

Schifanoia

Rivista semestrale · *A Semi-Annual Journal*

Direttore · *Editor*

MARCO BERTOZZI (Università di Ferrara, Italia)

Comitato scientifico · *Editorial Board*

FRANCO BACCHELLI (Università di Bologna, Italia) · MARCO BERTOZZI (Università di Ferrara, Italia) · FRANCESCA CAPPELLETTI (direttrice della Galleria Borghese di Roma, Italia) · PAOLO FABBRI (Università di Ferrara, Italia) · MANUELA INCERTI (Università di Ferrara, Italia) · FOSCA MARIANI ZINI (Università di Tours, France) · MARIALUCIA MENEGATTI (Università di Padova, Italia) · CRISTINA MONTAGNANI (Università di Ferrara, Italia) · ANDREA PINOTTI (Università Statale di Milano, Italia) · GIOVANNI RICCI (Università di Ferrara, Italia) · GIOVANNI SASSU (direttore Musei Comunali di Rimini, Italia) · ALESSANDRO SCAFI (The Warburg Institute, University of London, United Kingdom) · ROBERTA ZIOSI (musicologa e studiosa di arti performative, Ferrara, Italia)

Redazione editoriale · *Editorial Staff*

ANGELA GHINATO · NICOLÒ GOVONI
Istituto di Studi Rinascimentali, Palazzo Bonacossi
Via Cisterna del Follo 5, I 44121 Ferrara

«Schifanoia» is an International Double-Blind Peer-Reviewed Scholarly Journal.

It is indexed in ERIH PLUS.

The eContent is Archived with *Clockss* and *Portico*.

Schifanoia

A CURA DELL'ISTITUTO DI STUDI RINASCIMENTALI

DI FERRARA

66-67 · 2024



PISA · ROMA

FABRIZIO SERRA · EDITORE

2024

© COPYRIGHT BY FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA

<https://schifanoia.libraweb.net>

★

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 8/10 del 10 maggio 2010.

Direttore responsabile: Fabrizio Serra.

★

A norma del codice civile italiano, è vietata la riproduzione, totale o parziale (compresi estratti, ecc.), di questa pubblicazione in qualsiasi forma e versione (comprese bozze, ecc.), originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa o internet (compresi siti web personali e istituzionali, academia.edu, ecc.), elettronico, digitale, meccanico, per mezzo di fotocopie, pdf, microfilm, film, scanner o altro, senza il permesso scritto della casa editrice.

Under Italian civil law this publication cannot be reproduced, wholly or in part (including offprints, etc.), in any form (including proofs, etc.), original or derived, or by any means: print, internet (including personal and institutional web sites, academia.edu, etc.), electronic, digital, mechanical, including photocopy, pdf, microfilm, film, scanner or any other medium, without permission in writing from the publisher.

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2024 by Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.

Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints Accademia editoriale,
Edizioni dell'Ateneo, Fabrizio Serra editore, Giardini editori e stampatori in Pisa,
Gruppo editoriale internazionale and Istituti editoriali e poligrafici internazionali.

★

Amministrazione e abbonamenti

FABRIZIO SERRA EDITORE®

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa,

tel. +39050542332, fax +39050574888,

fse@libraweb.net

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma,

tel. +390670493456, fax +390670476605,

fse.roma@libraweb.net

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e Online sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

*Print and Online official subscription prices are available
at Publisher's web-site www.libraweb.net.*

La casa editrice garantisce la massima riservatezza dei dati forniti dagli abbonati
e la possibilità di richiederne la rettifica o la cancellazione previa comunicazione alla medesima.

Le informazioni custodite dalla casa editrice verranno utilizzate al solo scopo
di inviare agli abbonati nuove proposte (Dlgs. 196/2003).

★

Stampato in Italia · Printed in Italy

ISSN PRINT 0394-5421

E-ISSN 2038-6591

SOMMARIO

MODERNI DIVERTIMENTI

Giochi, svago e spettacolo nell'Italia del Rinascimento

xxiv Settimana di Alti Studi

Ferrara, Palazzo Bonacossi, 26-28 ottobre 2023

MARCO BERTOZZI, <i>Premessa</i>	11
ALESSANDRO ARCANGELI, <i>I divertimenti rinascimentali alla luce dei più recenti orientamenti storiografici</i>	13
GIORGIO NONNI, <i>Jeu de paume e mappe culturali di corte</i>	21
MATTEO CAZZATO, <i>Intrecci di carte e di storie a corte. Boiardo e le pratiche narrative a Ferrara, dai tarocchi all'Inamoramento</i>	29
ALESSIA SERLUCA, «Né vi dispiacci sian posti per gioco». Il genere dell'enigma al femminile tra <i>Dafne di Piazza</i> e <i>Giovan Francesco Straparola</i>	41
CORRADO CONFALONIERI, <i>Tasso, Ariosto e le «picciole vittorie». Gli scacchi, la poesia, la filosofia della storia</i>	51
VALENTINA CATALUCCI, «Tracce ludiche» nel Ducato di Urbino (xv-xvii secolo)	59
SANDRA PIETRINI, <i>Beffe argute e giochi crudeli: la teatralità del Gonnella alla corte di Ferrara</i>	67
CECILIA NOCILLI, <i>Giostre, tornei «a soggetto» e moresche nella Napoli aragonese del Quattrocento</i>	77
NICOLA BADOLATO, «Con ogni artificio di musica»: descrizioni di apparati, intermedi e intramezzi a Firenze e Ferrara tra Cinque e Seicento	91
TIZIANA PIKLER, <i>Leonardo, Michelangelo e Raffaello: il gioco nelle opere dei tre geni del Rinascimento</i>	99
CHIARA GUERZI, <i>Giostre, turnieri, bagordi: l'entrata trionfale a Ferrara di Gigliola da Carrara per le nozze con Nicolò III d'Este</i>	109
EMANUELA DI VENUTA, <i>Lo svago di pupille in papille. Una ricognizione tra trionfi e banchetti rinascimentali</i>	121
BARBARA TRAMELLI, <i>Due stampe dell'artista Ambrogio Brambilla e il ruolo delle Accademie burlesche: una riflessione sugli spazi di produzione e interazione artistica a Milano nel xvi secolo</i>	131
BENEDETTA COLASANTI, <i>Spettacoli rivali. Indagini d'archivio su un matrimonio estense-medicco (1558-1560)</i>	143
BENEDETTA SCUTERI, <i>Il racconto di un torneo padovano nel De apparatu Patavini hastiludii di Lodovico Lazzarelli</i>	151
NADJA AKSAMİJA, <i>Games, gender, politics: riverine villeggiatura and ludic encounters along the Po in the mid-Cinquecento</i>	161
ALESSANDRA ZAMPERINI, <i>Dame che suonano: la musica e il genere nella pittura nel Rinascimento</i>	179
TITO SAFFIOTI, <i>Un buffone ludopatico alla corte di Ferrara</i>	191
CECILIA VICENTINI, <i>Attività atletiche e giochi di putti: dai disegni ligoriani alle pitture del Castello estense</i>	197
MARIA TERESA SAMBIN DE NORCEN, <i>Tra otium ed eutrapelia: la vita in villa di Leonello d'Este</i>	207

ALBERTO PALLADINI, <i>Ospiti di Alfonso II. Spazi, cerimonie e «apparamenti» alla corte estense tra il 1578 ed il 1585</i>	217
MICAELA TORBOLI, <i>La Granata svampante di Alfonso I d'Este tra araldica e gioco d'azzardo. Origini, varianti e successo di un simbolo estense</i>	231
RITA FABBRI, MARCO BUSSOLI, <i>Gli spazi per il teatro 'domestico' nelle architetture palaziali ferraresi. Una prima ricognizione</i>	239
LARA SCANU, <i>Giocose effigi. Iconografie dello svago e testimonianze ludiche dal panorama artistico estense</i>	253
<i>Indice dei nomi</i> , a cura di Angela Ghinato	261

GIOSTRE, TORNEI «A SOGGETTO» E MORESCHE NELLA NAPOLI ARAGONESE DEL QUATTROCENTO

CECILIA NOCILLI

RIASSUNTO · Gli spettacoli di tornei e giostre nel primo Rinascimento, pur perdendo l'aspetto marziale del Medioevo, divennero apprezzati esibizioni alla corte dei principi. A Napoli, le giostre e i tornei a soggetto rappresentavano combattimenti teatralizzati, con ruoli e temi narrativi specifici delle fazioni, simili alle caratteristiche riscontrate nelle *moresche*. Analizzerò questi eventi per evidenziare gli elementi allegorici e il valore coreografico delle rappresentazioni sceniche del Quattrocento, spesso legate alla propaganda politica e all'ostentazione fastosa. La danza, presente in queste esibizioni, si distingueva dal linguaggio coreico di corte.

PAROLE CHIAVE · giostre, tornei, moresca, danza, Napoli aragonese.

ABSTRACT · *Jousts, subject-themed tournaments, and morescas in Aragonese Naples during the 15th century* · In the early Renaissance, despite losing the martial aspects of the Middle Ages, tournaments and jousts became highly regarded performances at princely courts. In Naples, jousts and subject-themed tournaments represented theatricalized battles with specific roles and narrative themes between factions, similar to the characteristics found in *morescas*. I will analyze these events to highlight the allegorical elements and choreographic value of the Quattrocento's scenic representations, often intertwined with political propaganda and opulent displays. The dance, present in these performances, stood apart from the court's choreutical language.

KEYWORDS · Jousts, Tournaments, Moresca, Dance, Aragonese Naples.

I TORNEI e le giostre nel primo Rinascimento perdono il carattere agonistico e marziale proprio del Medioevo e divengono uno dei più apprezzati spettacoli di esibizione della corte del principe attraverso l'ostentazione di lussuose armature.¹ Questi intrattenimenti scenici non sono che un allenamento ginnico attraverso le armi esibite in uno scenario vistoso e spettacolare. Nella corte aragonese di Napoli, il torneo *a soggetto*, inteso come combattimento teatralizzato con ruoli e temi narrativi specifici, si presenta fin dall'inizio del regno di Alfonso il Magnanimo (1396-1458) come un scontro tra due fazioni. Strettamente uniti alla propaganda politica e all'ostentazione fastosa, i tornei *a soggetto* e le giostre sono utili per lo studio della danza che costituiva un elemento comune a queste rappresentazioni in quanto tutte prevedevano movimenti coordinati e passi stabiliti, slegati dal codificato linguaggio coreico di corte. Tuttavia, prima di analizzare questi intrattenimenti è bene approfondire la struttura della festa aragonese per seguire il suo disegno politico e artistico che coinvolgeva l'intera città di Napoli.

1. IL PROTOCOLLO FESTIVO NELLA NAPOLI QUATTROCENTESCA

1. 1. *Le entrate reali*

Gli studiosi del teatro rinascimentale hanno indagato i simboli di potere e il messaggio politico, propagandistico e di legittimazione che è sotteso alle entrate trionfali di re, principi e personaggi di alto lignaggio nelle città più importanti d'Europa.² La prima entrata di un re *in urbis*

Cecilia Nocilli, cnocilli@ugr.es, Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, Spagna.

FIGG. 1, 3, 4 Georg Braun, Franz Hogenberg, *Civitatis Orbis Terrarum*, Colonia 1597-1599.

¹ Nelle Cedole di Tesoreria dell'Archivio di Stato di Napoli si trovano pagamenti per decorazioni particolari negli scudi da utilizzare durante la gara. NICOLA BARONE, *Le cedole di Tesoreria dell'Archivio di Stato di Napoli dall'anno 1460 al 1504*, «Archivio Storico per le province napoletane», IX, 1884, pp. 237-238.

² Si veda GIOVANNI ATTOLINI, *Teatro e Spettacolo nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1988; *Il Teatro italiano nel Rina-*

aveva un significato di legittimazione del potere regio e nello stesso tempo era un mezzo di propaganda della politica del sovrano. La meravigliosa macchina organizzativa e spettacolare che veniva impiegata nelle entrate regali emerge anche dall'analisi di quelle napoletane durante il regno aragonese (1442-1502).

La sequenza della cerimonia urbana si svolgeva seguendo un percorso definito, già in vigore prima dell'entrata di Alfonso I come re di Napoli (1442): entrata dalla Porta del Mercato, processione del corteo regale e, infine, passaggio obbligatorio nei cinque Seggi di Nobiltà (palazzi amministrativi nobiliari) della città partenopea. Fuori della Porta del Mercato, le figure femminili della famiglia aragonese celebravano il rito di benvenuto e accoglienza, seguite dai figli maschi del re aragonese che salutavano l'ospite e, per ultimo, si accodava il sovrano con il suo seguito. Il corteo regale raggiungeva un *climax* di effetti sonori e visivi nel palio o nel carro trionfale del re. Pifferi e trombetti aprivano il corteo per richiamare l'attenzione dello spettatore e, di norma, i principi e i baroni del regno insieme al clero seguivano in ordine di importanza la processione. Prima del culmine della sfilata, che si concludeva con l'arrivo del re o del protagonista, vi erano gli ambasciatori, e in ordine gerarchico, i familiari aragonesi e del loro ospite.

Il passaggio e la relativa sosta della processione regale nei cinque Seggi di Nobiltà aveva una lunga tradizione a Napoli. Le generazioni più anziane dei napoletani ricordavano la precedente entrata dello stesso Alfonso I, quando la regina Giovanna lo aveva scelto nel 1421 come suo successore consegnandogli le chiavi della città:

Ordinò ancora ch'in segno di pubblica letitia, per le strade della Città, donde il Re havea da passare, si spargessero fronde, & fiori; & che per li cinque Seggi si trovassero le più belle donne della Città, con suoni non solamente di ballare, ma varii instrumenti musici, né pretermisse spetie alcuna di quelle pompe, che si poteano usare all'hora in Napoli, per la qualità di quelli tempi.¹

Lo storico Angelo Di Costanzo sottolinea la straordinarietà di questa prima entrata «per la qualità di quelli tempi». Se ci atteniamo alla sequenza processionale, la descrizione non è poi così diversa – per i luoghi, la maniera di festeggiare il re, le dame, i suoni e le danze – dall'entrata di Alfonso I nel 1443 che ebbe tanta ripercussione storica.

I cinque Seggi o Sedili di Napoli, riconosciuti come tali fin dal 1268, amministravano la città con un ruolo politico-sociale rilevante e si associavano ai relativi palazzi che portavano il loro nome nei quali si compivano i momenti più significativi della vita politica della famiglia reale. I cinque Seggi più importanti erano Nido, Capuana, Montagna, Porto e Portanova.² Una lettera trovata in un manoscritto palermitano descrive minuziosamente la vita di questi Seggi durante l'entrata di Alfonso, il Magnanimo:

Et andando lo dicto Signore per questo camino ordinatamente si partio dal preditto logo tirando per la via de li Banchi dove trovao li citatini de lo Toco di la Porta Nova lo qualle lo recipero et destraro li cavalli passati per lo dicto Toco undi erano molti belle dame et civelle de la ditta citate unde incessati danzavano etc. in la dita forma quelli de l'altro Toco de Porto et veniro danzando similmente et di cascadauno Toco li qualli lo distravano fina alla mezo camino de lo altro Toco et son cinque Tochi in cinque palaci li qualli sun dotatti di multi eccellenti et dignitati che in questi placi et Tochi veniano a solazare li citatini et illoco danzavano li predicti citatini et done et doraro li dicti danzi et festi di lo lunedì per tuto lo iovedi et cascaduno giorno da poi che il ditto Signore fu intratto esso andava visitando li dicti Tochi cum li soi figli et filio et cum li Baroni che tutti danzavano.³

scimento, a cura di Fabrizio Cruciani, Daniele Seragnoli, Bologna, il Mulino, 1987; IAIN FENLON, *Magnificence as civic image: music and ceremonial space in early modern Venice*, in *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns*, a cura di Fiona Kisby, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 28-44; TESS KNIGHTON, CARMEN MORTE GARCÍA, *Ferdinando of Aragon's entry into Valladolid in 1513: the triumph of a Christian King*, «Early Music History», 18, 1999, pp. 119-163.

¹ ANGELO DI COSTANZO, *Historia del Regno di Napoli*, L'Aquila, Appresso Giuseppe Cacchio, 1582, p. 312.

² Lo studioso Riccardo Filangieri afferma che gli organizzatori del Trionfo di Alfonso furono i rappresentanti dei cinque Seggi di Napoli: Matteo de Gennaro, Cola Maria Bozzuto, Dragonetto Bonifacio, Tommaso Carafa e Boffardo Ciconello. *Una Cronaca napoletana figurata del Quattrocento*, a cura di Riccardo Filangieri, Napoli, L'Arte Tipografica, 1956, p. 28.

³ GENNARO MARIA MONTI, *Il Trionfo di Alfonso I di Aragona a Napoli in un'inedita descrizione contemporanea*, in *Scritti stori-*

Pertanto, da questa descrizione, molto completa per quanto riguarda le feste svolte durante e dopo l'evento trionfale, si può dedurre che i Palazzi dei Seggi nobili di Napoli, oltre a essere luoghi di incontri politici dove poter stabilire relazioni con la nobiltà e l'aristocrazia cittadina, servivano abitualmente per passare il tempo in intrattenimenti piacevoli come la danza. Lo stesso Alfonso con i suoi figli visitarono volentieri questi palazzi trascorrendo il tempo nelle danze.

Il passaggio obbligato della processione regale nel Seggio e la successiva sosta per salutare le sue dame e i suoi giovani nobili, deve essere osservato, quindi, non come fatto abitudinario o come un'usanza tipicamente napoletana, bensì come un gesto di riverenza del sovrano aragonese verso quei settori della città di Napoli più potenti politicamente, socialmente e amministrativamente per storia, antichità e tradizione. Nello stesso tempo, il Seggio accoglieva il monarca aragonese e si sottometteva alla sua sovranità con l'auspicio di una buona relazione tra le due parti.

Le mappe antiche di Napoli mi permettono di proporre una ricostruzione del percorso della processione regale nei cinque Seggi della città.¹ Secondo l'informazione del Panormita, la processione regale dell'entrata trionfale del Magnanimo si avviò dalla Porta del Mercato, dove furono abbattute le mura per permettere che il re entrasse secondo l'usanza antica dei romani, ed ebbe fine nel Castel Capuano. Le tappe e il percorso del carro trionfale della celeberrima entrata di Alfonso il Magnanimo si possono sintetizzare nel seguente modo: Porta del Mercato, Seggio di Portanova attraverso la Strada de' Banchi (San Giovanni a mare), Seggio di Porto, Seggio di Nido, Seggio di Montagna, Chiesa Maggiore, Seggio di Capuana, e infine, Castel Capuano. La mappa di Napoli più chiara e utile per identificare i luoghi e i nomi citati dal Panormita è quella pubblicata nel *Civitatis Orbis Terrarum* 1597-1599 che copia la cartografia di Antonie Lafrery del 1566 tramite le didascalie numerate (FIG. 1).

Dopo gli anni Ottanta del Quattrocento si osserva un arricchimento degli elementi decorativi per le cerimonie urbane, come archi e ponti effimeri, fontane di vino e verzure varie, e si pone l'accento sulla festa privata che si svolge dopo la processione lungo le strade della città. Alfonso d'Aragona, duca di Calabria, nipote del Magnanimo, non solo si sofferma nei Seggi della città, ma anche nelle due residenze più importanti di Napoli: Castel Nuovo, sede della famiglia reale, di suo padre e della regina Giovanna, e Castel Capuano dove dimora con Ippolita Sforza e i loro figli. Le commoventi descrizioni da parte di Leostello, cronista del duca di Calabria, dell'incontro dei due coniugi – «cum obscursi suavissimi et abbracciamenti jucundissimi che a vederli ogni homo lacrimava de tenerezza» – e dei loro momenti intimi – «dormiò con la Mogliera et non se posseano satiare de mirare l'uno l'altro»² – si riferiscono alla sfera privata, nella quale non si mettono in risalto gli apparati ostentativi, ma proprio l'ambiente familiare.

L'entrata di Ferdinando il Cattolico a Napoli nel 1506 è l'esempio più eloquente di come si complichino a livello scenico e organizzativo la struttura cerimoniale urbana, e della separazione tra ambito urbano e privato.³ Ogni dettaglio dell'entrata era calcolato con molta minuziosità,

ci, Napoli, Riccardo Ricciardi, 1931, pp. 58-59. Il documento in questione si trova nella Biblioteca Comunale di Palermo, ms QqE 165, cc. 75-77 ed è stato riportato nello studio citato. La lettera è datata 20 maggio 1442, evidente errore perché l'entrata del Magnanimo avvenne il 26 febbraio 1443: la data palermitana contraddirebbe tutte le cronache di questo evento.

¹ Mi soffermo in particolare sulla descrizione del Panormita per ricostruire il percorso del carro trionfale: Antonio BECCADELLI (Panormita), *De Dictis et Factis Alphonsi Regis Aragonum*, in *Thesaurus Criticus*, a cura di Janus Gruterus, 4 voll., Florentiae: Sumtibus Societatis, 1739, 2, pp. 60-126: 123-126. Anche Summonte è preciso nella sua descrizione dell'entrata di Alfonso il Magnanimo, anche se essa non coincide con quella del Panormita, specialmente nella relazione dei Seggi visitati. Summonte elimina il Seggio di Portanova e aggiunge quello di Popolo. Nonostante la divergenza, Summonte ricorda che il carro trionfale di Alfonso il Magnanimo fu collocato sulla porta della Chiesa di San Lorenzo «dalla parte di dentro», dove vi rimase fino al 1580 quando i frati ristrutturarono la chiesa. Giovanni ANTONIO SUMMONTE, *Dell'istoria della città e regno di Napoli*, 4 voll., Napoli, Antonio Bulifon, 1675, 3, p. 11.

² *Effemeridi de le cose fatte per le Duca di Calabria (1484-1491) di Joampiero Leostello da Volterra*, in GAETANO FILANGIERI, *Documenti per la Storia, le Arti e le Industrie delle provincie Napoletane*, 1, Napoli, Tipografia dell'Accademia Reale delle Scienze, 1883, p. 127 (26 dicembre 1486).

³ ANDRÉS BERNALDEZ, *Memorias del Reinado de los Reyes Católicos*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1962, pp.



FIG. 1. 1) Porta del Mercato. 2) Seggio di Portanova attraverso la Strada de' Banchi (San Giovanni a Mare). 3) Seggio di Porto. 4) Seggio di Nido. 5) Seggio di Montagna. 6) Chiesa Maggiore. 7) Seggio di Capuana. 8) Castel Capuano.¹

sia nelle musiche e nel canto che nelle esecuzioni dei pifferi, i quali dovevano essere disposti in postazioni cruciali. La stessa processione si interruppe per permettere che solo pochi nobili tra i baroni e gli aristocratici napoletani più in vista della città si dirigessero nel palazzo del conte di Mene dove fu allestita una festa in onore del nuovo re di Napoli. La processione cerimoniale si concluse dopo questo lungo ricevimento nel palazzo, a notte inoltrata, per ossequiare nel Castel Capuano le regine della corte aragonese rimaste in città (Beatrice d'Aragona, regina d'Ungheria e Giovanna, regina vedova di Ferrante I). La sfera privata assume sempre più importanza anche all'interno delle entrate reali, addirittura interrompendo la cerimonia della processione reale pubblica.

521-523; TESS KNIGHTON, *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2001.

¹ I numeri su fondo bianco e i quadrati intorno al numero delle didascalie originali sono stati aggiunti da me. Ancora oggi è possibile ripetere il tragitto della processione reale se si conosce l'attuale posizione dei luoghi: il Seggio di Portanova è sempre nella piazza omonima, e quello di Porto si trova tra Mezzocannone e Via Sedile di Porto; il Seggio di Nido è situato presso la statua del fiume Nilo e i Seggi Capuana e Montagna lungo la Via dei Tribunali. Il nome *Nido* del relativo Seggio è una corruzione di *Nilo*. La statua di epoca romana è la testimonianza della presenza di una antica colonia egizia in questo luogo. Senza dubbio, la lettura più affascinante sulle trasformazioni dei luoghi emblematici napoletani fino ai giorni nostri è quella di CESARE DE SETA, *Napoli*, Roma-Bari, Giuseppe Laterza & figli, 1981, p. 40.

In definitiva, l'arricchimento scenico che si è andato sviluppando nel corso del xv secolo per le entrate dei principi in tutta la penisola italiana trova un riscontro anche nelle cerimonie di accoglienza dei re aragonesi a Napoli. Gli archi e i ponti effimeri, la quantità dei musicisti nonché la qualità della musica che si ascoltava durante la processione o nelle soste programmate, sono elementi che impreziosiscono questi eventi dal carattere politico ed encomiastico, e presuppongono una macchina organizzativa professionale di alto livello e relativo dispendio economico.

1. 2. *Moresche e momos: danza, allegorie e alterità*

Un altro momento importante nell'entrata trionfale di Alfonso I è dato dalle «invenzioni» o «varios ludos singularis», vale a dire, dalle rappresentazioni allegoriche eseguite dai fiorentini e dai catalani, protagonisti e organizzatori di queste celebrazioni.¹ I fiorentini esaltarono le virtù e la magnanimità del re aragonese con le loro allegorie, i catalani le sue prodezze come guerriero cristiano. Le espressioni con le quali si definiscono queste rappresentazioni allegoriche sono molteplici. Nella lettera anonima palermitana del 1443 già citata, si utilizza indifferentemente il termine «tramessa» e «iocu».² Nel regno aragonese di Napoli, in Catalogna e in Castiglia, le *invenzioni*, *rappresentazioni*, *ludos* o *iocs*, *intramesse* o *entremeses* che vengono descritti per l'entrata di Alfonso, sono sfilate di personaggi allegorici accompagnati anche da musica e, in qualche caso dal ballo, con un chiaro carattere drammatico.

La rappresentazione dei fiorentini durante l'entrata di Alfonso I si svolge come una sfilata di immagini simbolico-allegoriche.³ La scelta di rappresentare le virtù mostrava i benefici che avrebbero ricevuto i sudditi se il re avesse posseduto e praticato quelle stesse virtù e, in particolare, era l'augurio che questo sovrano mantenesse «in prosperitate et grandiza la bella Florenzia in sua libertate».⁴ Il dipinto presente in un cassone nuziale fiorentino riassume questa sfilata in poco spazio e coincide con la rappresentazione delle immagini allegoriche osservate in occasione dell'entrata di Alfonso.⁵ Alcune differenze rispetto alle descrizioni cronachistiche sono evidenti per ragioni di spazio (FIG. 2). Certamente la figura di Alfonso il Magnanimo è messa in secondo piano rispetto a quella di Cesare, collocato al centro del cassone.⁶ In effetti, anziché dare risalto ad Alfonso e ai nobili napoletani, il pittore sembra più interessato allo spettacolo dei fiorentini e probabilmente anche alle insegne delle famiglie Ridolfi e Segni, dipinte sui carri della Fortuna e di Cesare, punti focali del dipinto (FIG. 2).⁷

¹ BECCADELLI, *De Dictis et Factis*, cit., pp. 123-126.

² MONTI, *Il Trionfo di Alfonso I di Aragona*, cit., pp. 54 e 56. «Et avanti che il dictu caro si movesse li venne davanti una bella tramessa et festa fatta per li mercanti fiorentini in la forma sequente [...] Et dictu questu passarun inanti li dicti intramisi et vena un altro iocu fatto per li mercanti Cattallani».

³ Per ragioni di spazio non è possibile un approfondimento sulla sfilata allegorica fiorentina. Rimando alla dettagliata descrizione in CECILIA NOCILLI, *Coreografare l'identità. La danza alla corte aragonese di Napoli (1442-1502)*, Torino, UTET-Università, 2012, pp. 51-74.

⁴ MONTI, *Il Trionfo di Alfonso I di Aragona*, cit., p. 56. Si vedano anche BECCADELLI, *De Dictis et Factis*, cit., pp. 123-126; VINCENZO NOCITI, *Il Trionfo di Alfonso I d'Aragona cantato da Porcellio*, Rossano, Tipografia Angelo Palazzi, 1895, pp. XVII-XLII.

⁵ Per approfondimenti sul cassone fiorentino si veda: ELLEN CALLMANN, *The Triumphal Entry into Naples of Alfonso I, «Apollo»*, 109, 1979, pp. 24-31; GIANCARLO ALISIO, SERGIO BERTELLI, ANTONIO PINELLI, *Arte e politica tra Napoli e Firenze. Un cassone per il trionfo di Alfonso d'Aragona*, Modena, Panini, 2006.

⁶ Secondo le ipotesi di Ellen Callman, Iacopo Ridolfi ebbe un ruolo centrale nell'organizzazione del trionfo di Alfonso I, tanto che non è da escludere che possa aver interpretato addirittura la parte di Cesare. Ipotesi considerata «poco plausibile (anche per motivi cronologici)» da Antonio Pinelli. CALLMANN, *The Triumphal*, cit., p. 30; ALISIO, BERTELLI, PINELLI, *Arte e politica*, cit., p. 75. La famiglia Ridolfi fu un cardine politico importante nella connessione tra Napoli e Firenze, ed è probabile che abbia finanziato la partecipazione fiorentina al corteo trionfale.

⁷ Come è noto, insieme ai deschi da parto, i cassoni erano componenti essenziali delle doti delle famiglie nobili, delle quali mettevano in figura il prestigio attraverso gli emblemi e i racconti di imprese di quel casato. Per maggiori approfondimenti si veda CHIARA GUERZI, *Due cassoni in oro e in argento. L'arte nuziale a Perugia e a Siena verso il 1440*, Galleria Botticelli Antichità (via Maggio), Firenze, Botticelli, 2009; CHIARA GUERZI, «Così fatti ornamenti da camera, che in que' tempi magnificamente si usavano». Cerimonie e cortei nuziali sui cofani perugini, in *L'Autunno del Medioevo in Umbria*, a cura



FIG. 2. Cassone *Il Trionfo di Alfonso I d'Aragona* (Napoli, collezione privata).

Come risposta alle *invenzioni* proposte dai fiorentini per l'entrata di Alfonso I d'Aragona nel 1443, i catalani misero in scena una battaglia con soldati e cavalli finti, animati, sotto le lunghe vesti drappeggiate fino a terra per occultarne i piedi, da «juvenes» che si muovevano agilmente per creare l'illusione della corsa, dei giri e delle fughe dei destrieri: «movebantur primo una equites peditesque leniter ad harmoniam, vel ad numeros, choreas more ducentium saltabant».¹ I cavalieri a piedi e a cavallo avanzavano danzando, mentre la musica diventava sempre più concitata; come in una danza vera e propria, veniva simulata una battaglia tra «Barbaros» e «Hispani». I cavalieri a piedi erano vestiti alla maniera dei persiani e dei siriani, o come riporta la lettera palermitana, «ala turchisca». La battaglia messa in scena dai catalani è la tipica lotta tra due fazioni: i barbari da una parte, nelle vesti dei turchi che rappresentavano la maggior minaccia degli aragonesi nel Mediterraneo, e gli spagnoli dall'altra, che in nome di Cristo vincevano sugli infedeli.

Lo scontro simulato tra i barbari e gli ispanici terminò, come è da immaginare, con la vittoria dei secondi sui primi, cui seguì l'ingresso di una grande torre di legno magnificamente ornata. Un angelo custodiva a spada tratta l'ingresso della torre dove erano quattro virtù: la Magnanimità, la Costanza, la Clemenza e la Liberalità, «cantantes suam quaeque compositis versibus cantionem», per il loro re Alfonso.² L'angelo presentò e offrì ad Alfonso le virtù, e la Magnanimità mostrò la vittoria sui barbari, vinti in nome di Cristo. La Costanza profetizzò al re che nessun infortunio gli sarebbe accaduto se il suo animo fosse rimasto costante e armato in un onesto e glorioso proposito. La Clemenza disse al re di paragonarlo non agli uomini, ma agli dei immortali, perché nonostante fosse un vincitore si mostrava sempre clemente coi vinti. La Liberalità elargì abbondante «pecunia» al popolo.

Una delle più antiche danze occidentali che mette in scena una battaglia è la *moresca*.³ Gli

di Andrea De Marchi, Matteo Mazzaluppi (catalogo della mostra, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 21 settembre 2019 - 6 gennaio 2020), Milano, Silvana, 2019, pp. 149-169.

¹ BECCADELLI, *De Dictis et Factis*, cit., p. 125. Nelle zone costiere del Mediterraneo spagnolo si celebra ancora oggi la tradizionale festa dei *Moros y Cristianos*, che vede la partecipazione di cavalli, alcuni dei quali reali e altri rappresentati da simulacri. *La dansa dels altres. Identitat i alteritat en la festa popular*, eds. Raül Sanchis Francés, Francesc Massip Bonet, Cararroja-Barcelona, Afers, 2017.

² *Ibidem*. La musicologa Isabel Pope ritiene che probabilmente s'interpretò una composizione a quattro voci; tuttavia, la cronaca pare indicare che le quattro figure allegoriche cantarono separatamente la propria canzone e il proprio testo: ISABEL POPE, *La Musique espagnole à la cour de Naples dans la seconde moitié du xv siècle*, in *Musique et poésie au xvi siècle*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1954, pp. 35-61: 38. Si veda anche GIANLUCA D'AGOSTINO, *La musica nel Trionfo napoletano di Alfonso d'Aragona*, in *Linguaggi e ideologie del Rinascimento monarchico aragonese (1442-1503). Forme della legittimazione e sistema di governo*, a cura di Fulvio Delle Donne, Antonietta Iacono, Napoli, FedOA Federico II University Press, 2018, pp. 137-177.

³ Molti sono gli studi sulla *moresca*. Si veda ALESSANDRO ARCANGELI, *L'altro che danza. Il villano, il selvaggio, la strega nell'immaginario della prima età moderna*, Milano, Unicopli, 2018; ANTHONY CUMMINGS, *Dance and «the Other»*, in *Seventeenth-Century Ballet: A Multi-Art Spectacle*, a cura di Barbara Grammeniat, Dartford, Xlibris Corporation, 2011, pp. 39-60; ROBERTO LORENZETTI, *La Moeresca nell'area mediterranea*, Bologna, Forni, 1991; CECILIA NOCILLI, *Coreografare l'identità*, cit., pp. 51-74; ALESSANDRO PONTREMOLI, *La moeresca: una forma di teatro-danza del XVI secolo*, in *Dramma medioevale europeo*

elementi che caratterizzano le *moresche* più antiche provengono dalla contaminazione africana, in particolare araba, e dalla fascinazione per la cultura esotica dei Turchi, nonostante fosse la maggior minaccia nel Mediterraneo. L'origine del termine *moresca* ci riporta al *moro* o al *morisco*.¹ Infatti, nelle *moresche* in forma di combattimento è frequente il travestimento dei danzatori nel personaggio del *moro*.

La storicizzazione più nota e diffusa di questa battaglia è la lotta tra musulmani e cristiani, che coinvolse un'area piuttosto grande del Mediterraneo dall'VIII al XV secolo e, in particolare, vide protagonisti gli spagnoli. Tuttavia, la *moresca* non rappresentò solamente la lotta tra Croce e Mezza Luna, e lungo tutto il XV secolo assunse caratteri molteplici perdendo il suo valore rituale originario. Gli elementi caratterizzanti presenti in questa *moresca* catalana sono quelli che comunemente si associano a questo genere coreico: uomini travestiti da *mori* con abiti bianchi, con i volti, braccia, gambe anneriti e nelle caviglie, nei polsi e nei fianchi i sonagli che tintinnano ritmicamente durante la danza. Lo spazio sonoro di questa danza era caratterizzato principalmente dal ritmo dei piedi, provocato dal movimento cadenzato e tribale del corpo durante le battaglie sceniche. Il movimento delle braccia, mai esplicitamente permesso nella danza di corte fino al tardo Cinquecento, così come la flessione delle ginocchia e del busto, si potevano invece utilizzare nella *moresca* per interpretare propriamente un tratto della pantomima, nonché per colpire e sostenere il bastone, la spada o il nastro.

Nelle corti castigliane e catalano-aragonesi del XV secolo sono frequenti i *momos* o *personatges*, brevi scene per lo più pantomimiche nelle quali la danza e la musica svolgevano un ruolo preponderante e, molto spesso, erano il commento allegorico idoneo alla declamazione e al testo poetico. La tradizione dei *momos* o *personatges* fu presente fin dall'epoca di Alfonso il Magnanimo a Napoli (r. 1442-1458). Ciò nonostante, gli aragonesi prediligevano la *moresca* più arcaica per le feste urbane, soprattutto durante le entrate reali, mentre i *momos* – i cui esecutori potevano essere gli stessi gentiluomini della corte e i cantori della cappella alfonsina – per gli ambienti di palazzo, in quanto erano esibizioni dotate di una carica drammatica molto più accentuata.²

Durante l'investitura di Alfonso, nipote del Magnanimo, come Principe di Capua, si allestirono dei *personatges*, nei quali otto gentiluomini ballavano con «papafiguos» listati d'argento.³ Il *papafigo* veniva indossato anche in altre occasioni dai gentiluomini della corte, poiché rappresentava un elemento distintivo e caratteristico delle esibizioni teatrali tipiche del contesto napoletano-aragonese. Il favore di cui era fatto oggetto il *papafigo* come indumento per le danze figurate aragonesi è giustificato, secondo un mio studio, dalla sua funzione di travestimento dovuta alla forma a cappuccio e, di conseguenza, all'esibizione e l'ostentazione dell'agilità dei gesti.⁴ A Torre del Greco gli stessi cantori della cappella del re, il 31 luglio 1451, danzarono

1997, Atti della II Conferenza Internazionale su «Aspetti del dramma medioevale europeo», a cura di Fiorella Paino, 2 voll., Camerino, Università degli Studi, Centro Linguistico di Ateneo, 1998, 2, pp. 79-103; GIANFRANCO SALVATORE, *Parodie realistiche. Africanismi, fraternità e sentimenti identitari nelle canzoni moresche del Cinquecento*, «Kronos», 14, 2012, pp. 97-130; IDEM, «Celum Calia»: African Speech and Afro-European Dance in a 16th century Song Cycle from Naples, «Palaver», 7, 2018, pp. 151-172; *La dansa dels altres. Identitat i alteritat en la festa popular*, cit.; BARBARA SPARTI, *Mattaccino-Moresca: Past and Present*, in *Continents in Movement. The Meeting of Cultures in Dance History*, Atti del Convegno Internazionale, a cura di Daniel Tércio, Faculdade de Motricidade Humana, Cruz Quebrada, 2000, pp. 189-199; EADEM, *The Moresca and Mattaccino in Italy (circa 1450-1630)*, in *Proceedings of Symposium Moreška: Past and Present*, a cura di Elsie Ivancich Dunin, Zagreb, Institute of Ethnology and Folklore Research, 2002, pp. 1-11.

¹ SALVATORE, *Parodie realistiche*, cit., pp. 97-98.

² NOCILLI, *Coreografare l'identità*, cit., pp. 51-74.

³ CAMILLO MINIERI RICCIO, *Alcuni fatti di Alfonso I di Aragona dal 15 Aprile 1437 al 31 di Maggio 1458*, «Archivio Storico per le province napoletane», 6, 1881, pp. 1-56, 231-258, 411-461: 438; LINA MONTALTO, *La corte di Alfonso I d'Aragona. Vesti e Gale*, Napoli, Riccardo Ricciardi, 1922, p. 72.

⁴ NOCILLI, *Coreografare l'identità*, cit., pp. 105-106. Il *papafigo* copriva solo una parte del volto, che poteva così essere ulteriormente occultato da un tipo di trucco speciale o da una maschera. Tale funzione era particolarmente appropriata nelle danze che richiedevano una certa abilità e scioltezza di movimenti nei piedi e nelle braccia.

un «ballo figurato», come riferito dalla studiosa Lina Montalto.¹ Gli abiti dei cantori, per tale occasione, erano ricchissimi giubbboni e giornee, vale a dire, l'abbigliamento consueto di un cortigiano. Le testimonianze suggeriscono che il vestiario costituiva un elemento distintivo e identificativo dell'esecutore dei *momos* o *personatges*, contribuendo in modo significativo alla caratterizzazione di determinati generi di danza.

Il fidanzamento del duca di Calabria con Ippolita Sforza nel 1455 fu festeggiato a Napoli, sotto l'egida del Magnanimo, presso la chiesa dell'Incoronata, di fronte alla quale fu allestito un catafalco. Ferran López de Torrelles, falconiere del re, Luys, fratello di Johan Torrelles, cameriere maggiore, e sette gentiluomini della corte eseguirono dei *momos* per l'occasione.² Al riguardo, le fonti rivelano l'esistenza di un'intera famiglia catalana di cognome Torrelles che lavorava alla corte del Magnanimo e possedeva anche particolari abilità coreutiche e teatrali per gli allestimenti dei *momos* o *personatges*.³

Ancora nel 1473, sotto il dominio di Ferrante I, si allestirono *momos* o *personages* per i festeggiamenti del matrimonio di Eleonora d'Aragona con Ercole d'Este: «A Ell Matex per lo preu de CLXX sonalles desparvers e de falcons et per VIII altres sonalles fines et groses per Joan Martí per fer los momos devant la Illma Dona Elionor darago filla del senyor Rey fentse la festa sua III ducati». ⁴ Joan Martí compare in un'altra Cedola di Tesoreria posteriore di due mesi in relazione ai *momos* di Eleonora e in relazione all'acquisto di «una canna e quattro palmi di tela nera di Alemagna». ⁵ Lo studioso Emanuel Rodocanachi ritiene Joan Martí un maestro di danza al seguito di Eleonora d'Aragona durante il suo viaggio da Napoli a Ferrara come sposa di Ercole d'Este il 24 maggio 1473.⁶

Nelle *invenzioni* o *iochs* dei catalani che stiamo analizzando per l'entrata di Alfonso I d'Aragona, abbiamo molti elementi che ci inducono a pensare a una *moresca* anche se nessuno dei testimoni riporta il termine preciso della danza.⁷ La simulazione della battaglia è evidente per la connotazione di opposizione data dal diverso modo di vestire che definisce il Turco, il nemico del Mediterraneo. Un altro elemento messo in luce dalla magnanimità, una delle virtù in scena, è la cristianità del re Alfonso. L'elemento della guerra tra mori e cristiani, tra «Barbaros» e «Hispani» o chi in nome di Cristo conquista e vince gli infedeli, è evidentemente molto esplicito nella lotta danzata concitatamente. Non a caso furono proprio gli spagnoli, per ben sette secoli in lotta contro i *mori*, a voler mettere in scena questa danza figurata. Con la vittoria napoletana del re aragonese, emblema della forza per poter sconfiggere il barbaro infedele, il Mediterraneo era tornato in mani cristiane.⁸

In definitiva, d'accordo con i recenti studi di imagologia che analizzano la rappresentazione delle immagini culturali viste dallo straniero o dall'"altro", le *moresche* si prestano a mettere

¹ MONTALTO, *La corte di Alfonso I d'Aragona*, cit., p. 44.

² Ivi, p. 72.

³ Non sono in grado di affermare un grado di parentela con il noto poeta e scrittore Pere Torroella legato alla corte del Magnanimo. Si veda EUGENIO MELE, *Qualche nuovo dato sulla vita di mossèn Pere Torroella e sui suoi rapporti con Giovanni Pontano*, «La Rinascita», I, 1938, pp. 76-91; LLUIS CABRÉ, *From March to Petrarch; Torroella, Urrea and Other Ausimarchides*, in *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, London, Tamesis, 1997, pp. 57-73; FRANCISCO J. RODRÍGUEZ RISQUETE, *Pere Torroella i les corts dels infants d'Aragó el segle XV*, «Llengua i literatura. Revista anual de la Societat Catalana de Llengua i literatura», XIII, 2002, pp. 209-222.

⁴ BARONE, *Le cedole di Tesoreria*, cit., 1884, p. 390.

⁵ Ivi, p. 389.

⁶ EMMANUEL RODOCANACHI, *La Danse en Italie du XV^e au XVIII^e siècle*, «Revue des études historiques», III, 1905, pp. 569-590 : 571. L'autore non apporta alcun documento a conferma di questa notizia.

⁷ Secondo Antonio Pinelli si tratterebbe di un *juego de cañas*, ma sulla base degli argomenti che ho esposto nel mio studio (NOCILLI, *Coreografare l'identità*, cit., pp. 51-74), non credo si possa associare tale gioco, più consono a una giostra o torneo, alla danza in questione. ALISIO, BERTELLI, PINELLI, *Arte e politica*, cit., p. 44-45. Il *juego de cañas* era una delle attività più praticate in Spagna durante il XV secolo che prevedeva una scaramuzza tra due fazioni. CRISTIANA ANNA ADDESSO, *Teatro e Festività nella Napoli aragonese*, Firenze, Olschki, 2012.

⁸ Nella traduzione in spagnolo del *Triunfus Alfonsi Regi* del Panormita, Juan De Molina chiarisce che la battaglia simulata era simile a quella che si conosceva tra «moros y cristianos». ANTONIO BECCADELLI, *Libro de los dichos y hechos del Rey don Alonso: aora nuevamente traduzido*, Valencia Juan Joffre, 1527 (rist. anast. a cura di Juan De Molina, Valencia, Artes Gráficas Vicent, 1992), f. LXVIII.

in scena quel fascino provato dalle corti europee verso l'alterità eterodossa dei *mori*.¹ Il fascino per il mondo arabo era tale che lo spettacolo teatrale e sociale non poteva fare a meno di quelle danze, quei gesti e quelle allegorie riprodotte e impersonate da ballerini e da cortigiani travestiti.²

1. 3. Giostre e tornei a soggetto

La simulazione del combattimento non è solo prerogativa della *moresca*. È essenziale considerare anche le giostre e i tornei *a soggetto* o a tema scenico per comprendere il significato attribuito a una battaglia teatrale durante la festa aragonese.³ Nella corte aragonese, la giostra o il torneo a soggetto si presenta fin dall'inizio del regno alfonsino come una lotta tra due fazioni, in termini simili a quelli della *moresca* eseguita durante l'entrata del Magnanimo a Napoli tra *barbaros* e *hispani*.⁴ Per la loro organizzazione e svolgimento, le giostre e i tornei richiedevano spazi appositamente designati, come la Piazza dell'Incoronata e la Piazza della Sellaria (FIGG. 3-4).

La Piazza della Sellaria era altrettanto importante per gli aragonesi, tanto che la celebre giostra di Napoli prese il suo nome, diventando nota come la «giostra della Sellaria».⁵

Nella Piazza dell'Incoronata veniva eretto il catafalco reale, dove la famiglia aragonese veniva accolta secondo l'usanza di trasformare la piazza in una sorta di sala di palazzo. Ad esempio, in una sontuosa festa organizzata a Napoli da Alfonso I per sua nipote Eleonora di Portogallo e suo marito l'imperatore di Germania Federico III, il re aragonese fece apparecchiare un «Padiglione Reale» in una zona prettamente agreste e selvaggia che serviva come riserva di caccia.⁶ Il «Padiglione» fu allestito proprio come se fosse un palazzo reale, ricreando le sale e i relativi ornamenti, per potervi apparecchiare un raffinato convito.⁷

Durante i festeggiamenti per il matrimonio di Ippolita Sforza con Alfonso d'Aragona, duca di Calabria, una giostra inconsueta venne allestita per l'occasione: «In la piazza della Incoronata fo ordinato uno Catafalco et coperta dicta piazza de panni dove nce foro facte iostre et feste per xv di. Et tra le altre fo una invencione de 24 donne et 24 homini armati li quali iostraro ad incuntro de lanza, dove le donne foro vincitrici in dicta iostre».⁸ Come si può constatare, questa giostra ha talmente perso il suo valore agonistico che si decide in anticipo il vincitore. La giostra messa in scena è dedicata a Ippolita Sforza e, non a caso, la fazione femminile è la vincitrice della competizione, visto che la protagonista della festa è una donna.

¹ RUTH AMOSSY, ANNE HERSCHBERG PIERROT, *Stéréotypes et clichés: langue, discours, société*, Parigi, Nathan, 1997; NORA MOLL, *Immagini dell'«altro». Imagologia e studi interculturali*, in *Introduzione alla letteratura comparata*, a cura di Armando Gnisci, Milano, Bruno Mondadori, 1999, pp. 211-249; PAOLO PROIETTI, *Specchi del letterario: l'imagologia*, Palermo, Sellerio, 2008; ALESSANDRO ARCANGELI, *L'altro che danza*, cit.

² Nella Spagna andalus del xv e xvi secolo, si è persino verificato il fenomeno dell'appropriazione di alcune danze e manifestazioni teatrali di origine arabo-islamica nella cultura cristiana spagnola. SANCHIS FRANCÉS-MASSIP BONET, *La dansa dels altres*, cit.

³ Per un approfondimento su queste manifestazioni di stampo cavalleresco si veda *La Civiltà del torneo (sec. XII-XVII). Giostre e tornei tra medioevo ed età moderna*, a cura di Maria Vittoria Baruti Ceccopieri, Atti del VII convegno di studio (Narni 14-15-16 ottobre 1988). Narni, Centro studi storici, 1990.

⁴ NOCILLI, *Coreografare l'identità*, cit., p. 63.

⁵ Ancora nel Seicento si registra un catafalco che si allestiva presso la Piazza della Sellaria dove si riteneva fosse il Seggio di Popolo. IDA MAURO, *Il catafalco della Sellaria, un simbolo "non effimero" della festa napoletana*, in EADEM, *Spazio urbano e rappresentazione del potere. Le cerimonie della città di Napoli dopo la rivolta di Masaniello (1648-1672)*, Napoli, Federico II University Press, 2020, pp. 293-308. Si veda anche GIULIO DE MONTEMAYOR, *La piazza della Sellaria. Una Giostra a Napoli ai tempi di Alfonso d'Aragona*, «Napoli Nobilissima», 5, 1896, pp. 17-23, pp. 106-11, pp. 116-23.

⁶ Era la famosa caccia detta «agli struni» DI COSTANZO, *Diario anonimo*, cit., p. 420; NICOLA DEL PEZZO, *Gli Astroni. La gran caccia agli Astroni di Alfonso I*, «Napoli Nobilissima», VI/10-11, 1897, pp. 149-153, pp. 170-173.

⁷ «Venerdì a xxviii de iuglio 1496 se comenzaro ad fare le luminarie et duraro tre di et la domenica tucta la piazza de sancto Ioanne ad mare parata de panni de raza et coperta de tende et sence ballò tucto lo di di con la collatione de confecti et fructi per causa dela concordia et victoria del Signore Re». *Notar Giacomo. Cronica di Napoli*, a cura di Paolo Garzilli, Napoli, Dalla Stamperia Reale, 1845, p. 207.

⁸ Ivi, p. 112.



FIG. 3. Piazza dell'Incoronata. Il numero 36 indica la chiesa dell'Incoronata che dà nome alla via con il numero 68.

Prima di diventare re di Napoli, Alfonso I aveva organizzato nel 1423 una giostra macchinosa, creata dai catalani tra «agnoli» che cantavano e suonavano, e cavalieri, circondati dal fuoco, che rappresentavano i diavoli:

Al mese de Aprile 1423. Re Alfonso ordinò una giostra solenne dove fe' fare un Elefante, che portava uno Castiello di legno sopra, e dentro il Castiello certi Agnoli, che andavano sonando e cantando; e li Gentiluomini de Capuana con volontà del Gran Senescalco fecero due carri pieni di foco artificiale, e circa 30 cavalli giostratori vestiti da Diavoli per affrontare li Agnoli de li Catalani; e se in quel di non fosse morto Messer Giosuè, che tutta Capuana stette in lutto, sariano affrontate e scoperte l'inimicitie.¹

Divino e Terreno, Celeste e Infernale sono contrapposizioni antiche, che affondano le loro radici nel pensiero e nella cultura del Medioevo. Gli angeli creano armonia suonando e cantando, mentre i diavoli giostranti sfilano senza musica: da una parte la musica associata alle sfere celesti e al divino e dall'altra l'assenza di armonia e il rumore all'Inferno.

Una divertente giostra fu allestita per la visita degli ambasciatori ungarici a Ferrante I che aveva proprio in quelle terre lontane sua figlia Beatrice d'Aragona, regina d'Ungheria:

¹ *Diurnali del Duca di Monteleone*, in *Rerum italicarum scriptores*, a cura di Ludovico Antonio Muratori, 28 voll., Milano: ex typographia Societatis Palatinae in Regia Curia, 1733, vol. 21, pp. 1029-1138: 1087.

qua nihil aliud est, nisi quidam striduli et arabici clamores et habitus vittae et mitrae et barbae et illud insequeris, fugio, fugis insequor, et scutum non, ut decet, a pectore, sed a tergo obiicere, et aut fugere, aut persequi fugientem».¹

Nell'Italia meridionale del Quattrocento è comune assistere alla messa in scena di una battaglia o una «scaramuza», che simula un attacco al corteo o un assalto al castello.² Tuttavia, non è chiaro quanto queste scaramucce siano di origine spagnola. La teatralizzazione di una battaglia, sia sotto forma di *moresca* con musica e danza, sia come rappresentazione scenica a effetto sorpresa, conferma l'interesse degli iberici per gli elementi antitetici, particolarmente idonei nelle celebrazioni urbane di grande significato politico.

2. EPILOGO CON GLI OCCHI DI GUGLIELMO EBREO DA PESARO

Nella seconda redazione del *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum*, Guglielmo Ebreo/Giovanni Ambrosio ci ha lasciato un resoconto della sua carriera professionale che, anche se non in ordine cronologico, si può inferire che cominci nel 1444 e si arresti, secondo la mia ipotesi, nel 1473.³ Tale resoconto autoreferenziale costituisce indubbiamente un precoce attestato di coscienza artistica che diverrà invece tipica nel corso del Cinquecento. Guglielmo Ebreo/Giovanni Ambrosio descrive le feste «de imperadori e de re et de marchesi et de gran signori» in cui ha partecipato come ballerino e coreografo di «moresche e molti balli». Privilegia, in realtà, la descrizione degli abiti e delle portate dei banchetti, più che delle danze eseguite o osservate. L'ultima festa di cui Guglielmo parla e della quale non si riporta la data, è un lungo e dettagliato resoconto delle celebrazioni organizzate da Ferrante I d'Aragona per l'ambasciatore di Borgogna a Napoli.⁴

La descrizione di Guglielmo Ebreo/Giovanni Ambrosio riguarda un banchetto in onore dell'ambasciatore di Borgogna, allestito il martedì di Carnevale, in maniera che passata la mezzanotte «per intrare inella Quaresima fo privata tucta carne et venne de molti pesscie grossi facti in molti modi». In questo convito, alcuni balli francesi eseguiti dal duca di Calabria, Federico d'Aragona, Ippolita Sforza ed Eleonora d'Aragona allietarono i commensali e onorarono l'ambasciatore.⁵ La dettagliata descrizione di Guglielmo Ebreo/Giovanni Ambrosio non riguarda solo il banchetto di Alfonso, duca di Calabria, ma l'intera festa aragonese, che includeva anche la caccia nota come «agli struni» (astroni) e la giostra della sellaria. Come abbiamo visto, a Napoli, ogni evento importante era celebrato con un'entrata, una processione per i Seggi di Nobiltà, un banchetto all'interno dei diversi castelli e palazzi reali, la caccia agli astroni e la giostra della sellaria. Giunti a questo punto, è naturale dedurre che la prima descrizione della festa ferrarese di Guglielmo Ebreo/Giovanni Ambrosio possa essere interpretata come un omaggio a Domenico da Piacenza. Di conseguenza, potremmo considerare questa lunga e dettagliata descrizione della festa aragonese come un implicito tributo alla corte napoletana. Tuttavia, è interessante notare che l'ultima descrizione festiva del ballerino pesarese non ha mai ricevuto l'attenzione che merita rispetto alle altre e presenta una singolarità tutta sua.

¹ CARLO VECCE, *Antonio De Ferrariis dit Galateo. De educatione 1505*, [s.l.], Peeters, 1993, p. 155; VITALE, *Modelli culturali nobiliari a Napoli*, p. 57.

² Si veda la cronaca *Lo Balzino* che descrive la maggior parte delle entrate trionfali di Isabella del Balzo nelle varie cittadine del regno aragonese. ROGERI DE PACIENZA DI NARDO, *Lo Balzino*, in *Opere: cod. per. F 27*, a cura di Mario Marti, Lecce, Milella, 1977, pp. 53-280: 168.

³ Paris, Bibliothèque Nationale de France, f.ital. 476, GIOVANNI AMBROSIO, *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum* [1471-1473 ca.], ff. 66v-68r (73v-75r). ALBERTO F. GALLO, *L'autobiografia artistica di Giovanni Ambrosio*, «Studi musicali», 12/2, 1983, pp. 189-202. La seconda redazione del trattato di Guglielmo Ebreo/Giovanni Ambrosio è priva di dedicatoria e di una data precisa. In base alla relazione delle feste dell'autobiografia artistica del ballerino, ho attribuito la datazione ad un periodo che va dal 1471 al 1473. NOCILLI, *Coreografare l'identità*, cit., pp. 113-118.

⁴ GALLO, *L'autobiografia artistica di Giovanni Ambrosio*, cit., pp. 189-202.

⁵ Proprio la presenza a corte di Eleonora d'Aragona mette in discussione la datazione del trattato di Giovanni Ambrosio. NOCILLI, *Coreografare l'identità*, cit., pp. 113-118.

La danza, nella descrizione dell'Ebreo, non è presentata come un atto coreico in sé, ma come parte integrante di una più ampia e articolata rappresentazione, finalizzata a proiettare all'interno e all'esterno il potere e il prestigio della corte. La celebrazione festiva della monarchia aragonese del regno di Napoli era nota alle corti italiane, così come lo erano il fasto e la raffinatezza delle feste di Alfonso d'Aragona e Ippolita Sforza, duchi di Calabria. In una corte caratterizzata da una forte instabilità di governo, certamente l'apparato festivo richiedeva un impegno maggiore come mezzo di propaganda politica. Sebbene non possa dimostrare che Guglielmo Ebreo/Giovanni Ambrosio abbia intenzionalmente dedicato la sua seconda redazione del trattato alla corte aragonese e a Ippolita Sforza, è evidente la notevole attenzione che egli ha riservato al modello di festa della corte aragonese.

All'interno della corte aragonese, emerge una curiosa assenza: quella di una figura stabile di maestro di danza responsabile degli allestimenti coreico-teatrali e dell'educazione dei nobili. Tuttavia, vi è un'eccezione degna di nota nella figura di Guglielmo Ebreo da Pesaro durante i suoi due anni di residenza a Napoli e alcuni funzionari di corte che hanno svolto più di un incarico, come Luys e Ferran López de Torrelles, falconieri del re. Le Cedole di Tesoreria ci tramandano i nomi di coloro che organizzavano gli allestimenti teatrali e, forse, creavano anche le danze, distribuivano i ruoli degli attori e ballerini, e si occupavano dell'assegnazione e del pagamento della produzione delle scenografie e dei costumi.¹ Il giudizio sbrigativo e negativo di Benedetto Croce sul gusto aragonese verso rappresentazioni meno intellettuali, come i *ioch*, invenzioni, le giostre e i tornei *a soggetto*, sembra poco pertinente in questo contesto. Al contrario, nell'allestimento di questi intrattenimenti, si cela una sensibile innovazione drammatica. Proprio l'esigenza di spettacolarità, sfida e contrapposizione costituisce la base di una serie di ricerche letterarie, musicali e coreiche presenti nel teatro del Rinascimento.

¹ I nomi che emergono dalle Cedole di Tesoreria e da altri documenti d'archivio sono: i fratelli López de Torrelles, Guglielmo Ebreo/Giovanni Ambrosio da Pesaro, maestro di danza, Joan Martí, allestitore di *momos* e, infine, Paolo della Preta, organizzatore e allestitore nelle farse di Iacopo Sannazaro.

IMPOSTAZIONE EDITORIALE DI FABRIZIO SERRA.
CURA REDAZIONALE DI VALENTINA PAGNAN.
COMPOSTO IN CARATTERE SERRA DANTE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO DALLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Dicembre 2024

(CZ 2 · FG 13)

