato
le rinomate incisioni dei *Pianeti Finiguerra* di Baccio Baldini,¹¹⁹ che, come detto,
avrebbero animato nel 1475 la fantasia degli apparatori dei carri planetari della cola-
zione dello spozalizio di Costanzo Sforza. L'indagine sulle immagini antiquarie degli
dèi e le ricerche astrologiche intraprese dagli intellettuali di corte davano dunque
forma, anche a Ferrara, alle rappresentazioni pittoriche e performative della corte, e
mi preme sottolineare come un indizio della partecipazione di Prisciani all'ideazione
del trionfo del 1473 si potrebbe riconoscere nel fatto che egli avesse fornito le sue
consulenze astrologiche per la riuscita dei cantieri dell'addizione erculea, lavorando

¹¹⁵ *Diario ferrarese*, cit., pp. 88-89.

¹¹⁶ U. CALEFFINI, *Croniche*, cit., pp. 43-44: «Dreto dicte vie in più lochi erano carri triumphali ornati et digni, carichi de puti vestiti ornatamente che balavano, cantavano et sonavano pubblicamente quando madama passava. Et cussi in piazza San Romano era uno di dicti carri et, aprovo il palatio del signore nostro, era una fontana bellissima, postiza, che zetava tribiano et malvasia, videlicet pute per le tete cum dui ciganti grandi de dreto cum le mace che guardavano la fontana, la quale fontana era apovo el marchese Nicolò che è in piazza a cavallo de bronzo dorato apovo la loza del signore».

¹¹⁷ La consulenza di Prisciani come iconologo dei carri e l'influenza delle raffigurazioni degli dèi affrescate nel Salone dei Mesi di Schifanoia sul lavoro degli apparatori del trionfo nuziale sono ipotizzate in P. HELAS, *Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts*, Berlin, Akademie Verlag, 1999, pp. 122-123.

¹¹⁸ A. WARBURG, *Arte e astrologia nel Palazzo Schifanoia di Ferrara*, traduzione di E. CANTIMORI, Milano, Abscondita, 2006.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 41-45.

al fianco di Rossetti, l'architetto che avrebbe disegnato gli archi dell'ingresso di Anna Sforza nel 1491.¹²⁰

Altri carri trionfali attraversarono le vie di Napoli nel settembre del 1476 per salutare Beatrice d'Aragona prossima alla partenza per Buda. La *Cronaca di Napoli* di Notar Giacomo informa di come il 15 settembre, dopo la Messa d'incoronazione della nuova regina d'Ungheria «sequìo la collacione et poy le giostre et per più di da po' la fiorentina nacione fe' li secte triumphì del Petrarca et girandole».¹²¹ La nazione fiorentina, che nel 1443 aveva offerto ad Alfonso il Magnanimo il carro con il trionfo di Cesare per l'entrata regale, fu nuovamente protagonista, dunque, di un intervento spettacolare nei festeggiamenti di questo matrimonio orchestrato da Ferrante I, i quali terminarono con un'esibizione pirotecnica confacente alla tradizione delle girandole di fuochi artificiali che avevano reso celebre la cittàagliata.

Notar Giacomo, il solo cronista dello sposalizio a ricordare la sfilata dei carri, non si preoccupò di descriverli ulteriormente o di specificare se fossero muniti di ingegni. È però possibile associare queste strutture alla testimonianza iconografica offerta dalla coeva produzione di cassoni nuziali dipinti sul soggetto dei *Trionfi* petrarcheschi, nella quale si distinsero maestri d'area fiorentina – come Giovanni di ser Giovanni, detto lo Scheggia, Apollonio di Giovanni e Jacopo del Sellaio – le cui opere, molto richieste, furono esportate all'epoca in tutta Italia.¹²² Per prossimità cronologica con le feste per Beatrice d'Aragona si consideri l'esempio dei *Trionfi* eseguiti da Domenico di Zanobi tra il 1465 e il 1470 sul fronte di cassone conservato al Museo Petrarcesco Piccolomineo di Trieste (Fig. 9).¹²³ Senza indugiare sulla maestria dell'artista nel ritrarre le vesti preziose, le capigliature, i gioielli alla moda dei membri dei cortei di Cupido e di Pudicizia, mi pare interessante notare la varietà delle strutture dei loro carri e di quello della Morte. I primi due convogli presentano piedistalli sferici – come quelli segnalati nei trionfi di Alfonso d'Aragona, di Borso d'Este e d'Isabella d'Aragona cui si è accennato – mentre quello della Morte mostra una base quadrata massiccia, ornata da festoni. Su tutti e tre si trovano panneggi che ne rivestono i basamenti e, parzialmente, le ruote, come a voler celare alla vista il modo in cui si muovessero le strutture. Qualcosa di analogo credo accadesse anche nei trionfi delle spose, per i quali sono rarissime le indicazioni su come i carri si spostassero lungo le vie cittadine.

¹²⁰ Nel 1496 Pellegrino Prisciani disegnò una mappa di Ferrara, la quale testimonia l'avanzamento dei lavori dell'addizione erculea a quell'altezza cronologica e il diretto coinvolgimento dell'astrologo nella progettazione urbanistica. Negli anni tra il 1486 e il 1502 si colloca però lo scritto di maggiore interesse dell'intellettuale: il trattato *Spectacula*, richiesto da Ercole d'Este. Scritta negli anni dei festival plautini promossi dal duca, l'opera mirava a raccogliere tutte le informazioni disponibili sull'aspetto dei teatri nel mondo antico, integrando, grazie all'attenta lettura di Vitruvio, quanto già detto dall'Alberti sull'edificio teatrale. Per la biografia del Prisciani e per il testo del suo trattato si veda la ricca introduzione al volume P. PRISCIANI, *Spectacula*, a cura di E. BASTIANELLO, Rimini, Guaraldi, 2015, pp. 7-20.

¹²¹ *Cronica di Napoli di Notar Giacomo*, a cura di P. GARZILLI, Napoli, Stamperia Reale, 1845, p. 130.

¹²² Un'ampia selezione di esempi di cassoni nuziali dipinti sul soggetto dei *Trionfi* del Petrarca è analizzata in A. ORTNER, *Petrarcas Trionfi in Malerei, Dichtung und Festkultur. Untersuchung zur Entstehung und Verbreitung eines florentinischen Bildmotivs auf cassoni und deschi da parto des 15. Jahrhunderts*, Weimar, Verlag, 1998.

¹²³ Un'analisi stilistica dell'opera e della attinenza della sua rappresentazione all'aspetto dei carri descritti nei versi dei *Trionfi* si legge in *Virtù d'amore*, cit., pp. 236-238.

«In questo piccolo libretto»

La sfilata napoletana dei trionfi petrarcheschi si collocò in un clima di crescente interesse della corte aragonese per i modelli letterari fiorentini, concomitante con il progressivo incremento della produzione poetica locale in volgare che distinse la corte di Ferrante I. Nel 1476 Lorenzo de' Medici inviò a Federico d'Aragona la celebre *Raccolta aragonese*, silloge della migliore poesia toscana del Tre e del Quattrocento, e l'anno seguente Arnaldo da Bruxelles stampò la prima edizione napoletana delle opere volgari di Petrarca,¹²⁴ poeta che influenzò, tra i rimatori partenopei, anche l'anonimo autore di una farsa messa in relazione proprio con le feste nuziali di Beatrice d'Aragona. Il testo, che non precisa le modalità di allestimento o l'occasione della propria rappresentazione, si presenta come un dialogo in endecasillabi ricco di citazioni dai *Trionfi*, introdotto da un nunzio celeste, nel quale Apollo, Pulchritudo e Onestà porgono omaggi a una fanciulla che «vera Beatrice dir ti pò / di tutti quanti noi e d'esser quella / che luce più che stella el tuo splendore, / degna di tanto honore e tanta fama / che tutto il ciel ti chiama gloriosa».¹²⁵

Il soggetto allegorico e l'intonazione encomiastica dell'opera lasciano supporre che questa sia stata composta per una festa in onore di Beatrice, e forse inscenata in uno dei banchetti offerti agli ospiti delle sue nozze, magari con l'uso di ingegni scenici per consentire le apparizioni delle allegorie, o del nunzio celeste o di Apollo. Effettivamente, gli apparatori fiorentini dei trionfi petrarcheschi dell'ingresso cerimoniale avrebbero potuto predisporre nelle sale di Castel Nuovo anche degli ingegni simili ai paradisi brunelleschiani per uno spettacolo di sala.

Mancando documentazione in proposito, tutto ciò rimane confinato nel campo congetturale. È certa, invece, l'esportazione della cultura dello spettacolo fiorentino a Napoli per tramite dell'importante colonia di mercanti, banchieri e artigiani toscani ivi residenti, che il 16 settembre 1477 offrirono a Ferrante I e Giovanna d'Aragona, novelli sposi, un nuovo spettacolo per il loro sposalizio. Terminata la Messa dell'incoronazione della nuova sovrana, celebrata in Piazza dell'Incoronata:¹²⁶

Dicti Re e Regina et lo legato de quelli cavalcaro ed andaro al castello novo ad mangiare. A piedi della Regina erano più signori et gentilomini dove venne uno grande gigante et uno Triumpho facto per la nazione fiorentina al quale erano certi fanzulli et si dixerò certi versi al catafalcho alli predicti Re et regina.¹²⁷

¹²⁴ ISTC ip00377600; GW M31651. Sul crescente interesse della corte di Ferrante I per la contemporanea poesia volgare e sull'influenza delle opere di Petrarca sui suoi poeti si veda M. CATAUDELLA, *Le presenze di letteratura in volgare nella biblioteca degli aragonesi*, in *Le carte aragonesi*. Atti del convegno (Rovello, 3 - 4 ottobre 2002), a cura di M. SANTORO, Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2004, pp. 31-36.

¹²⁵ M. PIERI, «*Sumptuosissime pompe*», cit., pp. 69-74: 74. Il testo della farsa si conserva a Monaco, Staatsbibliothek, ms. It. 265, ff. 15v - 18v. Acefalo e adespota.

¹²⁶ Al loro arrivo, Ferrante e Giovanna d'Aragona trovarono la città adorna di addobbi floreali. Nel corteo di nobili che gli sposi avevano portato dalla Catalogna i napoletani ammirarono una giraffa, che, secondo le notizie dell'*Historia* di Antonio Summonte, destò lo stupore di tutti i presenti. Per un inquadramento di questo ingresso nel panorama della vita dello spettacolo della corte di Napoli vedi C.A. ADESSO, *Teatro e festività nella Napoli Aragonese*, cit., pp. 65-67.

¹²⁷ *Cronica di Napoli di Notar Giacomo*, cit., p. 137.

A precedere la venuta del «triumpho» fu in questo caso «uno grande gigante», costruito presumibilmente come uno dei giganti o spiritelli che incedevano sulle vie di Firenze nelle contemporanee processioni di san Giovanni. Si trattava di figuranti che partecipavano al corteo camminando su trampoli, abbigliati con lunghissimi abiti, sovente indossando maschere per rappresentare personaggi biblici, profeti, o creature mitologiche, a seconda del soggetto dell'edifizio della processione cui erano accostati.¹²⁸

Nelle edizioni degli ingressi principeschi ispirati a un immaginario classicheggiante questi spiritelli, che avanzando per primi nel corteo ne segnalavano l'arrivo a distanza, potevano assolvere perfettamente il compito delle *petreiae*, delle *ciceriae* e dei *manduci* descritti nel libro X della *Roma triumphans* all'interno della sfilata della *pompa circensis*. Così accadde, infatti, nell'entrata a Milano di Isabella d'Aragona descritta da Stefano Dolcino:

*Ad avertendum vulgi concursum, deformes ex panno, papyraceisve tegumentis effigies loquaces set ridiculae vagabantur, quae ore immaniter dehiscentes, crepitanti dentium sonitu, anilis ebrietatis vesania spectatores terrebant. Tales apud Romanos in circensium pompa petreias, cicerias, manducos fuisse putamus.*¹²⁹

Da Firenze giganti, spiritelli ed edificii furono dunque esportati presso le corti italiane del Quattrocento per popolare trionfi classici e cortigiani, e dagli anni Settanta del secolo la presenza di simili meraviglie nelle sfilate nuziali finì col risultare usuale. Ai cronisti ufficiali delle feste bastava ricorrere a espressioni come “alla maniera di Firenze”, “alla fiorentina” o “more fiorentino” per far comprendere ai lettori quali spettacoli avessero ammirato.

Il primo maggio 1477 Caterina Sforza, figlia naturale di Galeazzo Maria e di Lucrezia Landriani, entrò solennemente a Imola quale sposa del conte Girolamo Riario. Nel 1472 papa Sisto IV aveva acquistato dal duca di Milano la signoria della città, promettendo le nozze del proprio nipote, Girolamo, destinato a divenirne il governatore, con Caterina, all'epoca decenne. Lo spotalizio si inseriva, dunque, in un piano di consolidamento tanto dell'autorità pontificia, quanto di quella sforzesca sulle terre della Romagna.¹³⁰ Dopo l'assassinio dello Sforza, Bona di Savoia, temendo per la

¹²⁸ M. PIERI, «*Sumptuosissime pompe*», cit., p. 46. Secondo una lettera dell'umanista Pietro Cennini, nella processione di San Giovanni del 1475, in conformità a un crescente interesse dell'*entourage* laurenziano per la mitologia classica, anche a Firenze sfilarono spiritelli rappresentanti fauni, centauri e ninfe. Per questo episodio e per l'evoluzione dell'aspetto e del ruolo di questi trampolieri nel San Giovanni fiorentino cfr. P. VENTRONE, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, cit., p. 262-263.

¹²⁹ S. DOLCINO, IX, 3.

¹³⁰ Con bolla del 16 febbraio 1473 Girolamo Riario fu nominato comandante generale delle truppe papali. Nel marzo del 1474, Galeazzo Maria Sforza lo investì del comando delle armate sforzesche stanziate tra il Po e l'Appennino. Su di lui convergevano quindi i disegni politici del papa e del duca di Milano per la Romagna. Cfr. M. GIANANTE, s.v. *Riario, Girolamo*, DBI, 2016, vol. LXXXVII, pp. 92-96. Delle trattative per il matrimonio e per l'acquisto della signoria di Imola, invise ai Medici e alla Repubblica Firenze, era stato incaricato Pietro Riario, promotore della politica nepotista di Sisto IV volta alla creazione di un principato nelle terre di Romagna. Cfr. S. ZAGGIA, *Una piazza per la città del principe. Strategie Urbane e Architettura a Imola durante la Signoria di Girolamo Riario (1473-1488)*, Roma, Officina, 1999, pp. 32-44.

«In questo piccolo libretto»

stabilità delle alleanze intessute dal defunto marito, si adoperò affinché il matrimonio fosse celermente attuato. Il 24 aprile 1477 iniziava così il viaggio della giovane sposa verso Roma, dove Girolamo risiedeva stabilmente quale membro della corte pontificia.

La duchessa reggente volle che alla delegazione sforzesca, che avrebbe attraversato la Penisola per assistere alle nozze, partecipasse il diplomatico Gianluigi Bossi, e lo incaricò di informarla puntualmente su tutte le accoglienze tributate a Caterina nelle tappe dell'itinerario e soprattutto sulla loro qualità e sul loro sfarzo, che ella temeva ridimensionati in ragione del momento di difficoltà politica attraversato dal ducato milanese.¹³¹ Lo stesso compito fu assegnato anche ai «*servitores aulici et consocii Illustrissimae dominae Caterinae*» che firmarono due missive con il racconto dei festeggiamenti organizzati a Imola e a Roma. In merito all'ingresso nella località emiliana costoro scrissero che la sposa, cambiatasi d'abito presso il vicino castello di San Giorgio, si avviò in corteo fino alle porte della città, dove:

Insieme con li anziani de la terra quali le presentarono le chiavi et li diseno alcune parole intrando la terra la sua S. et con lei la compagnia se fece uno puoco di intermissione solo per vedere et audire alcuni versi et representatione al modo di Fiorenza, et parecchie se ne fecero da l'intrare de la terra fin a la scala del palazzo, che tucti erano in laude de la Ex. V. sue et del Conte Yeronimo.

Era la terra molto bene ornata, et le vie tute coperte in modo che era una gran gentileza a vederla.¹³²

La lettera di Gianluigi Bossi, inviata «cito cito per postas» il 4 maggio 1477, fornisce altri dettagli su questo addobbo urbano:

Tuta la via da la porta al palazzo che glie uno bon pezo, era coperta cum tante arme papale ducale et del conte Hieronymo poste in certi fusi sive grilande fate al antigha, dove gli erano alcuni puti conzegnati che a certi passi cantareno versi et soneti cum tropo bono acto et singulare maynera.¹³³

Unendo i dati apprendiamo che, su un percorso viario ornato dai consueti festoni di fiori e verzura, cui furono appesi gli stemmi di Sisto IV, degli Sforza e di Girolamo Riario, apparvero alcuni «puti conzegnati», interpreti delle «representatione al modo di Fiorenza». I puti, per essere 'conzegnati', penso fossero stati fatti salire forse su degli edifici, magari dotati di ingegni, così che la loro performance apparisse

¹³¹ Il percorso della delegazione sforzesca seguì la via Emilia e prevedeva soste a Pavia, Piacenza, Parma, Reggio Emilia, Modena e Bologna. Cfr. J. DE VRIES, *Caterina Sforza and the Art of Appearances. Gender, Art and Culture in Early Modern Italy*, Burlington, Ashgate, 2010, pp. 17-28. La missiva con cui Bona di Savoia assegnava a Gianluigi Bossi il compito di informatore della riuscita del viaggio è pubblicata in P.D. PASOLINI, *Caterina Sforza*, Roma, Loescher, 1893, vol. III, pp. 39-40. Negli anni successivi all'assassinio di Galeazzo Maria Sforza Bossi, discendente di una famiglia aristocratica milanese e dal 1472 membro del consiglio di giustizia, svolse un'importante funzione di pacificatore del clima politico nelle terre del dominio sforzesco, assicurando la fedeltà di Parma all'autorità ducale. Cfr. F. PETRUCCI, s.v. *Bossi, Gianluigi*, DBI, 1971, vol. XIII, pp. 308-309.

¹³² La lettera dei *servitores aulici*, datata 3 maggio 1477, è pubblicata in P.D. PASOLINI, *Caterina Sforza*, cit., vol. III, pp. 42-46.

¹³³ *Ivi*, pp. 46-47.

‘conzegnata’ «al modo di Fiorenza», ammettendo che con tale espressione i *servitores aulici* avessero inteso richiamarsi alla cultura spettacolare degli ingegni del San Giovanni fiorentino e ai loro meccanismi ascensionali. Come detto, a quest’altezza cronologica tale tipologia di apparati era stata ampiamente esportata, tanto che gli informatori sforzeschi erano certi che i loro cenni sarebbero bastati a Bona di Savoia per farsi un’idea del trionfo e delle sue modalità di svolgimento.

Prima di concludere questa rassegna di esempi di carri trionfali predisposti per matrimoni, vorrei soffermarmi un poco sulla sfilata grandiosa che il primo gennaio 1502 attraversò Piazza San Pietro per onorare Lucrezia Borgia, strutturata secondo un programma iconografico particolarmente sofisticato.

Per le nozze di sua figlia, Alessandro VI volle che si anticipassero i festeggiamenti di carnevale e i tradizionali cortei con carri allestiti dai quartieri di Agone e Testaccio, così da sorprendere con spettacoli sfarzosi i membri dell’ambasceria ferrarese giunti nell’Urbe per presenziare allo sposalizio per procura.¹³⁴ Il primo gennaio 1502, al termine di una cruenta caccia alle bufale e di una corrida, nella quale il duca Valentino mostrò la sua agilità nel fronteggiare i tori, si ammirò dunque in Piazza San Pietro un meraviglioso trionfo classico, così descritto da Bernardino Prospero:

Doppo venero 13 carri triumphali ornatissimi, l’uno un poco discosto da l’altro, et cadauno era tirato da due cavali da l’artiglieria: sopra il primo gli era solum uno Hercule che sonava uno corno, come è quello che è in Campidoglio; sopra il secondo li dui cavali a similitudine de quelli de Montecavallo, sul terzo dui bovi, che fecero il sulco che circondoe Roma, sul quarto una cita, sul quinto uno tropheo con molte spoglie, sul sesto uno cavallo a similitudine di quello di sancto Giovanne Laterano con quello re a piedi, li altri penoltimi pur con simile ostensione, in li tri ultimi Cesare a cavallo sopra uno e con li altri dui carri apresso, cioè a latere, con le grate e doppo essi carri seguivano li soldati ricchi della depredatione e submissione dele città acquistate a lo imperio, li quali erano la famiglia di questo illustrissimo signor duca, cioè circa 25 cavalli grossi belli imbardati e con sopraveste honorevole, poi circa 100 cavalli zaniti e ciciliani forniti di raso incarnato e beretino e li homini de brochato d’oro e veluto con calce de beretino e incarnato, galante certo.¹³⁵

La testimonianza del corrispondente mantovano è dettagliata. Non solo egli indicò a Isabella d’Este il numero e i soggetti dei carri, ma si preoccupò di specificare come questi fossero giunti sulla piazza trainati da coppie di cavalli e come a chiudere la

¹³⁴ L’ambasceria, partita da Ferrara il 9 dicembre 1501, era giunta a Roma il 26 dicembre. Ne erano a capo i fratelli dello sposo: il cardinale Ippolito, Ferdinando e Sigismondo d’Este, cfr. L. LAUREATI, *Da Borgia a Este: due vite in quarant’anni, in Lucrezia Borgia*, a cura di EADEM, Ferrara, Ferrara Arte, 2002, pp. 21-75. Lo sposalizio fu celebrato per procura il 30 dicembre. Tra gli spettacoli principali organizzati per tale occasione si segnarono: nei giorni 26, 27, 29 dicembre, i palii dei giovani di venticinque anni, dei fanciulli di dodici anni, degli anziani, degli ebrei e delle meretrici; il 29 dicembre la corsa dei bufali; il 30 dicembre la corsa dei cavalli berberi da Campo dei Fiori a Piazza San Pietro; il 30 e 31 dicembre un passo d’armi in Piazza San Pietro, dove fu montato un apposito castello ligneo; il 31 dicembre alcune gare di pugilato.

¹³⁵ La lettera, inviata da Roma l’1 gennaio 1502, è pubblicata in F. CRUCIANI, *Teatro nel Rinascimento*, cit., p. 292, al quale si rinvia anche per una valutazione dell’importanza di queste feste per la definizione dei caratteri della cultura spettacolare della Roma di Alessandro VI.

«In questo piccolo libretto»

sfilata fosse stata una parata di *milites* prigionieri delle guerre di Roma, impersonati dai soldati del Valentino.

Interpretato dagli uomini del Borgia il *triumphus* militare romano era stato compiutamente rievocato con spiccate pretese di filologismo antiquario,¹³⁶ le quali permisero a Prospero di cogliere il tentativo degli apparatori di donare ad alcuni degli interpreti e dei carri un aspetto ispirato alla statuaria classica, conformemente ai recenti ritrovamenti archeologici compiuti nell'Urbe. L'Eracle che aprì la sfilata imitò, a suo dire, il celebre Ercole capitolino, una statua in bronzo dorato risalente al II secolo a.C. rinvenuta nel sito del Foro Boario durante il pontificato di Sisto IV e collocata all'epoca in Campidoglio (oggi ai Musei Capitolini); i cavalli del secondo *pegma* furono invece a similitudine delle due statue dei cavalli dei Dioscuri poste sul Quirinale; e quello del sesto trionfo imitò il cavallo della statua di Marco Aurelio, restaurata per volere di papa della Rovere tra il 1473 e il 1474 e fatta collocare davanti alla facciata di San Giovanni in Laterano.

A fornire informazioni sul significato allegorico della parata, difficile da cogliere anche per gli spettatori dell'epoca, è poi una raccolta di quarantatré epigrammi intitolata *Spectacula lucretiana*, opera del poeta Giovan Battista Valentini, detto Cantalicio.¹³⁷ Il poemetto, dopo aver descritto l'arrivo a Roma della delegazione estense e le feste dei giorni di dicembre, si sofferma sulla sfilata offerta in Piazza San Pietro e nel carne XXIV dichiara come l'obiettivo dei carri fosse stato quello di riportare Roma alla gloria dei suoi antichi trionfi e di spiegare per via allegorica le virtù dei Borgia, sotto il cui segno la città aveva ritrovato tale splendore:

PEGMATA SIVE CURRUS PRODUCTI AD MUSAM

*Dic iam pegmata, Musa, dic triumphos,
quos his rettulit Roma ludis,
ut se quae fuit esse nunc notaret
tanto sub duce perbeata tauro,
nec non egregios habere vates
nunc in gymnasiis suis doceret,
aeta suam coluit vetusta quales,
haec qui pegmata tanta cogitarunt,
maiorum quibus acta sub figura
virtutes docuere Borgianas.*

¹³⁶ Sull'importanza di questi ritrovamenti archeologici, sul loro impiego nella Roma papale rinascimentale, e sul loro fascino per gli osservatori eruditi dell'epoca vedi L. VATTUONE, *Esaltazione e distruzione di Roma antica nella città di Sisto IV*, in *Sisto IV. Le arti a Roma nel primo Rinascimento*. Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 23-25 ottobre 1997), a cura di F. BENZI, Roma, Crescentini, 1997, pp. 174-187.

¹³⁷ Cantalicio entrò al servizio dei Borgia nel 1494. Dapprima fu alle dipendenze del cardinale Giovanni e successivamente, dal 1496, di Giovanni Borgia junior, legato pontificio alla corte di Napoli. A quest'ultimo dedicò nel 1498 il poemetto encomiastico *Borgias* e quale membro del suo seguito presenziò al matrimonio di Lucrezia. Per la biografia del letterato si rimanda alle note introduttive al volume G. CANTALICIO, *Bucolica*, a cura di L. MONTI SABIA, *Spectacula Lucretiana*, a cura di G. GERMANO, Messina, Sicania, 1995. A questa edizione si fa riferimento per le citazioni dagli *Spectacula Lucretiana* che seguiranno.

Secondo Cantalicio, a ideare i *pegmata* era stato un misterioso poeta, del quale egli, nel carme XXV, dichiarò di non conoscere né il nome né l'origine. Specificò invece che ciascuno dei quartieri di Roma curò la realizzazione di uno dei carri: *Tot tibi, Burgiacum, produxit Roma, theatrum, / peggmata, quot partes computa illa suis* (XXVI, vv. 1-2).

Nei carmi successivi (XXVI-XXXIV) l'autore procedette quindi alla spiegazione del significato allegorico delle figurazioni. Nel corteo il maestoso Ercole vittorioso sull'Idra alludeva ai successi militari del Valentino e alla fortuna del duca d'Este, che tra tanti contendenti conquistava Lucrezia, novella Deianira.¹³⁸ Il carro con Romolo all'aratro per tracciare i confini di Roma esaltava la rifondazione della città sotto papa Borgia; il cavaliere domatore dei due cavalli selvaggi si associava alla capacità del Valentino di governare in pace e in guerra sull'Italia, e sempre alle sue virtù si associavano i successivi trionfi di Scipione, Lucullo e Cesare (XXIX). Chi avesse osato opporsi al suo potere era destinato alla prigionia, come i due fanciulli posti sul carro illustrato nel carme XXXII. Giunone e le tre Grazie, protettrici dello spotalizio, precedevano poi l'arrivo del trionfo di Lucrezia, la fanciulla a cavallo del toro che si trovava sul penultimo convoglio (carme XXXIII). Chiudeva la sfilata l'apparizione di un drago sputafuoco dal quale un toro riusciva a svincolarsi: allusione all'imperturbabilità del potere dei Borgia davanti ad ogni asperità.

Cantalicio, intellettuale legato alla famiglia del pontefice, risultava l'autore adatto per trasfigurare la contingente parata elogiativa dei successi della politica e delle imprese belliche dei Borgia in un imperituro trionfo latino.

È interessante notare come nel descrivere il carro della vittoria di Scipione su Cartagine egli abbia dichiarato il modo in cui riuscì a riconoscerne il soggetto: «*quaeque sequebatur currum Cartago notata est, / evertit cuius funditus ille solum*» (XXIX, vv. 3-4). Concordo con l'ipotesi di Giuseppe Germano secondo la quale il verbo *notata est* permetterebbe di richiamare l'apposizione di cartigli con l'indicazione dei soggetti rappresentati sui carri, così da facilitarne l'identificazione non sempre immediata, come scriveva del resto in merito a questi *spectacula lucretiana* il cerimoniere Burcardo nel suo *Diario*: «*adducte XII carruce regionum de antiquitatibus romanorum que non intelliguntur, more solito*».¹³⁹

Compiuta la sua impresa poetica e affidata ai versi latini la meraviglia effimera delle feste, Cantalicio fece confezionare per il papa un prezioso manoscritto di dedica, sul cui frontespizio compare lo stemma di Alessandro VI affiancato da quello del

¹³⁸ Sebbene la mano di Lucrezia fosse destinata al futuro duca di Ferrara, Alfonso I, era stato Ercole I a condurre le trattative che portarono al matrimonio, e quindi al trionfo. Nel XV secolo la figura di Eracle era inoltre rappresentativa di tutta la famiglia d'Este, tanto perché ne rievocava le origini mitologiche, quanto perché associata a Ercole I, il membro più illustre della casata. Cfr. W.L. GUNDERSHEIMER, *Ferrara estense: lo stile del potere*, Modena, Panini, 2005, p. 12.

¹³⁹ J. BURCKARDUS, *Liber notarum ab anno MCCCCLXXXIII usque ad annum MDVI*, in *Rerum Italica-rum Scriptores*, Città di Castello, Lapi, XXXII, vol. I, p. 312. Per la possibile presenza dei cartigli con indicazioni dei soggetti degli apparati vedi G. CANTALICIO, *Spectacula Lucretiana*, cit., p. 178. Con l'espressione «*non intelliguntur, more solito*» credo che Burcardo volesse anche testimoniare come non fosse possibile udire i versi recitati dai personaggi nella sfilata, problema frequente in questo genere di spettacoli. La voce dei recitanti giungeva con fatica agli spettatori tra il rumore della folla acclamante e le armonie dei musicisti dei cortei.

«In questo piccolo libretto»

Valentino e del cardinale Pier Luigi Borgia, del quale egli era stato precettore.¹⁴⁰ Il libretto, di diciotto fogli, in velino, in elegante scrittura umanistica, con capilettera dorati per l'iniziale di ciascuno dei carmi e abbellito da una decorazione a motivi floreali, giungeva dunque sugli scaffali della biblioteca personale del papa, per ricordare al possessore e al pubblico dei suoi selezionati ospiti gli *spectacula* e le feste in onore della bella Lucrezia.

3. La cerimonia nuziale: addobbi e apparati ecclesiastici, variazioni rubricali, investiture cavalleresche

Domenica a dì quatro de luio 1473 la matina in sala grande del duca Hercole suso uno tribunale li era facto, ornato tutto et cussi la sala dignissimamente de coltrine et pani d'oro et di seta, lo prefato duca Hercole sposò, facto che fu il sermone seu contracto per magistro Hieronimo da Castello da Ferrara, phisico del prefato duca, la sua amata, bella et digna de ogni virtute et bontade Leonora predicta coram populo et tenegli la mano la ambasaria de la signoria de Venesia. Sposata, se ne andò in vescovato, dove fu acompagnata da li dicti ambasatori et signori cum trombe et pifare in quantitate insino a lo altare grande adorno non te dico como, perché tu che lezi poi pensare il tuto como era ornato et qui apparato. Il reverendissimo monsignore messer Bartolomeo Rovella da Ferrara, cardinale et arcivescovo de Ravenna, legato per papa Sisto quarto in la Marcha, gli cantò cum li cantori del duca una solennissima messa, a la quale fu tanti homini et done che fu una meraviglia, perché era tuto pieno il vescovato che non se gli potea intrare per entro. Et qui sua reverendissima signoria benedicta il duca et la duchessa et poi, dicta la messa, la brigata acompagnò madama Leonora in sala grande et poi se ne andorno a disenare [...]. Ma nota che, inanti disenare, il duca Hercole fece tri cavalieri, cioè il conte Antonio Maria de la Mirandola et dui altri forasteri.¹⁴¹

Quest'ampia citazione dalle *Croniche* di Ugo Caleffini credo raccolga tutti i momenti della cerimonia sponsale necessari ad avvalorare giuridicamente l'accordo nuziale, a rendere pubblico e ufficiale lo spozalizio e a ottenere dall'autorità religiosa la benedizione sulla coppia.

In una sala del palazzo ducale riccamente apparata con cortine di broccato dorato,¹⁴² domenica 4 luglio 1473, dopo che il medico di corte Girolamo Castelli ebbe

¹⁴⁰ Valencia, Biblioteca Nicolau Primitiu, ms. 130. La scheda bibliografica del manoscritto e la sua completa digitalizzazione si possono consultare sul sito internet della biblioteca, all'indirizzo <http://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=3259>. Ultima visita 06/06/2020.

¹⁴¹ U. CALEFFINI, *Croniche 1471-1494*, cit., p. 51. Segue l'elenco degli ambasciatori inviati allo spozalizio dai principati e dalle repubbliche italiane.

¹⁴² In un passo precedente delle *Croniche – Ivi*, p. 44 – Caleffini specifica che si trattò della «Sala de li imperatori», la quale affacciava sul vicino convento della SS. Trinità, posto lungo l'attuale via Cortevecchia. Cfr. *Ferrara al tempo di Ercole I d'Este. Scavi archeologici, restauri e riqualificazione urbana nel centro storico della città*, a cura di C. GUARNIERI, «Quaderni di Archeologia dell'Emilia-Romagna», XXXVIII, 2018, p. 332.

letto l'orazione ufficiale augurale,¹⁴³ Ercole I d'Este ed Eleonora d'Aragona furono uniti in matrimonio *per verba de presenti*, ovvero dinnanzi a un notaio e a dei testimoni che assistettero allo scambio delle promesse sponsali e all'inanellamento. Come d'uso in tali cerimonie, un invitato di riguardo, l'ambasciatore veneziano e futuro doge Andrea Vendramin, ebbe l'onore di porgere la mano della principessa allo sposo perché egli potesse infilare il gioiello al dito della sposa. Il matrimonio conseguì così pieno valore giuridico.

La gestualità dell'unione nuziale pretridentina prevedeva, infatti, tre momenti: il toccamento della mano della consorte, l'*immisio anuli* e il bacio, i quali potevano svolgersi in forma più o meno pubblica ma sempre alla presenza di più testimoni.¹⁴⁴

Nelle feste nuziali principesche, distinte da una visibilità pubblica maggiore del cerimoniale, dovuta alla necessità di far conoscere al popolo l'ufficialità e la validità istituzionale dello spozalizio, il tocco della mano della sposa da parte dello sposo aveva luogo solitamente alle porte della città. Si pensi all'incontro tra Isabella d'Aragona e Gian Galeazzo Sforza a Tortona: «Scontrati appresso la porta de la città essa li volse basare la mane, como è il costume de la patria sua, ma facendo lo sposo incontra con volerli gitare le braze al collo furno disparti per lo movimento di cavalli».¹⁴⁵ Come coglie l'anonimo cronista, la principessa aragonese cercò di variare secondo il costume napoletano il rito del toccamento, baciando la mano del futuro marito.

Altre testimonianze, come quella sull'incontro alle porte di Roma tra Caterina Sforza e il conte Riario,¹⁴⁶ annotano però separatamente i due gesti della *datio manus* e dell'*osculum*, considerati distintamente anche negli atti dei processi su questioni di validità e invalidità dei matrimoni, poiché dotati di specifico significato giuridico: il tocco della mano della sposa simboleggiava l'offerta pubblica della promessa matrimoniale, per la quale le trattative si erano svolte fino a quel momento in forma più riservata; mentre il bacio sulle labbra rappresentava la reciprocità del rapporto di fedeltà tra marito e moglie, in modo affine all'*osculum* scambiato tra il signore e il suo vassallo nel rituale d'investitura feudale.¹⁴⁷

Lo scambio delle promesse *per verba de presenti*, concluso dall'offerta dell'anello alla sposa, chiudeva poi la sequenza degli atti pubblici necessari allo

¹⁴³ Allievo di Guarino Veronese e docente di filosofia naturale presso l'Università di Bologna, Castelli era già stato apprezzato quale facondo oratore, avendo pronunciato le orazioni ufficiali in occasione delle visite a Ferrara dell'imperatore Federico III (17 gennaio 1452) e di Pio II (19 maggio 1459). Nel febbraio 1476 fece parte del corteggio che accompagnò la duchessa Eleonora in visita ufficiale a Venezia. Cfr. M. PALMA, s.v. *Castelli, Girolamo*, DBI, 1978, vol. XXI, pp. 728-729.

¹⁴⁴ Sul valore giuridico dei gesti del toccamento, del bacio e dell'inanellamento si veda S. SEIDEL MENCHI, *Cause matrimoniali e iconografia nuziale. Annotazioni in margine a una ricerca d'archivio*, in *I tribunali del matrimonio (secoli XV-XVIII)*, a cura di EADEM, D. QUAGLIONI, Bologna, il Mulino, 2006, pp. 683-703. Una ricca documentazione iconografica relativa a questi momenti cerimoniali, analizzata in rapporto al coevo dibattito teologico e giuridico sullo statuto del matrimonio, è disponibile in M. SEIDEL, *Studi sull'iconografia nuziale del Trecento*, in *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*, a cura di IDEM, Venezia, Marsilio, 2003, vol. I, pp. 409-443.

¹⁴⁵ *Descriptione*, Appendice, documento B, [7].

¹⁴⁶ P.D. PASOLINI, *Caterina Sforza*, cit., vol. III, p. 54.

¹⁴⁷ J. LE GOFF, *Il rituale simbolico del vassallaggio*, in IDEM, *I riti, il tempo, il riso. Cinque saggi di storia medievale*, Bari, Laterza, 2003, pp. 23-111.

sposalizio ed esprimeva come il patto nuziale venisse celebrato *ex solo consensu* dei contraenti.

Sebbene il notaio pronunciasse in tal sede formule contenenti riferimenti alla santità delle nozze e additasse come modello dell'unione sponsale perfetta quella tra la Vergine Maria e san Giuseppe, la presenza del sacerdote non era richiesta e la stessa benedizione degli sposi, non provenendo *de essentia matrimonii* – come dichiarato da san Tommaso d'Aquino¹⁴⁸ – era considerata accessoria anche agli occhi delle autorità ecclesiastiche, per le quali a costituire il sacramento era la sola obbligazione verbale tra l'uomo e la donna.

Tuttavia, nel secolo XV, la crescente importanza assegnata al gesto dell'inanellamento, quale segno della volontà manifesta dell'unione, rese pressoché necessaria la cerimonia di benedizione della coppia, durante la quale, in chiesa, lo sposo donava l'anello pubblicamente alla consorte, sempre se non lo avesse già fatto durante lo scambio delle promesse *per verba de presenti*.¹⁴⁹

Dopo la cerimonia in palazzo ducale, Eleonora d'Aragona fu pertanto accompagnata al vicino vescovato, stipato di spettatori, dove il cardinale Rovella le cantò la Messa nuziale accompagnato dalla prestigiosa cappella musicale del duca.¹⁵⁰ Caleffini purtroppo non fornì la descrizione dell'addobbo dell'altare maggiore predisposto per l'occasione, supponendo che il suo lettore potesse autonomamente immaginare la meraviglia degli ori e degli argenti esposti, per i quali fornirono disegni Cosmé Tura e Gherardo da Vicenza.¹⁵¹ Disegni che forse Ludovico il Moro, come detto, domandò a Ercole I per progettare le suppellettili d'argento e i busti dei santi che impreziosirono l'apparato predisposto nel Duomo di Milano per i matrimoni di Isabella d'Aragona e di Bianca Maria Sforza.

Lo svolgimento della Messa celebrata il 2 febbraio 1489 per benedire le nozze di Isabella d'Aragona è minuziosamente documentato dall'anonima *Descriptione* del manoscritto di Parigi che qui si pubblica in Appendice, dove si leggono anche notizie

¹⁴⁸ S. THOM., *Summ. Teol.*, Suppl., q. XLII, *De matrimonio: Verba, quibus consensus matrimonialis exprimitur, sunt forma huius sacramenti: non autem benedictio sacerdotis, quae est quoddam sacramentale*. Sull'uso della benedizione degli sposi nel tardo Medioevo e sulla citazione delle virtù esemplari della Vergine nelle formule notarili sponsali dell'epoca si rinvia a D. QUAGLIONI, *Segni rituali e simboli nuziali nel diritto*, in *I tribunali del matrimonio (secoli XV-XVIII)*, cit., pp.43-63.

¹⁴⁹ L'aumento dell'importanza della cerimonia dell'inanellamento andrà forse messo anche in rapporto al culto, fiorente nell'epoca di cui tratto, per l'anello della Vergine. Nel 1473 la reliquia, conservata nel monastero di Chiusi, fu trafugata da un francescano, che la portò a Perugia, dove venne esposta in una cappella della chiesa di San Francesco. Per ornare degnamente tale cappella fu commissionata a Raffaello la celebre tela dello *Sposalizio della Vergine*. Cfr. S. SEIDEL MENCHI, *Cause matrimoniali e iconografia nuziale*, cit., pp. 697-700.

¹⁵⁰ Nel 1473 la cappella musicale estense contava 14 cantori: 2 fiamminghi, 3 francesi, 3 “garzoni tedeschi”, 2 spagnoli, 4 italiani. Nel medesimo anno era registrato quale maestro di cappella il musicista francese Johannes Brebis, primo a rivestire tale carica a Ferrara. cfr. L. LOCKWOOD, *Music in Renaissance Ferrara. The Creation of a Music Centre in the Fifteenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1984, pp. 149-154.

¹⁵¹ I vasi e le suppellettili d'oro e d'argento per le nozze di Eleonora furono fusi a Venezia dall'orefice Gherardo da Vicenza. La documentazione in merito a questa committenza è raccolta e discussa in M. TOFFANELLO, *Le arti a Ferrara nel Quattrocento: gli artisti e la corte*, Ferrara, Edisai, 2010, pp. 226-233.

sulla decorazione della navata della cattedrale, omesse nelle relazioni di Dolcino e di Calco:

Da la porta granda del domo fin al coro de la chiesa fu costruito uno portico in forma d'una topia suso 16 colonne da legno da ogni canto, coperto da cartoni bianchi larga l'una da l'altra braza 7. La volta era de circuli piccoli de verdura con le arme ducale e de la sposa inserta, lassando tra l'uno e l'altro uno poco de vacuo per modo che si poteva vedere le volte de la chiesa. Da li lati erano poste le insegne de le città e castelle del dominio con centauri in centro. Li lati de sotto de la volta se lassorno aperti, a ciò remanesse più chiaro e el populo che saria in la chiesa potesse meglio vedere la pompa che passaria sotto.¹⁵²

Secondo il relatore, la navata centrale del Duomo fu abbellita da un pergolato composto da 16 colonne per ciascun lato su cui poggiavano delle arcate di verzura, disposte parallelamente alla navata, con appese le insegne delle famiglie Sforza e Aragona. Sul fusto delle colonne, in modo da poter essere visibili dai lati, si trovavano invece gli stemmi delle città e dei castelli sottoposti all'autorità sforzesca, inframmezzati da immagini di centauri.

Questo addobbo floreale dava accesso al coro della cattedrale, che, come visto nel capitolo II, era occupato da una pedana lignea rivestita di preziosi tappeti, sui cui lati erano posizionati i tribunali per gli ambasciatori e gli ospiti più importanti. Sullo sfondo risplendeva l'*abacus* con i tesori del Moro e i busti dei santi.

L'estensore della *Descriptione* precisò che il vescovo di Piacenza Fabrizio Marliani cantò la *Missa pro sponso et sponsa* e che al termine del *Credo* Galeazzo Sanseverino, Francesco Bossi e Ambrogio da Conte portarono al celebrante i doni dell'offerta.¹⁵³ A loro fu fatta baciare una reliquia. Prima del *Pax Domini* il prete assistente presentò gli anelli per la benedizione, seguita dalla recita dell'orazione nuziale «bene ornatissima, molto accomodata, con quelli gesti e voce che se potessino desiderare in uno ottimo oratore» da parte del vescovo di Maillezais, Federico Sanseverino. Conclusa la sua lettura il presule benedisse gli sposi mentre Ludovico Sforza, conformemente al ruolo eminente avuto nelle trattative per le nozze, reggeva la mano della sposa per l'*immissio anuli* da parte del duca.

Il Marliani fece quindi inginocchiare marito e moglie e pronunciò su di loro un'altra preghiera, dopo la quale tutti tornarono ai loro scranni perché la Messa potesse proseguire fino alla conclusione, segnata dal canto del *Te Deum*, abitualmente non previsto dalla liturgia della *Missa pro sponso et sponsa*. La funzione si chiuse, come detto, con l'investitura dei cavalieri Bartolomeo Calco e Piero Alamanni, così come

¹⁵² *Descriptione*. Appendice, documento B, [4].

¹⁵³ L'indicazione della celebrazione della *Missa pro sponso et sponsa* parrebbe ovvia; ma, come visto in precedenza, nelle nozze milanesi del 1493 di Bianca Maria Sforza e in quelle napoletane del 1477 di Giovanna d'Aragona l'officiante cantò invece quella *de Spiritu Sancto*. La scelta di quest'ultima Messa, per quanto non prevista dal *Pontificale Romanum*, fu probabilmente dovuta al fatto che nella stessa occasione le due principesse ricevettero l'incoronazione.

«In questo piccolo libretto»

al termine della propria Messa nuziale Ercole d'Este volle elevare alla dignità di cavaliere Antonio Maria Pico della Mirandola e due ignoti gentiluomini forestieri.¹⁵⁴

Questo indugio sulle notizie riguardanti la funzione per lo sposalizio di Isabella d'Aragona è giustificato dal fatto che, nelle descrizioni ufficiali degli sposalizi, le informazioni sulle cerimonie religiose che ebbero per protagonisti i principi dell'epoca in esame sono solitamente più sommarie, così come quelle inerenti alle decorazioni, certamente sfarzose, delle chiese prescelte.

La stessa Messa nuziale, non necessaria, era frequentemente sostituita con una semplice benedizione degli sposi. Il 28 maggio 1477, ad esempio, Caterina Sforza e Girolamo Riario, dopo la Messa di Pentecoste celebrata da Sisto IV nella basilica di San Pietro, furono condotti in una cappella del Palazzo Apostolico, sontuosamente parata, dove alla presenza dei cardinali e degli ambasciatori residenti Gianluigi Bossi pronunciò un'elegante orazione in latino per presentare la nuova contessa di Imola al papa, il quale benedisse la sua unione con Girolamo, donandole una collana di grande valore. Per solennizzare la funzione, ribadire le buone alleanze con il ducato di Milano e ringraziare l'eccellente oratore il pontefice volle inoltre creare Bossi cavaliere.

Una lettera di Sacromoro Sacromori, vescovo di Parma, a Bona di Savoia dichiara che il diplomatico fu sulle prime talmente colpito dall'onore concessogli da essere titubante sull'accettazione della nomina, cui acconsentì dopo un consulto con il Sacromori stesso che gli esplicitò come l'onorificenza avrebbe dato prestigio anche alla casata sforzesca che Bossi rappresentava.¹⁵⁵ Anche di questa investitura diedero un puntuale resoconto i *Servitores aulici*:

Doppo questa Sua Beatitudine si voltò al Magnifico D. Iohanni Aluiso et disseli: «Domine orator, la vostra virtute merita exaltatione et deliberiamo farvi cavalieri» et fieri portare una spata et dicte certe oratione li cinse la spata *manibus propriis* et folli messo li speroni dal prefeto el D.no Antonio suoi nepote et avendo cavata la spata el M.co D. Iohanni Aluiso gliela dette in mano et *finaliter* furono facti tutte le cerimonie che a tale acto se richiedono, attaccandoli in segno de milicia uno gioiello cum le chiave dentro dicendoli che questo non era quello li volea fare pigliandoli et stringedoli il volto cum le sue mano in segno de amore. Et dipoi tucti fono licentati da Sua Santità.¹⁵⁶

Dalla descrizione del cerimoniale si comprende come la milizia cui fu elevato l'oratore sforzesco fosse quella dell'Ordine dello Speron d'Oro, la cui fondazione si faceva risalire all'imperatore Costantino e a san Silvestro papa. Nel secolo XV, la cerimonia di investitura dei cavalieri prevedeva che il pontefice cingesse la vita del milite di un cinturone, cui era appesa una spada, e che questi, ricevuti gli sproni dorati, sguainasse l'arma vibrandola per tre volte nell'aria prima di riconsegnarla al papa, il

¹⁵⁴ Antonio Maria Pico della Mirandola, figlio di Giovan Francesco I e fratello del celebre letterato e filosofo Giovanni, fu signore di Concordia e apprezzato capitano di ventura. Cfr. F. BACCHELLI, s.v. *Pico, Giovanni*, DBI, 2015, vol. LXXXIII, p. 274.

¹⁵⁵ La lettera di Sacromoro Sacromori, datata 25 maggio 1477, si legge in P.D. PASOLINI, *Caterina Sforza*, cit., vol. III, p. 52.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 56.

quale pronunciava poi le formule di concessione del titolo, toccando con la sua punta le spalle e il capo del cavaliere.¹⁵⁷

Nel 1367 Urbano V conferì al marchese Niccolò II d'Este e alla sua discendenza l'autorità per creare nuovi cavalieri aurati. Autorità che, come visto, Ercole I esercitò nelle sue nozze e nel 1487 durante quelle del Bentivoglio, nominando cavaliere il bolognese Bernardino Gozzadini.¹⁵⁸

Altre investiture cavalleresche attendevano il duca estense durante i festeggiamenti per il matrimonio di Lucrezia Borgia. Domenica 30 gennaio 1502, mentre Ferrara attendeva ancora l'arrivo del corteo della sposa, egli «fece cavalieri dal sperone d'oro Aldrovandino Turcho, *alias* Tegrino, Mastro Francesco da Castello, medico»,¹⁵⁹ mentre la domenica seguente la città assistette a una funzione ancora più pomposa e importante:

In lo vescovato de Ferrara, per uno certo vescovo venuto heri da Roma dal Papa al signore fu cantata la Mesa, et per lo ambasciatore franzoxe fu, in nome del papa, cinta una bellissima spada al signore don Alfonso et dopoi posta in capo una certa breta foderata de varo, con zoje ornata de gran pretio, con quatro piche sive cordule dorate, et con una columba in cima lavorata de zoie, videlicet facta de zoie, in presentia de tuti li ambasciatur, excepto che de' venetiani, et in presentia de tuto il populo de Ferara et de tuta la illustrissima Casa d'Este, stando in zenochione il prefacto signore don Alfonso. Et ge fu lecto una bulla, che male se puotè intendere, ma fu dicto ch'el Papa per quello acto confermava signore et duca de Ferrara et cavaliere de Sancto Pietro el prefacto Don Alfonso dopoi morte del duca Hercole suo padre; lo quale duca Hercole non fu a tale acto.¹⁶⁰

In questa Messa, cantata dal legato pontificio Pietro Gamboa, vescovo di Carinola, Alfonso d'Este, – come precisa la testimonianza di Marin Sanuto – venne rivestito con l'aiuto di Filippo della Rocca Berti dello stocco e del berrettone. Queste due insegne onorifiche venivano benedette annualmente dal pontefice nella basilica vaticana nella notte di Natale per farne omaggio a un principe cattolico che si fosse

¹⁵⁷ Nel Quattrocento l'ordine dello Speron d'Oro o della Milizia Aurata era abitualmente assegnato agli ambasciatori veneziani che terminavano la loro residenza presso la Santa Sede nel corso delle cerimonie di congedo. Il rito d'investitura è trasmesso da *Il Pontificalis Liber di Agostino Patrizi Piccolomini e Giovanni Burcardo (1485)*, cit., pp. 312-314. Sulla secolare storia dell'ordine, concesso anche dagli imperatori e che è ancora conferito dai pontefici romani si veda M. VOLPE, *Segni d'Onore. Compendio degli ordini cavallereschi e delle onorificenze d'Italia, d'Europa e del resto del Mondo*, Roma, Eurografica, 2004, vol. I, p. 95-96; R. CUOMO, *Ordini cavallereschi antichi e moderni*, Bologna, Forni, 2001, vol. II, pp. 746-751.

¹⁵⁸ G.S. DEGLI ARIENTI, *Hymeneus Bentivolus*, cit., p. 71. Discendente di una famiglia aristocratica di parte guelfa, Bernardino Gozzadini fu tra i primi sostenitori dell'ascesa di Giovanni Bentivoglio, ottenendo in tal modo diverse magistrature cittadine, tra cui l'elezione nel consiglio degli Anziani, cfr. C. CIUCCARELLI, s.v. *Gozzadini, Bernardino*, DBI, 2002, vol. LVIII, pp. 189-190.

¹⁵⁹ *Diario ferrarese*, cit., pp. 281. Aldobrandino Turchi, detto Tegrino, fu gentiluomo del duca, il quale lo inviò come ambasciatore alla corte imperiale nel 1496. Nel 1498 acquistò il palazzo ferrarese che oggi porta il suo nome, sito in via degli Angeli. Francesco Castelli, era figlio di Girolamo e suo successore nell'incarico di medico di corte. Cfr. T. TUOHY, *Herculean Ferrara*, cit., p. 338.

¹⁶⁰ *Diario ferrarese*, cit., p. 284. Si veda anche B. ZAMBOTTI, *Diario ferrarese*, cit., p. 328.

distinto nell'esercizio delle virtù cristiane e nella difesa della Chiesa.¹⁶¹ Il *Diario ferrarese* descrive una grande calca di popolo desiderosa di assistere al rituale della loro assegnazione ad Alfonso d'Este. La bolla papale che fu letta alla fine della cerimonia conteneva, infatti, oltre all'elevazione del principe alla milizia aurata, un messaggio importante che riguardava da vicino i ferraresi: l'autorizzazione a trasmettere il titolo ducale ad Alfonso dopo la morte di Ercole I, la quale rendeva ufficialmente ereditario il potere sul feudo pontificio per i discendenti della famiglia d'Este. La concessione dell'ereditarietà era stata, infatti, contrattata nell'agosto del 1501, durante le trattative tra gli estensi e i Borgia che portarono alla stipula del contratto nuziale.

Lo sposalizio di Lucrezia fu pertanto un evento dinastico essenziale per le sorti del ducato di Ferrara, così come lo furono le nozze di Sforza Maria Sforza con Eleonora d'Aragona per la definizione della geografia delle aree d'influenza sforzesca in Italia. Si è visto, infatti, come in tale occasione lo sposo avesse ricevuto da Ferrante d'Aragona il titolo di duca di Bari, detenuto dagli Sforza fino alla cacciata di Ludovico il Moro.

Anche i sovrani aragonesi seppero quindi servirsi della concessione di titoli cavallereschi e nobiliari durante gli sposalizi dei membri della loro casata, al fine di legare il consenso della nobiltà dei seggi cittadini e quello degli alleati esteri all'autorità regia.¹⁶² Del resto, i re stessi avevano fatto diretta esperienza dell'utilità di questa pratica araldica per consolidare importanti alleanze internazionali. Nel capitolo dell'Ordine del Toson d'oro tenutosi a Gand nel 1445 Alfonso il Magnanimo fu eletto, infatti, cavaliere, e in segno di ringraziamento e di riconoscenza volle offrire a sua volta a Filippo il Buono di Borgogna l'ordine della Stola e de la Giarra, nella prospettiva di un'intesa sempre più salda con i duchi borgognoni.¹⁶³

Non sorprende dunque il fatto che, il 16 settembre 1477, l'ordinazione di ben venti nuovi cavalieri chiudesse la Messa dell'incoronazione di Giovanna regina di Napoli, celebrata dal cardinale Borgia su «uno catafalco molto degno et bene lavorato» eretto in Piazza dell'Incoronata per volere di Ferrante d'Aragona.¹⁶⁴

Notar Giacomo, nella sua *Cronica*, annotò con minuziosa attenzione tutti i gesti del rituale. Prima dell'inizio della Messa, seduti su due scranni Giovanna e Ferrante ascoltarono il legato pontificio cantare le litanie, dopo le quali due vescovi insieme ai duchi di Andria e di Calabria accompagnarono la regina davanti al cardinale Rodrigo Borgia, che le unse con il crisma la spalla destra e le donò una tunicella bianca. Il duca

¹⁶¹ *Diario ferrarese*, cit., p. 284: «[La bolla] era de questa sententia: che essendo consueto de li Summi Pontifici benedire ogni anno la nocte di Natale una spata et uno capello, et donarlo a qualche principe christiano benemerito de la Chiesa, havea electo questo anno la nobeltà sua».

¹⁶² Per la concessione di titoli nobiliari da parte di Ferrante d'Aragona durante le cerimonie nuziali di Ippolita Sforza e Alfonso di Calabria si veda L.R. CLARK, *Collecting Art in the Italian Renaissance Court: Objects and Exchanges*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 243-248.

¹⁶³ Il Magnanimo fu il primo sovrano di un principato estero a essere elevato alla dignità cavalleresca del Toson d'oro. Cfr. M. BELOZERSKAYA, *Rethinking the Renaissance. Burgundian Art Across Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 118-123. A questo studio si rinvia anche per considerazioni in merito ai rapporti diplomatici intercorsi tra le corti di Napoli e di Borgogna.

¹⁶⁴ *Cronica di Napoli di Notar Giacomo*, cit., pp. 136-137. Si veda inoltre *Il Pontificalis Liber di Agostino Patrizi Piccolomini e Giovanni Burcardo (1485)*, cit., p. 528 per l'*Ordo de benedictione et coronatione reginae*, corrispondente alla descrizione della funzione per Giovanna d'Aragona.

di Venosa, il principe di Bisignano e messer Anello Arcamone le presentarono quindi l'orbe d'oro, lo scettro e la corona, che le fu posta in capo dal celebrante. La liturgia proseguì quindi regolarmente fino all'offertorio, quando la nuova sovrana presentò un'offerta all'altare e baciò la Pace, che ella porse poi alla duchessa di Calabria. Data la benedizione finale Ferrante armò i nuovi cavalieri e aprì con loro il corteo che si diresse a Castel Nuovo per il pranzo.

Le cerimonie che segnarono l'arrivo dalla Catalogna di Giovanna furono organizzate in modo da consentire al popolo, quanto più fosse possibile, di assistere ai riti che sancivano la legittimità della presa di potere su Napoli da parte della sovrana. Così, il 15 settembre, su un palco allestito davanti all'arcivescovato si erano svolti pubblicamente l'inanellamento e la benedizione nuziale, dopo i quali la coppia regale, i dignitari del regno e gli ambasciatori presenti entrarono in Duomo per udire la messa.¹⁶⁵ I cortei con cui il re si recò a ricevere la benedizione e, il giorno dopo, all'incoronazione di sua moglie furono inoltre segnati dalla *sparsio* di monete alla folla, con la quale Ferrante volle invitare i sudditi a rallegrarsi per il lieto evento.

La partecipazione e la gioia del popolo erano quindi necessarie alla riuscita dei momenti pubblici della festa dinastica e al successo della propaganda celebrativa orchestrata dagli artisti e dai letterati di corte. Non a caso, tutte le descrizioni ufficiali degli sposalizi registrano la presenza della folla esultante in attesa del passaggio della principessa lungo le vie della città, bramosa di assistere dalle porte spalancate della cattedrale ai riti solenni che la rendevano consorte regia.

Quegli atti sacri e ufficiali erano per i sudditi la garanzia che il potere dei governanti sarebbe stato esercitato entro i confini posti dal diritto e dalla religione. Nuovamente, la festa nuziale rendeva manifesto il patto sacro che univa il popolo, il principe e Dio per l'armonioso governo della città, servendosi della bellezza degli addobbi ecclesiastici, degli antichi cantici della liturgia, delle armi scintillanti dei nuovi cavalieri per dare forma allo spettacolo della cerimonia.

¹⁶⁵ Una descrizione meno dettagliata di queste cerimonie pubbliche è trasmessa anche da G. PASSERO, *Storie in forma di Giornali*, Napoli, Orsino, 1785, p. 35.

Capitolo 3

La festa nuziale. Una festa privata?

1. Il banchetto: disposizione della sala, ingegni, figuranti

Tra le accoglienze in onore della sposa il banchetto è forse quella che, sottoposta a un'analisi dei suoi elementi costitutivi, consente meglio di riconoscere la continuità progettuale e organizzativa che univa tutti i momenti della festa. Nel programma composito delle celebrazioni, il convito condivideva, infatti, con lo spettacolo del trionfo il proposito di esaltazione della principessa e di trasposizione del lieto evento in una dimensione ideale, raggiungibile solo nell'occasione eccezionale dei festeggiamenti, dove tra i piaceri di cibi ricercati e insoliti era consentito che le glorie di Roma antica tornassero alla vita e che gli sposi sedessero alla mensa degli dèi.

Terminata la cerimonia pubblica dello spozalizio, il banchetto inaugurava la serie di momenti apparentemente privati del matrimonio. Anche questo diletto prevedeva, infatti, una moderata partecipazione popolare, che si esprimeva non solo nell'offerta ai sudditi di pubblici rinfreschi, nell'inaugurazione di fontane zampillanti vino o malvasia in piazzali liberamente accessibili, o nel lancio di confetti e dolci alla folla, ma talvolta persino nella mostra in corteo ai curiosi riuniti nei pressi del palazzo destinato al convivio aristocratico delle pietanze – come attestò l'Arienti nel caso delle nozze bolognesi di Lucrezia d'Este –¹ o, addirittura, nell'ammissione dei cittadini al salone dei ricevimenti per assaporare i manicaretti delle loro colazioni conclusive. In ogni caso, era importante che tutti i festeggianti potessero gustare in quei giorni qualche cibo di consumo straordinario, marcando anche con l'alimentazione l'eccezionalità festiva e la compartecipazione al lieto evento di tutti i cittadini e degli ospiti coinvolti.

Le distinzioni sociali dell'epoca rimanevano però ben lungi dall'essere sovvertite o temporaneamente annullate, e generalmente solo i fortunati e selezionati commensali passavano dalla città effimera, scenografia del pomposo ingresso, alla sala del pranzo, luogo delle delizie adorno di festoni di verzura e di arazzi, che replicavano in modo più lussuoso i rivestimenti ornamentali delle facciate delle case davanti alle quali era sfilato il loro corteo.² Si prenda, ad esempio, la descrizione del salone che ospitò il banchetto delle nozze Bentivoglio-d'Este:

¹ G.S. ARIENTI, *Hymeneus Bentivolus*, cit., pp. 72-73.

² La similarità tra l'addobbo urbano e quello della sala è considerata come elemento di continuità tra i momenti del trionfo e del banchetto da E. GARBERO ZORZI, *Le forme dello spettacolo in due città-stato del Rinascimento*, cit., pp. 278-279.

Le pariete de la sala, intorno intorno, li dui terzi de sotto in suso erano ornate de bellissimi razzi et spaliere et bancali a l'arme et divise bentivoglie. Et da li dui terzi in suso erano panni celesti intorno cum stelle d'oro et di sopra uno retorto de fronde de busco, de myrto, de brusto et di gynepero et de abeto, di pino et di cypressso, cum pome rose et rance inserte.³

Le fronde delle piante beneaugurali utilizzate per gli archi e i festoni posti lungo le vie di Bologna abbellivano dunque anche gli spazi del ricevimento privato, e non è raro trovare sopra la tavola dei novelli coniugi un baldacchino, simile a quello impiegato abitualmente negli ingressi principeschi.⁴

La continuità delle decorazioni dei luoghi interni ed esterni della festa era confermata, inoltre, dal fatto che diversi elementi dell'arredo della sala del banchetto cercassero di rievocare lo spazio aperto. Se l'addobbo delle pareti dava, infatti, agli invitati l'impressione di trovarsi in un giardino fiorito, il soffitto coperto di veli turchini provava a imitare il cielo. Si pensi, ad esempio, alla decorazione di quello del palazzo di Costanzo Sforza, con l'ingegno del paradiso per le apparizioni del Sole e della Luna e con le costellazioni composte da miriadi di luci dorate riflesse da specchi; o ancora all'arazzo di seta nero con i segni zodiacali ricamati in oro che pendeva dalla volta del salone del banchetto di Roberto Malatesta e di Elisabetta da Montefeltro.

L'apparato effimero tramutava dunque la sala nel giardino delle delizie e dei piaceri offerti dal principe. In quella atmosfera incantata, delimitata dai tendaggi preziosi e dagli addobbi floreali, una volta escluso il popolo e quanti erano estranei al sistema di comunicazione della corte, il pubblico cortigiano poteva assistere alla discesa dal cielo di messaggeri divini e all'ingresso delle vivande presentate dai figuranti degli *entremets*: ninfe, fauni, eroi della mitologia e della storia antica. La loro comparsa esaltava il prodigio dell'evento, ma ricordava parimenti ai presenti come il luogo magico, il cosmo in miniatura dove si trovavano, fosse in realtà uno spazio aperto, fragile, indifeso, al quale potevano accedere tanto benevole creature divine quanto, come si vedrà, animali ed esseri selvaggi, nemici ed estranei al processo di educazione ed elevazione della festa.⁵

³ G.S. ARIENTI, *Hymeneus Bentivolus*, cit., p. 41. Anche la sala del banchetto di Roberto Malatesta ed Elisabetta da Montefeltro fu rivestita di arazzi. Gaspare Broglio, una volta detto che sulle sue pareti «erano figurati gran parte delli famosi re e imperadori e baroni e cavalieri de cristiani e pagani e d'altri valenti homini di scientia che sonno e stati al tempo anticho, et similmente tucte le famose donne [...]» chiariva infatti «perché intendiate voi legitori si me domandate in che forma era figurata la sopradicta parte, rispondo che erano le dicte storie sulli panni d'arazzi tucti composti d'oro e di seta, che non fo mai veduto el più nobile lavoro, né di maggiore pregio». Cfr. A. TURCHINI, *La signoria di Roberto Malatesta*, cit., p. 442.

⁴ L'addobbo floreale, che faceva da sfondo alle comparse delle vivande servite da ninfe, fauni e messaggeri divini, al termine del pranzo rimaneva nella sala quale fondale per le recite di egloghe e rappresentazioni allegoriche, anticipando, in qualche modo, la nascita della scena boschereccia. Cfr. M. PIERI, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 32-33.

⁵ Il modo in cui gli elementi decorativi della sala del banchetto delimitavano e proteggevano uno spazio provvisorio incantato ma minacciato dall'ingresso di presenze di disturbo è discusso in C. NORMORE, *A Feast for the Eyes. Art, Performance and Late Medieval Banquet*, Chicago, University of Chicago Press, 2015, pp. 53-55, che considera gli ingressi degli *entremets* del Banchetto del Fagiano, offerto da Filippo

Se poi lo spettacolo dell'ingresso della sposa si ispirava alle «idee forti» riguardo al trionfo che gli umanisti avevano fatto riaffiorare dalle opere dei classici, il banchetto rinascimentale si modellava egualmente sull'esempio dei conviti dell'antichità descritti dai poeti; e come gli ideatori delle cerimonie dinastiche avevano trovato informazioni per organizzare il proprio lavoro nella *Roma triumphans*, così, nel testo di un altro umanista, il *De conviventia* di Giovanni Pontano, reperirono un modello per la creazione dei ricevimenti ufficiali. Scritto tra il 1494 e il 1496, il trattatello associava una precettistica orientata alla temperanza tra i possibili eccessi della tavola conviviale a diversi esempi degli splendori delle corti di Ferrante I d'Aragona e di Alfonso, duca di Calabria, ossia dell'epoca in cui Napoli fu per gusto ed eleganza un punto di riferimento per i signori del Rinascimento. Sebbene leggermente tardo rispetto all'ambito cronologico indagato da questa ricerca, lo scritto può dunque essere considerato una testimonianza interessante per lo studio dell'elaborazione dei banchetti nel Secondo Quattrocento.

Nelle sue pagine l'atto d'imbandire la mensa si qualifica come un gesto propagandistico, volto a ottenere, con giusta misura, l'approvazione dei nobili commensali, degli ambasciatori e anche del popolo, al quale non si dovevano rifiutare rinfreschi pubblici nelle ricorrenze più eccezionali. Nei pranzi ufficiali però il principe, consigliava l'erudito, era tenuto a mostrarsi generoso nell'abbondanza delle vivande e nella loro varietà, allietando gli invitati, sull'esempio dell'imperatore Augusto, con esibizioni di musicisti e istrioni. Nel capitolo VI, *De conviviis honoris gratia susceptis*, si indicava quindi come allestire un banchetto in onore di un ospite illustre e si precisava ciò che non poteva mancare:

Quae autem coenae honoris gratia parantur, quales esse deceat, docuit nuper [...] Alfonsus in eo convivio, quod Caroli Burgundiorum ducis oratoribus exhibuit; in quo nihil non modo defuisse, sed ne desiderari quidem potuisse ab iis, qui fuere, iudicatum est. Post plurimos rerum variarum missus tantumque apparatus, post suavissimos cantus, post secundam mensam longe splendidissimam introducti mimi aditumque ad lychnos spectaculum, tandem magnificentissima illa comessatiuncula, quam collationem hodie vocari dixi, plurimis ferculis allata est, ac deinde inter astantes diffusa et passim etiam iactata, ut omnibus ex ea esse liceret. Ultimo donati oratores splendidissimis muneribus.⁶

Come nella *Roma Triumphans* le meraviglie dei *pegmata* erano tornate alla vita sugli edifici fiorentini, così nel *De conviventia* i piaceri dei pranzi dell'età di Augusto, Tito e Vitellio, – munifici ma sempre equilibrati nell'intrattenere i convitati –

il Buono di Borgogna il 17 febbraio 1454 nel castello di Lille, per segnalare come nel convito fosse possibile il continuo passaggio dal mondo ideale a quello reale, dal quale potevano giungere messaggi capaci di turbare l'equilibrio della festa. L'*entremets* più importante di questo banchetto consisteva, ad esempio, nell'ingresso dell'allegoria della Chiesa, che attraversava la sala della corte su un elefante governato da un gigante armato in abito verde e turbante. Prigioniera dei turchi in Terra Santa, ella domandava l'aiuto del principe, che rispondeva giurando di organizzare presto una crociata. Alla sua promessa si univano i cavalieri dell'ordine del Toson d'Oro presenti. Il passaggio dalla realtà alla finzione, attraverso gli strumenti comunicativi dell'allegoria e della recitazione, poteva trovare dunque nel banchetto uno spazio privilegiato di attuazione, destinato a ricadute persino sulla condotta della politica estera del ducato.

⁶ G. PONTANO, *De conviventia*, in IDEM, *I libri delle virtù sociali*, cit., pp. 153-154.

«In questo piccolo libretto»

erano paragonati a quelli offerti da Alfonso di Calabria agli ambasciatori di Carlo il Temerario, giunti a Napoli nel febbraio del 1472.⁷ Secondo Pontano, il banchetto ideale prestava pertanto eguale attenzione alla varietà dei cibi e alla bellezza della decorazione della sala, alle musiche e alla credenza colma di stoviglie d'oro e d'argento, agli interventi dei mimi e, infine, alla colazione, ovvero all'offerta di dolci decorati e di sofisticate sculture di zucchero, delizia per il palato e soprattutto per gli occhi, dal momento che l'ingresso nella sala di questo servizio conclusivo era sempre particolarmente scenografico.⁸

Prima di considerare questi elementi fondamentali del banchetto nell'ordine elencato da Pontano, proponendone più descrizioni tratte dalle fonti quattrocentesche per illustrarne le tipologie e le varianti, mi pare opportuno segnalare come la rassegna proposta nel *De conviventia* di esempi antichi di eccesso (Gallieno, Aulo Vitellio, Eliogabalo) e di virtù (Cesare, Augusto, Vitellio) quanto al tema dell'organizzazione del convivio compaia, talora, anche nelle relazioni ufficiali degli spozalizi, per esaltare l'eccellenza delle nozze:

*Quis tantus ingenio, quis tanta facundia praeditus, ut verbis idoneis posset multiu-
gum minutatim explicare convivium? Legimus in Heliogabali convivii exhibita fuisse
supra viginti fercula ingentium epularum. Legimus Antonii et Clopatrae coenas lau-
tissimas, quas imitabiles ipsi nominabant. Legimus luxuriosissimas Vitelli partinas,
Veri imperatoris convivium preciosissimum, luxum Luculli nepotalem, Saliorum da-
pes, Pontificum coenas. Legimus et illas apud priscos fuisse epulares coenas, quas
luculenti scriptores modo adiciales, modo dubias, modo pollucibiles appellat. Quae
omnia epulum istud Bentivolorum nuptiale aut aequat aut antecedit, in quo omnia in
argento puro edulia illata fuerunt.*⁹

Così, ad esempio, scrisse Beroaldo del lauto pranzo per lo spozalizio di Lucrezia d'Este, ricorrendo a un'anafora incalzante «*Legimus, legimus, legimus*» che pare rimarcare come una lettura delle fonti classiche sui modi in cui i romani avevano allestito le loro cene si fosse svolta effettivamente negli ultimi decenni del Quattrocento, quando, oltre a Pontano, Bartolomeo Platina, Battista Massi d'Argentea e Giovan Battista Fiera davano alle stampe opere sui temi dell'alimentazione e della giusta misura

⁷ Gli ambasciatori borgognoni erano stati inviati a Roma per rendere omaggio al neoletto Sisto IV. Un ricordo del loro passaggio a Napoli è dato in A. DE TUMMULILLIS, *Notabilia temporum*, cit., pp. 185-186, dove mancano riferimenti agli interventi dei *mimi* nel convito cui accenna Pontano. Per un inquadramento dei rapporti tra Carlo il Temerario e Napoli si veda inoltre G. TOSCANO, *Naples et la cour de Bourgogne à l'époque des rois d'Aragon (1442-1494)*, in *La Cour de Bourgogne et l'Europe. Le rayonnement et les limites d'un modèle culturel*. Actes du colloque international tenu à Paris les 9, 10 et 11 octobre 2007, Paris, Verlag, 2013, pp. 559-579.

⁸ Per la possibilità d'impiego del *De conviventia* come fonte per lo studio della cultura del banchetto rinascimentale cfr. C. BENPORAT, *Feste e banchetti. Convivialità italiana fra Tre e Quattrocento*, Firenze, Olschki, 2001, pp. 93-98.

⁹ F. BEROALDO, *Nuptiae Bentivolorum*, cit., pp. 174-176.

nell'arte d'imbandire la tavola, confrontandosi con l'ampia messe di informazioni tramandate dagli autori antichi.¹⁰

Tale riflessione, lungi dall'esaurirsi nell'ambito di una dotta discussione letteraria, dava effettivamente forma al banchetto rinascimentale. Il lavacro rituale delle mani con acqua di rose in bacili dorati, gesto che scandiva la successione delle portate del pranzo principesco, era stato forse ripreso, ad esempio, dalla descrizione del ricevimento offerto da Didone a Enea nel I libro dell'*Eneide* – soggetto che, non a caso, orna diversi cassoni nuziali.¹¹ Dalla *Coena Trimalchionis* del *Satyricon* di Petronio giungeva invece l'«idea forte» della sala da pranzo quale centro dell'universo, luogo dove convergevano i segni dello zodiaco in forma di elaborate vivande, la quale ispirava a sua volta la decorazione dei soffitti trapunti di stelle dei banchetti di Pesaro e di Rimini.¹²

Questo immaginario letterario, modellando il cerimoniale e l'apparato della mensa, caricava di valore simbolico il ripetersi consueto dei gesti del pasto. Alla scenicità organica del banchetto – ovvero all'ordinato incedere dei domestici, alla mostra delle pietanze, alle battute cortesi scambiate dai commensali in abiti lussuosi – si affiancava così una spettacolarità estrinseca, composta dagli interventi recitati, danzati e cantati dei figuranti che recavano le vivande, ispirati dalla fantasia degli artisti organizzatori della festa. Tra le due non vi era alternanza ma una complementarità e una complicità che rendevano il banchetto uno spettacolo contemporaneamente agito e contemplato dai partecipanti, proprio come avveniva nel trionfo.¹³ La condivisione della stessa cultura umanistica permetteva di cogliere il nesso logico e strutturante che

¹⁰ Il *De honesta voluptate et valetudine* di Battista Platina, edito a Roma verso il 1475 da Ulrich Han con dedica a Bartolomeo Rovella (ISTC ip00761000; GW M33898), raccomandava la moderazione nell'apparecchiare i convivi, senza trascurare il diletto nell'ornamentazione delle sale e delle vivande. L'*Opusculum de fructibus vescendis et tractatus de modo confitendi ordaceum* di Battista Massi d'Argentea, offerto a Ercole I d'Este (s.n.t. ISTC im00344000; GW M21516), raccoglieva, invece, le conoscenze degli antichi sulle proprietà nutritive e medicamentose dei frutti e delle erbe. Temi che ritornano nella *Coena* di Giovan Battista Fiera, impressa a Roma da Eucario Silber con dedica a Raffaele Riario e preceduta da un epigramma di Pomponio Leto (ISTC if00167000; GW 9891), che attesta il coinvolgimento di personalità di altissima erudizione nella discussione intorno alla cucina rinascimentale. Riguardo all'influenza di questi scritti sulla preparazione dei banchetti della corte di Ferrara si veda E. FACCIOLO, *Scenicità dei banchetti estensi*, in *Il Rinascimento nelle corti padane. Società e cultura*, Bari, De Donato, 1977, pp. 597-606.

¹¹ Virg. *Aen.*, I, 701-702: «*Dant famuli manibus lymphas, Cereremque canistris / expediunt, tonsisque ferunt mantelia villis*». L'acqua di rose si otteneva lasciando in macerazione i petali del fiore in appositi catini. Per renderla odorifera, si potevano usare anche limoni, bacche di mirto, muschi. Sulle varianti nella sua preparazione e sul significato rituale del lavacro, associabile anche all'immaginario cristiano della Messa, nella quale il sacerdote prima dell'offerta lava le mani pronunciando le parole «*Lavabo inter innocentes manus meas*» cfr. G. MALACARNE, *Sulla mensa del principe. Alimentazione e banchetti alla Corte dei Gonzaga*, Modena, il Bulino, 2000, p. 66.

¹² Petr. *Satyr.*, XXXV, 2: «*Rotundum enim repositorium duodecim habebat signa in orbe disposita, super quae proprium convenientemque materiae structor imposuerat cibum*».

¹³ Sui concetti di scenicità organica e spettacolo "esterno" del banchetto d'onore vedi E. GARBERO ZORZI, *La festa cerimoniale del Rinascimento. L'ingresso trionfale e il banchetto d'onore*, in *Scene e figure del teatro italiano*, a cura di EADEM, S. ROMAGNOLI, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 63-80. Sull'ordine del banchetto come rappresentazione della gerarchia dei membri della corte e trasposizione all'interno della sala del sistema delle precedenze del corteo nuziale: D.H. BODART, V. BOUDIER, *Le banquet de la Renaissance: images et usages*, in IDEM, *Le banquet de la Renaissance: images et usages*, Pisa, ETS, 2013, pp. 9-21.

giustificava la comparsa dei performers rappresentanti le creature della mitologia e di decodificare il meccanismo di significazione dell'evento. Evento che si configurava sempre come momento del cerimoniale cortigiano, rappresentando con l'ordine delle precedenze e la disposizione alle tavole d'onore – puntualmente riferiti dai cronisti – l'organizzazione gerarchica della corte e l'importanza delle alleanze che univano il principe agli invitati.

Il primo elemento spettacolare del pranzo di gala, secondo le indicazioni del *De conviventia*, era dunque la presentazione di cibi prelibati.¹⁴ Sulla coreografia dei gesti degli addetti al servizio della mensa principesca fornisce osservazioni puntuali un documento proveniente dalla biblioteca dei duchi d'Urbino: l'*Ordine et officij de casa de lo illustrissimo signor duca de Urbino*, testo anonimo, scritto presumibilmente negli anni della minore età di Guidubaldo da Montefeltro e trasmesso da un codice databile ai primissimi anni del Cinquecento.¹⁵

Nell'illustrare le mansioni necessarie al mantenimento dello splendido palazzo ducale, l'autore dedicò i capitoli II-IX dello scritto alle qualità del personale addetto alla gestione dei banchetti e alle modalità con cui questo doveva svolgere i propri uffici: sovrintendente del convito era lo scalco, «persona de intellecto, praticata, apparente, eloquente, et di bona maniera, costumato, e remoto de omne gulosità».¹⁶ Egli conosceva i tempi della cucina e come apparecchiare le mense in base alle esigenze del pranzo e a quelle degli interventi recitati e cantati. Pertanto, coordinava i movimenti dei coppieri «gioveni, nobili, et puliti, et fedeli, et di bono aspecto et apti a ministrare cum gram reverentia et destri gesti [...] cum debita cerimonia»;¹⁷ dei dappiferi, incaricati di presentare i piatti sulle tavole; dei trincianti «pronti et presti in tagliare in quel modo che più piace a chi ha servito»;¹⁸ dei paggi che porgevano l'acqua di rose per il lavacro delle mani e dei credenzieri, che apparecchiavano le tavole con il necessario per degustare i cibi.

¹⁴ Per un quadro generale della varietà culinaria delle corti italiane del Quattrocento, letto attraverso il *Libro de arte coquinaria* di Mastro Martino, primissimo esempio di ricettario rinascimentale, si veda C. BENPORAT, *Cucina italiana del Quattrocento*, Firenze, Olschki, 1996. La conoscenza dei menù dei pranzi nuziali principeschi, come del resto quella delle differenti tipologie di spettacoli offerti, dipende dalla sensibilità dei cronisti delle feste. Maddalena Gonzaga, ad esempio, descrisse con dovizia di particolari a suo fratello, Francesco II, le tredici portate del pranzo offertole a Pesaro dal marito, Giovanni Sforza, il 28 ottobre 1489. Nulla però scrisse sul modo in cui furono presentate le vivande o dei possibili *entremets* recitati, limitandosi a menzionare una «demonstrazione del Monte Parnasio cum le Nove et certi altri Dei, le quali recitavano versi ad honore et laude de la Casa de Gonzaga et de Casa Sforza» inscenata al termine del desinare. La lettera della Gonzaga con la descrizione dello spozalizio, non datata, è pubblicata in G. CARRA, *Feste e pranzo di nozze di Maddalena Gonzaga (1489)*, «Civiltà mantovana», VI, 1972, pp. 422-431.

¹⁵ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 1248. Il testo, diviso in sessantaquattro paragrafi introdotti da un titolo riassuntivo del contenuto, è edito integralmente in *Ordine et officij de casa de lo illustrissimo signor duca de Urbino*, a cura di S. EICHE, Urbino, Accademia Raffaello, 1999.

¹⁶ *Ivi*, pp. 90-91.

¹⁷ *Ivi*, p. 92.

¹⁸ *Ivi*, p. 94. Sul sistema dei ruoli dei servitori delle tavole del banchetto tra XV e XVI secolo si veda inoltre A. MANCIULLI, *Le arti della tavola*, in *Et coquatur ponendo. Cultura della cucina e della tavola in Europa tra medioevo ed età moderna*, Prato, Istituto internazionale di Storia economica, 1996, pp. 325-340.

Il succedersi gerarchizzato e ordinato dei movimenti dei servitori, ispirato all'ideale della pulitezza, costituiva pertanto la scenicità organica del banchetto, messa in risalto dalle melodie dei musicisti che accompagnavano i servizi di tavola, come richiedeva il trattato di Pontano.¹⁹ L'organico strumentale più consueto dei banchetti cortesi era formato principalmente da strumenti a fiato, indicati nelle fonti come pifferi e trombetti, ma erano possibili più variazioni. L'*Ordine de le noze de lo Illustrissimo Signor misir Costantio Sfortia* attesta, ad esempio, la presenza di un organo che probabilmente suonò durante il "disnare" per richiamare l'attenzione degli ospiti sull'ingresso dei messaggeri degli dèi.

Il compito principale della musica – per la quale il principe non lesinava sulle spese, ostentando una spettacolare munificenza – era quello di scandire i tempi del pranzo, regolando lo svolgimento dell'evento.²⁰ Le soavi armonie, una volta coperti i rumori e le chiacchiere degli invitati, creavano un paesaggio sonoro, trasposizione uditiva dello spazio paradisiaco del convito marcato dall'addobbo della sala. La musica, nella quale gli ospiti-spettatori erano immersi, contribuiva dunque a rendere l'esperienza del simposio una esaltazione sinestetica dei piaceri dei sensi, alla quale i cibi prelibati partecipavano incantando il gusto e l'olfatto.

La *secundam mensam longe splendidissimam*, quarta meraviglia del convito principesco ricordata da Pontano, era la credenza, posta solitamente sulla parete prospiciente la tavola d'onore e riservata all'esposizione degli argenti, del vasellame e delle stoviglie più belli.

Da un capo ci era una credenza grandissima a dodici gradi tutta piena e carica di gran vasi d'oro e d'argento con pietre preziose in gran quantità ch'era un miracolo da veder; ma fu ancora cosa più stupenda che in tante e diverse vivande, come saranno quivi infranotate, sempre vi furono diverse argenterie, e mai non si muoveva niente della predetta credenza apparsa.²¹

Lo storico Bernardino Corio scrisse così della credenza che il 7 giugno 1473 Pietro Riario sfoggiò nel pranzo organizzato per Eleonora d'Aragona, illustrando perfettamente il ruolo di "apparato" di sala interpretato da questo mobile da esposizione, a guardia del quale si trovavano spesso due statue di giganti armati.

¹⁹ Oltre a Pontano, anche Johannes Tinctoris, musicista e teorico franco-fiammingo, nel *Complexus effectuum musices* aveva dichiarato come la musica fosse un elemento fondamentale del convito principesco, citando a sostegno della sua affermazione più fonti classiche e bibliche: le *Ecclesiastiche*, il *Libro del profeta Isaia*, l'*Eneide*, l'*Istitutio oratoria*, le *Odi* di Orazio. Cfr. J. TINCTORIS, *Complexus effectuum musices*, in IDEM, *Opera theorica*, a cura di A. SEAY, «Corpus Scriptorum de musica», XXII, 1975, p. 176.

²⁰ P. BESUTTI, *Musiche e musicisti alla tavola dei Gonzaga*, in *Le tavole di corte tra Cinquecento e Settecento*, a cura di A. MERLOTTI, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 185-215. L'autrice, oltre al ruolo organizzativo, riconosce alle esibizioni musicali altre quattro funzioni svolte durante il banchetto: edonistica, educativa, ludica e ostentativa.

²¹ B. CORIO, *Dell'Historie milanesi*. Cito la fonte dall'edizione fornita in F. CRUCIANI, *Teatro nel Rinascimento*, cit., p. 162. Anche per il pranzo imbandito ad Imola nel giorno dell'ingresso di Caterina Sforza apprendiamo dai *Servitores aulici* della presenza di «una ricca credenza et bene fornita d'oro et d'argento de la quale per grande moltitudine mangiaseno non se ne moveva un solo pezo». Cfr. P.D. PASOLINI, *Caterina Sforza*, cit., vol. III, p. 44.

«In questo piccolo libretto»

Sui suoi ripiani, tra stoviglie di raffinata fattura, erano esposti sovente anche alcuni oggetti insoliti, provenienti da paesi lontani e misteriosi, come noci di cocco, uova di struzzo, corni di rinoceronte, coralli, denti di serpente montati su piedistalli d'oro e d'argento, ai quali nel Rinascimento si attribuiva il potere di rendere innocui i veleni. Per tale ragione essi erano denominati *credenze* o *probe*.²² La loro mostra, oltre a consentire al principe di ostentare ricercatezza nel reperire preziose curiosità, svolgeva dunque anche una funzione magica e profilattica.²³

Un ricordo dell'esposizione di tali "credenze" è fornito dall'*Ordine de le noze* di Costanzo Sforza: «Tirato suso el Sole e reserato cum mirabile celerità e artificio, cum bacili e bronzini d'argento fo data l'aqua rosata a le mane ad ciascaduno in habundantia e cum tovaglioli de rens ad asciugare le mane. Poi fo portato le credencie in tavola».²⁴

In vero, la menzione di questi strani oggetti nelle relazioni ufficiali degli spozalizi dei quali trattiamo è rara, ma il modo in cui l'anonimo cronista del matrimonio pesarese accennò alla loro mostra lascia intendere che tutti i lettori potessero comprendere immediatamente a cosa egli si riferisse, poiché la pratica era, come ritiene Claudio Benporat, probabilmente usuale.

Nel convito di Alfonso d'Aragona per i legati borgognoni Pontano ricordava anche le esibizioni dei *mimi* e un *aditumque ad lychnos spectaculum*. Queste due indicazioni dell'umanista penso si riferissero, rispettivamente, alle presentazioni coreografiche delle vivande da parte di figuranti e alle recite di soggetto allegorico o mitologico inscenate spesso a conclusione dei banchetti rinascimentali.

Alle prime sarà corretto dare il nome di *entremets*. Nelle relazioni dei ricevimenti quattrocenteschi delle corti di Francia e Borgogna, il termine *entre* (tra) *mets* (piatti o tavoli) – con calzante riferimento alla doppia collocazione temporale (tra le pietanze del convito) e spaziale (tra le tavole della mensa) degli interventi recitativi – designava, infatti, genericamente i momenti performativi del banchetto. Gli storici Olivier de la Marche e Mathieu d'Escouchy lo adottarono, ad esempio, nelle loro descrizioni dei quindici episodi di soggetto allegorico e mitologico inscenati durante la Festa del Fagiano del 1454, nei quali Filippo il Buono di Borgogna e i cavalieri del Toson d'Oro intervennero dialogando coi figuranti per prestare solenne giuramento di partecipazione a una crociata per la liberazione della Chiesa di Costantinopoli al fianco del re di Francia.²⁵

²² La funzione magica di uno di questi oggetti, un corno di serpente incastonato in montatura d'oro usato per eliminare i veleni dai cibi, è ricordata in un passo del *De vita solitaria* di Petrarca (I, II, 13). Cfr. P. CHERCHI, *Tre note al De vita Solitaria*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXVII, 2010, pp. 39-50, al quale si rinvia anche per maggiori indicazioni bibliografiche sull'uso di questi oggetti nel Rinascimento e sulla rarità dell'occorrenza lessicografica del termine "probe", tanto insolito da indurre in errore diversi degli interpreti del passo di Petrarca in cui esse sono citate.

²³ Sulla apparizione delle credenze alla mensa del principe vedi C. BENPORAT, *Feste e banchetti*, cit., pp. 105-106.

²⁴ *Ordine de le noze de lo Illustrissimo Signor misir Costantio Sfortia*, cit., c. b3r. La fonte ricorda anche una seconda esposizione delle credenze sulla tavola di Costanzo e Camilla, effettuata all'inizio della seconda parte del banchetto, introdotta dalla Luna.

²⁵ C. NORMORE, *A Feast for the Eyes*, cit., pp. 24-24. L'autrice riscontra come il termine *entremets* nelle cronache borgognone e francesi quattrocentesche fosse impiegato per riferire della componente visiva più che di quella performativa degli spettacoli conviviali. Ciò rende difficile comprendere il loro svolgimento.

Le voci “Mesa”, “Altramesa” e “Tramese” usate da Eleonora d’Aragona per nominare gli interventi recitati cui assistette a Roma nel giugno 1473 durante il banchetto in suo onore mi pare traducano il vocabolo francese, adattandolo alla designazione degli spettacoli conviviali italiani e autorizzando pertanto a impiegarlo nella presente trattazione.²⁶ Questo pranzo, offerto da Pietro Riario alla duchessa di Ferrara, è episodio noto agli storici del teatro sia per il sofisticato luogo teatrale che lo ospitò, paragonato dai poeti Emilio Boccabella e Porcelio Pandoni agli antichi teatri provvisori romani; sia per la complessa successione degli *entremets* presentati alla sposa, la quale ne annotò i soggetti e i testi declamati; nonché per le ammirate esecuzioni delle principali parti cantate, affidate al fiorentino Baccio Ugolini e all’estense Gaspare di Baviera.

Per il convito fu costruito un apparato provvisorio che occupò interamente la piazza antistante la residenza romana del cardinale, al centro della quale si trovava un pennone con alla base una fontana. Da questo si dispiegava un velario per riparare l’area dal sole. Sui lati del piazzale erano posti due padiglioni lignei: il primo destinato alle recite di commedie e di sacre rappresentazioni; il secondo, diviso in tre aule all’antica aperte su un lato e rivestite di tappezzerie lussuose, ospitava le tavole d’onore del banchetto. Le due strutture incorniciavano la facciata della chiesa dei Santi Apostoli – all’epoca in ristrutturazione – e anticipavano, probabilmente, i progetti di riqualifica dell’area avviati proprio nel 1473 da Pietro Riario.²⁷

La ricordata lettera di Eleonora riferisce che il banchetto iniziò con una colazione di confetti e dolci, al termine della quale apparve un giovane coronato di una ghirlanda per cantare con una viola i seguenti versi:

*Me pater ethereo voluit descendere Olimpo
atque hec in medium verba referre iubet:
«Desine mirari nostri convivias celi.
Convivia hiis mensis Iupiter esse voluit».*²⁸

Il messaggero proclamò l’apertura del ricevimento, cui, secondo le sue parole, volle presenziare anche il padre degli dèi. Quello che seguì fu quindi un convito divino, in cui, come scrisse la duchessa di Ferrara, a offrire le vivande furono Orfeo, che cantò dal sommo di un monte popolato di animali vivi e recato a spalla da quattro portatori, Perseo, Cerere, Venere con Atalanta e Ippomene, Eracle col leone nemeo, Ercole con il cinghiale di Erimanto, nuovamente Ercole con il toro di Creta, Bacco con Arianna, quattro fanciulli vestiti da fauni, ancora Ercole impegnato in «multe

²⁶ C. CORVISIERI, *Il trionfo romano di Eleonora d’Aragona*, cit., p. 644.

²⁷ Per le fonti che descrivono questo luogo teatrale cfr. C. FALLETTI, *Le feste per Eleonora d’Aragona fra Napoli e Roma nel 1473*, cit., pp. 199-207, cui rinvio anche per la citazione dei poemi di Pandone, che paragonò l’apparato al doppio teatro mobile di Marco Scauro, e di Boccabella. A. PEROSA, *Epigrammi conviviali di Domizio Calderini*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», IV, 1974, pp. 791-804 pubblica dodici epigrammi – trasmessi dai ff. 211r - 211v del ms. Riccardiano 915 – composti dal veronese Domizio Calderini per il banchetto, i quali coincidono con dieci dei componimenti riportati da Eleonora d’Aragona. L’umanista, protetto dei cardinali Riario e di Sisto IV, fu pertanto l’autore dei testi agiti durante la festa.

²⁸ C. CORVISIERI, *Il trionfo romano di Eleonora d’Aragona*, cit., p. 645.

«In questo piccolo libretto»

fatiche», Venere sul carro di Bacco. Questa, in sintesi, la successione degli *entremets* secondo il racconto della sposa, che informò anche di come il pasto si fosse chiuso con una seconda colazione e con una moresca sul soggetto della lotta tra Ercole e i centauri, cui seguì un ballo conclusivo di tutti i commensali.

Salvo che per le entrate del monte di Orfeo e del carro di Bacco, la principessa non accennò ad apparati necessari per le recite. È probabile, pertanto, che fosse bastata la sola recitazione dei figuranti a comporre lo spettacolo.

Sebbene occorra cautela per ipotizzare la presenza di un programma iconografico che unificasse i momenti recitati del banchetto, credo però sia possibile concludere che questo fosse ispirato almeno da due idee principali: è consentito agli uomini amati dagli dèi raggiungere la perfezione divina con l'esercizio dell'arte (Orfeo) e con la pratica della virtù (Perseo ed Ercole), tanto che gli stessi abitanti dell'Olimpo bramano partecipare al convito degli uomini, come il Sole, il quale, per una ben congegnata disposizione dei tempi del pranzo, alla fine delle recite delle fatiche di Eracle calò dal cielo per sedersi a tavola con Eleonora d'Aragona:

In questo punto lu sole comenzava ad scoprire la tavola et foro presentati duy versi ad proposito:

Omnia de summo venerunt numina celo.

*Letus ad has mensas tu quoque, Phebe, venis.*²⁹

In un continuo passaggio dal piano della realtà a quello della finzione le forze della natura si piegavano così al volere dell'arte – come gli animali ammansiti dal canto di Orfeo – e al vigore delle capacità umane – come le belve domate da Ercole – in un iterato richiamo alla grandezza del duca di Ferrara, cui spettava una gloria maggiore di quella di Eracle per aver conquistato la casta Eleonora.³⁰ La lotta finale dell'eroe contro i centauri, disturbatori delle belle coreografie del banchetto, alludeva infine all'azione fondatrice dell'ordine della festa, dalla quale dovevano essere esclusi i nemici dell'armonia. Nello spazio fragile e incantato dei festeggiamenti la danza, immagine idealizzata dell'ordinamento della corte, poteva così riprendere gioiosa.

In questo episodio romano, la complessità ermeneutica dello spettacolo conviviale fu, dunque, molto elevata e sono rari i casi in cui le relazioni degli eventi dinastici forniscono indizi per coglierne l'idea strutturante e il significato. Un'eccezione è

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ Sui meccanismi e sulle finalità di attualizzazione della mitografia pagana negli spettacoli conviviali italiani del Quattrocento vedi F. BORTOLETTI, *Les dieux au grand banquet: textes et spectacles des cours italiennes du XV^e siècle*, dans *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance*. Actes du XLV^e Colloque International d'Etudes Humanistes (01-06 juillet 2002), sous la direction de J.P. BORDIER, A. LASCOMBES, Turnhout, Brepols, 2006, pp. 453-468. Per la figura di Ercole quale rappresentante del processo d'elevazione della natura umana alla condizione divina e sull'impiego delle sue fatiche come soggetto iconografico nei percorsi trionfali delle feste dinastiche estensi, in osservanza alla ripresa rinascimentale delle dottrine di Evemero cfr. S. MAMONE, *Il terzo Seneca e l'Ercole rapito*, in EADEM, *Dèi, semidei e uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, pp. 81-107.

offerta dalla descrizione, o meglio dalla mancata descrizione, di Capilupi del pranzo nuziale di Elisabetta Gonzaga dell'11 febbraio 1488:

Fornita la cerimonia, retornassimo al palazzo et a le XX hore a tavola dove stessemo fin passate le cinque. Furono tri pasti inserti in uno: et si dette el primo de ocelli et animali domestici, el secondo de pesce dolce et marino, el terzo de ocelli et animali selvatici, et d'ogni sorte n'erano buon numero de integri et vestiti. Se andò 25 volte alla cusina (et erano le vivande doppie) e 17 a la credenza. Nanti le vivande vennero otto carri triumphali sopra e'quali erano quelli che secondo le fabule furono de homini conversi in animali et ucelli, che cum elegantissimi versi vulgari et latini faceano noto la conditione sua. Et gli intervenne anche altre representatione et gentileze che saria longo narare: le quale meglio vederete per la lista de l'ordine del pasto che portarò con li versi descripti.³¹

Il Capilupi, data notizia dell'articolazione in tre servizi del pasto – con venticinque portate di cucina, cioè calde, e diciassette di credenza, fredde –, precisò come il tema degli *entremets* fosse stato quello degli «homini conversi in animali et ucelli» secondo i racconti dei poeti antichi. L'ambasciatore non si soffermò oltre sul loro svolgimento, promettendo a Maddalena Gonzaga di portare presto «l'ordine del pasto [...] con li versi descripti». Se l'indicazione del soggetto dei carri trionfali invita a ipotizzare la presenza di programmi iconografici comuni a tutti gli interventi recitati dei banchetti rinascimentali, la promessa dell'*Ordine* del pasto con i testi declamati o cantati dai figuranti non può che richiamare alla mente di chi ha letto queste pagine l'*Ordine de le imbandisone se hanno a dare a cena*, che fu stampato l'anno seguente per il ricevimento di Bergonzio Botta a Tortona.

Sul finire degli anni Ottanta del XV secolo, il desiderio di tramandare la componente letteraria dei banchetti e la memoria della loro articolazione spettacolare iniziò, quindi, a divenire una necessità.

Dell'*Ordine* del convito urbinato, purtroppo, non è giunto alcun testimone, pertanto si può dire poco sulle modalità organizzative dei suoi *entremets*. Si hanno invece più notizie sul banchetto romano per le nozze di Caterina Sforza, annotate dagli affidabili *servitores aulici*, che il giorno stesso del convito diedero pronta comunicazione del suo svolgimento a Bona di Savoia, a Milano. Il 28 maggio 1477, dopo la Messa di Pentecoste e la benedizione sponsale impartita in San Pietro da Sisto IV, gli sposi e il loro corteo nuziale si trasferirono per il pranzo nel palazzo del cardinale Corsini, richiesto appositamente in prestito per l'evento dal conte Riario, poiché la sua residenza romana era ancora in costruzione.³² Attraversate le vie di Roma, adorne di addobbi di verzura e di velari con l'arme del papa e delle famiglie Sforza e Riario, gli invitati entrarono dunque nel palazzo e si accomodarono nella sala del rinfresco. Qui attesero Caterina, la quale dopo essersi cambiata d'abito, infine:

³¹ A. LUZIO, R. RENIER, *Mantova e Urbino*, cit., p. 19.

³² J. DE VRIES, *Caterina Sforza and the Art of Appearances*, cit., p. 26. Il Palazzo Corsini sorge nei pressi di Campo dei Fiori. Per raggiungerlo il corteo nuziale attraversò il Ponte Sant'Angelo, proseguendo in direzione di Piazza Navona per arrivare quindi al Piazzale. La sfarzosa decorazione floreale delle vie destò la perplessità dei romani, che non gradirono lo svolgimento di questo matrimonio principesco in città.

«In questo piccolo libretto»

Venne in sala per desinare et fu data l'acqua ale mano circha a le hore XVII se andò a taola essendo prima venuto uno putino in forma de angelo ad anonciarlo in versi [...].

Poi che foseno asetati se dette principio a le imbandisone, quale al fornire del pasto foseno a numero XXII, sencia la colacione de confetti, che al vero, non si vide mai si digna cosa, né si abondante, né si preciosa, e ad ogni cinque imbandisone li veniva uno putino portato da più persone suso uno carro triumphale, quale recitava alcuni versi et dreto a lui se li faceva qualche bello gioco, et prima se fece la istoria de Medusa; poi si fece quella faticha de Hercule quando el conquistò el leone; di poi quella di Theseo a conquistare el minuthauro; poi una digna et bella moresca de persone XII cioè sei homini vestiti d'uno giuparello de gitanino, raxo verde, una turchetta de cangiacolore, le calce facte de panno in colore de carne, le donne tucte vestite de rochetti de tela sutilissima, che al vero facevano uno bello vedere. Havevano dicte donne calce de scarlatta et le maniche de imbrocato de argento facte a la romanesca havendo ancora le facie gioveni et giovene nel volto.

Facta dicta moresca vene poi fuora li sei giovani vestiti al modo sopradicto et descoverti feceno uno ballo a la fiorentina che gram dilecto dette a li vedenti.

Al meglio del convito se fece una rapresentazione de una cagiasone nel modo vi diremo. Venne quattro putti vestiti in forma de caciaturi havendo alchuni speti in mano, et gionti forono a la presentia de la prefata Madonna li recitarono alchuni versi et li presentarono per la prima dui faunni, quali secondo le fictione poetiche erano chiamati dei de li caciaturi, dui centauri, dui porci selvatici uno maschio et una femina cum li porcini sotto, dui cervi maschio et femina, dui caprioli, de molti paoni et pavone cum fioli sotto, fasani et fasane: vitelli dui et tucte queste erano cocte non essendo livati fuora de la forma sua che fu uno stupore a vedere.

Finalmente circha a le hore XXII se fornì el disnare cum grande piacere de la brigata, tanto erano fastiditi de le diverse imbandisone, che se el dilecto el piacere che se prendevano de le diverse piacevoleze se facevano non fusse stato, dubito che de li dieci li novi haveriano dormito.³³

Un putto in veste d'angelo aprì, dunque, il convito nuziale della Sforza, il quale invitò i presenti a prendere posto alle tavole. Ogni cinque portate accedeva alla sala un carro trionfale – dalle parole dei cronisti parrebbe portato a braccia da più persone, forse sopra una piattaforma che ne agevolava il trasporto – con un fanciullo che recitava alcuni versi per introdurre brevi rappresentazioni sul soggetto di Perseo e Medusa, di Ercole vincitore del leone nemeo, di Teseo trionfante sul minotauro, ossia su episodi mitologici già visti negli *entremets* per Eleonora d'Aragona e per i quali credo si possa ricercare un analogo significato legato al tema dell'esaltazione della natura umana attraverso la pratica delle virtù.

Durante il pranzo sei giovani ballerini e sei ballerine danzarono una moresca, dopo la quale i soli danzatori maschi eseguirono «uno ballo a la fiorentina». Dalla rapidità dell'indicazione si intuisce come di questa particolare danza i *servitores aulici* e la destinataria della loro missiva avessero già visto qualche saggio, come confermano le note sugli abitanti e sulle accoglienze di Imola inviate pochi giorni prima a Bona di Savoia da Gianluigi Bossi, dopo l'ingresso di Caterina nella città romagnola:

³³ La missiva da Roma dei *servitores aulici* è datata 28 maggio 1477. È pubblicata in P.D. PASOLINI, *Caterina Sforza*, cit., vol. III, pp. 57-58.

Li cittadini et done sono ben vestiti et neli loro balli fanno tanti scambieti, tinenze, reverentie, movimenti, punctezamenti et conpanzamenti de pedi de persona che a Firenze li perdarebi, et di continuo za pare vedendo cotale loro maynere havere li strazuatori inanzi al viso.³⁴

Il lessico impiegato da Bossi per descrivere la danza degli imolesi, ancora più virtuosistica e movimentata di quella d'area toscana cui sarebbe ispirata, mi pare restituisca maggiori dettagli sulle citate coreografie «con salti et scambieti a la polita» viste a Firenze da Galeazzo Maria Sforza nel 1459 e poi sfoggiate dal Lavagnolo e dalla sua giovane allieva nelle feste nuziali delle corti di Bologna e di Milano del 1487 e del 1491, così da poter essere identificati senza dubbio come fiorentini dal Beroaldo e dal Calco nelle loro relazioni.

Il carattere del “ballare fiorentino” mi pare si definisca meglio grazie alla lettura delle sue varie descrizioni. I movimenti energici delle gambe necessari alla sua esecuzione, articolati su ritmi celeri, potevano forse apparire affannosi e sconvenienti se compiuti da donne. I *servitores aulici* attestarono, infatti, come solo ballerini maschi avessero danzato a Roma alla fiorentina per le nozze Sforza-Riario e, già nel 1415, il poeta orvietano Simone Prudenzani nel sonetto XXXI del suo *Saporetto*, aveva proposto il seguente paragone tra più varietà di balli di corte: «A questo suon ballaro a la romana, / a ballo steso ed atteza di petto, / ch'a le donne è più bel che la toscana», confermando come movimenti coreutici più distesi e lenti di quelli alla toscana fossero più adatti alle danzatrici.³⁵ Cautamente, è quindi possibile esprimersi in favore di una esecuzione prevalentemente maschile di questa tipologia di danza.

Nel banchetto romano di Caterina Sforza e Girolamo Riario, come detto dai cronisti, dovette destare una certa ammirazione la caccia introdotta da quattro putti vestiti da cacciatori e caratterizzata dalla presentazione di animali cotti disposti sui vassoi in modo da sembrare vivi.

I libri di cucina quattrocenteschi annoveravano vari trucchi e ricette per inserire strutture di metallo nel corpo cucinato degli animali senza rovinarne i piumaggi e le pelli, così che si potessero recare sulla mensa del principe pavoni dalle piume sgargianti aperte in coloratissime ruote, caprioli accucciati, cervi pronti a spiccare salti, cinghiali rivestiti di lamine d'oro.³⁶ Alcune volte, come visto nel ricevimento del matrimonio di Annibale Bentivoglio, questi capolavori culinari sfilavano tra i commensali insieme a conigli, cerbiatti e fagiani vivi, liberati dai paggi; o ancora, era possibile offrire dei pastelli di pasta di pane nei quali erano stati inseriti degli uccellini, che, al primo taglio dell'impasto uscivano dall'involucro iniziando a volare nella sala.

La tavola del principe si popolava così di bellissimi animali, che grazie all'*ars coquinaria* tornavano in vita per divenire alimento vitale dei commensali,

³⁴ *Ivi*, p. 47.

³⁵ Cito da S. DEBENEDETTI, *Il “Sollazzo” e il “Saporetto” con altre rime di Simone Prudenzani d'Orvieto*, «Giornale storico della letteratura italiana», XV, 1913, pp. 91-188: 128. Sull'uso di questi versi per comprendere il carattere della danza alla fiorentina: L. ACONE, *Danser entre ciel et terre. Le maître à danser du Quattrocento, sa technique et son art*, Parigi, Garnier, 2020, pp. 46-47.

³⁶ Tecniche di doratura degli alimenti e di cottura delle carni in modo che gli animali sembrassero vivi sono tramandate dal *Viandier* di Guillaume Taillevent, trattato di cucina scritto dal cuoco dei re di Francia Carlo V e VI circolante anche in Italia. Cfr. C. BENPORAT, *Feste e banchetti*, cit., pp. 48-53.

dimostrando come il passaggio al e dal regno della morte divenisse momentaneamente praticabile nella festosa occasione. Come la poesia e la musica di Orfeo potevano incantare le fiere e rendere valicabili le porte dell'Ade, così l'arte culinaria, anch'essa finzione artistica, poteva mettere in comunicazione il mondo dei viventi e quello dei defunti, plasmando e modificando la natura degli alimenti.³⁷

Non a caso, proprio l'apparizione di Apicio, il cuoco elogiato da Plinio e da Seneca, esperto di quell'arte della metamorfosi che fu la cucina rinascimentale, fu l'*entremets* più insolito e ricco di significato che nel gennaio del 1489 fu offerto a Tortona per il banchetto delle nozze di Gian Galeazzo Sforza. La divisione di tale convito in due sezioni, di grasso e di magro, alludeva alla globalità degli alimenti su cui avevano agito gli apparatori di Bergonzio Botta. Nella prima di queste, undici portate, in cinque servizi, furono presentate da Mercurio, Giasone, Atalanta, Diana Iris, Orfeo, Pan, Vertumno e Pomona, Apicio, cui seguì l'ingresso di Ebe per porgere ambrosia e nettare ai commensali. Ad Apicio, che con artifici culinari aveva tramutato gli alimenti in pietanze, spettò il compito di marcare l'inizio della seconda sezione del ricevimento, ossia di segnalare il prossimo ingresso delle specialità di mare. Presentarono allora i loro doni il Po, le Naiadi, Silvano, Ulisse, Bacco, Fauno, Glauco. Quest'ultimo, come già il cuoco degli antichi, rappresentava il potere della metamorfosi quale passaggio da una condizione dell'esistenza ad un'altra, sublimata nell'esperienza del banchetto, che poteva elevare gli uomini alla dignità degli dèi.³⁸

Il potere immaginifico della gastronomia era esaltato anche dall'ultima meraviglia che Pontano enumerò tra i diletti del banchetto di Alfonso d'Aragona: la colazione, un servizio di dolci, accompagnato solitamente da tazze di malvasia, contraddistinto dalla presenza di sculture di zucchero modellate con estro e perizia. Il *De conviventia* dichiara espressamente come il loro scopo fosse quello di mostrare la munificenza del principe, disposto a spendere cifre ingenti per offrire il piacere visivo di questi effimeri trionfi.

La testimonianza di Bonifacio Aliprando, che definì la colazione dello spozalizio napoletano di Sforza Maria Sforza «bellissima ma pur sachezata come ieri, che in vero è cosa vergognosa» conferma come l'aspetto estetico della presentazione fosse più importante di quello del gusto dei dolci, e come presso la maggior parte delle corti d'Italia non fosse costume mangiare i *desserts* del servizio.³⁹ La loro coreografica esposizione forniva piuttosto l'occasione per costruire un mondo fragile e delicato, che nel tempo straordinario della festa prefigurava la realizzazione dei progetti utopici

³⁷ Sul significato contraddittorio del banchetto quale occasione di passaggio dalla morte alla vita, dalla realtà inanimata a quella animata, dalla naturalezza degli alimenti alla finzione, vedi le considerazioni espresse da A. GAREFFI, *La scrittura e la festa. Teatro festa e letteratura nella Firenze del Rinascimento*, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 46-58.

³⁸ L'apparizione di un figurante nelle vesti di Apicio fu inedita in un banchetto rinascimentale, cfr. A. TISSONI BENVENUTI, *Il teatro volgare della Milano sforzesca*, in *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, cit., pp. 333-351.

³⁹ Per il primato dell'aspetto estetico dei trionfi di zucchero e per lo spreco spettacolare di denaro necessario alla loro creazione come dimostrazione della *magnificentia* principesca cfr. J. IMORDE, *Edible prestige*, in *The Edible Monument. The Art of Food for Festivals*, edited by M. REED, Los Angeles, Getty Research Institute, 2015, pp. 101-125.

del principe per il futuro della propria città o esaltava le glorie passate e future spettanti ai governanti.

Si è visto come un modello di zucchero della Rocca Costanza, all'epoca in costruzione, fosse stato presentato durante la colazione nuziale di Costanzo Sforza per mostrare di quali imprese architettoniche fosse capace il signore di Pesaro. Un uso simile delle sculture della colazione si notò anche nelle feste nuziali di Roberto Malatesta descritte da Gaspare Broglio, durante le quali fu possibile ammirare:

La fontana della piazza d'Arimine che sta a presso al palazzo formata in propria forma con 16 puttini intorno di zucaro fino, la quale giettava acqua rosata. Et più in propria forma fo portato nella gran sala figurata di zucaro la porta di San Pietro con dui giganti nella similitudine che già antichamente fo guardata da dui giganti [...].

Similmente fu dificato di zucaro l'Arco trionfale di Arimino con dui giganti di zucaro; la degna chiesa di San Francesco come doveva essere fornita tucta de zucaro fino [...].

La Rocha ovvero castello d'Arimine como proprio sta con ponti e porte seracinesche e con giente alle mura con fochi udirifichi, e tucti li toresini forniti di puctini assaisimi e so le mura di questo castello ardiano con fochi odorosissimi e in ciaschuno torresino v'era un gigante suso; pur di zucaro fino era ogni cosa.⁴⁰

Si comprende bene quanto fosse elevata l'abilità inventiva dei pasticcierei ingaggiati dal Malatesta, che non solo riprodussero in zucchero la fontana della piazza principale di Rimini (oggi Fontana della Pigna), ma anche la dotarono di un meccanismo che faceva sgorgare acqua di rose per sorprendere i presenti. Con la loro maestria essi restaurarono la Porta San Pietro, munendola delle due statue di giganti che all'epoca si credeva ne ornassero anticamente la facciata.

Ancora, ai commensali fu dato di ammirare i modelli dell'arco di Augusto, della chiesa di San Francesco come sarebbe divenuta dopo il restauro allora in corso, e di Castel Sismondo, splendore dell'edilizia malatestiana, abitato da omini di marzapane e illuminato da piccoli fuochi.

I soggetti delle dolci sculture della colazione potevano, inoltre, rendere omaggi ai nobili commensali convenuti, rappresentando visivamente le alleanze diplomatiche del principe. Ercole I d'Este curò, ad esempio, che nel martedì grasso del 1491, durante i festeggiamenti nuziali di suo figlio Alfonso e di Anna Sforza, fossero presentati agli invitati su vassoi argentati gli emblemi della casa reale di Napoli, della Repubblica di Venezia, del ducato di Milano, della Repubblica di Firenze, dei marchesi Gonzaga, dei Bentivoglio e di Sigismondo I d'Este. Dopo la mostra dei doni inviati ai novelli sposi, seguì una seconda sfilata di sculture di zucchero sul soggetto delle fatiche di Ercole, le cui virtù furono celebrate dalla comparsa delle principali divinità olimpiche:

*Quis nova regalis referat miracula luxus?
Quis tantum Latio vidit in orbe decus?
Conantemque loqui quem non subsistere credas
diffisum auxilio, Calliopea, tuo?
Ecce laboratas concreto nectare formas*

⁴⁰ A. TURCHINI, *La signoria di Roberto Malatesta*, cit., p. 455.

«In questo piccolo libretto»

*diversorum operum plurima turba gerit,
haec licet impensae non sint mediocris, et apte
clarorum artificum sint fabricata manu,
attamen in primis novitas laudatur et ordo,
cui rerum aequari copia nulla queat.
Insignita notis nam versicoloribus illic
munera quisque suo nomine facta videt.
Cernimus Ausonii veneranda insignia Regis,
cuius ad extremas gloria lata plagas.
At Venetae custos acerrimus urbis, aduncis
unguibus, hinc terris, inde minatur aquis,
innumeris post hunc sinuose volumina torquet
orbibus, Insubrum vipera grata duci,
flumineusque leo terrae dominator Hetruscae
concutit horrendas ore fremente iugas.
Martius agnoscit iuvenis Gonzagia signa,
et gener, et nostro iunctus amore duci,
Senamque martigenam parvo cum fratre Quiritum
ubera lactantis nocit, ex ora lupae,
hic panthera suis sese Lucentibus offert,
oblita ingenii, saevitiaeque suae,
Bentivolum gentile decus, serratque tueri
magnanimo Hannibalem cum genitore iuvat,
non simul innexae claves, non aurea divi
Herculis, hinc absunt lilia, non aquilae,
laetamurque tuo positas in honore columnas,
Sigismunde, quibus non color unus inest.
Praeterea quicumque sacros celebrare hymenaeos
convenere, sibi dona parata ferunt.
Hic tener elidit geminos Tyrinthius angueis,
Parrhasias certa cuspide figit aveis,
mactat aprum, clavaque terit Busiridis artus,
perdomitoque truces hospite mollit equos.
Victor inaccessos hortos custode perempto
intrat et Hesperidum splendida mala rapit.
Hoc subtracta iacet Nemeae bellua sylvae,
tartareus discit vincula ferre canis.
Et tibi sublato validis Antea lacertis,
moesta negat solitam subdere mater opem.
Ardua victrici submittere cornua dextrae
cogitur et celerem sistere Cerva fugam.
Atque tot unius vitas miratur et arma
Geryonis populus tegeminamque necem.
Quid memorem frustra minitantem incendia Cacum
et toties victae colla recisa ferae?
Horrida nubigenas actos in praelia fratres
quid loquar Et fraudem, perfide Nesse, tuam?
Hercule ab Estensi magni Iovis inclyta proles
quid sequar in laudes plurima facta tuas?
Nec mirum est, meritis homines complexus in ipsos,
omnibus officis utitur ille deos,*

*quos variis omnis in cultibus ordine longo
cernimus Herculeos nunc adiisse lares.*⁴¹

Rivolgendosi *Ad Herculem Ferrariae ducem, de nuptiis Alfonsi et Annae*, così Tito Vespasiano Strozzi, nel libro IV dell'*Aeolosticon*, esaltava l'ingresso nella Sala Grande del castello di Ferrara delle *laboratas concreto nectare formas*, apprezzabili ai suoi occhi per il costo, per la perizia dei pasticceri realizzatori e, soprattutto, per la *novitas* e l'*ordo* della preparazione. Lo spettacolo visuale fu dunque giocato sulle forme insolite e sorprendentemente differenti delle composizioni, la cui presentazione fu impeccabile. Il dolce trionfo celebrava, del resto, l'organizzatore della festa, Ercole d'Este, associato all'omonimo eroe mitologico, di cui le fatiche rievocavano le insigni virtù. Eracle, come affermano i versi conclusivi citati, si era dimostrato ricolmo di ogni merito umano, tanto da giungere alla possibilità di usare i poteri degli dèi, i quali ora non disdegnavano di visitare le dimore erculee.

Secondo Strozzi, si unirono pertanto alle feste estensi Giove, Giunone, Cerere, Apollo, Marte, Atena, Imeneo, Leda, Danae, Bacco, Endimione, Orfeo, Pan con i satiri, le Diadi, e quindi le creature del mare soggette al potere di Nettuno, identificabili grazie ai tradizionali attributi e al seguito di vari animali cui erano associati i loro miti.

L'arte culinaria mutava così la mensa del principe nella mensa degli dèi, fino a quando le sculture di zucchero non rivelavano lo spreco di cui l'ospite poteva fare sfoggio. La bella colazione «Voltata che la fu una volta per la sala per bona mostra, dove hera più diversi animali de zucharo e castelli con quantità grande de altri confecti, tuti forno ad uno tempo buta' in grembo a le madame zintildonne e signori, e infine ogni cosa fu sacomanata da li astanti».⁴² In un istante il fragile trionfo si infrangeva, mostrando come il duca di Ferrara, che scandì coi colpi di una mazza dorata il servizio degli scalchi e dei coppieri, fosse capace di opere sorprendenti. Durante la festa, la sua gloria si avvicinava tanto a quella delle potenze contemporanee quanto a quella dei celesti, ma sull'uscio della sala del ricevimento, informa Bernardino Zambotti, era in attesa la Realtà per rivelare come anche questo momento dello spozalizio non potesse dirsi ancora privato, ma bisognoso di uno spazio di riconoscimento pubblico e ufficiale da parte dei sudditi: «Quibus peractis, fu aperto il rastello in capo de la sala et lassato intrare chi voleva. Et fu statim piena la sala de populo et erano circa le 24 hore. Et questa fu la colactione che fu facta per l'ultimo di de noze».⁴³

2. Balli, tornei e giostre

Dalle descrizioni finora considerate si sarà intuito quanto la danza avesse un ruolo di primaria importanza nella festa nuziale. Nei ricevimenti riservati ai nobili invitati, all'interno del palazzo gentilizio, il ballo rappresentò con le coreografie l'ordine armonioso della società di corte e fu componente delle recite allegoriche e degli

⁴¹ T. V. STROZZI, *Aeolosticon*, in *Strozii poëtae pater et filius*, Venezia, Manuzio, 1513, Liber IV, pp. 127-128.

⁴² B. ZAMBOTTI, *Diario ferrarese*, cit., p. 221.

⁴³ U. CALEFFINI, *Croniche 1471-1494*, cit., p. 784.

«In questo piccolo libretto»

intermezzi delle commedie classiche allestite in onore degli sposi; mentre nell'ambito più esteso delle accoglienze pubbliche per l'entrata della principessa in città la danza manifestò la gioia del popolo per il lieto evento.

Alle porte di Verona mille giovani andarono incontro a Margherita di Wittelsbach danzando esultanti una piva; e al passaggio del buciatore di Eleonora d'Aragona «Prima da Regenta fina a Ferrara si ballò driè Po per ogni villa». ⁴⁴

Sulle vie di Pesaro, nel maggio 1475, furono invece innalzate delle frascate «aparechiate cum vino, fructe, pane, torte, lacteroli, confecti et altre cose da mangiare per tuti [...] et similmente in ciascuna se ballava da le donne de li dicti castelli». ⁴⁵

Altri palchi vennero preparati nel settembre dell'anno seguente per salutare Beatrice d'Aragona prossima alla partenza per l'Ungheria, quando «*plures dies triumphavit cum eisdem et cum militia suorum dominorum et civium Neapolitanorum utriusque sexus triumphantium, corizantium, lustrantium et iubilantium per vicos et plateas Neapolis, et maxime in magnifica platea Corrugarum cum diversis instrumentis et generibus musicorum [...]*». ⁴⁶

L'ingresso della sposa offrì dunque ai cronisti lo spettacolo gioioso del ballo della città festeggiante, al quale, nelle loro prose, si accostano frequentemente le esibizioni delle principesse stesse in coreografie aggraziate, capaci di metterne in risalto la bellezza del portamento e la squisita educazione alla vita di corte da loro ricevuta.

Eleonora d'Aragona, ad esempio, prima dello spozalizio per procura che l'avrebbe unita al duca di Ferrara, danzò sul palco costruito per la cerimonia religiosa pubblica in piazza dell'Incoronata con suo fratello, Alfonso di Calabria:

Assetati tuti in tribunali se incominciò a sonare lo pifaro. Et ilhora il ducha de Calabria et principe de Salerno et certi altri baroni, facto fare largo le persone per li soprastanti de la festa, che erano el conte de Fondy et el conte de Mattaloni, incominzorno a ballare. Et ballato che ebbe il ducha de Calabria cum Madama vostra consorte vestita de una vesta de panno d'oro caudata fuorsi otto bracia alhor guixa et li altri baroni depuoi, fornito el ballo et mutato Madama de veste, se vene ad sponsalium. ⁴⁷

La principessa aragonese eseguì una danza abbigliata "alhor guisa", ovvero presumibilmente secondo la moda spagnola dominante alla corte di Napoli, così come nel pomeriggio del 3 febbraio 1502, in una sala del palazzo ducale di Ferrara, Lucrezia Borgia «danzoe molte danze al sonno de li soi tamburini, a la romanescha e spagnola». ⁴⁸ Queste sintetiche indicazioni esemplificano la possibilità d'incontrare tipologie di balli differenti nella festa danzante di corte, delle quali i contemporanei sapevano distinguere le regioni italiane o europee d'origine.

La romanesca della Borgia, in particolare, fu una variante locale della gagliarda, un'energica danza dal ritmo ternario alquanto celere, tale da richiedere nell'esecuzione diversi saltelli. Dalla lettera dei *servitores aulici* sulle feste romane per le nozze

⁴⁴ *Diario ferrarese*, cit., p. 89.

⁴⁵ *Ordine de le noze de lo Illustrissimo Signor misir Costantio Sfortia*, cit., c. a3v.

⁴⁶ A. DE TUMMULILLIS, *Notabilia temporum*, cit., p. 221-222.

⁴⁷ L. OLIVI, *Delle nozze di Ercole I d'Este con Eleonora d'Aragona*, cit., p. 20.

⁴⁸ B. ZAMBOTTI, *Diario ferrarese*, cit., p. 324.

Sforza-Riario si apprende però anche come le donne, che a conclusione del banchetto nuziale eseguirono una moresca, avessero vestito degli abiti dalle «maniche de imbrocato de argento facte *a la romanesca*, havendo ancora le facie gioveni et giovene nel volto». La giovane età delle danzatrici permise, dunque, di sfoggiare delle vesti tradizionali romane, che avrebbero fatto risaltare maggiormente le loro movenze, in una perfetta sinergia di musica, coreografia e costumi indispensabile alla creazione dello spettacolo.

In questo caso, le osservazioni sull'abbigliamento sono gli unici indizi per avanzare ipotesi riguardo alla tipologia di danze realizzate, e bisogna constatare come raramente i cronisti fornissero una precisa descrizione dei passi e dei movimenti dei balli, soffermandosi piuttosto sulla varietà degli abiti indossati dagli interpreti.

Dalla lettura di dispacci e relazioni ufficiali si apprende però come, nel Secondo Quattrocento, proprio l'alternanza di stili coreutici differenti e lo sfoggio di costumi e gioielli pregiati provenienti da nazioni diverse assumessero nella festa dinastica il valore di diplomatico omaggio agli ospiti esteri, manifestazione della ricercata *varietas* della vita spettacolare della corte e del suo sfarzo.⁴⁹

Nella sua autobiografia artistica Guglielmo Ebreo da Pesaro poteva, ad esempio, vantare la partecipazione come coreografo ai ricordati conviti organizzati alla corte di Napoli nel 1472 in onore degli ambasciatori borgognoni, nei quali «in mezzo del pasto venne el duca de Calabria et don Federico con una mammaria de mascare vestite a la francese, cioè de panno d'oro fino dalla pezza con una balza de ermellini et una manica era de damaschino berectino longa quase fino in terra aracamata; et li foro facti balli francesi con madonna duchessa et con madonna Lionora in mezzo del pasto proprio».⁵⁰

Questo *entremets* danzante, affidato a Ippolita Sforza, a Eleonora d'Aragona e ad alcuni ballerini, documenta la capacità delle principesse di padroneggiare forme diverse di danza in contesti ufficiali, delle quali esse seppero farsi esportatrici in seguito alle loro nozze.⁵¹

Poco dopo essere giunta alla corte imperiale di Massimiliano I, ad esempio, Bianca Maria Sforza si fece ammirare per le sue abilità coreutiche. Barbara Stampa, sua dama di compagnia, in una lettera indirizzata a Ferrara ad Anna Sforza, comunicando come l'imperatore amasse far ballare la consorte al termine dei banchetti

⁴⁹ Sul ruolo diplomatico della danza nella festa di corte e in particolare sulla mostra di abiti e gioielli quale ostentazione della magnificenza del principe in presenza di ambasciatori stranieri si veda B. SPARTI, *La danza come politica al tempo di Machiavelli*, in *La lingua e le lingue di Machiavelli*. Atti del Convegno internazionale di studi (Torino, 2-4 dicembre 1999), a cura di A. PONTREMOLI, Firenze, Olschki, 2001, pp. 295-315.

⁵⁰ L'autobiografia di Guglielmo Ebreo da Pesaro è trasmessa dalle carte 72r - 90v del manoscritto Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Ms. It. 476. L'edizione integrale del testo si legge in A. GALLO, *L'autobiografia artistica di Giovanni Ambrosio (Guglielmo Ebreo) da Pesaro*, «Studi musicali», XII, 1983, pp. 189-202: 201.

⁵¹ Per l'importazione a Napoli e l'esportazione di culture diverse della danza grazie ai matrimoni delle donne della casa d'Aragona si vedano le considerazioni di C. NOCILLI, *Coreografare l'identità, La danza alla corte aragonese di Napoli (1443-1502)*, Torino, UTET, 2011, pp. 118-126, dove si osserva come Beatrice d'Aragona, appena giunta alla corte di Buda, fosse capace, ad esempio, di ballare uno *Zauner* tedesco, destando l'ammirazione dei diplomatici di Mattia Corvino che non avevano mai visto tale ballo.

«In questo piccolo libretto»

ufficiali, notò che «La Sua Signoria balla benissimo francese, italiano et todesco; pur el ballar todesco è facile perché sempre è un medesimo andare simile al ungharesco». ⁵²

Del resto, a Milano, città natale della principessa, una simile alternanza di danze straniere aveva caratterizzato la prima parte della *Festa del Paradiso* offerta per le nozze di Isabella d'Aragona, ricordata nella storiografia come uno degli eventi teatrali più sfarzosi dell'età sforzesca. Come ha illustrato Paola Ventrone, si trattò di uno spettacolo dedicato al tema dell'ambasceria, nel quale, nella sala Verde del Castello Sforzesco, le delegazioni dei principati europei si presentarono alla sposa per porgere i doni nuziali e i saluti mandati dai loro rispettivi sovrani. ⁵³ In uno sfavillio di broccati e ori di collane preziose, terminate le manierate orazioni, scandite da un ampolloso cerimoniale ispirato a quello delle visite ufficiali degli oratori, i messaggeri, in vesti dalle foggie spagnole, polacche, ungheresi, turche, tedesche e francesi, offrirono ai presenti un saggio di danze delle loro tradizioni nazionali:

Aseptato ogni homo, se comenzò a sonare per li pifari et tromboni. Sonato un pocho che haveno ditti pifari, furno facti restare de sonare: et fu comandato a certi sonatori de tamborini, che sonassero certe danze napolitane. La Ill.ma et Ex.ma duchessa Isabella, per dare principio a la triumphante sua festa, acompagnata da lo horatore regio, discese zoso del tribunale, vestita a la spagnola, con uno mantello di seta bianca sopra la zuba, quale era de brochato d'oro in campo bianco, adonixato d'altri coluri, como se costuma a l'usanza spagnola, con gran numero de zoglie et perle intorno: la quale era bella et pulita che pareva un sole: et andò nel mezo de la sala, dinanti al tribunale, dove venne tre sue Chamarere, et ballò due danze; et retornò al luoch suo: et finì de sonare li tamburini.

Stato così un pocho, venne otto maschare vestite a la spagnola, quattro da homo et quattro da femina, acompagnati insieme uno homo et una donna, li quali erano vestiti con cape facte a quarti, mezo brochato d'oro et mezo veluto pian verde; et le donne spagnole erano tutte vestite di seta, con li suoi mantelli de varii coluri, con molte zoglie intorno. Li quali se apresentorno dinanti a M.a Isabella duchesa, et li disseno alchune parole da parte de la regina et del Re de Spagna, che furno, in substantia, che havendo inteso le loro M.tà de la triumphante festa che faceva sua Ex., li havevano mandati ad honorarla. Ditti tamburini comenzorno a sonare et ditti spagnoli et spagnole comenzorno a balare insieme, et balorno dui balli molto bene et pulitamente. Finito el ballo, furno posti a sedere, secondo è ditto de sopra, e fu poi comandato a li pifari che sonaseno, et le altre mascare, che erano venute suso la festa, balorno uno ballo overo più d'uno, come se costuma qui de farne tri e quattro de balli l'uno dreto a l'altro.

Finito ditto ballo, venne quattro maschare vestite a la polacha, con caviare in testa lunghete arizate, con una grilandeta d'erba verde in testa, con le pene de scargeto dentro, con mantelitti de raxo negro curtì, con calce murele scure et scarpe facte a punta lunga. Et se apresentorno a la Ill.ma M.a duchessa Isabella, et li feceno l'ambasata de la substantia dicta de sopra, che havendo inteso la M.tà del Re et de la Regina de Polachia de la fama et gloria sua et de la bella festa, che la faceva, li havevano mandati ad honorarla. Furno posti a sedere apresso li Spagnoli, et se comenzò a

⁵² La missiva, datata 24 febbraio 1494 è edita in P. NEGRI, *Milano, Ferrara e Impero durante l'impresa di Carlo VIII in Italia*, «Archivio Storico Lombardo», V, 1917, pp. 423-571: 441.

⁵³ P. VENTRONE, *Modelli ideologici e culturali nel teatro milanese di età viscontea e sforzesca*, cit., pp. 267-279.

sonare, et le maschare balorno uno ballo. Finito el ballo, venne circa sei chioppe [scil.: coppie] de mascare, con dui moriti inanti, che portavano le semitare inanti a ditte mascare, le quale mascare erano tutte vestiti a la ungharescha molto honorevolmente, con turche de brochato d'oro rizo et de seta, con le caviare in testa, con le grilandete d'erba suso li capilli, et parte con le scophie de seta con molte zoglie. Le quale se apresentorno dinanti a la Ill.ma M.a duchessa Isabela, et li feceno una ambasata da parte del Re et de la regina de Ungaria, como li havevano mandati ad honorare la festa sua. Furno messi a sedere apreso a le altre mascare, et se fece balare le altre mascare uno ballo.

El quale finito, zunse uno oratore del Turco con compagnia a chavallo, vesti secondo a la turchescha, molto honorevolmente, el quale con li compagni smontò dinanti al tribunale con una maza in mano, et li suoi servi, vestiti a la turchescha, menorno via li chavalli, li quali anchora loro erano vestiti a la turchescha, che era uno pulito et bello vedere. El quale ambasciatore fece intendere a la Ill.ma M.a duchessa Isabella, como el grande turcho suo S.re non era usitato a mandare ad honorare feste de cristiani et maxime in Italia, ma per havere inteso de la fama, grandezza et gloria sua, et de la triomphante festa che la faceva fare, lo haveva mandato ad honorarla. El quale oratore fu posto a sedere in terra suso li cosini [scil.: cuscini], como se costuma in loro paixi. Fu comisso a li sonatori che sonaseno, et così se ballò per le maschare più balli. In questo mezo lo ex.mo S.m. L[udovico] se parti de suso la festa, et se mutò de panni, et retornò con una turcha de horo tirata, la quale era molto bellissima.

Finito li balli, venne uno chavalario de lo imperatore con el segnale suo: el quale notificò a la preditta ex.ma M.a duchessa Isabella, como la M.tà de lo imperatore mandava alchuni de suoi S.ri et baroni ad honorare la sua festa. La quale li disse che veniseno. Et così venne quattro chioppe de maschare, vestiti tutti de panno verde, et così le calze con certi mongini facti a la todescha fino a la polpa de la gamba, le quale erano tutte tagliuzate, et sotto v'era brochato d'oro, che faceva uno bello vedere, in testa havevano Chaviare lunghe arizate, como porta li todischi, con uno retorto sopra ditti chapilli: nel quale dinanzi havevano penne de scargette, con uno balasso dentro ne la fronte, et con le scarpe da le punte lunghe. Et se apresentorno a la preditta Ill.ma M.a con el preditto Chavalario, et li apresentorno una littera, la quale M.a dette al chavalario, che glie la ligesse, per essere scripta in todesco, et che glie la spianasse in italiano. El quale la spianò. Et ditti S.ri et baroni, per interpreto, li fecero intendere, come havendo inteso lo imperatore suo S.re de la bella et magnanima festa, che faceva sua Ex., li havevano mandati ad honorarla et a magnificarla. Finita la ambasata furno aseptati a sedere suso li scalini del tribunale, dinanti a la sua Ex. Tutte le mascare, che erano venute lì, li fu comandato balasseno, et così feceno per una grossa hora.

Finito el ballo, zunse uno Chavalario de la M.tà del Re de Fransa, el quale notificò a la preditta M.a duchessa Isabella, che la M.tà del Re et de la Reina de Franza mandavano alchune sue damiselle et baroni a la sua Ex. Li comisse che veniseno, et, così stando un poco, veneno che furno quattro mascare, vestite da homo a la francese, con turche de veluto piano negro, con cadene d'oro a la traversa, como è quelle da cane, le quale havevano a braze zaschuno di loro una donna, vestita a la francese de veluto piano negro con le code lunghe fodrate de armelini, con alchune putine vestite a la francese, che li portavano la coda. In capo ditte donne havevano pezi de drappo negro, con grandissimo numero de perle intorno grossissime et de gran valuta, con quattro sonatori, inanti da tamborini et staphette, vestiti de tafetto, et tutti coperti ditti vestiti de trimolanti, li quali sonavano molto bene, et facevano uno bello vedere et audire. Inanti a ditti sonatori era *Piero da Sorano* con uno vestito et calce, tutti de trimolanti carichi, con uno scapuzino in testa caricho anchora lui de trimolanti, con due penne negre, che *andava balando et saltando con li suoi salti soliti*. Ditti franzosi feceno

«In questo piccolo libretto»

intendere a la preditta Ill.ma et ex.ma duchessa Isabella, como la sagra M.tà del Re et de la Regina de Franza haveva inteso de la nobilissima festa, che la faceva fare, et che per honorarla et exaltarla li haveano mandati a quella. Furno factti sonare li suoi sonatori, et balorno dui balli a la francese insieme con le sue donne. Finiti li balli furno posti a sedere suso li scalini del tribunale, apreso a li horatori et baroni de lo imperatore.

La Ill.ma M.a Ixabella comandò che ogni hom balasse, et così poi ogni homo balò medesamente insieme spagnoli, polachi, ungari, todischi et franzosi et altre mascare, et così se balò multi balli. Suso le XXIIJ hore, venne in suso ditta festa circa *otto maschare*, con cape de raxo, le quale havevano solamente le Chamise suso el cibone, et *comenzorno a balare a la piva: li quali erano actissimi et molto suso la vita, li quali feceno molte partite de cavriole, scambiiti et salti, che per un pezo feceno uno bello vedere*. Finito el ballo, la prefecta Ex.ma M.a duchesa Isabella comandò che alchune sue Camarere balesseno, le quale feceno alchuni balli fra loro donne a la napolitana overo spagnola molto gentilmente. Finiti ditti balli lo ex.mo S. m. L[udovico] comandò a li spagnoli che balasseno con le sue donne spagnole, et così balorno dui balli a la spagnola. Di poi comandò a li franzosi che balasseno con le sue donne francese, li quali feceno dui balli a la franzosa, e perché de quisti dui balli glie ne era uno che piauque molto a la sua Ex., quella volse lo facesseno due altre volte. Finito ditti balli se fece restare li soni, che era circa hore XXIIIJ, et se de' principio a fare la representatione.⁵⁴

Dal resoconto dell'oratore estense Giacomo Trotti, che descrisse anche la sala apparamata con pedane per gli spettatori e con le pareti adorne di tele raffiguranti le imprese maggiori di Francesco Sforza, si apprendono diversi dati sull'articolazione dello spettacolo, sui quali credo sia utile soffermarsi per comprendere come fossero effettivamente state rappresentate in maniera identificabile le differenti culture coreutiche dei paesi europei.⁵⁵

Ad aprire le danze fu la duchessa di Milano in compagnia dell'ambasciatore del re di Napoli, la quale si esibì in due balli alla spagnola insieme a tre sue dame di compagnia. Dopo un interludio strumentale iniziò quindi la serie delle ambascerie coreografiche descritte da Trotti, il quale, annotati minuziosamente i gesti degli inviati, l'aspetto dei loro lussuosi vestiti, l'intervento dell'interprete per tradurre la lettera in tedesco dell'Imperatore, diede purtroppo poche notizie sul tipo di passi di danza eseguiti: di Piero da Sorano, che aprì il corteo dei delegati del re di Francia, registrò i salti virtuosistici – a suo dire consueti – mentre della piva conclusiva affidata a otto danzatori disse che fu contraddistinta da molte «*partite de cavriole, scambiiti et salti*». In questa danza di tradizione popolare, caratterizzata da passi semplici e doppi, saltelli, galoppi e mezzi giri, i ballerini della corte sforzesca furono «*actissimi et molto suso la vita*». Gli aggettivi di declinazione maschile riferiti agli interpreti della performance mi pare rivelino come, diversamente da quanto accaduto nelle

⁵⁴ SOLMI, *La festa del Paradiso di Leonardo da Vinci*, cit., pp. 83-86.

⁵⁵ *Ivi*, p. 6: «Le mura de sotto da dicta cornixe erano tutte coperte de rasi con certi quadriti de tela, dove era dopinto certe ystorie antiche et molte cose de quelle che fece lo ill.mo et ex.mo duca Francesco». Concordo con Solmi nel sostenere che i “quadriti” con le imprese del primo duca Sforza fossero già stati esposti durante l'ingresso della sposa a Milano dell'anno precedente. Si trattò presumibilmente dei pannelli dell'arco trionfale di Piazza Duomo.

precedenti danze delle ambascerie, in questo intervento coreutico si fossero esibiti solo ballerini maschi, che poterono concedersi movimenti delle gambe «*molto suso la vita*», dando al loro ballo un carattere più energico, sconveniente per interpreti donne.

Nient'altro si dice dei movimenti degli altri interventi danzati. Tuttavia, è ipotizzabile che, nella *Festa del Paradiso* e nelle feste da ballo contemporanee, le diverse identità europee delle coreografie si potessero riconoscere dal variare delle loro musiche – si pensi ai tamburelli menzionati nelle descrizioni delle danze spagnole di Isabella d'Aragona e di Lucrezia Borgia –; dal cambio degli abiti esotici e insoliti sfoggiati – ad esempio, le calze alla tedesca indossate fino al polpaccio con l'ampio risvolto di frange dorate descritte dal Trotti –; e, infine, dal mutare dei passi di danza, sui quali l'oratore estense, come molti dei cronisti contemporanei, non diede informazioni tanto per l'oggettiva difficoltà di presentarne le movenze con un lessico appropriato, quanto per la consapevolezza del fatto che essi fossero probabilmente noti al pubblico dei lettori del secolo XV.

In questa prospettiva acquisiscono particolare valore e interesse le indicazioni già analizzate di Gianluigi Bossi sui balli in stile fiorentino con «tanti scambieti, tinenze, reverentie, movimenti, punctezamenti et conpanzamenti de pedi» presentati alla contessa di Imola nel maggio 1477, che possono essere scelte come esemplare testimonianza di una varietà regionale della danza, per la quale non possediamo una ricca trattatistica descrittiva e consuntiva paragonabile a quella che Domenico da Piacenza, Antonio Cornazzaro e Guglielmo Ebreo da Pesaro dedicarono al Ballare lombardo.

I manoscritti delle opere di questi maestri di danza, destinati a trovare posto nelle biblioteche principesche, consentirono la circolazione dei loro insegnamenti e, più in generale, della cultura coreutica diffusasi nell'Italia del Nord nei decenni centrali del Quattrocento.⁵⁶ Furono però i loro continui spostamenti tra una corte e l'altra della Penisola per disegnare le coreografie delle feste dei matrimoni dell'epoca a offrire l'occasione più stimolante per incontri tra culture performative diverse.⁵⁷

Nell'autobiografia che conclude la seconda redazione del *De pratica seu arte tripudii* Guglielmo Ebreo da Pesaro poteva elencare trenta feste da ballo per le quali, tra

⁵⁶ Dal 1439 il nome di Domenico da Piacenza compare nelle liste dei salariati della corte estense. Nel 1455 fu a Milano per le nozze di Beatrice d'Este e Tristano Sforza, nelle quali danzò con la duchessa Bianca Maria. Il manoscritto del suo *De arte saltandi et choreas ducendi* (ms. It 972 della Bibliothèque Nationale de France) fu probabilmente presentato in tale circostanza alla corte milanese. Sempre nel 1455 Antonio Cornazzaro offrì a Ippolita Sforza la prima redazione del suo *Libro dell'arte del danzare*, e la seconda a Sforza Secondo Sforza (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Capponiano 203). A Galeazzo Maria Sforza Guglielmo Ebreo offrì infine, nel 1463 il *De pratica seu arte tripudii* (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. It. 973). Tutti i trattati sono dunque giunti nella loro copia di dedica destinata alla biblioteca ducale di Pavia. Cfr. GUGLIELMO EBREO DA PESARO, *De pratica seu arte tripudii*, edited by B. SPARTI, Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. 3-7; e inoltre A. GALLO, *L'autobiografia artistica di Giovanni Ambrosio (Guglielmo Ebreo) da Pesaro*, cit., pp. 194-195 per indicazioni sugli esemplari dell'opera presenti nelle biblioteche di Federico da Montefeltro e di Alessandro Sforza.

⁵⁷ Spesso la presenza di maestri di danza fu annotata nelle liste dei cortigiani componenti il seguito delle spose nei viaggi nuziali. Giovanni Martino, ad esempio, fu nella comitiva napoletana che giunse a Ferrara per lo spotalizio di Eleonora d'Aragona nel 1473. Sull'importanza degli spostamenti dei danzatori in occasione di feste nuziali per la circolazione di modelli e prassi coreutiche tra le corti dell'Italia rinascimentale rinvio a L. ACONE, *L'ordine et le mouvement, la danse et les fêtes de mariage. Alliances, cérémonies et représentations allégoriques*, dans *Contre-champs. Études offertes à Jean-Philippe Genet*, sous la direction de A. MAIREY, S. ABÈLÈS, F. MADELINE, Paris, Garnier, 2016, pp. 297-318.

«In questo piccolo libretto»

il 1444 e il 1474, aveva offerto la propria consulenza. Tra queste egli annoverava quattordici feste nuziali e due feste di fidanzamento. Limitandoci a considerare soltanto gli sposalizi successivi al 1460, concordemente con l'ambito cronologico investigato, si ricordi la presenza del maestro nei seguenti matrimoni: 1460, Urbino, Federico da Montefeltro con Battista Sforza; 1462, Forlì, Pino Ordelaffi e Barbara Manfredi; 1465, Mantova, Federico Gonzaga e Margherita di Wittelsbach; 1465, Napoli, Alfonso di Calabria e Ippolita Sforza; 1468, Milano, Galeazzo Maria Sforza e Bona di Savoia; 1471, Urbino, fidanzamento di Roberto Malatesta ed Elisabetta da Montefeltro; 1471, Faenza, Carlo Manfredi e Costanza Varano.⁵⁸

Dalla lettura delle note biografiche di Guglielmo si apprende però poco sull'articolazione dei balli, poiché anch'egli fu attirato principalmente dallo sfarzo dei banchetti, delle colazioni e delle decorazioni per le sale delle feste. Tuttavia, come notato da Alberto Gallo, il maestro di ballo, dando conto del suo apporto ai ricevimenti elencati, ricordò anche come dal 1453 – anno in cui fu a Venezia per la visita dell'imperatore Federico III – gli fosse stato richiesto più frequentemente di progettare moresche e “livree di moresche”. Secondo lo studioso, la danza, che nella prima metà del secolo XV era stata un intrattenimento privato eseguito dai partecipanti ai ricevimenti per il proprio diletto, acquisì, a partire dagli anni Settanta, le forme di uno spettacolo sempre più frequentemente affidato a cortigiani specializzati nell'esecuzione di coreografie, al quale gli ospiti dei ricevimenti partecipavano come spettatori, così da coglierne l'impianto narrativo, contemplando la bellezza dei movimenti e dei costumi degli interpreti. È il caso, come visto, della *Festa del Paradiso*, ma anche delle moresche dei contadini guidati da Roboam che danzarono nella sala del banchetto di Pesaro (1475) o delle esibizioni delle ninfe mandate da Diana a omaggiare Lucrezia d'Este ideate dal Lavagnolo (1487), il quale si alternò a Guglielmo nel primato dell'organizzazione delle feste danzanti dei principi della Rinascenza.

L'attività di coreografo di quest'ultimo, documentata tra il 1479 e il 1492, si può associare a due matrimoni: quello di Annibale Bentivoglio con Lucrezia d'Este (Bologna, 1487) e quello di Guidubaldo da Montefeltro con Elisabetta Gonzaga (Urbino, 1488). Se degli interventi coreutici allestiti per il primo sposalizio si è già potuto trattare grazie alle precise descrizioni fornite dai cronisti dei Bentivoglio, bisognerà invece constatare come per i secondi festeggiamenti le informazioni mandate al marchese di Mantova da Benedetto Capilupi consentano solo di precisare i giorni in cui si svolsero le feste da ballo: martedì 12 e giovedì 14 febbraio 1488. Il diplomatico non si preoccupò, infatti, di descrivere le danze ed è ricorrendo alle lettere della duchessa Elisabetta che si apprende come Lavagnolo si fosse trattenuto alla corte urbinata fino al mese di aprile 1488 per insegnare ancora alcuni balli alla principessa prima di fare ritorno a Mantova.⁵⁹ Probabilmente, fu possibile ammirare un'altra performance del

⁵⁸ Le feste elencate da Guglielmo furono probabilmente una selezione accurata delle più prestigiose cui in realtà partecipò cfr. A. GALLO, *L'autobiografia artistica di Giovanni Ambrosio (Guglielmo Ebreo) da Pesaro*, cit., pp. 191-192.

⁵⁹ A. LUZIO, R. RENIER, *Mantova e Urbino*, cit., pp. 42-43 pubblica le lettere riguardanti Lorenzo Lavagnolo inviate da Elisabetta Gonzaga alla corte di Mantova, dove si era sparsa la voce che il danzatore avesse parlato male del marchese durante il suo soggiorno urbinata. Le missive sono tutte dedicate a dissipare tali dicerie e non contengono informazioni sui balli insegnati dal maestro a Urbino. Per un

maestro, come detto nel capitolo precedente, durante lo spozalizio di Ludovico il Moro, ma le notizie sui suoi passaggi nelle corti padane dell'ultimo decennio del XV secolo sono scarse e si perdono nell'agosto del 1492, quando egli scrisse a Francesco II Gonzaga una missiva con alcuni ragguagli sulla preparazione affidatigli di un palio da correre per la festa di San Lorenzo.⁶⁰

Gli itinerari artistici di Lavagnolo e di Guglielmo Ebreo confermano, a ogni modo, l'importanza dei matrimoni dei principi italiani per la circolazione di modelli performativi diversi e per la definizione di una figura di maestro di danza sempre più prossima all'esercizio esclusivo e professionale dell'attività coreutica per fronteggiare le numerose richieste dei mecenati.

Accanto alle danze, nell'articolato programma degli spettacoli della festa nuziale, un ruolo eminente era assegnato ai tornei, alle giostre e ai passi d'arme, ossia alle esibizioni di destrezza, forza e agilità dei cavalieri impegnati in duelli.

Ciascuno di questi ludi equestri, che si svolgevano solitamente nel giorno successivo alla cerimonia sponsale, su pubbliche piazze e con un'ampia partecipazione popolare, aveva delle caratteristiche che in estrema sintesi possono così riassumersi.

Il torneo prevedeva il combattimento tra squadre di cavalieri armati di spade – già nel XIII secolo si affermò l'uso di armi cortesi, cioè spuntate, per evitare che i partecipanti riportassero ferite mortali – che si affrontavano a piedi o a cavallo, su un terreno delineato e sotto lo sguardo di maestri di campo che verificavano lo svolgersi dei giochi conformemente alle regole.

La giostra si componeva, invece, di una sequenza di scontri tra due soli cavalieri a cavallo che, impugnando le lance e spingendo a grande velocità la corsa dei destrieri, tentavano reciprocamente di disarcionarsi. Una barriera, posta al centro del terreno della contesa, delimitava le aree da cui i contendenti potevano sferrare i colpi.⁶¹

Il passo d'armi, infine, ispirato dall'*ethos* dei romanzi arturiani, consisteva nella difesa da parte di un solo cavaliere o di un ristretto gruppo di compagni d'armi di un luogo, come un ponte, una torre o un castello posticcio in legno, dagli assalti di una squadra di combattenti.⁶²

Questi tre ludi godettero di larghissimo successo nel Quattrocento, finendo col costituire la forma di spettacolo più adatta a rappresentare le ambizioni di una società

inquadramento della carriera artistica di Lavagnolo si vedano inoltre le brevi note a lui in J. SASPORTES, *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri*, Torino, EDT, 2011, pp. 7-8.

⁶⁰ Mantova, ASMn, b. 2442, c. 103. La missiva è datata 24 agosto 1492 e fu inviata dalla località Due Castelli.

⁶¹ Una particolare tipologia di giostra, quella alla quintana, vedeva il cavaliere impegnato nell'asestare un colpo preciso a un bersaglio mobile, il quale ruotava su se stesso colpendo il giostrante qualora questi avesse sbagliato la mossa. Non ho riscontrato memorie di uno spettacolo equestre simile nelle descrizioni di feste nuziali del Secondo Quattrocento. Per una precisa esposizione delle caratteristiche varie dei tornei e delle giostre quattrocenteschi rimando a P. VENTRONE, A. ZORZI, *Guerre e duello come gioco e rituale*, in *La società in costume. Giostre e tornei nell'Italia di Antico Regime*, Foligno, dell'Arquata, 1986, pp. 61-95.

⁶² Per le caratteristiche del passo d'armi e per il suo successo alla corte di Borgogna vedi T. HILTMANN, *Un état de noblesse et de chevalerie sans pareilles? Tournois et hérauts d'armes à la cour des ducs de Bourgogne*, in *La Cour de Bourgogne et l'Europe. Le rayonnement et les limites d'un modèle culturel*. Actes du colloque international tenu à Paris les 9, 10 et 11 octobre 2007, sous la direction de W. PARAVICINI, Paris, Jan Thorbecke Verlag, 2013, pp. 253-288.

cortese desiderosa di farsi erede della tradizione valoriale della cavalleria medievale. L'immaginario della giostra combattuta per la donna amata – alimentato dalle letture dei poemi dei cicli bretone e carolingio, che non mancavano nelle biblioteche dei signori italiani – si adattava, inoltre, perfettamente al contesto della festa dinastica, nella quale si celebravano sia la bellezza e la virtù della sposa e delle dame della sua corte, sia le abilità dei capitani di ventura, che con l'eccellenza delle armi avevano conseguito la dignità signorile.⁶³ Si pensi, ad esempio, a Costanzo Sforza, vincitore della giostra organizzata per il proprio matrimonio, o ad Annibale Bentivoglio, che offrì agli invitati delle proprie nozze lo spettacolo entusiasmante degli scontri in cui primeggiò Francesco Gonzaga.

Nelle giostre delle feste dell'epoca considerata, la spettacolarità dei combattimenti tra prodi cavalieri fu accentuata dall'impiego di divise lussuose, indossate dai partecipanti, i quali giungevano al piazzale scelto per gli scontri in maestosi cortei, attraversando le vie cittadine scortati da donzelli e paggi abbigliati con le livree della loro casata. Simili mostre di armi e armature da parata non mancarono di destare l'ammirazione degli spettatori e dei cronisti:

Ali 18 di settembre 1477 di giovedì s'ei fatta una iostra reale inanti lo signore re Ferrante e la reina Joanna sua moglie, nel quale hanno tenuto tavola lo duca de Amalfe, lo duca Ascole, lo duca d'Atre, e lo conte Giulio de casa d'Acquaviva: tutti li guarnimenti tanto de li cavalli quanto de cavalieri sono stati d'imbroccato e li guarnimenti de li cavalli erano lunghi fino in terra; tutte le lanze erano indorate, ovvero coperte de raso giallo. Lo signore duca di Calabria don Alfonso d'Aragona ei uscito molto pomposamente, andava vestito tutto imborcato riccio, e cossi ancora li girielli dello cavallo che andavano fino in tera che pareva una cosa scuma d'oro lustrante e portava per impresa una seggia a modo de prospera de Ecclesia tutta indorata, inscio maneggiando un cavallo che andava all'aria con li salti, e poi rompio quattro lanze indorate molto degnamente; lo signore don Federico insio puro vestito d'imbroccato riccio, e cosi ancora li guarnimenti dello cavallo, e innanti ad esso andavano sedici paggi vestiti tutti con li sai russi di velluto e tutti in caruso ognuno a cavallo bellissimi, e con una lanza inaurata per uno in mano, e appresso a loro lo signore don Federico vestuto a la franzese con una robetta de imbroccato, e uno cappiello d'imbroccato tutto pieno de diversi coluri, cominciò amaneggiare, e rompio lanze. Poi giostrai don Errico d'Aragona e don Cesare d'Aragona figli di re Ferrante I tutti vestiti de imbroccato; iostrareno poi assai altri e signure assai e cavalieri assai che non so lo nome.⁶⁴

La descrizione di Giuliano Passero della giostra per le nozze napoletane di Ferrante I e Giovanna d'Aragona qui citata esemplifica come lo spettacolo fosse principalmente caratterizzato dallo sfoggio di abiti di broccato, di gioielli e di finimenti e gualdrappe con stemmi ed emblemi araldici preziosamente ricamati. In tale occasione, Alfonso di Calabria volle apporre alla propria divisa l'impresa della seggia infuocata,

⁶³ Per il fascino esercitato dall'immaginario dei cicli bretone e carolingio sulle forme del torneo quattrocentesco si vedano le considerazioni di F. CARDINI, *L'acciar de' cavalieri. Studi sulla cavalleria nel mondo toscano e italico (secc. XII-XV)*, Firenze, Le Lettere, 1997, pp. 111-122, dove si analizza anche il progressivo allentamento, nel secolo XV, delle tensioni agonistiche delle competizioni in favore della ritualizzazione e drammatizzazione del «gioco della guerra».

⁶⁴ G. PASSERO, *Storie in forma di Giornali*, cit., pp. 35-36.

appartenuta al Magnanimo, simboleggiante la mitica sedia perigliosa della Tavola rotonda, sulla quale nessun cavaliere di Artù aveva osato sedersi, temendo un castigo divino. Lo scranno, come si legge nella *Queste du Graal*, era infatti destinato al più valoroso dei campioni del re, che nella saga bretone si scopre essere Galahad, figlio di Lancillotto, di cui l'aragonese volle forse essere emulo nel combattimento.⁶⁵ Ai richiami a questo immaginario letterario Federico d'Aragona accostava la ricercatezza dei suoi abiti alla francese, ispirati alla moda delle corti franco-borgognone, che incarnavano la magnificenza dell'aristocrazia di tradizione feudale.

Il desiderio dei giostranti di dare vita a una simile eccellenza dell'ideale cavalleresco si concretizzò poi nei combattimenti: il terreno di battaglia, detto tavola, venne affidato a quattro tavolieri – i conti di Amalfi, Ascoli e Atri e Giulio Acquaviva – che ebbero un ruolo eminente nei giochi. Sotto le loro insegne si radunarono, infatti, i cavalieri in gara, che essi schierarono in modo da formare le coppie di contendenti.⁶⁶ Il vincitore di ciascuna contesa acquisiva un punteggio, in base al numero di lance rotte, e il diritto di passare alla sfida successiva.

Sulle linee dello schema generale descritto si potevano inserire numerose varianti, alcune segnate da una maggiore vocazione spettacolare. Nel 1465, ad esempio, in Piazza dell'Incoronata, ventiquattro donne affrontarono vittoriosamente altrettanti cavalieri durante le celebrazioni per lo spotalizio di Ippolita Sforza,⁶⁷ e sempre alla corte di Napoli – dove l'estro delle teatralizzazioni dei ludi equestri si fece sentire con maggiore intensità e con esiti più appariscenti sul finire del Quattrocento – l'8 ottobre 1477 Ferrante e Federico d'Aragona parteciparono a una giostra in cui i campioni si fronteggiarono vestiti da animali in Piazza della Sellaria, dove era stato appositamente apparato un finto boschetto.⁶⁸

In generale, dagli anni Settanta del secolo XV si assistette a una crescente drammatizzazione delle giostre e dei tornei, della quale si colgono riflessi nelle descrizioni dei festeggiamenti nuziali. Ciò attenuò la componente agonistica e il carattere guerresco dei ludi, lasciando più spazio all'elaborazione spettacolare e letteraria dei combattimenti affidata ai poeti di corte. Si ricorderà, ad esempio, il ricorso a dialoghi in rima per introdurre i soggetti degli scontri, come quelli che accompagnarono l'apparizione del carro della Fama che invitò Costanzo Sforza a dare mostra del suo valore nei giochi del suo matrimonio, o quelli della disputa tra Fortuna e Prudenza che precedettero la partita al giuoco del calcio voluta da Annibale Bentivoglio.

Gaspere Broglio, descrivendo le nozze di Roberto Malatesta, informò di come invece nelle feste di Rimini del 1475 fosse stato combattuto un passo d'armi, nel quale tre squadre capitante dallo sposo, dal duca di Urbino e dal marchese di Mantova

⁶⁵ J. MOLINA FIGUERAS, *Un emblema arturiano per Alfonso d'Aragona. Storia, mito, propaganda*, «Bollettino dell'istituto storico italiano per il medio evo», CXIV, 2012, pp. 241-263.

⁶⁶ Era possibile anche premiare un tavoliere che si fosse distinto per una strategica gestione del gioco. Nella giostra in onore delle nozze del signore di Pesaro del 1475, ad esempio, Niccolò da Barignano ricevette un palio di velluto per la bravura dimostrata in tale ruolo. Cfr. *Ordine de le noze de lo Illustrissimo Signor misir Costantio Sfortia*, cit., c. flv.

⁶⁷ *Cronica di Napoli di Notar Giacomo*, cit., p. 112.

⁶⁸ *Ivi*, p. 139. Su queste giostre e sulla drammatizzazione delle armerie alla corte aragonese vedi C.A. ADESSO, *Teatro e festività nella Napoli Aragonese*, cit., pp. 66-67; M. PIERI, «*Sumptuosissime pompe*», cit., pp. 40-42.

«In questo piccolo libretto»

dettero prova del loro valore. Nel testo del cronista, che non segnala la presenza di apparati o costumi che lascino intuire un tentativo di drammatizzazione della competizione, ad attirare l'attenzione del lettore sono le dettagliate notizie sul cruento scontro tra i contendenti che il Malatesta offrì agli invitati:

Pervenuto il lunedì a mattina nella nobile piazza del foro nel quale era stato nobilmente apparata de perguli, e palancati, e loggie, dove gentiluomini e donne potessero riguardare la degna festa, dall'altra parte fo messo a ordine un castello di legname, del quale ne fo conestabile el nobile gentilomo di Pontoglio, per suo soprano appellato el Conostabile di Baldaccio, armato e in ordine colli suoi fanti; ello stava alla guardia di sopra el castello; alla guardia della porta vi stava el nobilhomo d'Antonio de Montefiore. Da un'altra parte fo edificato, e bene hor-denato in una parte respondente nel mezzo della Piazza, un pergolo rilevato, dovve stettero quelli nobili e magnifici signori c'avivano a giudicare a dare la iusta sententia de quelli che meglio se portassero [...].⁶⁹

Presentato l'apparato della Piazza del Foro, Broglio procedette alla descrizione dello spettacolo, che si aprì con alcuni colpi di bombarde sparati dal confine del campo di gioco prospiciente il castello. Baldaccio comandò prontamente ad Antonio di Montefiore di uscire dal fortino per tentare di inchiodare le bombarde. La sua squadra sortì in un primo assalto ai nemici ma, messa in fuga, fu costretta a ripiegare fino alle porte dell'apparato. Irruppe allora sul campo Federico da Montefeltro che ordinò al castellano e ai suoi uomini di rientrare nel fortino, in difesa del quale intervenne una squadra di fanti, vestiti di verde, guidati da Roberto Malatesta. A capo dei rivali vi era invece Giovanni della Rovere, signore di Senigallia, che aveva dato l'ordine di aprire il fuoco contro il castello. Lo scontro, stando alle parole del cronista, fu alquanto violento, con tredici corsieri morti e dieci cavalieri feriti gravemente, e durò più di tre ore, concludendosi con la vittoria del della Rovere, che portò il suo stendardo in trionfo per le vie della città.⁷⁰

Come si intuisce dalla descrizione, a una prima parte del passo d'armi organizzata secondo un copione definito, che prevede il lancio dei proiettili contro il castello, l'uscita della guarnigione posta a sua difesa e l'intervento impetuoso del duca d'Urbino volto a giustificare l'ingresso delle schiere del Malatesta – suo strategico alleato sui più impegnativi campi della politica e delle guerre contemporanee – ne seguì una seconda dedicata agli scontri tra le squadre, il cui esito fu affidato alle abilità dei partecipanti. La contesa, che in più momenti sembrò volgere in favore dello sposo, si chiuse, secondo Broglio, con la vittoria del della Rovere, ma solamente per concessione del Malatesta, che non volle prolungare ulteriormente la battaglia. Un simile dispiego di abilità militari e colpi violenti non ha pari nelle descrizioni delle feste di matrimonio da me considerate e credo fosse dovuto al proposito di esaltare la fama di valorosi capitani di ventura dello sposo, del duca d'Urbino e del signore di Senigallia,

⁶⁹ A. TURCHINI, *La signoria di Roberto Malatesta*, cit., p. 461.

⁷⁰ *Ivi*, pp. 464-465.

tutti e tre uniti da legami di parentela, nonché di mettere in risalto le loro abilità nell'arte della guerra e quelle dei loro rispettivi campioni.⁷¹

Ben altro carattere ebbe la giostra combattuta sul piazzale del Castello Sforzesco di Milano il 26, 27 e 28 gennaio 1491 nei festeggiamenti per le doppie nozze del Moro con Beatrice d'Este e di Alfonso d'Este con Anna Sforza. L'episodio è noto agli storici del teatro per la probabile partecipazione all'evento di Leonardo da Vinci in veste di costumista, il quale forse disegnò l'elmo e l'armatura indossati da Galeazzo Sanseverino, genero di Ludovico Sforza e vincitore della competizione (Fig. 11), e i costumi del corteggio di uomini selvatici e di trombettieri con cui questi si presentò al duca per chiedere di poter gareggiare (Fig. 12).

La comparsa del Sanseverino fu nuovamente ispirata ai moduli dell'ambasceria diplomatica. Un interprete, infatti, dichiarò come il misterioso cavaliere fosse il figlio del re delle Indie, il quale, uditi i racconti di un mercante in visita al suo regno sulla magnificenza della corte sforzesca, aveva voluto recarsi di persona a vedere l'eccellenza delle feste milanesi, alle quali sapeva che persino gli dèi si fossero degnati di partecipare l'anno precedente. L'allusione del messaggero alla *Festa del paradiso* – riportata con precisione anche da Tristano Calco nelle *Nuptiae Mediolanensium et Estensium principum*, dove si ricorda persino la struttura dell'ingegno leonardesco – mi pare interessante per almeno due ragioni.⁷²

In primo luogo, credo che in questa trasposizione teatrale dell'ambasceria si volesse riproporre lo scambio di notizie tra le corti italiane ed europee sugli spettacoli e gli intrattenimenti che deliziavano i principi, frequente nelle relazioni diplomatiche ufficiali e del quale si colgono riferimenti anche nei carteggi delle diverse cancellerie. Il giorno successivo alla giostra il duca Gian Galeazzo Sforza si preoccupò, ad esempio, di inviare missive agli oratori milanesi di stanza a Napoli, Roma, Firenze, Pisa, Forlì, Bologna, Ferrara, Venezia, Saluzzo e Genova per comunicare l'esito della competizione e l'assegnazione dei premi a Galeazzo Sanseverino e a Mariolo Guiscardo, raccomandando al copista addetto alla scrittura delle lettere di apporre una nota in quella destinata all'oratore presente a Bologna con le lodi delle abilità dimostrate da Annibale Bentivoglio negli scontri.⁷³

Inoltre, il fatto che il pubblico potesse cogliere il riferimento alla precedente rappresentazione teatrale progettata dal Vinci prova la presenza di una memoria spettacolare degli spettatori cortigiani sulla quale gli apparatori delle recite potevano contare per innescare meccanismi drammaturgici.

⁷¹ Giovanni della Rovere, nipote di Sisto IV, aveva appreso l'arte della condotta militare da Federico da Montefeltro, del quale avrebbe sposato la figlia, Giovanna, nel 1478. Grazie alla promessa di queste nozze, firmata in Vaticano il 10 ottobre 1474, egli aveva ottenuto il vicariato papale sulle terre di Senigallia e Mondavio. All'epoca delle feste del Malatesta il suo prestigio era quindi in ascesa e si comprende bene per quale ragione Roberto volesse assegnargli il primato del passo d'armi, nella prospettiva di un consolidamento delle proprie alleanze tanto con il della Rovere quanto con il Montefeltro. Cfr. F. PETRUCCI, s.v. *della Rovere, Giovanni*, DBI, 1989, vol. XXXVII, pp. 347-350.

⁷² T. CALCO, *Nuptiae Mediolanensium et Estensium principum*, cit., pp. 94-95. Il brano è citato e commentato in M. MAZZOCCHI DOGLIO, *Leonardo apparatore di spettacoli a Milano per la corte degli Sforza*, in *Leonardo e gli spettacoli del suo tempo*, Catalogo della mostra (Milano, 2 luglio - 16 ottobre 1983), Milano, Electa, 1983, pp. 46-48, al quale si rinvia anche per l'ampia trattazione relativa al disegno del British Museum di Londra, identificato come il ritratto di Galeazzo Sanseverino in armatura da parata.

⁷³ G. PORRO LAMBERTENGI, *Nozze di Beatrice d'Este e di Anna Sforza*, cit., p. 521-523.

«In questo piccolo libretto»

In questa giostra milanese, la simulazione dei toni e dei caratteri dell'ambasceria fu possibile grazie alla mostra degli estrosi costumi dalle fogge orientali dei contendenti, delle quali da conto anche un'anonima missiva conservata all'Archivio di Stato di Milano.⁷⁴ Il 26 gennaio 1491, i primi a presentarsi sul piazzale per la contesa furono Francesco II Gonzaga e Annibale Bentivoglio, ai quali seguì:

El signor Frachasso con XII stapheri tincti in mori. Uno triumpho inante che è tirato da uno cervo et doi alicorni, sopra el quale è uno mondo con uno moro di sopra. Lanze etiam d'oro intorno et sopraveste negre de ricamo d'oro con la colomba bianca. Sopra l'elmo uno mondo con el moro de sopra.⁷⁵

Tra le apparizioni dei giostranti – fra cui spiccarono Giovanni Antonio Mariolo con i paggi vestiti alla turchesca e un ignoto Spingerliet con undici donzelli abbigliati alla tedesca sopra altrettanti cavalli bianchi – fu proprio quella di Gaspare Sanseverino, detto Fracasso, ad attirare maggiormente l'attenzione dei presenti, poiché a precederla fu la sfilata di un carro con un piedistallo sferico circondato da un cerchio di lance dorate, sopra al quale si trovava un piccolo moro. Il trionfo avanzava trainato da tre cavalli – uno camuffato da cervo e gli altri due da unicorni – ed era scortato da dodici staffieri mori.

L'insolito veicolo rappresentò probabilmente la gloria del Moro, che ormai sormontava l'intero "mondo", ma il recinto di armi che ne puntellava il basamento alludeva forse a una condizione di prigionia del figurante. Tristano Calco riferì di come il fanciullo tinto di nero dall'alto della struttura «*aptos versiculos cecinit*», ma non riportò il testo poetico intonato, che avrebbe facilitato la comprensione dello spettacolo, il cui significato, probabilmente, non fu molto chiaro neppure al pubblico presente. Lo storiografo di corte scrisse infatti «*nos primo statim conspectu, Martem eo vehi curru, vel Bellonam, credidimus. Sed alii magis Fortunam repraesentare voluisse existimarunt*»,⁷⁶ restituendo un'immagine della perplessità degli spettatori davanti alla sfilata del carro, del quale le fonti non fanno più menzione proseguendo nella narrazione della giostra. Credo sia ipotizzabile, tuttavia, un contributo progettuale all'ideazione dell'apparato di Leonardo da Vinci, già attivo insieme alle varie maestranze artigiane nella preparazione dei costumi e, forse, delle impalcature per gli spettatori. Il piedistallo rappresentante il mondo penso, infatti, fosse l'ennesimo adattamento alle necessità encomiastiche dello spettacolo cortigiano del modello dei carri trionfali fiorentini con sfere e semisfere ruotanti certamente noti all'artista.

I due casi dei giochi equestri per le nozze del Malatesta e del Moro esemplificano come anche alle competizioni tra i nobili cavalieri fosse affidata la trasmissione pubblica di messaggi politici. La presenza di campioni provenienti dalle corti alleate del

⁷⁴ Per la ripresa dei moduli dell'ambasceria e per l'analisi della capacità di Leonardo di donare ai costumi e agli apparati di questa giostra un aspetto estroso, segnato sia da aspirazioni classicheggianti sia da influenze delle mode franco-borgognone cfr. P. VENTRONE, *Modelli ideologici e culturali nel teatro milanese di età viscontea e sforzesca*, cit., pp. 278-280.

⁷⁵ *Ivi*, pp. 530-533, dove si pubblica anche il *Quaterno de quelli hano corso a la giostra* con l'elenco dei contendenti che si affrontarono il 26 gennaio, quello delle tre mude del 27 e 28 gennaio, e la lista dei punteggi riportati dai giostranti.

⁷⁶ T. CALCO, *Nuptiae Mediolanensium et Estensium principum*, cit., p. 95.

principe era, infatti, rappresentazione delle sue alleanze diplomatiche. Per tal ragione, lo Sforza aveva avuto cura di inviare tanto alle corti dei principi suoi contemporanei quanto ai governatori dei castelli delle terre del proprio dominio numerose missive con l'invito a mandare eccellenti concorrenti.⁷⁷

Nel programma delle celebrazioni, inoltre, la drammaturgia della giostra, allentato il carattere guerresco degli scontri, permetteva la comparsa delle allegorie della Fama, della Guerra, della Prudenza e della Fortuna, che consentivano la trasposizione dei ludi in un immaginario mitografico, in cui l'esito delle gare rimaneva solo parzialmente un'incognita. Anche esso, infatti, era spesso piegato alle esigenze diplomatiche dello sposo, che desiderava che la vittoria spettasse a un contendente suo alleato, come visto nei due casi analizzati, o ancora in quello di Francesco Gonzaga vincitore della giostra per le nozze di Annibale Bentivoglio.

Le grida festose «Turco! Turco!» con le quali il popolo di Bologna accompagnò in corteo il marchese di Mantova per le vie della città celebrandone la vittoria, infine, attestano come la presenza dei cittadini agli spettacoli cavallereschi fosse importante per la riuscita degli eventi.⁷⁸ Dalle gradinate montate nella piazza il popolo, nei modi e negli spazi a lui concessi, partecipava nuovamente alle feste del principe, rappresentando l'ordine perfetto del suo buon governo.

3. Spettacoli teatrali: sacre rappresentazioni e commedie classiche

Nei giorni dei festeggiamenti nuziali si offrivano frequentemente agli sposi, ai loro ospiti e, in modo variabile, agli abitanti delle città coinvolte nelle feste, sacre rappresentazioni, commedie classiche e *fabulae* allegoriche. Quest'ultime, dotate di soggetti e di modalità esecutive molto varie, andrebbero analizzate considerando le specificità dei singoli allestimenti, da porre in rapporto alle vicende biografiche dei loro interpreti e del loro pubblico per coglierne la complessità delle allusioni alla vita di corte e i messaggi trasmessi agli spettatori dell'epoca. Nel tentativo di condurre una comparazione che spieghi il successo di alcune forme teatrali nelle feste nuziali del Secondo Quattrocento ci si concentrerà, pertanto, solo sulla proposizione delle prime due tipologie di spettacoli in occasione dei matrimoni principeschi. Le loro recite richiedevano spesso costumi, apparati scenografici costosi e l'invito di maestranze e interpreti capaci di occuparsi degli allestimenti, ma consentivano al principe di mostrarsi quale mecenate munifico delle arti della scena, illustrando ai presenti l'aggiornamento del gusto teatrale della sua corte.

La preparazione degli spettacoli permetteva, inoltre, l'importazione e l'esportazione di prassi teatrali apprezzate dall'una all'altra città dell'Italia rinascimentale. Fu questo il caso delle tre sacre rappresentazioni fiorentine che domenica 6, martedì 8 e

⁷⁷ Le richieste di invio di cavalieri per la giostra furono spedite dalla cancelleria sforzesca nel dicembre del 1490. Le copie delle missive sono pubblicate in G. PORRO, *Nozze di Beatrice d'Este e di Anna Sforza*, cit., pp. 493-496.

⁷⁸ G.S. ARIENTI, *Hymeneus Bentivolus*, cit., p. 131. La sfilata del vincitore esaltava egualmente l'organizzatore dei giochi, come esplica perfettamente l'Ariente: «La quale citate ancora iubilante vivi che esso marchese de la gloria riportasse palma, essendo venuto cum fede et amore ad onorare le nuptie felice del figlio del principe Bentivoglio».

«In questo piccolo libretto»

mercoledì 9 giugno 1473 furono presentate a Eleonora d'Aragona durante la sua sosta romana:

Lo cardinale di Santo Sixto, ditto frate Pietro, nel ditto tempo fece coprire tutta la piazza di Santo Apostolo, et fece certi tavolati intorno alla ditta piazza con panni di razza et tavole a modo di una loia et corritore, et anco sopra lo porticale della ditta ecclesia fece un'altra bella loia tutta ornata; et in quelli tavolati fò fatta per li fiorentini festaioli la festa de santo *** [...].

Et depò lo martedì fu fatta l'altra devotione dello corpo di Christo, et nello mercoledì fo l'altra di santo Ioanni Battista et di santo Iacovo; et depò lo giovedì ad mattina se parti la Lionora accompagnata con molti cardinali et prelati et persone da bene, et andossene ad marito.⁷⁹

Questa testimonianza di Stefano Infessura accerta come il committente dei “fiorentini festaioli” fosse stato anche in questa circostanza il cardinale Riario, mentre la sposa precisò nel proprio resoconto sulle feste il soggetto biblico della recita del 6 giugno: le Storie di Susanna.⁸⁰

La principessa, dichiarando che la terza rappresentazione cui assistette fu quella della decollazione di san Giovanni, chiari anche come il 9 giugno le fosse stato offerto un solo spettacolo teatrale, in cui nel presentare le vicende della vita del Precursore si diede maggiore rilevanza, rispetto al consueto, al personaggio di san Giacomo minore, tanto da indurre l'Infessura a segnalarlo come «rappresentazione di santo Ioanni Battista et di santo Iacovo». Il fatto che nella chiesa dei Santi Apostoli, davanti alla quale sorgevano i palchi per le recite, si conservavano proprio le reliquie di san Giacomo, discepolo del Battista e successivamente di Cristo, lascia supporre che l'esaltazione delle gesta dell'apostolo volesse rimarcare l'importanza del luogo scelto per la festa, sul quale si concentravano i progetti edilizi sostenuti dal Riario negli anni del suo cardinalato, finalizzati all'ammodernamento della basilica e del piazzale a questa antistante.⁸¹

Escludendo così che alla vita di san Giacomo fosse stato dedicato nella stessa giornata un quarto spettacolo,⁸² si può concludere che furono tre i drammi inscenati dagli apparatori fiorentini, forse nuovamente protagonisti, il 29 giugno 1473, delle due rappresentazioni «della Natività di Gesù Cristo coi Magi e della Risurrezione di Cristo quando spogliò l'Inferno» inscenate ancora sulla piazza dei Santi Apostoli per

⁷⁹ S. INFESSURA, *Diario della città di Roma*, a cura di O. TOMMASINI, Roma, Forzani, 1890, p. 77.

⁸⁰ C. CORVISIERI, *Il trionfo romano di Eleonora d'Aragona*, cit., p. 643. Il testo di una *Festa di Susanna*, tramandato da tre manoscritti databili 1463, circa 1477 e 1482, oltre che da due edizioni incunabole, è edito da N. NEWBIGIN, *Nuovo corpus di sacre rappresentazioni fiorentine del Quattrocento*, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1983, pp. 137-159.

⁸¹ L. FINOCCHI GHERSI, *La basilica dei SS. Apostoli a Roma. Storia, arte e architettura*, Roma, Artemide, 2011, pp. 7-17, cui si rinvia anche per le ipotesi ricostruttive dell'aspetto della basilica negli anni in cui fu assegnata ai cardinali Bessarione (1439-1472) e Riario (1472-1474).

⁸² Di diversa opinione N. NEWBIGIN, *Dieci sacre rappresentazioni inedite fra Quattro e Cinquecento*, «Letteratura italiana antica», X, 2009, pp. 21-397: 23, che identifica la recita del 9 giugno 1473, che sarebbe per la studiosa la quarta offerta alla sposa, con un allestimento della *Rappresentazione di San Jacopo Maggiore* o con la *Rappresentazione del pellegrino che va a san Jacopo di Galizia*, inscenata successivamente anche a Ferrara nel 1476.

la festa dei santi Pietro e Paolo, meta pure del «pallio de' Fiorentini» corso nel medesimo giorno.⁸³

Gli appunti di Giulio Ferroni sulla politica festiva di Pietro Riario, nell'analizzarne il contributo all'ampliamento della *varietas* d'intrattenimenti dell'Urbe nell'età di Sisto IV, hanno messo in luce come l'organizzazione di feste – quali le giostre e i banchetti del carnevale 1473 – si configurasse, nei propositi del porporato, come strumento di ricerca dell'approvazione del popolo romano, del quale egli ambiva a rievocare la gloria degli antichi trionfi.⁸⁴ In questo progetto culturale il ricorso alle competenze tecniche degli apparatori e dei performers fiorentini dovette essere abbastanza usuale se il vescovo umanista Giacomo Ammannati Piccolomini, in una lettera di compianto per la morte del cardinale di San Sisto, ricordava così gli spettacoli da lui promossi:

*Memoria quoque non excidit quam saepe ludos populo exhibuit, quam frequenter per dies plures certamen hastile praemiis positis edidit, quantas scenas extruxit, ut etiam illarum ornandarum causa Florentia usque artifices, histriones, mimosque accierit.*⁸⁵

Nelle accoglienze romane per la duchessa di Ferrara, pertanto, si assistette a un caso di importazione delle abilità scenotecniche fiorentine – favorito forse dal fatto che pochi giorni dopo, il 20 giugno 1473, il Riario sarebbe stato nominato arcivescovo di Firenze –⁸⁶ e del genere drammaturgico che rappresentò emblematicamente la cultura teatrale della città gliata nel Quattrocento: la sacra rappresentazione. Inserita tra le attività pedagogiche delle compagnie dei fanciulli cittadine – votate all'educazione morale, religiosa e civile dei giovani – questa si caratterizzava per la scrittura dei dialoghi in ottava rima; per la drammatizzazione di episodi tratti dall'Antico e dal

⁸³ S. INFESSURA, *Diario della città di Roma*, cit., p. 78. L'assenza d'indicazioni su apparati nuovi predisposti nella piazza lascia intendere che per le due recite della festa patronale si fossero riusati i palchi montati per le accoglienze a Eleonora d'Aragona. Sulla festa dei santi Pietro e Paolo del 1473 si veda I.L. GATTI, *Pietro Riario da Savona. Francescano cardinale, vescovo di Treviso (1445-1474). Profilo storico*, Padova, Centro Studi Antoniniani, 2003, pp. 79-81.

⁸⁴ G. FERRONI, *Appunti sulla politica festiva di Pietro Riario*, in *Umanesimo a Roma nel Quattrocento*, Atti del convegno internazionale di studi (New York 1-4 dicembre 1981), a cura di P. BREZZI, M. DE PANIZZA LORCH, Roma, Istituto di studi romani, 1984, pp. 47-66. Una lettera di Giovanni Antonio Ferrorino a Galeazzo Maria Sforza del 4 marzo 1473 precisa come il cardinale avesse dato un apporto all'organizzazione dei ludi carnevaleschi del 21 e 22 febbraio 1473, offerti abitualmente dalla municipalità romana. Il prelado vi aggiunse a proprie spese un banchetto e una giostra, ospitati nel piazzale antistante la sua residenza e ispirati al tema degli scontri, all'epoca in corso, tra Uzun Hasan, principe turco alleato dei veneziani, e Maometto II. Il proposito del Riario di impiegare tali spettacoli per il controllo della vita festiva della città è analizzato in P. FARENGA, *Monumenta Memoriae, Pietro Riario fra mito e storia*, in *Un pontificato ed una Città. Sisto IV (1471-1484)*, Atti del Convegno internazionale di studi (Roma, 3-7 dicembre 1984), a cura di M. MIGLIO, Città del Vaticano, Scuola vaticana di paleografia diplomatica e archivistica, 1986, pp. 179-216. Per l'inquadramento degli eventi festivi promossi dal Riario nel contesto della moltiplicazione dei luoghi dello spettacolo a Roma determinata dalla presenza di più corti cardinalizie si veda R. GUARINO, *Ambienti dello spettacolo e ambiente urbano. Studi e ricerche sul Rinascimento a Roma*, «Teatro e Storia», X, 1995, pp. 341-363.

⁸⁵ G. AMMANNATI PICCOLOMINI, *Epistolae et commentarii*, Milano, Minuziano, 1506, c. 572r.

⁸⁶ La nomina, invisata ai Medici, fu breve. Il cardinale morì, infatti, il 5 gennaio 1474. Cfr. M. GIANANTE, s.v. *Riario, Pietro*, DBI, 2016, vol. LXXXVII, pp. 97-98.

Nuovo Testamento o dalla letteratura agiografica; e per la presenza di un Annunzio e di una Licenza affidati costantemente a un interprete nei panni di un angelo – che ricalcavano le funzioni del prologo e dell'epilogo della commedia classica. I suoi ideatori erano stati, negli anni Quaranta del XV secolo, l'arcivescovo di Firenze Antonino Pierozzi, incaricato nel 1442 da Eugenio IV di vigilare sulla moralità delle compagnie di fanciulli, il poeta Feo Belcari e l'araldo della Repubblica Antonio di Matteo di Meglio, ai quali in un secondo momento si aggiunsero Bernardo e Antonia Pulci e Castellano Castellani: tutte personalità legate all'ambiente colto e devoto mediceo.⁸⁷

Lo studio delle loro opere ha dimostrato come la progettazione del modello spettacolare della sacra rappresentazione mirasse all'attuazione di un disegno di formazione politica e religiosa dei fanciulli e delle loro famiglie, nel quale le raccomandazioni all'obbedienza dei comandamenti, alla pratica delle virtù, alla fuga dai vizi capitali si sovrapponevano all'educazione al rispetto delle autorità civili e delle leggi della Repubblica fiorentina.

Questo teatro civile, in virtù delle abilità degli interpreti e della bellezza dei suoi allestimenti, destò presto l'interesse di nobili committenti, che vollero farne proprie le soluzioni scenotecniche e drammaturgiche indipendentemente dall'originale finalità pedagogica per la quale erano state inventate. Per la festa di san Bernardino del 1466, il rettore del *Patrimonium Ecclesiae*, Niccolò Perotti, ordinò che fosse data a Viterbo una «*representatio quando Abraam voluit interficere filium suum, et illa festa fuit facta per florentini*»;⁸⁸ e nel febbraio 1469 Feo Belcari, saputo dell'apprezzamento di Margherita di Baviera per i suoi versi, inviò alla corte di Mantova a Barbara di Brandeburgo, suocera della principessa, un manoscritto contenente «alquante sancte representationi et molte devote laude et sonecti vulgari», forse sperando che, con il patrocinio dei Gonzaga, la sua produzione drammaturgica potesse essere letta e rappresentata fuori Firenze con una funzione di puro intrattenimento degli spettatori.⁸⁹

Presumibilmente per una simile finalità anche il cardinale Riario volle che fossero allestite la *Storia di Susanna*, la *Rappresentazione del Corpo di Cristo* e quella di *San Giovanni Battista* in onore del passaggio a Roma della nuova duchessa di Ferrara. Difficile, invece, esprimersi sul motivo per il quale furono scelti proprio questi tre testi. La *Storia di Susanna* (Da, XIII), la bella fanciulla che rifiutò gli inganni e le indecenti proposte di due anziani giudici e dimostrò in un processo la propria fedeltà

⁸⁷ Lo studio più aggiornato sulla sacra rappresentazione fiorentina e che ne ha chiarito per la prima volta le modalità d'invenzione e gli intenti pedagogici in relazione alla vita religiosa e civile della Firenze medicea è quello di P. VENTRONE, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, cit., al quale si rinvia anche per l'ampia bibliografia precedente sul tema.

⁸⁸ La testimonianza proviene dal *Diario nepesino* di Antonio Lotieri de Pisaro che cito da L. MARITI, *La Giuditta. La tradizione in vita di una Sacra rappresentazione anonima del Quattrocento*, Ronciglione, Centro Ricerche e Studi Ronciglione, 2011, p. 81, dove si considera anche un altro allestimento teatrale dell'episodio biblico del sacrificio di Isacco, probabilmente sul testo di Feo Belcari, inscenato ad Acquapendente il 27 giugno 1467 su sollecitazione del francescano Bernardino da Firenze.

⁸⁹ La lettera di Feo Belcari, datata 13 febbraio 1469, con la notizia dell'invio del manoscritto alla corte di Mantova è edita in S. CREMONINI, *Sacre rappresentazioni nel Nord: riflessioni e presenze*, in *Boiardo, il teatro, i cavalieri in scena*, Atti del Convegno (Scandiano, 15-16 maggio 2009), a cura di G. ANCeschi, W. SPAGGIARI, Novara, Interlinea, 2010, pp. 101-127: 102.

al marito Joachim, potrebbe essere stata selezionata in omaggio alle virtù di castità e di fedeltà della sposa.⁹⁰

La *Rappresentazione del Corpo di Cristo* fu invece, probabilmente, la prima messinscena nota dell'anonima *Rappresentazione d'uno miracolo del Corpo di Cristo*, pubblicata intorno al 1498 da Bartolomeo de' Libri. Della sacra rappresentazione si conoscono due allestimenti fiorentini, risalenti al 5 giugno 1477 e al 29 maggio 1502, in entrambi i casi recitati per la festa del *Corpus Domini* sulla piazza di Santa Maria Novella.⁹¹ L'opera rielaborava drammaturgicamente una vicenda di cronaca avvenuta a Parigi intorno al 1290 riguardante la profanazione di un'ostia consacrata, ceduta da una donna all'usuraio ebreo Manuelle per riavere un abito impegnato presso il banco di costui. Il soggetto del testo, segnato da uno spiccato sentimento antisemita e dal proposito di celebrare la veridicità del sacramento eucaristico – dimostrata miracolosamente nel dramma durante i tentativi dell'ebreo di profanare la particola –, non aveva alcun legame con l'esaltazione dello spotalizio estense e credo non fosse stato selezionato neppure per omaggiare la solennità del *Corpus Domini*, che nel 1473 cadde il 17 giugno, nove giorni dopo lo svolgimento dello spettacolo, quando il corteo della sposa aragonese aveva già lasciato Roma.

Anche la rappresentazione dedicata a san Giovanni Battista e san Giacomo minore non aveva alcun rapporto con l'occasione dello spotalizio, mentre è certo che le vicende del martirio del Precursore si prestassero a una proposizione scenica movimentata e coinvolgente, con la danza di Salomè e con la discesa di Erodiade agli inferi accompagnata da boati ed effetti pirotecnici, come descritti nelle didascalie del più antico testo fiorentino della *Rappresentazione di san Giovanni quando fu decollato*, la cui prima messinscena nota si svolse a Firenze il 29 agosto 1451, nella solennità del Martirio del Battista.⁹²

Uno sfoggio appariscente di costumi orientali e insoliti avrebbe potuto caratterizzare parimenti la *Storia di Susanna*, ambientata alla corte di Babilonia, e per la cui rappresentazione sarebbe stato forse necessario apparare anche un giardino con una fontana – come quella posta al centro della piazza dei Santi Apostoli per rinfrescare il seguito di Eleonora d'Aragona – così da simulare il bagno della protagonista riferito dal racconto biblico.

Poiché le fonti non specificano nulla sulle modalità di svolgimento dei tre drammi, la possibilità di una scelta dei testi sulla base dell'efficacia spettacolare degli allestimenti resta una semplice ipotesi, mentre appare con chiarezza come la selezione

⁹⁰ A conferma di questa ipotesi mi pare corretto osservare come il racconto biblico fosse stato scelto più volte anche come soggetto per la decorazione dei cassoni nuziali fiorentini, come quello dipinto da Giovanni di ser Giovanni, databile al quinto decennio del secolo XV, oggi conservato presso il Museo di Palazzo Davanzati. Una scheda descrittiva in L. CAVAZZINI, *Il fratello di Masaccio. Giovanni di ser Giovanni detto lo Scheggia*, Firenze, Maschietto & Musolino, 1999, pp. 66-67.

⁹¹ ISTC ir00029550; GW M37098. N. NEWBIGIN, *Dieci sacre rappresentazioni inedite fra Quattro e Cinquecento*, cit., pp. 75-97.

⁹² La *Rappresentazione di san Giovanni quando fu decollato* si legge in N. NEWBIGIN, *Nuovo corpus di sacre rappresentazioni fiorentine*, cit., pp. 109-133. Per la discussione sugli effetti scenici che si desumono dalle didascalie del testo e per il suo più antico allestimento fiorentino, offerto sul prato di Porta alla Giustizia e annotato nei *Diari* di Giusto D'Anghiari, vedi P. VENTRONE, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, cit., pp. 158-159.

«In questo piccolo libretto»

dei soggetti delle recite, allestite con finalità esclusivamente encomiastiche, fosse stata indipendente dal calendario liturgico.

Un'altra sacra rappresentazione sul tema del martirio del Battista per la quale le soluzioni scenotecniche impiegate lasciano ipotizzare l'intervento di apparatori fiorentini si ebbe nell'estate del 1488, quando Guidubaldo da Montefeltro ed Elisabetta Gonzaga, novelli coniugi, visitarono le loro residenze nelle terre del ducato urbinato. Il 22 aprile di quell'anno la coppia fu ricevuta a Cagli da «una infinita moltitudine di putti cum zirlande in testa et cum rame de lauro in mane che gridavano Duca Duca et Gonzaga Gonzaga» e attraverso un percorso ornato da archi di verzura e fiori raggiunse la rocca cittadina. Un addobbo simile fu preparato anche dagli abitanti della vicina Cantiano, dove i due sposi soggiornarono il dì successivo, giungendo infine il 24 aprile a Gubbio, dove, sulle vie, li attendevano «infiniti archi et feste de verdura, cum certi spiritelli che recitarono alcuni versi, che fue bella rappresentatione et cosa inzeznosa, che parsi una altra noza».⁹³

Terminata la villeggiatura, il 4 luglio i duchi iniziarono il viaggio di rientro a Urbino, allietato da una sosta, tra il 21 e il 27 luglio 1488, a Casteldurante, attuale Urbania. Residenza prediletta da Guidubaldo, la cittadina aveva goduto durante il ducato di suo padre di importanti lavori di ammodernamento urbano, affidati principalmente a Francesco di Giorgio Martini, architetto del quale Federico da Montefeltro aveva richiesto la consulenza anche per edificare il palazzo ducale di Gubbio.⁹⁴ Le terre visitate dagli sposi erano dunque strettamente legate alle sorti dei Montefeltro e i loro abitanti vollero rendere degno omaggio al matrimonio del principe.

Benedetto Capilupi descrisse minutamente le accoglienze di Casteldurante in una missiva a Francesco II Gonzaga, segnalando il consueto addobbo viario di candidi panni di lana e di ghirlande di fiori preparato per l'ingresso principesco, oltre a «dodici archi l'uno variato da l'altro cum l'arme e divise de V.S. e ducale, spiritelli, vasi antichi et fontane, due de le quale butava aqua rosata». Da questi archi alcuni putti recitarono versi di saluto mentre

Dal palazo fino a la piazza fu condotto un carro triumphale sopra il quale in triangulo sedevano Cesare, Sipione e lo duca Federico, cum armature indosso dorate et facte all'antiqua. Uno poco da basso d'essi sedeva una sibilla nanti al carro. Ne la cima sopra certa balla stava in pede un angelo cum un ramo de palma in mane, el quale prima cantò versi et doppo lui triumphanti et sibilla. Dui centauri tiravano el carro; altri animali et ucelli erano sopra esso, che volendoli specificare seria troppo longo

⁹³ Le soste degli sposi a Cagli e a Cantiano e il loro ingresso a Gubbio sono narrati in una lettera inviata il 24 aprile 1488 da Silvestro Calandra a Francesco Gonzaga, edita in A. LUZIO, R. RENIER, *Mantova e Urbino (1471-1539)*, cit., pp. 37-39.

⁹⁴ I primi interventi di Francesco di Giorgio Martini per il castello di Gubbio si datano al 1477. Cfr. S. CAPANNELLI, *Note sul palazzo ducale di Gubbio e il suo giardino pensile*, in *I giardini del duca. Luoghi di delizia dai Montefeltro ai Della Rovere*, Catalogo della mostra (Urbino, 28 marzo - 10 giugno 2018), a cura di A. CERBONI BAIARDI, Cinisello Balsamo, Silvana, 2018, pp. 115-117. Scarse le testimonianze intorno alla residenza di Casteldurante, sorta sulle antiche case della famiglia Brancaleoni, e sui lavori di ammodernamento che il complesso richiese durante i ducati di Federico e Guidubaldo da Montefeltro. Cfr. S. EICHE, *Il palazzo ducale di Urbania*, in *Urbania Casteldurante*, Museo civico, a cura di B. CLERI, F. PAOLI, Bologna, Calderini, 1998, pp. VII-XVI.

scrivere. Recitato che ciaschuno hebe li versi suoi, se avioe el carro inanti acompagnò el Signore et Madama alla corte.⁹⁵

Alla descrizione dell'entrata trionfale Capilupi fece seguire quella di una sacra rappresentazione allestita nell'ultimo giorno del soggiorno dei principi, quando, saputo che il padre della sposa non sarebbe potuto giungere a Casteldurante per salutare i coniugi, si decise infine di dare l'autorizzazione a procedere con la recita agli abitanti organizzatori dello spettacolo:

La dominica poi, che fu ali XVII se fece la rapresentatione de la vita de Santo Zohanne Baptista. El palco, cioè l'aparato era longo tanto como è el cortile de la corte de V.S. cum collonne, cornise et coperto, facti de ligname lavorati et dipinti a l'antiqua. Tra l'una collonna et l'altra erano una divisa gonzagesca et una feltresca cum panni de verdura et corni de divitia.

Da un capo d'esso palco a man dritta era la casa de Zacharia, padre de Santo Zohanne, dreto questa una casa de vicini, et poi quella de la Nostra Donna che andò a visitare Santa Elisabeth. Apresso era el tempio dove fu a Zacharia per l'angelo anuntiata la natività de Sto Zohanne et in quel medesimo fu circumciso. Poco più ultra era el deserto dove andò a fare penitentia et li Christo et lui se baptizarono. Poi, che era proprio nel mezo del palco, era el re Herode assettato sopra una sedia alta et havea intorno da basso li suoi scudierie consiglieri. Li appresso era la credenza facta per modo che li arzenti andavano intorno dritti. Fra un poco de distante era la Regina che sedeva nel soptò modo et nanti li piedi havea la figliola et intorno donne. Li apresso era le presone dove fu posto et decapitato Santo Zohanne. Poi li era una grotta dove ussitte la Sibilla. Più oltra da l'altro capo de la baltresca erano tri baroni del Re assettati pur in sedie cum li donzelli suoi vestiti a livrea, ma l'uno distante et differente de habito da l'altro: li quali furono invitati al convito del Re quando fu morto Santo Zohanne et ogniuno era vestito apropiatamente, che furono fra tuti circa 80, di quali 30 recitorono versi. Questa festa fu facta su la piazza apresso la rocha, in cima de la quale era el Paradiso, dal quale sopra una corda in una nuvola discese tre volte angeli. La prima restò a mezo aere uno che anuntìo la festa. Due altre, venne a smontare sul palco per parlare a Zacharia. In terra apresso la fossa de la rocha era lo inferno, la bocha del quale era la testa de uno drachone grande, cum la bocha aperta che pareva desendesse in essa fossa, cum uno edifficio carico de diavoli che giravano cum diversi instrumenti in mane che buttavano foco. In questo inferno, morto che fu Santo Zohanne, cum la magior presteza del mundo fu portata la regina per uno diavolo per una corda. Il che fu ammirando spectaculo, et cussi quello del tagliare la testa a Santo Zohanne, che parse proprio vero per esser conzignato una testa falsa ad uno corpo de homo vivo.

Questa representatione se principioe a le 19 hore et fu fornita a le 23.

Dalle indicazioni del diplomatico si apprende come la recita si fosse svolta sulla piazza antistante il castello, su un ampio palco di legno la cui lunghezza è paragonata a quella «del cortile de la corte de V.S.», ossia del cortile d'onore del Castello di San Giorgio a Mantova, completato nel 1472 dall'architetto fiorentino Luca Fancelli.⁹⁶

⁹⁵ A. LUZIO, R. RENIER, *Mantova e Urbino (1471-1539)*, cit., pp. 44-46.

⁹⁶ Poiché Francesco II Gonzaga sostenne pochi interventi architettonici nel castello di san Giorgio, prediligendo invece l'ammodernamento delle delizie gonzagesche di Marmirolo e di Poggio Reale, credo che

«In questo piccolo libretto»

Un coperto ligneo, decorato da pannelli con le divise dei Gonzaga e dei Montefeltro ripartiti da colonne e da festoni floreali, abbracciava e unificava la scena multipla a luoghi deputati che ospitava gli interpreti degli episodi evangelici: alla destra del riguardante si trovavano la casa di Zaccaria, quelle dei vicini, la dimora di Elisabetta, il tempio, il deserto. In posizione centrale era posta invece la reggia di Erode, con gli scranni per i cortigiani e con una ricca credenza con piatti e vasi d'argento. Accanto a questa c'erano la prigione dove il santo fu incarcerato e la grotta della sibilla e infine, sul lato sinistro del palco, altri seggi per i funzionari del re e i loro paggi.⁹⁷

Capilupi specificò poco riguardo allo svolgimento della rappresentazione, ma dalla sua testimonianza si comprende bene come nella prima parte dello spettacolo l'attenzione degli spettatori fosse stata catturata dall'apertura dell'ingegno del Paradiso, sospeso sulle mura del castello cui era addossato il palco, dal quale «in una nuvola discese tre volte angeli». La prima volta un messaggero celeste annunciò l'inizio della festa, rimanendo in volo sopra la scena, mentre nelle successive due comparse, come scrisse il diplomatico, discese sul palco per parlare a Zaccaria. Il racconto evangelico della nascita del Battista (Lc, I, 11-20) ricorda però una sola apparizione dell'arcangelo Gabriele al sacerdote per recare l'annuncio del concepimento dell'anziana moglie, Elisabetta, al quale nelle sacre scritture segue l'episodio dell'Annunciazione (Lc, I, 26-37). Credo che proprio l'annuncio a Maria avesse richiesto la terza discesa dell'angelo sulla scena di Casteldurante, come conferma il fatto che tra i luoghi deputati dell'azione vi fosse la casa «de la Nostra Donna», che nei vangeli sinottici è citata soltanto nel racconto dell'Incarnazione.⁹⁸

Tanto la sintetica descrizione dell'ingegno quanto le sue funzioni nella drammaturgia della sacra rappresentazione mi sembrano, pertanto, ricordare da vicino i paradisi brunelleschiani delle chiese d'Oltrarno, sebbene Capilupi non abbia specificato quale forma avesse il marchingegno o annotato la presenza al suo interno di altri angeli come quelli che popolavano le macchine fiorentine.

Nella parte finale del dramma, a costituire il fulcro dell'azione drammatica furono invece la decapitazione del Battista, resa sulla scena con una falsa testa mozzata fatta rotolare sul palco, e l'apertura della bocca dell'inferno per accogliere Erodiade cacciata agli inferi da un demonio.

In prossimità del fossato che circonda ancora oggi il castello era stato collocato, dunque, l'ingegno raffigurante la testa di un drago, le cui fauci si spalancarono mostrando un «orrido edificio carico de diavoli che giravano cum diversi instrumenti in mane che buttavano foco». Un ingegno simile a questo è descritto dal *Diario ferrarese*

il «cortile de la corte de V.S.» al quale accennò Capilupi fosse il ricordato cortile d'onore, ai cui lavori sovrintese il Fancelli per volere del marchese Ludovico II. Cfr. A.M. LORENZONI, *Il principe e l'architetto. Luca Fancelli al servizio di Ludovico II Gonzaga*, in *La corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna*. Atti del convegno (Londra, 6-8 marzo 1992 / Mantova, 28 marzo 1992), a cura di C. MOZZARELLI, R. ORESKO, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 235-242.

⁹⁷ Alla scena a luoghi deputati di questa sacra rappresentazione ha dedicato alcune osservazioni M.L. ANGIOLILLO, *Festa di corte e di popolo nell'Italia del primo Rinascimento*, Roma, SEAM, 1996, pp. 43-44.

⁹⁸ La fiorentina *Rappresentazione di san Giovanni quando fu decollato* pubblicata da N. NEWBIGIN, *Nuovo corpus di sacre rappresentazioni fiorentine*, cit., pp. 109-133 si avvia, dopo l'annuncio dell'angelo, con la predicazione del Battista nel deserto. Non presenta quindi gli annunci angelici rivolti a Zaccaria e forse, come da me proposto, a Maria. Per la messinscena fu quindi impiegato un altro testo.

di Zambotti nella presentazione dell'apparato scenico per una *Passione* inscenata nella cappella di Santa Maria della corte a Ferrara alla presenza di Ercole d'Este, il 20 aprile 1481:

Ge hera facto denanti a l'altaro grande uno tribunale e da uno cho' ge hera constructa una testa de dracone ala' e larga sei pede e lunga, depinta, che se apriva e serava, ne la quale hera il Limbo de' Santi padri [...].

Al termine della recita, al comando del Cristo risorto «*Attollite portas, principes, vestras*»:

Se aperse la bocha del dicto serpente e per lie uscì fora XIV anime cantando tucte e rengraziando il suo Creatore con dolce melodie, perché herano li cantori del duca vestiti de bianco, et dentro ge hera li diavoli mersedavano catene e faceano romore con razi de fogo insivano per la bocha, ochi e orecchie per il naxo, che andava a la sumità de la capella.⁹⁹

I registri dei pagamenti della cancelleria ducale estense rivelano come alla costruzione di questa bocca mostruosa avesse lavorato Giovanni Bianchini, detto Trullo, pittore locale, che ripropose un ingegno scenico analogo il 16 aprile 1489, per una seconda *Passione* allestita sulla piazza principale di Ferrara. La formazione di apparatore di spettacoli di questo artista era stata debitrice della lezione dei maestri toscani, avendo egli collaborato con il maestro Titolivio e con Antonio da Firenze alla realizzazione degli apparati per l'ingresso ferrarese di Pio II del 1459.¹⁰⁰

Dallo spoglio della documentazione archivistica è emerso, inoltre, come la creazione dei diavoli dell'apparato infernale della *Passione* estense del 1489 si dovesse al padovano Domenico di Paris, cognato e allievo di Niccolò Baroncelli, artista fiorentino tra i primi chiamati in città per progettare gli addobbi effimeri delle cerimonie ducali.

La scenotecnica della città gliagliata fu dunque patrimonio comune per Bianchini e di Paris, e la stessa cultura performativa penso avesse raggiunto gli organizzatori degli spettacoli di Casteldurante, eventi per i quali Ranieri Varese e Daniele Seragnoli, segnalandone la continuità progettuale e formale con le feste per lo sposalizio urbinato di Elisabetta Gonzaga del febbraio 1488, hanno proposto il nome di Giovanni Santi quale supervisore della rappresentazione del martirio del Battista.¹⁰¹ Come detto, il padre di Raffaello era stato autore e sovrintendente della recita allegorica sul

⁹⁹ B. ZAMBOTTI, *Diario ferrarese*, cit., p. 205.

¹⁰⁰ D.G. LIPANI, *Devota magnificentia*, cit., pp. 226-236. Per la possibile influenza dei *mystères* di area francese sulle soluzioni scenotecniche delle maestranze ingaggiate per le Passioni estensi si veda inoltre G. GUCCINI, *Le fauci sceniche. Note sulla visione del teatro medievale*, «Quaderni di teatro», XVI, 1982, pp. 20-30.

¹⁰¹ D. SERAGNOLI, *Immaginazione e significati. Giovanni Santi e le culture della rappresentazione*, cit., pp. 128-129. Lo studioso indica nella committenza del Montefeltro un dato ulteriore che confermerebbe l'ingaggio del Santi sia per le feste urbinati sia per quelle di Casteldurante. Nell'incipit della sua lettera al marchese di Mantova Capilupi dichiarò però che Guidubaldo fu incalzato dagli abitanti della cittadina affinché concedesse che la rappresentazione da loro preparata fosse inscenata. Ciò induce a pensare che anche la scelta e il pagamento delle maestranze apparatrici fosse dovuto ai castellani della rocca.

«In questo piccolo libretto»

contrasto tra Diana e Giunone offerta alla sposa a Urbino, e il fatto che egli avesse soggiornato e lavorato a Firenze negli anni Cinquanta del Quattrocento lascia ipotizzare che disponesse del bagaglio di visioni di spettacoli e di competenze tecniche adatto a impostare una recita simile a quella con gli ingegni del paradiso e dell'inferno di Casteldurante.

Come riconosce tuttavia Seragnoli, l'ipotesi non è confermata da alcun documento. È quindi corretto concordare con lo studioso nel riconoscere alle maestranze apparatrici delle accoglienze dei duchi d'Urbino soltanto un carattere fiorentino, riconoscibile del resto anche dalle forme del carro trionfale con Federico da Montefeltro, Cesare e Scipione e con la vittoria alata posta sul consueto basamento sferico, che si fece incontro ai principi lungo il percorso del loro ingresso.

In relazione all'ambito cronologico qui considerato, l'ultima rappresentazione di soggetto biblico offerta nel contesto di una festa nuziale di cui ho trovato notizie è quella inscenata mercoledì 29 ottobre 1489 in una sala del castello di Pesaro in onore dei novelli coniugi Giovanni Sforza e Maddalena Gonzaga. Come il fratello della sposa, Giovanni, specificò in una missiva alla corte di Mantova, tale recita fu realizzata «cum spese et operatione de li Hebrei de questa terra»,¹⁰² mentre nella citata lettera della sposa a Francesco II Gonzaga così si legge riguardo allo spettacolo:

Havendo habuto la benedictione ritornassemo a disnare et dopo il disnatto, che era circha a hore XXII emeza, incomentiassemo a balare finchè fu hora di fare una certa dimonstratione de Zudei et de Gentili li quali conbativeno insieme. Da una parte el ge era una citade che la dimandaveno Jerusalem et da l'altra parte de dicta sala el vene el re de quelli Gentili et ponitegli un pavalione, el qual era in su una ganbila che paria naturalmente esser una propria. Et haveva sua soma, ultra al dicto pavalione, un par de forziri cum un moretto in cropa che la guidava. Or, essendo azonto il dicto re de Zentili, adornato suso una cathedra facta de asse, facendose portare a quelli suoi satel-liti, intrò nel pavalione et commendò a quelli suoi dovessero pigliar guera cum quelli Zudei che erano in quella città de Jerusalem et così subito fureno a le mane cum partesane et rodelle et gli se dasevano de gran bastonate. Or, a la fine, quelli zudei se fecero gagliardi et pilioreno il re de quelli Gentili cum tuta la sua cometiva. Facto che fu questa festa, el venne ultra una bella colectione dove che ognuno se reffitò et piglioreno magior forza et così se incomentiò a balare e questo balare duroe fin hora de andar a dormire.¹⁰³

È interessante osservare, in primo luogo, come per Maddalena Gonzaga la “demonstratione” riguardasse le vicende «de Zudei et de Gentili li quali conbativeno insieme» e come solo la testimonianza di suo fratello Giovanni specificò l'effettivo soggetto della messinscena: l'episodio biblico di Giuditta e Oloferne. Conformemente al racconto del *Libro di Giuditta*, la città dei giudei non dovette quindi essere

¹⁰² La lettera di Giovanni Gonzaga del 30 ottobre 1488 con le notizie sullo svolgimento delle feste è pubblicata da G. MONDOVI, *Per le fauste nozze Rimini-Todesco-Assagioli: 9 settembre 1883*, Mantova, 1883.

¹⁰³ G. CARRA, *Feste e pranzo di nozze di Maddalena Gonzaga (1489)*, cit., p. 426. Considerazioni su questo spettacolo, l'unico di cui la principessa ricordi l'allestimento nelle proprie feste nuziali, si leggono in P. CASTELLI, *Cronache dei loro tempi. Le allegrezze degli Sforza di Pesaro 1445-1512*, in *Pesaro tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di M.R. VALAZZI, Venezia, Marsilio, 1989, pp. 223-254.

Gerusalemme, come scrisse la principessa, bensì Betulia, assediata dall'esercito assiro di Oloferne, il «re de Zentili» menzionato dalla sposa, il quale entrò nella sala su un automa a forma di «gambila», ovvero su un cammello posticcio che trasportava due forzieri ed era guidato da un moro. Questo curioso marchingegno ricorda da vicino quello descritto nell'*Ordine de le noze de lo Illustrissimo Signor misir Costantio Sfortia* e impiegato per gli *entremets* offerti a Camilla d'Aragona dalla comunità ebraica di Pesaro durante la colazione di lunedì 29 maggio 1475. Poiché furono nuovamente gli ebrei pesaresi a fare rappresentare le storie di Giuditta, credo che la testimonianza di Maddalena documenti un caso di riuso dell'automato, probabilmente di costosa e complessa realizzazione e dunque degno di essere conservato.

Il fatto poi che la recita si fosse svolta in un salone – dove fu anche imbandita una colazione – e che fosse preceduta e seguita dai balli degli invitati induce ad assegnare allo spettacolo un carattere diverso rispetto alle sacre rappresentazioni finora descritte, di minori pretese sceniche, di breve durata, e più simile a quello di un *entremets*, il quale richiese semplicemente la presenza di un apparato raffigurante Betulia – forse collocato nella sala prima dell'arrivo degli invitati – e del padiglione degli assediati babilonesi che entrò insieme alla bizzarra cavalcatura di Oloferne.

Infine, il soggetto dell'allestimento credo celebrasse da un lato le virtù di Maddalena, associando alla sposa l'esempio di temperanza e castità di Giuditta, vincitrice dei lussi e degli eccessi dell'orientale Oloferne, e dall'altro la lealtà e la fedeltà della comunità ebraica al signore di Pesaro, simbolicamente rappresentata da una delle più note eroine della storia sacra.

Negli ultimi due decenni del Quattrocento il programma dei festeggiamenti nuziali principeschi cominciò a includere anche alcuni allestimenti scenici delle commedie di Plauto. Li ospitarono, dal 1486, la corte di Ferrara e, successivamente, quella di papa Alessandro VI, in occasione delle feste per i due sposalizi di Lucrezia Borgia del 1493 e del 1502.¹⁰⁴

Nella storia dello spettacolo italiano la riscoperta quattrocentesca del teatro classico ebbe un'importanza fondamentale, sia per l'elaborazione di una drammaturgia in volgare modellata sui testi dei comici latini, sia per la realizzazione di soluzioni sceniche e di progetti architettonici ispirati alle descrizioni degli edifici teatrali fornite da Vitruvio nel *De Architectura*.

All'inizio del XV secolo, il ritrovamento di dodici commedie di Plauto, sconosciute nel Medioevo, e del commento di Elio Donato alle opere di Terenzio suscitò tra gli intellettuali il desiderio di una comprensione più approfondita della spettacolarità romana, che si espresse in un accurato lavoro di commento e di edizione dei testi dei commediografi latini e, dagli anni Settanta e Ottanta del Quattrocento, nel tentativo di proporre la recita delle *Comoediae* in contesti scolastici e accademici.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Una mappa degli allestimenti di commedie classiche nel secolo XV, fenomeno che interessò Firenze, Roma, Ferrara e Mantova, è stata disegnata da G. PEDULLÀ, *Prima di Ariosto: le rappresentazioni di Plauto e Terenzio in volgare*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. LAZZUTO, IDEM, Torino, Einaudi, 2010, vol. I, *Dalle origini al Rinascimento*, pp. 793-795, che considera tanto le recite in latino quanto quelle dei loro volgarizzamenti.

¹⁰⁵ Il commento di Donato a Terenzio fu ritrovato da Giovanni Aurispa nel 1433 a Magonza. Insieme alla scoperta di Niccolò Cusano nel 1429 a Colonia del codice delle dodici commedie di Plauto sconosciute

«In questo piccolo libretto»

A Firenze, le pionieristiche rappresentazioni dell'*Andria* di Terenzio curate da Giorgio Antonio Vespucci e dai suoi allievi per il carnevale del 1476,¹⁰⁶ con il beneplacito di Lorenzo de' Medici, si possono così ricondurre all'ambito delle esercitazioni scolastiche, in cui, conformemente al progetto pedagogico degli *studia humanitatis*, la recitazione, oltre a favorire la familiarità con il latino degli allievi, costituì un banco di prova per l'esercizio della retorica, così come proposto dall'*Istituto oratoria* di Quintiliano.¹⁰⁷

A Roma, una linea di ricerca maggiormente antiquaria e dedita agli aspetti materiali della vita dello spettacolo caratterizzò, invece, i progetti maturati in seno all'Accademia di Pomponio Leto; dei quali offre testimonianza la dedicatoria dell'*editio princeps* del *De Architectura* di Vitruvio, impressa nel 1486 da Eucario Silber.¹⁰⁸ Nella lettera l'umanista curatore, Giovanni Sulpizio da Veroli, rivolgendosi a Raffaele Riario, lo esortò a procurarsi gloria imperitura donando alla città un teatro simile a quello descritto nel trattato. Il cardinale, nipote di Innocenzo VIII, era stato il promotore degli allestimenti delle *tragoediae* curati dai pomponiani *iuventutem excitandi gratia*, in Campo dei Fiori, in Castel Sant'Angelo e nel cortile della propria residenza per celebrare le antiche feste *Paliliae*. Nell'enumerare questi spettacoli, cui egli stesso sovrintese, Sulpizio ricordò l'impiego di un *pulpitum* alto cinque piedi nella piazza di Campo dei Fiori e la disposizione di una cavea coperta da un velario nel cortile di casa Riario.

Negli studi sulla scenografia teatrale umanistica, inoltre, la lettera dedicatoria citata è stata segnalata poiché menziona l'adozione da parte degli interpreti di una *picturatae scenae faciem*. Difficile dire se con questa indicazione Sulpizio da Veroli

nel Medioevo contribuì alla diffusione di un vivace interesse per il teatro classico, del quale sarebbero da considerarsi espressioni immediate anche i corsi universitari preparati da Guarino Veronese e Gasparino Barzizza, di cui purtroppo mancano testimonianze manoscritte. Cfr. E. GARIN, *L'educazione in Europa*, Bari, Laterza, 1957, pp. 137-148.

¹⁰⁶ L'*Andria* fu rappresentata per la prima volta all'interno della scuola del Vespucci e successivamente in casa di Lorenzo de' Medici, con una terza replica alla presenza dei magistrati della città. Dell'evento, primo allestimento quattrocentesco noto di una commedia classica, dà testimonianza una lettera del 26 febbraio 1476 di Pietro Cennini ad Alamanno Rinuccini, in cui si leggono anche sintetiche indicazioni sulle tecniche recitative adottate dagli scolari. Per il testo della missiva rimando a C. MARCHESI, *Documenti inediti sugli umanisti fiorentini della seconda metà del sec. XV*, Catania, Giannotta, 1899, pp. XXI-XXII.

¹⁰⁷ Sulla valenza culturale dell'operazione del Vespucci e sull'impiego del teatro con finalità educative nella Firenze d'età laurenziana vedi P. VENTRONE, *Teatro civile e sacra rappresentazione*, cit., pp. 247-261. Per un inquadramento preciso della riproposta fiorentina del teatro classico, l'autrice segnala anche l'importanza delle recite promosse da Luca de' Bernardi da San Gimignano presso lo Studio fiorentino tra il 1485 e il 1498 e un'interpretazione dell'*Electra* di Sofocle di Alessandra Scala in casa del padre Bartolomeo, ricordata da Poliziano, nel 1493. Sempre nel contesto di esercitazioni scolastiche si collocarono nel 1488 i *Menaechmi* di Plauto inscenati dagli allievi di Paolo Comparini da Prato, per i quali l'Ambrogini compose un polemico prologo contro i detrattori dell'uso del teatro antico a fini educativi. Cfr. G. BOMBIERI, *Osservazioni sul Prologo ai Menaechmi di Angelo Poliziano*, in *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa*, a cura di R. CARDINI, E. GARIN, L. CESARINI MARTINELLI, G. PASCUCCI, Roma, Bulzoni, 1985, vol. II, pp. 489-506. Di tutte queste esperienze si segnalano il legame con l'ambito dell'insegnamento o con cenacoli eruditi e il fatto che nessuna ottenne piena ufficialità nel contesto della cultura cittadina contemporanea.

¹⁰⁸ ISTC iv00306000, GW M51000.

volesse ricordare l'uso di una scenafrente o di un fondale dipinto,¹⁰⁹ ma è certo, invece, come il suo testo intendesse trasmettere una sintesi delle soluzioni scelte dai membri dell'Accademia romana per i loro spettacoli, dei quali le prime notizie si datano all'aprile del 1486, quando furono rappresentati l'*Ippolito* di Seneca e l'*Epidicus* di Plauto.¹¹⁰

Per assistere nell'Urbe alla presentazione di recite all'antica durante una festa nuziale si dovette attendere il matrimonio di Lucrezia Borgia con Giovanni Sforza. Il 12 giugno 1493, alla presenza di Alessandro VI, furono messi in scena una composizione di Serafino Aquilano (attualmente non identificata)¹¹¹ e i *Menaechmi*. È una lettera di Pietro Varano a Francesco II Gonzaga a fornire il nome dell'autore dell'«egloga pastorale» e il titolo della commedia classica;¹¹² mentre sulle modalità della loro rappresentazione prese alcune note il cerimoniere pontificio Burcardo nel suo *Diario*:

*Venerunt quidam scutiferi reverendi cardinalis de Columna quatuor vel circa Romam, et quandam inventivam de amore per eos compositam recitarunt vestibus et pellibus more gentilium induti; quo facto, duo filii magistri Andreae, scolam in Urbe tenentis, cum pluribus eorum sociis vestiti etiam gentilium more recitarunt quandam comediam tanta facundia quod ab omnibus plurimum laudabatur.*¹¹³

L'egloga fu inscenata, pertanto, dagli scutiferi del cardinale Giovanni Colonna, giunti a Roma appositamente; mentre i protagonisti dei *Menaechmi* furono due figli di un maestro Andrea (ai quali sarà presumibilmente spettato il ruolo dei due gemelli plautini) con alcuni loro compagni. La provenienza degli interpreti da una scuola riconduce, anche in quest'occasione, la recitazione di Plauto a un ambito segnato da una pedagogia umanistica simile a quella promossa dai letterati pomponiani. Non a caso, secondo il cerimoniere papale, gli spettatori apprezzarono soprattutto la *facundia* dei giovani coinvolti;¹¹⁴ e si può forse proporre l'identificazione del *Magister*

¹⁰⁹ Credo che la menzione della *picturatae scenae faciem* richiamasse l'impiego di una scena dipinta, priva di disegni in prospettiva e strutturata come uno degli apparati che fanno da sfondo alle vignette dell'edizione lionese delle *Comoediae* di Terenzio stampata da Johannes Trechsel nel 1493, ISTC it00091000; GW M45397. Cfr. M. PIERI, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, cit., pp. 70-71. La scena pomponiana potrebbe così allinearsi alle altre adozioni quattro-cinquecentesche della scena a portico, ovvero di una struttura ispirata alle *fornices* che caratterizzavano il registro inferiore della *frons-scaenae* dei teatri romani. Essa ebbe larga fortuna nel Rinascimento, perché permetteva agli interpreti di servirsene come sfondo per altri elementi scenografici. Su tutto questo cfr. L. ZORZI, *Note sul motivo della scena a portico*, in IDEM, *Il teatro e la città*, cit., pp. 295-326.

¹¹⁰ È una lettera di Alessandro Cortese al cardinale Francesco Baroni inviata alle idi di aprile del 1486 a segnalare i due spettacoli. Vi si legge come l'*Epidicus*, interpretato da mimi romani, fosse stato inscenato in Campidoglio, mentre l'*Ippolito* in Campo dei Fiori, dinnanzi al palazzo del cardinale Raffaele Riario. Su questa testimonianza e più in generale sull'attività teatrale dei pomponiani rinvio a F. CRUCIANI, *Teatro nel Rinascimento*, cit., pp. 219-226.

¹¹¹ Il testo del Cimminelli rappresentato per lo spozalizio Sforza-Borgia potrebbe essere stato l'egloga *Sylvan, mai mosse il ciel tanta ruina*, un dialogo tra i pastori Hyrcano, Sylvano e Palemon sul tema di un amore non corrisposto. Cfr. F. BORTOLETTI, *Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento*, cit., pp. 203-208.

¹¹² La lettera di Pietro Varano, datata 18 giugno 1493, è parzialmente edita Ivi, p. 262.

¹¹³ J. BURCKARDUS, *Liber notarum ab anno MCCCCLXXXIII usque ad annum MDVI*, cit., vol. I, p. 446.

¹¹⁴ Cfr. F. CRUCIANI, *Teatro nel Rinascimento*, cit., p. 255.

«In questo piccolo libretto»

Andrea – indicato da Burcardo quale padre di due dei recitanti e, velatamente, quale organizzatore della messinscena – proprio con uno di loro: Andrea Fulvio, detto Sabino, umanista laziale, discepolo del Leto e maestro regionario nel rione romano di S. Eustachio. I pochi dati biografici relativi a questo cultore di antichità invitano alla cautela, ma nella cerchia dei pomponiani su cui è giunta documentazione il Sabino risulta il solo ad aver portato il nome Andrea, ad aver svolto attività didattiche in favore di rampolli della aristocrazia romana, ad avere avuto figli e ad essersi cimentato persino nella composizione di un' *Aegloga de ortu Seruatoris*, offerta nel 1514 a papa Leone X, possibile conferma del suo interesse per il teatro.¹¹⁵

Burcardo registrò, inoltre, l'uso nei due spettacoli di costumi all'antica, specificando come quelli dell'egloga fossero stati confezionati parzialmente in pelliccia per richiamare l'appartenenza dei personaggi al mondo pastorale. Nulla disse invece sull'impiego d'apparati scenici, che credo non fossero dunque presenti. Del resto, dieci anni più tardi, il 2 gennaio 1503, per le nozze di Lucrezia Borgia con Alfonso d'Este si assistette nuovamente negli appartamenti di Alessandro VI a un allestimento dei *Menaechmi*, senza «scena alcuna». Così lo descrissero Gerardo Saraceni e Gianluca Castellini da Pontremoli, giuristi inviati da Ercole d'Este per discutere il contratto nuziale:

Questa nocte in la camera de nostro signore è stata recitata la comedia de Menechino et con bona de quellui ch'havea la persona del servo, et del parasito, et similmente del scorto, et de la dona de Menechino, ma li menechini non dixero cum multa gratia, erano senza maschare et non gli era scena alcuna perché la camera non era capace. Et in quello loco dove Menechino fu preso per ordine del socero credendo che'l fosse impacito cridando che li fosse factio violentia, dixe essere maraviglia, che se usassero tale violentie sospite Cesare, Jove propitio, et votivo Hercule.¹¹⁶

Il più sintetico cenno alla recita dato dal Prete da Correggio, «In questa sera s'è fato una comedia latina», e il fatto che, come riferiscono Saraceni e Castellini, questa fu preceduta da una rappresentazione allegorica «in verso heroico» sul tema della vittoria della Virtù sulla Fortuna, composta da un altro pomponiano, Fausto Capodiferro, lascia ricondurre ancora all'ambito delle esibizioni pubbliche degli allievi delle scuole di umanità la performance, nella quale l'abilità degli interpreti nel recitare versi latini sarà stata probabilmente di nuovo il fulcro dello spettacolo.¹¹⁷

¹¹⁵ Le notizie sul Sabino si perdono nell'anno 1527, quando forse morì nei tumulti del sacco di Roma. Nacque a Palestrina intono al 1470, frequentò le assemblee dei pomponiani e svolse un'attività di pedagogo nell'Urbe documentata per il primo decennio del Cinquecento, ma probabilmente avviata già in precedenza. Cfr. M. CERESA, *Andrea Fulvio erudito, antiquario e classicista*, in *Roma nella svolta tra Quattrocento e Cinquecento*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 28 - 31 ottobre 1996), Roma, De Luca, 2004, pp. 143-150. L'elenco dei membri dell'Accademia Pomponiana con alcune loro notizie biografiche è disponibile online all'indirizzo www.repertoriumpomponianum.it. Data ultima visita 07/07/2020.

¹¹⁶ La missiva, datata 2 gennaio 1503, è pubblicata in F. CRUCIANI, *Teatro nel Rinascimento*, cit., p. 298.

¹¹⁷ *Ivi*, pp. 290-291, cui rinvio anche per la lettera che il Prete da Correggio inviò il 2 gennaio 1503 a Isabella d'Este con la descrizione delle feste, lì alle pp. 296-297. Sull'egloga del Capodiferro e su altre quattro rappresentazioni di soggetto pastorale offerte per le nozze romane della Borgia nel 1502 vedi F. BORTOLETTI, *Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento*, cit., pp. 203-208.

Nelle feste della corte papale le rappresentazioni all'antica si spogliavano dunque delle sperimentali soluzioni allestitive pomponiane, di cui avevano beneficiato negli anni del protettorato di Raffaele Riario – il quale nel 1499, dopo che i suoi rapporti con papa Borgia si erano incrinati, aveva lasciato l'Urbe, trasferendosi in Francia, alla corte di Luigi XII –,¹¹⁸ e mantenevano le forme di uno spettacolo erudito, poco appariscente e scarsamente dilettevole, come si intuisce dalle lettere degli ambasciatori che registrarono l'insofferenza di Alessandro VI per le recite.

Le rappresentazioni plautine della corte estense, rispetto a quelle fiorentine e romane distinte da interessi filologici, furono invece spettacoli cortigiani, conformi al gusto di Ercole I, le cui scelte, se da un lato favorirono la composizione di volgarizzamenti in poesia fedeli ai testi del Sarsinate, non di meno accolsero, dall'altro, le soluzioni più varie offerte dalla scenotecnica contemporanea, come l'adattamento degli ingegni brunelleschiani operato nel 1487 da Giovanni Bianchini per rappresentare la calata dal cielo di Giove nell'*Anfitrione*.

Inaugurò la stagione dei festival ferraresi, che per più di vent'anni segnarono in maniera pressoché esclusiva la cultura teatrale della città – soprattutto durante i festeggiamenti per il Carnevale –, la messinscena dei *Menaechmi* durante le feste per il fidanzamento di Isabella d'Este e Francesco Gonzaga, il 25 gennaio 1486, descritta così dallo Zambotti:

Fu recitata la comedia di *Menichini*, che fu beletissima e piacevole, in lo cortile novo de la Corte ducale, suxo uno tribunale novo in forma de una citade de asse con caxe depinte, dove vene dui de una similitudine vestiti, ma uno ne vene in una galea con vela de longinque parte, e dispotòno assay qual de loro era il vero Menechino, intervenendoge il marito e moglie, balie, meretrice e schiave con molte deceptione. E lo duca e lo marchese con la duchessa, con li altri zentilhomini, stavano a vedere suxo uno tribunale de verso la Capella de la corte, perché da l'altro lato erano li representanti. E durò insino a l'Avemaria, zoè 4 hore, e infine fu factò fogo in uno arborò o zirandola, che in uno medesimo tempo butò più razi de foco in aere, alti, con gram strido e vampa stupendissima. E così cum letitia, applauso e commendatione se finì la comedia, dove intervene de le persone dexemilia a vedere con taciturnità.¹¹⁹

La festa teatrale, in questo caso, accolse un ampio concorso di popolo, diletto, al termine della recita, con l'accensione di una girandola di fuochi artificiali. Ospitò la rappresentazione il cortile del palazzo ducale: l'apparato scenico occupò il lato parallelo all'attuale via di Cortevicchia mentre quello opposto, sotto la cappella di Santa Maria della Corte, fu riservato al palco dei principi.

Riguardo al medesimo evento, il *Diario ferrarese* riferì la presenza di «caxe V merlade con una finestra et uso per ciascuna poste suxo uno tribunale»,¹²⁰ che Ugo Caleffini indicò globalmente con il termine «citade». Le caratteristiche di questa scena ferrarese, impiegata continuativamente negli spettacoli all'antica degli sposalizi estensi fino al 1503, sono state efficacemente sintetizzate da Ludovico Zorzi in questi termini: «Essa consisteva in un certo numero di case (da un minimo di quattro a un

¹¹⁸ M. CAMAIONI, s.v. *Riario Sansoni, Raffaele*, DBI, 2016, vol. LXXXVII, pp. 100-105.

¹¹⁹ B. ZAMBOTTI, *Diario ferrarese*, cit., pp. 171-172.

¹²⁰ *Diario ferrarese*, cit., p. 121.

massimo di cinque), disposte in linea di fila rispetto al palcoscenico, sullo zoccolo del quale erano dipinte delle mura merlate, che concludevano funzionalmente (i merli sporgenti avranno potuto occultare dei lumi di ribalta) la forma allusiva della veduta urbana». ¹²¹

Sovraintese all'allestimento dei *Menaechmi* il pittore Giovanni Bianchini, annotato ancora il 26 settembre 1491 nei registri della cancelleria ducale estense come creditore di centonovanta lire marchesane «per compto de l'anno 1486 et 1487» per lavori svolti «per le 2 feste, zoè per el Menechin e per la festa de Amphettrion»; ¹²² mentre non è possibile indicare con sicurezza quale volgarizzamento composto dai poeti di corte fosse stato impiegato. ¹²³ Le note del Caleffini permettono però di dire qualcosa in più sulla recitazione degli interpreti, i quali «erano travestiti [li homeni], in mascara, che in rima vulgariter in canto disseno tuti li versi de la dicta commedia». ¹²⁴ Nella “festa”, introdotta dalle melodie di pifferi e tromboni, la musica e il canto ebbero pertanto un ruolo fondamentale, sebbene non fossero previsti intermezzi musicali o danzati oltre al brano strumentale di apertura e a quello che segnalò l'ingresso della nave di Menechino. ¹²⁵

Questi elementi, insieme alla scelta di fare indossare maschere ai recitanti, marcarono una notevole differenziazione tipologica rispetto alle produzioni teatrali della corte pontificia, riscontrabile nuovamente a Ferrara nelle feste dell'anno successivo per il matrimonio di Annibale Bentivoglio e Lucrezia d'Este, che il 25 gennaio e il 5 febbraio 1487 ospitarono due recite dell'*Anfitrione* tradotto da Pandolfo Collenuccio, per le quali si possiede l'elenco degli interpreti, scelti tra i cortigiani del duca: Geronimo del Bruttura fu Sosia, Antonio Tebaldeo Anfitrione, Niccolò Tossico Alcmena, Giovanni Pencaro Mercurio, Francesco, figlio di Libanoro de' Bonomelli, Giove. ¹²⁶

¹²¹ L. ZORZI, *Ferrara: il sipario ducale*, cit., p. 20.

¹²² D.G. LIPANI, *Devota magnificentia*, cit., p. 313.

¹²³ Franco Ruffini ipotizzò che fosse stato recitato un volgarizzamento composto da Battista Guarini, autore di un carne latino commemorativo dello spettacolo e già dal 1479 traduttore delle *Comoediae* di Plauto destinate alla corte estense. Cfr. F. RUFFINI, *Preliminari per un'analisi dei Menaechmi ferraresi del 1486*, «Schifanoia», III, 1987, pp. 125-135. L'edizione critica del volgarizzamento dei *Menechini* attribuito a Guarini, trasmesso dal codice Sessoriano 413 della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, è offerta in *I Menechini di Plauto. Volgarizzamenti rinascimentali*, a cura di M.L. UBERTI, Ravenna, Longo, 1985. È stato però osservato come la composizione di versi in volgare per tale recita costituirebbe un *hapax* nella carriera dell'umanista, che probabilmente fornì solo delle traduzioni in prosa poi versificate da altri letterati di corte. Cfr. G. GUASTELLA, *Menaechmi e Menechini: Plauto ritorna sulla scena*, in *Lecturae Plautinae Sarsinates. X. Menaechmi*, a cura di R. RAFFAELLI, A. TONTINI, Urbino, QuattroVenti, 2007, pp. 69-150; IDEM, *Tradurre per la scena: Plauto in volgare a Ferrara (1486-1487)*, in *Riscritture. La traduzione nelle arti e nelle lettere*, a cura di G. MARCONI, Milano, Mondadori, 2013, pp. 36-63.

¹²⁴ U. CALEFFINI, *Croniche 1471-1494*, cit., p. 668. L. LOCKWOOD, *La musica a Ferrara nel Rinascimento*, cit., p. 280 considera cautamente l'affermazione di Caleffini sull'uso del canto e avanza l'ipotesi che tutto il testo plautino fosse semplicemente intonato dagli interpreti. Analogamente Paola Ventrone osserva come una prassi di declamazione monodica recitativa fosse comune nel Secondo Quattrocento italiano e riguardasse tanto le sacre rappresentazioni quanto questo primo allestimento plautino ferrarese. Cfr. P. VENTRONE, *Gli araldi della commedia*, cit., pp. 129-130.

¹²⁵ F. CRUCIANI, C. FALLETTI, F. RUFFINI, *La sperimentazione a Ferrara negli anni di Ercole I e Ludovico Ariosto*, «Teatro e Storia», IX, 1994, pp. 133-144.

¹²⁶ I nomi degli interpreti della commedia sono riportati dalla *Cronaca ferrarese* di Giovanni Maria Ferrarini, Modena, Biblioteca estense, ms. It. 178, f. 206r. Edizione parziale di questa fonte è data in D.G. LIPANI, *Devota magnificentia*, cit., p. 309-310.

Nel cortile del palazzo ducale – questa volta sormontato da un velario e dove il 21 gennaio fu rappresentato il *Cefalo* di Niccolò da Correggio, offerto per le concomitanti nozze di Niccolò Contrari con Beatrice Rangoni – venne riproposta la disposizione del palco con la scena di città ferrarese. A Giovanni Bianchini e all’ingagliatore Girolamo Zuccola si dovette la disposizione del «celo alto a uno cantone verso la torre de l’arlogio con lampade che ardevano a li lochi debiti de drio de tele negre subtile e radiavono in modo in modo de stelle; e ge herano fanzuli piccoli vestiti de bianco in forma de li pianeti». ¹²⁷ Zambotti segnalò l’apertura di quest’ingegno fra le meraviglie dello spettacolo, facendone precedere la descrizione dalle parole «fra li acti furno facte alichune feste». Nell’allestimento cortigiano estense, l’attivazione di questo «paradoxo» – così definito anche nel *Diario ferrarese* – ¹²⁸ fu percepita quindi come un intermezzo, quasi uno spettacolo a sé stante, sebbene inserito nella drammaturgia plautina e funzionale all’apparizione conclusiva di Giove per chiedere il perdono dell’infedeltà di Alcmena ad Anfitrione. L’intervento del *deus ex machina* chiamato inoltre sul palco le rappresentazioni delle dodici fatiche di Ercole, che omaggiarono le virtù del mecenate nel contesto delle nozze di sua figlia, alla maniera d’intermezzo conclusivo.

Altre tre commedie classiche furono allestite in onore del matrimonio tra Anna Sforza e Alfonso I d’Este. Il 13 febbraio 1491, nella Sala Grande del palazzo ducale, esclusi questa volta i sudditi del ducato dai divertimenti cortigiani, andarono in scena i *Menaechmi*, seguiti il 14 febbraio dall’*Andria* di Terenzio e il 15 febbraio dall’*Anfitrione*. ¹²⁹

Ugo Caleffini, riferendosi ai *Menaechmi*, si limitò a specificare come la *Comœdia* inscenata fosse stata quella «Che altre fiate fue facta», congedandosi dallo spettacolo con un cenno minimo, sufficiente però al lettore per comprendere quanto il titolo

¹²⁷ B. ZAMBOTTI, *Diario ferrarese*, cit., p. 179. Per lo spozalizio a Bianchini fu richiesto anche di dorare sei carrette usate dalla sposa, da Eleonora d’Aragona e da Beatrice d’Este in quei giorni di festa; nove cassoni per il corredo nuziale; le trombe degli araldi. Sempre a lui furono commissionate le decorazioni del palco per gli spettacoli e i seggi posti nel cortile ducale. Si veda in proposito la scheda dedicata all’attività del pittore pubblicata in M. TOFFANELLO, *Le arti a Ferrara nel Quattrocento*, cit., p. 278-283. I documenti dei pagamenti sostenuti dalla camera ducale estense per l’*Anfitrione* sono pubblicati in D.G. LIPANI, *Devota magnificentia*, cit., pp. 311-312.

¹²⁸ *Diario ferrarese*, cit., p. 122.

¹²⁹ La Sala Grande del palazzo ducale aveva pianta rettangolare, con uno dei lati maggiori (50 metri) rivolto verso la cattedrale e uno dei minori (16 metri) verso il Castello. L’accesso, attraverso una scala che conduceva al Cortile Nuovo, era posto sulla parete di sud-est, sulla quale era stata collocata una credenza con i preziosi servizi di tavola di casa d’Este. Sul lato opposto vi era una finestra con vista sul Castello e altre finestre si aprivano sul muro di sud-est, mentre la parete che dava sul cortile interno non recava finestre. Per la sua descrizione e per i suoi impieghi come luogo teatrale nelle feste estensi tra XV e XVI secolo consulta S. COSTOLA, *La prima rappresentazione dei Suppositi di Ariosto nel 1509*, in *Lucrezia Borgia. Storia e mito*, a cura di M. BORDIN, P. TROVATO, Firenze, Olschki, 2006, pp. 75-96. Nelle nozze del 1491 Fino e Bernardino Marsigli, Niccolò del Cuogo e Antonio Pochettino furono gli apparatori della decorazione della sala, delle gradinate per gli spettatori, del palco e della scena per le commedie (questa volta munita solo di quattro case), cfr. D.G. LIPANI, *Devota magnificentia*, cit., pp. 314-315. Sull’alternanza dei luoghi destinati a ospitare il teatro a Ferrara durante le feste plautine e per l’elenco completo delle commedie classiche inscenate in città dal 1486 al 1503 si veda A. SANTORIO, *Pellegrino Prisciani e la pratica teatrale alla corte d’Este di Ferrara*, «Engramma», rivista online, LXXXV, novembre 2010, http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=578, ultima visita, 21/08/2020.

«In questo piccolo libretto»

plautino fosse a tale altezza cronologica noto e consueto per il pubblico della corte.¹³⁰ Zambotti, invece, pose l'accento sull'inserzione di intermezzi in ciascuna delle recite: se indicò genericamente le «feste intermedie a li acti, de più raxone, belle e piacevole» dei *Menaechmi*, registrò più puntualmente come agli atti dell'*Andria* si accompagnassero «altre demonstratione de nimphe e homini salvadegi» e come durante l'*Anfitrione* nuovamente «uno celo se apri in tondo in la sumitade de la sala, dove herano li pianeti e soni e canti anzelici, con altre feste intermedie a tuti li acti, beatissime».¹³¹

Più che sul caso di riuso dell'ingegno del paradiso,¹³² credo allora che nell'episodio spettacolare estense del 1491 l'attenzione vada fermata sulla crescente importanza assunta dagli intermezzi, proprio come fecero Hermes Maria Sforza e Giovan Francesco Sanseverino descrivendo al duca di Milano la rappresentazione del 15 febbraio:

Se incominciò epsa comedia et fu rapresentata con tanto modo et gratia che da tutti fu commendata. Se fecino dentro tre intermesse molto belle; la prima fu de certi che feceno una morescha con le topie in mano; la secunda fu Apolo con la lira che cantò alcuni versi eligi et dreto lui erano le nove muse quale cantarono alcune canzone col leguto, con tanta concordantia et suavità de voce che non se porria dire meglio; la terza furono certi vestiti pur ornatamente in forma de villani, che avevano in mane zappe, vanghe, badili, ventolari et rastrelli, quali al sono d'uno tamborino fecino un'altra morescha, mo zugando fra loro ad scrima, mo lavorando et sempre batevano el tempo; poi nel partire se deteno su le spalle per modo che feceno ridere ogniuno.¹³³

Il primo e il terzo intermezzo dell'*Anfitrione* prevedero quindi due moresche, nelle quali i danzatori si presentarono la prima volta con alcuni rami in mano e la seconda con attrezzi adatti a mimare il lavoro dei campi, proponendo una pantomima dal soggetto simile a quello visto nel maggio del 1475 per le coreografie dei compagni di Roboam in onore del signore di Pesaro.

Sull'esecuzione della prima danza i versi di Tito Vespasiano Strozzi danno maggiori particolari:

*Hic iuvenes ederae tecti viridantis amictu
pluribus extemplo prosiluisse locis,
atque leveis agili meditantibus corpore motus,
ad numerum coeptos implicuere choros;
quosque manu tulerant connexis ordine ramis
textitur, atque nova porticus arte viret,*

¹³⁰ U. CALEFFINI, *Croniche*, cit., p. 781.

¹³¹ B. ZAMBOTTI, *Diario ferrarese*, cit., p. 221.

¹³² L'impiego dell'ingegno del paradiso, patrimonio scenotecnico acquisito dalle maestranze locali, importò a Ferrara una progressiva consapevolezza delle possibilità di sfruttamento dello spazio scenico in direzione verticale, particolarmente messa alla prova nelle rappresentazioni della *Passione*, dell'*Annunciazione* e della *Adorazione dei magi* allestite nel Duomo cittadino in occasione della Pasqua del 1503. Cfr. D. SERAGNOLI, *L'età di Alfonso I e la pittura del Dosso*, Atti del convegno internazionale di studi (Ferrara, 9-12 dicembre 1998), Modena, Panini, 2004, pp. 57-69, cui rinvio anche per considerazioni sull'adattamento dell'ingegno alle recite all'antica della corte estense.

¹³³ La missiva, datata 15 febbraio 1491, è pubblicata in P. GHINZONI, *Nozze e commedie alla corte di Ferrara nel febbraio 1491*, «Archivio Storico Lombardo», XI, 1884, pp. 753-757.

*moxque resolventes ramorum vincula saltu
non incomposito corripuere fugam.*¹³⁴

Con i rami frondosi recati sul palco i ballerini intrecciarono dunque un portico, il quale, dopo aver fatto da apparato scenico alle loro coreografie, fu prontamente smontato dagli interpreti prima di lasciare la scena al secondo atto della commedia. In via eccezionale, la performance di questi giovani, vestiti di verdi vesti e coronati di edera, forse per rappresentare delle creature dei boschi, si arricchì quindi di un elemento scenografico provvisorio, quasi anticipatore delle mutazioni sceniche che nel secolo seguente saranno caratteristica peculiare degli intermezzi.

L'intervallo centrale dell'*Anfitrione* fu invece dedicato alla bellezza del canto di Apollo, che si accompagnò con la lira, e delle muse, che suonarono armonie con dei liuti. A fronte di una totale assenza di indicazioni sulle modalità di recitazione degli interpreti delle commedie, è possibile dunque farsi un'idea di come la musica e la danza fossero state le protagoniste delle "intermesse" ferraresi.

Nelle *Croniche* di Caleffini si legge ancora che, il 14 febbraio 1491, sempre nella Sala Grande del palazzo ducale, «se cantò per alcuni canturi mascarati de messer Zoanne di Bentivoglio».¹³⁵ La notizia, confermando il ruolo eminente del canto nella festa cortigiana, pare rimarcare tanto l'importanza della circolazione di musicisti e cantori nelle feste nuziali, quanto la possibilità di impiego della sala destinata alle rappresentazioni teatrali per le più diverse necessità cerimoniali e spettacolari.

Una soluzione organizzativa differente fu scelta nel febbraio del 1502. Gli interpreti delle *Comoediae* recitate nei giorni dello spozalizio di Lucrezia Borgia si esibirono in un luogo riservato solamente alle rappresentazioni teatrali: la Sala delle udienze del Palazzo della Ragione,¹³⁶ fornita di un palco collocato su uno dei lati maggiori per la scena, «longa pedi centoquarantasei e larga quarantasei (58,40 x 18,40 m.)»,¹³⁷ e di gradinate poste sugli altri tre lati per gli spettatori provenienti dalle corti estere. Al centro della sala vi erano i seggi d'onore per le dame e per i gentiluomini del duca, i quali assistettero il 3 febbraio alla messinscena dell'*Epidico*; il 4 a quella delle *Bacchidi*, il 5 del *Miles Gloriosus*, il 6 dell'*Asinaria* e l'8 della *Casina*.

La sera del 3 febbraio, precedentemente al primo spettacolo, nella Sala Grande del palazzo ducale, destinata alle danze, un attore nei panni di Plauto recitò innanzi agli invitati gli argomenti delle commedie, mentre i loro interpreti sfilarono mascherati indossando i 110 costumi confezionati per le rappresentazioni.

¹³⁴ T.V. STROZZI, *Aeolosticon*, cit., p. 129. Osservazioni su questo intermedio e, più in generale, sulle feste plautine dell'età di Ercole I d'Este, si leggono in N. PIRROTTA, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 367-368.

¹³⁵ U. CALEFFINI, *Croniche*, cit., p. 782.

¹³⁶ L'importanza della scelta di distinguere nettamente per la prima volta la sala destinata alle rappresentazioni teatrali da quelle per i balli e gli altri festeggiamenti è sottolineata da M. PIERI, *Raccontare e rappresentare: Boiardo e il palcoscenico di Ercole*, in *Boiardo a Scandiano. Dieci anni di studi*, a cura di A. CANOVA, G. RUOZZI, Novara, Interlinea, 2012, p. 68.

¹³⁷ La notizia è data da una lettera di Isabella d'Este indirizzata 29 gennaio 1502 a Francesco Gonzaga e pubblicata in *Il teatro italiano. La commedia del Cinquecento*, a cura di G. DAVICO BONINO, Torino, Einaudi, 1985, vol. II, parte I, pp. 412. La marchesa ricordò nella sua missiva anche la presenza, sul soffitto della sala del Palazzo della Ragione, degli stemmi di Alessandro VI, del re di Francia, degli Este e quello congiunto delle case Borgia ed Este.

«In questo piccolo libretto»

Due resoconti dettagliati delle recite si leggono nella *Memoria* di Niccolò Cagnolo e nei *Diarii* di Marin Sanuto,¹³⁸ ricchi anche d'informazioni sulle musiche e sulle moresche degli intermezzi alle commedie. Se nell'*Ordine di le pompe e spectaculi di le noze de madona Lucretia Borgia* Sanuto non accennò alle modalità interpretative del testo plautino, il Cagnolo, all'opposto, ebbe cura di descrivere i «recitati notandi in versi volgari» del primo atto dell'*Epidico*, lo scambio di battute «con dialogo ornatissimo fra loro, parlando or lieti or tristi e desperati, secondo occorreva ne li sugeti» dell'atto secondo, seguito da «la terza parte de la comedia con parlari astuti, callidi e prompti pur in rima» e dalla quarta con «belli e ornati recitati in gran contexte». Del *Miles gloriosus* lodò «i recitati ornati e notandi» e diede solo più sfuggenti osservazioni sulla recitazione delle *Bacchidi*, dell'*Asinaria* e della *Casina*.¹³⁹

La parsimonia del relatore nell'accostare l'aggettivo “notando” alla recitazione dei personaggi delle commedie potrebbe alludere, forse, a una forma di declamazione intonata, ossia “con le note” – almeno di alcune sezioni del testo drammaturgico, forse a imitazione dell'alternanza *cantica/deverbia* delle *Comoediae* latine – che avrebbe consentito ai dialoghi di apparire «in canto», probabilmente come avvenne nella ricordata messinscena dei *Menaechmi* del 1486. Ciò potrebbe essere forse confermato da un'ulteriore testimonianza sull'evento. Nel recensire l'*Epidico* per Francesco Gonzaga Isabella d'Este scrisse che «de voci et versi non fu già bello, ma le moresche che fra li acti furono facte, comparsero molto bene et cum grande galanteria»,¹⁴⁰ indicando la presenza negli atti di interpreti poco stimabili per le loro capacità vocali, che si può pensare si fossero cimentati nel canto almeno di alcuni versi plautini. Contrariamente, sarebbe difficile ipotizzare perché la marchesa di Mantova si fosse soffermata esclusivamente sulle “voci” con cui gli attori pronunciarono i dialoghi, senza scrivere nulla dei loro gesti e dei loro movimenti.

Concordando con le ricerche di Elena Abramov-van Rijk, va poi osservato come, fin dal Trecento, la recitazione di brani poetici con una speciale sonorità e con l'improvvisazione di semplici modulazioni vocali fosse abilità riconosciuta a diversi giullari e buffoni, nonché a poeti e improvvisatori ospiti delle corti. A tale forma di «parlar cantando» credo accennasse Cagnolo nel suo resoconto. Del resto, trovare impegnati nelle recite plautine letterati estensi, dei quali erano apprezzate le qualità, anche canore, d'improvvisatori – come Tebaldeo e Niccolò Tossico interpreti nelle feste del 1487 dell'*Anfitrione* – , risultava all'epoca quasi scontato, poiché era noto come costoro avessero a disposizione tutte le abilità richieste al buon dicitore di composizioni poetiche.

I relatori dello sposalizio Borgia-d'Este prestarono purtroppo poco interesse allo svolgimento delle commedie, ed è quindi difficile avanzare altre considerazioni sulle

¹³⁸ M. SANUTO, *I Diarii*, vol. IV, cc. 222-230.

¹³⁹ B. ZAMBOTTI, *Diario ferrarese*, cit., p. 325.

¹⁴⁰ La missiva della marchesa a Mantova è edita in C. D'ARCO, *Notizie di Isabella estense moglie a Francesco Gonzaga*, «Archivio storico italiano», Appendice II, 1845, pp. 205-326: 306.

modalità di svolgimento delle recite. Furono, piuttosto, attirati dai loro intermezzi, che risultarono, come affermò anche Isabella d'Este, più interessanti.¹⁴¹

Nel procedere alla presentazione della prima commedia, l'*Epidico*, Cagnolo affermò che, terminato il primo atto, i personaggi si ritirarono nelle sei case della scena:

E apparecchiate cinque bellissime moresche dentro dicte camere, ne venne fora una ad homo per homo con grandissima gracia insino al numero de dece, armati de arme facte a la antica, parte con ronchoni e parte con maze e spade da doe mane, cintilo e uno pugnaletto per uno, con movimenti tuti acomodati a uno tempo, e in su il proscenio, che hera davanti a dicte camare, longo circha braza quaranta e largo cinque, balòrno in acti a la morescha al son de tamburini, e subito cusì balando menavano le mano l'uno contra l'altro con celere movitione che paria se volesseno amazare tuti, con botte a tempo de mano o pedi, senza alchuna differentia conformi al sono. Rotto che hebbero dicte arme sive ronche, missero mano per le spade, menandosi colpi di punta e roversi contra l'uno e l'altro, con grandissima dexterità e agilità de persona, pur facendo la morescha, e in un tempo lassorno cadere dicte spade e pigliorno li pugnali l'uno contra l'altro, a le strette menandosi galiardamente, e poi la mità de loro in uno momento caderno in terra come morti, e li altri sopra con li pugnali, se rexeno prexoni e, levati in piedi, gè ligorno le mane drieto e cusì introrno in camera.¹⁴²

Il primo intermezzo fu, dunque, una moresca, nella quale i danzatori, in costumi e armi all'antica, mimarono sul "proscenio" un duello, fronteggiandosi con ronche, quindi con spade e, infine, con pugnali. Il successivo intervento coreutico ebbe un aspetto simile, con lo scontro tra dieci fanti armati di ronche, i quali, prima di sfidarsi a contesa, fecero la mostra delle loro divise, sfilando al suono dei tamburi.

Il terzo intermezzo – «de una musica», come scrisse Sanuto – prevede invece l'arrivo in scena di «uno caro menato da un cavallo in forma de unicorno, conducto da una gioveneta, sopra il quale herano alligati ad uno troncho alchuni homini, e quatro cantarini con uno leuto, tuti coperti su dicto caro circondati da alchuni arboselli. Quali poi forno disligati da dicta damixella e usciti fecero la morescha cantando quelli quatro canzone bellissime».¹⁴³

Dieci mori danzarono la quarta moresca tenendo nelle loro bocche dei candelotti. Poi, finito il quinto atto:

Se apresentò la quinta morescha con dece vestiti ad una galante fogia, con belle penne in testa e in mano una asta grossa, in cima de la quale hera uno gran focho, qual tenevano da man dritta apogiata sul pede dritto, venendo 14 fora ad uno. E poi tuti con

¹⁴¹ Sulle componenti musicali degli spettacoli per le nozze ferraresi della Borgia vedi P. GARGIULO, *Lucrezia e la «città ferrarese»: scena e musica per la duchessa estense*, in *Lucrezia Borgia a Ferrara. Testimonianze librerie e documentarie di un mito*, Catalogo della mostra (Ferrara, ottobre 2002), a cura di A. FARINELLI TOSELLI, Ferrara, Ferrara Arte, 2002, pp. 43-50. Mi sembra interessante notare come il solo relatore ad annotare particolari sui recitati delle commedie fosse stato il Cagnolo, la cui descrizione era destinata a circolare alla corte di Francia. La necessità di specificare la presenza di dialoghi "notandi" potrebbe dunque essere stata dovuta alla volontà di far comprendere a dei lettori stranieri come si svolgesse un tipo di spettacolo in cui l'intonazione di sezione del testo dovette essere, per il pubblico cortigiano italiano, prassi usuale, tanto da non essere segnalata in altre testimonianze.

¹⁴² B. ZAMBOTTI, *Diario ferrarese*, cit., p. 325.

¹⁴³ *Ibidem*; M. SANUTO, *I Diarii*, cit., vol. IV, c. 225.

«In questo piccolo libretto»

moti a tempo balavano a la morescha e poi, adirati l'uno contra l'altro, con dicte aste e foci se cocevano animosamente e cum gran desteritate. Intrati dentro, uno de la dicta comedia fece uno bellissimo ragionamento in rima a laude de dicta comedia a li astanti. E poi fu facta un'altra bellissima morescha con le persone molto dextre e agile su le gambe. E già herano sonate le quatro hore avanti se partissent da dicti spectaculi dignissimi.¹⁴⁴

Dalle parole dei cronisti emerge chiaramente il carattere guerresco delle danze, tipico, del resto, della moresca ed esaltato dall'alternanza delle armi di fattura diversa sfoderate e dalle esibizioni con fiaccole, che sottolinearono l'agilità dei danzatori nell'eseguire le coreografie. Cagnolo e Sanuto non colsero nessi narrativi o tematici tra i soggetti dei cinque intermezzi ed è probabile che non ve ne fosse alcuno, come conferma il fatto che il segretario dell'ambasciatore francese non avesse riconosciuto, nella fanciulla che guidava il carro trainato dall'unicorno, l'allegoria della Pudicizia trionfante sui musicisti innamorati, dato essenziale per individuare possibili successivi sviluppi narrativi.

Musica, ballo e abilità pirotecniche furono al centro anche degli intermezzi delle successive rappresentazioni plautine. Il 5 febbraio 1502 Isabella d'Este inviò a suo marito una missiva con la descrizione della recita delle *Bacchidi*, svoltasi la sera precedente, nella quale «due moresche solamente furono tramezate», l'una dopo il secondo atto e l'altra al termine del quarto, mentre a conclusione della commedia «non gli fu se non sbadacchi et querelle de li spettatori, perhocché erano quattro hore e meza».¹⁴⁵ Sanuto e Cagnolo non fecero cenni alla noia dei presenti e le loro osservazioni sullo spettacolo non si discostano da quelle della marchesa di Mantova. Riguardo agli intermezzi confermarono come nel primo dieci danzatori in costume color carne abbellito da un velo sottile, così da sembrare nudi, si fossero presentati in scena ciascuno con un copricapo argentato e con una cornucopia dalla quale guizzava fuoco. Insieme a loro giunse un drago all'inseguimento di una fanciulla, prontamente difesa da un cavaliere, il quale domò il mostro e lo legò, consentendo alla giovane di ricongiungersi al suo amato.

Nella seconda moresca, invece, dodici matti, vestiti con un'ampia camicia e con le calze sulla testa, danzarono percuotendosi reciprocamente con delle vesciche sgonfie, le quali simboleggiavano la loro testa vuota, secondo un'iconografia del folle largamente diffusa presso le corti di Francia e di Provenza.¹⁴⁶

Anche gli atti della terza commedia, il *Miles gloriosus*, furono scanditi da tre moresche:

Ne la prima ussi Amore e, passeggiando e saetando per la scena, recitò alcuni versi. Dietro gli uscirono 12 homeni, coperti de stagnolo, taliati, carichi de candeloti accesi, con spechi, in testa uno ballone forato et cossi in mano pur pieni de candeloti, che fu bel spectaculo.¹⁴⁷

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ La lettera è pubblicata in *Il teatro italiano. La commedia del Cinquecento*, cit., vol. II, parte I, p. 413.

¹⁴⁶ G. MIMOIS, *Storia del riso e della derisione*, Bari, Dedalo, 2004, p. 269.

¹⁴⁷ M. SANUTO, *I Diarii*, cit., vol. IV, c. 227.

La cronaca di Sanuto precisa dettagliatamente la fattura dei costumi dei ballerini, il cui effetto scenico fu «*taliter* che pareva che tuti ardessero».¹⁴⁸ erano ricoperti di inserti di stagno e vi erano applicati piccoli specchi per riflettere le fiamme dei candelotti posti nei candelabri sferici che ciascun interprete reggeva tra le mani e sulla testa. Si può facilmente supporre che i dodici danzatori dovessero rappresentare gli innamorati infiammati dalla passione amorosa e che il soggetto del loro ballo fosse chiarito dai versi declamati da Cupido all'inizio dell'intermezzo, sebbene il componimento poetico non sia pervenuto.

Nella seconda moresca, dodici figuranti si presentarono invece vestiti da becchi ed eseguirono una coreografia guidati da un pastore. Nella terza, infine, abbigliati con «uno giubbone di broccato bianco e dorato», gli interpreti mimarono una lotta, prima con frecce e poi con pugnali.¹⁴⁹

Il 6 febbraio 1502 anche l'*Asinaria* andò in scena con intervalli musicali e danzati. Il primo, secondo il resoconto di Sanuto, richiese l'ingresso sulla scena di dieci uomini selvaggi, i quali, compiuti alcuni balli e udito un suono di corni, si nascosero temendo l'arrivo di cacciatori. All'apparizione, invece, di conigli e uccellini, ricomparvero per dare loro la caccia, finché un secondo squillo dei corni li fece nuovamente correre al riparo. Vedendo però giungere sul palco soltanto dei caprioli i selvaggi li cacciarono con dei bastoni, ma un terzo squillo richiamò ancora la loro attenzione, segnalando la venuta di due danzatori vestiti l'uno da pantera e l'altro da leone. Lottando contro le fiere quattro ballerini le accerchiarono e altri quattro salirono sulle spalle dei primi formando una specie di gabbia, trascinando poi fuori scena le belve per lasciare spazio all'atto successivo della commedia.

Protagonisti del secondo intermezzo furono, invece, otto musicisti eccellenti provenienti dalla corte di Mantova, tra i quali Sanuto riconobbe i celebri frottolisti Bartolomeo Tromboncino e Paolo e Paola Poccino.¹⁵⁰ A questo seguì un altro atto e quindi una moresca sul tradizionale tema dei lavori agricoli: dodici danzatori con zappe e utensili mimarono l'aratura del terreno, quindi un secondo gruppo di contadini, attingendo a ceste piene di «oro stagnolo minutissimamente tagliato»,¹⁵¹ sparse

¹⁴⁸ B. ZAMBOTTI, *Diario ferrarese*, cit., p. 326.

¹⁴⁹ M. SANUTO, *I Diarii*, cit., vol. IV, c. 227. Il Cagnolo, introdotto lo spettacolo dichiarando come questo fosse stato intervallato dall'esecuzione soltanto di tre moresche, descrisse tuttavia quattro danze: «La terza morescha forno dui cum uno Cupididine allato, cum l'harcho et sagitta accesa in mano, tirando e recitando alchuni versi vulgari a proposito. La quarta morescha venne fora XII zoveni in zipone, la mità de bianco e la mità de brochato d'argento, cum dardi in mano moreschando accomodatamente e facendo certi acti cum epsi dardi, quali lassorno cadere in terra in uno momento, e subito pilgiorno uno pugnaletto in mano per ciaschaduno, tirandose l'uno e l'altro con dextreza grandissima». Cfr. B. ZAMBOTTI, *Diario ferrarese*, cit., p. 329. Credo che quella che il diplomatico definì terza morescha fosse una coreografia introduttiva a quella successiva eseguita dai dodici ballerini, nella quale i versi dei due protagonisti e di Cupido esplicarono forse il soggetto dell'intermezzo. Poiché nessuna delle fonti specifica in quanti atti fu ripartito il *Miles gloriosus* non si può meglio precisare in quale momento della rappresentazione furono presentate le coreografie.

¹⁵⁰ Sull'attività di questi eccellenti musicisti e sui loro spostamenti tra le corti padane del primo Cinquecento vedi E. PAGANUZZI, *Verona e la musica durante il primo dominio veneziano*, in *Il primo dominio veneziano a Verona (1405-1509)*, Atti del convegno (Verona, 16-17 settembre 1988), Verona, Fiorni, 1991, pp. 227-256.

¹⁵¹ M. SANUTO, *I Diarii*, cit., vol. IV, cc. 228-229.

«In questo piccolo libretto»

sottilissime lamine dorate per rappresentare una semina beneaugurale. Alcune villanelle giunsero allora con canestri pieni di focacce, dolciumi e fiaschi di vino per rificillare i braccianti, insieme ai quali eseguirono una piva, dopo di che «presentata la quarta parte de la comedia et facti tuti li acti con gran piacere, laudata l'opera per il parasita, li signori pilgiorno camino verso sua maxone cum la illustrissima spoxa».¹⁵²

Nell'allestimento della *Casina* il prevalere dell'importanza degli intermezzi su tutto lo spettacolo divenne esplicito, con il susseguirsi di ben sei interventi musicali e coreutici. Una barzelletta in lode degli sposi, intonata dal Tromboncino, fu preposta al primo atto della commedia, finito il quale una fanciulla vestita alla francese danzò al suono di un tamburino seguita da dieci giovani con la divisa bianca e rossa di Alfonso d'Este, i quali impugnavano degli archi con il motto «Amore non vuole». La giovane tolse ai danzatori gli archi e questi, sdegnati, uscirono dal palco per ritornare con dei dardi con cui ferirla. La comparsa di Cupido saettante salvò però la fanciulla, che uscì dalla scena. «Da poi, levati e partiti questi, immediate venne una musica di barbari mantuani, che cantò una frotola di speranza».¹⁵³

A conclusione del secondo atto sei uomini selvaggi fecero rotolare sul proscenio una sfera che si aprì, mostrando al suo interno le virtù cardinali che eseguirono una canzone. Dopo il terzo atto si esibì invece nel canto alla viola lo stesso sposo insieme ad altri cinque suonatori di viola.

Nel quinto intermezzo si assistette alla moresca di dodici ballerini vestiti alla tedesca con delle alabarde e infine, nel sesto, a un'altra moresca interpretata da dodici giovani con torce nelle mani.

Il fatto che gli intermezzi della *Casina* si aprissero con la barzelletta del Tromboncino in onore dei coniugi per proseguire con la danza dei giovani vestiti alla divisa dello sposo privati dalla bella fanciulla dell'insegna «Amor non vuole» lascia intravedere un tenue intreccio narrativo in grado di collegare almeno i primi quattro momenti musicali: dopo il canto del frottolista veronese dedicato all'eccellenza dello spozalizio la prima moresca avrebbe mostrato il potere di Amore, vincitore degli uomini del duca. Quest'ultimo, consigliato dal canto delle Virtù del terzo intermezzo, si sarebbe deciso a dichiararsi vinto dal dio, intonando egli stesso le sue lodi accompagnandosi alla viola.

L'assenza di prove, oltre alle descrizioni citate, a convalida di questa ipotesi permette però di esprimersi con sicurezza solo sulla sperimentaltà degli spettacoli teatrali della festa nuziale, stimolante occasione d'incontro tra musicisti e maestri della scena delle corti di Mantova e di Ferrara.

Poco dopo il sontuoso matrimonio, Niccolò Cagnolo consegnò il manoscritto della sua *Memoria de li successi acti intravegnuti ne la dignissima legatione de lo illustrissimo et excellentissimo monsignore Philippo de Rocha Berti, honorando gubernator de Piasenza et deputato oratore benemerito de la maiesta del cristianissimo & invictissimosignore re de Franza duca de Milano ale solempnissime & faustissime nuptie de li illustrissimi signori don Alfonso da Este et madama Lucretia Borgia celebrate in Ferrara* a Ottaviano Saladi, che il primo aprile 1502, a Parma, ne offriva l'edizione in un opuscolo in quarto, di dodici carte, in carattere romano, della quale si

¹⁵² B. ZAMBOTTI, *Diario ferrarese*, cit., p. 330.

¹⁵³ M. SANUTO, *I Diarii*, cit., vol. IV, c. 229.

conserva un unico esemplare, presso la Biblioteca Colombina di Siviglia.¹⁵⁴ Le pagine di questo volumetto – primo titolo noto del catalogo tipografico di Saladi – appagavano la curiosità di un pubblico di lettori bramosi di conoscere le «admirande magnificentie e gli stupendissimi aparati», le cerimonie, i banchetti, le danze e le recite presentati alla figlia di Alessandro VI nei giorni delle sue nozze.

Chi scrive ha condiviso un poco di quella curiosità e *In questo piccolo libretto* ha seguito il racconto delle descrizioni di feste e spettacoli per gli sposalizi dei signori italiani del Rinascimento come trasmesso dagli incunaboli e dai manoscritti che ne tramandano il ricordo. Ha provato a interrogarsi sul significato politico e ideologico di quei festeggiamenti, sui motivi dell'elaborazione letteraria e della stampa dei loro resoconti, e sull'importanza dei matrimoni come occasioni d'incontro tra culture diverse dello spettacolo nell'Italia del Secondo Quattrocento. Tra sperimentazioni teatrali e apparati effimeri si sono cercate, fino alle soglie del Cinquecento, le tracce degli artisti della scena coinvolti nelle celebrazioni e si è provato a comporre un quadro dei loro spostamenti e delle loro produzioni. Se il paesaggio disegnato mancherà forse di molti dettagli e se ci saranno state imprecisioni nel condurre il tratto di questa ricerca ampia e complessa, il lettore di queste pagine faccia sua, insieme a me e con benevolenza, la fiducia con cui Stefano Dolcino, umanista qui più volte citato, pubblicava nel 1489 con lo Zarotto la propria edizione emendata degli *Astronomica* di Manilio, congedandosi così dalla dotta impresa nella prefazione: *Doctores reliquum addant et nihil deinceps, candide lector, desyderaberis.*

¹⁵⁴ Siviglia, Biblioteca Colombina, SBC: 4.1.12 (5). Se ne veda la scheda descrittiva in *Catalogo dei libri a stampa in lingua italiana della Biblioteca Colombina di Siviglia*, a cura di K. WAGNER, M. CARRERA, Modena, Panini, 1991, p. 103, scheda 165.

Appendice

Documento A. Stephanus Dulcinus, *Nuptiae illustrissimi ducis Mediolani*. Edizione critica.

I. [Epistula] Pater Stephanus Dulcinius, Scalae canonicus, Nicolao Lucaro, rectori cremonensi, salutem.

[1] Invidisti mihi, Nicolae, credo, audiens quales nuptias his diebus Mediolani celebravimus. Sed magis invidetis cum pompae totius ordinem perscripsero; quam si ita mente concipere posses quemadmodum ego spectavi, non dubium est quod Psychae sorores¹ aut Cecropis filiam² invidia superares, qui tanta voluptate carueris, qua nos permulti incredibile gaudium sentimus.

Quamobrem, ut laetitiae huius magnitudo sit omnibus qui tam raro spectaculo interesse recusarunt invidiae augmentum, rerum series velut in tabula tibi depingetur. In his, autem, si obscurior ero, non mihi sed materiae imputabis, quae externis vocabulis plurimum enarranda fuit.³ Poteris fortasse et imperitiae meae ascribere, qui nostris verbis rem explicare non potui. Verum eadem nota Plinium sugillabis in Laurentis et Thuscorum descriptione perplexum;⁴ et Varro simul taxabitur, qui *Ornitrophia* verbis

¹ APUL. *Met.* IV-VI.

² OVID. *Met.* II, 708-832. Aglauro, figlia di Cecrope, re di Atene, scoperte le visite di Mercurio alla stanza da lei condivisa con le sorelle Erse e Pandrosa, fu dal dio stesso messa al corrente del segreto rapporto da questo intrattenuto con Erse. Su istigazione di Minerva, l'invidia ispirò malvagi propositi ad Aglauro, che tentò di ostacolare gli incontri tra i due amanti sbarrando la porta della camera da letto. Mercurio infuriato, la punì tramutandola in sasso. Cfr. G. PADOAN, s.v. *Aglauro*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, 1970, vol. I, p.78.

³ F. BEROALDO, *Nuptiae Bentivolorum*, cit., p. 154: *Significantissimis vocabulis cuncta pervirili parte enarrare contendimus et verba rebus accomodare: quae rerum causa inventa fuerunt.*

⁴ PLIN. *Ep.* II, 17. Si tratta dell'epistola all'amico Gallo avente per oggetto la descrizione della villa di Laurento. L'edificio sorgeva circa diciassette miglia a sud di Roma e si affacciava sul mare, ritiro ideale dalle occupazioni dell'Urbe.

«In questo piccolo libretto»

exoticis condidit.⁵ Iosephi⁶ et Aristaeae⁷ interpretes in Hierosolimitano templo sacrisque vasis explicandis idem fecisse videmus; et Vitruvius architectonicae epistatas vocabulis durioribus instruit.

Quid igitur nos, sues Boetii, faceremus, quibus nova nomina confingere non licet et ab antiquis prodita vix intelligimus?⁸

[2] Scylleorum latratibus canum et sevienti vitiligatorum freto scapham inusitata merces afferentem scalmi et clavi insolentes incautius obiecimus, qui infoelici ingenio honestis laboribus furtim insidiantur neque aliquid praeter contumelias in medium afferunt. Latrociniali enim audacia in laudabilem aliorum industriam lividos dentes exertant. In ea, quae sua arrogantia contenti nunquam didicerunt, virulentam linguam vibrant. Echideno pectore mellitis fructibus tabificum fel evomunt. Circa singula verba obganniunt, in structuram invehuntur, in sensus constrepunt, ingeniorum foecunditatem damnant, omnia denique sterilitatis propriae conscii conturbant. Nulli rei, mea sententia, magis similes quam coccygi,⁹ qui in alieno nidulo nitide educatus et non suis cibus dapsile saginatus, in complumantes nutricis pullos ipsamque nutricem invisum rorum avide armat atque omnes, adulterinus et ingratus alumnus, crudeli alvo tandem sepehit.

[3] Sed id genus dira monstra Ulysseis auribus pertranseamus. Feralium noctuarum in auspiciatissimi comites in aeternis tenebris stridendo timide delitescant, cum scarabeis maledicentiae stercus et cum talpis terrae operta semper erranda misere

⁵ Il termine *Ornithophia* non si legge in Varrone, che invece impiega il neologismo *ornithones*, uccelliere, in *RR.* III, 3, 7. I. NUOVO, *La festa tra spettacolo e invenzione: il corteo nuziale di Isabella d'Aragona e Gian Galeazzo Sforza*, cit., p. 147 con cui concordo, sostiene si tratti della traslitterazione latina di un vocabolo greco adottato in PLUT. *Per.* XIII per indicare genericamente l'abilità di allevare gli uccelli.

⁶ GIUS. FLAV. *Ant. Giud.* VIII.

⁷ Il riferimento è alla *Lettera di Aristea* al fratello Filoirate sul progetto di traduzione della Bibbia nota come Versione dei Settanta. Il mittente dell'epistola fu un messo del sovrano d'Egitto Tolomeo II Filadelfo (309-246 a. C.), il quale, su invito del bibliotecario Demetrio Falereo, aveva deciso di fare tradurre in greco il *Pentateuco* da settantadue interpreti reclutati in Giudea. Essa contiene una descrizione di Gerusalemme, del suo tempio e del culto ivi osservato. La composizione si assegna a un autore ebreo vivente in Egitto nel secolo II o nei primi decenni del I a. C. Il testo, in greco, ebbe discreto successo nel Rinascimento, e nel 1468 una sua versione in latino curata da Mattia Palmieri fu offerta a papa Paolo II e pubblicata da Arnold Pannartz e Conrad Sweynheym nell'edizione delle *Epistolae* di san Girolamo, e successivamente nella Bibbia impressa da loro a Roma nel 1471. Cfr. E. VALERI, s.v. *Palmieri, Mattia*, DBI, 2014, vol. LXXX, p. 618.

⁸ BOETH. *Cons. Phil.* IV, 3: *Sed cum ultra homines quemque provehere sola probitas possit, necesse est ut, quos ab humana condicione deiecit, infra hominis meritum detrudat improbitas; evenit igitur ut, quem transformatum vitii videas, hominem aestimare non possis. Avaritia fervet alienarum opum violentus ereptor: lupi similem dixeris. Ferox atque iniques linguam litigiis exercet: cani comparabis. Insidiator occultus subripuisse fraudibus gaudet: vulpeculis exaequetur. Irae intemperans fremit: leonis animum gestare credatur. Pavidus ac fugax non metuenda formidat: cervis similis habeatur. Segnis ac stupidus torpet: asinum vivit. Levis atque inconstans studia permutat: nihil avibus differt. Foedis immundisque libidinibus immergitur: sordidae suis voluptate detinetur.* L'osservazione boeziana, secondo la quale la malvagità volge la natura umana in quella ferina, a seconda del vizio praticato, è l'unica cui ritengo Dolcino possa fare riferimento. All'autore spetterebbe però in tal caso un peccato assai disdicevole per un canonico: la lussuria. Si noti, tuttavia, che nell'ordine in cui Boezio enumera i vizi essa risulta l'ultimo dei peccati citati, presumibilmente quello che più allontana l'uomo da Dio, rendendolo simile ai porci, le creature più distanti dalla grazia. Reputo che in questa più generica accezione Dolcino intendesse richiamarsi alla fonte citata e alla propria sciagurata condizione.

⁹ PLIN. *Nat. Hist.* X, 26: *Coccyx partim in alienis nidis, maxime palumbium.*

rimaturi.¹⁰ Nos, Nicolae doctissime, ignavum hoc pervicaxque pecus ad foenum ruminandum remittentes, exercendi in re nova ingenii causa, et quid in veram palaestram aliquando possemus periclitandarum gratia virium anteludia isthaec tibi edidimus, in quibus si non omnes luctae numeros implebimus, si pyctilia arma ex praescripto non tractabuntur, hoc est, si non ea omnium rerum proprietate concta designabimus, qua fortasse volebas, non temere damnabis, sed laboris difficultati et nostrorum temporum fato, quibus meliora perierunt (nisi audaciae meae mavis) non odiosus censor assignabis. Hic namque aliqua significantius dicenda, multa mutanda, plura obelo transfigenda,¹¹ plurima, imo omnia, una litura tollenda. Et iam, ut olim Augusti Ajax in spongiam incubuissent,¹² nisi limae tuae sanam castigationem prestolaremur. Quare ad te, unum e paucis, haec tamquam aedificii formulam mittimus, quae ingenii tui examine pensitata, tuo etiam stilo et amoenis eloquatiae floribus melius exornata, in hominum manus devenire non reformident.

Sed iam praefari desinentes altiora quaedam de principis origine oppido quam breviter repetamus.

II. De Vicecomitum genealogia

[1] Longobardorum reges, qui ducentis annis Italiam tenuerunt, potentissimae Vicecomitum gentis auctores fuisse notius arbitror, quam a me in praesentia dicatur. Extant enim vetustissimi Annales, et in hoc consentiunt ex recentioribus Blondus in *Decadibus*¹³ et Candidus in *Panaegyrico*;¹⁴ Georgius quoque Merula Alexandrinus luculentam a condito Mediolano in haec tempora historiam contexuit.¹⁵ Quapropter, cum

¹⁰ F. BEROALDO, *Nuptiae Bentivolorum*, cit., p. 156: *Nolite edentuli invidere dentatis. Nolite oculos, talpae contemnere; quod cecus lucem non videt non est vitium solis, sed oculorum. Quod vos scripta nostra non intelligitis et ob id ipsum culpatis non est scriptoris vitium sed lectoris.*

¹¹ Il termine *olebus* indica un segno grafico di richiamo apposto in margine al testo dagli studiosi medievali per segnalare passi di dubbia autenticità. Si compone di una linea breve orizzontale con un puntino superiore. Ne è attestato l'uso già in epoca alessandrina.

¹² SVET. *Vit. Aug.* 85: *Nam tragoediam magno impetu exorsus, non succedenti stilo, abolevit, quaerentibusque amicis, quidnam Ajax ageret, respondit Aiacem suum in spongiam incubuisse.*

¹³ Il riferimento è alle *Historiarum ab inclinatione romani imperii Decades* di Flavio Biondo, di cui la *princeps* apparve a Venezia per i tipi di Ottaviano Scoto il 16 luglio 1483. Nella prima decade lo storico aveva trattato le vicende italiane successive al sacco di Roma del 410 d.C., spingendosi fino alla campagna militare di Pipino il Breve in Lombardia del 752. La seconda procedeva fino alla morte di Gian Galeazzo Visconti (1402), e la terza, che si apriva con il ricordo dell'assassinio di Giovanni Maria Visconti, giungeva fino al Concilio di Firenze del 1439. Si aggiungevano a questi altri due libri di un'incompleta quarta decade, il cui racconto si interrompeva alla data del 1441 con le nozze di Francesco Sforza e Bianca Visconti. Cfr. A. MAZZOCCO, *Linguistic Theories in Dante and the Humanists: Studies of Language and Intellectual History in Late Medieval and Early Renaissance Italy*, New York, E. J. Brill, 1993, p. 219.

¹⁴ P.C. DECEMBRIO, *De laudibus Mediolanensium urbis panaegyricus*, steso intorno al 1436, si opponeva apertamente alla *Laudatio Florentinae Urbis* di Leonardo Bruni, esaltando il retto governo della capitale del ducato visconteo in opposizione all'immagine della fiorente Repubblica di Firenze propugnata dal cancelliere. Cfr. V. ZACCARIA, *Il De laudibus Mediolanensium urbis panaegyricus di P.C. Decembrio*, «Archivio Storico Lombardo», VIII, 1907, pp. 5-45.

¹⁵ *Il De antiquitate Vicecomitum* di Giorgio Merula, commissionato da Ludovico il Moro quale monumentale storia del ducato di Milano, alla morte dell'autore, fu completato dal successore nella carica di storiografo del ducato: Tristano Calco. All'epoca in cui Dolcino scriveva la relazione sulle nozze sforzesche il Merula era ancora intento alla stesura del trattato. La citazione risulta dunque perfettamente in linea con la politica culturale ufficiale della corte.

apud istos Vicecomitum antiquitas satis appareat, brevitati studentes eorum origines, stemmata, triumphos, trophaea, titulos, res per totam Europam gestas omittemus. Quod ad hanc rem attinet, Matthaëum viris antiquis comparandum dumtaxat nominatur, a quo ducentorum annorum serie familia haec perpetuis successoribus dominatur. Nec in singulorum factis immorabimur, qui omnes praeclarissimi fuerunt, sed nuda nomina percurremus.

[2] Matthaëo igitur quinque fuere filii: Galeacius, Marcus, Luchinus, Ioannes, Stephanus. Pulsis secundo Turrianis Matthaëus in patriam revertitur, dein moriens Galeacio filio dicionem reliquit. Ex quo natus est Accius, iuvenis strenuus, qui post mortem patris regnavit. Accio nepoti successit Luchinus. Luchino fratri Ioannes Archiepiscopus. Ambo superior Matthaëo geniti, Galeacii, Marci et Stephani fratres.

[3] Archiepiscopus autem, decedens a redemptione nostra quinquagesimo quarto anno supra millesimum trecentessimum octavuo Idus November, Imperium tribus nepotibus Stephani ex Valentina Auria Genuensi filiis tripartitur: Matthaëo iuniori, Galeacio, Barnabae, quem Barnabouem vulgo appellant.

[4] Matthaëo sublato, pariter regnarunt Barnabas et Galeacius, utique tum aliis implerisque tum in edificando summi, urbes nostras turribus atque arcibus munierunt, templa erexerunt. Mediolani pulcherrimas arces habuerunt: ad Portam romanam Barnabas, qui etiam nostram Scalam in ruinis Turrianarum aedium MCCCLXXVIII edificavit, ad portam Iovis Galeacius.

[5] Hic unicum filium genuit: Ioannem Galeacium, qui comes Virtutum primo appellatus Barnabam expulit. Paulo post a Vincislao Boemiae rege, Romanorum imperatore, anno Christi millesimo trecentesimo nonagesimosexto. 4. nonas octobris primus Mediolani Dux nuncupatur. Hic ex Elysabella regis Franciae Accium tulit, qui puer moritur, et ex Catarina, altera Uxore, patruis Barnabae filia, Ioannem Mariam secundum et Philippum Mariam tertium ducem genuit.

Omnes fere christianos principes affinitate contingit Vicecomitum sanguis, quibus maxima Italiae pars paruit, et meliora adhuc habemus. Secus Alpes Bergomum, Brixia, Verona, Vicentia, Patavium, Bassanum, Bellunnum, Feltrum; trans Adduam Crema oppidum. Secundum Padum Cremona, Papia; trans Ticinum Novaria, Vercellae, Salassi; et sub Alpinae gentes, quae Pedemontanae vocantur, inter Padum et Apoeninum Alba Pompeia, Monsuicus, Clarascum, Cherium. Hasta Colonia, Tanari fluminis oppida, castella, et vici, Alexandria, Merulae praeceptoris mei natale solum, quo plurimum gloriatur. Forum fulvii nunc Valentium, Augusta Baciendorum. Secus Apoeninum Derthona, Vicus Iriae (vulgo Viqueria), Placentia, Bobium in Alpibus, Parma, Regium Lepidi, Bononia, Lugum. Trans Apoeninum, in Ethruria, Pisae, Luca, Sena, Asisium, Perusia, Firmum, Picenum. Insubres, qui Alpibus, duplici Lacu Verbano et Lario, tum Ticino Addua, Pado fluminibus clauduntur, quorum civitates Mediolanum, Comum, Laus Pompeia, Papia.

Genuae et omni Ligusticae orae Vicecomites imperarunt: Savonam, quae et Vada Sabacia, Albingauno, Intemilio, et omnino occidentali atque orientali plaga addita, aliaque, quae ad nuptias festinans praetermitto, loca possederunt.

[6] Caeso Ioanni Mariae fratri, post graves motus et perniciose bella rebellantibus populis excitata, eiecto Astore Barnabae filio, Philippus Maria successit, cuius unica filia Blanca Maria multorum filiorum virtutes adimplevit. Nam, ut alia taceam quibus sexum transgressa, immortalē famam sibi peperit, in hoc uno eius foelicitatem

ostendemus quod inclytum patrem, divum maritum, magnanimum filium cum sceptro vidit, ac filios et nepotes in eodem regno successores reliquit. Nulla igitur lampido Lacedaemonia, nulla Agrippina Romana, quae principum filiae, uxores, matres fuerunt, Blanca superat, cum istas, hoc foelicitatis generem ipsa adaequaverit alias etiam virtutum gloria post se longe reliquerit. Ipsum hoc attestatur disticon: «Tris Italos proceres terris ego Blanca latinis. / Regnantes habui filia, nupta, parens».¹⁶

[7] Francisco Sfortiae, viro quem Scipioni et Caesari rebus gestis compares, pulcherrimum istud imperium detulit, de quo eo pauciora dicam, quoniam et prosa, et volsa oratione numerosisque comentariis iam celebratur. In urbe multa et magnifica aedificia partim coepta exornavit, partim a fundamentis extruxit; inter quae Morbonia, sive Xenodochion, quod isti hospitale vocant, ubi olim Barnabae arces fuerunt, et quod Gigantum opus appelles Iovis Arx, in veteris area instaurata, miraculum visentibus afferunt.

Xenodochii eius, quod nunc est perfectum, positio dodecagona crucem amplam figurat. Hinc et hinc infirmorum lecti centum quatuordecim. Quaternae hypaethrae cum magnificentissimis cellis, diversoriisque ornatissimis, duplici quadratae porticus ordine undique muniuntur. Medianae, subdialesque areae, herbis et arbusculis virescentes. Capacissima porticus pulcherrima simul et amoenissima, quae exterius Xenodochion undique amplectitur columnis marmoreis effulta. Caetera coctili lapide semilaterumque colligatione in aeternam consurgunt firmitatem.

Arx autem ipsa, praeter immensas ex marmore turres columnasque et angulorum alyses, latericia structura coagmentatur, utriusque igitur operis parietes, cubacula, conclavia, cellarum omne genus. Hypogaea, camerae, moenia, propugnacula, armamentaria, latericia, ut non magis mirandam domum Mausoli Regis Cariae existimem, quae muros habuit latericios omni cemento firmiores, quibus inter septem orbis spectacula connumeratur.

[8] Ex Francisco et Blanca natus est Galeacius quintus dux, principis sponsi pater. Nati et alii quos totidem semideos heroasve iure dixeris: Philippus, Sforzia Lodovicus, Ascanius, Octavianus, Galeacius, Sforzia, Octavianus fato perfuncti. Reliqui superstites, quorum Philippus secessum urbanis negociis praeponens quieti se tradidit. Ascanius, Sacrosanctae Sedis Apostolicae cardinalis, consilii maturitate animique invicti prudentia altiora meretur. Lodovicus regni huius conservator et columen dulcissimi nepotis, inter tot bellorum aestus temporumque difficultates constantissimus, ut Spartano verbo utar. Prodicus, omnia per totam Italiam pacata, omnia Insubribus tuta, miro foelicitatis successu reddidit. Hippolites sororis quae Alphonso duci calabrum nupserrat, filiam, Ferdinandi Neapolitani regis neptem, Ioanni Galeacio in matrimonium ex utriusque regni commodo faustis avibus iungi procuravit.

[9] Sed vide quam pulchra vicissitudine tempora in se recurrant, redint grataque rerum series denuo revertatur. Magnum profecto istud foelicitatis argumentum, neque haec sine numine divum eveniunt:¹⁷ quod tam socio ordine nunc cuncta sibi conveniunt. Dux enim, qui istius dignitatis titulus primus iniit, Ioannes Galeacius, appellatus

¹⁶ Si tratta dell'epitaffio dettato per la duchessa dal retore e poeta cremonese Bartolomeo Petroni, precettore al servizio dei duchi Sforza dal 1466 al 1488. È edito in N. RATTI, *Della Famiglia Sforza*, Roma, 1794, vol. I, p. 4.

¹⁷ Virg. *Aen.* II, 777.

«In questo piccolo libretto»

est Galeacii filius, qui Elysabellam Francorum Regis filiam uxorem duxit, deinde consanguineam. At noster quoque Ioannes Galeacius cognominatur Galeacii filius, et Elysabellam, Neapolis aliquando – ut ominor – regis filiam, nunc neptem, coniugii et consanguinitatis consortem habet. Nec solum gentilium suorum cognomines cum illis certant, sed in hoc etiam superare contenderunt, ut quod alteri in duabus uxoribus olim obtigit, nunc in una et nominis et sanguinis parilitas confirmetur.

III. De templo mediolanensi

[1] Templi descriptionem hoc loco aggrederer, nisi et opus imperfectum esset, et pro admirabili eius decore, praestantioribus ingeniis post me relinquerem, qui tantam rerum diathesin, tot pecuniarum impendia, tot etiam annorum perpetuos labores convenienti dictione significant. Quare, imbecillitatis meae conscius, pauciora perstringam.

Templi aedificationem incoepit Ioannes Galeacius, Virtutum comes, qui postea primus Mediolani dux fuit, in regione orientalis portae, anno post Christi nativitatem millesimo trecentesimo octogessimo septimo, quinto nonas maii, ubi olim beati Blasii vetus templum fuit. Sed, ut subiacens forum capacius esset, vetustissimam et multa religione venerandam Teclae virgini dicatam aedem demoliri, eandem non longe a priore instaurant. Vetera donaria, sacrae imagines, Galdini corpus, chrismi α et ω , clavusque quem Deus homo affixus cruci salutifero cruore inspexit, ex hoc veteri in novum templum reverenter transportatur.

[2] Aedes ab occidente in orientem porrecta, duobus brachiis ad septentrionem et austrum intercurrentibus, humani corporis supinam ac patentem figuram exprimere videtur. Altitudo ab imo pavimento ad summos arcus cubitorum est octogintatrium, latitudini nonagintasex tribuentes, longitudinem usque ad veteris templi frontem habent. Cum opus ad perfectionem perductum fuerit longius producet; nunc introeuntibus a sinistra centumseptuagintasex cubitorum est, a dextra autem centumnonagintaduorum; huic quadraginta octo, illi sexaginta quatuor longitudini desunt, ut aequa ducentorumquadraginta cubitorum sit mensura.

Non deerunt fortasse qui huius aedificii rationem subtilius indagantes multa a me hoc loco praetermissa conquerantur, quod verum esse ingenue fateor, et me id consulto fecisse nec etiam diffiteor. Sciebam enim opus esse imperfectum paratosque natos nebulones, qui quod non intelligunt stolidè derident. Iccirco, ne tamquam improbus aleator, qui ut vincat non cessat perdere, aleae huius fortunam totiens subirem, stilum retraxi.¹⁸ Ne tamen rem penitus neglexisse aut esurientes Zoylos nimium timuisse videamur, quale futurum sit templum docentes mathematica ratione, si placet, Nicolae, breviter absolvemus.

[3] Opus in tetragono centumvigintiocto cubitis quoquo versus lato perficitur; haec autem est duorum brachiorum, quae supra nominavi latitudo, quorum frontibus amplissimae portae aperiuntur. Eadem etiam a terra ad fornem, qui coeterorum

¹⁸ La saccenteria con cui Zoilo di Anfite, retore del IV secolo a. C., aveva criticato i poemi di Omero nei nove libri del suo commentario era proverbiale presso gli umanisti, sebbene fossero noti solo alcuni frammenti a lui attribuibili. Una memoria della polemica letteraria che riguardò l'autore si legge in VITR. *De Arch.* VII, Prefatio, 8: *Insequentibus annis a Macedonia Zoilus, qui adoptavit cognomen, ut Homeromastix vocitaretur, Alexandriam venit sua que scripta contra Iliadem et Odyssean comparata regi recitavit.* La conoscenza del trattato di Vitruvio era dunque familiare al Dolcino.

altissimus tugurium appellatur, altitudo. In hac figura quadrilatera tres trigoni fondantur, quorum primus, deductis lineis a centro parietum quibus totum corpus cingitur, altiori arcuum puncto (quos arcus navim vocant) nonagintasex cubitis quoquo versus terminatur. Reliqui ab extrema brachiorum expansione, quae, ut dixi, est cubitorum centumviginti octo altius educuntur. Alter tugurium, alter lanternam acuto angulo designat.

Intercurrens linea per tetragoni et triangulorum centrum altiores angulos intersecat, quam isti aedificii animam appellant. Hanc animam, non qualitate discreta sed continua vel, ut apertius dicam, non numerorum ratiocinantibus comprehendere possumus, sed linea ad perpendicularum ducta demonstratur. Erit ergo huius lineae totius corporis animae mensura, id quod est radix 6.912, videlicet cubiti octogintatres usque in octogintaquatuor. Cubitum autem ubique intelligo eam mensuram quam nostri mensores brachium dicunt et haec primi trianguli finis navis altitudo. Anima vero tugurii usque in terram (verbis namque quae nunc apud architectos in usu sunt utendum existimo) est eadem, sed productior perpendicularis linea, qua secundus triangulus clauditur. Haec habebit in se radicem 12,288 quem numerum efficiunt cubiti centumdecem.

Altitudinem autem lanternae (ita vocant summam supra tugurium pyramidem), quam eadem terti trianguli sectrix eutygrama dividit, a pavimento usque ad altissimam pilam metiendo dignoscimus ex radice 21.504, quae cubitos circiter centumquadragesex comprehendit. Et haec futura est summa templi altitudo.

[4] Tugurium ipsum, quod propter immensa saxorum pondera magnam in opere isto affert difficultatem, octagonum erit: ab uno angulo ad alium cubitos decem et novem capiens, qui octies multiplicati centumquingagintaduo redduntur.

Templum praeterea tetrastylon est, quaternos columnarum habens ordines et quinque fornicum emicyclos. Altiores igitur columnae, quibus primi fornice incumbunt, cubitorum sunt quinquagesex, medianae quadragintaduorum, ultimae viginti octo. Longitudo, latitudo, altitudo ut paulo ante perdiximus.

Tota haec moles, non ut antiquitus incrustata albariove opere aut rectorio illita, sed lapide candidissimo cementsque sectilibus, quae per lacum Verbanum marmorarii huc advehunt pressim solida.

Eadem infra terram fundamentorum profunditas, quae in coelum altitudo. Fundamenta ipsa latissima festucationibus consolidata. Per scannulos gradusque ad stylobatas basiumque crepidines columnae educuntur, angulis octo semitundis structiles. Tres supra quadraginta erectae suum onus iam sustinent; ad operis consumationem undecim deesse dicuntur, quarum iacta fundamenta vidimus, praeter eas quae parietibus et angulis pro adiumento insertae aequis intercolumniis sua etiam ornamenta habent. Marmorei parietes columnarum symetrie correspondent. Fenestrarum latera et crebrae exteriorum pilarum prominentiae marmoreis statuibus forinsecus exornantur. Pares etiam circum pulcherrima columnarum epistilia intrinsecus collocatae. Et ne fortasse operosam hanc columnarum descriptionem superfluum aut vulgarem arbitris, unaquaeque XIII cubitos in ambitu complectitur, et in singulas, antequam examussim perficiantur, octo millia aureorum numum impenduntur. Compara igitur istis antiquarum ornamenta columnarum, plintides, scapos, spiras, thoros, trochilos,

«In questo piccolo libretto»

astragalos, retractationes, ephoras, syntaxes, volutas, cimacia,¹⁹ zophoros, denticulos, corsas, metocas, simas, acroteria. Adde etiam diversitates illas quas capitulorum et modulorum commensus distinguit corinthiam, doricam, ionicam, tuscanicam, atticam. Accedant quoque aedium sacrarum ratiocinatores: doricarum severitas, corinthiarum deliciae, ionicarum temperamentum, et cum nostris signis signa sua conferant graeci Atlantes anellos, cariatidas stolatas,²⁰ persicas bracatas,²¹ et cum istis numerentur striatae, intortae, leves, angulares columnae, non tamen, medius fidius, omnia haec nostrarum precio antetulerim, quae et materiei firmitudine, et nova venustatis eurithmia cum ornatiquitate certare possunt.

Templi frontem quam posteri videbunt geminae turres utrinque defendent, tercentum cubitis in caelum minaturae. Sed quod nostro tempore sub aspectu est a longe contemplanti marmoreus mons existimabitur, si ingrediaris sylva columnarum offerri videbitur.

[5] Mirum est quantum ars ingenium valeat! Quicquid cupias minutum etiam quodcumque latomi tibi excudent. Mirabantur antiqui caristium lapidem qui pectebatur, nebaturque et in mantilium usum contexebatur. At cur non magis miremur nostrorum ingenia temporum omnia ex durissimo marmore deducendum? Nam, ut maiora opera silentio involvam, sculptorum coelo saxea duricies in luxuriantes ramos, crispantes flosculos, lancinata solia, ramosos frutices, pendentes corymbos usque adeo attenuatur, ut non ex lapide sed ex lentescente caera efficta haec existimes. Statuas ex marmore faciunt achilleas, thoracatas, equestres, pedestres, togatas, nudas, quae suis filis et liniamentorum proportionibus spirare videntur; quales puto fuisse eorum qui in his sculpendis primi claruisse produntur, cretensium, dipoeni et scylli,²² et qui ante eos fuerunt chiorum, Malae, et Miciadis, Anthermique, cuius marmorum officinis nobilitata est posteritas.²³

Sed ad minutiora revertamur. Quot (qui olim marmor fuerant) errantes nodos, radiatas rotas, recurrentes grypos, implicitos Triangulorum, quadrangulorumque reflexus, quibus amplii fenestrarum orbis intexti exornantur ex marmore veluti ex funibus intorquentur. Nec unquam a labore cessatur, sed eduras cotes ad libellam cominuentium. Cementorum scabriciem regula levigantium, marmora ferta aqua et arena secantium, saxa ingentia ductariis funibus sublevantium, rudentes trocleas

¹⁹ Il termine Cimacia, tra quelli qui elencati trattando dell'ornamento delle colonne, risulta alquanto insolito e non è registrato nei dizionari storici di architettura che ho consultato. Tuttavia, si ritrova in V. SCAMOZZI, *L'idea dell'architettura universale*, Venezia, 1615, Parte seconda, VI, 17, dove nella partizione dei piedistalli si afferma: «il piedistallo è alto il quarto della colonna, cioè duoi moduli manco un ottavo, si divide in cinque parti, le quali si distribuiscono per la Cimacia, Tronco, o Quadrato, e Basamento, e tutte queste parti sono quadre. La cimacia è alta tre ottavi di modulo: divisa in parti cinque e duoi settimi; le quali si danno all'orlo superiore. Ella ha di aggetto più d'un decimo di modulo per parte».

²⁰ VITR. *De Arch.* I, 1, 5: *Quemadmodum si quis statuas marmoreas muliebres stolatas, quae cariatides dicuntur, pro columnis in opere statuerit et insuper multulos et coronas conlocaverit, percontantibus ita reddet rationem Caria, civitas Peloponnensis, cum Persis hostibus contra Graeciam consensit.*

²¹ VITR. *De Arch.* I, 1, 6: *Itaque ex eo multi statuas Persicas sustinentes epistylia et ornamenta eorum conlocaverunt, et ita ex eo argumento varietates egregias auxerunt operibus.*

²² PLIN. *Nat. Hist.* XXXVI, 9: *Marmore scalpendo primi omnium inclaruerunt Dipoenus et Scyllis, geniti in Creta insula etiamnum Medis imperantibus priusque, quam Cyrus in Persis regnare inciperet. hoc est Olympiade circiter quinquagensima.*

²³ PLIN. *Nat. Hist.* XXXVI, 11: *Cum hi essent [Dipoenus et Scyllis], iam fuerat in Chio insula Melas sculpsor, dein filius eius Micciades, ac deinde nepos Archermus.*

celoniis aut vectibus volventium, machinas tractorias erigentium, phalas et pontes publicis, et festucis catenatim compingentium multitudine cuncta fervent. Singulis annis lapidicidis, statuariis, carpentariis, fabris, aliisque opificibus supra XXX librarum millia, ut ex adversaria architectorum et ex ephemeridibus epistatarum cognovimus, absumuntur.

[6] Occurrat hoc loco aliquis. Non est vetus aedificandi mos iste. Nulla antiqui operis hic sunt peristyla, nullae antes, non prostylon habet, nec in dypteron expanditur; neque ex illis quinque generibus dispositionem recipit ut, aut pignostylos, aut diastylos, aut enterostylos, aut areostylos, aut eustylos a dispositarum ordinibus columnarum appelletur. Non etiam gradationibus ascenditur, nec amphistyli ambitu circuitur. Haec omnia, non inficior, habet nihilominus cerebrum columnarum ornatum et in binas utrinque effunditur alas. Tanta praeterea est pecuniarum impensa, tanta rerum omnium convenientia, tanta artis huius novae excellentia, ut nihil vetustum reperias cui hoc tempore iure comparetur, sed ipsum pro dignitate describere divinum potius esset quam humanum. Nemo enim quale sit cogitatione imaginari, si non viderit, nemo scriptura, quae sit intus et foris pulchritudo explicare possit, et ego quo tam partem vix attigi. Quare de mole inenarrabili penitus tacere quam pauca dicere satius putabam, sed res nata, ut aliquid summa manu enotarem consilium meum pervertit et, quod verbum est vetus, supra crepidam ascendere necessitas coegit.²⁴

[7] Nec minor est venerandorum flaminum admiratio, qui ad cerimonias et res divinas quotidie conveniunt. Centum namque sacerdotes sacerdotiis opulentim ministerio deputantur. Archipresbyter, prepositus, archidiaconus, primicyrii duo, tactici, quos ordinarios vocant, decumani, notarii, mazaconii, quibus supplicatio num cantus et laetaniarum preces funerumquoque naeniae inprimis procurantur. Anagnostae, phonasci, obedientiarii, custodes, quorum primus cimeliarcha cui thesaurorum cura et eorum quae graeci τα κειμηλία dicunt demandatur. Aeditui, pueri, utriusque sexus phanatici senes, qui ex ritu veteri panem et vinum in sacrificio offerunt. Omnium praeterea collegiorum diversi hintus partitaeque officiorum munia. Omnibus praesidet Archiepiscopus, multarum civitatum pastor. Is est Guidoantonijs Arciboldus, nuperime electus, qui sanguinis nobilitate, fidei experimento, multarum rerum usu bonis gratus est principibus. His omnibus argenteorum aureorumque vasorum, ac rerum sacrarum preciosa supellex respondet.

Haec igitur sit templi Mediolanensis pro tempore brevis descriptio, quod, ut olim Ioannes Galeacius primus inchoavit, ita Ioannes Galeacius sextus optata foelicitate perficiat.

²⁴ PLIN, *Nat. Hist.* XXXV, 84: *Idem perfecta opera proponebat in pergula transeuntibus atque, ipse post tabulam latens, vitia quae notarentur auscultabat, vulgum diligentiore iudicem quam se praeferens; LXXXV ferunt quae reprehensum a sutore, quod in crepidis una pauciores intus fecisset ansas, eodem postero die superbo emendatione pristinae admonitionis cavillante circa crus, indignatum prospexisse denuntiantem, ne supra crepidam sutor iudicaret, quod et ipsum in proverbium abiit.* Da questo episodio della vita di Apelle narrato da Plinio è tratta l'espressione impiegata da Dolcino, che invitava ad astenersi dal parlare del valore artistico di ciò che non si sa valutare.

IV. De aedificio ante templum rotundo

Ante templi frontispicium amphitheatrali orbe portam magnam vestiens lignea testudo primum spectantibus miraculum prebuit. Haec, columnarum octostylio sustentata, fastigiato fornice veteris templi pinaculum adaequabat. Columnarum forma quasi triquetra exangularis firmissima basi exurgens sex passuum latitudine antiqua opera imitabatur. Testudinis huius, quam modo prothyron, modo pronaon, nonnunquam sphaeristerion diversis de causis nominabo, unaquaeque columna quaternis loculamentis emula veritatis signa capiebat, quae sub nomine illustrium foeminarum duo et triginta fuere forma et habitu muliebri cum peculiaribus armis et eulogiis faberrime expolita. Columnarum epistylia, quibus testudinea moles inniteretur, fortissimi arcus connectebant, sub quorum singulis ingentes rotae binis iuvenibus superliminari fultis versabantur. Ex virenti hedera superficie et radii modioli autem et tympanum ex auro refulgebant.

In arcuum dorso secundum coronida deambulatorius tyrsis relinquitur sexque cubitalibus columnellis extrinsecus quasi cancellis munitus. Supra hunc simile aliud procestrion, per quod ad fastigium ascensus erat. Ex ambobus in forum prospectus, et circum machinae coronam via facilis. Ab hoc loco in metatam figuram apex fastigiari incipit, usque adeo in altum progrediens ut altitudine templo par sit. Tholi rotundus vertex, columnata triplicis ordinis pyramide coronatur, totum aedificium iunipero tecum pumbleis siphonculis epluebat.

Sed ne, dum in hoc nimium versor molestus tibi fiam, opusque explicare cupiens me totum implicem, exemplo agetur: delubrum divi Laurentii, quod Mediolanenses Tugurium appellant, fuit istius aedificii exceptis ornamentis archetypon. Ipsa testudo non multum a vestro baptisterio absimilis.

V. De arcu triumphali

In inferiori parte fori, quae cum curia terminatur, arcum triumphalem erexerunt, trino portarum fornice superbum. Harum media maior et editior, reliquae pulchritudine pares magnitudine inferiores. Antiquorum instar triumphantium, bellis, exuviis, victoriis, insignes quidquid noster strenui Franciscus Sfortia in Samnitibus gessit, quidquid egregii Venetis prestitit, quidquid Magnifici pro Mediolanensibus fecit pulchro ordine expressum visebatur. Hinc Aquilae auxiliaris, illinc ad Caravagium victor, inde Placentiae populator. In alia parte Blancam Mariam astantibus pronubis annulo coniugalis fidei Cremonae subarrabat. Videres quanto populi favore, urbem hanc ingrediens regni habenis, et contumacis Genuae sceptro tandem sit potitus. Iocundus profecto nobis Sforcianae virtutis intuitus, peregrinis etiam admiratio!

Arcus sumitatem Imperii vexilla laterum extremitates cum Trophoeis opima spolia decorabant.

VI. De spacio inter templum et arcum columnato

Ab isto arcu usque ad pronai rotunditatem, quam descripsimus, intersticium hederaceis myrtheisque columnis undique inclusum amaenissimae cuiusdam ambulationis gestationisque molissimae vicem praestabat. Xysti alicuius aut paradromidis speciem

frequens viriditas referre videbatur.²⁵ Viridantes columnas ex eodem virore signis dependentibus in diametrum curvati arcus superne colligabant.

Sed, ut laxius forum pateret, circumforaneae institorum tabernae ammotae, conducta salsamentariorum tentoria evulsa, suburbanae mulieres, cupedinarii, olitores cum scrutis suis, et obsoniis, et hortensibus exturbati. Peticis et longuriis quibus irruentis turbae impetus reiceretur. Interpositis ab omnibus enim curatum est ut his nuptiis nihil deesse videretur, quae et si magnificentissimae recentibusque annalium monumentis dignae fuerunt. Hyppolites tamen obitus, quam Blancae matris exemplar et Elysabellae filiae exemplum hoc anno Neapoli ammissam adhuc pullati lugemus, communem laeticiam immodicosque urbis luxus repressit.

VII. De arcis apparatu

Sed iam in regum thronum penetremus. In arce Iovis, quae divorum principum est sedes, penitior aula palatium illud grande descendantibus prima genialis diei signa patefecit. Huius enim areae forma quadrangularis est, duplici coenaculo a tribus lateribus circumsepta. Triplinhii muri mira altitudine sublimes medii fascia cyanea duobus cubitis lata inter ecphoras circumvestiti.

Hanc fasciam varii centaurorum deorumque sylvestrium lusus implent. Supra infraque Iuniperi torquibus, hederarum coronamentis, et lauri plectis restium more inter se implicitarum frondenti gyro totum ambitum cingentibus. Ab his ducalis potentiae et subditarum civitatum in hederarum spirulis corruscantia insignia dependebant. Ad caput vero capacis areae supra proiecturae praecinctionem binae aquilae totidemque viperae coronis radiantibus servientes in orbiculatis trichis demittebantur.

Quartum latus temporaria porticu alia omnia superante desinentis muri utrunque linbum eodem tenore continuabat. Ex iunipero tamquam ex marmore stantes columnae frondeos fornices corymbiseris capitulis sustinebant, eo artificio concamerati et auro intercrepitante rasiles ut nulla foliorum asperitas, nulla ramorum inter se connexorum inconcinnitas artis pretium imminueret. Putares haec vel ita nata vel pictorum penicillo elaborata. Sub hoc, quasi quodam topiario opere, principalis pompa equis insidens ad arcis portam tecta perveniebat.

Sed antequam arcem egrediamur coniugalis thalami magnificentiam explicemus.

²⁵ VITR. *De arch.* V, 11: *Haec autem porticus xystos apud Graecos vocitatur, quod athletae per hiberna tempora in tectis stadiis exercentur. Proxime autem xystum et duplicem porticum designentur hypaethroae ambulationes, quas Graeci paradromidas, nostri xysta appellant, in quas per hiemem ex xysto sereno caelo athletae prodeuntes exercentur. Faciunda autem xysta sic videntur, ut sint inter duas porticus silvae aut platanones, et in his perficiantur inter arbores ambulationes ibique ex opere signino stationes. Post xystum autem stadium ita figuratum, ut possint hominum copiae cum laxamento athletas certantes spectare.* Lo *xysto* era dunque un doppio portico, caratterizzante l'edificio della palestra, in cui in inverno gli atleti greci svolgevano gli allenamenti. Il termine *paradromides*, secondo Vitruvio, ne sarebbe il corrispondente greco. Lo spazio tra i due portici era caratterizzato da una ricca vegetazione o da filari di platani riservati alle passeggiate ricreative degli sportivi.

VIII. De lecti genialis ornamento

[1] Vereor, ne si sacri liminis adyta prophanus ingredior, id mihi eveniat quod temerario Acteoni et locutuleio Tantalo evenisse poetae fabulantur; quorum alter ad nudam Dianam accedere ausus in cervum deformatus e vernaculis canibus discerptus famigeratur;²⁶ alterum autem, ob Iovis resecta arcana, inter divitias egentem fugitivi pomorum odores et fallaces undarum haustus poenitenda lingua frustantur.²⁷

Attamen cum omnes Vicecomitis et Sforcianae gentis liberalitatem immo paternam affectionem in civitates populosque suos eam esse cognoscant, ut non solum intra aurea tecta recipiamur, sed in praecordiorum penitis amabiliter reconditi cum principibus nostris communem spiritum hauriamus.

Nihil dubitabo penitioris genaecei atque genialis thalami regios ornatus carptim prodere. Dialis arcis triclinia, coenacula, cubicula singula non percorram, nec per omnes oecos, procoetosque ancipitem vulgum admittam. Sed post prothalamorum excubias, coniugalem pastada verecunde introspicens tantum reserabo.

[2] Beati igitur thalami parietes undique, et mutuli, et cum trabibus laquearia auro picturisque superba. Thorum nobilem plana latitudine extensum vellum sericum superne inumbrabat.

Tota velli latitudo exuberanter punicea in meditullio victoriae veteris spoliū fera radiabat. Is fuit ex unionibus solidus leo, ea magnitudine qua id genus in Sylvis dominatur. In supposito igne, eius uterum micantibus flammis comprehendente geniculans. Erectum, et intacta litterato linteamine galea minax caput, ignitum ramale, urnis cum aqua appensis, caetero corpore recumbens ipse prioribus pedibus gestabat, non auro textus, nec preciosis vel lerum coloribus variatus, sed ex puri roris candentibus bacis dense compositus. Margaritae leo galeatus, margaritae ramus ardens, margaritae hydriae distillantes: omnia margaritis quasi grandine operta. Iactet iam antiquitas aurea, argenteave fulcra, citreos orbis cum eboreis pedibus ostentet. Admiretur etiam testudinum putamina in laminas ad lectos convestiendos dissecta, dum sciat omnia haec thalami nostri milesimam partem non adaequatura.

Preter leonem reliqua velli aurea unionibus quoque acervatim distinguebatur. A quattuor angulis ad sinuantium solis radiorum imitationem prodeundo intorta flagella medium leonem vibranti claritate percutiebant. In alia parte in flores, in alia in arbores, per totum limbum in flexuosos maeandros, sinuosumque fluctibus Eurypum undanti ambitu uniones dispositi. Eodem colore mollissimi lecti stragula, sed multipliciori unionum pondere referta principis excellentiae respondebant. Singulos angulos singuli leones ex unionibus facti eodem modo incubabant. In lecti medio omnium maximus non radiis ut superior, sed leonibus cum ICH. HOF. Quod aquam et ignem interpretantur cristatis circumscriptus. Quinque igitur in hoc stragulo fuere exaluminatorum immenso precio fartim contexti, et unus impendulo operimento, pari aestimatione admirandus.

[3] Conferat nunc ex curiosis quispiam. M. Lolii quadringenties sextercium, quam summam Paulina Caligulae uxor margaritis onusta in coenas olim afferebat,²⁸

²⁶ OVID. *Met.* III, 138-252.

²⁷ OVID. *Met.* IV, 458-459.

²⁸ PLIN. *Nat. Hist.* IX, 35.

computetque quinque straguli huius leones, et velli a lacunari dependentis unicum, et item alium quo ad lecti frontem paries tegebatur, omnes ex unionum contextu factos, addat praeterea tot radios, tot flores, arbores, urnas, ignes, ramos, oras denique ipsas, ex Margaritis agminatim consutis fulgentes. Inveniet certe non modo M. Lolii neptem superari, sed nec Thetidem in Thessalia aut Iunonem in Samo talem unquam thalamum habuisse affirmabit. Imo vero Venerem et Nereidas quicquid concharum in toto mari vivit in Elysabellae thorum contulisse palam attestabitur.

IX. De viarum tegumentis et festo urbis ornatu

[1] Portam arcis egredientes a thalami deliciis et a virentis porticus opacitate alia perpetua umbra excoepit. Haec fuit umbellae aureae gemmata laxitas, quam scientiae, et dignitatis gradu potiores festis pilis subnixam, undique manibus certatim subeundo gestaverunt.

Ab ista arce templum passibus plus minus mille distat. Totum igitur spacium alibi octo, alibi decem cubitis se se diffundens, laneo panno adeo contectum fuit ut omnes vicorum inflexus speculari lapide aut theatricis velis obductos crederes.²⁹ Nulla fuit aedium pars, quae inoperta solem admiserit, viae quibus graderentur tapetis intectae: moenia omnia aulaeis convestita, peripetasmatis concta velut incrustata. Nihil privati, nihil quotidiani, omnia sumptuosa, omnia solemnem nitore luxuriantia. Quid tandem in tanta pictarum vestium, et diversi coloris texturae polymitaria varietate, antiquorum lithostrata, asarota,³⁰ tessellatae pavimenta, aut quid cameras encausto, et emblemate vermiculatas admiramur? Praetermitto singulorum fores civium, qui praeter comunes omnibus attalicas phrigias, alexadrinas, babilonicas vestes, tonsili buxo, intonsa myrtho, sequaci hedera, opaca iunipero, flamenti oliva, pergulas, topiaria, conopea, sub propyleis, thyronibus, prodomis, sibi effinxerunt.

[2] Multis in locis scansoriae machinae,³¹ et formae lychnorum polymixorum pensiles,³² paegamata cantantibus pueris, et varia animalium specie per incrementa cursitantium lasciviebant.

Vidi ego ex ligneis bucinis, tamquam ex copiae cornu, aurum in folia extenuatum volitantesque praeciosi metalli bracteolas ab Acheloo et Nymphis emitti. Thure ac gratis odorum halatibus omnia fragrabant; cantilenarum mella per festos vicos resonantia praeciosis suffituum fumis principes consalutatos adorarunt.

[3] Ad avertendum vulgi concursum deformes ex panno papyraceisve tegumentis effigies loquaces set ridiculae vagabantur, quae ore immaniter dehiscentes, crepitanti

²⁹ OVID. *Ars*, I, 103. *Marmoreo pendebant vela teatro.*

³⁰ PLIN. *Nat. Hist.* XXXVI, 184. *Celeberrimus fuit in hoc genere Sosus, qui Pergami stravit quem vocant asaroton ocon, quoniam purgamenta cenae in pavimentis quaeque everri solent velut relicta fecerat parvis e tessellis tinctisque in varios colores.*

³¹ VITR. X. 1. 1. *Scansorum autem machinae ita fuerunt conlocatae, ut ad altitudinem tignis statutis et transversariis conligatis sine periculo scandatur ad apparatus spectationem; at spirabile, cum spiritus ex expressionibus impulsus et plagae vocesque organicos exprimantur.*

³² *Le formae Lychnorum Polymixorum pensiles* qui citate da Dolcino credo siano memori di MART. *Epi-gram.* XIV, 41. *Lucerna polymyxos. Inlustrem cum tota meis convivium flammis / Totque geram myxos, una lucerna vocor.* Oltre che di un più consueto PLIN. *Nat. Hist.* XXXIV. 14. *Placuere et lychnuchi pensiles in delubris aut arborum modo mala ferentium lucentes.*

dentium sonitu, anilis ebrietatis vesania spectatores terrebant. Tales apud Romanos in circensium pompa petreias, cicerias, manducos fuisse putamus.³³

X. De sacerdotum et militum pompa

[1] Solemni nuptiarum die ex omnibus coenobiis et venerandis locis sacerdotum collegia omne genus convocata quibus urbs lustraretur. Supplicationes per totam urbem indictae. Deinde omnes in seriem dispositi cum christianae unitatis vexillo, thensis, imaginibus, candelabris, libatoriis, vasis argenteis aureisque, poderibus et reliquis vestibis sacris ab arce ad arcum pompam continuarunt. Tanta fuit eo die pontificum, prothonotariorum, abbatum, pastophorum, sacerdotum, levitarum, hypodiaconorum religiosorumque aliorum multitudo praetereunte principe *Te Deum laudamus* alternis concinentium.

[2] Ab alia parte eodem ordine dispositi militum ordines, principes, hastati, triarii, ferentarii, antesignani, centuriones, tribuni, primipili, iaculatores, sagyptarii, funditores, balistarii, scorpionarii, decuriones, velites, graecanico habitu stratiotae, catafracti equites et scutati ac galeis ocreisque muniti. Armorumque horrore tubarumque sonitu omnia trepidabant.

XI. De principis egressu et comitatu

[1] His summo mane ita preparatis, hora circiter sexta eius diei quo Virgo Mater Christum Simeoni statuit, quarto nonas februarii in phaleratis equis conspicui principes arcis portam egressi obviae umbrellae (ut dixi) umbraculum subeunt. Ante principem inclytus Lodovicus, vultu regio, maturitate senili, ditissima veste et spumanti equo mirabilis incedebat. Princeps ipse aurea clamide margaritarum fulgenti textu bacata et grandi unione ex collo dependente, qualem numquam Cleopatram habuisse credimus, cum Elysabella forma et habitu pari, virginum choro subsequente, sub eadem umbellae scena ferebantur.

Imperii gladio, idest Iusticiae oculo praeunte, Hermes magnanimi ducis, generosae indolis frater, caeteraque procerum, oratorum, regulatorum, comitum, marchionum, equitum, consiliariorum, magistratuum, aulicorum, multitudo

³³ F. BIONDO, *De Roma triumphante libri X priscorum scriptorum lectoribus utilissimi ad totiusque Romanae antiquitatis cognitionem pernecessarii*, Basileae, Froben, 1559, X, 215: *Singuli vero ordines sacerdotum, singulae sodalitates, singula pegmatum et machinarum agmina suos habuere ludos, et simphoniacos, singulos pantomimos, per quos a praecedentibus collegiis dividerentur. Petreiae enim alicubi fuerunt mulierculae ebrias se gesticulationibus simulantes, quae dum obtorto vacillantibusque gressu in casum et ruinam pendent, seseque vix tandem sustentantes totam paucis sed amplis passibus viam complectuntur, turbas in risum provocant. Et manducos aliqui dignores ditioresque sacerdotes a quibus sua gratior fieret pompa, praemittebant. Erantque hi larvato capite humano maiori, maxillas vasta magnitudine pariter vastis armata dentibus habentes, qui suo tantii oris hiatus dentiumque crepitu sese in utranque partem viae dum flecterent ridentem turbam vertebant in fugam, et quicquid in esum oris applicaretur; tamque deglutientes in sinum demittebant. Utque maiorem varietas delectationem faceret, Ciceriae aliis interiectae ordinibus suos et ipsae risus etiam viris gravibus excivere. Viri erant hi, veste et larvato oris habitu muliebri, quibus cervicis proceritas iusta oblongior appareret, vocis tamen usus ad labia et inter dentes ita respondebant ut verborum proprietatem nullatenus desideraretur.*

veneranda praecedebat. Longus etiam ordo pone sequebatur. Umbellam hastis pictis pendentem medici solemniter peoniae artis habitu ad arcem primi appraehenderunt.

[2] Innumera fuit confluentis concursantisque populi colluvio ut multi in turba sine laxamento pene colliderentur. Omnes viae ludis, strepitu, plausibus, cantu personabant. Organa, tympana, cymbala, sistra, crotala, passim audiebantur.

Ab ipsa arce usque ad templum omnia loca viris mulieribusque acervatim infessa tabernae, podia, fenestras, moeniana, officinae, thuarina, tegulae, logia, speculae, hyperthyra, valvae, limina, pendenti, aut semiconspicuo spectantium fartim occupata. Aditus omnes lacunaria, substillicia, tecta agminatim constipata.³⁴

[3] Ubi ad arcem faustis acclamationibus perventum est matronae circiter quadrigintae, Insubriae et Liguriae nobilitatis flos, aureis sericisque vestibus fulgentes, auro, gemmis, margaritis, opertae, quas per crines modo in nodum collectos, modo per niveam cervicem et lactea colla diffusos nonnumquam in spiram conglobatos decenter distinxerant, omni tunc muliebri mundo augustiores, ex proxima curia obviam Elysabellam reverenter excipiunt reginamque consalutant; deinde pulcherrimi agminis media stantes dearum coetum nobis repraesentarunt.

Castam Dianam et Nymphas venatoriis saltibus renunciasset, si tam austera aut aream Venerem, cum gratis et Horis residentibus promicanti nymbo caelum deferisset, si tam lasciva, crederes. Iurisperiti autem in purpura et auro ardentis umbellae thyrsis manu apprehensis suis pertibus functi sunt.

Reliqui, ex equis desilire iussi, Francisci gloriam in arcu contemplati, per columnatum septem principes sub sphaeristerium deduxerunt, qui pro foribus phani relictis equis summa cum veneratione templum ingrediuntur, sub topiario opera quod columnis utriusque XVII pulcherrimis arcuato tractu ab altaria producebatur, opus visu delectabile, atque arte expolitum, hederis et lauro historiam varietatem distinguentibus.

XII. De altari et eius ornamento

[1] Altare quinque cubitis a terra aeductum in ea parte est constructum ubi vetus esse consuevit, inter secundum et tertium columnarum ordinem, quibus in cyclum positus primus templi forniculus sustentatur. Vetus in aliam partem in penes translatus, ascensus molliter incipiebat a quattuor illis columnis marmoreis, quae magnitudine et robore aliis firmiores anceps templi fastigium, quod tugurium dicitur, olim sustinebant. Ubi multis passibus ad consessum quasi ad theatridium ascenderas, plano loco ad duos gradus perveniebatur, quibus leniter superatis exaequato lignei pontis tabulato, alium gradum offendebas, post quem, iterum plana area, ad litus altaris tribus gradibus erat accessus. Bina utrisque lectisternia sub papilionibus aureis principes exceperunt.

Scalae a tergo quindecim gradibus pavementum contingentes ministrantibus acolytis serviebant ad episcopi caerimonias et altaris necessaria quod opibus tum divinis tum humanis opulentissimum eo die fuit.

³⁴ F. BEROALDO, *Nuptiae Bentivolorum*, cit., p. 166-168: *Omnis aetas, sexus, ordo viam Galeriam agminatim compleverant studio visendi exoptatissimam sponsam sponsaeque apparatus. Vix locus quisquis latus et longus capax erat tantae multitudinis catervatim confluentis. Civitas omnis, peregrini omnes mira densitate cuncta stipaverant. Multi columnis implexi, non pauci e fenestris semiconspicui, plerique sub dio inter imbres perspectabant; tanta est mortalibus insita cupiditas novitatis.*

«In questo piccolo libretto»

[2] Supra altarem suggestus quidam quantum est inter secundas columnas intercapedinis, gradibus septem maximis in angustum paulatim preminens obtuso angulo apicem acuebat. In hoc per loculamenta dispositus non aerarii thesaurus, non principis nostri publica supellex, sed quicquid cernebatur ex magnanimi Lodovici privata parsimonia fuit, crateres, phialae, labra, luteri, cantari amphorum, scyphi, chrysendeta, urnae, ex auro obrizo argentoque purissimo miro artificum ingenio fabrefactae. Cristallo, electro, elenchis, ac preciosis annulorum lapidibus gemmatae, argenteis animalium pedibus anaglypha crepidine sustinebantur. Omitto deorum imagines, vasa sacra, candelabra permulta: sexaginta illis contentus, sub quibus singulis quaterni homines ferendo hanellabant, quae tricubitali quadricubitalique altitudine omnes in admirationem attraxerunt.

XIII. De pontificali Missa

Cum igitur electi hic consedissent, Fabricius Marlianus, episcopus placentinus, sacrificium de more peregit. Hinc cantoribus gallicis, illinc tubicinum concentu choro exultante, deinde Federicus Sanseverinas, magni Roberti filius episcopus maleacensis in medium prodiens orationem eleganter exorditur.

Post perorationem vernaculis verbis caetera transegerunt. A dextra Iohannes Galeacius, a sinistra Elysabella, in medio divus Lodovicus hymenea sedulitate virginis manum apprehendens, post sacrosancta annulorum pignora, sponsam sponso concinnavit.

XIV. De his qui auro equestri donati sunt et spectatorum numero

Nec mora duo prestantissimi viri, iam diu tale decus meriti, Bartholameus Chalcus, primus ducalis secretarius, et Petrus Bochacini Alamanus, Florentinorum legatus, in equestrem ordinem eliguntur. Parazonio accincti et aureis imaginariae militiae insignibus ab illustrissimo duce donati.

Post haec in arcem redierunt eadem populi frequentia foelicem reditum suis locis expectante. Censa sunt eorum qui in speculis et viarum stationibus spectaverunt supra centum millia ducis comitatum et peregrinos qui innumeri affluerunt, cum his non supputo, ut illud vere attestari iam possimus, quod Stephanus in *Ethnicis* scribit: Μεδιωλάνιον πολυάνθρωπος πόλις.³⁵ Ausoniique Emistithion impune canere: «Et Mediolani mira omnia».³⁶

XV. De ducis nostri foelicitate

Unum e multis non pretermittam quod mihi miraculum auget. Diebus quibus ista parabantur tanta fuit pluviarum inundatio ut omnia plenis refluentium aquarum fistulis natarent, compacta opera humore confatiscerent, omniaque dissoluerentur, et usque

³⁵ Si tratta del lessico geografico dell'erudito Stefano di Bisanzio, noto con il titolo di Ἐθνικά e datato intorno alla prima metà del VI sec. d.C. Del testo è giunta l'epitome che ne trasse il grammatico Ermolao. L'opera forniva sintetiche notizie intorno a tutti i luoghi citati dagli autori dell'antichità, elencati in ordine alfabetico.

³⁶AUSON. *Ord. Urb. Nob.* VII.

in noctem illam, post cuius tenebras continuo Aurora sereno illuxit, perduravere. Ea deinde claritate pura dies effusit, ut diis quoque has nuptias approbari multi interpretarentur. Illud de principis foelicitate usurpantes nocte pluit tota redeunt spectacula mane.

XVI. De Mediolani et nuptiarum laudibus

Mediolanum, non ut ex veterum libris, et nostrorum temporum gloria conicio, diis et hominibus acceptissima est civitas. Haec divitiarum mater et magnorum principum opportuna sedes semper fuit. Non commemoro urbis delicias, agrorum uberes glebas, regionis et bello et pace commoditates, quas romani caesares satis ostendunt, qui relicta urbe Latia in hanc tamquam in deliciarum hortum saepissime migraverunt. Hoc fecit Traianus, hoc Adrianus, et subsequentium principum multi alii usque ad Theodosium, qui et ipse Mediolani vixit. Huius filius, Honorius, occidui orbis imperator, Mariam Stiliconis filiam Mediolani duxit uxorem. Sed illas nuptias nostris vix comparaverim, in quibus maximi principes ultro serviverunt, excellentes Europae potentatus oratores et munera misseunt, universa populi multitudo plausit. Divi Francisci filii affuerunt: Philippus, Iulius, Sforcia, et dius Lodovicus, omnium principum prudentia et animi magnitudine sine invidia facile princeps.

XVII. De nuptiarum excellentia

Nuptiarum splendorem etiam ostenderunt duo inter Cisalpinos potentissimi: Ioannes Franciscus Palavicinus marchio et Ioannes Borrhomeus comes. Hi, dimissis servorum agminibus, quibus alioquin stipati incedere solent, equo longius sequente, ipsi pedites in togis auro textis gemmisque radiantibus, Elysabellae ad frenum quasi paranymphi utrinque astiterunt, totamque viae longitudinem pedibus emensi in templum introduxerunt. Mira, Hercules, nuptiarum excellentiam, quibus tanti viri famulicium praestare, et pro sponsa lateronis ac satellitis officium adimplere non dedignantur!

XVIII. Epilogus

Haec sunt, Nicolae optime, quae de his nuptiis ad te scribenda putavi: aedificiorum formas, urbis apparatus, populi concursum, pompae ordinem, Mediolani omni in re magnificentiam, in haec capita compendiose contrahens, quae tu rhetorico sermone pro tua facundia latius diffundes. Ego enim sum alterius operis castigatione occupatus, neque haec tam alta tenui stilo temptare ausim.

Quibus interfui, quae vidi, ut vera fuerunt, ita simpliciter narraui. Nihil de navigatione ex Neapoli Genuam commemorans, quae fuit Genuensium laeticia et largitas, quas Derthonae impensas et apparatus fecerit Burguntius Botta in hac re vere Magnificus, nullum in liberaritatis genus praetermissit, quo suum in principem animum testaretur. Quae Vaglebani et in aliis Insubrii tractus populis officia et congratulationes, quae sociarum civitatum munera qui viderunt litterarum monumentis ipsi mandent. Horum namque singula iustum volumen seorsum scripta conficere possunt. Quali praeterea navium ornatu, qua procerum laeticia, quanto totius urbis applausu ad eam fossam quae arcem manufacta a tergo respicit Elysabellam navi

«In questo piccolo libretto»

tecta quam neotericorum alii bucinatoriam, alii bucentaurum appellant foeliciter egredientem exceperimus epistolaris modus dicere non permitti.

Mediolanensium etiam conviviorum luxus, reginarumque epularum adiciales, saliaresve diversitates, licentiosis poetis, qui forsitan Epithalamia nunc ludunt, musae nostrae diffisi relinquimus. Non est nobis privati ingenii publicos comprehendere sumptus.

Vale, vir eminentississime. Data Mediolani, X Kalendas Martii 1489.

XIX. [Epistula] Iohannes Antonius Corvinus patri Stephano Dulcino canonico Mediolanensi salutem plurimum dicit.

[1] Vidi, suavissime Stephane, quae tu de magnanimi principis nostri prestantissimis excellentissimisque nuptiis graviter ornateque scripsisti. Quodque inter caetera et admirandum maxime, atque sumopere preclarum est quam eleganter, quam accomodate totam huius rei seriem non descriperis modo, verum est, ut ipsemet scribis, quasi in tabella depinxeris, ut qui ea legerint non legisse modo, verum et illa oculis conspexisse procul dubio affirmare possint, ita cuncta hac in re gesta miro ordine singulari apertaue rerum descriptione collegisti, et idem dicere qui tua scripta perlegerint, quod comicus noster poeta Dantes picturam quandam admiratus dixit: «non vidde più di me chi vidde il vero».³⁷ Ita nihilminus vero qui tua scripta perlegerint vidit illud inter caetera mihi quidem non mediocrem admirationem, atque iocunditatem prestitit, quod in aedificii illius mirabilis amphitheatrali orbe constructi descriptione praestitisti nec non arcus triumphalis, dispositionisque regiae arcis, ac totius viae mirabili ornatu, caeterisque aliis memoratu dignis in his rebus gestis. Quid vicecomitum prosapiam, quid admirabilem templi descriptionem commemoro, quae singula non mediocri vi ingenii nec vulgari et quotidiana eloquentia sed ornatissimo scribendi genere, ac vocabulis ad rem accommodatis exquisitissimisque, et si sane difficilioribus summa diligentia singularique studio complexus es, ut vere ego pro me affirmare possim ex ornatissimis scriptis tuis plurima vocabula peregrina, et cognitu profecto digna intellexisse, quae antea mihi et doctoribus forsitan incognita extitissent?

[2] Itaque tuis his ornatissimis scriptis non legentes modo mirifice oblectasti sed, et quod longe prestantius et est, adiuvisti eruditioresque doctrina tua reddidisti. Quamobrem tua hac historia ac ornato et gravi scribendi genere adeo sum delectatus ut mille exemplaribus haec meis impensis imprimi curaverim, grande operae precium aliis quoque hac opera afferri posse arbitratus.

Perge igitur, ut coepisti, iuvenilem hanc aetatem talibus monumentis excolere nominis tui deternitati et amicorum utilitatibus sulturus, altioraque iam animo volvens et scribere aggrediens. Te nobis in dies et ornatiorem, et laudatiorem presta, quibus ex rebus et carior nobis plurimum tua virtute fies, et pro merito tuo quod maximae urbes praestantissimis ac doctissimis civibus suis alioquin prestiterunt. Illud est tibi a tua incluta urbe quandoque concedi posse certe sperabis.

Vale, meque ut facis mutuo dilige. Mediolani pridiae KL Martii. 1489.

³⁷ D. ALIGHIERI, *Pg.* XII, 68: «non vide mei di me chi vide il vero». Corvini, citando erroneamente a memoria, deforma l'endecasillabo. Si tratta del verso con cui Dante commenta l'abilità dell'artefice dei rilievi scolpiti sul pavimento della prima cornice del Purgatorio, dedicati agli esempi di superbia punita.

XX. [Carmen] Boniphacius Bembus Brixiensis *In Caninum*³⁸

Quod ipse sum si essem Canine quod nollem,
Edentulusque esses. Canine quod vellem,
Nec roderes omnia. Canine quod nollem,
Nec invideres omnibus, quod ut vellem,
Sic te quoque miserabilem magis nollem.

XXI. [Colophon]

Opera et impensa spectabilis viri domini Iohanni Antonii Corvini de Aretio vir in hac arte ingeniosissimus Antonius Zarotus Parmensis impressit Mediolani. M.CCCC.LXXXVIII. Idibus aprilibus.

³⁸ Scarse le notizie intorno a Bonifacio Bembo da Brescia. Nato intorno al 1460 svolse attività di precettore a Castelfranco e a Pavia. Nel 1493, durante il pontificato di Innocenzo VIII fu assegnato allo Studio Romano come docente di retorica. Della sua produzione è pervenuta una elegia in distici *ad Cassandram Fedelem*. Per lui si veda C. FEDELE, *Letters and Orations*, Edited by Diana Robin, Chicago, The University Press of Chicago, 2007, p. 96, n. 15.

Documento A. Stefano Dolcino, *Le nozze dell'illustrissimo duca di Milano*. Traduzione.

I. [Epistola prefatoria] Padre Stefano Dolcino, canonico di Santa Maria della Scala, saluta Niccolò Lugari, retore cremonese.

[1] Credo, Niccolò, che tu mi abbia invidiato, sentendo qual genere di spozalizi abbiamo celebrato in questi giorni a Milano. Ma mi invidierai ancor di più quando ti avrò descritto l'ordine dell'intera cerimonia; al punto che, non vi è dubbio, se tu potessi ammirarla nella mente allo stesso modo in cui io ne fui spettatore, supereresti in invidia le sorelle di Psiche o la figlia di Cecrope, essendo privo di quell'ampio piacere per il quale molti di noi hanno sentito una gioia incredibile.

Pertanto, affinché la grandezza di questa letizia giunga a tutti coloro che si rifiutarono di essere presenti a uno spettacolo tanto raro, ritenendolo d'incentivo alla loro invidia, io ti illustrerò, come in un quadro, la sequenza degli eventi. Nel fare ciò, se sarò piuttosto oscuro, non lo imputerai a me, bensì al soggetto stesso, che ha richiesto spesso vocaboli estranei all'usato per essere narrato. Potrai forse accusare anche la mia imperizia, dal momento che non ho saputo spiegare la materia con il nostro lessico. Con la stessa nota di biasimo, però, bollerai Plinio, così complicato nel descrivere Laurento e l'Etruria, e Varrone, che compose con parole esotiche la sua *Ornitrophia*. Vediamo poi come Giuseppe e Aristea fecero lo stesso tentando di descrivere il tempio di Gerusalemme e i suoi vasi sacri; e quanto Vitruvio riempì le sue osservazioni sull'architettura di vocaboli assai difficili.

Cosa dunque avremmo potuto fare noi, porci di Boezio, cui non è concesso inventare nuove parole e che a stento comprendiamo quelle trovate dagli antichi?

[2] Non essendo avvezzi al remo e al timone abbiamo abbandonato assai incautamente una nave che trasporta merci rare ai latrati dei cani di Scilla e alla corrente di critici cavillosi, i quali con scarso ingegno tendono insidie segretamente alle oneste fatiche e non offrono nient'altro che offese. Essi digrignano i lividi denti verso l'ammirevole impresa altrui con sfacciataggine brigantesca, e vibrano la lingua contro le cose che non hanno mai appreso, paghi della loro arroganza; infine, dal petto, come quello di Cerbero, vomitano un veleno mortifero insieme ai dolci frutti. Si scagliano quasi contro ogni parola, inveiscono per la struttura, gridano contro il significato, condannano la fecondità degli ingegni, e in conclusione, consci della loro improduttività, mettono sottosopra ogni cosa. Non vi è, a parer mio, nessun essere più simile a loro del cuculo che, dopo essere stato allevato accuratamente nella covata di un altro uccello e nutrito abbondantemente con cibi non suoi, arma il becco malvagio contro i piccoli della nutrice ancor privi di piume e contro lei stessa e, infine, alunno traditore e ingrato, seppellisce tutti nel nido crudele.

[3] Ma oltrepassiamo con le orecchie d'Ulisse questo genere d'orridi mostri. Essi, valentissimi alleati delle civette selvatiche, compiono delitti stridendo timidamente tra le tenebre imperscrutabili, e sono sempre pronti a esplorare con gli scarabei lo sterco della maldicenza e con le talpe i pertugi di terra in cui ci si perde continuamente e miseramente. Noi, dottissimo Niccolò, che lasciamo questo gregge ignavo e testardo

«In questo piccolo libretto»

a ruminare fieno velenoso, per allenare l'ingegno in una nuova sfida, così come potremmo fare in una vera palestra spingendo le nostre forze fino all'estremo, abbiamo preparato per te questi esercizi di riscaldamento. Se non vi abbiamo inserito tutte le mosse della lotta e non vi abbiamo preso in rassegna tutte le armi dei pugili, come sarebbe stato opportuno, non ci condannerai senza ritegno, ma come un censore equo ne ascriverai la causa alla difficoltà dell'opera e alla sorte dei nostri tempi, nei quali le imprese migliori (a meno che tu non preferisca la mia audacia) sono decedute. Qui, infatti, vi sono alcune cose che andrebbero dette con parole più appropriate, diverse sono da cambiare, molte da segnalare con l'obelio e tantissime, se non proprio tutte, da eliminare con un'unica cancellatura. E già esse sarebbero sprofondate come un tempo l'Aiace di Augusto nella sua armatura, se noi non fossimo in attesa della retta correzione della tua lima. Pertanto, inviamo a te, unico, eletto tra pochissimi, queste pagine, come il progetto di un edificio. Ripensate dalla tua accurata analisi e ornate di splendidi fiori d'eloquenza, grazie al tuo stilo, non temeranno di giungere nelle mani degli uomini.

Ma ora lasciamo di scrivere codesta introduzione e, sebbene brevemente, ricordiamo qualcosa di più elevato in merito all'origine del principe e della città.

II. Genealogia dei Visconti

[1] Ritengo sia già universalmente noto come i re dei Longobardi, i quali dettennero il dominio dell'Italia per duecento anni, fossero stati i progenitori della stirpe dei Visconti; pertanto, ciò non verrà illustrato da me in questa sede. Vi sono, infatti, antichissimi annali che lo attestano, e su questo punto concordano, tra i più recenti, Biondo nelle *Decadi* e Candido nel *Panegirico*; inoltre, l'alessandrino Giorgio Merula ha composto un'eccellente opera storiografica per il periodo dalla fondazione di Milano ai nostri tempi. Poiché grazie a costoro appare sufficientemente con chiarezza l'antichità di casa Visconti, noi, che amiamo la brevità, tralascieremo le loro origini, le genealogie, i trionfi, le vittorie, i titoli, le imprese compiute in tutta l'Europa. Per quel che è pertinente alla nostra narrazione, ci limiteremo a citare il solo Matteo Visconti, degno di essere paragonato agli antichi uomini. A partire da lui i successori mantennero il dominio della città per duecento anni continuativamente. Non ci soffermeremo sulle imprese realizzate da ognuno di essi, tutte del resto piuttosto note, ma ne elencheremo solamente i nomi.

[2] Matteo, dunque, ebbe cinque figli: Galeazzo, Marco, Luchino, Giovanni, Stefano. Scacciati dalla città i Della Torre per la seconda volta, Matteo fece ritorno in patria e in seguito, morendo, lasciò il potere al figlio Galeazzo. Da questo nacque Azzone, giovane valoroso, che regnò dopo la morte del padre. Al nipote Azzone successe Luchino; e a Luchino suo fratello, l'arcivescovo Giovanni, il più anziano dei figli di Matteo (Galeazzo, Marco e Stefano).

[3] L'arcivescovo, decedendo alle idi di novembre dell'anno della salute nostra 1354, divise invece il dominio tra i tre nipoti, nati dalle nozze di Stefano con la genovese Valentina Doria: Matteo II, Galeazzo e Barnaba, detto dal popolo Bernabò.

[4] Dopo la morte di Matteo II, Barnaba e Galeazzo regnarono insieme, e furono davvero eccellenti, come in ogni altra cosa, nella promozione delle opere pubbliche. Munirono le nostre città di torri e roccaforti, edificarono templi e possedettero

bellissimi castelli in Milano: Barnaba, che nel 1378 fece anche costruire sulle rovine delle dimore dei Della Torre la nostra chiesa di Santa Maria della Scala, a Porta Romana, e Galeazzo a Porta Giovia.

[5] Quest'ultimo ebbe un solo figlio: Giovanni Galeazzo, che per primo fu chiamato conte di Virtù e che scacciò Barnaba. Poco dopo fu nominato per primo duca di Milano dall'imperatore Venceslao di Boemia, il 13 ottobre 1396. Ebbe un figlio, Azzone, da Elisabetta, figlia del re di Francia, che morì fanciullo, e da Caterina, sua seconda moglie e figlia di Barnaba, generò Giovanni Maria e Filippo Maria, rispettivamente secondo e terzo duca di Milano.

Procurò parentele alla casa Visconti con quasi tutti i principi cristiani, grazie alle quali conquistò anche la maggior parte dell'Italia, della quale oggi ancora possediamo le terre migliori. Lungo le Alpi Bergamo, Brescia, Verona, Vicenza, Padova, Bassano, Belluno, Feltre; oltre l'Adda Crema. Presso il Po Cremona, Pavia; al di là del Ticino Novara, Vercelli e Saluzzo. Delle città appartenenti ai popoli alpini, che sono detti Pedemontani, tra il Po e gli Appennini, Alba, Monsuisco, Clarasco, Cherium. Asti e le città, i castelli e i villaggi nei pressi del fiume Tanaro. Alessandria, città natale del mio maestro, Giorgio Merula, di cui essa tanto si gloria. Il Forum Fulvii, ora Valenza, e Bene Vagienna. Presso gli Appennini Tortona, Vicus Iria, detto anche Viqueria (oggi Voghera), Piacenza, nelle Alpi Bobbio, Parma, Reggio Emilia, Bologna, Lugo. Al di là degli Appennini, in Etruria, Pisa, Lucca, Siena, Assisi, Perugia, Fermo, Piaceno. Le città insubri di Milano, Como, Lodi, Pavia, che sono circondate dai due laghi, il Lario e il Verbano, e dai fiumi Ticino Adda e Po.

I Visconti dominarono su Genova e su tutta la costa della Liguria: Savona, Vada Sabatia, Albenga, l'area Intemelina e quasi tutte le spiagge della regione dall'oriente all'occidente e altri luoghi ancora, che tralascio per affrettarmi a descrivere le nozze.

[6] Dopo l'uccisione di suo fratello Giovanni Maria e la grave ribellione e le guerre pericolose sorte in seguito alle sommosse popolari, divenne duca, una volta cacciato Astorre, il figlio di Barnaba, Filippo Maria, di cui l'unica figlia, Bianca Maria, compensò le virtù che avrebbero dimostrato molti figli maschi. Infatti, tralasciando il resto, essa si sforzò, vincendo i limiti imposti al proprio sesso, di procurarsi fama immortale, mostrando gioia esclusivamente nell'ottenere questo obiettivo: vedere suo padre invitto, prospero suo marito, eminente suo figlio fregiato dello scettro; e lasciò figli e nipoti quali eredi del regno. Nessuna delle donne spartane e nessuna Agrippina romana, che furono figlie, o mogli, o madri di principi fu di un tale valore. Bianca, infatti, le supera tutte, poiché le ha raggiunte nella felicità della loro condizione e ha lasciato dopo sé per lungo tempo gloria di virtù. Così attesta questo distico: «Io, Bianca, per tre volte diedi alle terre latine uomini illustri. Quale figlia, sposa e madre ebbi regnanti.»

[7] Questo bellissimo regno passò poi a Francesco Sforza, uomo paragonabile per la grandezza delle sue opere a Scipione e a Cesare, del quale io dirò solo poche cose, poiché egli è già stato celebrato tanto in prosa quanto in raffinate orazioni, e ancora in numerosi commentarii. In città egli abbellì molti magnifici edifici già incominciati e altri ne fece erigere dalle fondamenta, tra cui il Morbonia, o *Xenodochion*, che i cittadini chiamano Ospedale, nel sito ove un tempo sorgevano le dimore di Barnaba, e quella che viene detta anche l'Opera dei Giganti, ovvero la Rocca di Giove, in un'area antica rimodernata. Edifici che paiono un miracolo a chi li osserva.

«In questo piccolo libretto»

La pianta a dodici lati di questo ospedale, che ora è stato terminato, disegna una grande croce. Vi trovano posto 114 letti per i malati. I chiostrini quadrati sono muniti su ogni lato di un duplice ordine di gallerie scoperte con celle e alloggi confortevoli. Gli spazi centrali e i lati di fondo presentano coperture di piante e erbe verdi. Un ampio portico di colonne in marmo molto bello abbraccia all'esterno il perimetro dell'ospedale. Altre strutture di congiuntura in mattoncini di terracotta si elevano per dare stabilità duratura all'edificio.

La mole della Rocca invece, oltre che dalle immense torri di marmo, dalle colonne e dai torrioni, è aumentata da costruzioni in laterizio, da cantieri lungo tutte le pareti, da sacelli, stanze e celle di ogni genere: sotterranei, volte, muraglioni, baluardi, arsenali, murature in mattoni, a tal punto che io ritengo che non debba dunque risultare ancora tanto ammirevole la reggia di Mausolo, re di Caria, che ebbe mura di blocchi di marmo più solide di ogni opera in cemento, per le quali è annoverata tra le sette meraviglie del mondo.

[8] Da Francesco e Bianca nacque Galeazzo, quinto duca di Milano, padre del principe di cui descriviamo le nozze. Gli altri suoi figli potresti proclamarli a buon diritto semidei o eroine. Filippo, Sforza Ludovico, Ascanio, Ottaviano, Galeazzo, Sforza, Ottaviano, morti per disgrazie naturali. Tra gli altri superstiti, Filippo, antepo- nendo la serenità dell'animo alla politica, si diede al ritiro. Ascanio, cardinale presso la santa sede apostolica, è meritevole invece di incarichi più elevati a ragione della maturità, della costanza del suo animo e della sua prudenza. Ludovico, difensore di questo regno e sostegno del dolcissimo nipote tra i tanti pericoli delle guerre e le difficoltà dei tempi, fu, per usare il lessico degli Spartani, costantissimo. Infaticabile, pacificò tutta l'Italia e la protesse dagli Insubri con mirabile approvazione e per la comune felicità. Procurò di dare in sposa a Gian Galeazzo la figlia di sua sorella, la quale aveva sposato Alfonso, duca di Calabria, nipote di Ferdinando re di Napoli, con vantaggio e letizia di entrambe le casate e con i buoni auspici degli antenati.

[9] Mira come in questa lieta occorrenza il tempo riviene e come una grata serie di eventi si ripeta di nuovo. Una ragione di così grande felicità appartiene a quanto ho già detto, e queste vicende non accadono senza il volere degli Dei, poiché tutte sono adeguate tra loro a un ordine propizio. Infatti, il duca che per primo conseguì questo titolo di dignità, Gian Galeazzo, fu chiamato "figlio di Galeazzo", e trasse in sposa Isabella, figlia del re di Francia, oltre che sua consanguinea. Allo stesso modo, anche il nostro Gian Galeazzo fu chiamato "figlio di Galeazzo" e prende Isabella, figlia di colui che un giorno (come io mi auguro) sarà re di Napoli e ora ne è nipote, come sua consorte, in ragione tanto del loro matrimonio quanto della loro consanguineità. E non solo le due famiglie si scontrano per il primato della nobiltà, ma si sforzano anche di battersi perché la gloria che un tempo toccò in sorte all'uno in due donne diverse, ora in una sola spetti all'altro sia quanto al prestigio del sangue che a quello del nome.

III. Il Duomo di Milano

[1] In questa sezione mi sarei dedicato alla descrizione del Duomo, se non fosse l'opera ancora incompiuta e la sua bellezza così straordinaria che io la lascerò a dotti più prestanti di me, che siano in grado di riferirne con adeguata orazione la singolarità,

il grande esborso di denari richiesto, e tutti i suoi cantieri costantemente attivi. Pertanto, consapevole dei miei limiti, farò cenno solo a pochi argomenti.

L'edificazione del tempio fu avviata da Gian Galeazzo, conte di Virtù, che successivamente fu il primo duca di Milano, nella regione di Porta Orientale, il giorno 3 maggio dell'anno del Signore 1387, nel luogo dove un tempo sorgeva l'antica chiesa di san Biagio. Affinché la piazza prospiciente fosse più ampia si decise però che fosse abbattuta l'antichissima chiesa dedicata a santa Tecla, venerata con grande rispetto, e di ricostruirla poco distante da quella precedentemente demolita. Da qui furono trasportati nel nuovo tempio gli antichi doni votivi, le statue dei santi, il corpo di san Galdino, i vasi coi crismi e il chiodo che Dio fatto uomo e affisso alla croce bagnò col sangue salutare.

[2] Il Duomo si protende dall'occidente all'oriente, e poiché le sue due braccia si rivolgono l'una a settentrione e l'altra a meridione, sembra riprodurre la figura supina di un corpo d'uomo disteso. La sua altezza, dal punto più basso del pavimento a quello più elevato delle volte è di 83 cubiti. In larghezza si estende per 96 e in lunghezza giunge fino alla facciata del tempio antico. Quando il cantiere sarà concluso sarà ancora più lungo; al momento, per coloro che vi entrano, la lunghezza è di 176 cubiti a sinistra e 192 a destra. A questo lato mancano ancora 48 cubiti di lunghezza, all'altro 64, così che la misura corretta risulti di 240 cubiti.

Non mancherà forse chi passando in esame il progetto di questo edificio più accuratamente si lamenterà qui delle mie molte omissioni; e che questo sia vero io lo riconosco candidamente, così come non nego di aver fatto ciò intenzionalmente. Sapevo infatti che il mio lavoro era imperfetto e che erano già in agguato i fannulloni criticoni che deridono sciocamente quel che non comprendono. Perciò, per non subire la sorte di questa sfida come un giocatore d'azzardo sconsiderato che per vincere non si astiene dal perdere, ho ritirato il mio stilo. Tuttavia, affinché non sembri che ci siamo fiaccati nell'impresa o che abbiamo temuto qualche Zoilo baldanzoso, se ne hai piacere, o Niccolò, spiegheremo brevemente come sarà il tempio secondo le ragioni matematiche che gli danno forma.

[3] La costruzione si sviluppa in un tetragono di 128 cubiti per ogni lato. Tale è dunque la larghezza dei due bracci, dei quali ho già detto prima, sul cui fronte si aprono delle porte immense. Pari è l'altezza dalla terra al soffitto, di cui il punto più alto degli altri viene detto Tugurio. In questa figura quadrilatera sono iscritti tre trigoni, di cui il primo, di 96 cubiti per lato, è definito dalle linee che si fanno partire dal centro delle pareti da cui è racchiuso tutto il complesso e dal punto più alto della volta (detta anche nave). Gli altri due si elevano verso l'alto a partire dalle estremità dei bracci, che come dissi sono di 128 cubiti. L'uno disegna, con l'angolo acuto, il tiburio, l'altro la lanterna.

Una linea intercorrente tra il centro del tetragono e quello dei triangoli interseca gli angoli più elevati ed è chiamata anima di questo edificio. Quest'anima, che non è ripartibile in segmenti ma continua, non sappiamo descriverla attraverso computi matematici, ma viene decodificata grazie ad una linea fatta passare perpendicolarmente ad essa. Pertanto, sarà la misura di questa linea quella dell'anima di tutto il corpo, ovvero la radice quadrata di 6.912, che corrisponde a una media tra gli 83 e gli 84 cubiti.

Da tutte le parti, invece, posso determinare l'estensione in cubiti che i nostri ingegneri chiamano braccio, che coincide con il vertice del primo triangolo e l'altezza della nave.

L'anima del Tugurio (mi pare opportuno, infatti, impiegare il lessico che è in uso presso gli architetti) è sempre la medesima fino alla terra, ma è una linea perpendicolare assai lunga, che chiude il secondo triangolo. Questa ha una radice di 12288, corrispondente a 110 cubiti.

L'altezza della lanterna (così è detta la struttura piramidale che sovrasta il tiburio), che viene intersecata dalla retta settrice del terzo triangolo, la determiniamo dalla radice di 21.504 misurando lo spazio che va dal pavimento fino alla sommità di un altissimo pilastro, pari a circa 146 cubiti. Tale sarà, in definitiva, l'altezza finale del tempio.

[4] Il Tiburio, che a causa del peso immenso dei blocchi di marmo di cui si compone arreca un grande problema a tutto il cantiere, avrà forma ottagonale, e avrà distanza tra un vertice e l'altro di 19 cubiti, che moltiplicati per 8 daranno 197.

Il tempio è inoltre tetrastilo, dal momento che ha quattro ordini di colonne e cinque navate. Le colonne più alte, su cui poggiano le prime volte, sono di 56 cubiti. Quelle centrali di 42 e le ultime di 28. Abbiamo già detto a sufficienza dell'ampiezza, della lunghezza e dell'altezza di queste.

L'intera mole non è stata intonacata secondo l'uso antico, o ricoperta di stucchi o trattata con altre tecniche di livellamento, ma è rivestita di pietre candidissime e marmi intagliati, che i marmorari conducono qui tutti interi attraverso il Lago Verbano.

La profondità delle fondamenta sottoterra è pari all'altezza verso il cielo. Le stesse fondamenta, che sono ampissime, sono state rese salde per mezzo di livellamenti. Le colonne portanti, che hanno basamenti di otto angoli arrotondati, vengono elevate dalla base fino ai capitelli per mezzo di carrucole e scale. Ne sono state erette 43, che già reggono il loro peso, e ne mancano ancora undici al completamento dell'opera, di cui al momento vediamo già poste le basi, oltre a quelle che sono state inserite a sostegno delle pareti e degli angoli nelle sezioni tra una colonna e l'altra. Le pareti di marmo corrispondono alla simmetria delle colonne.

All'esterno le coste delle finestre e le diverse prominente dei pilastri sono ornati di sculture di marmo. Ugualmente belle sono quelle che all'interno sono state collocate attorno all'epistilio. Affinché tu non abbia a stimare inutile o volgare questa laboriosa descrizione delle colonne, sappi che ognuna di esse abbraccia in estensione 13 cubiti e che per la realizzazione di ciascuna vengono versate ottomila monete d'oro. Compara, dunque, a queste gli ornamenti delle antiche colonne, i plinti, i fusti, i basamenti, i tori, i trochili, gli astragali, gli sporti, le asimmetrie, le volute, le cimacie, gli zofori, i denticoli intagliati, le colonne corse, le metoche, le sime, gli acroteri; aggiungi anche quelle variazioni che in base alla forma dei capitelli e dei moduli determinano gli stili corinzio, dorico, ionico, tuscanico e attico. Quanti si interessano di edifici sacri vi accostino l'austerità delle colonne doriche, la dolcezza di quelle corinzie, l'equilibrio armonico di quelle ioniche, e pesino i greci mettano pure a confronto le loro statue con le nostre, ovvero con quelle degli anelli d'Atlante, delle cariatidi vestite di leggiadri panni, dei persiani con indosso pantaloni, e con esse vengano incluse le colonne scanalate, quelle tortili, le false e le angolari eppure, in buona fede,

io non stimerei di più tutte queste rispetto alle nostre creazioni, che per la robustezza dei materiali e per la bellezza inusitata possono competere per ordine e decoro.

La facciata del tempio che i posteri vedranno sarà sostenuta su entrambi i lati da una coppia di torri che si eleveranno per trecento cubiti verso il cielo. Alla vista di chi lo guarda da lontano ciò che è già eretto pare un monte di marmo, ma se vi entrerai ti sembrerà una selva di colonne.

[5] È davvero ammirevole quel che l'ingegno può fare con l'arte! E come gli intagliatori sappiano modellare per te qualunque cosa tu desideri, sebbene minuscola. Gli antichi ammiravano la pietra caristia, che riuscivano a pettinare e a filare, al punto da poterla tessere per farne dei mantelli. Ma perché noi non ci stupiamo ancor di più dei talenti dei nostri tempi che sanno trarre qualsiasi cosa dal marmo durissimo? Infatti, per passare sotto silenzio imprese maggiori, dirò che la sapienza degli scultori sa cavare dalla durezza delle pietre rami rigogliosi, corone di fiori ondegianti, foglie increspate, cespugli ricchi di fronde, grappoli d'edera pendenti così belli e naturali che tu li diresti modellati con cera calda anziché intagliati nella pietra. Essi creano statue nella posa d'Achille, con corazze, a cavallo o appiedate, alcune vestono toghe e altre sono nude. Tutte sembrano vive a chi considera la loro postura, i loro lineamenti e le loro armoniose proporzioni, proprio come ritengo fossero quelle dei primi che divennero celebri tra quanti si dedicarono alla scultura, ovvero i cretesi Dipoenos e Scille, e prima di loro Malas, Miciade, Anterme, provenienti dall'isola di Chio, che con i loro capolavori nobilitarono la posterità.

Ma torniamo a cose più piccole. Oh quanti festoni, quante ghirlande raggianti, girali attorcigliati, e quante cornici triangolari e quadrangolari, che decorano le ampie nicchie delle finestre, vengono intrecciati in marmo come se si usassero dei fili. E il lavoro di chi regola con la livella le pietre dure, di chi leviga con le squadre i blocchi di cemento, di chi taglia i marmi portati per acque e terre, di chi eleva immense pietre con funi da carico, di chi sposta con carrucole e leve i materiali e di chi costruisce macchine da trazione non viene mai interrotto. Tutti sono attivi nello svolgere insieme il loro compito con ponti, pali, corde. Ogni anno, come sappiamo dai computi degli architetti e dai registri dei sovrintendenti, vengono consumati dai lapicidi, dagli statuari, dai carpentieri, dai fabbri e dalle altre maestranze oltre trenta mila attrezzi da lavoro.

[6] Venga dunque ciascuno a questo luogo. Qui non vi è nulla dell'antico modo di costruire. Il tempio non ha i peristili degli antichi monumenti, né ante, né prostilo, né si sviluppa come un tempio diptero; e non regola la sua planimetria seguendo uno di quei cinque ordini consueti, in modo che lo si possa dire picnostilo o diastilo, o enterostilo, o areostilo, o esastilo in base all'ordine delle colonne disposte. Non vi si accede per mezzo di scalinate e non è circondato da uno spiazzo anfiteatrale. In verità, non lo nego, possiede tutte queste cose, e presenta anche ornamenti fino al vertice delle colonne e si estende in due ali su entrambi i lati. Inoltre, tale è il costo dell'esecuzione, tale l'opportunità di ogni cosa, tale l'eccellenza di questa nuova arte, che non vi troverai nulla di antico che a buon diritto tu possa mettergli a confronto, e lo stesso tentativo di farne una degna descrizione risulta una sfida più divina che umana. Infatti, chi non lo ha visto di persona non può immaginarne la bellezza dell'interno e dell'esterno, e nessuno la potrà spiegare per mezzo della scrittura, compreso io che con fatica ho trattato questa sezione. Pensavo, effettivamente, fosse meglio tacere

«In questo piccolo libretto»

riguardo a una grandezza indescrivibile piuttosto che dirne poche cose, ma l'impresa avviata mi ha spinto a cambiare il mio proposito e a prendere qualche appunto in più e la necessità, come direbbero gli antichi, mi ha costretto a salire più in alto del sandalo.

[7] Non è inferiore l'ammirazione nei confronti dei venerandi flamini che ogni giorno si riuniscono per le cerimonie e agli uffici divini. Una schiera di cento religiosi è, infatti, assegnata al ministero sacerdotale: un arciprete; un vescovo preposto; un arcidiacono; due primiceri; i tattici, detti anche ordinari; i decumani; i notai; i mazzeconici, ai quali spetta il compito di intonare il canto delle suppliche, delle litanie e delle lamentazioni durante i funerali; i lettori; i cantori, gli obediari, i custodi, cui è preposto il cimeliarca che ha in affido la custodia del tesoro e di quelli che i greci chiamano *τα κειμηλια*; i sacrestani, i fanciulli, gli anziani zelanti di entrambi i sessi, che, secondo il rito antico, offrono in sacrificio il pane e il vino. Inoltre, i servizi agli uffici sacri sono divisi tra tutti i vari collegi. A capo di tutti costoro sta l'arcivescovo, pastore di molte città. Egli è attualmente Guido Antonio Arcimboldi, appena eletto e gradito ai principi savi per la nobiltà del suo sangue, per la fede provata e per la sua abilità nel trattare molte questioni. A tutti questi è affidato il prezioso corredo di vasi d'oro e d'argento e di oggetti sacri.

Questa sia dunque la descrizione opportunamente breve del tempio, il quale, come un tempo fu iniziato dal primo duca Gian Galeazzo, così verrà terminato dal sesto, Gian Galeazzo, per la gioia auspicata di tutti.

IV. L'edificio rotondo davanti al Duomo

Dinnanzi alla porta maggiore della facciata del Duomo, in uno spazio circolare, una struttura rivestita in legno offrì agli spettatori la prima cosa da ammirare. Questa, sostenuta da un colonnato octastilo, innalzata la volta, raggiungeva in altezza il pinnacolo di un tempio antico. Con la forma triangolare delle colonne e con la base ben robusta imitava le antiche costruzioni, estendendosi per sei passi in ampiezza. Ogni colonna di questa struttura, che chiamerò per diversi motivi ora protiro, ora pronao, ora sferisterio, accoglieva in quattro nicchie trentadue sculture raffiguranti illustri donne dall'aspetto e dall'abito femminile, con le proprie armi e con i propri segni distintivi rifiniti con fine arte. Gli architravi del colonnato, da cui era sostenuta la mole della costruzione, erano connessi da poderosi archi; sotto ciascuno dei quali delle ampie ruote venivano fatte girare da coppie di giovani appoggiati alle cornici superiori. Le superfici e i raggi erano fatti di edera verdeggiante; i perni, invece, e il timpano rifulgevano in oro.

Sulla sommità degli archi era posto il secondo deambulatorio, che fu munito all'esterno di sei colonnine di forma quadrata, quasi come una cancellata. Sopra a questo vi era un altro Procestrion simile all'altro, per mezzo del quale si aveva accesso al tetto. Da entrambe le parti si affacciava sulla piazza e grazie al suo perimetro circolare risultava facilmente accessibile ai marchinegni. Da questo luogo si elevava un pinnacolo che saliva così in alto da essere pari in altezza a un tempio. Il rotondo vertice della cupola e il colonnato di tre ordini erano coronati da una lanterna a piramide. Tutto l'edificio era rivestito da un tetto di cannelli in piombo ricoperti di ginepro.

Ma per non trattenermi oltre su questa costruzione, giacché ti sarei molesto ed è opportuno che svolga tutto il lavoro che mi son messo in proposito, si proponga un esempio: di questo edificio fu l'archetipo, tolti alcuni ornamenti, la cappella di san Lorenzo che i milanesi chiamano "Tugurio". Struttura non molto diversa dal vostro battistero.

V. L'arco trionfale

Nella parte inferiore della piazza, che termina con la corte dell'Arengo, eressero un arco trionfale, maestoso nei suoi tre fornic; quello centrale più ampio ed elevato, gli altri più piccoli ma per bellezza eguali. Alla maniera dei trionfi antichi vi si vedeva scolpito in stupenda successione quel che il nostro Francesco Sforza fece combattendo nelle guerre contro i Sanniti, i bottini sottratti ai nemici e le vittorie; il modo in cui egli fronteggiò i valorosi veneti, e quel che di eccellente realizzò in favore dei milanesi. Qui lo vedevi correre in soccorso dell'Aquila, li vincitore presso Caravaggio, li ancora distruttore di Piacenza. In altra parte lo vedevi a Cremona sposare Bianca Maria per mezzo di un anello alla presenza delle sue ancelle. Ammira con quale beneficio del popolo egli si sia impadronito delle redini del regno entrando in questa città e dello scettro di Genova dopo tante contese. Oh gioconda intuizione della sforzesca Virtù offerta al nostro vantaggio e invidiata persino dagli stranieri!

Vessilli imperiali decoravano la sommità dell'arco e alle estremità dei lati rilucevano ricchi trofei.

VI. Il colonnato tra il tempio e l'arco

Da quest'arco fino al pronao circolare, che abbiamo descritto, un passaggio incluso per tutta la sua lunghezza tra colonne di edera e mirto indicava il tracciato di un'amena camminata o di una via per un trasporto piacevolissimo in portantina. Questo viale verdeggiante pareva riprendere l'aspetto di un qualche antico *xysto* o *paradromides*. Dall'alto, alcuni archi ricurvi, fatti con lo stesso materiale, cui erano appese delle insegne, connettevano le verdi colonne.

Affinché lo spiazzo apparisse più vasto vennero rimosse le bancarelle dei commercianti e smontate le tende dei pizzicagnoli, e furono scacciati le donne di malaffare, i venditori di cibarie, gli ortolani con le loro merci, pietanze e ortaggi. Gli assalti della folla erano tenuti a bada con spranghe e con bastoni. Fu infatti curato da tutti i coinvolti che a queste nozze nulla sembrasse mancare, le quali, tanto magnifiche, furono degne di recenti opere letterarie composte per durare anni. Tuttavia, la morte a Napoli di Ippolita, discepola della madre Bianca e modello per la figlia Isabella, di cui senza contegno piangiamo quest'anno la perdita, limitò la comune letizia e i lussi senza freno della città.

VII. L'apparato del castello

Ma ora entriamo nella dimora dei regnatori. Nella rocca di Giove, il cortile più interno, che è residenza dei sublimi principi, rivelava a quanti giungevano a quell'immenso

«In questo piccolo libretto»

palazzo i primi addobbi del giorno delle nozze. La sua forma è quadrangolare e per tre lati era abbracciata da un doppio loggiato.

Le mura di mattoni, elevate a mirabile altezza, furono rivestite, al centro, tra i cornicioni, di una fascia azzurra dell'altezza di due cubiti. Questa fascia era decorata con i giochi di diversi centauri e divinità dei boschi mentre al di sopra e al di sotto di essa ghirlande di ginepro, corone di edera e festoni d'alloro abbracciavano tutto il perimetro della corte alla maniera di funi intrecciate. Da questi pendevano in girali di edera le insegne sfolgoranti delle potenze ducali e delle città assoggettate.

Al capo dell'ampio cortile, al di sopra dell'ambulacro, due aquile sul punto di spiccare il volo e altrettante vipere sormontate da corone radianti pendevano in stemmi rotondi.

Il quarto lato, che superava in altezza tutti gli altri portici temporanei, continuava allo stesso modo la decorazione dei lati restanti. Le colonne di sostegno, in ginepro, sorreggevano coi capitelli corinzi i fornicci di fronde (quasi come se fossero stati fatti di marmo), intrecciati con tale arte e rifiniti con verniciature d'oro al punto che non vi era alcuna mancanza di grazia o irregolarità dei rami accostati capace di diminuire il valore dell'opera. Penseresti che essi o fossero nati così o che fossero stati realizzati dal pennello di un pittore. Sotto questo loggiato, quasi come passando sotto a un pergolato di verzure, il corteo a cavallo poteva giungere alla porta della rocca rimanendo al coperto.

Ma prima di lasciare il castello descriveremo la magnificenza del talamo.

VIII. La decorazione del letto nuziale

[1] Temo che se entrassi come un profanatore nell'adito delle sacre porte mi accadrebbe ciò che i poeti cantano che toccò in sorte al temerario Atteone e al maldicente Tantalò. Si narra che il primo, avendo osato accostarsi alla dea Diana ignuda, fu tramutato in un cervo e sbranato dai suoi cani da caccia. L'altro, invece, per aver svelato i segreti di Giove, bramò sempre, invano, di cibarsi degli alimenti e degli odorosi frutti che lo fuggivano, e di dissetarsi alle acque delle onde che lo carezzavano.

È però a tutti noto come la generosità delle famiglie Visconti e Sforza nei confronti dei loro sudditi e delle loro città si spinga fino alla paterna affezione, tanto che non solo veniamo accolti tra i tetti della reggia, ma procediamo amabilmente in compagnia dei nostri principi nelle stanze più riservate.

Non sarò audace nel procedere furtivamente fino alla decorazione regale del più riposto gineceo e del giaciglio degli sposi. Non mi soffermerò nel descrivere i triclini della reggia, le sale da pranzo e le varie stanze, e non lascerò che il volgo invidioso acceda a tutti i saloni e alle anticamere. Mi fermerò, piuttosto, alle spalle delle sentinelle della stanza da letto, sbirciando con riservatezza all'interno dell'appartamento degli sposi.

[2] Beate, dunque, le pareti del talamo, le mensole e i soffitti a cassettoni, sopraffini per le loro dorature e per le pitture. Un velo di seta teso dall'alto faceva ombra con la sua ampiezza regolare al nobile giaciglio.

Per tutta l'estensione del velo riluceva nel centro una belva proveniente dall'Africa, premio d'antica vittoria: un imponente leone intessuto di perle, di quella mole che lo rende il signore delle foreste. Era accucciato e il suo ventre avvolto da

fiamme zampillanti, il capo alto e minaccioso con un elmo ricoperto da un velo di lino con delle scritte. Giacendo col resto del corpo, reggeva tra le zampe anteriori un ramo cui erano appese delle anfore colme d'acqua. Questo disegno non era stato intessuto in oro o intrecciando tessuti preziosi di vari colori, ma era stato composto accostando numerose perle delle più pure e biancheggianti. Di perle il leone con l'elmo, di perle il ramo infiammato, di perle le anfore stillanti; ogni cosa di perle come se tutto fosse stato coperto da una preziosa grandinata. Già si citano a gara l'antica arte orafa e i giacigli argentei, e si fa sfoggio dei globi di cedro con i piedi d'avorio, e si ricordano ammirati anche i gusci di tartaruga tagliati in lamine per rivestire i letti. Ma si sa che tutte queste cose non raggiungeranno la millesima parte della bellezza del nostro talamo.

Oltre al leone anche la restante superficie dorata del velo era abbellita abbondantemente da perle. Procedendo dai quattro angoli, a imitazione di raggi di sole che si incurvino, alcune fruste attorcigliate colpivano con vibrante chiarore il leone. In altre parti le perle erano disposte in forma di alberi e di fiori lungo le morbide pieghe che percorrevano tutto il velo alla maniera dei flutti del sinuoso Euripo. Dello stesso colore erano anche le coperte del morbido letto, ma ricche di perle di grandezza maggiore, che si offrivano all'eccellenza del principe. Su ciascuno degli angoli era disposto un leone fatto egualmente di perle. Al centro del letto vi era il più grande di tutti i leoni, disegnato non tra raggi, come quello superiore, ma con chiome leonine recanti la scritta ICH HOF. Cinque furono dunque i leoni in questa coperta ricamati minutamente con grande impegno dei gioiellieri, e ciascuno di essi deve essere ammirato con la stessa ammirazione per il capolavoro pendente del velo.

[3] Ora, uno a sorte dei molti curiosi consideri la somma di quattrocento sesterzi, appartenuta a Marco Lollio, che Paolina, moglie dell'imperatore Caligola, spese per presentarsi alle cene rivestita di perle, e la metta a confronto con i cinque leoni di questa coperta e con quello del velo pendente dai lacunari, e ancora con quello di cui erano adorne le pareti di fondo del letto, tutti confezionati intessendo perle. Vi aggiunga poi tutti i raggi, i fiori, gli alberi, le anfore, i fuochi, i rami, e financo gli stessi orli, rifulgenti di perle unite in grappoli, e non solo si convincerà che sia stata vinta la nipote di Lollio, ma affermerà che né Tetide in Tessalia né Giunone a Samo ebbero mai un simile talamo e, persino, testimonierà apertamente che né Venere, né le Nereidi o ogni creatura che vive in tutto il mare dentro alle conchiglie può vantare giaciglio più bello di quello di Isabella.

IX. Il rivestimento delle vie e la decorazione festiva della città

[1] Coloro che uscivano dalla porta della rocca, lasciando dietro di sé le delizie della stanza da letto e la frescura dei portici verdeggianti, erano accolti da un'altra continua ombra. Questa fu la distesa gemmata di un baldacchino dorato sorretto da aste decorate, che quanti erano più forniti di scienza e di dignità trasportavano a mano in ogni luogo, facendo a gara per starvi sotto.

Il Duomo dista da questo castello circa mille passi. Tutto questo spazio, che in alcuni punti raggiunge l'ampiezza di otto e in altri di dieci cubiti, fu ricoperto di un panno di lana, così che avresti creduto che ogni svolta delle strade fosse stata rivestita o di marmi rilucenti o di velari teatrali. Non vi fu parte delle case che ricevesse

«In questo piccolo libretto»

scoperta la luce del sole, le vie procedevano rivestite di certi tappeti, tutti i muri foderati di tendaggi e ogni cosa era come coperta da velami. Nulla era privato o di quotidiano, ma tutto sontuoso e lussuoso per solenne magnificenza; al punto che, in tanta varietà di drappi dipinti e tessiture di colori diversi, cosa mai ammireremo nei pavimenti antichi a mosaico, o ad asarota, o finemente piastrellati? Cosa dei soffitti ad encausto o lavorati con mosaici e intarsi? Tralascio le soglie dei singoli cittadini, i quali diversamente dal consueto, imitarono le dimore attaliche, frigie, alessandrine, babilonesi, trasformando per mezzo del bosso reciso, del mirto frondoso, dell'edera modellata, del ginepro ombroso e dell'olivo biondeggiante i balconi, i giardini, le zanzariere sotto i portici e gli antri d'ingresso.

[2] In molti luoghi offrivano diletto, alla folla sempre crescente di quanti accorrevano, marchingegni di salita, lucerne sospese con più lumi, pegmata con fanciulli cantori e varie specie di animali.

Io stesso vidi lanciare da corni di legno da Acheloo e dalle ninfe foglioline d'oro e lamine svolazzanti di metallo prezioso, come da cornucopie. Incensieri profumavano ogni cosa con graditi sbuffi di profumo. Per le vie in festa le armonie dei ritornelli risonanti onorarono i principi salutati da nuvole di fumi preziosi.

[3] Per trattenerne l'avanzata del popolo si aggiravano alcuni personaggi mascherati ricoperti di stracci e con maschere di pergamena, parlanti in modo ridicolo, che distinguendosi o per il loro aspetto immane, o per il suono dei loro denti digrignanti, o per una follia da vecchia ubriaca spaventavano gli spettatori. Reputiamo che tali fossero presso i romani nei giochi del circo, le petreie, le cicerie e i manduchi.

X. La processione dei sacerdoti e dei militari

Nel solenne giorno delle nozze furono convocati da ogni convento e luogo devoto tutti i collegi sacerdotali di cui la città si lustrava. Furono indette suppliche per tutta la capitale. Poi, dopo essersi disposti in fila dietro al vessillo dell'unità cristiana, avanzarono in processione dalla rocca fino all'arco in veste talare e sacri paramenti, accompagnati dai carri votivi, dai simulacri, dai candelieri, dai vasi per le libagioni e da quelli in oro e argento. Fu davvero ingente la schiera di pontefici, protonotari, abati, pastofori, sacerdoti, leviti, accoliti e altri religiosi che al passaggio del principe cantarono a cori alterni *Te Deum laudamus*.

[2] Dall'altra parte, disposti nello stesso schieramento, vi erano gli ordini militari: generali, astatì, triari, ferentari, antesignani, centurioni, tribuni, primipili, lanciatori, sagittari, frombolieri, balestrieri, scorpionari, decurioni, veliti, militari in abito alla greca, cavalieri in armatura, muniti di scudi, di elmi e di schinieri. Ogni cosa vibrava per l'orrore delle loro armi e il suono delle trombe.

XI. L'uscita del principe e il corteo

[1] Disposta così ogni cosa, di buon mattino, verso l'ora sesta di quel giorno mirabile in cui la Vergine Madre presentò Cristo a Simeone, nel quarto giorno precedente le none di febbraio, gli insigni principi, usciti dalla porta del castello su cavalli da parata, si posero sotto il riparo del prospiciente baldacchino, che ho descritto. Dinanzi al principe avanzava l'inclito Ludovico, regale nell'aspetto e di saggezza senile, mirabile

nella sua veste ricchissima, su un cavallo spumante per la furia. Sotto lo stesso baldacchino si offrivano alla pubblica visione il principe, in aurea clamide ornata di perle e sfavillante tessuto, con una grande collana al collo, quale mai crediamo ne ebbe mai Cleopatra una simile, con Isabella, pari a lui per abito e sembiante, insieme al coro delle vergini che li scortava.

Li precedeva con la spada del comando, ovvero con l'occhio preveggenete della giustizia, Hermes, generoso fratello del magnanimo duca, e l'ammirevole folla di notabili, oratori, governatori, conti, marchesi, cavalieri, consiglieri, magistrati e cortigiani. Dietro seguiva un lungo corteo. Dalle mura del castello i medici, nell'abito ufficiale purpureo dell'arte, ressero per primi il baldacchino pendente dal sommo delle aste decorate.

[2] Fu così disordinata la confusione del popolo che accorreva e si accalcava che molti si urtavano nella calca quasi priva di vie di fuga. Tutte le strade risuonavano di giochi, strepiti, applausi e canti. Ovunque si udivano organi, timpani, cembali, sistri, nacchere.

Ogni posto, a partire dal castello fino al tempio, venne occupato dalla massa inarrestabile di spettatori, uomini e donne, pressati sull'uscio dei negozi, sui rialzi, presso le finestre, le pareti delle case, le botteghe, sui torrioni, le tettoie, le logge, le postazioni di guardia, i soffitti, o affacciati ai battenti e alle porte. Si aggiungano i soffitti, le grondaie, e i fastigi fittamente stipati di osservatori.

[3] Quando, tra le acclamazioni di festa, si giunse all'arco trionfale, circa quaranta nobildonne, il fiore dell'aristocrazia d'Insubria e Liguria, rifulgenti in vesti d'oro e seta e coperte di ori, gemme e perle, che avevano sapientemente diviso tra i capelli, che alcune portavano raccolti in acconciature, altre sciolti lungo la nivea fronte e il collo color del latte, e molte ancora riuniti in trecce, ricevettero riverentemente Isabella facendosi a lei incontro dalla vicina corte. Erano le donne più nobili al mondo. Salutarono la regina e poi, disponendosi al centro del bellissimo corteo, figurarono per noi un convegno di divinità.

Tu l'avresti creduta una casta Diana, quand'anche sia così austera, che insieme alle ninfe avesse rinunciato alle battute di caccia, o una Venere celeste, sebbene così sensuale, che con le Grazie e le Ore risplendenti fosse discesa dal cielo in un carezzevole vento.

Poi i giuristi, in porpora e oro, bramosi di accogliere tra le loro mani le aste del baldacchino eseguirono il loro compito. Gli altri, a cui fu ordinato di smontare dai cavalli, dopo aver contemplato la gloria di Francesco nell'arco, accompagnarono i principi allo Sferisterio attraverso il passaggio di colonne, i quali lasciati i cavalli all'ingresso del foro entrarono con grande reverenza nel Duomo, sotto un pergolato di diciassette stupende colonne per lato connesse da archi che conduceva all'altare, opera apprezzabile alla vista e rifinita con arte, nella quale l'edera e il lauro dividevano diverse insegne e stemmi.

XII. L'altare e la sua decorazione

[1] L'altare, elevato da terra all'altezza di cinque cubiti, fu costruito in quella parte dove sorgeva quello antico, tra il secondo e il terzo ordine di colonne che ponendosi in circolo reggevano la prima volta del tempio. Traslato quello antico in un altro

«In questo piccolo libretto»

luogo, la scalinata di accesso si apriva placidamente dalle quattro colonne marmoree che per grandezza e spessore erano più imponenti delle altre e che sostenevano dai due lati la sommità del tempio, ovvero il tugurio. Dopo aver percorso molti passi lungo la navata si accedeva quasi ad un palco teatrale. Da una piattaforma si giungeva a due gradini, superati i quali, su un piano di assi di legno tutto della medesima altezza ti imbattevi in un altro gradone, e dopo averlo salito, trovandoti nuovamente su una superficie piana, era possibile accedere all'altare da tre gradini. Due scranni, entrambi sormontati da tendaggi dorati, accolsero i principi.

Sul retro, scale di quindici gradini che partivano dal pavimento davano l'accesso ai ministranti e agli accolti preposti alle cerimonie del vescovo e a tutte le cose occorrenti per l'ufficio, che in quel giorno fu davvero molto solenne.

[2] Sopra l'altare si trovava un apparato dell'ampiezza corrispondente allo spazio tra le seconde colonne, che innalzandosi gradatamente per sette ripiani molto estesi si restringeva verso il vertice. Nelle nicchie di questa struttura fu disposto un tesoro. Non quello dell'erario, né il corredo pubblico del nostro principe, bensì una parte dei bene raccolti dalla parsimonia del grande Ludovico: trofei, coppe, vasi, bacili, cantari, calici, vasellami adorni di gemme, urne in oro provato dal fuoco o argento purissimo, realizzati dall'ingegno sopraffino degli artigiani. Altri erano fatti di cristallo, di elettro, madre perla, e pietre preziose modellati in scaglie. Alcuni bassorilievi erano sorretti da un basamento argenteo in forma di piedi d'animale. Tralascio le statue dei santi, i vasi sacri e i molti candelabri: erano sessanta, sotto ciascuno dei quali faticavano quattro figure di uomini che li reggevano e che attirarono l'ammirazione di tutti per la loro altezza tra i tre e i quattro cubiti.

XIII. Il pontificale

Dopo che gli invitati ebbero preso posto, Fabrizio Marliani, vescovo di Piacenza, compì il sacrificio secondo il rito, accompagnato ora dal canto di alcuni cantori gallici, ora da un concerto di trombe che sosteneva il coro nell'esecuzione. Poi Federico Sanseverino, figlio del celebre Roberto e vescovo di Maillezais, fattosi avanti, pronunciò elegantemente l'orazione.

Dopo il sermone in volgare la cerimonia proseguì. Alla destra Gian Galeazzo, a sinistra Isabella, al centro il divino Ludovico che prendendo con zelo la mano della vergine per gli imenei, dopo il sacro scambio degli anelli, consegnò la sposa allo sposo.

XIV. L'assegnazione del titolo cavalleresco a due gentiluomini e il numero degli spettatori

Senza porre altri indugi, due valentissimi uomini, degni già da tempo di tale onore, Bartolomeo Calco, primo segretario ducale, e Pietro di Boccaccini Alamanni, ambasciatore della Repubblica di Firenze, furono elevati all'ordine equestre. Furono cinti dall'illustrissimo duca del parazonio e delle insegne militari dorate dell'ordine.

Dopodiché si fece rientro al castello con la stessa abbondanza di popolo che ammirava dalle proprie postazioni il felice ritorno. Coloro che attesero il corteo del duca dalle finestre e dai punti di sosta delle vie furono stimati essere oltre centomila, e non

si poteva contare il numero di forestieri accorsi numerosi, tanto che così veniva attestato quel che Stefano aveva scritto negli *Ethnika* *Μεδιωλανιον πολυανθρωπος πολις*, e quel che canta un emistichio di Ausonio «*Et Mediolani mira omnia*».

XV. Fortuna del nostro principe

Non passerò sotto silenzio soltanto uno dei molti fatti che mi pare aumenti l'ammirazione per l'evento. Nei giorni in cui si preparavano questi festeggiamenti vi fu una tale abbondanza di pioggia che, colme tutte le canaline di scolo, ogni cosa pareva nuotare nel reflusso delle acque, che le opere completate rovinassero a causa dell'umidità e che tutto stesse per crollare. E così fu fino alla notte precedente, dopo la quale l'Aurora illuminò le tenebre di un sereno completo. Quel giorno, infine, fu colmo di terso chiarore, tanto che molti interpretarono il fatto come un segno di approvazione degli dèi alle nozze. Quel che le piogge incessanti durante la notte avevano sottratto alla gioia del principe lo restituirono al mattino gli spettacoli.

XVI. Le lodi di Milano e delle nozze

Milano è città gradita tanto agli dèi quanto agli uomini, non perché ciò è detto nei libri antichi o in base alla gloria conseguita nei nostri tempi. Essa fu sempre madre di ricchezze e sede eletta di grandi principi. Non commemoro ora le bellezze della città, i suoi campi rigogliosi di frutti e le comodità che essa offre in pace e in guerra e che gli imperatori romani già sufficientemente illustrarono, i quali, quando lasciavano Roma e il Lazio, sovente si rivolsero a questa come a un giardino di delizie. Così fecero Traiano, Adriano e molti altri principi in seguito fino a Teodosio, il quale visse proprio a Milano. Suo figlio, Onorio, imperatore d'occidente, prese in sposa a Milano Maria, figlia di Stilicone. Ma io a stento potrei paragonare quelle nozze alle nostre, in cui prestarono servizio i più eccelsi principi del mondo, le potenze eccellenti d'Europa vi mandarono ambasciatori e doni, la folla di tutto il popolo applaudì. Vi presenziarono i figli del divino Francesco: Filippo, Giulio, Sforza e Ludovico, certamente il primo di tutti i principi, senza alcuna invidia, quanto a prudenza e grandezza d'animo.

XVII. L'eccellenza delle nozze

Diedero lustro allo splendore delle nozze anche due uomini, tra i più potenti di quanti vivono al di qua delle alpi: il marchese Gianfrancesco Pallavicino e il conte Giovanni Borromeo. Costoro, congedata la schiera di paggi con cui sono soliti incedere e posto il loro cavallo a distanza nel seguito, si misero come fanti rivestiti di toghe raggianti tessute in oro e gemme alla briglia del cavallo di Isabella, come paraninfi, e avanzando per tutta la via a piedi la introdussero nel Duomo.

Per Ercole, mira quale fu l'eccellenza di queste nozze, cui uomini di sì grande valore non disdegnarono di prestare servizio e di compiere per la sposa l'ufficio di valletti e paggi!

XVIII. Epilogo

Queste sono, o Niccolò carissimo, le cose che ho pensato di doverti scrivere riguardo a queste nozze: l'aspetto degli edifici, l'apparato della città, il concorso di popolo, l'ordine della cerimonia, la magnificenza di Milano in ogni cosa. Io le ho raccolte sinteticamente in questi capitoli affinché tu, grazie alla tua eloquenza, le possa esporre più diffusamente in un discorso retoricamente impostato. Io sono infatti occupato nella correzione di un'altra opera e non mi azzardo ad accostarmi con fine stilo ad argomenti tanto alti.

Ho riferito gli eventi cui io stesso fui presente, quelli che ho visto, così come essi accaddero. Niente invece ho scritto in merito alla navigazione da Napoli a Genova, o di quale fu la gioia e l'abbondanza delle accoglienze dei genovesi, o di quali imprese e apparati dispose Bergonzio Botta a Tortona, davvero eccellente in tal cosa e che non si trattenne in nulla nel dimostrare la generosità del proprio animo verso il suo signore. Non dissi delle cerimonie e delle congratulazioni composte a Vigevano e dagli alti abitanti delle terre insubri; né dei doni delle città federate, che essi stessi decisero di affidare alle opere dei letterati. Ciascuna di queste cose, infatti, meriterebbe di essere trattata separatamente in un volume. Ad esempio, quale fu la decorazione delle imbarcazioni, quale la felicità dei nobili, quanta la folla di tutta la città che accorse al canale scavato dietro il castello per vedere scendere Isabella dalla nave coperta che alcuni chiamano neotericon, altri bucinatorio e altri ancora bucintoro. Non era possibile dirlo in stile epistolare.

Noi, senza più fiducia nella nostra musa, abbiamo lasciato i lussi dei convivi milanesi, i banchetti di vivande regali e le varie danze ai poeti licenziosi, che forse ora si diletteranno in epitalami. Non si addice a noi privati raccontare le opere sostenute a spese pubbliche.

Stammi bene, oh eminentissimo. Milano, 20 febbraio 1489.

XIX. Giovanni Antonio Corvini saluta padre Stefano Dolcino, canonico di Milano.

[1] Ho visto, stimatissimo Stefano, quel che tu solennemente e con bello stile hai scritto riguardo alle nozze valentissime ed eccellentissime del nostro magnanimo principe. E tra le altre cose va ammirato sommamente, ed è riguardevole per il grande impegno, quanto elegantemente e opportunamente tu abbia descritto tutta la serie degli eventi; tanto che, come tu stesso scrivi, quel che hai vergato pare tu lo abbia dipinto su una tavola e chi lo leggerà potrà senza dubbio affermare non solo di aver letto ma di aver ammirato coi propri occhi le cose che hai radunato in una descrizione ben ordinata di tanti fatti. Chi consulterà il tuo testo potrà dire quel che un giorno il nostro poeta comico Dante disse dopo aver ammirato un dipinto: «non vidde più di me chi vidde il vero». Non meno di così ha visto chi ha letto il tuo componimento, e certo non minore ammirazione e diletto offre tra le altre cose quanto hai riferito di quell'edificio mirabile eretto nello spiazzo ad anfiteatro, oltre che dell'arco trionfale e della

disposizione del palazzo principesco e dell'ornamento delle vie e delle altre opere realizzate e degne di memoria.

E cosa dirò della prosopopea dei Visconti e della lodevole descrizione del Duomo, che hai espresso con possanza non mediocre d'ingegno e con un eloquio non volgare e quotidiano, bensì con scrittura finissima e parole ricercate e adatte all'impresa, scelte con grande impegno – sebbene essa fosse assai complessa – tanto che io possa dire che dalle tue pagine bellissime ho appreso molti vocaboli insoliti e meritevoli di essere studiati, che in precedenza forse erano sconosciuti sia a me che a molti dotti? Così, non solo hai diletto mirabilmente i lettori dei tuoi ornatissimi scritti, ma anche, e ciò è ben più giovevole, li hai aiutati e resi più colti con la tua dottrina.

[2] Pertanto, ho tratto un sì grande piacere da questa tua narrazione, dai suoi artifici retorici e dal suo solenne stile che ho procurato di farne imprimere a mie spese mille esemplari, così che con tale spesa questa opera potesse essere di giovamento anche ad altri.

Continua dunque, come già hai incominciato, a dare splendore alla tua giovinezza per mezzo di simili imprese grandiose, erette per rendere il tuo nome immortale e per essere d'aiuto agli amici, volgendo l'animo alle cose più alte e dedicandoti alla scrittura. Procura di essere per noi di giorno in giorno più eloquente e degno di lode, e così facendo, grazie alla tua virtù, diverrai per noi molto più caro, e le città più importanti, per il merito tuo, ti stimeranno più dei loro migliori e dotti abitanti. Questo ti spetta dalla tua inclita città e dovrai sperare che un giorno ti sia riconosciuto.

Stammi bene e, come già fai, amami come io ti amo. Milano, 28 febbraio 1489.

XX. Epigramma in trimetri ipponattei di Bonifacio Bembo da Brescia. *Contro Canino*

Se tu fossi ciò che io sono, o Canino, cosa che io non vorrei mai,
saresti senza denti, o Canino, cosa che io vorrei tanto fossi.
E non azzanneresti tutti, o Canino, cosa che io non vorrei tu facessi.
Né invidieresti tutti, cosa che io vorrei tanto
quanto non vorrei che anche tu fossi ancor più miserabile.

XXI. [Colophon]

Per interessamento e spesa del nobile signor Giovanni Antonio Corvino da Arezzo Antonio Zarotto da Parma, uomo in quest'arte ingegnossissimo, ha effettuato la stampa. Milano, 13 aprile 1489.

Documento B. *Descriptione de l'ordine e feste celebrate in le noze de lo illustrissimo Zoanne Galeaz, duca de Milano*¹

[1] Essendo lo illustrissimo Zoan Galeaz, duca de Milano, pervenuto ad quella età ne la quale ciascuno catolico e sapiente signore debbe pensare al matrimonio, si per la propagatione del sangue suo, como per conservare li populi in tranquillità e quiete, l'anno passato 1488, nel mese de agosto, mandò messer Zoanne Agostino Calco, suo secretario, ad lo sere Ferdinando per significarli como aveva deliberato accompagnarsi con la illustrissima madonna Isabella sua abiatica, fiola del duca de Calabria, quale gli fu desponsata fin ne li anni de la puericia.

Avuta risposata che li principi serenissimi medesimamente desideravino se venesse ad questo effetto, ricercando la dignità de l'uno e l'altro stato ch'el sposamento se facesse per persona onorevole, furno eletti ad questa impresa lo signore marchese Hermes, fratello del prefato signore duca de Milano, e messer Zoan Francesco da Santo Severino, conte de Caiacia, datoli in compagnia molti zentilomini de li più nobili de la città, li quali se ornorno de veste de brocato doro, d'argento e di seta, e la maiore parte con colane d'oro e recami de perle e prede pretiose. Ma tra li altri, messer Orlando Palavicino aveva una manica carica de perle grosse da conto, zafirri e balassi de pretio de 25.000 ducati. Granda ancora era la pompa de li famili loro, perché ciascuno era vestito di seta o de scarlata con le insegne de li patroni recamate su la manica sinistra de perle o de argento. Ultra, questi se vestiro tutti de negro, perocché, essendo occorsa in quello tempo la morte de la matre de la sposa, era ordinato che solum li doi giorni de la solemnità comparessino vestiti di colore.

Li principali dessi erano li infrascritti, ultra el tesoriere spenditre e altri ministri: primo lo illustrissimo signore marchese Hermes; magnifico domino Simonotto Belprato; el conte de Caiacia; el reverendo vescovo da Como; messer Zoanne Andrea Cagnola; messer Francesco Bernardino Vesconte; messer Rolando, marchese Palavicino; conte Vitaliano Borromeo; messer Tadeo da Vicomercato; messer Battista Vesconte; domino Joanne da Tolentino;

domino Baldesar da Pusterla; domino Orlando da Lampugnano; domino Antonio da Corte; domino conte Battista da Parma; Precival da Galarate; conte Lazaro

¹ Collocazione: Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Archivio Sforzesco, Ms. It. 1592, f. 209r - 218r. Milano, post 2 febbraio 1489. Criteri di edizione: Si è proceduto alla divisione delle parole in *scriptio continua*, allo scioglimento delle abbreviazioni, alla normalizzazione dell'alternanza tra maiuscole e minuscole e alla suddivisione del testo in paragrafi. Punteggiatura e segni diacritici sono stati introdotti conformemente all'uso contemporaneo. Sono state normalizzate le seguenti forme grafiche: alternanza u/v (*vna* > *una*; *uidj* > *vidi*); alternanza i, j, ij, y (*poy* > *poi*; *jo* > *io*; *vizij* > *vizi*); alternanza s/x (*suxo* > *suso*; *rispoxe* > *rispose*; *chaxa* > *casa*). L'impiego di *h* è stato regolato secondo l'uso moderno, con l'introduzione di *h* diacritica nelle voci del verbo avere (*a dito* > *ha dito*). Sono state omologate le alternanze di *e/et/7/ed* in *e*; e quelle dei nessi *mp/np* in *mp* (*tempio* > *tempio*) resa del nesso *nb* in *mb* (*membro* > *membro*), e del nesso *md* in *nd* (*eziandio* > *eziandio*).

«In questo piccolo libretto»

Todesco; Battista Trotto; Galeotto dal Carreto; Zoan Simon Fornaro; Zoan Simono Vismara; Antonio da Galarate; Zoan Francesco di Piasi; lo filiolo de Aluisio Cagnola; Petro Paulo Varesino; messer Joan Giacomo Vismara, Ambrosio da Corte, sescalchi; messer Aluisio da Marliano, medico; Stefano da Crema.

Partiti da Pavia a XXVIII de Novembre, andorono a Genoa, dove erano apparecchiate sei galee su le quale montò tutta la compagnia, che era 400 persone e quatro ambadori genoesi, mandati con loro per demonstrare la fede e studio de quella città verso lo stato de Milano.

[2] In questo mezo, a Milano, se attese con summa cura fare li apparati condecanti a tanta solennità e quanta comportava la condicione in la qual era lo prefato signore per la morte de l'amata matre de la sposa.

E a ciò le cose passassino bene regulate se deputarno li magnifici messeri Petro da Galarate e messer Petro da Landriano e messer Branda da Castrono, ducali consiglieri, con messer Bartolomeo Calco, ducale primo secretario, ad ordinare e fare eseguire tutto quello fusse espediente al ditto apparecchio.

Primo, perché era deliberato che la illustrissima sposa venesse in nave da Abia a Milano, furno fabricati octo buccintori, cioè nave sarrate in cerco con grande numero de fenestre, quale aperte se potevano vedere tutti quelli erano dentro. In li celi erano depinte le arme ducale e de la sposa; li soli strati de tapedi de fora dove ornate erano de raso cremesile recamato con le arme ducale, per la illustrissima sposa; le altre da tapezarie bellissime tutte con festoni de verdura e uno moro in cima.

[3] In castello, in cerco alla corte, appresso lo logiamento de li signori, sotto le fenestre di sopra erano festoni di edera e lauro fatto alla antiqua suso panno azuro largo dua braza, tra li quali erano le insegne ducale de le città e optime castella del stato con centauri depinti alla custodia d'esse. De sopra e de sotto se fecero anche doi frisi pur de verdura da le quale pendevano molte arme simile a le stesse cinte de lamine d'oro che illuminarno tutto quello loco. Dal canto d'essa corte verso la Rocca, cominciando al ponte fin alla porta de mezo che somno 140 braza, fu fatto uno portico in volta suso VII colonne, tutte de zenevro con gran arte ornate de le stesse arme e liste d'oro.

Dentro tutte le camere e sale furno imbiancate e apparate ciascuna con letti coperti de brocato d'oro, d'argento e di seta; li cossini e catedre de simili drapi. Le murate ornate de tapezarie e similmente le fenestre che in ciascuna d'esse saria allogato onorevolmente qualunqua regina.

Ma tra li altri in la camera de la sposa era uno paramento de raso cremesino con recamo in cerco d'oro, in li quali sono spinali in vari gesti e zochi intra certi coronamenti de verdura e frutti in ciascuno pezo, cioè lo capzelo e rostale e coperta forno cinque leoni de perle con la segia pendente da uno bastono, cosa inestimabile sì per la valuta como per l'artificio, e da sotto in cerco al letto se estesino tri tapeti longissimi *mire magnitudinis*.

[4] Alla piazza del domo, de verso li Bareteri, se fece uno arco triunfale ligneo con tre porte, una gran in mezo e doe da canto, con li celi in volta e de sopra quadrate, da le quale se tiravano le sbarre fin al domo. In esse se depinsero le vittorie de lo eccellentissimo duca Francesco a Caravazo, la rota de Brazo, lo saccomano de Piasenza, el sposamento de madonna Bianca, la rotta de li Galioni a Casalmazore e la deditione gli fecero genoesi. Per la porta da mezo fu ordinato non intrasse alcuno, salvo li signori

e donne a cavallo. Per le altre li consiglieri, feudatari e magistrati, quali smontati se introvassino a pede sotto il tiburio presso al giungere de la sposa.

Anti la chiesa se fabricoe uno tiburio ligneo alto cinquanta braza largo trenta suso otto colone triangulare, in le quale erano le imagine de le muse. Fu tutto coperto de cartoni bianchi e morelli e la cima di fora de zenevro. In centro, al mezo, aveva uno coradore aperto con collonelli intra li quali stavano certe imagine depinte in cartoni con feste de verdura. In centro, de sotto, pendevano rose de zenevro e altri bellissimoi ornamenti.

Da la porta granda del domo fin al coro de la chiesa fu costruito uno portico in forma d'una topia suso 16 colonne da legno da ogni canto, coperto da cartoni bianchi larga l'una da l'altra braza 7. La volta era de circuli piccoli de verdura con le arme ducale e de la sposa inserta, lassando tra l'uno e l'altro uno poco de vacuo per modo che si poteva vedere le volte de la chiesa. Da li lati erano poste le insignie de le cità e castelle del dominio con centauri in centro. Li lati de sotto de la volta se lassorno aperti, a ciò remanesse più chiaro e el populo che saria in la chiesa potesse meglio vedere la pompa che passaria sotto.

Al fine di questo portico se edificoe uno tabulato ligneo che occupava tutto el coro de la chiesa, alto poco più de la statura d'uno omo, che andava ascendente sin al fine de sotto le arche de li signori de Milano. E li in mezo era lo altare dove se doveva celebrare la messa, de sopra dal quale fu costrutta una credenza a X scalini per metterli li argenti se dirano de sotto.

Da uno canto era uno tribunale piccolo, eminente più de li altri gradi uno brazo, per lo illustrissimo signore Ludovico e ambadori, e in contro uno altro per la sposa, madonna Bianca e madonna Anna, sorelle del prefato duca, e li signori mandati da Napoli.

[5] Non desiderava manco esso signore che la illustrissima sposa con la comitiva, che era 600 persone de li quali li primi erano lo signor duca de Malfi, marchese di Betunda con la moglie, conte de Conza, conte de Potentia e lo fiolo del duca de Ferrara, fosse ricevuta onorevolmente fora de Milano. E però, essendo deliberato che per maiore comodità la venesse da Genoa a Milano in otto giorni – cioè lo primo a Buzalla e Borgo de Fornari, lo secundo a Serravalle, el terzo a Derthona, lo quarto a Santo Nazaro, el quinto a Viglievano, lo sesto e settimo ad Abia e dopoi a Milano – in ciascuno d'essi mandoe sescalchi e spenditori per preparare li alloggiamenti splendidi e onorevoli e le cose necessarie per farli le spese abundantamente.

Ma Bergonzio Botta, uno de li magistri sopra le intrate ordinarie de sua eccellenza, omo di animo generoso e affetionatissimo al stato, volse il carico di Tortona per avere el fratello vescovo d'epsa cità. E così fece ordinare logiamenti signorili non solamente alla sposa e soa compagni ma ancora a quelli erano andati a Napoli; e allo illustrissimo signore duca e signore Ludovico e tutta la corte quale era ordinata andassero li ad riceverla madasmamente fece provizione de tante vittualie e saria bastato a pascere uno grande populo.

[6] Facendosi questi apparati, se ebbe aviso como lo illustrissimo signore marchese era gionto a Napoli. E alli 29 de decembre, fatto el sposamento, el penultimo di se partirono, adiunte 4 galee alle 6 mandate da Genoa.

Lo giorno sequente arrivorno a Gayeta, e li dimorati cinque di per li venti contrari navigorono dipoi a Civita Vecchia, dove furno salutati e presentati de cose cibarie in

«In questo piccolo libretto»

gran copia dal reverendissimo monsignor Ascanio Sforza Vesconte, barba del sposo, e tri altri cardinali – monsignore de Foys, de Santo Zorzo, e da Parma – insiema con li quali se trovarono ancora lo governatore da Roma e messer Hibiero dal Flisco.

Non manco onorevolmente li recolsero signori fiorentini a Livincio, dove gionsero alli V de zenaro mandandoli in contra in nave messer Jacomo Guizardino, messer Petro Pandolfino e Paulo Antonio Soderino, de li principali de la città, con doe fiole e uno fiolo del magnifico Lorenzo de' Medicis. Invitati a dismantare in terra accettarono lo invito, maxime che la sposa era alquanto alterata dal mare. Stero li 9 giorni, in quale tempo lautissimamente gli forono fatte le spese e presentati di cose mangiative.

Alli 17 a ore 19 arrivorno al porto de Zenoa, nel qual ponto, dal castello, se tirereno molti colpi de bombarda e schiopeti in segno de alegrezza. Da poi, ricevuta dal signore Sforza Secundo, signore Galeotto da la Mirandula, lo vescovo de Santo Severino, messer Annibale Bentivolio, messer Zoanne Francesco Marchese Palavicino, la illustrissima Madonna Beatrice, sorella de lo illustrissimo signore duca de Ferrara, madonna Griseida quondam del signor Bosso Sforza, contessa di Caiacia e la moliere di messer Petro Bolognino di Attendoli, mandate per questo effetto insiema con molti de li primari de Genua e la moliere del Magnifico messer Augustino Adurno, ducale governatore in essa città, e la dona de messer Joanne Aluisio dal Fiasco con grande numero de gentildone, fo accompagnata sotto uno balduchino fin al palazzo con soni de campane, trombe, piferi e altri segni de leticia; al qual loco lo governatore con li antiani se li fecero incontra e fattoli reverentia la accompagnorno insiema con li altri sopra al logiamento suo. Quivi stette cinque giorni per uno poco de alteratione che li sopravene.

[7] Lo illustrissimo sposo e signore Ludovico, intesa con grandissima letitia e jubilo la gionta sua in poche ore per li segni de bombarde e li cavallari, quali erano posti frequenti per la via e dopoi, como alli 29 doveva partire da Viglevano, se transferiano a Derthona, dove essendo arrivata la prefata sposa, alli 26, li andorono incontra con tutta la corte. Scontrati appresso la porta de la città essa li volse basare la mane, como è il costume de la patria sua, ma facendo lo sposo incontra con volerli gitare le braze al collo furno disparti per lo movimento di cavalli e maxime che erano in la via tutta crinosa.

Intrata in la città con grandissimo jubilo e gaudio di tutto il populo passoe per la via dove si va al vescovato, che è in fine de la città, per la quale tutti li muri erano vestiti de pani de raza, de coronamenti e festoni de lauro, edera e bossolo con le liste d'oro e pomi dorati e altri ornamenti che pareva tutto uno giardino. Dentro essa via erano fatti molti giganti de genevro che ornavano molto lo spettacolo.

Ma in la corte del vescovato ne fu fabricato uno con mirabile ingenio in questo modo: era fatto uno cavallo de legno ne lo quale è depinto di mantello apomelato longo VIIIJ braza, alto altratanto, quale teneva uno pede levato e tutti li altri membri erano fatti con tanto artificio che pareva li volesse movore, monstrando una ferocità de galiardissimo cavallo. Stava in mezo de ditta corte, sopra 9 colone, talmente proportionato che facevano una crosera, intorno alla quale de fora, sopra l'orlo, che era circondato de una cornisa, se legeva questo epigrama:

*Hunc Reges populi poscunt consulta Ducesque
Cortuna hec clauo non minor est tripode*

Claudio Passera

*Et libramentum latum ne deserat axem
Tanto operi numquam dextera fortis abest.*

Sopra questo cavallo era uno gigante mauro, secundo la proportione de ditto cavallo, colorito e vestito; la effigie sua teneva qualche parte de la similitudine del volto de lo illustrissimo signore Ludovico, e da la mane destra teneva uno corno e da la altra il scudo da Palade scolpito dal capo di Medusa con una scimitarra, ne la quale era depinto lo infrascritto distico:

*Hic bonus armigero dedit ocia sancta labore
Ne turba ultrices experire manus.*

Intrata la illustrissima sposa dentro a ditta corte questo Mauro, alciano il braccio sinistro, scopertosi la fronte e inclinato alquanto verso soa eccellenza disse questa stantia:

Ben venga, o alma dea, nostra speranza,
che a confirmare il grande sangue sforzesco,
poiché venuta sei alla tua stanza
dal cielo si degna il bono duca Francesco.
La tua stella felice ogni altra avanza.
Contenta goda il bello stato duchesco
se bene el Mauro ha proveduto al tutto:
che bello è il fiore assai più dolce è il frutto.

Dapoi accompagnata la prefata sposa alla camera sua, quale aveva il cielo e le murate coperte de damaschino bianco. Di medesimo drapo erano il capale, lo testale e la coperta da letto, le cadreghe, i scanni e catedra necessaria. In essa camera era descritto lo infrascritto distico:

*Hoc quamvis nimbus possit certare cubile
Non tamen est domine pectore candidus.*

La grande camera era ornata tutta de cremasile. Appresso ditta camera ne era un'altra con lo celo e murate vestite de seta verda con fornimenti da letto di seta e altri ornamenti degni.

Non me estendarò altramente in descrivere le altre camere e sale che erano in grande numero, tutte ornate di fornimenti di seta e de panno de raza, e ciascuna aveva li suoi epigrami descritti ad bono proposito, né anche li ornamenti e pompe apparate per la città. Similmente passerò con scilenzio li continui regali furno fatti a soa eccellenza, in li quali non fu introdotto alcuno ferculo, quali furono un grande innumero, che non avesse la sua representatione dignissima con sonetti composti da eccellente poeta; perocché da messer Antonio Polono è fatta una opera de tutto quello apparato di Derthona, in la quale describe minutamente tutti li archi e cose più degne.

[8] Cenati insieme li prefati signori in grande festa e triumpho, la mattina se partirono per ritornare a Viglevano e, la duchessa riposata li quello giorno, se irno poi a Scaldasole, appresso santo Nazaro. In quel loco stete la notte.

«In questo piccolo libretto»

Lo dì seguente gionse a Viglevano, dove li signori con tutta la corte li andorno in contra, e quella notte lo illustrissimo sposo e sposa stero insieme. El giorno dopo la venuta sua riposoe, e li signori venero a saluto con ordine di sua eccellenza.

Lo zobia, che fu a 29, se introvasse ad Abiate, dove la illustrissima madonna Bona con doe fiole e molte matrone andoe ad visitarla, ritornando la sera a casa. El sabbato furno mandati là tri buccintori de li prefati vacui, in li quali li avesse intrare la sposa e soa comitiva.

[9] Essendo stabilito che la domenica, che fu calende de febro, si venesse a Milano a disnare e lo dì seguente se facessero le ceremonie in domo, furno coperte le vie da la porta de mezo del castello fin al domo, ch'è uno milliaro di panno alla divisa sforzesca. Le mure coperte de tapaiarie e panni de raza con vari festoni de verdura. Ciascuno aveva apparata la sua porta de coronamenti de zenevro, de lauro ed edera con le insegne ducale e de la sposa e altri ornamenti, non con minore studio che fusse la alegrezza prendevano da le felice noze de li signori suoi.

Ma tra le altre feste, in mezo de la contrata di orefici, fu fabricato uno balono indorato che pendeva in mezo de la via con 4 corni da copia de sotto inargentati e da sopra 4 griffoni d'oro e in mezo una colonna inargentata, in cima da la quale era uno liono indorato con le segia pendente. Ad essa colonna fu poi alligato uno puto in forma del deo de amore, quale in transitu sponte cantoe tri versi molto a proposito.

[10] La matina, a bona ora, la illustrissima madonna Bianca e madonna Anna con lo signore Filippo, barba del sposo, e circa 60 damizele de le più belle de la città ornate de drapo d'oro, d'argento con colane d'oro, gioe, e insieme con loro bono numero de consiliari e gentilomini, andarono suso dui buccintori incontra alla prefata sposa fin a Corsico, lontano 4 miglia, la quale incontrata discesero le prefate madonne; e messer Filippo con alcune de quelle gentildonne da la nave sua intraro in quella de la sposa con tri tromboni.

Così fecero lo illustrissimo signor Ludovico, qual li andò incontra fin al Santo Cristoforo, con li ambadori de li potentati italici e quello de Ungaria e molti consilieri, cortasani e suoi trombeti suso tri buccintori. Al ditto loco de santo Cristoforo, da la banda dove è la chiesa, venero a cavallo alcuni de li magistrati, feudatari e grandissimo numero de zentilomini, li quali, fatta reverentia alla sposa, se inviorno verso Milano appresso le nave, in modo che gionsero dov'è la eccelentia sua insieme in medesimo tempo.

[Nel] Giardino per lo quale aveva intrare in castello fu estesa la guardia del signore, cioè stradioti, mamaluchi, balestreri a cavallo e fanti da pede che erano granda multitudine. Dreto al navillio cominciando alla darsena dove lo illustrissimo signor duca de Milano a pede accompagnato dal signore Rodolfo de Gonzaga, signore Galeotto da la Mirandola, messer Petro di Medici, messer Annibal Bentivolio, domino Bartolomeo Calco, suo primo secretario e domino Aluisio de Terzago, secretario del signor Ludovico, amabadore de la città del dominio e quelli de Cortignola, molti feudatari e gentilomini estesi. Dreto la riva, dove dovevano applicare la nave, erano circa 300 persone vestiti de brocato e di seta di vari colori e porpora e molti con collane d'oro.

Gionta la nave al ditto loco, quale era strato de tapedi, furno tratti colpi de bombarde e schiopetti e altri tormenti dal castello in signo de leticia, e così li trombeti de

Fiorenza e altri signori, che erano venuti alle noze, como a sua usanza, sonavano tutti ad uno tratto con gran dolceza.

Prima dismontati li zentilomini consilieri e cortesani furno aviatu a doi a doi in castello, insiema con quelli erano restati ad fare compagnia al prefato signor duca. Dappoi se accompiorno li signori neapolitani, e lo illustrissimo signor Ludovico, montato a cavallo, andoe aspettare da sopra del terazo nanti la porta de la salla de sopra da quella di Fazoli. Ultimato, seguivano la illustrissima sposa col marito, quale la teneva per mane. E deppoi procedevano le matrone e damisele gli erano andate incontra con quelle venute da Napoli con soa eccellentia.

Con questo ordine entrarono in castello, dove, alla fronte del portico de genevro, era la illustrissima madonna Bona con molte gentildonne, gentilomini e consilieri, la quale insiema con la fiola de lo illustrissimo signor Ludovico abbraciò la sposa con amorevoli basi, e tutti insima la accompagnarono in la camera della torre dove era quello bellissimo servimento de perle.

Tolta licentia, ciascuno andoe a disnare e per onorare quanto si potea li signori neapolitani furno deputati alcuni consilieri e feudatari quali li accompagnarono alli logiamenti suoi in le case de li primari de la città, dovi furno ricevuti e trattati con grandissima pompa. Medesimamente li prefati consilieri e feudatari li andorno poi a levare de casa, e fecero compagnia per quello tempo dimorarono in Milano.

[11] Lunedì matina, alle 14 ore, se congregarono in castello li ambascadori signori venuti con la sposa, eccetto che li ambascadori, magnati de le citate e de Cotignola se inviorono in domo alli loci suoi, a ciò la illustrissima sposa più espeditamente potesse intrare in la chiesa.

Similmente venero 50 damisele de le più onorevole de la città a cavallo per accompagnare la prefata sposa, la quale se partie alle 17 hore in questo modo: procedevano prima li regaci del signore, camerai feudatari, cortesani e consilieri a doi a doi, e sì li trombetei e piferi, sì del signore como d'altri potentati, che andorono soni fino al tribunalo, suso lo quale era fatta una baltresca dove ascessero per sonare poi in li atti de la mesa e allo sposamento.

Deinde seguitarono li infrascritti accompagnati: domino Bartolomeo Calco; domino Aloisio Terzago; conte de Melzo; fiolo del signore Galeotto da la Mirandula; conte Francesco del Signore Sforza Secundo; signore Ludovico da Foliano; conte Francesco del Signore Boso; messer Annibal Bentivolio; messer Galeazo da Santo Severino; Petro de' Medici; conte de Caracia; signore Galeotto da la Mirandula; monsignore da Santo Severino; signore Rodolfo da Gonzaga; conte Alessandro Sforza; fiolo de lo illustrissimo duca di Ferrara; signore Sforza Secundo; signore Filippo; signore Ludovico; signore marchese Hermes; lo ambascadore di Ferrara; messer Simonetto Belprato; ambascadore fiorentino; conte di Potentia; lo ambascadore venetiano; conte de Conza; lo ambascadore ungaro; marchese de Betunda; lo ambascadore del papa; signore duca de Malfi; Francisco Bernardino Vesconte con la spada ducale in mano.

Seguiva poi lo illustrissimo signore con la duchessa, sotto uno baldachino de drapo d'oro fodrato d'armelini, e dopo erano le donne preditte. Fu levato a la porta del revellino dal castello da li medici, quali avevano li capuzi e berete fodrate de vayro. Dappoi, in sei volte, da otto gentilomini de ciascuna porta de la città. L'ultima

portata fu da li dottori, ornati de medesimo abito che erano li medici, da la corte dell'Arengo fin al domo.

La illustrissima sposa nel montare e dismontare da cavallo fu aiutata dal conte Alessandro Sforza, fratello del signore duca, alla brilia de la quale venereno continuamente a piede messer Zoanne Francesco marchese Palavicino, conte Zanne Borromeo: doi de li principali de stato.

[12] Per la via era estesa in processione tutta la chieresia de frati e preti ornatissima e bene in punto, che tendeva dal domo al castello. Tutte le vie, fenestre e banchi e boteche erano piene de multitudine da ogni canto concorrente, omini e donne, piccoli e grandi, con summi iubili e feste.

Gionti sotto il tiburio, nanti la chiesa, fu ricolta dal clericato del domo, quale gli fece basare una croce, e da la illustrissima madonna Beatrice da Este e fiola dello illustrissimo signore Ludovico con infinito numero de zentildonne non manco belle che ornate, da le quale, insiema con altre erano venute a cavallo, fu accompagnata sul tribunale, quale era strato di tapedi e respandeva mirabilmente per essere posti su la credenza ditta de sopra lo argento de la capella dello illustrissimo signor duca e 60 vasi de lo signore Ludovico de pretio grandissimo fatti con mirabile arte. Solum per pompa e *ad pascendos oculos* ultra questo gli erano ancora locate molte imagine de santi d'argento e illumineri di cera bianca.

Da la mano destra, dove se canta lo Evangelio, suso lo tribunale descritto de sopra, quale era coperto di brocato d'argento e lo capcelo di medesimo drapo, quale copriva tutto lo tribunale, erano assetati li infrascritti: lo illustrissimo duca de Milano in mezo; lo ambadore del papa; lo oratore venetiano; lo oratore de Ferrara; lo illustrissimo signor Ludovico.

Da l'altra mano: lo oratore ungaro; lo oratore fiorentino; signor Filippo Sforza Vesconte; signor Marchese Hermes.

Tra lo altare e lo prefato tribunale, suso una banca, erano li infrascritti: ambadori de signori Ursini; signore Rodolfo da Gonzaga; signor Galeotto da la Mirandula; domino Petro de' Medici, fiolo del magnifico Laurentio; messer Annibal Bentivolio; signor Sforza Secundo; signor Julio Sforza; conte Alessandro Sforza, fratello del duca; lo reverendo vescovo da Santo Severino; messer Zoan Francesco da Santo Severino, conte de Caiacia; messer Galeaz da Santo Severino; signor Ludovico da Fogliano; conte Francesco Sforza del Signor Boso; fiolo del signor Galeotto da la Mirandula; conte Francesco, fiolo del Sforza Secundo; conte da Melzo; messer Bartolomeo Calco (in pede); messer Aluisio da Terzago (in pede).

In li altri ordini più bassi sedevano li consiglieri, magistrati, ambadori de le citate e de Cortignola. feudatari, cortesani e camereri, collegi de doctores, medici, mercadanti e altri gentilomini.

In l'altro tribunale, per scontro lo illustrissimo signore, quale era ornato di drappo d'oro con uno capcelo de medesimo drapo, sedevano: la illustrissima sposa in mezo; signor duca de Malfi; marchese de Betimda; conte de Conza; conte de Potenza; messer Simonotto Belprato; lo fiolo del duca de Ferrara.

Da l'altra mano sedevano: la illustrissima madonna Bianca; la illustrissima madonna Anna, sorelle del duca; la duchessa de Malfi; la marchisana de Betunda; la moglie de signore Filippo Sforza Vesconte.

Tra lo altare e lo tribunale prefato, suso una bancheta, sedevano: messer Marino da Formio, ambasadore del Re Ferdinando; messer Corrado Coriale, iurisconsulto regio consiliario; messer Caranagrolo; lo fratello del conte de Canza; carlo Stambardo; Zoan da Costanza.

In lo altro grado più basso stavano le infrascritte: la illustrissima Beatrice da Asti; la fiola de lo illustrissimo signor Ludovico; le fiole del quondam signor Carlo Sforza; madonna Fiordalisa, moliere del signore Guidazo Manfredo de Imola; madonna Gri-seida, quondam del signor Boso; contessa de Caracia; la moliere de messer Zoan Aluisio dal Fiesco.

Tutte le altre dame seguivano secundo el grado suo.

[13] Assettato ciascuno al loco suo con questo ordine, lo reverendo domino Fabricio Marliano, vescovo di Piacenza, parato in pontificale, cominciò la messa instituta ab Ecclesia *Super sponsum et sponsam* in parole al modo ducale con li ordinari del Domo e li cantori de la capella, che fecero una melodia angelica.

Ditto el *Credo*, lo illustrissimo sposo accompagnato da messer Galeaz da Santo Severino; conte Francesco del Signore Boso e Ambrosio da Conte, sescalco; la illustrissima duchessa da [...]; messer Caravaglio; Celso Crivello sescalco andorono ad offerire nante l'altare e basica una digna reliquia, quale aveva in mane el prefato vescovo alli loci suoi.

Inante se dicesse le parole *Pax domini* el ministro assistente, col piviale indosso, alla messa tolse li anelli de li quali se aveva fare lo sposalto, che erano riposti suso l'altare, e tenendoli in mane lo prefato vescovo li benedisite.

Quo facto, monsignor Federico da Santo Severino, vescovo maleacense, disse la oratione nuptiale, bene ornatissima, molto accomodata, con quelli gesti e voce che se potessino desiderare in uno optimo oratore.

La quale finita, inante che'l dicesse le parole obligatorie, subito lo illustrissimo sposo accompagnato da li infrascritti: illustrissimo signor Ludovico; signor marchese Hermes; signor Filippo; signor Sforza Secundo; signor Iulio; Ambrosio da Conte, sescalco; et la illustrissima sposa da lo signor duca de Malfi; marchese de Betunda; conte de Conza; conte de Potenza; messer Simonotto Belprato; Celso Crivello Sescalco se portorono nanti l'altare. E allora, lo ditto vescovo maleacense, ditte le parole obligatorie e tolti li anelli di mano del ministro, lo presentoe al signore duca, lo quale disponsoe la prefata madonna Isabella, tenendoli el digito lo illustrissimo signore Ludovico.

Desponsata, soa eccellentia se inzenochiò insiema col sposo su doi cossini de drapo d'oro de razo nanti l'altare, prontibus lo signore Ludovico con li prefati, quali stavano in pede. El prefato vescovo di Piacenza disse in canto *voce aliquantulum demissa* certe oratione sopra l'uno e l'altro con le beneditione inserte. Quibus dictis, li prefati signori furono riaccompagnati alli loci suoi e monsignore, levato il *Corpus Domini* con grandissimi soni de tutti li trombeti e una melodia suavissima da li cantori, proseguì la messa usque in finem. La quale formata se cantoe *Te Deum laudamus*.

Immediate lo illustrissimo signor duca fece cavalero lo magnifico messer Petro Alamani, ambasadore de signori fiorentini, e lo magnifico messer Bartolomeo Calco, suo primo secretario, donata ad ciascuno de loro una bellissima toga di brocato d'oro fodrata de perle finissime.

«In questo piccolo libretto»

Fatto questo, se levarno, ritornando in castello con quello medesimo ordine erano venuti in domo, eccetto che non fu portato più el balduchino e messer Zoan Francesco Palavicino e conte Zoanne Borromeo montorono a cavallo insiema con li altri. Tutti erano vestiti diversamente che fussero stati la dominica de brocati, seta e purpura, con colane e molti recami de perle. Accompagnata la prefata sposa in castello ognuno andoe alli alloggiamenti suoi.

[14] Lo martedì matina, per la conditione ne la quale sono li illustrissimi sposo e sposa, come ho ditto di sopra, tutta la corte se vestite de negro. Per qual rispetto se restoe ancora da fare giostre, conviti, balli e molti altri triunfi, como ricercava una tanta solennità e anche averiano fatto molto volentiera lo signor duca e signor Ludovico, la liberalità de li quali e animo generoso è assai noto a ciascuno.

Dimorarono in Milano fin alli 6 de fevraro, insiema con tutta la compagnia venuta da Napoli, alla quale sempre lautissimamente furono fatte le spese e ricolta onorevolmente. Dopo se inviorono a Pavia dove, a li X, la ditta compagnia se partì per ritornare a Napoli.

Bibliografia

FONTI

- L. ALBERTI, *Descrittione di tutta Italia, nella quale si contiene il sito di essa, l'origine, et le Signorie delle Città et delle Castella*, Bologna, Anselmo Giaccarelli, 1550.
- G. ALBERTUCCI DE BORSELLI, *Cronica gestorum ac factorum memorabilium civitatis Bononiae*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, Città di Castello, Lapi, 1912, vol. XXIII.
- A. ALLEGRETTI, *Diario delle cose sanesi*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, Bologna, Zanichelli, 1939, vol. XXIII.
- G. AMMANNATI PICCOLOMINI, *Epistolae et commentarii*, Milano, Minuziano, 1506.
- M.A. ALTIERI, *Li Nuptiali*, a cura di E. NARDUCCI, Roma, Bartoli, 1873.
- F. BIONDO, *De Roma triumphante libri X priscorum scriptorum lectoribus utilissimi ad totiusque Romanae antiquitatis cognitionem pernecessarii*, Basileae, Froben, 1559.
- J. BURCKARDUS, *Liber notarum ab anno MCCCCLXXXIII usque ad annum MDVI*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, Città di Castello, Lapi, XXXII, III voll.
- U. CALEFFINI, *Croniche 1471-1494*, Ferrara, Deputazione provinciale ferrarese di Storia Patria, 2006.
- G. CANTALICIO, *Bucolica*, a cura di L. MONTI SABIA, *Spectacula Lucretiana*, a cura di G. GERMANO, Messina, Sicania, 1995.
- C. CLAUDIANUS, *Fescennina dicta Honorio Augusto et Mariae*, a cura di O. FUOCO, Bari, Cacciucci, 2013.
- C. CLEMENTINI, *Raccolto istorico della fondazione di Rimini e dell'origine e vite de' Malatesti. Con vari e notabili fatti in essa città e fuori di tempo in tempo successi*, Rimini, Simbeni, 1617, II voll.
- L. DE' MEDICI, *Lettere*, a cura di M.M. BULLARD, Firenze, INSR, 2003, vol. X (1486-1487).
- A. DE TUMMULLIS, *Notabilia temporum*, a cura di C. CORVISIERI, Livorno, Vigo, 1890.
- Diario ferrarese dall'anno 1409 sino al 1502*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, Bologna, Zanichelli, 1928, vol. XXIV.
- Dispacci e lettere di Giacomo Gherardi nunzio pontificio a Firenze e Milano (11 settembre 1487-10 ottobre 1490)*, a cura di E. CARUSI, Roma, 1909, pp. 339-340.
- Diurnali detti del Duca di Monteleone*, a cura di N.F. FARAGLIA, Napoli, Forni, 1895.
- T. FECINI, *Cronaca senese*, in *Cronache senesi*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, Bologna, Zanichelli, 1931-1939, vol. XV.
- C. FEDELE, *Letters and Orations*, edited by D. ROBIN, Chicago, The University Press of Chicago, 2007.
- G.F. FORESTI, *Supplementum chronicarum*, Venezia, Bernardino de' Benaliis, 1486.
- A. GALLI, *Commentarii de rebus Genuensium et de navigatione Colombi*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, Città di Castello, Lapi, 1911, vol. XXIII.
- C. GHIRARDACCI, *Historia di Bologna*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, Bologna, Zanichelli, 1933, vol. XXXIII.

«In questo piccolo libretto»

- GUGLIELMO EBREO DA PESARO, *De pratica seu arte tripodii*, edited by B. SPARTI, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- Il Codice B (2173) dell'Istituto di Francia integrato dal Codice Ashburnham 2037*, Perugia, ARS, 2003.
- Il Pontificalis Liber di Agostino Patrizi Piccolomini e Giovanni Burcardo (1485)*, a cura di M. SODI, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2006.
- Il Torneo fatto in Bologna il IV ottobre MCCCCLXX*, a cura di A. ZAMBIAGI, Parma, Battei, 1988.
- S. INFESSURA, *Diario della città di Roma*, a cura di O. TOMMASINI, Roma, Forzani, 1890.
- L. LAZZARELLI, *De gentiliū deorum imaginibus*, a cura di C. CORFIATI, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2006.
- L. LAZZARELLI, *Opere ermetiche*, a cura di C. MORESCHINI, M.P. SACI, F. TRONCARELLI, Pisa, Fabrizio Serra, 2009.
- Le opere di Giorgio Vasari*, a cura di G. MILANESI, Sansoni, 1906.
- G. NADI, *Diario bolognese*, a cura di C. RICCI, A. BACCHI DELLA LEGA, Bologna, Romagnoli, 1886.
- Ordine et officij de casa de lo illustrissimo signor duca de Urbino*, a cura di S. EICHE, Urbino, Accademia Raffaello, 1999.
- M. PARENTI, *Lettere*, a cura di M. MARRESE, Firenze, Olschki, 1996.
- G. PASSERO, *Storie in forma di Giornali*, Napoli, Orsino, 1785.
- G. PONTANO, *I libri delle virtù sociali*, a cura di F. TATEO, Roma, Bulzoni, 1999.
- P. PRISCIANI, *Spectacula*, a cura di E. BASTIANELLO, Rimini, Guaraldi, 2015.
- A. RANIERO DA PESARO, *Rime: Ravenna, Biblioteca Classense, Cod. 240*, a cura di N. CACACE SAXBY, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2003.
- F. SANSEVERINO, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia, Sansovino, 1581.
- M. SANUTO, *I Diarii*, a cura di N. Barozzi, Bologna, Forni, 1879-1903, LVIII voll.
- A. SCHIVENOGLIA, *Cronaca di Mantova*, a cura di C. D'ARCO, Mantova, Baldus, 1976.
- T.V. STROZZI, *Aeolosticon*, in *Strozii poëtae pater et filius*, Venezia, Manuzio, 1513.
- J. TINCTORIS, *Complexus effectuum musices*, in IDEM, *Opera theorica*, a cura di A. SEAY, «Corpus Scriptorum de musica», XXII, 1975.
- Tristani Calci Residua*, edidit G.P. PURICELLI, Milano, 1644.
- B. ZAMBOTTI, *Diario ferrarese dall'anno 1476 sino al 1504*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, Bologna, Zanichelli, 1934, vol. XXIV.

STUDI

- L. ACONE, *L'ordine et le mouvement, la danse et les fêtes de mariage. Alliances, cérémonies et représentations allégoriques*, dans *Contre-champs. Études offertes à Jean-Philippe Genet*, sous la direction de A. MAIREY, S. ABÈLÈS, F. MADELINE, Paris, Garnier, 2016, pp. 297-318.
- L. ACONE, *Danser entre ciel et terre. Le maître à danser du Quattrocento, sa technique et son art*, Parigi, Garnier, 2020.
- C.A. ADESSO, *Teatro e festività nella Napoli Aragonese*, Firenze, Olschki, 2012.
- M. ALBERTARIO, "Ad nostro modo". *La decorazione del castello nell'età di Galeazzo Maria Sforza (1466-1476)*, in *Il castello sforzesco di Milano*, a cura di M.T. FIORIO, Milano, Skira, 2005, pp. 99-136.
- F. AMBROGIANI, *Vita di Costanzo Sforza (1447-1483)*, «Pesaro città e contà», Link 3, 2003.
- H. ANGERMEIER, *Il ducato di Milano e la situazione europea nel 1495*, in *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, Atti del convegno internazionale (Milano, 28 febbraio-4 marzo 1983),

- a cura di G. BOLOGNA, Milano, Comune di Milano e Biblioteca Trivulziana, 1983, pp. 57-64.
- M.L. ANGIOLILLO, *Leonardo: feste e teatri*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1979.
- M.L. ANGIOLILLO, *Festa di corte e di popolo nell'Italia del primo Rinascimento*, Roma, SEAM, 1996.
- G.M. ANSELMINI, *Tra Pontano, Rucellai e Calco. Un dibattito quattrocentesco sulla storiografia, in Da Dante a Montale*. Studi di filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini, a cura di IDEM, B. BENTIVOGLI, A. COTTIGNOL, Bologna, Gedit, 2005, pp. 323-332.
- G. ARBIZZONI, *Note sull'Ordine de le nozze di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona*, «Studi Umanistici Piceni», XV, 1995, pp. 9-18.
- G. ARBIZZONI, *La saffica di Antonio Costanzi per le nozze di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona*, in *Studi latini in ricordo di Rita Cappelletto*, a cura di S. LANCIOTTI, M. PERUZZI, M.G. SASSI, A. TONTINI, Urbino, Quattro Venti, 1996, pp. 253-269.
- C. ATKINSON, *Inventing Inventors in Renaissance Europe: Polydore Vergil's De Inventoribus rerum*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2007.
- A.W. ATLAS, *Music at the Aragonese Court of Naples*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- M. AZZOLINI, *The Duke and the Stars. Astrology and Politics in Renaissance Milan*, Cambridge, Harvard University Press, 2013.
- F. BANDINI, *Il Dittamondo e la cultura veneta del Trecento e del Quattrocento, in 1474. Le origini della stampa a Vicenza*, a cura di IDEM, Vicenza, Neri Pozza, 1975, pp. 111-124.
- L. BANFI, *Scuola ed educazione nella Milano dell'ultimo Quattrocento*, in *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, Atti del convegno internazionale (Milano, 28 febbraio-4 marzo 1983), a cura di G. BOLOGNA, Milano, Comune di Milano e Biblioteca Trivulziana, 1983, pp. 387-395.
- G. BARBIERI, *Milano e Mosca nella politica del Rinascimento*, Bari, Adriatica, 1957.
- M. BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti*, Milano, Jaca Book, 1994.
- C. BELLONI, *Candidati sforzeschi alla porpora cardinalizia. Alcune considerazioni sul caso di Federico Sanseverino*. Relazione presentata al seminario organizzato a Gargnano dall'Istituto di Storia Medievale e Moderna dell'Università degli Studi di Milano (settembre 1990). Consultabile online all'indirizzo <https://independent.academia.edu/CristinaBelloni>. Ultima visita 15/06/2020.
- L. BELTRAMI, *Gli sponsali di Galeazzo Maria Sforza. MCCCCLX-MCCCCLXVIII*, Milano, Pagnoni, 1893.
- L. BELTRAMI, *Dame milanesi invitate alle nozze di Galeazzo Maria Sforza*, Milano, Allegretti, 1920.
- C. BENPORAT, *Cucina italiana del Quattrocento*, Firenze, Olschki, 1996.
- C. BENPORAT, *Feste e banchetti. Convivialità italiana fra Tre e Quattrocento*, Firenze, Olschki, 2001.
- E.L. BERNHARDT, *Behind the Scene of Fifteenth-Century Marriage Schemes: Forced Marriages, Family Alliances and Power Politics in Bentivoglio Bologna*, in *Bologna. Cultural Crossroads from the Medieval to the Baroque*, edited by G.M. ANSELMINI, A. DE BENEDICTIS, N. TERPSTRA, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp. 161-172.
- A. BERZEVICZY, *Beatrice d'Aragona*, Milano, Dall'Oglio, 1952.
- P. BESUTTI, *Musiche e musicisti alla tavola dei Gonzaga*, in *Le tavole di corte tra Cinquecento e Settecento*, a cura di A. MERLOTTI, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 185-215.
- S. BETTINI, *Politica e architettura al tempo di Giovanni II*, in *Palazzo Ghisilardi. Il sogno rinascimentale di un notaio bolognese*, Bologna, Edisai, 2004, pp. 10-31.
- G. BIANCARDI, *La Coronatione di Bianca Maria Sforza. Un poemetto in ottave di Baldassarre Taccone*, «Studi e fonti di Storia lombarda. Quaderni milanesi», XIII, 1993, pp. 43-121.

«In questo piccolo libretto»

- D. BIANCHI, *Qualche appunto su Pietro Lazzaroni*, «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», LVII, 1957, pp. 99-103.
- D.H. BODART, V. BOUDIER, *Le banquet de la Renaissance: images et usages*, in IIDEM, *Le banquet de la Renaissance: images et usages*, Pisa, ETS, 2013, pp. 9-21.
- P. BONDIOLI, *Un poeta bustese alle nozze di Gian Galeazzo Sforza e Isabella d'Aragona*, Busto Arsizio, Nozze Monaco-Milani, 1927.
- M. BONVINI MAZZANTI, *Battista Sforza Montefeltro. Una principessa nel Rinascimento italiano*, Urbino, Quattro Venti, 1993.
- R.M. BORRACCINI VERDUCCI, *La tipografia nelle Marche. Tessere per un mosaico da comporre*, in *La cultura nelle Marche in età moderna*, a cura di W. ANGELINI, G. PICCININI, Milano, Federico Motta, 1996, pp. 68-81.
- F. BORTOLETTI, *Les dieux au grand banquet: textes et spectacles des cours italiennes du XV^e siècle*, dans *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance*. Actes du XLV^e Colloque International d'Etudes Humanistes (01-06 juillet 2002), sous la direction de J.P. BORDIER, A. LASCOMBES, Turnhout, Brepols, 2006, pp. 453-468.
- F. BORTOLETTI, *Danza, poesia e musica in Fabula. Bologna, 1487 – Nozze Bentivoglio-d'Este*, «Annali online di Ferrara-Lettere», I, 2007, pp. 199-226. Ultima visita 20/08/2020.
- F. BORTOLETTI, *Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento. Da Firenze alle corti*, Roma, Bulzoni, 2008.
- M. BOURNE, *Francesco II Gonzaga, The Soldier-Prince as Patron*, Roma, Bulzoni, 2008.
- T. BRERO, *Rituels dynastiques et mises en scène du pouvoir. Le cérémonial princier à la cour de Savoie (1450-1550)*, Firenze, SISMEG-Galluzzo, 2017.
- F. BREVINI, *Le origini della letteratura lombarda*, in *Il testo e l'opera. Studi in onore di Franco Brioschi*, a cura di L. NERI, S. SINI, Milano, Ledizioni, 2015, pp. 292-298.
- J. BRIDGEMAN, *A Renaissance Wedding: the Celebrations at Pesaro for the Marriage of Costanzo Sforza & Camilla Marzano d'Aragona, 26-30 May 1475*, London, Harvey Miller Publishers, 2013.
- R. BROWN, *The Reception of Anna Sforza in Ferrara, February 1491*, «Renaissance Studies», II, 1988, pp. 231-240.
- J. BRYCE, *Performing for Strangers: Women, Dance, and Music in Quattrocento*, «Renaissance Quarterly», LIV, 2001, pp. 1074-1107.
- F. CALVI, *Bianca Maria Sforza. Regina dei Romani, Imperatrice germanica e gli ambasciatori di Lodovico il Moro alla corte cesarea secondo nuovi documenti*, Milano, Vallardi, 1888.
- A. CAMPANINI, *Narratori di banchetti in Italia tra XV e XVI secolo. Il caso delle nozze Bentivoglio-Este (Bologna, 1487)*, in *Le Banquet. Manger, boire et parler ensemble (XIIe-XVIIe siècles)*, textes réunis par B. LAURIOUX, A. PARAVICINI BAGLIONI, E. PIBIRI, Firenze, SISMEG-Galluzzo, 2018, pp. 261-285.
- S. CAPANNELLI, *Note sul palazzo ducale di Gubbio e il suo giardino pensile*, in *I giardini del duca. Luoghi di delizia dai Montefeltro ai Della Rovere*, Catalogo della mostra (Urbino, 28 marzo - 10 giugno 2018), a cura di A. CERBONI BAIARDI, Cinisello Balsamo, Silvana, 2018, pp. 101-137.
- F. CARDINI, *L'acciar de' cavalieri. Studi sulla cavalleria nel mondo toscano e italico (secc. XII-XV)*, Firenze, Le Lettere, 1997.
- G. CARRA, *Feste e pranzo di nozze di Maddalena Gonzaga (1489)*, «Civiltà mantovana», VI, 1972, pp. 422-431.
- E. CASINI ROPA, *Il banchetto di Bergonzio Botta per le nozze di Isabella d'Aragona e Gian Galeazzo Sforza nel 1489: quando la storiografia si sostituisce alla storia*, in *Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti italiane del '400*, Atti del VII convegno di Studio del Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale (Viterbo, 27 - 30 maggio 1982), Viterbo, Union Printing, 1983.

- P. CASTELLI, *Cronache dei loro tempi. Le allegrezze degli Sforza di Pesaro 1445-1512*, in *Pesaro tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di M.R. VALAZZI, Venezia, Marsilio, 1989, pp. 223-254.
- F. CATALANO, *Francesco Sforza*, Milano, Dall'Oglio, 1983.
- Catalogo dei libri a stampa in lingua italiana della Biblioteca Colombina di Siviglia*, a cura di K. WAGNER, M. CARRERA, Modena, Panini, 1991.
- Catalogo del fondo italiano e latino delle opere di gastronomia sec XIV-XIX*, a cura di O. BAGNASCO, Sorengo, Edizioni B.IN.G, 1994, III voll.
- M. CATAUDELLA, *Le presenze di letteratura in volgare nella biblioteca degli aragonesi*, in *Le carte aragonesi. Atti del convegno (Rovello, 3 - 4 ottobre 2002)*, a cura di M. SANTORO, Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2004, pp. 31-36.
- E. CATONE, *L'apporto prosopografico dei Dispacci sforzeschi: il caso di Nicolò da Berignano, in Poteri, relazioni, guerra nel regno di Ferrante d'Aragona. Studi sulle corrispondenze diplomatiche*, a cura di F. SENATORE, F. STORTI, Napoli, Cliopress, 2011, pp. 41-66.
- E. CATTANEO, *Il clero e la cura pastorale nell'antico Duomo. S. Tecla*, «Archivio ambrosiano», IV, 1950, pp. 5-22.
- E. CATTANEO, *Appunti sui battisteri antichi di Milano*, «Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere. Rendiconti della Classe di Lettere», CIII, 1969, pp. 849-864.
- L. CAVAZZINI, *Il fratello di Masaccio. Giovanni di ser Giovanni detto lo Scheggia*, Firenze, Maschietto & Musolino, 1999.
- M. CERESA, *Andrea Fulvio erudito, antiquario e classicista*, in *Roma nella svolta tra Quattrocento e Cinquecento*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 28 - 31 ottobre 1996), Roma, De Luca, 2004, pp. 143-150.
- M. CERIANA, *Osservazioni sulle architetture plastiche o dipinte a Milano tra il 1470 e il 1520, in Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, a cura di C.L. FROMMEL, L. GIORDANO, R. SCHOFIELD, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 111-146.
- A. CERUTI, *Il corredo nuziale di Bianca M. Sforza Visconti: sposa dell'Imperatore Massimiliano I*, in «Archivio Storico Lombardo», II, 1875, pp. 51-75.
- P. CHERCHI, *Tre note al De vita Solitaria*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXVII, 2010, pp. 39-50.
- B. CHEVALIER, *Guillaume Briconnet (v. 1445-1514): un cardinal-ministre au debut de la Renaissance: marchand, financier, homme d'Etat et prince de l'Eglise*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.
- M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *Un problema di coerenza: memoria e realizzazione nella pittura di Giovanni Santi. Nuove prospettive cronologiche e attributive*, in *Giovanni Santi*, Atti del convegno internazionale di Studi (Urbino, 17-19 marzo 1995), a cura di R. VARESE, Milano, Electa, 1999, pp. 105-114.
- C. CIERI VIA, *L'«ordine delle nozze» di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona nel ms. Urb.Lat. 899*, in *La città dei segreti. Magia, astrologia e cultura esoterica a Roma (XV-XVIII sec.)*, a cura di F. TRONCARELLI, Milano, Franco Angeli, 1985, pp. 185-197.
- L.R. CLARK, *Collecting Art in the Italian Renaissance Court: Objects and Exchanges*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.
- A. COLLA, *Tipografi, editori e librai a Padova, Treviso, Vicenza, Verona, Trento*, in *La stampa degli incunaboli nel Veneto*, Vicenza, Neri Pozza, 1984, pp. 67-75.
- A. CONTÒ, *Calamai e torchi. Documenti per la storia del libro nel territorio della Repubblica di Venezia (sec. XV)*, Verona, della Scala, 2003.
- S.F. COSTA, F. LA BRASCA, *Filippo Beroaldo l'Ancien. Filippo Beroaldo il Vecchio. Un passeur d'humanités. Un umanista ad limina*, Bern, Peter Lang, 2005.
- S. COSTOLA, *Storia di un pellegrinaggio. Momenti fra il sacro e il profano nella vita culturale ferrarese ai tempi di Ercole I d'Este*, «Teatro e Storia», XI, 1996, pp. 205-240.

«In questo piccolo libretto»

- S. COSTOLA, *La prima rappresentazione dei Suppositi di Ariosto nel 1509*, in *Lucrezia Borgia. Storia e mito*, a cura di M. BORDIN, P. TROVATO, Firenze, Olschki, 2006, pp. 75-96.
- M.N. COVINI, *Feste e cerimonie milanesi tra città e corte. Appunti dai carteggi mantovani*, «Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco», VII, 2001, pp. 122-150.
- M.N. COVINI, *Milano e Bologna dopo il 1445. Scambi militari, condotte e diplomazia*, in *Condottieri e uomini d'arme nell'Italia del Rinascimento*, a cura di M. DEL TREPPO, Napoli, Liguori, 2001.
- M.N. COVINI, *Visibilità del principe e residenza aperta: la Corte dell'Arengo di Milano tra Visconti e Sforza*, in *Il principe invisibile*, a cura di L. BERTOLINI, A. CALZONA, G.M. CANTARELLA, S. CAROTI, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 153-172.
- S. CREMONINI, *Sacre rappresentazioni nel Nord: riflessioni e presenze*, in *Boiardo, il teatro, i cavalieri in scena*, Atti del Convegno (Scandiano, 15-16 maggio 2009), a cura di G. ANCESCHI, W. SPAGGIARI, Novara, Interlinea, 2010, pp. 101-127.
- B. CROCE, *I teatri di Napoli*, Napoli, Pierro, 1891.
- F. CRUCIANI, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983.
- F. CRUCIANI, *Il teatro e la festa*, in IDEM, D. SERAGNOLI, *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Bologna, il Mulino, 1987, pp. 46-48.
- F. CRUCIANI, C. FALLETTI, F. RUFFINI, *La sperimentazione a Ferrara negli anni di Ercole I e Ludovico Ariosto*, «Teatro e Storia», IX, 1994, pp. 131-217.
- R. CUOMO, *Ordini cavallereschi antichi e moderni*, Bologna, Forni, 2001, II voll.
- A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, Torino, Loescher, 1891².
- C. D'ARCO, *Notizie di Isabella estense moglie a Francesco Gonzaga*, «Archivio storico italiano», Appendice II, 1845, pp. 205-326.
- S. DEBENEDETTI, *Il "Sollazzo" e il "Saporetto" con altre rime di Simone Prudenzi d'Orvieto*, «Giornale storico della letteratura italiana», XV, 1913, pp. 91-188.
- L. DEGLI INNOCENTI, *I cantari in ottava rima tra Medioevo e primo Rinascimento: i cantimpanca e la piazza*, in *Cantar ottave. Per una storia dell'intonazione cantata in ottava rima*, a cura di M. AGAMENNONE, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2017, pp. 15-24.
- D. DEL CORNO BRANCA, *Filologia e cultura volgare nell'Umanesimo bolognese*, in *Lorenzo Valla e l'Umanesimo bolognese*, a cura di G. ANSELMINI, M. GUERRA, Bologna, Bologna University Press, 2009, pp. 117-151.
- A.F. D'ELIA, *The Renaissance of Marriage in Fifteenth-Century Italy*, Cambridge-London-Massachusetts, Harvard University Press, 2004.
- F. DELLE DONNE, *Alfonso il Magnanimo e l'invenzione dell'Umanesimo monarchico. Ideologia e strategie di legittimazione alla corte aragonese di Napoli*, Roma, Istituto storico italiano per il Medioevo, 2015.
- S. DE MARIA, *L'arco di Rimini nel Rinascimento. Onori effimeri e antichità ritrovata*, in *Culture figurative e materiali tra Emilia e Marche*. Studi in memoria di Mario Zuffa, a cura di P. DEL BIANCO, Rimini, Maggioli, 1984, pp. 443-462.
- S. DE MARIA, *Artisti, antiquari e collezionisti di antichità a Bologna fra XV e XVI secolo*, in *Bologna e l'Umanesimo 1490-1510*, Catalogo della Mostra, (Bologna 6 marzo - 24 aprile 1988), a cura di M. FAIETTI, K. OBERHUBER, Bologna, Alfa Editoriale, 1988.
- T. DE MARINIS, *Le nozze di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona celebrate a Pesaro nel maggio 1475. Narrazione anonima, accompagnata da 32 miniature di artista contemporaneo*, per ricordare i felici sponsali del barone Bettino Ricasoli-Firidolfi con donna Laura dei principi Ruffo di Guardialombarda, Firenze, Vallecchi, 1946.
- M. DE NICHILLO, *Oratio nuptialis: per una storia dell'oratoria nuziale umanistica*, Bari, Dipartimento di Italianistica dell'Università di Bari, 1994.
- J. DE VRIES, *Caterina Sforza and the Art of Appearances. Gender, Art and Culture in Early Modern Italy*, Burlington, Ashgate, 2010.

- Dizionario degli editori, tipografi, librai itineranti in Italia tra Quattrocento e Seicento*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2013.
- L. DONATI, *Le fonti iconografiche di alcuni manoscritti urbinati della Biblioteca Vaticana. Osservazioni intorno ai cosiddetti Tarocchi del Mantegna*, «La Bibliofilia», LXI, 1959, pp. 48-129.
- T. DURANTI, *Diplomazia e autogoverno a Bologna nel Quattrocento (1392-1466). Fonti per la storia delle istituzioni*, Bologna, CLUEB, 2009.
- S. EICHE, *Architetture sforzesche*, in *Pesaro tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di M.R. VALAZZI, Venezia, Marsilio, 1989, pp. 269-303.
- S. EICHE, *Il palazzo ducale di Urbania*, in *Urbania Casteldurante*, Museo civico, a cura di B. CLERI, F. PAOLI, Bologna, Calderini, 1998, pp. VII-XVI.
- Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, 1970-1978, V voll.
- E. FACCIOLI, *Scenicità dei banchetti estensi*, in *Il Rinascimento nelle corti padane. Società e cultura*, Bari, De Donato, 1977, pp. 597-606.
- C. FALLETTI, *Le feste per Eleonora d'Aragona fra Napoli e Roma nel 1473*, in *L'attore del Parnaso. Profili di attori-musici e drammaturgie d'occasione*, a cura di F. BORTOLETTI, Milano, Mimesis, 2012, pp. 199-209.
- P. FANE SAUNDERS, *Pliny the Elder and the Emergence of Renaissance Architecture*, New York, Cambridge University Press, 2016.
- M. FANTI, *Inventari dei manoscritti delle Biblioteche d'Italia. Volume CXVI, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio*, Firenze, Olschki, 2013.
- P. FARENGA, *Monumenta Memoriae, Pietro Riario fra mito e storia*, in *Un pontificato ed una Città. Sisto IV (1471-1484)*, Atti del Convegno internazionale di studi (Roma, 3-7 dicembre 1984), a cura di M. MIGLIO, Città del Vaticano, Scuola vaticana di paleografia diplomatica e archivistica, 1986, pp. 179-216.
- V. FARINELLA, *Alfonso I d'Este. Le immagini e il potere*, Milano, Officina libraria, 2014.
- P. FAZION, «*Nuptiae Bentivolorum*». *La città in festa nel commento di Filippo Beroaldo*, in *Bentivolorum magnificentia, Principe e cultura a Bologna nel Rinascimento*, a cura di B. BASILE, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 115-132.
- Ferrara al tempo di Ercole I d'Este. Scavi archeologici, restauri e riqualificazione urbana nel centro storico della città*, a cura di C. GUARNIERI, «Quaderni di Archeologia dell'Emilia-Romagna», XXXVIII, 2018.
- C. FERRARIDA PASSANO, *Il Duomo di Milano. Storia della Veneranda Fabbrica*, Milano, NED, 1998.
- G. FERRONI, *Appunti sulla politica festiva di Pietro Riario*, in *Umanesimo a Roma nel Quattrocento*, Atti del convegno internazionale di studi (New York 1-4 dicembre 1981), a cura di P. BREZZI, M. DE PANIZZA LORCH, Roma, Istituto di studi romani, 1984, pp. 47-66.
- A. FILIPPINI, *I Visconti di Milano nei secoli XI e XII. Indagini tra le fonti*, Trento, Tangram, 2014.
- L. FINOCCHI GHERSI, *La basilica dei SS. Apostoli a Roma. Storia, arte e architettura*, Roma, Artemide, 2011.
- M. FOLIN, *Le residenze di corte e il sistema delle delizie fra medioevo ed età moderna*, in *Delizie estensi. Architettura di villa nel Rinascimento italiano ed europeo*, Atti del convegno internazionale di studi (Ferrara, 29-31 maggio 2006), a cura di F. CECCARELLI, Firenze, Olschki, 2009, pp. 96-143.
- A. FRANCESCHINI, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche. Parte I: dal 1341 al 1471*, Ferrara, Corbo, 1993.
- M. FRENQUELUCCI, *La storia urbana di Pesaro nel Medioevo: mille anni di trasformazioni*, in *Pesaro tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di M.R. VALAZZI, Venezia, Marsilio, pp. 161-178.

«In questo piccolo libretto»

- M. GABRIELE, *Alchimia e storia dell'arte?*, in *Il fuoco che non brucia. Studi sull'alchimia*, a cura di M. MARRA, Milano, Mimesis, 2009, pp. 129-150.
- A. GALLO, *L'autobiografia artistica di Giovanni Ambrosio (Guglielmo Ebreo) da Pesaro*, «Studi musicali», XII, 1983, pp. 189-202.
- A. GANDA, *I primordi della tipografia milanese, Antonio Zarotto da Parma (1471-1507)*, Firenze, Olschki, 1984.
- E. GARBERO ZORZI, *La festa cerimoniale del Rinascimento. L'ingresso trionfale e il banchetto d'onore*, in *Scene e figure del teatro italiano*, a cura di EADEM, S. ROMAGNOLI, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 63-80.
- E. GARBERO ZORZI, *La scena di corte*, in *Le corti italiane del Rinascimento*, a cura di S. BERTELLI, Milano, Mondadori, 1985, pp. 121-135.
- E. GARBERO ZORZI, *Festa e spettacolo a corte*, in *Federico da Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura*, a cura di G. CERBONI BAIARDI, G. CHITTOLINI, P. FLORIANI, Roma, Bulzoni, 1986, vol. II, pp. 301-330.
- E. GARBERO ZORZI, *Le forme dello spettacolo in due città-stato del Rinascimento: Firenze e Milano*, in *Florence and Milan: comparisons and relations. Acts of two Conferences at Villa I Tatti in 1982-1984*, organized by S. BERTELLI, N. RUBINSTEIN, C. H. SMYTH, Florence, La Nuova Italia, 1989, vol. II, pp. 271-285.
- A. GAREFFI, *La scrittura e la festa. Teatro festa e letteratura nella Firenze del Rinascimento*, Bologna, il Mulino, 1991.
- P. GARGIULO, *Lucrezia e la «città ferrarese»: scena e musica per la duchessa estense*, in *Lucrezia Borgia a Ferrara. Testimonianze librerie e documentarie di un mito*, Catalogo della mostra (Ferrara, ottobre 2002), a cura di A. FARINELLI TOSELLI, Ferrara, Ferrara Arte, 2002, pp. 43-50.
- E. GARIN, *L'educazione in Europa*, Bari, Laterza, 1957.
- E. GATTI, *Francesco Platone de' Benedetti. Il principe dei tipografi bolognesi fra corte e Studium (1482-1496)*, Udine, Forum, 2018.
- I.L. GATTI, *Pietro Riario da Savona. Francescano cardinale, vescovo di Treviso (1445-1474). Profilo storico*, Padova, Centro Studi Antoniniani, 2003.
- P. GHINZONI, *Nozze e commedie alla corte di Ferrara nel febbraio 1491*, «Archivio Storico Lombardo», XI, 1884, pp. 753-757.
- D.Y. GHIRARDO, *Festive Bridal Entries in Renaissance Ferrara*, in *Festival Architecture*, edited by S. BONNEMAISON, C. MACY, London-New York, Routledge, 2008, pp. 43-73.
- L. GIORDANO, *La Ill.ma consorte di Ludovico Sforza*, in *Beatrice d'Este 1475-1497*, a cura di EADEM, Pisa, ETS, 2006.
- G. GIULINI, *Memorie spettanti alla storia, al governo ed alla descrizione della città e della campagna di Milano ne' secoli bassi*, Milano, Francesco Colombo Librajo, 1857, II voll.
- E.H. GOMBRICH, *Immagini simboliche: studi sull'arte nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1978.
- A. GRASSI, *Santa Tecla nel tardo medioevo. La grande basilica milanese, il paradus, i mercanti*, Milano, Et, 1997.
- J. GREEN, F. MCINTYRE, P. NEEDHAM, *The Shape of Incunable Survival and Statistical Estimation of Lost Editions*, «Papers of the Bibliographical Society of America», CV, 2012, pp. 141-175.
- J. GREEN, F. MCINTYRE, P. NEEDHAM, *Lost Incunable Editions: Closing in on an Estimate*, in *Lost Books: Reconstructing the Print World of Pre-Industrial Europe*, edited by F. BRUNI, A. PETTEGREE, London, Brill, 2016, pp. 55-72.
- J. GRITTI, *Portici e logge del Castello di Milano. Caratteri e funzioni degli spazi residenziali nella Corte Ducale sforzesca*, in *Il cibo e la città. Atti del convegno (Torino, 3-5 settembre 2015)*, in corso di pubblicazione.
- J. GRITTI, R. SCHOFIELD, *Stefano Dolcino e la sopravvivenza di Stornaloco*, in G. CERIANI SEBREGONDI, J. GRITTI, F. REPISHTI, R. SCHOFIELD, Ad Triangolum. *Il Duomo di Milano*

- e il suo Tiburio. Da Stornaloco a Bramante, Leonardo e Giovanni Antonio Amadeo*, Padova, il Poligrafo, 2019, pp. 179-184.
- N. GROJA, *La Philomathia di Angelo Michele Salimbeni e Sebastiano Aldrovandi: cenni di analisi*, in *Tales of Unfulfilled Times. Saggi critici in onore di Dario Calimani offerti dai suoi allievi*, a cura di F. FANTUZZI, «Studi e ricerche», IX, 2017, pp. 79-88.
- R. GUARINO, *Ambienti dello spettacolo e ambiente urbano. Studi e ricerche sul Rinascimento a Roma*, «Teatro e Storia», X, 1995, pp. 341-363.
- R. GUARINO, *Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia*, Bologna, il Mulino, 1995.
- R. GUARINO, *Storiografia umanistica e spettacolo del Rinascimento*, «Teatro e Storia», XIX, 1997, pp. 271-291.
- R. GUARINO, *La presenza degli dei*, «Teatro e Storia», XIX, 2005, pp. 15-31.
- G. GUASTELLA, *Menaechmi e Menechini: Plauto ritorna sulla scena*, in *Lecturae Plautinae Sarsinates. X. Menaechmi*, a cura di R. RAFFAELLI, A. TONTINI, Urbino, QuattroVenti, 2007, pp. 69-150.
- G. GUASTELLA, *Tradurre per la scena: Plauto in volgare a Ferrara (1486-1487)*, in *Riscritture. La traduzione nelle arti e nelle lettere*, a cura di G. MARCONI, Milano, Mondadori, 2013, pp. 36-63.
- G. GUCCINI, *Le fauci sceniche. Note sulla visione del teatro medievale*, «Quaderni di teatro», XVI, 1982, pp. 20-30.
- N. GUIDOBALDI, *La musica di Federico di Montefeltro. Immagini e suoni alla corte di Urbino*, Firenze, Olschki, 1995.
- W.L. GUNDERSHEIMER, *Art and Life at the Court of Ercole I d'Este: The "De triumphis religionis" of Giovanni Sabadino degli Arienti*, Genève, Droz, 1972.
- W.L. GUNDERSHEIMER, *Ferrara estense: lo stile del potere*, Modena, Panini, 2005.
- N. HARRIS, *La sopravvivenza del libro ossia appunti per una lista della lavanderia*, «Ecdotica», IV, 2007, pp. 24-65.
- P. HELAS, *Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts*, Berlin, Akademie Verlag, 1999.
- M.J. HELLER, *Studies in the Making of the Early Hebrew Book*, Leiden-Boston, Brill, 2008.
- T. HILTMANN, *Un état de noblesse et de chevalerie sans pareilles? Tournois et hérauts d'armes à la cour des ducs de Bourgogne*, in *La Cour de Bourgogne et l'Europe. Le rayonnement et les limites d'un modèle culturel*. Actes du colloque international tenu à Paris les 9, 10 et 11 octobre 2007, sous la direction de W. PARAVICINI, Paris, Jan Thorbecke Verlag, 2013, pp. 253-288.
- Il teatro italiano. La commedia del Cinquecento*, a cura di G. DAVICO BONINO, Torino, Einaudi, 1985, II voll.
- I manoscritti della Biblioteca Riccardiana di Firenze*, a cura di T. DE ROBERTIS, R. MIRIELLO, Firenze, SISMEL-Galluzzo, 2013, vol. IV.
- Indice biografico italiano*, a cura di T. Nappo, Monaco, K. G. Saur Verlag, 2007.
- J. IMORDE, *Edible prestige*, in *The Edible Monument. The Art of Food for Festivals*, edited by M. REED, Los Angeles, Getty Research Institute, 2015, pp. 101-125.
- D. ISELLA, *Lo sperimentalismo dialettale di Lancino Curzio e compagni*, in *In ricordo di Cesare Angelini, studi di letteratura e filologia*, a cura di F. ALESSIO, A. STELLA, Milano, Il Saggiatore, 1979, pp. 146-159.
- I Menechini di Plauto. Volgarizzamenti rinascimentali*, a cura di M.L. UBERTI, Ravenna, Longo, 1985.
- C. JAMES, *Giovanni Sabadino degli Arienti. A Literary Career*, Firenze, Olschki, 1996.
- C. JAMES, *The Letters of Giovanni Sabadino degli Arienti*, Firenze, Olschki, 2002.
- La stagione dei Bentivoglio nella Bologna rinascimentale*, Catalogo della mostra (Bologna 21 ottobre 2006 - 7 gennaio 2007), a cura di L. AMDALÒ, Bologna, Minerva, 2006.

«In questo piccolo libretto»

- L. LAUREATI, *Da Borgia a Este: due vite in quarant'anni*, in *Lucrezia Borgia*, a cura di EADEM, Ferrara, Ferrara Arte, 2002.
- I. LAZZARINI, *Mantoue et la Bourgogne au XV^e siècle*, in *La Cour de Bourgogne et l'Europe. Le rayonnement et les limites d'un modèle culturel*. Actes du colloque international (Paris, 9 – 11 octobre 2007), sous la direction de T. HILTMANN, F. VILTART, Paris, Jan Thorbecke Verlag, 2013, pp. 543-558.
- I. LAZZARINI, *Communication and Conflict: Italian Diplomacy in the Early Renaissance, 1350-1520*, Oxford, Oxford University Press, 2015.
- J. LE GOFF, *Il rituale simbolico del vassallaggio*, in IDEM, *I riti, il tempo, il riso. Cinque saggi di storia medievale*, Bari, Laterza, 2003, pp. 23-111.
- Le nozze dei Bentivoglio (1487). Cronisti e poeti*, a cura di B. BASILE, S. SCIOLI, Napoli, La scuola di Pitagora, 2014.
- F. LEVEROTTI, *Organizzazione della corte sforzesca e produzione serica*, in *Seta, Oro, Cremisi. Segreti e tecnologia alla corte dei Visconti e degli Sforza*, a cura di C. BUSS, Cinisello Balsamo, Silvana, 2009, pp. 5-25.
- A. LISINI, *Le feste fatte in Siena nel 1465 per il matrimonio di Ippolita Sforza Visconti con Alfonso duca di Calabria*, Siena, Lazzeri, 1898.
- F.V. LOMBARDI, *Liste delle nozze di Roberto Malatesta e di Elisabetta da Montefeltro (25 giugno 1475)*, «Romagna arte e storia», XVIII, 1986, pp. 13-26.
- L. LOCKWOOD, *Music in Renaissance Ferrara. The Creation of a Music Centre in the Fifteenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1984.
- G. LOPEZ, *Feste di nozze per Ludovico il Moro*, Milano, De Carlo, 1976.
- G. LOPEZ, F. DELL'ACQUA, L. GRASSI, G. BOLOGNA, *Gli Sforza a Milano*, Milano, Fondazione Cariplo, 1978.
- A.M. LORENZONI, *Il principe e l'architetto. Luca Fancelli al servizio di Ludovico II Gonzaga*, in *La corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna*. Atti del convegno (Londra, 6-8 marzo 1992 / Mantova, 28 marzo 1992), a cura di C. MOZZARELLI, R. ORESKO, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 235-242.
- G. LUBKIN, *A Renaissance Court. Milan under Galeazzo Maria Sforza*, Berkeley, University of California Press, 1994.
- A. LUZIO, R. RENIER, *Delle relazioni di Isabella d'Este Gonzaga con Ludovico e Beatrice Sforza*, Milano, Bortolotti, 1890.
- A. LUZIO, R. RENIER, *Mantova e Urbino (1471-1539). Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche*, Torino, Roux, 1893.
- A. LUZIO, *Isabella d'Este e i Borgia*, Milano, Cogliati, 1915.
- Maestri della scultura in legno nel Ducato degli Sforza*. Catalogo della mostra (Milano, 21 ottobre 2005 - 29 gennaio 2006), a cura di G. ROMANO, C. SALSI, Cinisello Balsamo, Silvana, 2005.
- R. MAGNANI, *Relazioni private tra la Corte sforzesca di Milano e Casa Medici: 1450-1500*, Milano, San Giuseppe, 1910.
- G. MALACARNE, *Sulla mensa del principe. Alimentazione e banchetti alla Corte dei Gonzaga*, Modena, il Bulino, 2000.
- A. MANCIULLI, *Le arti della tavola*, in *Et coquatur ponendo. Cultura della cucina e della tavola in Europa tra medioevo ed età moderna*, Prato, Istituto internazionale di Storia economica, 1996, pp. 325-340.
- S. MAMONE, *Il terzo Seneca e l'Ercole rapito*, in EADEM, *Dèi, semidei e uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, 2003.
- P.C. MARANI, *La fortuna del San Lorenzo di Milano tra Quattro e Cinquecento: da Leonardo a Bramante e Raffaello*, in *La costruzione della basilica di San Lorenzo a Milano*, a cura di L. FIENI, Cinisello Balsamo, Silvana, 2004, pp. 185-200.

- C. MARCHESI, *Documenti inediti sugli umanisti fiorentini della seconda metà del sec. XV*, Catania, Giannotta, 1899, pp. XXI-XXII.
- L. MARITI, *La Giuditta. La tradizione in vita di una Sacra rappresentazione anonima del Quattrocento*, Ronciglione, Centro Ricerche e Studi Ronciglione, 2011.
- A. MAURIZZI, *Bologna, 27 gennaio/2 febbraio 1487: il corteo trionfale e la fabula mitologica nelle nozze tra Annibale Bentivoglio e Lucrezia d'Este*, «Engramma», rivista online, 100, settembre–ottobre 2012, http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=579. Ultima visita 06/06/2020.
- M. MAZZOCCHI DOGLIO, *Leonardo apparatore di spettacoli a Milano per la corte degli Sforza*, in *Leonardo e gli spettacoli del suo tempo*, Catalogo della mostra (Milano, 2 luglio - 16 ottobre 1983), Milano, Electa, 1983, pp. 41-76.
- A. MAZZOCCO, *Linguistic Theories in Dante and the Humanists: Studies of Language and Intellectual History in Late Medieval and Early Renaissance Italy*, New York, E. J. Brill, 1993.
- V. MELE, *La creazione di una figura politica: l'entrata in Napoli di Ippolita Maria Sforza Visconti d'Aragona, duchessa di Calabria*, «Quaderni d'italianistica», XXXVIII, 2012, pp. 51-52.
- P. MELI, *Corrispondenza di Francesco Valori e Piero Vettori*, Battipaglia, Laveglia & Carlone, 2011.
- G. MELONI, *Mitologia, astrologia e arte della cucina: L'Ordine delle nozze di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona*, Tesi di dottorato sotto la direzione di G. Albizzoni, Urbino, Università degli Studi Carlo Bo, a.a. 2003-2004.
- G. MIMOIS, *Storia del riso e della derisione*, Bari, Dedalo, 2004.
- B. MITCHELL, *Italian Civic Pageantry in the High Renaissance. A Descriptive Bibliography of Triumphal Entries and Selected Other Festivals for State Occasions*, Firenze, Olschki, 1979.
- J. MOLINA FIGUERAS, *Un emblema arturiano per Alfonso d'Aragona. Storia, mito, propaganda*, «Bollettino dell'istituto storico italiano per il medio evo», CXIV, 2012, pp. 241-263.
- Monte di credito su pegno di Milano. Cenni storici*. Roma, Associazione Bancaria Italiana, 1956.
- E. MOTTA, *Nozze principesche nel Quattrocento: corredi, inventari e descrizioni*, Milano, Rivara, 1894.
- F. MUECKE, “Fama superest?” *Soundings in the Reception of Biondo Flavio Roma Triumphans*, in *A New Sense of the Past. The Scholarship of Biondo Flavio (1392-1463)*, edited by A. MAZZOCCO, M. LAUREYS, Leuven, Leuven University Press, 2016, pp. 219-243.
- P.L. MULAS, «Cum aparatu ac triumpho quo pagina in hac licet aspicere». *L'investitura ducale di Ludovico Sforza, il Messale Arcimboldi e alcuni problemi di miniatura lombarda*, «Artes», II, 1994, pp. 5-38.
- P. NEEDHAM, *The Late Use of Incunables and the Paths of Book Survival*, «Wolfenbütteler Notizen zur Buchgeschichte», XXIX, 2004, pp. 35-60.
- P. NEGRI, *Milano, Ferrara e Impero durante l'impresa di Carlo VIII in Italia*, «Archivio Storico Lombardo», V, 1917, pp. 423-571.
- N. NEWBIGIN, *Nuovo corpus di sacre rappresentazioni fiorentine del Quattrocento*, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1983.
- N. NEWBIGIN, *Feste d'Oltrarno. Plays in Churches in Fifteenth-Century Florence*, Firenze, Olschki, 1996.
- N. NEWBIGIN, *Dieci sacre rappresentazioni inedite fra Quattro e Cinquecento*, «Letteratura italiana antica», X, 2009, pp. 21-397.
- C. NOCILLI, *Coreografare l'identità, La danza alla corte aragonese di Napoli (1443-1502)*, Torino, UTET, 2011.

«In questo piccolo libretto»

- C. NORMORE, *A Feast for the Eyes. Art, Performance and Late Medieval Banquet*, Chicago, University of Chicago Press, 2015.
- F. NOVATI, *Scritti sull'editoria popolare nell'Italia di Antico Regime*, a cura di E. BARBIERI, A. BRAMBILLA, Roma, Archivio Izzi, 2004.
- I. NUOVO, *Sulla struttura di un dialogo di Ludovico Carbone (de Neapolitana profectio)*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Bari», XXI, 1978, pp. 93-113.
- I. NUOVO, *La festa tra spettacolo e invenzione: il corteo nuziale di Isabella d'Aragona e Gian Galeazzo Sforza*, in *Patrimonium in festa. Cortei, tornei, artigiani e feste alla fine del Medioevo (secoli XV-XVI)*, a cura di A. MODIGLIANI, Orte, Ente Ottava Medievale di Orte, 2000, pp. 133-149.
- L. OLIVI, *Delle nozze di Ercole I d'Este con Eleonora d'Aragona*, Modena, Soliani, 1887.
- A. ORTNER, *Petrarcas Trionfi in Malerei, Dichtung und Festkultur. Untersuchung zur Entstehung und Verbreitung eines florentinischen Bildmotivs auf cassoni und deschi da parto des 15. Jahrhunderts*, Weimar, Verlag, 1998.
- G. OSTI, *Attraverso la regione trentino-tirolese nel Quattrocento*, Rovereto, Nicolodi, 2005.
- E. PAGANUZZI, *Verona e la musica durante il primo dominio veneziano*, in *Il primo dominio veneziano a Verona (1405-1509)*, Atti del convegno (Verona, 16-17 settembre 1988), Verona, Fiorni, 1991, pp. 227-256.
- E. PANOFKY, F. SAXL, *Classical Mythology in Medieval Art*, «Metropolitan Museum Studies», IV, 1933, pp. 228-279.
- V. PARI, *Il trionfo di Borso d'Este in Reggio Emilia e l'immaginario trionfale della Ferrara del Quattrocento*, «Teatro e Storia», XXVI, 2005, pp. 33-63.
- P.G. PASINI, *Fortuna e immagini dell'Arco riminese. Appunti per una storia dell'Arco di Augusto e del suo contesto*, in *L'arco d'Augusto. Significati e vicende di un grande segno urbano*, a cura di P.L. FOSCHI, P.G. PASINI, Rimini, Musei Comunali, 1988, pp. 63-101.
- P.D. PASOLINI, *Caterina Sforza*, Roma, Loescher, 1893, III voll.
- C. PASSERA, *Gli incunaboli italiani per nozze. Un catalogo e alcune nozze*, «La Bibliofilia», CXII, 2020, I, pp. 59-74.
- L. PATETTA, *Bramante architetto a Milano e la sua cerchia (1480-1499)*, in *Bramante e la sua cerchia a Milano e in Lombardia 1480-1500*, a cura di IDEM, Milano, Skira, 2001, pp. 13-37.
- L. PATETTA, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Milano, Maggioli, 2011.
- G. PEDULLÀ, *Prima di Ariosto: le rappresentazioni di Plauto e Terenzio in volgare*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. LAZZUTO, IDEM, Torino, Einaudi, 2010, vol. I, *Dalle origini al Rinascimento*, pp. 793-795.
- A. PEROSA, *Epigrammi conviviali di Domizio Calderini*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», IV, 1974, pp. 791-804.
- G. PERTICARI, *Racconto delle feste fatte da Costanzo Sforza signore di Pesaro, allorché condusse in moglie Camilla d'Aragona*, Pesaro, Tipografia degli eredi Nobili, 1843.
- L. PESAVENTO, *La "pulcherrima urbs Mediolani" di P.L. e la storiografia milanese di età sforzesca*, in *La memoria e la città. Scritture storiche tra Medioevo ed Età Moderna*, a cura di C. BASTIA, M. BOLOGNANI, Bologna, Il Nove, 1995, pp. 361-372.
- L. PESAVENTO, *L'umanista e il principe. La Vita ducum di Pietro Lazzaroni*, Pisa, Gisem, 1996.
- G. PETRELLA, *Fra testo e immagine: edizioni popolari del Rinascimento in una miscellanea ottocentesca*, Udine, Forum, 2009.
- M.A. PETTA, *Printed Funerals in 16th-17th Century Milan*, in *Routines of Existence: Time, Life and After Life in Society and Religion*, edited by E. BRAMBILLA, Pisa, Plus-Pisa University Press, 2009, pp. 106-137.

- F. PEZZAROSSA, «*Ad honorem et laude del nome Bentivoglio*». *La letteratura della festa nel secondo Quattrocento*, in *Bentivolorum magnificentia. Principe e cultura a Bologna nel Rinascimento*, a cura di B. BASILE, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 35-113.
- L. PEZZUTO, “*I Pianeti Finiguerra*”, *Il recupero della Fortuna di un modello iconografico noto tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento*, «*Iconographica*», XIV, 2015, pp. 141-152.
- M. PIERI, «*Sumptuosissime pompe*»: *Lo spettacolo nella Napoli aragonese*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma, Salerno, 1985, pp. 39-82.
- M. PIERI, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Torino, Bollati Borinighieri, 1989.
- M. PIERI, *Raccontare e rappresentare: Boiardo e il palcoscenico di Ercole*, in *Boiardo a Scandiano. Dieci anni di studi*, a cura di A. CANOVA, G. RUOZZI, Novara, Interlinea, 2012, pp. 97-118.
- M.A. PINCELLI, *La Roma Triumphans e la nascita dell'antiquaria: Biondo Flavio e Andrea Mantegna*, «*Studiolo*», V, 2007, pp. 19-28.
- A. PINELLI, *Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. SETTIS, Torino, Einaudi, 1985, vol. II, pp. 279-350.
- N. PIRROTTA, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975.
- D. PISANI, *Piuttosto un arco trionfale che una porta di città. Agostino di Duccio e la porta di San Pietro a Perugia*, Venezia, Marsilio, 2009.
- C.A. PISONI, *Musica e libri per il magnifico comite Lanciloto Borromeo*, per le nozze Borromeo-Rospigliosi, Germignaga, 1999.
- A. PONTREMOLI, P. LA ROCCA, *Il ballare lombardo. Teoria e prassi coreutica nella festa di corte del XV secolo*, Milano, Vita e Pensiero, 1987.
- A. PONTREMOLI, *Danza e Rinascimento. Cultura coreica e buone maniere nella società di corte del XV secolo*, Macerata, Ephemeria, 2011.
- G. PORRO, *Nozze di Beatrice d'Este e di Anna Sforza. (Documenti copiati dagli originali esistenti nell'Archivio di Stato di Milano)*, «*Archivio Storico Lombardo*», IX, 1882, pp. 483-534.
- P. PRISCIANI, *Spectacula*, a cura di A. BARBAGLI, Modena, Panini, 1992.
- C.M. PYLE, *Per la biografia di Baldassare Taccone*, «*Archivio Storico Lombardo*», CXVII, 1991, pp. 391-413.
- C.M. PYLE, *Una relazione sconosciuta delle nozze di Isabella d'Aragona con Giangaleazzo Sforza nel febbraio 1489: Giovanni II Tolentino a Baldassare Taccone*, «*Libri e documenti*», XVIII, 1993, pp. 20-26.
- D. QUAGLIONI, *Segni rituali e simboli nuziali nel diritto*, in *I tribunali del matrimonio (secoli XV-XVIII)*, a cura di S. SEIDEL MENCHI, IDEM, Bologna, il Mulino, 2006, pp.43-63.
- G.M. RADKE, *Leonardo Student of Sculpture*, in *Leonardo da Vinci and the Art of Sculpture*, edited by IDEM, London, Yale University Press, 2009, pp. 80-99.
- N. RATTI, *Della Famiglia Sforza*, Roma, 1794, II vol.
- D.E. RHODES, *La tipografia nel secolo XV a Vicenza, Santorso e Torrebelvicino*, «*Odeo Olimpico*», XIX, 1983-1986, pp. 181-228.
- B. RICHARDSON, *Stampatori, autori e lettori nell'Italia del Rinascimento*, Milano, S. Bonnard, 2004.
- G. RIMOLDI, *Gian Alberto Bossi e i Vascones: figure e testimonianze di un cenacolo umanistico-gaudente nella Busto Arsizio di inizio Cinquecento*, Busto Arsizio, Freeman, 2005.
- A. ROCHON, *La jeunesse de Laurent de Medicis (1449-1478)*, Parigi, Les belles lettres, 1963.
- C. ROMANO, *Matteo da Milano e il Messale Arcimboldi: problematiche e spunti di riflessione*, «*Libri e documenti*», XXXII-XXXIII, 2006-2007, pp. 9-33.
- W. ROSCOE, *The Life of Lorenzo de' Medici Called the Magnificent*, London, Stand, 1825, II voll.

«In questo piccolo libretto»

- E. ROSSETTI, *Bramante cortigiano? Note sui rapporti tra l'artista e la società milanese*, in *Bramante a Milano. Le arti in Lombardia 1477-1499*, a cura di M. CERIANA, E. DAFFARA, M. NATALE, Milano, Skira, 2015, pp. 95-99.
- M. ROSSI, *Disegno storico dell'arte lombarda*, Milano, Vita e Pensiero, 2005.
- U. ROZZO, *L'Ordine de le imbandisone per le nozze di Gian Galeazzo Sforza con Isabella d'Aragona*, «Libri e documenti», XIV, 1989, pp. 1-14.
- U. ROZZO, *La strage ignorata: i fogli volanti a stampa nell'Italia dei secoli XV e XVI*, Udine, Forum, 2008.
- F. RUFFINI, *Preliminari per un'analisi dei Menaechmi ferraresi del 1486*, «Schifanoia», III, 1987, pp. 125-135.
- F. RUGGERI, *Il santo chiodo venerato nel Duomo di Milano*, Milano, NED, 2005.
- T. SAFFIOTTI, *La giulleria in Italia. Pratica scenica e festività*, «Medievalista», XV, 2012, pp. 281-294.
- M. SALTAMACCHIA, *Costruire cattedrali. Il popolo del Duomo di Milano*, Genova-Milano, Marietti, 2011, pp. 13-24.
- M.T. SAMBIN DE NORCHEN, R. SCHOFIELD, *Palazzo Bentivoglio a Bologna. Studi sull'architettura scomparsa*, Bologna, Bononia University Press, 2018.
- E. SANDAL, *La tipografia e il commercio dei libri nei domini della Serenissima*, in *Cartai e stampatori in Veneto*, a cura di IDEM, G.L. FONTANA, Brescia, Grafo, 2001.
- A. SANTORIO, *Pellegrino Prisciani e la pratica teatrale alla corte d'Este di Ferrara*, «Engramma», rivista online, LXXXV, novembre 2010, http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=578, ultima visita, 21/08/2020.
- P. SANVITO, *Il tardogotico del Duomo di Milano. Architettura e decorazione intorno all'anno 1400*, Münster, LIT Verlag, 2002.
- J. SASPORTES, *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri*, Torino, EDT, 2011.
- A. SAVIOTTI, *Una rappresentazione allegorica in Urbino nel 1474*, «Atti e Memorie della Real Accademica Petrarca di Scienze, Lettere ed Arti in Arezzo», I, 1920, pp. 180-236.
- M. SCALINI, *Francia orafo, zecchiere e medaglista. Ipotesi e confronti*, in *Il genio di Francesco Francia. Un orafo pittore nella Bologna del Rinascimento*, Venezia, Marsilio, 2018.
- B. SCHIRG, P. GWYNNE, *The Economics of Poetry. Fast Production as a Crucial Skill in Neo-Latin Encomiastic Poetry*, «Studi rinascimentali», XIII, 2015, pp. 11-32.
- R. SCHOFIELD, *A Humanistic Description of the Architecture for the Wedding of Gian Galeazzo Sforza and Isabella D'Aragona*, «Papers of the British School at Rome», LVI, 1988, pp. 213-240.
- R. SCHOFIELD, *Amadeo, Bramante, Leonardo and the Tiburio of Milan Cathedral*, «Academia Leonardi Vinci», II, 1989, pp. 82-84.
- R. SCHOFIELD, *L'architettura temporanea costruita per il matrimonio di Gian Galeazzo Sforza e Isabella d'Aragona*, «Quaderni dell'istituto di Storia dell'Architettura», LVII-LVIII, 2011-2012, pp. 77-84.
- V. SCHOLDERER, *Printing at Milan in the Fifteenth Century*, in Idem, *Fifty Essays in Fifteenth and Sixteenth Century Bibliography*, Amsterdam, Menno Hertzberger & Co, 1966, pp. 96-103.
- A. SCOTTI, *The Sforza Castle in Milan (1450-1499)*, in *A Renaissance Architecture of Power. Princely Palaces in the Italian Renaissance*, edited by S. BELTRAMO, F. CANTATORE, M. FOLIN, Boston, Brill, 2016, pp. 134-162.
- M. SEIDEL, *Studi sull'iconografia nuziale del Trecento*, in *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*, a cura di IDEM, Venezia, Marsilio, 2003, vol. I, pp. 409-443.
- S. SEIDEL MENCHI, *Cause matrimoniali e iconografia nuziale. Annotazioni in margine a una ricerca d'archivio*, in *I tribunali del matrimonio (secoli XV-XVIII)*, a cura di EADEM, D. QUAGLIONI, Bologna, il Mulino, 2006, pp. 683-703.

- D. SERAGNOLI, *Immaginazione e significati. Giovanni Santi e le culture della rappresentazione*, in *Giovanni Santi*, Atti del convegno internazionale di Studi (Urbino, 17-19 marzo 1995), a cura di R. VARESE, Milano, Electa, 1999, pp. 119-140.
- D. SERAGNOLI, *L'età di Alfonso I e la pittura del Dosso*, Atti del convegno internazionale di studi (Ferrara, 9-12 dicembre 1998), Modena, Panini, 2004, pp. 57-69.
- A. SEVERI, *Filippo Beroaldo il Vecchio un maestro per l'Europa. Da commentatore di classici a classico moderno (1481-1550)*, Bologna, il Mulino, 2015.
- R. SIGNORINI, *Federico e Margherita oggi sposi (martedì 7 giugno 1463). Nozze Gonzaga-Wittelsbach*, in "Vincoli d'amore". *Spose in casa Gonzaga tra XV e XVIII secolo*, a cura di P. VENTURELLI, Milano, Skira, 2013, pp. 15-28.
- M.N. SIMEONE, *Le origini della produzione cartaria nel Vicentino*, in *Cartai e stampatori in Veneto*, a cura di E. SANDAL, G.L. FONTANA, Brescia, Grafo, 2001, pp. 7-15.
- N. SOLDINI, *Nec spe nec metu. La Gonzaga: architettura e corte nella Milano di Carlo V*, Firenze, Olschki, 2007.
- E. SOLMI, *La festa del Paradiso di Leonardo da Vinci e Bernardo Bellincione (13 gennaio 1490)*, «Archivio Storico Lombardo», XXXI, 1904, pp. 75-89.
- G. SORANZO, *Il tempo di Alessandro VI papa e di fra Girolamo Savonarola*, Milano, Vita e Pensiero, 1960.
- B. SPARTI, *La danza come politica al tempo di Machiavelli*, in *La lingua e le lingue di Machiavelli*. Atti del Convegno internazionale di studi (Torino, 2-4 dicembre 1999), a cura di A. PONTREMOLI, Firenze, Olschki, 2001, pp. 295-315.
- T. STEINITZ, *The voyage of Isabella d'Aragon from Naples to Milan*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XXIII, 1961, pp. 17-33.
- Storia di Milano*, Milano, Treccani, 1955-1961, XVIII voll.
- M. TABARRINI, *Descrizione del convito e delle feste fatte in Pesaro per le nozze di Costanzo Sforza e di Camilla d'Aragona nel maggio 1475*, per le nozze di Florestano ed Elisa Conti di Larderei, Firenze, Barbera, 1870.
- F. TASSO, *Documenti sul Duomo e Gian Galeazzo Visconti tra ingegneri della cattedrale e artisti di corte*, in *Il Duomo di Milano*, a cura di G.A. SACCHI LANDRIANI, A. ROBBIATI BIANCHI, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 2013, pp. 31-50.
- A. TISSONI BENVENUTI, *Il teatro volgare della Milano sforzesca*, in *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, Atti del convegno internazionale (Milano, 28 febbraio-4 marzo 1983), a cura di G. BOLOGNA, Milano, Comune di Milano e Biblioteca Trivulziana, 1983, pp. 333-351.
- M. TOFFANELLO, *Le arti a Ferrara nel Quattrocento: gli artisti e la corte*, Ferrara, Edisai, 2010.
- G. TOSCANO, *Naples et la cour de Bourgogne à l'époque des rois d'Aragon (1442-1494)*, in *La Cour de Bourgogne et l'Europe. Le rayonnement et les limites d'un modèle culturel*. Actes du colloque international tenu à Paris les 9, 10 et 11 octobre 2007, Paris, Verlag, 2013, pp. 559-579.
- G. TOSI, *La carpenteria negli edifici per spettacoli*, in *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana*, a cura di EADEM, Roma, Quasar, 2003, II voll.
- M. TRAINA, *Il linguaggio delle monete: motti, imprese e leggende di monete italiane*, Sesto Fiorentino, Olimpia, 2006.
- A.L. TROMBETTI BUDRIESI, *Un gallo ad Asclepio: Morte, morti e società tra antichità e prima età moderna*, Bologna, CLUEB, 2014.
- T. TUOHY, *Herculean Ferrara. Ercole d'Este, 1471-1505, and the Invention of a Ducal Capital*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- A. TURCHINI, *La signoria di Roberto Malatesta detto il Magnifico (1468-1482)*, Rimini, Ghigi, 2001.

«In questo piccolo libretto»

- F.M. VAGLIENTI, «*Governare, io donna*». *Isabella d'Aragona principessa delle due Italie*, in «*Con animo virile*», *Donne e potere nel Mezzogiorno medievale (secoli XI-XV)*, a cura di P. MAINONI, Roma, Viella, 2010, pp. 455-484.
- M.R. VALAZZI, *Pittori e pitture a Pesaro nel Quattrocento*, in *Pesaro tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di M.R. VALAZZI, Venezia, Marsilio, 1989, pp. 315-347.
- G.J. VAN DER SMAN, *Lorenzo e Giovanna*, Firenze, Mandragola, 2010.
- R. VARESE, *Giovanni Santi*, Fiesole, Nardini, 1994.
- L. VATTUONE, *Esaltazione e distruzione di Roma antica nella città di Sisto IV*, in *Sisto IV. Le arti a Roma nel primo Rinascimento*. Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 23-25 ottobre 1997), a cura di F. BENZI, Roma, Crescentini, 1997, pp. 174-187.
- P. VENTRONE, A. ZORZI, *Guerre e duello come gioco e rituale*, in *La società in costume. Giostre e tornei nell'Italia di Antico Regime*, Foligno, dell'Arquata, 1986, pp. 61-95.
- P. VENTRONE, *Gli araldi della commedia. Teatro a Firenze nel Rinascimento*, Pisa, Pacini, 1993.
- P. VENTRONE, *Milano: dal culto per Sant'Ambrogio a quello per la Vergine Maria*, in *Eadem, Lo spettacolo nelle città italiane del tardo medioevo*, Milano, Educatt, 2009, pp. 167-174.
- P. VENTRONE, *Modelli ideologici e culturali nel teatro milanese di età viscontea e sforzesca*, in *Prima di Carlo Borromeo. Lettere e arti a Milano nel primo Cinquecento*, a cura di E. BELLINI, A. ROVETTA, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 247-282.
- P. VENTRONE, *Simbologia e funzione delle feste identitarie in alcune città italiane del XIII e XV secolo*, «*Teatro e Storia*», XXXIV, 2013, pp. 285-310.
- P. VENTRONE, *Medicean Theater. Image and Message*, in *The Medici: Citizens and Masters*, edited by R. BLACK, J.E. LAW, Harvard, Villa I Tatti - Harvard University Press, 2015.
- P. VENTRONE, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, Firenze, Le Lettere, 2016.
- P. VENTURELLI, *Leonardo da Vinci e le arti preziose. Milano tra XV e XVI secolo*, Venezia, Marsilio, 2002.
- Virtù d'amore: pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino*, Catalogo della mostra (Firenze, 8 giugno - 1 novembre 2010), a cura di C. PAOLINI, D. PARENTI, L. SEBREGONDI, Firenze, Giunti, 2010.
- M. VOLPE, *Segni d'Onore. Compendio degli ordini cavallereschi e delle onorificenze d'Italia, d'Europa e del resto del Mondo*, Roma, Eurografica, 2004, II voll.
- L. VON PASTOR, *Storia dei papi dalla fine del Medio Evo*, Roma, Desclée, 1958, vol. II.
- A. WARBURG, *Arte e astrologia nel Palazzo Schifanoia di Ferrara*, traduzione di E. CANTIMORI, Milano, Abscondita, 2006.
- S. WEISS, *Die vergessene Kaiserin: Bianca Maria Sforza, Kaiser Maximilians zweite Gemahlin*, Innsbruck, Tyrolia, 2010.
- V. ZACCARIA, *Il De laudibus Mediolanensium urbis panegyricus di P. C. Decembrio*, «*Archivio Storico Lomabrado*», VIII, 1907, pp. 5-45.
- S. ZAGGIA, *Una piazza per la città del principe. Strategie Urbane e Architettura a Imola durante la Signoria di Girolamo Riario (1473-1488)*, Roma, Officina, 1999, pp. 32-44.
- G. ZANNONI, *Una rappresentazione allegorica a Bologna nel 1487*, «*Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei*», VII, 1891.
- L. ZORZI, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1979.
- L. ZORZI, *La scenotecnica brunelleschiana: problemi filologici e interpretativi*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*. Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 1977), Firenze, Centro Di, 1980, vol. I, pp. 161-171.

Apparato iconografico



Fig. 1. Baccio Baldini, *Mercurio sul carro e i suoi 'figli'*, 1464 (circa). Pavia, (Photo credits) Musei Civici di Pavia.

«In questo piccolo libretto»



Fig. 2. Anonimo, *I carri di Venere e del Sole*, 1480. Città del Vaticano, (Photo credits) Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Urb. Lat. 899, f. 98v.



Fig. 3. Anonimo, *I carri di Marte e Giove*, 1480. Città del Vaticano, (Photo credits) Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Urb. Lat. 899, f. 99r.

«In questo piccolo libretto»

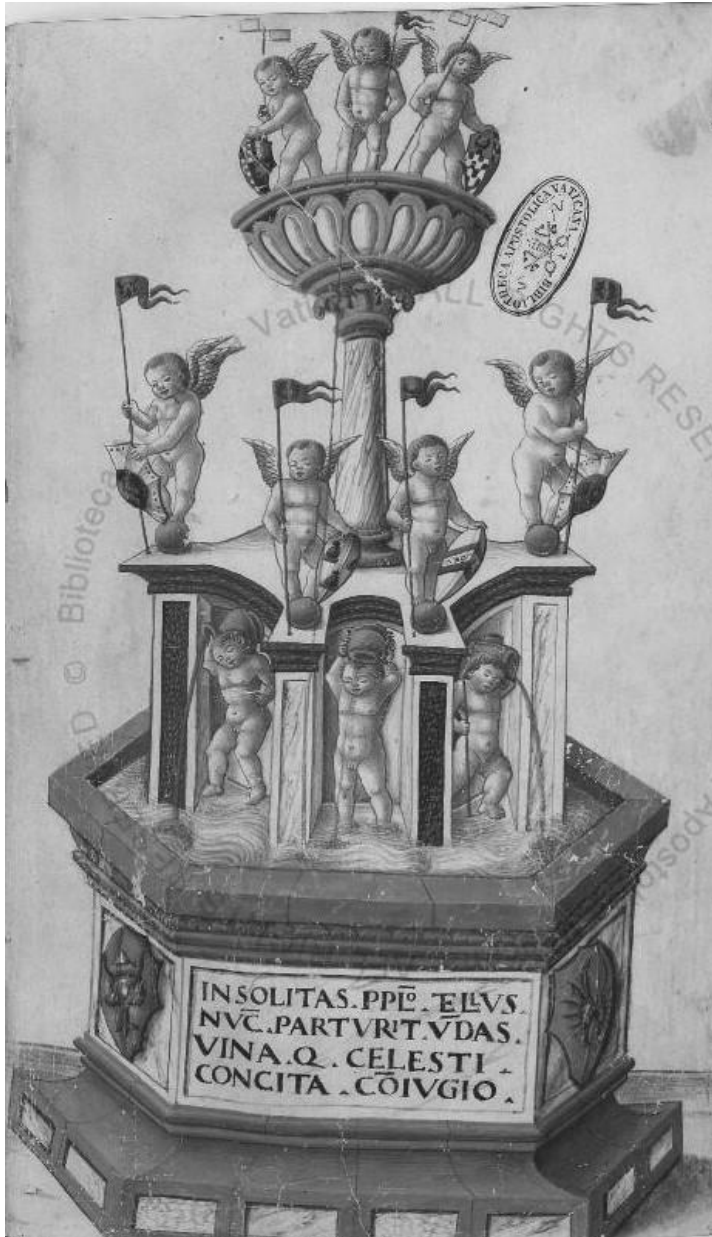


Fig. 4. Anonimo, *Fontana per le nozze di Camilla d'Aragona*, 1480. Città del Vaticano, (Photo credits) Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Urb. Lat. 899, f. 11r.



Figura 5. Giovanni Santi, *Sacra conversazione*, 1489. Urbino, (Photo credits) Galleria Nazionale delle Marche.

«In questo piccolo libretto»



Fig. 6. Maestro B.F., *Investitura ducale di Ludovico il Moro*, 1495. Milano, (Photo credits) Biblioteca Capitolare del Duomo, ms.II.D.13, *Messale Arcimboldi*, f. 1r.

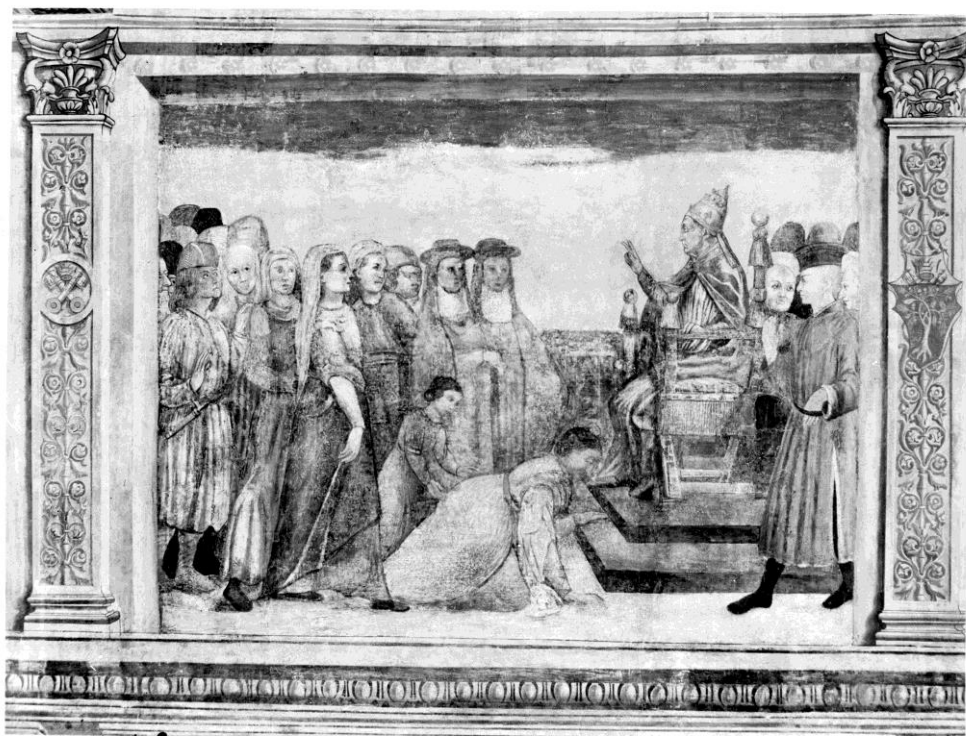


Figura 7. Anonimo, *Sisto IV riceve Eleonora d'Aragona in Vaticano*, 1476-1481. Roma, Ospedale di Santo Spirito in Sassia. Photo credits: Fototeca della Bibliotheca Hertziana di Roma.

«In questo piccolo libretto»



Fig. 8. Cristoforo de Predis, *Lo spozalizio della Vergine*, 1466-1474. Milano, (Photo credits) Veneranda Biblioteca Ambrosiana.



Fig. 9. Domenico di Zenobi, *Trionfi dell'Amore della Pudicizia e della Morte*, 1465-1470. Trieste, (Photo credits) Museo Petrarcesco Piccolomineo.

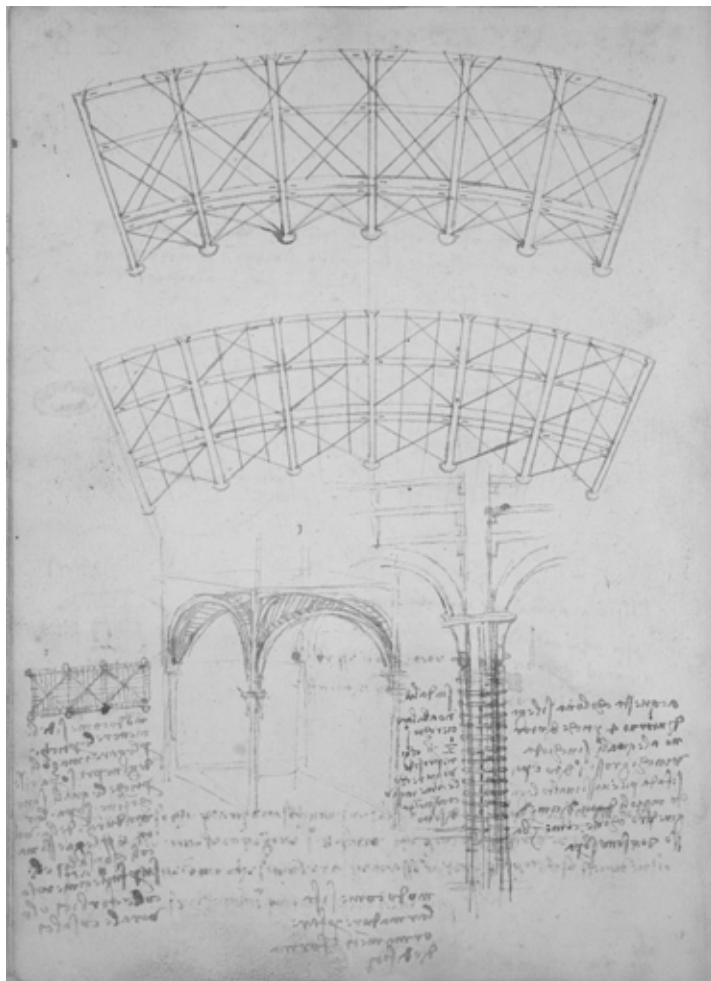


Fig. 10. Leonardo da Vinci, *Impalcature per ornamenti floreali*, 1489-1490 (circa). Parigi, (Photo credits) Institut de France, Codice B, f. 28v.

«In questo piccolo libretto»



Fig. 11. Leonardo da Vinci, (forse) *Galeazzo Sanseverino in armatura da parata*, non datato. Londra, (Photo credits) British Museum.



Fig. 12. Leonardo da Vinci, *Progetto per il costume di un uomo selvaggio*, non datato. Windsor, (Photo credits) Royal Library, f. 12370v.

Indice dei nomi

- Achates, Leonardo, 24.
Achillini, Giovanni, detto Filoteo, 43n.
Acquaviva, Giulio Antonio, 174, 175.
Agnese di Savoia, 118.
Alamanni, Pietro di Boccaccino, 79 e n.,
143, 220, 238, 249, 250, 251.
Albergati, Ercole, detto Zafarano, 50 e n.,
127.
Alberti, Leandro, 19, 20, 93.
Alberti, Leon Battista, 65, 133n.
Alberto III, detto il Pio, duca di Baviera,
98.
Albertucci, Girolamo de' Borselli, 103.
Albizzi, Giovanna degli, 38 e n.
Aldrovandi, Sebastiano, 41n.
Alessandro VI, papa, 83, 86n., 129, 137,
139, 146, 189, 191, 193, 197.
Alfonso V d'Aragona, detto il
Magnanimo, re di Napoli, 74, 101,
121, 133, 146 e n., 175.
Alfonso di Bisceglie, 129.
Alighieri, Dante, 41, 121, 222 e n., 240.
Aliprando, Bonifacio, 107, 162.
Allegretti, Allegretto, 106.
Almerici, Almerico, 31.
Almerici, Rainero II, 26, 27n.
Altieri, Marco Antonio, 128.
Ammannati Piccolomini, Giacomo, 181.
Amodeo, Giovanni Antonio, 63.
Anechino d'Alemagna, 62n.
Anghiari, Giusto d', 105n., 183.
Anna di Bretagna, regina di Francia, 17.
Anna di Lusignano, duchessa di Savoia,
118 e n.
Antiquari, Niccolò, 40n.
Antonio di Guido, canterino, 125 e n.
Antonio di Montefiore, 176.
Apolonno di Giovanni, 133.
Apuleio, 41.
Aragona, Alfonso II d', duca di Calabria,
poi re di Napoli, 56 e n., 71, 84, 101,
114, 146n., 151, 152, 156, 162, 166,
167, 172, 174, 209, 228, 243.
Aragona, Beatrice d', regina d'Ungheria,
113, 114 e n., 115, 133, 134, 166,
167n.
Aragona, Camilla d', alias Marzano
Cubella, 11, 17, 21-37, 106n., 122,
156n., 189.
Aragona, Cesare d', 174.
Aragona, Eleonora d', 21 e n.
Aragona, Eleonora d', duchessa di Ferrara,
21, 49n., 86, 101, 107, 109-112, 114,
115, 126, 131, 132, 140, 141 e n., 142
e n., 146, 155, 157 e n., 158, 160, 166,
171n., 180-181, 182, 183, 195.
Aragona, Enrico d', 174.
Aragona, Federico d', 35, 101 e n., 104,
105, 134, 167, 175.
Aragona, Francesco d', 114.
Aragona, Giovanna, regina di Napoli, 134
e n., 143n., 146 e n., 147, 174.
Aragona, Isabella d', duchessa di Milano,
12, 13, 17, 20, 56-79, 88, 89, 93, 94,
109, 115, 121, 128, 133, 135, 141,
142, 144, 168, 170, 171, 210, 215,
217, 218, 219, 220, 221, 233, 235,
237, 238, 243, 248, 249, 250, 252.
Arcamone, Anello, 147.
Arcimboldi, Guido Antonio, arcivescovo
di Milano, 78, 89, 213, 232.
Arconati, Bartolomeo, 42.
Ariberto da Intimiano, 61n.
Arienti, Giovanni Sabadino, 13, 42-43, 44,
45, 49, 50, 93, 106, 112, 149, 179n.
Arnaldo da Bruxelles, 134.
Arrigo VII, imperatore, 54n.
Attendolo, Francesco, 128n.
Attendolo, Muzio, 65n.

«In questo piccolo libretto»

- Baccio da Montone, 65.
Bade, Josse, 40.
Bagarotto, Jacopo, 21, 22.
Baldini, Baccio, 33 e n., 132.
Barbara di Hohenzollern di Brandeburgo,
marchesa di Mantova, 98 e n., 99, 100,
182.
Baroncelli, Niccolò, 125n., 187.
Baroni, Francesco, cardinale, 191.
Bartolomeo da Vercelli, 75n.
Bartolomeo de' Libri, 183.
Barzizza, Gasparino, 190n.
Bayezid II, sultano ottomano, 46n.
Bazano, Nicola, 49.
Belcari, Feo, 182 e n.
Bellincioni, Bernardo, 57n., 93-94.
Belot, Jean, 17.
Belprato, Simonotto, 243, 249, 250, 251.
Bembo, Bonifacio, 223 e n., 241.
Benedetti, Francesco de', 41, 43n.
Benporat, Claudio, 156.
Bentivoglio, Andrea, 42.
Bentivoglio, Annibale II, 17, 37-52, 69,
93, 106, 161, 164, 172, 174, 175, 177,
178, 179 e n., 194, 246, 248, 249, 250.
Bentivoglio, Ercole, 28, 42.
Bentivoglio, Giovanni II, signore di
Bologna, 37, 38, 39n, 40, 42, 43, 45,
50, 51n., 60, 61, 74, 129, 145n., 197.
Bentivoglio, Ludovico, 42.
Bentivoglio, Sante, 38.
Bentivoglio, Violante, 47.
Beretta, Pietro, 124.
Bernardi, Luca de', 190n.
Bernardino da Firenze, 182n.
Beroaldo, Filippo, 12, 13, 18, 39-40, 42,
45, 47, 58, 59, 60, 73, 74, 93, 152.
Bertelli, Sergio, 91.
Berti, Filippo della Rocca, 130, 145.
Bessarione, cardinale, 180n.
Biancardi, Giovanni, 83.
Bianchini, Giovanni, detto Trullo, 187,
193, 194, 195 e n.
Biffi, Ardighino, 62n.
Biondo, Flavio, 13, 15, 59, 65n., 74-75,
76n., 121, 131, 207, 226.
Bistonca, Bartolomeo, 124.
Boccabella, Emilio, 157 e n.
Boiardo, Girolamo, 42.
Boiardo, Matteo Maria, 110n.
Bona di Savia, duchessa di Milano, 52,
53n., 56, 63, 73n., 89n., 118, 120, 135,
136n., 137, 144, 159, 160, 172, 248,
249.
Bonatti, Bartolomeo, 100.
Bonaventis, Nicolas, 62n.
Bontemps, Jean, 85.
Borgia, Cesare, detto il Valentino, 129,
138, 139, 140.
Borgia, Giovanni, cardinale, 138n.
Borgia, Lucrezia, 129-130, 137, 138n.,
139 e n., 145, 166, 171, 189, 191, 192
e n., 199n., 203.
Borgia, Pier Luigi, 140.
Borromeo, Ambrosiana, 128n.
Borromeo, Filippo, 77n.
Borromeo, Giovanni, 42, 77 e n., 128, 221,
239, 250, 252.
Borromeo, Isabella, 128n.
Borromeo, Vitaliano, 57n., 243.
Borso da Correggio, 42.
Bortoletti, Francesca, 43.
Bossi, Francesco, 143.
Bossi, Gian Alberto, 58, 68.
Bossi, Gianluigi, 136 e n., 144, 160, 161,
171.
Botta, Bergonzio 56, 57 e n., 159, 162,
221, 240, 245.
Botta, Giacomo, 57n.
Botta, Leonardo, 113.
Bramante, Donato, 63, 66 e n., 67 e n., 68
e n.
Brancaccio, Marino, 107, 108.
Branda da Castronno, 117, 244.
Brasca, Erasmo, 80, 85.
Brebis, Johannes, 142.
Briconnet, Guillaume, 86 e n.
Broglia, Gaspare, 123 e n., 124 e n., 125 e
n., 163, 175, 176.
Brown, Richard, 126.
Brunelleschi, Filippo, 51 e n., 66n., 125.
Bruni, Leonardo, 207n.
Brusco, Alberto, 83.
Burcardo, Giovanni, 67n., 92, 121, 139n.,
191, 192.
Cagnola, Giovanni Andrea, 243.
Cagnolo, Niccolò, 130, 198, 199 e n., 200,
201n., 202.
Caillaut, Antoine, 17n.
Calandra, Silvestro, 184n.
Calcagnini, Teofilo, 110n.

- Calco, Agostino, 57, 58, 86n., 243.
 Calco, Bartolomeo, 40, 58 e n., 59, 66n.,
 79, 84n., 86n., 117, 143, 220, 238,
 244, 248, 249, 250, 251.
 Calco, Tristano, 40, 52, 58 e n., 59, 60, 61,
 64, 65, 67n., 71, 73, 76, 84, 85, 86, 87,
 90n., 115, 143, 177, 207n.
 Calderini, Domizio, 157n.
 Caleffini, Ugo, 126, 132, 140 e n., 142,
 193, 194, 195, 197.
 Canale, Matteo, 110n.
 Capella, Marziano, 34
 Capilupi, Benedetto, 31n., 35, 93, 128,
 129, 159, 172, 184, 185, 186 e n.,
 187n.
 Capra, Aloisio, 42.
 Caracciolo, Giovanni, 101n.
 Caracciolo, Oliviero, 28
 Carafa, Oliviero, 113
 Carbone, Ludovico, 110n.,
 Carcano, Michele, 55n.,
 Carlo VIII di Valois, re di Francia, 15, 17,
 44n., 80 e n., 86 e n.
 Carlo da Forlì, arcivescovo di Milano,
 62n.
 Carlo, detto il Temerario, duca di
 Borgogna, 36n., 151, 152 e n.
 Carlotta di Savoia, regina di Francia, 118.
 Campofregoso, Antonietto, 66n.
 Capodiferro, Fausto, 192 e n.
 Castellani, Castellano, 182.
 Castelli, Francesco, 145 e n.
 Castelli, Girolamo, 140, 141n., 145n.
 Castellini, Gianluca, 192.
 Castiglioni, Niccolò, 55.
 Castiglioni, Pietro Antonio, 55.
 Caterina Vukčić, regina di Bosnia, 111,
 112n.
 Cattaneo, Bonifacio, 42.
 Cecca, Francesco d'Angelo, detto il, 49,
 51-52, 73.
 Cennini, Pietro, 135, 190n.
 Ceresa, Antonio, 116.
 Ciardi Dupré Dal Poggetto, Maria Grazia,
 35-36.
 Ciminelli, Serafino, detto Aquilano, 191 e
 n.
 Cincinello, Antonio, 101 e n.
 Claudiano, 79n.
 Clementini, Cesare, 125 e n.
 Collenuccio, Pandolfo, 22, 23, 28, 194.
 Colonna, Giovanni, 191.
 Comparini, Paolo, 190n.
 Contrari, Niccolò, 110, 195.
 Corio, Bernardino, 155.
 Cornaro, Caterina, 84.
 Cornazzaro, Antonio, 171 e n.
 Cortese, Alessandro, 191.
 Corvini, Angelo, 55.
 Corvini, Giovanni, 55 e n.
 Corvini, Giovanni Antonio, 53, 54, 55, 80,
 221, 222n., 223, 240, 241.
 Costantino, imperatore, 144.
 Costanzi, Antonio, 26, 31.
 Curione, Gaio Scribonio, 69.
 Curzio, Lancino, 81 e n.
 Cusano, Niccolò, 189n.
 Da Colle, Lionardo, 22.
 Da Conte, Ambrogio, 143.
 Dalla Strada, Giovanni, 99.
 Dal Pozzo, Francesco, detto Puteolano, 93
 e n.
 Decembrio, Pier Candido, 13, 59, 207.
 Degli Agli, Niccolò d'Antonio, 35n.
 Degli Alberti, Niccolò, 22.
 Degli Uberti, Fazio, 24.
 Dei Russi, Franco, 36 e n.
 De la Marche, Olivier, 156.
 Del Bergamino, Giacomo, 100.
 Del Bruttura, Geronimo, 194.
 Del Carretto, Galeotto, 57n., 244.
 Della Rovere, Giovanni, signore di
 Senigallia, 22n., 176, 177.
 Della Rovere, Leonardo, 124.
 Del Maino, Giacomo, 66.
 Del Maino, Giovanni, 66.
 De Micheli, Pietro Adamo, 75n.
 De Predis, Cristoforo, 128, 129.
 D'Escouchy, Mathieu, 156.
 Di Dino, Francesco, 39.
 Di Meglio, Antonio di Matteo, 182.
 Dolcebuono, Gian Giacomo, 63.
 Dolcino, Stefano, 12, 13, 18, 40, 53-79,
 85, 90, 135, 143, 203, 205, 206n.,
 207n., 210n., 221, 225, 240.
 Domenico da Firenze, 125.
 Domenico da Piacenza, 55n, 171n.
 Domenico di Paris, 187.
 Domenico di Zanobi, 133.
 Donati, Giovanni Pietro de', 66.
 Dottore, Bernardino, 42.
 Doxa, Manuel, 86.

«In questo piccolo libretto»

- Edoardo IV, re d'Inghilterra, 101, 102, 103.
Elio Donato, 189.
Elisabetta da Montefeltro, 123 e n., 126, 150 e n., 172.
Emanuele di Jacopo, 118.
Ercoli, Benedetto, 40.
Erodiano, 43n.
Este, Alberto d', 110, 129.
Este, Alfonso I d', duca di Ferrara, 58n., 81n., 85n., 115, 116, 129, 139n., 145, 146, 163, 177, 192, 195, 202.
Este, Beatrice d', Sforza, 55, 89, 116, 171n., 246, 250.
Este, Beatrice d', duchessa di Milano, 52, 58n., 78, 85, 88, 89 e n., 90n., 91, 92, 115 e n., 116, 126n., 177, 195.
Este, Borso d', 125n., 133
Este, Ercole I d', 14, 21, 38, 42 e n., 44 e n., 45, 46, 49, 51, 92, 110n., 126, 127, 129, 133n., 139 e n., 140, 141, 142, 144, 145, 146, 153n., 163-166, 187, 192, 193, 195.
Este, Ferdinando d', 137n.
Este, Ippolito I, cardinale, 126, 137n.
Este, Isabella d', marchesa di Mantova, 50n., 52, 116 e n., 129, 130, 137, 193, 197n., 198, 199, 200.
Este, Leonello I d', duca di Ferrara, 34.
Este, Lucrezia d', 12, 17, 37-48, 69, 72, 106, 127, 149, 152, 172, 197.
Este, Niccolò II, marchese di Ferrara, 145.
Este, Niccolò III d', marchese di Ferrara, 100.
Este, Sigismondo d', 110 e n., 115, 137n., 163.
Eugenio IV, papa, 182.
Fancelli, Luca, 67n., 185.
Fecini, Tommaso, 105.
Federico III, imperatore, 27n., 85, 141n., 172.
Federico da Montefeltro, duca di Urbino, 11, 21, 22 e n., 23, 27, 28, 30, 32, 33, 34, 36, 68n., 110n., 123, 124, 125n., 172, 175, 176, 177n., 184, 187n., 188.
Feliciano, Felice, 65n.
Ferrante I d'Aragona, re di Napoli, 21, 22, 57, 101, 102, 107, 108, 109, 110, 113, 114, 115, 133, 134 e n., 146 e n., 147, 151, 164, 174, 175, 209, 228.
Ferrarini, Giovanni Maria, 194n.
Ferrario, Giulio Emilio, 54.
Ferrini, Benedetto, 71n.
Ferroni, Giulio, 181.
Festo Pompeo, 75n.
Ficino, Marsilio, 35n.
Fiera, Giovan Battista, 152, 153n.
Filarete, Francesco, 63, 104.
Filelfo, Francesco, 54.
Filelfo, Giovan Mario, 125n.
Filelfo, Pietro Giustino, 82.
Filipecz, Giovanni, 113.
Filippo V, re di Francia, 92n.
Filippo, detto il Buono, duca di Borgogna, 101, 102, 103, 146, 151n., 156.
Flamma, Galvano, 67n., 85n.
Fontanesi, Pasquino, 39.
Foresti, Giacomo Filippo, 23.
Fornaro, Giovanni Simone, 244.
Foschi, Domenico, 43 e n.
Fulvio, Andrea, detto Sabino, 191-192.
Gallerani, Cecilia, 115n.
Gallo, Alberto, 172.
Gamboa, Pietro, vescovo di Carinola, 145.
Garbero Zorzi, Elvira, 125.
Garzoni, Giovanni, 43n.
Gaspere di Baviera, 157.
Gherardi, Giacomo, 64n.
Gherardo da Vicenza, 142 e n.
Ghirardacci, Cherubino, 93.
Giacobelli, Tommaso, 28n.
Giacomo II di Lusignano, re di Cipro, 84.
Giacomo IV Stuart, re di Scozia, 81.
Giacomo da Parma, 100.
Giovanna II, regina di Napoli, 65.
Giovanna da Montefeltro, 177n.
Giovanni II, re di Francia, 60n.
Giovanni II da Tolentino, 81n., 243.
Giovanni V, conte d'Almagnac, 119n.
Giovanni da Seregno, 120.
Giovanni di ser Giovanni, detto lo Scheggia, 133, 183n.
Giulio II, papa, 53.
Giuseppe Flavio, 59, 75, 131.
Gonzaga, Chiara, 50n.
Gonzaga, Dorotea, 119.
Gonzaga, Elisabetta, duchessa di Urbino, 36, 52, 93, 128, 129, 159, 184, 185, 187.
Gonzaga, Federico I, marchese di Mantova, 50n., 98, 172.
Gonzaga, Francesco, cardinale, 100.

- Gonzaga, Francesco II, marchese di Mantova, 43, 46 e n., 47, 49, 52, 116 e n., 130, 154n., 173, 174, 175, 178, 179, 184 e n., 185n., 187n., 191, 193, 197, 198 e n.
- Gonzaga, Gian Francesco, 99.
- Gonzaga, Ludovico II, marchese di Mantova, 75n., 98 e n., 99.
- Gonzaga, Maddalena, 35, 128, 154n., 159, 188, 189.
- Gonzaga, Paola, 98n.
- Gonzaga, Rodolfo, 99, 248, 249, 250.
- Gozzadini, Bernardino, 145 e n.
- Granacci, Francesco, 131.
- Grato, Andrea, 42.
- Gritti, Jessica, 70.
- Guarini, Battista, 100n., 194n.
- Guarini, Guarino Veronese, 28n., 34, 141n., 190n.
- Guglielmo Ebreo da Pesaro, 32n., 167 e n., 171 e n., 172 e n., 173.
- Guicciardini, Jacopo, 246.
- Guidubaldo da Montefeltro, duca di Urbino, 31n., 36, 128, 154, 172, 184, 185, 187n.
- Guiscardo, Mariolo, 177.
- Han, Ulrich, 19, 153n.
- Harris, Neil, 18.
- Hunyadi, Giovanni, 81.
- Innocenzo VIII, papa, 42, 44n, 45, 67n., 190, 223n.
- Isabella di Chiaromonte, 109.
- Isabella di Valois, 60n., 208, 210, 227.
- Ivan III, granduca di Russia, 86.
- Jacopo del Sellaio, 133.
- Jacopo di Angelo da Scarperia, 23.
- Jean d'Orléans, conte di Dunois, 118.
- Landi, Manfredo, 116.
- Landino, Cristoforo, 41.
- Landriani, Lucrezia, 135.
- Laurana, Luciano, 37.
- Lavagna, Filippo, 19.
- Lavagnolo, Lorenzo, 43, 52 e n., 172, 173 e n.
- Lazzarelli, Ludovico, 33-34.
- Lazzaroni, Pietro, 13, 19, 80, 83-84, 85, 89, 91, 92, 118.
- Le Caron, Pierre, 17n.
- Le Forestier, Jacques, 17n.
- Le Noir, Michel, 17n.
- Leonardo da Vinci, 63, 67n., 69-70, 90n., 94 e n., 128, 177, 178 e n.
- Leone X, papa, 192.
- Leto, Pomponio, 153n., 190, 192.
- Liechtenstein, Hermann, 21, 23-26, 32.
- Lomferdorm, Simone, beato, 25 e n.
- Lotieri, Antonio, 182.
- Ludovico I, duca di Savoia, 118.
- Ludovico da Balteo, 31, 36.
- Lugari, Niccolò, 53 e n., 54n. 59, 205, 207, 225.
- Luigi XI, re di Francia, 101 e n., 102, 103, 118.
- Luigi XII, re di Francia, 15, 17, 90n., 129, 193.
- Magnani, Andrea, 43 e n.
- Malatesta, Pandolfo, 42, 47, 123n.
- Malatesta, Roberto, 123 e n., 124, 150 e n., 163, 172, 176, 178.
- Maletta, Alberico, 101 e n., 102.
- Malvezzi, Pirro, 42.
- Malvezzi, Virgilio, 103.
- Manfredi, Barbara, 172.
- Manfredi, Carlo, 172.
- Manilio, 54, 203.
- Mantegazza, Filippo, 94n.
- Mantegna, Andrea, 33.
- Maometto II, 112, 113, 181n.
- Marescotti, Galeazzo, 103.
- Margherita di Wittelsbach Gonzaga, marchesa di Mantova, 98-100, 166, 172, 182.
- Maria di Borgogna, duchessa, 36n.
- Marliani, Antonio, 77n.
- Marliani, Fabrizio, vescovo di Piacenza, 78 e n., 89, 143, 220, 238, 251.
- Marsigli, Bernardino, 195n.
- Marsigli, Fino, 195n.
- Martini, Francesco di Giorgio, 67n., 184 e n.
- Martino, Giovanni, 110, 171.
- Marzano, Marino, 21 e n.
- Marziale, 73.
- Massi, Battista d'Argentea, 152, 153n.
- Massimiano, 67.
- Massimiliano I d'Asburgo, re dei romani, poi imperatore, 17, 21, 58n., 80-89, 129, 167.
- Matteo da Capua, 110.
- Mattia I Corvino, re d'Ungheria, 81, 113, 114, 167n.

«In questo piccolo libretto»

- Meckau, Melchior von, vescovo di Bressanone, 78, 85, 89.
Medici, Cosimo de', 53n.
Medici, Giulino de', 112.
Medici, Lorenzo de', detto il Magnifico, 38, 39, 41, 77, 79 e n., 131, 134, 190 e n.
Medici, Lorenzo di Pier Francesco de', 41, 47.
Medici, Piero di Cosimo, 104, 105, 248.
Medici, Piero di Lorenzo, 79 e n., 246, 249, 250.
Melozzo da Forlì, 111.
Merloni, Barnaba, 28n.
Merula, Giorgio, 13, 54, 58n., 59 e n., 67n., 207 e n., 226.
Migliorini, Atalante, 50n.
Mignot, Jean, 63.
Misinta, Bernardino, 54.
Montano, Cola, 55.
Morosini, Giuseppe, 20 e n.
Nadi, Gaspare, 61n., 103.
Naldi, Naldo, 13, 18, 38, 39, 42, 47, 97.
Nappi, Cesare, 41n.
Niccolò V, papa 37.
Niccolò da Barignano, 21, 26, 27n., 31, 175n.
Niccolò da Correggio, 42, 126, 195.
Niccolò di Lorenzo, 65n.
Notar Giacomo, 133.
Novagero, Andrea, 59n.
Onorio, imperatore, 79, 221.
Onorio III, papa, 91 e n.
Orazio, 13.
Ordella, Pino, 172.
Orsenigo, Simone da, 60n., 62n.
Orsini, Clarice, 38.
Orsini, Niccolò, 38.
Orsoni, Gabriele, 55.
Pachel, Leonhard, 41, 80, 82.
Paganello, Antonio, 46.
Palazzi, Lazzaro, 85n.
Paliotto, Vincenzo, 46.
Pallavicino, Francesco, 89.
Pallavicino, Gian Francesco, 77 e n., 221, 239, 246, 250, 252.
Pallavicino, Orlando, 54, 243.
Palmieri, Mattia, 206n.
Pandolfini, Pietro, 246.
Pandoni, Porcelio, 157 e n.
Panfilo, Girolamo, 42, 47.
Panigarola, Giovan Pietro, 118.
Pannartz, Arnold, 12.
Paolo II, papa, 37n., 103, 206n.
Parenti, Matteo, 105.
Parler, Heinrich, 63.
Passero, Giuliano, 174.
Paveri Fontana, Gabriele, 54 e n., 55.
Pazzi, Antonio de', 104, 105.
Pecci, Tommaso, 105, 112.
Pencaro, Giovanni, 194.
Pepoli, Guido, 42.
Perotti, Niccolò, 182.
Petrarca, Francesco, 53, 121 e n., 133, 156n.
Petronio, 153.
Pezzarossa, Fulvio, 39.
Piccinino, Giacomo, 106.
Piccolomini, Patrizi Agostino, 67n., 92, 121.
Pico della Mirandola, Antonio Maria, 140, 144.
Piero da Sorano, 170.
Pierozzi, Antonino, santo, 182.
Pietro da Gallarate, 117, 244.
Pietro da Landriano, 117, 244.
Pio II, papa, 53, 62n., 74, 99, 105n., 187.
Pizzardo, Barnaba, 24.
Planck, Stefano, 67n.
Platina, Bartolomeo, 111, 152, 153n.
Plauto, 41, 74n., 75n., 189, 191, 193, 197.
Plinio, 13, 59, 64 e n., 69, 73, 162, 205.
Poccino, Paola, 201.
Poccino, Paolo, 201.
Pochettino, Antonio, 195n.
Poliziano, Angelo, 50 e n., 75 e n., 190n.
Polono, Antonio, 93, 247.
Pongrácz, Giovanni, 113.
Pontano, Giovanni, 15, 71 e n., 151, 152 e n., 155 e n., 162.
Pontremoli, Alessandro, 52.
Prete da Correggio, 192.
Prisciani, Pellegrino, 65n., 132 e n., 133 e n.
Prosperi, Bernardino, 137.
Prudenzani, Simone, 161.
Pulci, Antonia, 182.
Pulci, Bernardo, 182.
Pusterla, Baldassarre, 243.
Pusterla, Pietro, 77n.
Raibolini, Francesco, detto Francia, 50-51 e n., 73.

- Rangoni, Beatrice, 195.
 Rangoni, Francesco, 42.
 Ranuzzi, Girolamo, 42.
 Regina della Scala, 54n.
 Riario, Girolamo, 114n., 135 e n., 136, 141, 144, 159, 161.
 Riario, Pietro, cardinale, 111, 135n., 155, 157, 179 e n., 180-181, 182.
 Riario Raffaele, cardinale, 153n., 190, 191n., 193.
 Riccardo I, detto Cuor di Leone, re d'Inghilterra, 92n.
 Rinuccini, Alamanno, 190n.
 Rodolfo di Rudesheim, vescovo di Breslau, 113.
 Rossetti, Biagio, 126, 127 e n., 133.
 Rossi, Guido di San Secondo, 128n.
 Rossi, Pietro Maria, 77n.
 Rossi, Lorenzo, 43.
 Rovella, Bartolomeo, cardinale, 107, 140, 153n.
 Rozzo, Ugo, 56.
 Ruffini, Franco, 194n.
 Sacromori, Sacromoro, 144.
 Sagramoro, Visconte, 120.
 Saladi, Ottaviano, 202, 203.
 Salimbeni, Angelo Michele, 18, 40, 41-42, 45, 47, 93.
 Salutati, Coluccio, 41.
 Saluzzo, Antonio da, arcivescovo di Milano, 60n.
 Samperoli, Mattea, 26n.
 Sandal, Ennio, 24.
 Sangallo, Giuliano da, 67n.
 Sanseverino, Galeazzo, 78, 143, 177 e n., 249, 250, 251.
 Sanseverino, Gaspare, detto Fracasso, 178.
 Sanseverino, Federico, vescovo di Maillezais, 78 e n., 143, 220, 238, 246, 249, 250, 251.
 Sanseverino, Giovan Francesco, 42, 49, 57n., 116, 196, 243, 250.
 Sanseverino, Roberto, 78n., 101n., 104, 105, 107, 108, 116, 120 e n., 220, 238.
 Santi, Giovanni, 35-36, 93, 187 e n.
 Sanuto, Marino, 130, 145, 198, 199, 200, 201.
 Saraceni, Gherardo, 192.
 Scala, Alessandra, 190n.
 Scala, Bartolomeo, 190n.
 Schirg, Bernhard, 84.
 Schofield, Richard, 64, 65, 66.
 Schweynheym, Conrad, 12, 206n.
 Scinzenzeler, Giovanni Angelo, 82.
 Scinzenzeler, Ulirich, 41, 82 e n., 91 e n.
 Scoto, Ottaviano, 207n.
 Seneca, 162, 191.
 Seragnoli, Daniele, 187, 188.
 Sforza, Alessandro, signore di Pesaro, 21, 26n, 27n., 28n., 107.
 Sforza, Alessandro Maria, 248, 250.
 Sforza, Anna Maria, 58n., 81n., 85n., 92, 115 e n., 126 e n., 127 e n., 133, 163, 167, 177, 195, 245, 248.
 Sforza, Ascanio Maria, cardinale, 42, 60, 79n., 84, 209, 228, 246.
 Sforza, Battista, 32 e n., 123, 172.
 Sforza, Bianca Maria, imperatrice, 17, 19, 20, 53n., 58 e n., 80-95, 118, 128, 142, 143n., 167, 245, 248.
 Sforza, Carlo, 28.
 Sforza, Caterina, 114n., 135, 136, 141, 144, 155n., 159, 160, 161, 171.
 Sforza, Cesare, 115n.
 Sforza, Costanzo, signore di Pesaro, 11, 12, 17, 19, 21-37, 39, 106n., 132, 150, 155, 156 e n., 163, 174, 175 e n., 196.
 Sforza, Ercole, 27.
 Sforza, Filippo Maria, 60, 101, 103, 105, 107 e n., 108, 116, 209, 221, 228, 249, 250.
 Sforza, Francesco I, duca di Milano 60, 62n., 63, 65 e n., 84, 85, 86, 87, 90n., 91, 98n., 101, 102, 104, 107 e n., 108, 109, 170 e n., 207n., 209, 214, 219, 221, 227, 233, 237, 239, 244, 247.
 Sforza, Francesco II, duca di Milano, 66n.
 Sforza, Galeazzo, 42, 47.
 Sforza, Galeazzo Maria, 53n., 56, 68n., 71 e n. 72 e n., 73 e n., 77n., 78n., 84, 105n., 109, 113, 118, 118, 120, 135n., 136n., 161, 171n., 172, 209, 210, 228.
 Sforza, Gian Galeazzo Maria, duca di Milano, 17, 18, 20, 42, 57-79, 81, 84, 88, 89 e n., 109, 116, 141, 162, 177, 179, 181n., 196, 209, 210, 213, 218, 220, 228, 232, 237, 238, 243, 245, 250, 252.
 Sforza, Ginevra, 26 e n., 27, 28, 37, 38, 51n.
 Sforza, Giovanni, signore di Pesaro, 154n., 188 e n., 189, 191.

«In questo piccolo libretto»

- Sforza, Hermes, 57, 88, 116, 196, 218, 237, 243, 249, 250.
- Sforza, Ippolita Maria, 53n., 56, 101-108, 112, 120, 146n., 167, 171n., 172, 175, 209, 215, 233.
- Sforza, Ludovico Maria, detto il Moro, duca di Milano 21, 40n., 42, 54, 55n., 56, 57, 58 e n., 60, 67, 76, 77n., 78, 79n., 80, 81, 84, 85, 87, 88, 89 e n., 90 e n., 91 e n., 92, 115 e n., 116, 120, 129, 142, 143, 146, 173, 177, 179, 207n., 209, 218, 220, 221, 228, 236, 238, 239, 245, 246, 247, 249, 250, 251, 252.
- Sforza, Ottaviano, 209, 228.
- Sforza, Secondo Maria, 246, 249, 250.
- Sforza, Sforza Maria, 101, 103, 105, 107 e n., 108, 109, 146, 162, 209, 221, 239.
- Sforza, Tristano, 55, 120, 171n.
- Sigismondo di Lussemburgo, imperatore, 55.
- Sigismondo d'Asburgo, duca del Tirolo, 99.
- Silber, Eucario, 153n., 190.
- Silvestro I, papa, 144.
- Silvieri, Silviero, 49n.
- Simone da Firenze, 125.
- Sisto IV, papa, 22 e n., 38, 56n., 111, 135 e n., 136, 138, 140, 144, 152n., 157, 159, 177, 181.
- Soderini, Paolo Antonio, 246.
- Solari, Giovanni, 63.
- Solari, Cristoforo, 63.
- Solari, Guiniforte, 63, 70n.
- Stampa, Barbara, 167.
- Stanga, Marchesino, 89n.
- Stanziali, Andrea da Schivenoglia, 98, 100.
- Stefano da Castrocaro, 77, 79.
- Stilicone, 79, 221.
- Stornaloco, Gabriele, 63.
- Strozzi, Filippo, 105.
- Strozzi, Lorenzo, 105.
- Strozzi, Tito Vespasiano, 110n., 165, 196.
- Strucina, Corrado, 78.
- Sulpizio, Giovanni da Veroli, 190.
- Summonte, Antonio, 134n.
- Taccone, Baldassarre, 13, 18, 56n., 80, 81-83, 84, 85, 86, 89, 90 e n., 92.
- Taillevent, Guillaume, 161.
- Tanzi, Francesco, 94.
- Tassoni, Giulio, 126n.
- Tebaldeo, Antonio, 194, 198.
- Terenzio, 189 e n., 190, 195.
- Tinctoris, Johannes, 155n.
- Titolivio, maestro pittore, 187.
- Tommaso d'Aquino, santo, 142.
- Tommaso Paleologo, despota di Morea, 86.
- Tornabuoni, Lorenzo, 38.
- Tossico, Niccolò, 194, 198.
- Tranchedini, Nicodemo, 104, 105.
- Trechsel, Jean, 41, 191n.
- Tréperel, Jean, 17n.
- Trivulzio, Antonio, vescovo di Como, 57n., 89 e n., 243.
- Trivulzio, Gian Giacomo, 66n., 68n.
- Tromboncino, Bartolomeo, 201, 202.
- Trotti, Giacomo, 58n., 93, 170, 171, 249.
- Trotto, Antonio, 42, 47.
- Trotto, Battista, 244.
- Tummullis, Angelo de', 109, 113.
- Tura, Cosmé, 142.
- Turchi, Aldobrandino, 145.
- Ubal dini, Antonio, 28.
- Ubal dini, Ottaviano, 123.
- Ugolini, Baccio, 157.
- Urbano IV, papa, 92.
- Urbano V, papa, 145.
- Uzun Hasan, 181n.
- Vadio, Angelo, 24.
- Valentini, Giovan Battista, detto Cantalicio, 138, 139.
- Valori, Francesco, 79n.
- Valturio, Roberto, 65n.
- Varano, Costanza, 172.
- Varano, Giulio, 42.
- Varano, Pietro, 191.
- Varese, Ambrogio, 115.
- Varese, Ranieri, 187.
- Varrone, 59, 205, 206n., 225.
- Vasari, 51, 52, 125.
- Venceslao IV, re di Boemia, 208.
- Vendramin, Andrea, 114, 141.
- Ventrone, Paola, 39, 131, 168, 194n.
- Vespucci, Giorgio Antonio, 190 e n.
- Vespucci, Giuliano, 104, 105.
- Virgilio, 13, 76n.
- Visconti, Astorre, 208, 227.
- Visconti, Azzone, 208, 226.
- Visconti, Bernabò, 54n., 59, 60n., 208, 209, 226, 227.

- Visconti, Bianca Maria, duchessa di
Milano 60, 65, 77n., 100, 207n., 208,
209, 227, 214, 215, 228, 233, 244.
- Visconti, Filippo Maria, 55 e n., 63, 208,
227.
- Visconti, Francesco Bernardo, 89.
- Visconti, Galeazzo, protonotaro, 116, 208.
- Visconti, Galeazzo I, 208, 226.
- Visconti, Galeazzo II, 59, 60n., 72 e n.,
208, 210, 226, 227.
- Visconti, Gasparo Ambrogio, 57n., 66,
68n., 81 e n.
- Visconti, Gian Galeazzo, duca di Milano,
60 e n., 62, 63 e n., 64, 207n., 208,
209, 210, 213, 227, 228, 229, 232.
- Visconti, Giovanni, arcivescovo di
Milano, 208, 226.
- Visconti, Giovanni Maria, 207n., 208,
227.
- Visconti, Luchino, 60n., 208, 226.
- Visconti, Marco, 208, 226.
- Visconti, Matteo I, 59, 85, 208, 226.
- Visconti, Matteo II, 208, 226.
- Visconti, Ottone, 85.
- Visconti, Stefano, 208, 226.
- Visconti, Valentina, 208.
- Vismara, Giovanni Simone, 244.
- Vismara, Jeronimo, 86n.
- Vitelli, Niccolò, 22.
- Vitruvio, 13, 59, 64 e n., 131, 133n., 189,
190, 210n., 215n., 225.
- Vladislao II, re di Boemia, 81.
- Zambotti, Bernardino, 126, 130, 165, 187,
193, 195, 196.
- Zarotto, Antonio, 53, 54, 55, 56, 79, 80,
83, 203, 223, 241.
- Zoe Paleologo, granduchessa di Russia,
86n.
- Zorzi, Ludovico, 66n., 127n, 193.
- Zuccola, Girolamo, 195.

Indice dei luoghi

- Abbiategrosso, 119, 244, 245, 248.
Acquapendente, 182.
Alba, 208, 227.
Albenga, 208, 227.
Alessandria, 208, 227.
Amboise, 120.
Arezzo, 55n.
Argenta, 112.
Assisi, 208, 227.
Asti, 208, 227.
Austria, 83.
Aversa, 22n., 107.
Bassano, 208, 227.
Belfiore, 28n., 34, 112, 113.
Belgioioso, 100.
Bellagio, 89n.
Bellano, 90n.
Belluno, 208, 227.
Bene Vagienna, 208, 227
Bentivoglio, 44.
Bergamo, 208, 227.
Brescia, 208, 207.
Bobbio, 208, 227.
Boemia, 113.
Bologna, 12, 17, 37, 39, 40, 44, 61, 74,
101n., 103, 112, 127, 136n., 161, 172,
179, 208, 227.
Bolzano, 99.
Borghetto d'Adige, 99.
Borgo dei Fornari, 245.
Borgogna, 173n.
Brescello, 115.
Bressanone, 99.
Buda, attuale Budapest, 113, 114, 167n.
Busalla, 245.
Cagli, 25n., 184 e n.
Cantiano, 184 e n.
Caravaggio, 65, 214, 233, 244.
Careggi, 53.
Casalmaggiore, 244.
Casteldurante, 184-186, 188.
Castelfranco, 223n.
Catalogna, 147.
Chioggia, 114.
Chiusa d'Isarco, 99.
Chiusi, 142n.
Civitavecchia, 57, 245.
Coira, 89, 90n.
Colonia, 189n.
Como, 89, 208, 227.
Compiano, 54.
Corbola, 114.
Corsico, 248.
Crema, 208, 227.
Cremona, 65, 208, 227, 214, 233.
Curtatone, 100.
Due Castelli, 173n.
Egna, 99.
Faenza, 172.
Fano, 26.
Feltre, 208, 227.
Fermo, 208, 227.
Ferrara, 21, 53, 92, 112, 113, 114, 115,
126, 127n., 129, 130, 132, 137 e n.,
142n., 153n., 165, 166, 167, 171n.,
189, 196n.
Fiorenzuola, 53.
Firenze, 14, 65n., 101n., 104, 112, 131,
135, 161, 182 e n., 188, 190 e n.
Fiandre, 73.
Forlì, 172.
Francia, 17, 73, 193.
Gaeta, 57, 245.
Gand, 146.
Genova, 57, 115, 208, 221, 227, 244, 245,
246.
Ginevra, 17.
Gmunden, 80.
Hal, 99.

«In questo piccolo libretto»

- Innsbruck, 99 e n., 100.
Italia, 17, 19 e n., 21.
Gonzaga, 50.
Gubbio, 184 e n.
Imola, 135, 155n.
Jesi, 25n.
L'Aquila, 65, 214, 233.
Lille, 151n.
Lione, 120.
Livorno, 57.
Lodi, 208, 227.
Lucca, 208, 227.
Lugo, 208, 227.
Magonza, 189.
Malamocco, 114.
Mantova, 44n., 50 e n., 85, 98, 100, 172, 182 e n., 186.
Matelica, 25n.
Milano, 12, 13, 17, 52, 54, 58, 81n., 82, 83, 101 e n., 103, 109, 115, 116, 120, 121, 128, 129, 135, 142, 159, 161, 168, 172, 208, 227, 240, 244, 245, 248, 249, 252.
Modena, 136n.
Moravia, 113.
Mortara, 101n.
Napoli, 21, 57, 58, 101 e n., 107, 109, 110, 113, 133-134, 147, 151, 152n., 166, 167 e n., 172, 175, 233, 245, 252.
Novara, 129, 208, 227.
Novillara, 26.
Orléans, 118.
Padova, 24 e n., 25, 208.
Palestina, 72n.
Palestrina, 192n.
Parigi, 183.
Parma, 54, 136n., 208, 227.
Pavia, 115, 116, 136n., 171n., 208, 223, 227, 244.
Perugia, 107, 227, 142n, 208, 227.
Pesaro, 11, 17, 26, 122, 166, 188.
Piacenza, 65, 116, 136n., 208, 227, 233, 244.
Piombino, 57.
Pisa, 208, 227.
Porto Ercole, 57.
Reggio Calabria, 25.
Reggio Emilia, 125n., 136n., 208, 227.
Reims, 17.
Rimini, 123 e n., 163, 175.
Rivoli Veronese, 99.
Roma, 25, 67n., 101n., 107, 111, 112 e n., 128, 137 e n., 138 e n., 141, 152n., 153n., 157, 159, 161, 181, 182, 183, 190, 191, 192, 205n.
Saluzzo, 208, 227.
Sambuceto, 54.
San Casciano, 112.
San Gimignano, 190.
San Giorgio, 44.
Sannazzaro de' Burgondi, 245, 247.
Santorso, 25.
Savoia, 17.
Savona, 208, 227.
Scaldasole, 247.
Schifanoia, 126, 127, 132 e n.
Serravalle, 245.
Siena, 101n., 104, 105, 112, 208, 227.
Slesia, 113.
Tortona, 56 e n., 57, 141, 159, 162, 208, 221, 227, 240, 245, 246.
Trento, 25, 99.
Treviso, 24n., 25, 114.
Ungheria, 114, 126, 166.
Urbino, 35, 36, 53, 128, 172 e n., 184, 188.
Vada Sabatia, 208, 227.
Valenza, 208, 227.
Venezia, 25, 55, 113, 114 e n., 141n.
Vercelli, 208, 227.
Verona, 24n., 25, 99, 166, 208.
Viadana, 116 e n.
Vicenza, 21, 23-25, 208.
Vigevano, 57, 85, 221, 240, 245, 246, 247, 248.
Voghera, 208, 227.
Zucca, 44, 46.

Ringraziamenti

Le ricerche qui pubblicate non avrebbero visto la luce senza il sostegno di alcune persone speciali, alle quali vanno i miei ringraziamenti.

Paola Ventrone ha indirizzato i miei studi fin dai tempi della tesi di laurea magistrale, mettendo l'ampio bagaglio delle sue conoscenze e le sue cure di maestra esperta e paziente a disposizione della mia crescita umana e accademica. Sul suo esempio di rigore metodologico io mi sforzo di mettere a frutto gli insegnamenti che mi ha donato e di comprendere qualcosa di quella civiltà teatrale del Rinascimento, della quale tante volte abbiamo ragionato insieme.

Sara Mamone, mia tutor negli anni del dottorato, ha creduto nella validità scientifica dei miei studi e li ha sostenuti insegnandomi a interrogare le fonti testuali e iconografiche con pazienza, attenzione e modestia, ricordandomi di fare mie queste qualità per maturare come uomo e come studioso.

Darwin Smith mi ha accolto generosamente presso il *Laboratoire de médiévistique occidentale de Paris* dell'Università Paris Sorbonne I, del quale ho avuto l'onore di essere ospite, e mi ha mostrato come allargare lo sguardo delle mie ricerche a un orizzonte più ampio ed europeo.

I corsi all'Università Cattolica di Milano di Edoardo Roberto Barbieri mi hanno fornito le conoscenze di bibliologia indispensabili per svolgere questo studio sui libri per nozze.

I professori Gervase Rosser e Raimondo Guarino sono stati lettori attenti della mia tesi di dottorato e hanno fornito preziosi consigli su come rendere quello scritto un libro più chiaro, completo e rigoroso.

Un grazie di cuore va ai professori Siro Ferrone e Stefano Mazzoni, che mi hanno consentito di pubblicare una parte di queste ricerche su «Drammaturgia», spronandomi a fare sempre del mio meglio nello studio, nell'aggiornamento bibliografico e nella chiarezza della scrittura.

Alex Pepino, Alessandro Tedesco, Nicola de Grandi, Simone Selvaggi e Marco Sirtoli, amici e compagni di studi, hanno letto parte di questo testo e discusso con me di storia, di libri e di uomini del Rinascimento.

Questi anni di ricerca sarebbero stati poca cosa senza il confronto arricchente con tanti colleghi. Penso a Laura Bertoni, Riccardo Benzoni, Jacopo Maria Calloni, Giuliano Danieli, Isabella Nova, Elena Oliva, Caterina Pagnini, Diana Perego, Giacomo Ranzani, Rachele Scuro, Gianluca Stefani, Lorena Vallieri, che hanno condiviso con me il tesoro delle loro conoscenze, rendendomi ricco di un affetto inestimabile.

Infine, desidero ringraziare mio papà, mia sorella Laura, mio cognato Tiziano e mia cugina Emanuela, che lavorano nella nostra tipografia a Germignaga, sul Lago

«In questo piccolo libretto»

Maggiore. A loro, anche se le nostre opinioni sono differenti, io continuo a ripetere che un in folio ha due carte, un in quarto ne ha quattro, un in ottavo otto. E questo, in fondo, non fa che spiegarci come nella vita non ci resti che cercare, magari con metodi e linguaggi differenti, un piccolo, chiaro orizzonte di verità.

PREMIO RICERCA CITTA DI FIRENZE

Titoli pubblicati

ANNO 2011

- Cisterna D.M., *I testimoni del XIV secolo del Pluto di Aristofane*
Gramigni T., *Iscrizioni medievali nel territorio fiorentino fino al XIII secolo*
Lucchesi F., *Contratti a lungo termine e rimedi correttivi*
Miniagio G., *Soggetto trascendentale, mondo della vita, naturalizzazione. Uno sguardo attraverso la fenomenologia di Edmund Husserl*
Nutini C., *Tra sperimentalismo scapigliato ed espressivismo primonovecentesco poemetto in prosa, prosa lirica e frammento*
Otonelli O., *Gino Arias (1879-1940). Dalla storia delle istituzioni al corporativismo fascista*
Pagano M., *La filosofia del dialogo di Guido Calogero*
Pagni E., *Corpo Vivente Mondo. Aristotele e Merleau-Ponty a confronto*
Piras A., *La rappresentazione del paesaggio toscano nel Trecento*
Radicchi A., *Sull'immagine sonora della città*
Ricciuti V., *Matrici romano-milanesi nella poetica architettonica di Luigi Moretti. 1948-1960*
Romolini M., *Commento a La bufera e altro di Montale*
Salvatore M., *La stereotomia scientifica in Amédée François Frézier. Prodrumi della geometria descrittiva nella scienza del taglio delle pietre*
Sarracino F., *Social capital, economic growth and well-being*
Venturini F., *Profili di contrattualizzazione a finalità successoria*

ANNO 2012

- Barbuscia D., *Le prime opere narrative di Don Delillo. Rappresentazione del tempo e poetica beckettiana dell'istante*
Brandigi E., *L'archeologia del Graphic Novel. Il romanzo al naturale e l'effetto Töpffer*
Burzi I., *Nuovi paesaggi e aree minerarie dismesse*
Cora S., *Un poetico sonnambulismo e una folle passione per la follia. La romanizzazione della medicina nell'opera di E.T.A. Hoffmann*
Degl'Innocenti F., *Rischio di impresa e responsabilità civile. La tutela dell'ambiente tra prevenzione e riparazione dei danni*
Di Bari C., *Dopo gli apocalittici. Per una Media Education "integrata"*
Fastelli F., *Il nuovo romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità (1953-1973)*
Fierro A., *Ibridazioni balzachiane. «Meditazioni eclettiche» su romanzo, teatro, illustrazione*
Francini S., *Progetto di paesaggio. Arte e città. Il rapporto tra interventi artistici e trasformazione dei luoghi urbani*
Manigrasso L., *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*
Marsico C., *Per l'edizione delle Elegantie di Lorenzo Valla. Studio sul V libro*
Piccolino G., *Peacekeepers and Patriots. Nationalisms and Peacemaking in Côte D'Ivoire (2002-2011)*
Pieri G., *Educazione, cittadinanza, volontariato. Frontiere pedagogiche*

- Polverini S., *Letteratura e memoria bellica nella Spagna del XX secolo. José María Gironella e Juan Benet*
- Romani G., *Fear Appeal e Message Framing. Strategie persuasive in interazione per la promozione della salute*
- Sogos G., *Le biografie di Stefan Zweig tra Geschichte e Psychologie: Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam, Marie Antoinette, Maria Stuart*
- Terigi E., *Yvan Goll ed il crollo del mito d'Europa*
- Zinzi M., *Dal greco classico al greco moderno. Alcuni aspetti dell'evoluzione morfosintattica*

ANNO 2013

- Bartolini F., *Antonio Rinaldi. Un intellettuale nella cultura del Novecento*
- Cigliuti K., *Cosa sono questi «appunti alla buona dall'aria innocente»? La costruzione delle note etnografiche*
- Corica G., *Sindaci e professionismo politico. Uno studio di caso sui primi cittadini toscani*
- Iurilli S., *Trasformazioni geometriche e figure dell'architettura. L'Architectura Obliqua di Juan Caramuel de Lobkowitz*
- Pierini I., *Carlo Marsuppini. Carmi latini. Edizione critica, traduzione e commento*
- Stolfi G., *Dall'amministrare all'amministrazione. Le aziende nell'organizzazione statale del Regno di Sardegna (1717-1853)*
- Valbonesi C., *Evoluzione della scienza e giudizio di rimproverabilità per colpa. Verso una nuova tipicità del crimen culposum*
- Zamperini V., *Uno più uno può fare tre, se il partito lo vuole! La Repubblica Democratica Tedesca tra Mosca e Bonn, 1971-1985*

ANNO 2014

- Del Giovane B., *Seneca, la diatriba e la ricerca di una morale austera. Caratteristiche, influenze, mediazioni di un rapporto complesso*
- Gjata A., *Il grande eclettico. Renato Simoni nel teatro italiano del primo Novecento*
- Podestà E., *Le egloghe elegantissimamente composte. La Buccolica di Girolamo Benivieni edizione critica e commento*
- Sofritti F., *Medici in transizione. Etica e identità professionale nella sanità aziendalizzata*
- Stefani G., *Sebastiano Ricci impresario d'opera nel primo Settecento*
- Voli S., *Soggettività dissonanti. Di rivoluzione, femminismi e violenza politica nella memoria di un gruppo di ex militanti di Lotta continua*

ANNO 2015

- Betti M., *La costruzione sociale della finanziarizzazione: verso la convergenza dei sistemi bancari?*
- Chini C., *Ai confini d'Europa. Italia ed Irlanda tra le due guerre*
- Galletti L., *Lo spettacolo senza riforma. La compagnia del San Samuele di Venezia (1726-1749)*
- Lenzi S., *La policromia dei Monochromata. La ricerca del colore su dipinti su lastre di marmo di età romana*
- Nencioni F., *La prosa dell'ermetismo: caratteri e esemplari. Per una semantica generazionale*
- Puleri M., *Narrazioni ibride post-sovietiche. Per una letteratura ucraina di lingua russa*

ANNO 2016

- Chella A., *Giovanni Raboni poeta e lettore di poesia (1953-1966)*
Frilli G., *Ragione desiderio, artificio. Hegel e Hobbes a confronto*
Pieronì A., *Attori italiani alla corte della zarina Anna Ioannovna (1731-1738)*
Ponzù Donato P., *Pier Candido Decembrio. Volgarizzamento del Corpus Caesarianum. Edizione critica*
Rekut-Liberatore O., *Metastasi cartacee. Intrecci tra neoplasia e letteratura*
Schepis C., *Carlo Cecchi. Funambolo della scena italiana: l'apprendistato e il magistero*

In memoria di Lucrezia Borghi, Valentina Gallo ed Elena Maestrini

- Franza T., *Costituzionalizzare la Costituzione. Una prospettiva pleromatica*

ANNO 2017

- Bosco M., *Ragion di stato e salvezza dell'anima. Il riscatto dei cristiani captivi in Maghreb attraverso le redenzioni mercedarie (1575-1725)*
Malfatti S., *Antonio da Borgonuovo. L'ascesa di un notaio a Trento fra Trecento e Quattrocento*
Masciotta C., *Costituzione e CEDU nell'evoluzione giurisprudenziale della sfera familiare*
Matraini C., *Lettere e Rime. Introduzione e commento a cura di Cristina Acucella*
Pesini L., *La paraipotassi in italiano antico*
Valentini C., *L'evoluzione della codifica del genitivo dal tipo sintetico al tipo analitico nelle carte del Codice diplomatico longobardo*

In memoria di Lucrezia Borghi, Valentina Gallo ed Elena Maestrini

- Fersini M.P., *Diritto e violenza. Un'analisi giusletteraria*

ANNO 2019

- Capirossi A., *La ricezione di Seneca tragico tra Quattrocento e Cinquecento. Edizioni e volgarizzamenti*
Collini D., *«L'altro, il dialogo, lo specchio che ci rifrange». Carteggio Anceschi-Macri (1941-1994)*
Greco E., *La mostra "Fiorentina Primavera" del 1922. Ricostruzione filologica dell'esposizione e del dibattito critico*
Niccoli A., *Formazione etica ed emozioni. Prospettive di Virtue Ethics neo-aristotelica*
Passera C., *«In questo piccolo libretto». Descrizioni di feste e di spettacoli per le nozze dei signori italiani del Rinascimento*
Warbinek L., *Il sistema mantico ittita KIN*

In memoria di Lucrezia Borghi, Valentina Gallo ed Elena Maestrini

- Giorgi E., *Il principio del mutuo riconoscimento nell'ordinamento dell'Unione europea*

PREMIO RICERCA CITTÀ DI FIRENZE

— 2019

Nel Secondo Quattrocento, prima del definirsi degli equilibri diplomatici che portarono alla nascita degli stati regionali, i signori italiani, bisognosi di strategie di promozione della propria immagine pubblica, fecero dei matrimoni un potente strumento di comunicazione. Le cerimonie e gli apparati decorativi in onore degli sposi ebbero, infatti, il compito di rendere esplicite le alleanze tra i principati e di esprimere visivamente il potere dei governanti sulle proprie capitali.

L'obiettivo di questo libro è stato comprendere come i festeggiamenti, ideati dagli artisti di corte, potessero divenire un mezzo di propaganda celebrativa e come la diffusione delle loro descrizioni, a stampa o manoscritte, potesse amplificare la fama degli eventi. Le feste sono state pertanto studiate comparativamente, paragonando la varietà di recite teatrali, giostre e danze che le caratterizzarono e i modi di produzione delle loro cronache, qui impiegate come fonti per la storia dello spettacolo.

Claudio Passera ha conseguito la laurea in Filologia Moderna presso l'Università Cattolica di Milano nel 2012 e, nel 2019, il dottorato in Storia dello spettacolo all'Università di Firenze. Nello stesso anno ha beneficiato di una borsa di studio dell'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Dal settembre 2019 collabora al progetto *La città del duca. La politica delle immagini nella Milano sforzesca*, promosso dal Dipartimento di Architettura del Politecnico di Milano. Attualmente è assegnista di ricerca della Fondazione Fratelli Confalonieri di Milano.

ISSN 2705-0289 (print)
ISSN 2705-0297 (online)
ISBN 978-88-5518-122-8 (print)
ISBN 978-88-5518-123-5 (PDF)
ISBN 978-88-5518-124-2 (XML)
DOI 10.36253/978-88-5518-123-5