

ArcheoArte

3



Barbara Cadeddu

Il teatro classico e rinascimentale nelle cinquecentine
illustrate custodite in Sardegna

ArcheoArte. Rivista elettronica di Archeologia e Arte
Registrazione Tribunale di Cagliari n. 7 del 28.4.2010
ISSN 2039-4543. <http://archeoarte.unica.it/>

ArcheoArte. Rivista elettronica di Archeologia e Arte
(ISSN 2039-4543)
N. 3 (2014)

Università degli Studi di Cagliari, Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio
Cittadella dei Musei - Piazza Arsenale 1
09124 CAGLIARI

Comitato scientifico internazionale

Alberto Cazzella, Pierluigi Leone De Castris, Attilio Mastino, Giulia Orofino, Philippe Pergola, Michel-Yves Perrin,
Maria Grazia Scano, Antonella Sbrilli, Giuseppa Tanda, Mario Torelli

Direzione

Simonetta Angiolillo, Riccardo Cicilloni, Antonio M. Corda, Carla Del Vais, Maria Luisa Frongia, Marco Giuman,
Rita Ladogana, Carlo Lugliè, Rossana Martorelli, Alessandra Pasolini, Andrea Pala, Fabio Pinna

Direttore scientifico

Simonetta Angiolillo

Direttore responsabile

Fabio Pinna

Segreteria di Redazione

Daniele Corda, Marco Muresu

Copy-Editor sezioni “notizie” e “recensioni”

Maria Adele Ibba

Impaginazione

Nuove Grafiche Puddu s.r.l.

In copertina:

Sant'Antioco (CI), Basilica di S. Antioco Martire, Pluteo con pegaso, Foto: Andrea Pala

Il teatro classico e rinascimentale nelle cinquecentine illustrate custodite in Sardegna

Barbara Cadeddu

Cagliari

barbicadeddu@yahoo.it

Riassunto: La produzione tipografica italiana ed europea dei secoli XV e XVI annovera numerose edizioni figurate di opere teatrali classiche e rinascimentali. Nei fondi delle biblioteche sarde sono presenti otto cinquecentine recanti xilografie, tra le quali un'edizione delle commedie di Plauto del 1511, la *Calandra* del 1526 e le commedie di Terenzio pubblicate nel 1552, conservate nella Biblioteca Universitaria di Cagliari. La paternità di questi cicli illustrativi è tuttora relegata nell'anonimato: il contributo intende inquadrare l'ambito figurativo di pertinenza e offrire una presentazione dei relativi linguaggi illustrativi, proponendo alcuni confronti con altre edizioni del sec. XVI corredate da incisioni. Parole chiave: Biblioteca Universitaria di Cagliari, Biblioteca Universitaria di Sassari, incunaboli illustrati, cinquecentine illustrate, xilografia, fratelli Sabbio, fratelli Dal Gesù, Lazzaro Soardi, Ioannes Roigny, Plauto, Terenzio, Bernardo Dovizi, Bibbiena, Calandra, Zoan Andrea

Abstract: The Italian and European print production of the fifteenth and sixteenth century includes several figurative editions of classical and Renaissance theatrical plays. In Sardinian libraries can be found eight "cinquecentine" bearing woodcuts, including an edition of Plautus comedies of 1511, the *Calandra* of 1526 and the comedies of Terence published in 1552, held by the University Library of Cagliari. The authorship of these illustrated series is still anonymous. This contribution intends to define the proper figurative area for each of the series and describe the three illustrative languages used. It also intends to offer some comparisons with other XVI Century editions accompanied by engravings. Keywords: University Library of Cagliari, University Library of Sassari, incunabulum illustrated, book illustrated from the 1500s, woodcuts, brothers Sabbio, brothers Dal Gesù, Lazzaro Soardi, Ioannes Roigny, Plautus, Terence, Bernardo Dovizi, Bibbiena, Calandra, Zoan Andrea

Sin dagli albori della sua vita, il libro a stampa ha riservato al teatro un posto di rilievo, riflettendo la reviviscenza del dramma latino che dalla seconda metà del Quattrocento interessò vari centri italiani ed europei¹. La produzione tipografica a cavallo tra i secoli XV e XVI, infatti, annovera numerose edizioni di Plauto e Terenzio, oltre a proporre le opere degli esponenti della commedia rinascimentale². Alcuni editori scelgono di impreziosire i volumi con immagini che visualizzano i vari momenti della rappresentazione, favorendo così l'ingresso della cultura teatrale nella tradizione illustrativa libraria italiana ed europea. Ne reca testimonianza anche il patrimonio di cinquecentine custodito in Sardegna.

Il censimento delle edizioni figurate del Quattro e del Cinquecento conservate nei fondi bibliotecari isolani, condotto con Giorgia Atzeni sul tema *Letteratura e immagini in tipografia: il libro illustrato in Sardegna nei secoli XV e XVI*, nell'ambito del programma "Giovani Ricercatori L.R. 7-8-2007", ha permesso l'individuazione di otto cinquecentine con sceneggiature teatrali di prestigio: le *Tragedie* di Seneca edite a Venezia nel 1510 da Filippo Pincio Mantovano (Biblioteca Universitaria di Sassari, collocazione BUS ANTICO 1 018 C 007); l'*Egloga de Notturmo neapolitano*, stampato a Perugia dall'editore Dal Leone (Biblioteca Comunale di Cagliari, collocazione CAGLIARI MEM RARI B.6); le *Comoediae* di Plauto pubblicate nel 1511 a Venezia da Lazaro Soardi (Biblioteca Universitaria di Cagliari, collocazione BUCA Rari.IV.13); le *Comoediae* plautine uscite a Firenze dai torchi di Filippo Giunti nel 1514

¹ Si veda il regesto delle rappresentazioni classiche nel Quattrocento e nel primo Cinquecento in Stäuble, 1968 pp. 200-201.

² Sulla fortuna della commedia umanistica in Italia e in Europa Stäuble, 1968 pp. 233-249.

(Biblioteca Universitaria di Cagliari, collocazione BUCA D.A.739); la *Calandra* di Bernardo Dovizi detto Bibbiena, pubblicata a Venezia nel 1526 dai fratelli Dal Gesù e Sabbio (Biblioteca Universitaria di Cagliari, collocazione BUCA Rari I.107/1); le *Comoediae* di Terenzio nell'edizione veneziana di Girolamo Scoto del 1545 (Biblioteca Universitaria di Sassari, collocazione BUS ANTICO 4 0119 G 0011); le *Comoediae* terenziane pubblicate a Parigi da Ionnaes Roigny nel 1552 (Biblioteca Universitaria di Cagliari, collocazione BUCA D.C.198) e quelle uscite a Venezia nel 1595 presso Domenico De Farris (Biblioteca Universitaria di Cagliari, collocazione BUCA D.A.892).

Di queste opere si propone l'analisi di tre esemplari con differenti linguaggi figurativi adottati per illustrare il testo teatrale: il Plauto del 1511 (Essling, 1907-14 sch. 1724; Sander, 1942 sch. 5748; Rhodes, 1978 sch. 78), la *Calandra* del 1526 (Essling, 1907-14 sch. 2179; Sander, 1942 sch. 2448); e il Terenzio del 1552 (Mortimer, 1964 sch. 512), tutti custoditi nella Biblioteca Universitaria di Cagliari. Nelle *Comoedie* plautine, il testo è accompagnato da piccole tavole che ne ritraggono i personaggi; nella *Calandra* si assiste invece al tentativo di collocare nello stesso campo visivo più momenti della rappresentazione; il Terenzio parigino, infine, presenta vignette raffiguranti gli attori in scena. I tre cicli xilografici sono riferibili all'opera di intagliatori tuttora relegati nell'anonimato, per i quali in questa sede ci si propone di individuare almeno gli ambiti di appartenenza

Il volume con le commedie di Plauto³ si apre con un frontespizio (fig. 1) che accoglie le informazioni editoriali entro un tondo circondato da foglie di vite, all'interno di una cornice tirata dalla matrice lignea già adoperata per i volumi *Biblia italica* del 1493, uscito presso Guglielmo da Trino di Monferrato (Essling, 1907-14 sch. 135; Sander, sch. 992), e per la *De divina natura* di Cicerone (Essling, 1907-14 sch. 1612; Sander, 1942 sch. 1949; Rhodes, 1978 sch. 72), pubblicato da Lazaro Soardi nel 1507 (fig. 1)⁴. La cornice è composta ai lati da motivi fitomorfi che si alternano a vasi, mascheroni e angeli, mentre nella

fascia in basso è raffigurato un *Trionfo di Poseidone* (fig. 2): nell'armonia del disegno e nell'eleganza delle linee, mi par di cogliere un intaglio molto affine a quello dell'*Hipnerotomachia Poliphili*, pubblicato da Aldo Manuzio a Venezia nel 1499 (si osservi, per esempio, la scena con il *Trionfo di Europa*)⁵. Alla stessa mano potrebbe appartenere la tavola sul verso del frontespizio (fig. 3) alla carta 10 (l'Essling, infatti, la considera in grado di rivaleggiare con le incisioni del *Polifilo*), già presente nelle *Comoedie* di Terenzio pubblicate dallo stesso Soardi nel 1497: vi compare la figura di un *recitator* di spalle dinanzi alla platea all'interno di un teatro antico con la scritta *colisueus sive theatrum* (Essling, 1907-14 sch. 864; Sander, 1942 sch. 7197)⁶. Secondo alcuni studiosi questa xilografia ispirò l'incisione del frontespizio del *De humani corporis fabrica* di Vesalio, uscito a Basilea nel 1542, con la celebre scena della lezione di anatomia (Ferrari, 1987 pp. 50-106; Ruffini, 1983 pp. 47-53).

Non altrettanto sostenuta è la qualità del restante corredo figurativo, che annovera circa trecento composizioni (cm 45x60 e 60x100) costituite da piccole vignette raffiguranti singoli personaggi, alberi e soglie domestiche, variamente assemblate entro cornici (fig. 4). Le stesse matrici sono adoperate per più di una commedia e associate a personaggi differenti, abbigliati in foggia rinascimentale e accompagnati da cartigli che ne facilitano l'identificazione. L'intaglio è schematico, sintetico, con ombre risolte tramite un accostamento dei segni molto simile all'apparato decorativo proposto dallo stesso editore nel 1511 per la sua seconda edizione del Terenzio (Essling, 1907-14 sch. 872; Sander, 1942 sch. 7209; Rhodes, 1978 sch. 79)⁷, impreziosita da una cornice tipografica con figura femminile (carta LIII), modellata con tratti rigidi e approssimativi ascrivibili alla medesima sintassi segnica delle commedie plautine. Diversamente dalle immagini del frontespizio, per le quali la vicinanza alle illustrazioni del *Polifilo* andrebbe confermata con uno studio mirato, l'ambito figurativo di riferimento risulta in questo caso circoscritto alla cultura degli intagliatori reclutati da Lazaro Soardi per altre sue edizioni.

³ *Ex emendationibus, adque commentariis Bernardi Saraceni, Ioannis Petri Vallae Plauti comoediae XX recens singulari diligentia formulis excusae. Ad haec Index in primo statim operis uestibulo occurret, qui ea quae magis ad memoriam insignia uidentur aperiet. (Impressum Venetiis : per Lazarum Soardum, die XIII Augusti 1511). CCXXXVIII, CLXXXIX [i.e. 89], [1] c. : ill. ; fol.*

⁴ *Illustria monimenta. M. T. Ciceronis De diuina natura et diuinatione a Petro Marso reconcinnata castigata et enarrata. An. Sa. MDVII.*

⁵ Le incisioni a corredo dell'*Hypnerotomachia* sono reperibili all'indirizzo www.rarebookroom.org/Control/colhyp/index.html.

⁶ *Terentius cum tribus commentis: uidelicet Donati Guidonis Calphurnii. Hoc opus impressus est Venetiis per Simonem de Luere Impensis Lazari Soardi.*

⁷ *Hoc pugillari Terentius numeris concinnatus, et L. Victoris Fausti De comoedia libellus noua recognitione, litterisque nouis continetur (Venetijs : sumptibus Lazarus Soardus, 1511 mense Augusti).*

La formula del Soardi sarà poi superata nel 1518 dall'edizione plautina di Melchiorre Sessa e Pietro Ravani, che propone non più piccole figure isolate ma vignette con scene teatrali animate da personaggi disposti davanti a un porticato⁸.

Quanto alla commedia rinascimentale, come premesso, ci soffermeremo sulla *Calandra* del cardinale Bernardo Dovizi, detto Bibbiena (Bibbiena, 1470 – Roma, 1520), pubblicata a Venezia nel 1526 su iniziativa editoriale dei fratelli Nicolò e Domenico Dal Gesù, librai, editori e mercanti di stampe attivi tra il 1505 e il 1527 e dal 1521 legati a Giovanni Antonio Niccolini da Sabbio e fratelli (Ascarelli & Menato, 1989 p. 348; Donati, 1976, pp. 201-211)⁹.

Scritta su ispirazione dei *Menaecmi* di Plauto, l'opera è dominata, come il modello latino, da meccanismi comici basati sugli equivoci e sugli scambi di persona. Il suo corredo illustrativo consta di sette xilografie di cm 6x8,5 così ripartite: quattro si riferiscono direttamente al testo, due propongono scene ambientate in contesti bucolici, e infine una, collocata nel verso del *colophon*, rappresenta un cavaliere. La presenza di incisioni nel nostro esemplare costituisce un *unicum* nella storia editoriale della commedia: il repertorio iconografico a stampa dell'opera del Bibbiena si limita, infatti, ai frontespizi di alcune edizioni del secolo XVI¹⁰.

⁸ In alcuni spettacoli l'allestimento scenografico era costituito dalle logge, come nello *Stefanio* del Sabellico, che ebbe luogo a Venezia prima del 1502, o nel *Fernandus servatus* di Carlo Verardi, recitato nel cortile del Palazzo Riario a Santi Apostoli, a Roma, (Battisti, 1960 p. 106). Si osservi un'immagine tratta dall'edizione sessiana www.unav.es/biblioteca/imagenes/hufacomedias-plauto.jpg.

⁹ *La Calandra. Comedia nobilissima et ridiculosa, tratta dallo originale del proprio autore. Stampata in Vinegia: per Zuanantonio et fratelli da Sabio: ad istantia di messer Nicolo et Dominico fratelli del Iesu, 1526.*

¹⁰ È rara anche l'edizione, di cui il censimento Edit16 registra, oltre a quello cagliaritano, un esemplare nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, uno presso la Biblioteca dell'Accademia nazionale dei Lincei e Corsiniana di Roma e un altro nelle Biblioteche della Fondazione Giorgio Cini a Venezia. Il frontespizio dell'*editio princeps* del 1522 (Siena: Michelangelo di Bartolomeo) ospita una xilografia che raffigura la scena in cui i poliziotti intervengono sul facchino che trasporta la bara contenente l'ingenuo Calandro; su quello della *Calandra* uscita nel 1536 (Venezia: Zoppino) è presente l'immagine di due uccelli che volteggiano su un cacciatore con una coppia di cani. Secondo Ruffini l'immagine ornitologica simboleggia l'opposizione tra il bene e il male, individuabile, nel testo bibbienesco, nelle figure del saggio precettore Polinico e in tutti gli altri personaggi vittime dei vizi e dei bassi istinti (Ruffini, 1983 p. 142). La xilografia nel frontespizio del 1544 (Milano: Giovanni da Borgo) propone una scenetta teatrale priva di una precisa allusione al testo bibbienesco, la stessa

Ciononostante, il nostro ciclo figurativo non ha incontrato finora l'interesse degli storici dell'incisione: gli unici cenni si rintracciano nella scheda redatta dall'Essling (in cui si accenna alla presenza di sei vignette raffiguranti diverse scene della *pièce* teatrale e di una, sul registro, recante l'immagine un giovane uomo con spada), nell'opera del Sander e nelle riflessioni elaborate da Per Bjurström, che mette in dubbio la corrispondenza tra le scene e la prassi teatrale a esse contemporanee (Essling, 1907-1914 sch. 2179; Sander, 1942, sch. 2448; Bjurström, 1963 p. 79). Le immagini del prologo e dei tre atti iniziali propongono gli essenziali elementi narrativi del testo bibbienesco, con una simultanea sequenza di scene nel medesimo campo visivo (Cadeddu, 2012 pp. 36-39).

Come è noto, la *Calandra* segna un episodio significativo nella storia del teatro, non solo per l'arguzia del testo ma anche per il prestigio della prima rappresentazione, allestita alla corte di Francesco Maria della Rovere a Urbino nel 1513 con scenografie attribuite a Girolamo Genga e la regia di Baldassarre Castiglione (Pinelli, & Rossi, 1971, p. 108). Lo stesso umanista lombardo descrisse l'apparato scenico in una lettera al conte Ludovico di Canossa: «La scena era poi finta una città bellissima, con le strade, palazzi, chiese, torri, strade vere: et ogni cosa di rilievo, ma aiutata ancora da bonissima pittura, e prospettiva bene intesa»¹¹.

Secondo questa testimonianza del Castiglione, l'apparato scenografico era dotato sia di elementi tridimensionali in legno, sia di sfondi architettonici dipinti su tela. Baldassarre Peruzzi avrebbe dato poi un'impostazione rigorosamente prospettica alla scenografia, come testimonia il Vasari in merito alla ripresa romana della *Calandra* avvenuta nel 1514 alla corte di Leone X (Milanesi, 1906 p. 600).

Alle scenografie descritte dal Castiglione e dal Vasari le illustrazioni della *Calandra* non presentano alcun richiamo. L'intagliatore, infatti, per le tavole dell'*Argomento* e dell'atto terzo, propone un assetto orizzontale e bidimensionale piuttosto che in profondità: lo sfondo delle scene è costituito da un telo agganciato alla base di una teoria di archetti, secondo uno schema estraneo alla spazialità teatrale vigente alla corte estense per le commedie plautine

presente nell'edizione del 1545 (Milano: Antonio da Borgo), di cui è registrato dall'Edit16 un solo esemplare, nella Biblioteca Palatina di Parma, per il quale ho accertato l'assenza di altre illustrazioni.

¹¹ Si leggano le *Lettere* di Baldassarre Castiglione in *Archivio Italiano Tradizione Epistolare in Rete*: <http://aiter.unipv.it/lettura/BC/lettere/0.268>

e ariostesche nei primi anni del Cinquecento, che delegava ai pannelli dipinti il compito di suggerire la prospettiva (Sinisi & Innamorati, 2003 p. 78). Nelle illustrazioni dell'atto primo e secondo, invece, lo spazio è tridimensionale, ma non emerge l'intenzione di raffigurare una scenografia prospettica.

La prima tavola figurata (fig. 5), a corredo dell'*Argomento*, presenta l'origine degli equivoci che si innescheranno nel corso della commedia: a Modone, in Grecia, nascono due gemelli dalla fisionomia identica, uno maschio chiamato Lidio e una femmina di nome Santilla, che in seguito all'assalto dei Turchi perdono contatto tra loro e indossano rispettivamente i panni dell'altro sesso per salvarsi la vita. Santilla arriva come schiava a Costantinopoli e viene riscattata da Perillo, mercante fiorentino, che la conduce nella sua abitazione a Roma, dove deciderà in seguito di darle sua figlia in moglie, credendola appartenente al genere maschile. Lidio intanto si è salvato dall'assalto di Modone, e con il suo servo Fessenio si sposta a Roma dove si innamora, ricambiato, di Fulvia, gentildonna dell'Urbe; in abito muliebre, non avrà problemi ad accedere alla stanza dell'amata, mentre il marito dell'amante, Calandro, si invaghisce di lui. Dopo molti travestimenti e situazioni comiche dal sapore licenzioso, per Lidio e Santilla avverrà l'agnizione finale.

Nella tavola si raffigurano un tendaggio sovrastato da archetti a tutto sesto e cinque personaggi (un fanciullo, un guerriero con spada e scudo, due uomini in conversazione) al di qua della tenda. In primo piano si staglia la figura di un guerriero con un copricapo che scende fino alla schiena, armato di spada e munito di scudo, colto nell'atto di introdursi all'interno dello spazio schermato dalla tenda. Questa scena potrebbe essere interpretata come un riferimento alla presa di Modone da parte degli Ottomani, avvenimento rappresentato con il precipitarsi del personaggio verso una città collocata idealmente al là del telone, dischiuso parzialmente da un altro personaggio, forse una vittima dell'assalto. A sinistra della tavola sono intagliati due personaggi impegnati nella vendita, come schiavo, dello pseudo-fanciullo Lidio, in realtà Santilla, raffigurata a destra con una lunga veste mentre segue il suo padrone, il mercante Perillo. I tre elementi figurativi selezionati dall'illustratore, dunque, si riferiscono all'assalto di Modone, alla compravendita della giovane Santilla e al suo viaggio verso l'Italia.

Il linguaggio segnico si esprime con fitti tratti diagonali nei contorni delle figure, con una propensione alla sintesi che tralascia la descrizione dei dettagli a

vantaggio della semplificazione geometrica. Ciò è visibile, per esempio, nella essenzialità dello scudo sorretto dal guerriero turco (un ovale con un bordo appuntito), o in quella della tenda-sipario, percorsa soltanto da alcune linee verticali; mancano espedienti segnici che rendano il senso della profondità spaziale, suggerita unicamente dalla disposizione dei personaggi in primo piano e dal lieve tratteggio accennato sul piano di calpestio. Nelle fisionomie degli attori ricorrono palpebre pronunciate, segni svirgolati sugli zigomi e capigliature sommariamente definite.

Con la xilografia a corredo del primo atto lo scenario si sposta in uno spazio aperto, dominato a sinistra dalla figura di Lidio e da quella di Amore, elemento fondamentale nella tessitura drammatica della commedia¹², stagliate lungo la fiancata di un palazzo mattonato; a destra una figura maschile (vi si potrebbe individuare il personaggio di Lidio) si inoltra in una selva boscosa (fig. 6). Il primo atto dell'opera, infatti, si apre con un monologo del servo Fessenio che racconta le peregrinazioni sue e di Lidio nella loro fuga per l'Italia, fino a descrivere, una volta giunti a Roma, l'invaghimento del padrone per Fulvia, moglie di Calandro. Lidio ha obbligato Fessenio a entrare al servizio di Calandro per assicurarsene la complicità al fine di soddisfare i suoi appetiti erotici travestendosi da donna e facendosi chiamare Santilla, che intanto non ha smesso di cercare. La tavoletta raffigura l'incontro di Lidio con Amore, sullo sfondo di un palazzo che evidentemente allude alla abitazione di Calandro e Fulvia, e al precedente viaggio da Modone all'Italia, suggerito dal personaggio che si inoltra nel bosco e che simboleggia la peregrinazione e la ricerca. Sono dunque disposti entro lo spazio della piccola vignetta tre momenti della vicenda raccontata nel primo atto, con una sintesi che raccoglie i suoi punti narrativi essenziali: il girovagare di Lidio, l'innamoramento, l'abitazione romana di Fulvia e Calandro.

La descrizione degli alberi è risolta con un fogliame semplificato, privo di nervature e sommariamente intagliato, mentre un lieve tratteggio obliquo ai bordi dei fusti ne accenna il volume. Percorre la fiancata del palazzo una serie di piccoli tratti interrotti da due finestrelle. Il tratteggio ripetuto sulla superficie può essere inteso come un espediente tecnico finalizzato

¹² Con queste parole Lidio risponde al precettore Polinico, che cerca di allontanarlo dai pericoli della passione amorosa: «Polinico, io son giovane, e la giovinezza è tutta sottoposta ad Amore; le grave cose si convengano a' più maturi. Io non posso volere se non quello che l'Amor vuole: e mi sforza ad amare questa nobil donna più che me stesso».

a dare “colore” alle superfici, in maniera non distante da quello presente in altre illustrazioni xilografiche veneziane, come nel frontespizio del *De partu hominis* di Eucharius Roesslin pubblicato nel 1536 da Bernardino Bindoni¹³. Nell’illustrazione raffigurante due momenti del parto si individua, infatti, un intaglio affine a quello della tavoletta calandrina, sia nel tratteggio in corrispondenza delle pieghe del lenzuolo che copre la puerpera, simile a quello della veste di Lidio, sia nel profilo della levatrice, caratterizzato da naso pronunciato e labbra dai bordi rivolti verso il basso, analogo a quello del personaggio bibbienesco. La tavola che accompagna il secondo atto è dominata dalla presenza di due palazzi (uno in primo piano e l’altro ad un livello retrostante) raffiguranti la casa del mercante Perillo e quella di Calandro/Fulvia. Dalle finestre dei due edifici si affacciano sette figure di dame che osservano la strada (lo stesso personaggio è replicato); in primo piano quattro personaggi (Calandro, Lidio, il servo Fessenio e il negromante) sono intenti a conversare tra loro mentre sull’uscio dell’altra abitazione una dama parla con una serva: la reiterazione delle figure affacciate alle finestre delle abitazioni è un riferimento ai numerosi avvistamenti che precedono le varie azioni¹⁴.

L’atto terzo si apre con la scena di un parapiglia concitato: dinanzi a una tenda, il personaggio del doganiere insegue il facchino colto nell’atto di trasportare la cassa contenente Calandro (nel testo del Bibbiena esclama: «Posa, poltron! Tu vorrai che io ti soni, sì?»), mentre assistono all’episodio lo sbirro, Fessenio e la prostituta Sofilla (fig. 7).

A differenza delle tavole appena descritte, intagliate *ad hoc*, le xilografie del quarto e del quinto atto sono estranee al testo del Dovizi. L’illustratore, dunque, interruppe il lavoro al terzo atto: gli ultimi due recano tavole non realizzate *ad hoc* ma riciclate con il riuso di matrici già incise per altri progetti editoriali: raffigurano rispettivamente due pescatori al bordo di uno specchio d’acqua e quattro personaggi con due asini in una campagna (fig. 8). Queste due raffigurazioni sono a mio avviso ascrivibili alla stessa mano della scena sul frontespizio dell’*Arcadia* di Jacopo Sannazaro pubblicata da Giorgio Rusconi del 1515: vi è rappresentato un pastore seduto ai piedi di un albero, circondato da altri cinque pastori; in primo

piano si staglia un gregge e sullo sfondo si apre un paesaggio campestre (fig. 9)¹⁵.

Nel complesso sono individuabili nella *Calandra* i modi espressivi della bottega di Zoan Andrea, un incisore attivo per diversi tipografi veneziani nel primo trentennio del secolo XVI: il suo cifra stilistica è contraddistinta dall’uso di tratti svirgolati per definire i volti e da una predilezione per segni sintetici con cui offre note paesaggistiche¹⁶. Un linguaggio analogo è riscontrabile, peraltro, nelle xilografie della *Celestina tragicommedia* pubblicata nel 1519 a Venezia da Cesare Arrivabene¹⁷. Qui i personaggi si muovono, ad eccezione della prima illustrazione, ambientata in una camera da letto, dinanzi ad uno spazio sobrio che ha come fondale una teoria di archi a tutto sesto: vi troviamo la stessa tendenza al tratteggio nei contorni e analoghi profili individuati nei personaggi della commedia bibbienesca. Le illustrazioni della *Celestina*, peraltro, seguono un’impostazione compositiva delle scene a portico, ampiamente presenti anche in pittura, «dalle logge albertiane degli scomparti inferiori di Schifanoia alle logge pierfrancescane e mantegnesche, [...]» (Zorzi, 1987 pp. 107-108).

Come si è detto, il verso del *colophon* ospita la xilografia di un cavaliere armato di spada stagiato su un paesaggio collinare. L’interruzione della linea di contorno della cornice (nei lati destro e inferiore), riconducibile all’impiego di una matrice dai bordi consunti, autorizza a ipotizzare un suo utilizzo precedente all’anno di edizione, il 1526.

Per concludere, va comunque evidenziato lo scarso qualitativo tra le nostre incisioni e le precedenti edizioni illustrate prodotte dai fratelli Dal Gesù nel corso della loro attività, espressione di una sostenuta cultura artistica, come dimostrano, per citarne un paio, la xilografia dell’*Ascensione* nelle *Epistole et Evangelii* del 1510, che sembrerebbe guardare una cultura rinascimentale fiorentina (basti pensare

¹³ *De partu hominis, et quae circa ipsum accidunt. Libello d. Eucharii Rhodionis, medici. Impressum Venetiis: apud Bernardinum Bindonis. Impensis d. Io Baptistae Pederzani 1536, mensis Iulii.* Il frontespizio figurato è accessibile al seguente indirizzo web: edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/imain.htm

¹⁴ La stessa immagine è proposta per la scena prima del terzo atto della *Floriana*, per la quale viene aggiunta una cornice.

¹⁵ *Arcadia del disgnissimo huomo messer Jacomo Sannazaro Gentilhuomo Napolitano.* Stampata in Venetia ad instantia de Georgio de Rusconi Milanese nel 1515.

¹⁶ Su Zoan Andrea si veda il contributo di G. Atzeni. Gli incisori alla corte di Zoppino, *Archeoarte, Rivista elettronica di Archeologia e Arte Università degli studi di Cagliari, Dip. di Scienze archeologiche e storico-artistiche*, n. 2.

¹⁷ *Celestina. Tragicomedia de Calisto et Melibea nouamente tradocta de lingua Castigliana in italiano idioma Aggiontoui di nouo Tutto quello Che pinna al Giorno Presente li manchaua. Da poi OGNI L'altra impressione nouissimamente correcta: distincta ordenada: e in piu comoda forma reducta: adornada etiam de molte figure bellissime* In Venetia: per Cesaro Arriuabeno, 1519 A di diexe Decembrio. Risorsa digitale: www.opal.unito.it/psixsite/Teatro%20italiano%20del%20XVI%20e%20XVII%20secolo/Elenco%20opere/image77.pdf

alla *Maddalena penitente* del Museo dell'Opera del Duomo, Firenze), o quelle della *Vita de Santi istoriada* del 1501-5, di respiro mantegnesco (figg. 10-11). Va ricordato, inoltre, che i fratelli Sandri, erano stati editori della serie a bulino de *La vita della Vergine* di Marcantonio Raimondi, rivestendo un ruolo importante nella diffusione delle opere dell'artista emiliano (Rinaldi, 2009 pp. 284-285).

Un calo di qualità xilografica si riscontra anche in un'altra commedia pubblicata dai fratelli Sandri: il *Formicone* di Publio Mantovano, uscita appena un anno dopo la Calandra, nel 1527. Oltre a riciclare una tavoletta calandrina (il terzo atto), le illustrazioni presentano un'insistita replicazione di linee parallele orizzontali, oblique e verticali, con un gioco luce-ombra che inserisce le figure ora in ambientazioni esterne, ora in interni domestici¹⁸. Il riuso di matrici era comunque una pratica adottata dagli editori per non affrontare impegni finanziari legati alla produzione di xilografie *ad hoc*. Nel caso dei fratelli Dal Gesù, furono certamente determinanti le restrizioni economiche conseguenti la cessata protezione dei Gesuiti e il parallelo orientamento verso la pubblicazione di commedie in volgare. Una limitata disponibilità di fondi giustifica altri ricicli delle matrici intagliate per l'opera del Dovizi: nell'*Eutichia* di Nicola Grasso Mantovano, del 1527, nella *Floriana*, di autore anonimo, e nei *Suppositi* di Ludovico Ariosto¹⁹. Queste due ultime commedie, rilegate assieme alla nostra *Calandra*, furono estranee alle attenzioni degli editori, che preferirono, invece, dotare il prologo e i primi tre atti della commedia del Bibbiena di immagini apposite. Per quanto riguarda le *Terentij Afri Poetae Lepidissimi Comaediae* dell'editore parigino Jean de Roigny, uscite nel 1552, abbiamo un corredo grafico costituito da centoquarantacinque vignette (numerose ripetute) raffiguranti

gli atti drammatici. Come le xilografie delle edizioni terenziane pubblicate tra la fine del sec. XV e i primi decenni del sec. XVI, anche per questa si individua come archetipo il *Terentius quinque commentis* uscito a Lione nel 1493 dai torchi di Treschel²⁰. La ricchezza di intaglio e la cura del particolare proprie del modello lionese vengono meno a favore di un linguaggio semplice e sintetico, privo di ombreggiature e di minuzie descrittive. La mediazione, come già dichiarato dal Mortimer, è il Terenzio del 1545 pubblicato a Venezia da Girolamo Scotto, di cui la Biblioteca Universitaria di Sassari conserva un esemplare (BUS ANTICO 4 0119 G 0011)²¹. La sintesi stilistica non pregiudica la qualità delle vignette, dominate dal sapiente uso delle linee parallele e animate da personaggi vitali ed espressivi (fig. 12). Ogni tavola ha come fondale scenico un tendaggio agganciato a colonne doriche sovrastate da un architrave decorato con motivi geometrici; dinanzi ad esso si svolgono i diversi momenti della rappresentazione, dominata da personaggi ora frontali, ora di tre quarti e ora di spalle. Nella maggior parte delle tavole l'impostazione spaziale è bidimensionale ma non mancano scene che accennano a un palco poligonale; spesso la tenda si apre per lasciare intravedere un personaggio dietro le quinte: fitti tratti diagonali intervengono in questo caso per dare l'idea della profondità. L'anonimo intagliatore è identificabile presumibilmente con lo stesso operatore grafico impiegato negli *Annales et Croniques de France* di Nicole Gilles pubblicati da Jean de Roigny nel 1547: vi si ritrovano, infatti, simili volti dai tratti appena abbozzati, le dita accennate sommariamente e la tendenza ad accennare i volumi con linee parallele che mai si incrociano²². Diversamente dal Plauto veneziano, nel quale l'accostamento di piccole matrici risolve il tentativo di riferirsi all'atto teatrale, per le commedie di Terenzio la presenza di un modello autorevole, l'edizione del

¹⁸ *Comedia di Publio Philippo Mantovano detta Formicone. Nuovamente historiata. Stampata in Vinegia per Ioā. Antonio & fratelli, ad istātia de Nicolo & Domenigo dal Iesu, 1527.* in 12°. CNCE 41643. Sono esistenti, secondo l'edit16, due soli esemplari: uno conservato nella Biblioteca Braidense di Milano, l'altro nella Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

¹⁹ *Eutychia. Comedia di Nicola Grasso mantouano nouamente historiata, 1527* (Stampata in Vinegia: ad instantia de Nicolo & Domenigo fratelli Dal Giesu, 1527); *Comedia nobilissima et ridicolosa chiamata Floriana. Nouissimamente historiata, et emendata con l'esemplare del proprio autore.* [Venezia: Nicolò e Domenico dal Gesù], 1526 (Stampata in Vinegia: per Giouanniantonio et fratelli da Sabbio: ad istanza di Nicolo et Domenigo fratelli dal Giesu, 1526); *Li Soppisiti di m. Lodouico Ariosto Ferrarese. Nouissimamente historiati, & emendati con l'esemplare del proprio autore* Stampata in Vinegia: per Giouanniantonio et fratelli da Sabbio: ad istanza di Nicolo et Domenigo del Giesu fratelli, nell'ano [!] 1526.

²⁰ Lawerson & Purkis 1986 (1963), pp. 1-24

²¹ *P. Terentii Afri poetae lepidissimi Comoediae, Andria, Eunuchus, Heautontimorumenos, Adelphi, Hecyra, Phormio, ex emendatissimis ac fide dignissimis codicibus summa diligentia castigatae, metris in suum ordinem recte restitutis, ac varijs lectionibus in margine appositis ex collatione postremarum editionum Aldini & Gryphiani exemplaris. Elenchum interpretum, qui in has comoedias docte simul et erudite scripserunt, proxima subinde pagina demonstrabit. Eorum quae in his interpretum commentarijs annotata sunt, index amplissimus.* Venetiis: apud Hieronymum Scotum, 1545 (Venetiis: apud Hieronymum Scotum, 1545). Mortimer, 1964 sch. 512.

²² Cadeddu, 2012, pp. 117-118. Per un confronto con le incisioni degli *Annales* pubblicati dal Roigny si acceda all'indirizzo web www.bvh.univ-tours.fr/Consult/consult.asp?numtable=B372615206_10457&numfiche=538&mode=3&ecran=0&offset=4

Treschel, offre all'anonimo incisore la possibilità di raffigurare vignette ispirate a delle vere e proprie narrazioni sceniche.

Bibliografia

- Ascarelli, F. & Menato, M. 1989. *La tipografia del Cinquecento in Italia*, Firenze: Olschki.
- Atzeni, G. 2013. Gli incisori alla corte di Zoppino, *Archeoarte, Rivista elettronica di Archeologia e Arte Università degli studi di Cagliari, Dip. di Scienze archeologiche e storico-artistiche*, n. 2.
- Atzeni G. & Cadeddu, B. (ed.) *Preziose immagini nelle edizioni dei secoli XV e XVI della Biblioteca Universitaria di Cagliari*, catalogo della mostra, Cagliari: Valveri.
- Battisti, E. 1960. *Rinascimento e Barocco*, Torino: Einaudi.
- Benzi, F. 2008. Un bassorilievo inedito di Tullio Lombardo e alcune ipotesi sulle sue relazioni con Roma e Firenze e con l'autore dei disegni per l'*Hypnerotomachia Poliphili*, *Andrea Bregno e il suo tempo*, Strinati, C. (a cura di), Firenze: Maschietto, pp. 53-63.
- Bignami, P. 1976. Il teatro a Urbino nel Rinascimento, *Biblioteca Teatrale*, nn. 15-16, pp. 249-75.
- Bjurstrom, P. 1986 (1963). Espace scénique et durée de l'action dans le théâtre italien du XVI siècle et de la première moitié du XVII siècle, *Le lieu theatral a la Renaissance : colloques internationaux du Centre national de la recherche scientifique, sciences humaines : Royaumont, 22-27 mars 1963*, Paris : CNRS, pp. 73-84.
- Bottoni, L. 2005. *La Messinscena del Rinascimento. Calandra, una commedia per il papato*, Milano: Franco Angeli.
- Cadeddu, B. 2012. La Calandra [...], *Preziose immagini nelle edizioni dei secoli XV e XVI della Biblioteca Universitaria di Cagliari*, catalogo della mostra, Atzeni G. & Cadeddu, B. (a cura di), Cagliari: Valveri, pp. 36-39
- Cadeddu, B. 2012. P. Terentii Afri poetae lepidissimi [...], *Preziose immagini nelle edizioni dei secoli XV e XVI della Biblioteca Universitaria di Cagliari*, catalogo della mostra, Atzeni G. & Cadeddu, B. (a cura di), Cagliari: Valveri, pp. 117-118.
- Caprotti, E. 1998. Bibbie illustrate del Rinascimento, *L'Esopo*, n. 73-74, marzo-giugno, pp. 23-24.
- Castiglione, B. 1978. *Le lettere*, La Rocca, G. (a cura di), Milano: Mondadori.
- Celli, L. 1894. Un carnevale alla Corte d'Urbino e la prima rappresentazione della Calandra del cardinale Bibbiena, *Nuova Rivista Misena*, VII, pp. 3-11.
- Dionisotti, C. 1969. Ritratto del Bibbiena, *Rinascimento*, n. IX, pp. 51-67.
- Donati, L. 1976. Il monogramma cristiano nella tipografia italiana, *Studi bibliografici. Atti del convegno dedicato alla storia del libro italiano*, Firenze: Olschki, pp. 201-211.
- Dovizi, B. 1985. *La Calandra commedia elegantissima per Messer Bernardo Dovizi da Bibbiena*, Padoan, G. (a cura di), Padova: Antenore.
- Essling, V. Masséna, prince de. 1907-1914. *Les livres à figures vénitiens de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe*, Florence-Paris: Olschki-Leclerc, 6 voll.
- Faietti, M. 1988. Scheda n. 32, *Bologna e l'Umanesimo 1490-1510, catalogo della mostra [Bologna-Wien 1988]*, Faietti, M. & Oberhuber, K. (a cura di), Bologna: Nuova Alfa editoriale.
- Faietti, M. 2001. Amico invenit. Marcantonio sculpsit? Il Compianto su Cristo morto di Berlino, *Scritti di storia dell'arte in onore di Silvie Béguin*, Di Giampaolo, M. & Saccomani, E. (a cura di) Napoli: Edizioni Paparo, pp. 167-174.
- Fanelli, C. 1997. *La Calandria. Tematiche e simbologia. Il panorama teatrale del '500 e la Calandria di Bernardo Dovizi da Bibbiena*, Firenze: Firenze Libri.
- Ferrari, G. 1987. *Public anatomy Lessons and the Carnival: The Anatomy Theatre of Bologna, Past and Present*, pp. 50-106.
- Huelsen, C. 1910. Le illustrazioni della *Hypnerotomachia Poliphili* e le antichità di Roma, *La Bibliofilia*, 12/5-6, pp. 161-76.
- Laiatico Scaravaglio, G. 1940. Rappresentazioni drammatiche alla Corte dei Montefeltro (1488-1513), *Rivista It. del Dramma*, IV, 1940, pp. 309-29.
- Lawerson, T. E. & Purkis, H. 1986 (1963). Les éditions illustrées de Térence dans l'histoire du théâtre, *Le lieu theatral a la Renaissance: colloques internationaux du Centre national de la recherche scientifique, sciences humaines : Royaumont, 22-27 mars 1963*, Paris : CNRS, pp. 1-24.
- Lippmann, F. 1880. Ein Holzschnitt von Marcantonio Raimondi, *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 1, pp. 270-276.
- Milanesi, G. 1909. *Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, tomo IV, Firenze: Sansoni.
- Moncallero, G.L. 1952. Precisazioni sulle rappresentazioni della Calandria nel Cinquecento, *Convivium*, n. VI, pp. 819-851.
- Moncallero, G.L. 1953. *Il cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena umanista e diplomatico*, Firenze: Olschki.
- Moncallero, G.L. 1968. La fortuna della Calandria nel '500, *Aevum*, n. XLII, pp. 100-103.
- Mortimer, R. 1964. *French Sixteenth Century Books*, Cambridge: Harvard University Press.
- Painter, G. 1963. The *Hypnerotomachia Poliphili* woodcuts and antiquity, *Gazette des beaux-arts*, n. 67, pp. 119-127.
- Pelosi, O. 1987. *Cinque saggi sul Polifilo*, Salerno: Edisud.
- Pelosi, O. 1988. L'*Hypnerotomachia Poliphili* tra iconografia e iconologia, *Letteratura italiana e arti figurative*, Actes du colloque Toronto-Hamilton-Montréal),

- Franceschetti, A. (a cura di), Firenze: Olschki, I, pp. 417-432.
- Padoan, G. 1985. Introduzione, *Calandra commedia elegantissima per messer Bernardo Dovizi da Bibiena*, collana "Umanesimo e Rinascimento", n. 57, Padova: Editrice Antenore, pp. 1-34.
- Pinelli, A. & Rossi, O. 1971. *Genga architetto. Aspetti della cultura urbinata del primo '500*, Roma: Bulzoni.
- Pon, L. 2004. *Raphael, Durer and Marcantonio Raimondi: copying and the italian renaissance print*, London : Yale University Press.
- Pon, L. 2008. *The books of Venice*, New Castle : Oak Knoll press, 2008.
- Rhodes Dennis, E. 1978. *Annali tipografici di Lazzaro de' Soardi*, Firenze: Olschki.
- Rinaldi, S. 2009. Marcantonio Raimondi e la firma di Dürer. Alle origini della 'stampa di riproduzione?', *Opera nomina historiae. Giornale di cultura artistica. Rivista semestrale online Scuola Normale Superiore Pisa*, n. 1, pp. 263-306.
- Ruffini, F. 1976. Analisi contestuale della *Calandria* nella rappresentazione urbinata del 1513. Il luogo teatrale, *Biblioteca teatrale*, nn. 15-16, pp. 70-139.
- Ruffini, F. 1983. *Teatro prima del Teatro. Visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Roma: Bulzoni, pp. 47-53.
- Sandal, E. 2002. *Il mestiere de le stamperie dei libri. Le vicende e i percorsi dei tipografo dei Sabbio Chiese tra Cinque e Seicento e l'opera dei Niccolini*, Brescia: Grafo.
- Sander, M. 1942. *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530. Essai de sa bibliographie et de son histoire*, Milano: Hoepli.
- Sawday, J. 1996. *The Body Emblazoned. Dissection and the Uman Body in Renaissance Culture*, London – New York: Routledge, p. 69.
- Servolini, L. 1977. *Ugo da Carpi: i chiaroscuri e le altre opere*, Firenze 1977, cat. III, pp. 15-16.
- Sinisi, S. & Innamorati, I. 2003. *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie*, Milano: Mondadori.
- Stäuble, A. 1968. *La commedia umanistica del Quattrocento*, Firenze: Azzoguidi, pp. 200-201.
- Stäuble, A. 1987. Scenografia, *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Cruciani, F. & Seragnoli, D. (a cura di), Bologna: Il Mulino, p. 71.
- Stefani, L. 1977. Le *Ottave d'Italia* del Castiglione e le feste urbinati del 1513, *Paragone*, pp. 67-83.
- Tietze-Conrat, E. 1937. Dürer and Raphael in a Venetian book of 1512, *The Print Collector's Quarterly*,
- Trippe, R. 2002. The Hypnerotomachia Poliphili, image, text, and vernacular poetics, *Renaissance quarterly*, 55, pp. 1222-1258.
- Vernarecci, A. 1886. Di alcune rappresentazioni drammatiche alla Corte di Urbino nel 1513, *Archivio Storico per le Marche e l'Umbria*, pp. 181-93.
- Zampieri, A. 1976. Il notturno napoletano. Catalogo delle edizioni, *La Bibliofilia*, LXXVIII, pp. 107-188
- Zanker, P. & Ewald, B. C. 2008. *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani*, Torino: Bollati Boringhieri, pp. 117-129.
- Zorzi, L. 1987. Figurazione pittorica e teatrale, *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Cruciani, F. & Seragnoli, D. (a cura di), Bologna: Il Mulino, pp. 101-123.
- Zorzi, L. 1977. *Il teatro e la città*, Torino: Einaudi.
- Zorzi, L. 1979. Figurazione pittorica e figurazione teatrale, collana *Storia dell'arte italiana, Questioni e metodi*, Previtali, G. (a cura di), Torino: Einaudi, pp. 420-463.

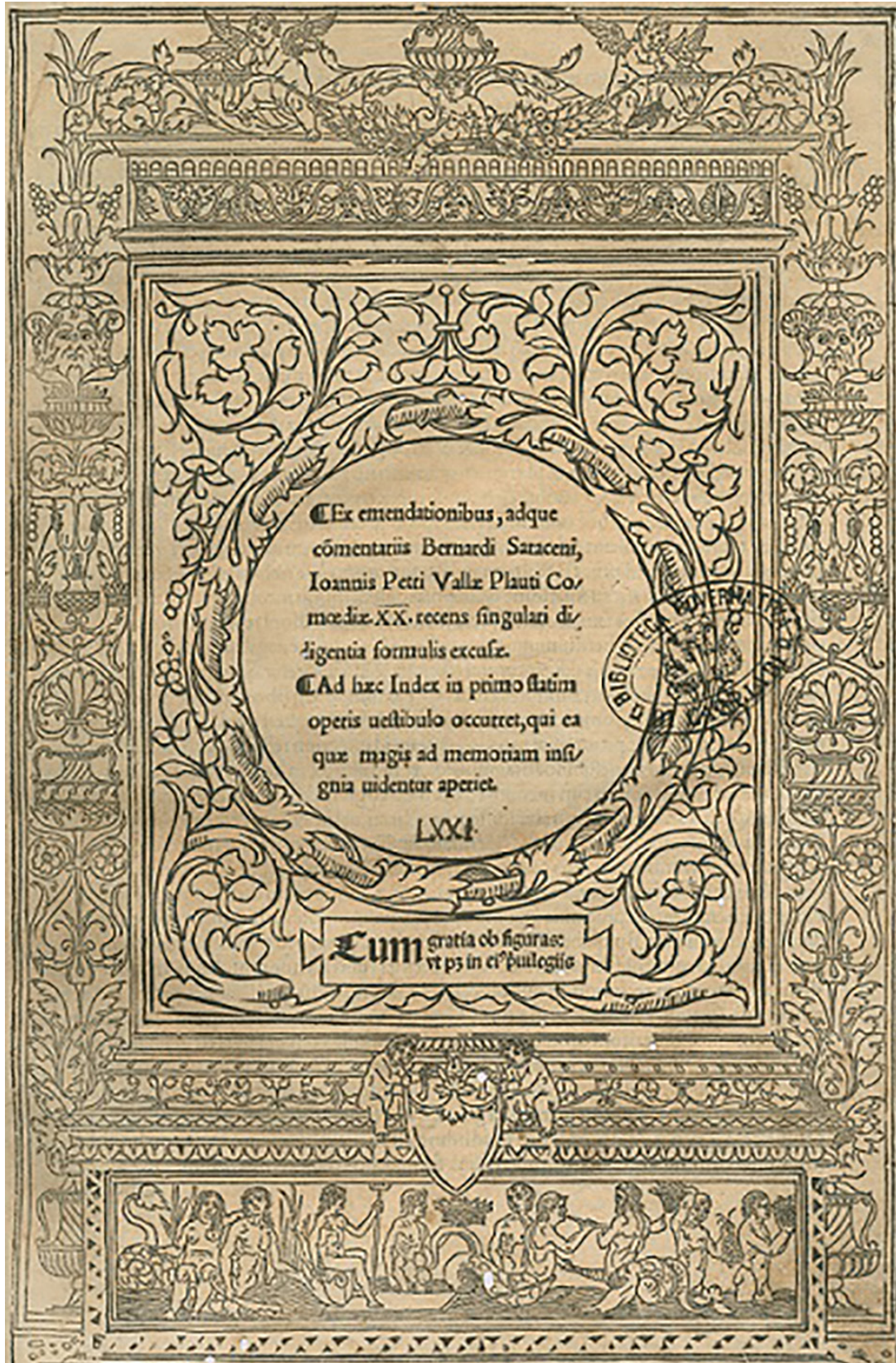


Fig.1. *Plauti comoediae XX*, Venezia, 1511, frontespizio.



Fig.2. *Plauti comoediae XX*, Venezia, 1511, frontespizio (part.).



Fig.3. *Plauti comoediae XX*, Venezia, 1511, c. 10.



Fig.4. *Plauti comoediae XX*, Venezia, 1511, *Asinaria*, c. 47v.



Fig.5. *Calandra*, Venezia, 1526, *Argumento*.

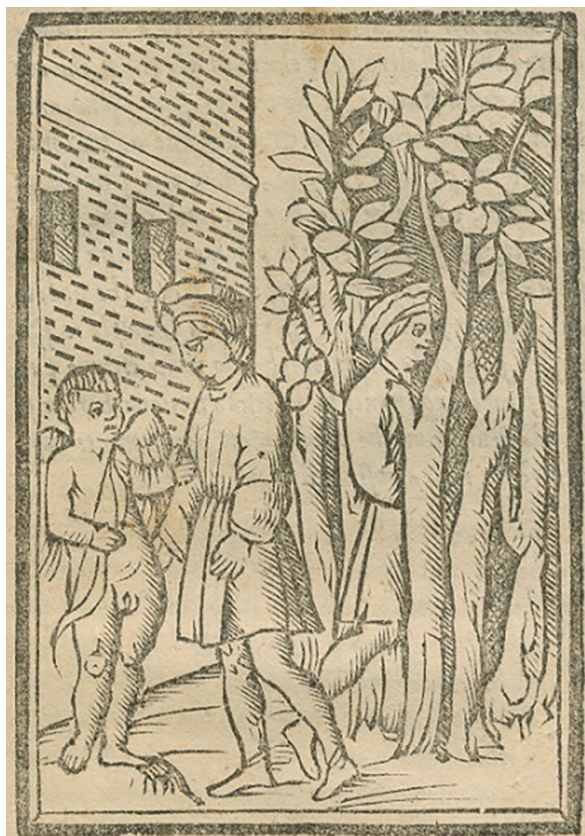


Fig.6. *Calandra*, Venezia, 1526, primo atto.

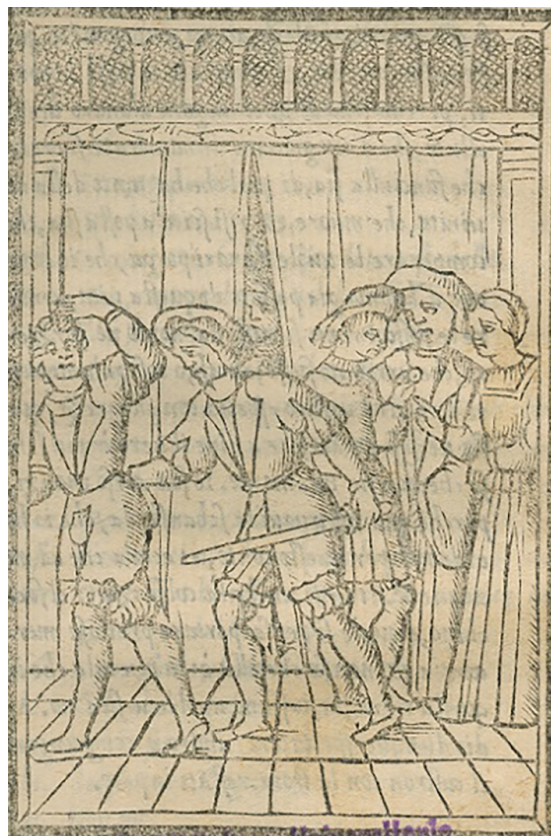


Fig.7. *Calandra*, Venezia, 1526, terzo atto.



Fig.8. *Calandra*, Venezia, 1526, quinto atto.



Fig. 9. *Arcadia*, Venezia, 1515, frontespizio.



Fig. 10. *Epistole et Evangelii*, Venezia, 1510, Ascensione.



Fig. 11. *Vita de santi historiada*, Venezia, 1501-1505.



Fig. 12. Terentij Afri Poetae Lepidissimi Comaediae, Parigi, 1552, c. 441.