

Alessandro Pontremoli  
*Fra drammaturgia e spettacolo:  
gl'intermedi de Il Precipizio di Fetonte a Milano nel 1594\**

*Introduzione*

La studio dello spettacolo italiano fra Cinque e Seicento si imbatte inevitabilmente in un fenomeno particolare dai contorni piuttosto indefiniti e dai limiti cronologici molto sfumati. Si tratta dell'intermedio, ibrido teatrale non riconducibile totalmente ai tratti del genere, ma neppure del tutto ascrivibile alla sfera parateatrale. La sua importanza per la nascita e lo sviluppo della moderna concezione del teatro è tuttavia innegabile e testimoniata da una ricca messe di contributi storiografici più o meno specifici<sup>1</sup>.

L'*intermedio*, come è noto, è una forma aulica di intrattenimento cortese di tipo musicale, coreico, drammatico, pantomimico, posta generalmente fra un atto e l'altro dei generi teatrali classici (commedia, tragedia, pastorale), che stabilizza i suoi tratti distintivi all'inizio del XVI secolo e giunge quasi ad una formalizzazione di genere nell'esperienza degli intermedi fiorentini della seconda metà del Cinquecento<sup>2</sup>.

Usato fin dal XV secolo insieme ad altri sinonimi per designare fenomeni spesso fra loro disomogenei, il termine acquistò stabilità semantica solo intorno al XVII secolo, quando ormai lo sviluppo di questa forma aveva già raggiunto il suo apogeo e si apprestava ad entrare in una fase epigonale. Mentre infatti l'edizione del 1612 del Vocabolario degli Accademici della Crusca<sup>3</sup> non

---

\* Il saggio riprende e rielabora alcune indagini (in parte da me già pubblicate) sullo spettacolo intermediale a Milano fra Cinque e Seicento, per le quali mi permetto di rimandare al mio volume *Intermedio spettacolare e danza teatrale a Milano fra Cinque e Seicento*, Euresis, Milano 1999<sup>1</sup>, 2005<sup>2</sup>, in particolare alle pp. 200-210.

<sup>1</sup> Dopo il D'Ancona (A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, Loescher, Torino 1891, rist. anast. Bardi, Roma 1971, I, pp. 515-522; II, pp. 1-60, pp. 162-172; *passim*) e dopo le sillogi del Solerti (A. SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, Torino 1903, rist. anast. Forni, Bologna 1976; ID., *Le origini del melodramma*, Bocca, Torino 1903, rist. anast. Forni, Bologna 1983) gli autori che hanno posto un accento specifico sullo spettacolo intermediale sono stati Nino Pirrotta e Elena Povoledo, che in una prospettiva di analisi comparata, a partire dai diversi punti di vista rispettivamente della storia della scenografia e della musicologia, hanno cercato di tracciarne il percorso storico dalla fine del Quattrocento al Seicento, alle soglie cioè dell'opera in musica: E. POVOLEDO (con contributi di N. PIRROTTA per la parte musicale), s.v. *Intermezzo*, in EdS, VI, col. 572-576; N. PIRROTTA, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Einaudi, Torino 1975; E. POVOLEDO, *Origini e aspetti della scenografia in Italia. Dalla fine del Quattrocento agli intermezzi fiorentini del 1589*, *ibi*, pp. 335-460. Utili, per un quadro generale, anche: E. FERRARI BARASSI, *I precedenti storici*, in *Storia dell'Opera*, a cura di A. Basso, I, UTET, Torino 1977, pp. 1-52; G. SERAFINI, *Dall'intermedio al melodramma*, «Quaderni di Teatro», 5 (1982) n. 17, pp. 84-92.

<sup>2</sup> Cosa ben diversa, nonostante i molteplici punti di contatto, l'origine comune e l'oscillazione semantica nei testi critici almeno fino agli studi più recenti, è invece l'*intermezzo*, che non tratteremo in questa sede. Di scarsa rilevanza coreografica, l'intermezzo era un'azione comica totalmente musicale dalla stabile struttura drammaturgica, nata sul finire del Seicento e consolidatasi agli inizi del Settecento, posta fra gli atti di un'opera seria, cfr. I. MAMCZARZ, *Les intermèdes comique italiens au XVIII siècle en France et en Italie*, These pour le doctorat, CNRS, Paris 1972. Tale distinzione è molto importante, in considerazione del fatto che la parabola discendente dell'intermedio coincide proprio con l'ascesa dell'opera in musica e con il contemporaneo inserimento, all'interno di essa, di episodi comici, atti a creare un contrasto con i modi tragici ed eroici del melodramma settecentesco.

<sup>3</sup> *Vocabolario degli Accademici della Crusca [...]*. In Venezia MDCXII [1612]. Appresso Giovanni Alberti.

contempla il lemma, la stampa del 1691 lo definisce: «Quella azione, che tramezza nella commedia gli atti, ed è separata da essa»<sup>4</sup>. Analoga incertezza lessicale caratterizzava anche i termini designati per la definizione di quelle forme drammatico-ludiche a cui l'intermedio deve la sua origine nel corso del Quattrocento, quando per indicarlo venivano usati indifferentemente vocaboli quali «intromessa», «intramezzo», «introdotta», «tramezzo», «festa»<sup>5</sup>.

Le problematiche suscitate dallo spettacolo intermediale sono molteplici e in qualche modo connesse con lo sviluppo storico dei generi drammatici da un lato, delle forme della teatralità urbana dall'altro. È per tale motivo che uno studio specifico sull'intermedio, se può sembrare in contraddizione con le caratteristiche proprie della fruizione teatrale rinascimentale (che concepisce lo spettacolo come un'unità significativa di diverse componenti coordinate dal macrotesto della festa e non come una semplice sommatoria di forme espressive<sup>6</sup>), in realtà non lo è nel momento in cui si prenda in considerazione la mutata situazione culturale del XVII secolo, quando l'affermazione del teatro mercenario, sia dei comici dell'Arte, sia dell'opera in musica, ridisegna la geografia del teatro e lo stesso sistema dei generi. È proprio per questo che ci si chiede preliminarmente che cosa sia l'intermedio e quali siano i suoi tratti distintivi.

Fedele alla sua natura di medietà, l'intermedio, fin dalle origini si lega da un lato alla dimensione della teatralità, cui appartengono forme come il banchetto<sup>7</sup>, l'armeggeria, la celebrazione viaria, la festa pubblica; dall'altro intreccia il suo destino con quello dei generi teatrali in senso stretto, che nel Quattrocento, accogliendo la divisione in atti (che non apparteneva né alla tragedia, né alla commedia antiche), ospitano con crescente regolarità brevi forme spettacolari all'interno di rappresentazioni maggiori. Tuttavia è piuttosto difficile riuscire a definire gli intermedi dell'epoca precedente il Cinquecento, anche perché prima di allora la documentazione al riguardo è laconica e poco utile alla comprensione del fenomeno.

È comunque importante sottolineare che proprio per le sue particolari caratteristiche – l'uso, ad esempio, di tecniche rappresentative diverse da quelle del dramma principale (musica, canto,

---

<sup>4</sup> *Vocabolario degli Accademici della Crusca compendiato Da un Accademico Animoso, secondo l'ultima impressione di Firenze del MDCXCI [1691]. Edizione seconda ricorretta [...].* In Venezia, MDCCXVII [1717]. Appresso Lorenzo Baseggio. Con licenza de' Superiori, e privilegio, I, p. 658. L'edizione del 1731 riporta anche gli esempi di ricorrenza le termine: «Lasc. Streg. prol. Non è dubbio, che la ricchezza, e la bellezza degl'intermedij ec. offuscano, e fanno parer povera, e brutta la commedia. Buon. Fier. 3.I.9. Di cui talora un canto, o una cocchiata ec. un intermedio, o qualche canzonetta ec. E 3.4.9. Intermedij vi furo? V. Furvi, e non furo scherzi. E appresso: Nell'ultimo intermedio le speranze Si fer gale vedere in lieto cor».

<sup>5</sup> Cfr. POVOLEDO, *Intermezzo*, cit., coll. 572-576.

<sup>6</sup> F. CRUCIANI, *Per lo studio del teatro rinascimentale: la festa*, «Biblioteca teatrale», 5 (1972), pp. 1-16 e ID., *Dietro le origini del teatro rinascimentale*, «Quaderni di Teatro», 7 (1985) n. 27, ora fusi in un unico saggio: *Il teatro e la festa*, in *Il teatro italiano nel Rinascimento*, a cura di F. Cruciani e D. Seragnoli, Il Mulino, Bologna 1987, pp. 31-52.

<sup>7</sup> Cfr. anche *Gli spettacoli conviviali dall'Antichità classica alle corti italiane del '400*, a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Atti del Convegno internazionale del Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Viterbo, 27-30 maggio 1982, Agnesotti, Viterbo 1983; E. GARBERO ZORZI, *La festa cerimoniale del Rinascimento. L'ingresso trionfale e il banchetto d'onore*, in *Scene e figure del teatro italiano*, a cura di E. Garbero Zorzi - S. Romagnoli, Il Mulino, Bologna 1985, pp. 63-80.

ballo, pantomima, meraviglie scenografiche, ecc.) – l'intermedio non è documentabile se non attraverso le cronache e le descrizioni degli eventi spettacolari in cui era inserito e manca del tutto di un testo nel senso tradizionalmente attribuito al termine dalla filologia<sup>8</sup>.

Ci si chiede, dunque, se l'intermedio sia mai stato un genere autonomo al pari dei cosiddetti generi maggiori come commedia, tragedia e pastorale. Secondo Ruffini<sup>9</sup>, che riconosce la difficoltà definitoria legata agli intermedi, si può cominciare a parlare di genere solo in presenza di almeno uno dei seguenti tratti distintivi: l'unità tematica e la strumentazione tecnica<sup>10</sup>.

È ovvio, che, secondo questa ipotesi, tutto quanto precede la realizzazione degli intermedi fiorentini, a partire da quelli per il *Commodo* del 1539, non può essere considerato intermedio, alla stessa stregua di quelle manifestazioni, come ad esempio i balli all'interno delle opere in musica del Seicento, che mancano di entrambe queste caratteristiche, nonostante siano ancora sentiti e definiti negli stessi libretti o nelle cronache coeve come intermedi.

Se ci si sforza di spostare il punto di vista dal concetto di genere, abbandonandolo momentaneamente, e di osservare attentamente lo sviluppo di questa forma nell'ottica della prassi, se ne scopre una costante nel suo essere sempre una *funzione*. Ci pare più appropriato, pertanto, parlare dell'intermedio come di un *metagenere*<sup>11</sup>.

Lo statuto di medietà dell'intermedio si palesa anzitutto nella sua collocazione fra un atto e l'altro di una rappresentazione scenica, in secondo luogo nella sua funzione di indicatore di nuove convenzioni e nuovi codici teatrali. Inoltre, la presenza dell'intermedio quale elemento costitutivo, fra gli altri, delle celebrazioni festive dell'ambiente aristocratico e di corte, che pur nelle diversità legate alla dimensione spazio temporale rappresentano una costante della vita culturale italiana dal Quattrocento a tutto il Seicento, ci suggerisce un terzo aspetto di medietà, che riguarda la simultanea partecipazione dell'intermedio alle due categorie della *drammaturgia* in senso stretto (si tratta pur sempre, anche se in senso ampio, di un'evenienza testuale<sup>12</sup>) e della *teatralità*. Non è un caso che lo sviluppo delle convenzioni teatrali moderne sia strettamente legato proprio all'intermedio. Svincolato da ogni regolamentazione teorica, era la sede ideale per la sperimentazione di nuovi linguaggi, di nuove forme, di nuovi codici per la rappresentazione

---

<sup>8</sup> Cfr. C. MOLINARI, *Delle nozze medicee e dei loro cronisti*, «Quaderni di Teatro», 2 (1980) n. 7, pp. 23-30.

<sup>9</sup> F. RUFFINI, *Commedia e festa nel Rinascimento. «La Calandria» alla corte di Urbino*, Il Mulino, Bologna 1986, pp. 14-15.

<sup>10</sup> «La continuità tematica finisce con l'esigere un proprio spazio e una propria strumentazione scenica indipendenti dalla commedia, che troveranno compimento nella scena mutevole e nelle macchine degli intermezzi buontalentiani, allo scorcio del secolo. Il parametro definitorio del genere oscilla così tra unità tematica, a prescindere anche dalla relativa strumentazione tecnica, e la strumentazione tecnica, a prescindere anche dall'unità tematica: che non è più guardata come fattore causante ma come un parametro parallelo, che può esserci o non esserci», *ibidem*.

<sup>11</sup> Analogo problema si è posta Donatella Riposio a proposito del prologo della commedia, D. RIPOSIO, *Nova comedia v'appresento. Il Prologo nella commedia del Cinquecento*, Tirrenia, Torino 1989, pp. 11-14.

<sup>12</sup> Sulla nozione di Testo Spettacolare, cfr. M. DE MARINIS, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano 1982.

teatrale. Grazie ad esso era possibile aggirare l'unità di tempo, riempiendo lo spazio dell'ellissi temporale con una entità che, nel suo svolgersi, fingeva lo scorrere delle ore. Con la sua libertà di linguaggio, l'uso del canto al posto della parola, della danza e della mimica in luogo della gestualità convenzionale, aiutava il pubblico a sospendere il rigido criterio della verosimiglianza, preparando in tal modo il successo indiscusso dell'opera in musica. Con la sua predilezione per la macchinaria, l'illusione teatrale e la compresenza di diverse ambientazioni (cielo, inferi, terra, mare, ecc.) predisponava all'abbandono della scena prospettica urbana fissa a tutto vantaggio della scena mutevole, propria del grande spettacolo barocco.

Questo è il motivo per cui l'intermedio non è concepito come genere autonomo dalla critica cinquecentesca: all'interno delle poetiche rinascimentali, l'intermedio era considerato un espediente di natura tecnica ed era trattato con sufficienza o disprezzo, nonostante nella prassi incontrasse notevolmente i gusti del pubblico, più ancora di quanto non accadesse alla rappresentazione dell'opera maggiore in cui veniva inserito.

La percezione che dell'intermedio avevano i contemporanei era quella di una forma spettacolare, non certo letteraria, legata alla pura prassi, verso la quale, è noto, le poetiche cinquecentesche mostravano diffidenza. Mancando all'intermedio una qualche forma di scrittura e una qualsivoglia codificazione, esso poteva essere descritto solo come progetto o come realizzazione pratica: ai commentatori di Aristotele la materialità scenica e le modalità espressive dell'intermedio non interessavano. Analoga visione i teorici avevano della musica e della danza, entrambe considerate arti accessorie rispetto alla poesia.

Proprio il tipo di documenti che sostanziano l'intermedio (appunti, cronache, resoconti ufficiali, riscontri intertestuali ecc.), attraverso i quali – è bene ribadirlo – è sempre molto difficile poter ricostruire in modo univoco e completo un evento effimero come quello appunto dello spettacolo intermediale, sembra prestarsi ad una verifica scientifica secondo alcuni dei principi metodologici proposti dalla *critique génétique*<sup>13</sup>, non certo alla ricerca filologica della lezione definitiva di una testualità così sfuggente come è quella del *testo spettacolare* cinquecentesco, quanto piuttosto per verificare se è possibile (e, se sì, fino a che punto) ricostruire, attraverso le tracce documentali, il *percorso genetico* di una determinata creazione intermediale.

L'esempio che si propone in questa sede di ricerca è il *Precipitio di Fetonte*, gruppo di Intermedi messo in scena a Milano nel 1594 all'interno di una Commedia, allestita per i festeggiamenti in onore dell'ingresso in città della contessa di Haro, futura sposa del figlio dell'allora governatore Juan Fernandez de Velasco.

---

<sup>13</sup> Cfr. A. GRÉSILLON, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Presses Universitaires de France, Paris 1994.

I documenti<sup>14</sup> a disposizione per lo studio di questo evento sono vari ed eterogenei:

1. la cronaca manoscritta dell'evento, redatta dall'ambasciatore mantovano Lodovico Falletti per il consigliere ducale Tullio Petrozani<sup>15</sup>;

2. due contratti manoscritti coi quali l'8 luglio 1594 il capomastro Antonio Maria Prata e il pittore di corte Valerio Profondavalle si impegnano il primo a costruire e il secondo a dipingere e decorare le scene per la Commedia e gli Intermedi. I documenti autografi e controfirmati da testimoni (quello del Profondavalle firmato, in qualità di garante, anche dal collega, pittore e miniaturista, Nunzio Galizi, cui sarà affidata la realizzazione dei costumi) costituiscono una prima descrizione dell'apparato;

3. una scrittura – datata da mano moderna 21 luglio 1594 e dettata con molta probabilità dall'attore Leandro (vale a dire Francesco Pilastri, l'allora direttore della compagnia degli Uniti) in qualità di *corago* dello spettacolo nel suo complesso – a firma del Prata e del Profondavalle, nella quale sono elencate «le cose che nella costruzione della siena [*sic*] fa bisogno», con a tergo una dichiarazione dei due artisti di «adempire il tuto [...] conforme alla promessa già fatta il dì 8 luglio prosimo pasatto»;

4. gli appunti manoscritti del comico Leandro, sui quali mano moderna annota a penna la data del 26 settembre 1594 e chiosa «App. del comico Leandro firmati da Nunzio Galizi», circa i costumi e le acconciature per Commedia e gli Intermedi;

5. il testo a stampa che riporta la coreografia di Cesare Negri per una delle danze eseguite nello spettacolo, vale a dire il «balletto [...] detto il Pastor Leggiadro, fatto da quattro Pastori, nel Palazzo Ducale, in occasione della Commedia, et intermedij di Fetonte»<sup>16</sup>.

Il documento n. 1, essendo stato redatto a posteriori rispetto all'evento spettacolare, da un testimone oculare che, tra l'altro, nel suo ruolo di ambasciatore è un osservatore professionale autorevole, può essere assunto come la cronaca della messa in scena nel suo aspetto definitivo.

I documenti nn. 2 e 3 sono invece dei tipici contratti di prestazione d'opera, che, tuttavia, al di là del linguaggio burocratico e delle formule standard, sono in grado di rivelarci alcuni preziosi particolari circa l'allestimento che stiamo considerando.

Decisamente interessanti e utili per la possibilità che ci offrono di ricostruire, anche se molto parzialmente, alcuni tratti dell'officina creativa della corte milanese in fatto di Intermedi, sono

---

<sup>14</sup> I documenti ai punti 2, 3, 4, conservati nell'Archivio Storico Civico di Milano (d'ora in poi ASCMi), *Parte Antica, Dicasteri*, cart. 22, 1594 luglio 21 (Milano), sono stati parzialmente pubblicati in F. SALVERAGLIO, *La caduta di Fetonte (Milano 1594)*, nozze Pupilli-Kruch, Bortolotti, Milano 1890, pp. 9-15 e integralmente in PONTREMOLI, *Intermedio*, cit., pp. 249-261.

<sup>15</sup> La cronaca è pubblicata da D'ANCONA, *Origini*, cit., II, pp. 514-516.

<sup>16</sup> C. NEGRI *Le gratie d'amore*, Pacifico Pontio e Giovan Battista Piccaglia, Milano 1602, pp. 226-228.

proprio le due scritture riconducibili a Leandro: in buona sostanza, una accurata descrizione delle scene e delle decorazioni necessarie nelle varie parti della Commedia e degli Intermedi, la prima; un elenco di personaggi e interpreti, costumi, acconciature ed oggetti di scena, la seconda.

Cesare Negri, maestro di danza in Milano e provetto ballerino al servizio dei viceré che si avvicendano nel governo della provincia spagnola, è l'autore del balletto *Il pastor leggiadro*, che chiude Commedia e Intermedi. Descrizione minuta della coreografia, notazione musicale della melodia e intavolatura di liuto per l'accompagnamento compaiono nel trattato di danza di Negri, stampato in Milano nel 1602.

### *Il "Precipitio di Fetonte"*

Nel 1594 fu messo in scena a Milano quello che il D'Ancona definì «lo spettacolo più notevole dell'Italia superiore»<sup>17</sup>, la Commedia e gli Intermedi del *Precipitio di Fetonte*, che inauguravano una nuova epoca di eventi festivi di particolare rilievo, dopo un periodo di relativa stasi nell'attività teatrale milanese, causata forse dalla peste del 1576 e dai divieti ecclesiastici<sup>18</sup>.

Con una delibera del 16 luglio 1594 il Tribunale di Provvisione decretò lo stanziamento pubblico di settecento scudi per «onorare la venuta della Signora Contessa di Haro»<sup>19</sup>, futura sposa del figlio dell'allora governatore Juan Fernandez de Velasco<sup>20</sup>. L'organizzazione dello spettacolo fu affidata a due membri del Consiglio dei Sessanta, Schiafenati e Costa<sup>21</sup>, che provvidero subito a far approntare un luogo adatto alla rappresentazione. Fu scelta una delle due corti del Palazzo Ducale<sup>22</sup>, per poter sfruttare, come era consuetudine per questo tipo di teatri effimeri, la struttura dell'edificio, che presentava logge e finestre rivolte verso l'interno atte ad ospitare parte del pubblico.

Il cortile più adatto risultò essere quello «dov'è il sito della fontana tra il Portico Maggiore et il giardino»<sup>23</sup>, dove era possibile utilizzare la presenza dell'acqua per la realizzazione degli effetti scenici previsti dall'allestimento. La struttura lignea fu progettata dall'architetto Giuseppe Meda e ne fu affidata la realizzazione a «Valerio Profondavalle Pittore della Corte di sua Eccellenza, et Antonio Maria Prata capo mastro nelle fabbriche della medesima Corte»<sup>24</sup>.

---

<sup>17</sup> D'ANCONA, *Origini*, cit., II, p. 514.

<sup>18</sup> Cfr. A. TURCHINI, *Il governo della festa nella Milano spagnola di Carlo Borromeo*, in *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in Età spagnola*, a cura di A. Cascetta e R. Carpani, Vita e Pensiero, Milano 1995, pp. 509-544.

<sup>19</sup> ASCMi, *Parte Antica, Dicasteri*, cart. 22, 1594 luglio 16 (Milano).

<sup>20</sup> Cfr. C. A. VIANELLO, *Teatri spettacoli musiche a Milano nei secoli scorsi*, Libreria Lombarda, Milano 1941, pp. 91-98.

<sup>21</sup> ASCMi, *Parte Antica, Dicasteri*, cart. 22, 1592-94.

<sup>22</sup> S. AGRISANI, *Dal teatro di corte alla Piccola Scala*, in *Vita teatrale in Lombardia. L'opera e il balletto*, a cura di G. De Florentiis, S. Martinotti e G. Tintori, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, Milano 1982, pp. 51-71.

<sup>23</sup> ASCMi, *Parte Antica, Dicasteri*, cart. 22, 1594 luglio 8. Quale cortile intendesse indicare effettivamente il riferimento documentario non è chiaro: secondo il Salveraglio (SALVERAGLIO, *La caduta*, cit.) si trattava del primo; è il secondo cortile per il Pagani (PAGANI, *Del teatro*, cit., p. 16).

<sup>24</sup> ASCMi, *Parte Antica, Dicasteri*, cart. 22, 1594 luglio 8.

L'apparato, conforme alla prassi dell'epoca, prevedeva un palco con

degli edifici in prospettiva, et dipinti, et mobile, et mutabile conforme al modello di rilievo veduto da sua Eccellenza come anco del Cielo che si farà posteriore alle dette prospettive depinte corrispondenti al medesimo soggetto, et la Casa del sole et motto del Caro e cavalli per il Fetonte con le actitudini et l'effetto della cascata o precipitio nel fiume valendosi anco dell'acqua Naturale della Fontana dove si potrà comodamente fare riuscire nel detto soggetto con li due pilastri dalle parti sopra quali vi passerà uno Arione dipinto<sup>25</sup>.

La scena era disposta su due livelli: in basso la "prospettiva", che rappresentava con ogni probabilità la topica piazza con edifici, propria del genere comico: «Per la comedia – annota Leandro – per il primo atto. Seguita la città in prospettiva. Si fingerà che sia Nopoli con 4 porte et 4 strade», sostituita poi da una "boschereccia" negli Intermedi; in alto uno sfondato che voleva ricreare l'illusione del cielo con i movimenti delle costellazioni dello Zodiaco:

La pittura del celo quale sarà fatto in circuito di colore noctuale con dentro il segno del zodiaco alquanto più chiaro, sopra quale le saranno le figure con stelle lucenti. Che giri alquanto diagonalmente dal oriente verso l'occidente gradualmente dal primo segno, che deve essere Gemini et seguire con li altri gradatamente; et in detto celo, fuori d'esso zodiaco, le andaranno stelle fisse lucenti, compartite a proposito in quel sito, le quali [do *cancellato*] però haverano da sparire a poco a poco quando comparerà l'Aurora<sup>26</sup>.

La disposizione della scenografia su due livelli (quello celeste e quello della terra), entrambi praticabili, è confermata dalle indicazioni tecniche contenute nel contratto del Prata:

Io, Antonio Maria Prata suditto, dico che a tutta mia spesa farò tutti li lavoretij di legname con le chiodarie bisognevoli che andaranno a fare il palco, et tutti gl'altri edificij pertinenti alla sciena, cioè pilastri, arcone, fenimenti sopra polito, armature de centini, aredo alle arme, et ogni altra cosa neccessaria et pertinente alla detta opera, et il tutto conforme al stabilimento fatto et disegnato sopra il luoco; medesimamente farà tutti li piani, et scalinata posteriore, come infatti si disegnò sopra il luoco<sup>27</sup>.

La rappresentazione nel suo complesso fu affidata alla compagnia degli Uniti<sup>28</sup>, allora diretta da Francesco Pilastri, detto Leandro<sup>29</sup>. Una lista di costumi dettata, come abbiamo accennato, dallo stesso Leandro<sup>30</sup> fu affidata al miniaturista Nunzio Galizi per la loro realizzazione<sup>31</sup>.

---

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ibidem*. Non sfugga, nella citazione, quel «conforme al modello di rilievo veduto da sua Eccellenza», che ci conferma la prassi, propria dell'architettura rinascimentale, della costruzione del modello ligneo per la valutazione di un edificio o di un apparato da parte della committenza, cfr. la mostra *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, Venezia, Palazzo Grassi, 1 aprile-6 novembre 1994, catalogo a cura di H. Millon e V. Magnago Lampugnani, Bompiani, Milano 1994.

<sup>28</sup> Sulle compagnie dell'Arte che passano per la piazza milanese in questi anni, cfr. R.G. ARCAINI, *L'attività dei Comici dell'Arte in area milanese durante la dominazione spagnola*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia,

In agosto l'apparato era probabilmente già ultimato, dato che il Prata, addetto alla costruzione del palco, si era impegnato a consegnarlo entro un mese dal contratto stipulato l'8 luglio<sup>32</sup>. Tuttavia il Vianello ipotizza la data del 21 luglio per la messa in scena dello spettacolo<sup>33</sup>.

È del 26 settembre la lista dei costumi che contiene anche l'elenco dei personaggi e degli interpreti, sia della Commedia che degli Intermedi Esiste, inoltre, come abbiamo accennato, la relazione dello spettacolo che l'ambasciatore mantovano Lodovico Falletti inviò al consigliere ducale Tullio Petrozani, riferendo della messa in scena come avvenuta il 13 ottobre 1594<sup>34</sup>. Oltre a queste fonti possediamo anche il canovaccio degli intermedi, sorta di appunti di proto-regia che il comico Leandro stese probabilmente durante il periodo delle prove<sup>35</sup>. Dalla collazione e dal confronto di questi documenti, che non sempre collimano fra loro, è possibile ricostruire, indicativamente, il processo di costruzione dell'evento spettacolare nell'arco di tempo fissato dalla datazione dei reperti documentali e, almeno parzialmente, l'effettivo svolgersi dello spettacolo.

Come abbiamo già affermato, bisogna considerare la diversa natura di tali documenti e la loro differente funzione. Gli appunti di Leandro non sono da considerarsi una partitura rigida, quanto piuttosto delle indicazioni per una messa in scena *in fieri*<sup>36</sup>. La relazione dell'ambasciatore, per quanto potesse essere sintetica ed evasiva sui particolari, ci fornisce comunque la descrizione a posteriori di uno spettacolo compiuto. Questo spiega, ad esempio, la diversità del numero degli Intermedi nei due diversi documenti (per Leandro tre, per il Falletti quattro) e una serie di altre piccole discordanze che cercheremo di analizzare.

Il nucleo centrale degli Intermedi è tratto da Ovidio<sup>37</sup>. Fetonte, figlio del sole, strappa ad Apollo, riluttante, il permesso di guidare, lungo l'arco celeste, per una giornata, il carro della luce, del quale, a causa della sua inesperienza, perde il controllo: i cavalli, lasciati a se stessi, si lanciano in una folle corsa, incendiando la terra e provocando per questo l'ira di Giove, che al momento

---

Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 1988-89, in parte rifulita nel suo saggio *I comici dell'Arte a Milano: accoglienza, sospetti, riconoscimenti*, in *La scena della gloria*, cit., pp. 265-326; per gli Uniti cfr. in particolare le pp. 280-285.

<sup>29</sup> D'ANCONA, *Origini*, cit., II, pp. 510-511.

<sup>30</sup> Si legge, infatti, nel documento: «Il tutto a colandatione dil comico Leandro», ASCMi, *Parte Antica, Dicasteri*, cart. 22, 1594 settembre 26 (Milano).

<sup>31</sup> ASCMi, *Parte Antica, Dicasteri*, cart. 22, 1594 luglio 26 (Milano). Cfr. G. BARBLAN, *Il teatro musicale in Milano nella prima metà del Cinquecento*, in SdM, IX, p. 952.

<sup>32</sup> ASCMi, *Parte Antica, Dicasteri*, cart. 22, 1594 luglio 8 (Milano).

<sup>33</sup> VIANELLO, *Teatri*, cit., p. 94.

<sup>34</sup> Riportata in D'ANCONA, *Origini*, cit., II, pp. 514-516. Il fabbricato era stato coperto per il periodo autunnale e tale incarico era stato affidato in settembre a Oliviero Beffi, cfr. PAGANI, *Del teatro*, cit., p. 17.

<sup>35</sup> ASCMi, *Parte Antica, Dicasteri*, cart. 22, 1594 luglio 21 (Milano). L'equivoco del Vianello sulla data della rappresentazione deriva probabilmente da un appunto a penna di mano recente sulla prima carta di questo documento che lo assegna appunto al 21 luglio 1594.

<sup>36</sup> Sulla natura di documenti come questo, cfr. L. ZORZI, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Einaudi, Torino 1990, pp. 141-153; A. BENTOGGIO, *Un inedito padovano del Seicento. Lo scenario per l'«Aristodemo» di Carlo de' Dottori con gli intermedi musicali de «La Cidippe»*, «Medioevo e Rinascimento», VI/n.s., 3 (1992), pp. 251-273.

<sup>37</sup> Fetonte chiede di guidare il carro di Apollo, *Metamorfosi*, II, 19-102; La caduta di Fetonte, *Metamorfosi*, II, 150-327 e *Imagines*, I, 11; Le sorelle di Fetonte mutate in pioppi, *Metamorfosi*, II, 329-380.

opportuno pone fine all'avventura dissennata scagliando un fulmine e facendo precipitare il carro di Fetonte in fiamme nel fiume Eridano.

Non è immediatamente evidente il rapporto fra la scelta del mito e l'occasione celebrativa. Se certamente Apollo, nella sua valenza di «principe in quanto sposo»<sup>38</sup>, è un *topos* ricorrente delle rappresentazioni festive matrimoniali, tuttavia non è la figura portante di questi intermedi, incentrati tutti sulla vicenda del figlio Fetonte, emblema dell'orgoglio punito<sup>39</sup>.

Non essendo possibile stabilire un rapporto simbolico tra il figlio del Governatore e Fetonte, che come figura negativa può eventualmente essere additata solo come esempio da fuggire, un barlume di senso è forse rintracciabile nell'opposizione fra il caos – creato dalla sventatezza di Fetonte – dei primi due Intermedi e il cosmo ritrovato degli ultimi due. La caduta, con le conseguenze rovinose per la natura e gli uomini, e la punizione di Fetonte alluderebbero, in modo allegorico, ad un periodo di miseria e rovina, laddove i canti festosi e i balli dei pastori sarebbero il segno del ritorno alla tranquillità e all'idillio. Ciò non pare peregrino se riferito alla realtà politica e sociale della Milano di quegli anni, uscita da poco dal disastro della peste del 1575, cui era seguita una dura crisi durante gli anni Ottanta.

Gli Intermedi vanno letti, inoltre, in relazione al soggetto della Commedia, che, nonostante gli scarni riferimenti dei documenti, è possibile almeno immaginare nelle linee generali. La relazione del Falletti, a questo proposito, suscita degli interrogativi, innanzi tutto sul numero degli atti del testo principale; in secondo luogo, e in conseguenza, sul genere di questo testo contenitore, che in tutti i documenti viene definito Commedia. Il numero di tre Intermedi previsti da Leandro non fa pensare di certo ad una commedia in senso classico e regolare, che come è noto era strutturata in cinque atti. Entrambe le fonti concordano sul fatto che Prologo e I Intermedio precedevano il I Atto della rappresentazione maggiore e la descrizione del Falletti, all'inizio del IV ed ultimo Intermedio, comincia con le parole: «Finito il terzo atto...»<sup>40</sup>. Potrebbe dunque trattarsi, in conclusione, di una commedia propria del repertorio dei Comici, non vincolata, pertanto, ad alcuna regola. In questo caso il fatto che la rappresentazione termini con l'intermedio non costituirebbe una stranezza.

Alla caduta del sipario si ebbe il Prologo, ambientato sulla marina di Napoli, dove nuota la sirena Partenope<sup>41</sup> che introduce l'azione. Partenope, che la leggenda vuole sepolta in Napoli, è il

---

<sup>38</sup> I. MAMCZARZ, *Origini del melodramma e arti figurative: i carri allegorici e mitologici*, in *Letteratura e arti figurative*, II, Leo Olschki, Firenze 1988, p. 681.

<sup>39</sup> Fetonte è, come Icaro e Prometeo, la figura dell'uomo tracotante che avendo voluto sfidare gli dèi è destinato alla inevitabile fine, cfr. F. GRAZIANI, *Découvertes*, in *Dictionnaire des mites littéraires*, Du Rocher, Monaco 1988, p. 408. Il tema è caro alla letteratura spagnola coeva, cfr. M.G. PROFETI, *Il paradigma e lo scarto*, in *La metamorfosi e il testo. Studio tematico e teatro aureo*, Franco Angeli, Milano 1990, p. 10.

<sup>40</sup> D'ANCONA, *Origini*, cit., II, p. 516.

<sup>41</sup> La «Vittoria comedianta a modo di Sirena» che interpreta il Prologo è, con estrema probabilità, la famosa attrice Vittoria Piissimi, molto nota in quegli anni, cfr. E. FERRARI BARASSI, *Feste, spettacoli in musica e danza nella Milano cinquecentesca*, in *La Lombardia spagnola*, Electa, Milano 1984, p. 214. L'attrice ebbe una lunga e gloriosa

simbolo della città, nella quale è ambientata la vicenda del dramma principale. Negli appunti di Leandro, tale prologo sembrerebbe non essere strettamente legato al I Intermedio quanto piuttosto alla Commedia, laddove, invece, la relazione del Falletti non evidenzia alcuna soluzione di continuità fra le due parti. Tuttavia, anche Leandro, alla fine del primo Intermedio, scrive: «Il primo Intermedio dopo la prima cortina». Quello che emerge chiaramente dalle due fonti è la stranezza di una Commedia che comincia solo dopo il I Intermedio.

Quest'ultimo è introdotto da una mutazione a vista della scena di città in una boschereccia verdeggiante con «arbori, boschi, monti e colli ameni»<sup>42</sup>, ottenuti sia per opera di pittura, sia con elementi scenici tautologici. Le azioni per il Falletti sono tre:

- 1) contesa fra Epafò e Fetonte che rivendicano entrambi la paternità di Apollo (Epafò mette in dubbio l'identità di Fetonte, dichiarandosi egli l'unico figlio del dio);
- 2) dialogo fra Fetonte e la madre Climene per chiarire i dubbi del giovane su tale paternità;
- 3) incontro fra Fetonte e Apollo, che concede al figlio di guidare momentaneamente il carro del Sole.

Per questo I Intermedio, Leandro aveva evidentemente pensato più in grande, ipotizzando una serie di macchine sceniche che forse non fu possibile realizzare: dopo le prime due azioni "terrene", per le quali aveva previsto la meraviglia scenica della «grotta bella ornata con diversi ornamenti marittimi», dentro la quale mostrare la ninfa Climene e il figlio Fetonte, il seguente incontro celeste fra Fetonte e il padre avrebbe dovuto essere preceduto dal movimento degli astri dello zodiaco nel cielo notturno. L'attraversamento dello spazio scenico da parte del Tempo, impersonato dallo stesso capocomico, avrebbe dato poi il via ad una serie di meraviglie scenotecniche: l'Aurora che entra col suo carro e fa sbiadire le stelle in cielo; le nuvole che diradano e scoprono la luminosissima casa del Sole, da cui si affaccia Apollo e nella quale viene introdotto Fetonte; la finale apparizione del carro del Sole, trainato da «li 4 cavalli allati a piedi e gettano fuoco dalla bocca dagli occhi et dalle nari»<sup>43</sup>, e guidato da Fetonte, o meglio dal suo simulacro, come prescrive Leandro: «Il giovine [in luoc cancellato] simile a Fetonte simulalo di rilievo et vestilo simile al Fetonte naturale». La

---

carriera: dapprima legata ai Gelosi, coi quali recitò nell'*Aminta* nel 1573, passò poi ai Confidenti dal 1579 e quindi alla filiazione di questi ultimi, la Compagnia degli Uniti, cfr. D'ANCONA, *Origini*, cit., II, *passim*; F. ANGELINI, s.v. *Piùssimi Vittoria*, in EdS, VIII, col. 134; B. BRUNELLI, s.v. *Uniti*, in EdS, IX, col. 1284; F. TAVIANI, M. SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, La casa Usher, Firenze 1992<sup>2</sup>, pp. 338-339; S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa fra Cinque e Seicento*, Einaudi, Torino 1993, *passim*; ARCAINI, *I comici*, cit., p. 273. Il fatto che il comico Leandro non la nomini nei suoi appunti, né a proposito del prologo («Prologo. Mare che attraverso il palco. Partenope sirena» ASCMi, *Parte Antica, Dicasteri*, cart. 22, 1594 luglio 26), né nell'elenco degli interpreti e dei personaggi (da questa lista l'Arcaini è risalita ai nomi di alcuni dei componenti della Compagnia degli Uniti di quegli anni, cfr. ARCAINI, *L'attività*, cit., pp. 221. Sugli Uniti cfr. anche I. SANESI, *La commedia*, II, Vallardi, Milano 1954<sup>2</sup>, cit. in TAVIANI, SCHINO, *Il segreto*, cit., pp. 100-103; BRUNELLI, *Uniti*, cit., col. 1284) fa pensare che l'inserimento della "diva" all'interno dello spettacolo sia stato deciso all'ultimo momento.

<sup>42</sup> D'ANCONA, *Origini*, cit., II, p. 515.

<sup>43</sup> ASCMi, *Parte Antica, Dicasteri*, cart. 22, 1594 luglio 21 (Milano), cfr. SALVERAGLIO, *La caduta*, cit., pp. 9-10.

cancellatura dell'espressione «in luoc[o di]» rivela il progetto di collocare fisicamente il fantoccio sul carro al posto dell'attore Ottavio in carne e ossa.

La meraviglia di questo Intermedio, almeno nelle intenzioni del *corago* Leandro, avrebbe dovuto essere tutta giocata sull'effetto sorpresa che la casa del sole («sforata dentro e fuori con ori risplendenti per forza de lumi adornata di lummini de colori»<sup>44</sup>) avrebbe certamente provocato sul pubblico, dopo essere stata progressivamente offerta alla vista dal diradarsi dei «nuvoli» che andavano «calando abasso discoprendo piano piano la Casa»<sup>45</sup>. Tale espediente scenico non fu però registrato dal Falletti. L'ambasciatore Mantovano si limitò a descrivere l'incontro di Fetonte e Apollo, che «cavandosi li raggi l'accarezzò molto»<sup>46</sup> e cedette, per un giorno, il carro del sole al figlio, «ongendolo prima acciò non abbrugiasse»<sup>47</sup>.

La ripresa della Commedia – o meglio, il suo effettivo inizio – deve essere collocata a questo punto dello spettacolo, come risulta dagli appunti di Leandro, che puntualmente segnalano i momenti di passaggio e i cambiamenti di scena: «Seguita la città in prespetiva». L'espressione è efficace e dà il senso della continuità e della unità dei vari e disparati momenti che compongono questo spettacolo.

Alcune informazioni sulla natura della Commedia ci vengono dallo stesso capocomico, e sono contenute nella solita lista da lui affidata a Nunzio Galizio per la realizzazione dei costumi, dove annota che quattro attrici, Lucilla, Franceschina, Verginia e Farinella vestono «habiti [...] di tela da serva», due dei quali devono essere «simili [...] e bisognerà far le spalle e i fianchi a Franceschina come quelli di Lucilla». Quest'ultima indicazione suggerisce l'ipotesi di una *sostituzione di persona* come elemento drammaturgico del *plot*, ingrediente fra i più frequentati tanto all'interno delle commedie dei comici quanto in quelle regolari, soprattutto se l'equivoco veniva poi risolto con una agnizione sorprendente. Alla vicenda principale, che non è però possibile ricostruire, si affiancavano, con tutta probabilità, e secondo una tradizione ormai consolidata per questo tipo di intrattenimenti, alcuni momenti incentrati sui lazzi delle maschere, come suggerirebbero gli oggetti previsti dall'elenco di Leandro: «Quattro fazzoletti. Scala per Arlecchino. Pignate da romper. Ferlini numero 200»<sup>48</sup>.

Gli dei Venere, Cupido e Imene compaiono anche tra i personaggi della Commedia e fanno pensare, pertanto, che all'interno della stessa fosse presente un nucleo drammaturgico di natura encomiastica, che celebrava le nozze per le quali tutto l'impianto festivo era stato allestito. I due filoni, quello aulico dell'Intermedio e quello ibrido della Commedia, si incontrano e si

---

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> D'ANCONA, *Origini*, cit., II, p. 515.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> ASCMi, *Parte Antica, Dicasteri*, cart. 22, 1594 luglio 26 (Milano).

sovrappongono almeno in due momenti della rappresentazione. Una prima volta alla fine del secondo Intermedio, quando «tempestò confetti sopra il palco, che causò gran alegrezza a Relichino et Pedrolino, et molto riso agli ascoltanti»: si tratta del momento in cui prevale il codice sonoro associato ad alcune meraviglie visive, quando, cioè, si udirono tuoni, lampi attraversarono il cielo e si scatenò una tempesta. È curioso constatare che le fonti, in questo caso, concordano persino dal punto di vista lessicale, tuttavia anche se per descrivere la scena tanto Leandro quanto il Falletti utilizzano gli stessi termini, la collocazione di questa nell'economia della rappresentazione nel suo complesso è diversa. Leandro la presenta come un momento di passaggio fra il I Atto della Commedia e il II Intermedio, sorta di effetto “cinematografico” *ante-litteram* che anticipa nel sonoro le immagini successive – il II Intermedio, infatti, si apre sugli esiti rovinosi del passaggio del carro del Sole guidato dall'inesperto Fetonte. Il Falletti pone la scena al termine del II Intermedio, a preludio, quindi di un II Atto di Commedia, di cui, però, non sappiamo nulla.

Un successivo momento di sovrapposizione fra Commedia e Intermedi si ha al termine dello spettacolo, quando tutti i personaggi divini e mitologici, già presenti con ruoli diversi nella altre parti della rappresentazione, si uniscono nell'apoteosi finale in cui trionfano i codici della musica, del canto e della danza.

In ogni caso, tornando allo schema riassuntivo dell'evento, il I Atto della Commedia segna un'ellissi temporale all'interno della vicenda intermediale, tant'è vero che il II Intermedio comincia quando il disastro provocato dalla scellerata corsa di Fetonte è già avvenuto. La scena mostra, infatti, «arbori secchi et campagne, che non parevano se non fuoco per il gran calore»<sup>49</sup>. Su questo paesaggio desolato avviene l'azione, che prevedeva dapprima le lamentazioni delle personificazioni dei fiumi, «che in cambio d'esser pieni d'acqua s'abbrugiavano»<sup>50</sup>, e le invocazioni a Giove da parte delle quattro stagioni; in secondo luogo l'apparizione del dio stesso che, a cavallo di un'aquila, saettava il giovane Fetonte.

Secondo un'esperta tradizione scenotecnica, che pare consolidata anche a Milano<sup>51</sup>, la scena che seguiva immediatamente dopo, vale a dire la caduta di Fetonte nel fiume, sfruttava tutti gli accorgimenti della macchinaria teatrale coeva:

Il caro di Fetonte [...] precipita con lampi toni et terremoti orribili il qual caro caschi nella bucca piena d'acqua facendo nell'istesso atto che usciscano focci contornanti ad essa bucca la quale si serri dopo la caduta del caro<sup>52</sup>.

---

<sup>49</sup> D'ANCONA, *Origini*, cit., II, p. 515.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> Cfr. PONTREMOLI, *Intermedio*, cit., pp. 99-166.

<sup>52</sup> ASCMi, *Parte Antica, Dicasteri*, cart. 22, 1594 luglio 21 (Milano), cfr. SALVERAGLIO, *La caduta*, cit., p. 10.

La comparsa della madre Climene e delle sorelle di Fetonte – poi tramutate in pioppi –, giunte per piangere lo sfortunato giovane, introduce una nota di tristezza con la quale, data l'occasione festiva, non poteva chiudersi l'Intermedio. È per tale motivo che – nella versione del Falletti – l'esito della scena è una tumultuosa tempesta con lampi, tuoni fragorosi e una grandinata di «confetti sopra il palco»<sup>53</sup>. L'introduzione delle due maschere di Arlecchino e Pedrolino stempera un po' forzatamente il dramma nella farsa<sup>54</sup>.

Rispetto alla rappresentazione finale, come è adombrata nella parole del Falletti, gli appunti di Leandro prevedevano all'inizio di questo Intermedio almeno altri due personaggi, quello di un Villano, interpretato dal comico Piombo, e quello di Terra (l'attrice Emilia), che usciva di sorpresa da una buca del palcoscenico:

Che nel piano del palco, nella superficie, le sia una bucca con e soi molinelli sotto, da far comparere la terra che si lamenta<sup>55</sup>.

È inoltre possibile che la misteriosa donna che sbuca, alla fine dell'Intermedio, da un'ulteriore botola vicina a quella in cui precipita il carro di Fetonte sia proprio Climene, indicata più chiaramente nella cronaca del Falletti.

È evidente, in questi primi due Intermedi, il prevalere dei codici visivo e uditivo sul dramma vero e proprio<sup>56</sup>. Tutto lo spettacolo era infatti costruito sull'accostamento, una dopo l'altra, di azioni sorprendenti e sbalorditive, tese a conquistare l'attenzione dello spettatore. Come osserverà di lì a qualche anno anche l'Anonimo estensore del trattato manoscritto sulla messa in scena, noto come il *Corago*, il soggetto del Fetonte si prestava in modo particolare ad una effettistica realizzazione.

Il II Atto della Commedia non è segnalato da nessuna delle nostre fonti, che passano tutte alla descrizione del III Intermedio. Da questo punto in poi Leandro non immagina alcuna soluzione di continuità fino al termine dello spettacolo, mentre il Falletti descrive altre due cesure: una alla fine del II Intermedio e un'altra prima del IV, quando ci segnala che è «finito il terzo atto»<sup>57</sup> della Commedia.

---

<sup>53</sup> D'ANCONA, *Origini*, cit., II, p. 515.

<sup>54</sup> Si tratta di Tristano Martinelli (Arlecchino) e di Pedrolino, che insieme a Vittoria Piissimi, condivisero una stessa *tournée* col nome di Uniti dall'autunno del 1594 al Carnevale del 1595, cfr. FERRONE, *Attori*, cit, p. 106 e pp. 130-131 n. 56.

<sup>55</sup> ASCMi, *Parte Antica, Dicasteri*, cart. 22, 1594 luglio 21 (Milano), cfr. SALVERAGLIO, *La caduta*, cit., p. 10.

<sup>56</sup> Il rumore era uno degli elementi clamorosi della festa barocca: facile da ottenere (cfr. G. PAXIA, *La scenotecnica barocca*, «Quaderni di Teatro», 10 (1980), pp. 9-25), raggiungeva con facilità anche gli spettatori più lontani, attirandone l'attenzione ed eccitandone la fantasia, cfr. G. STEFANI, *Musica barocca. Poetica e ideologia*, Bompiani, Milano 1987<sup>2</sup>, p. 30.

<sup>57</sup> Cfr. D'ANCONA, *Origini*, cit., II, p. 516.

Un'analisi attenta rivela che il III Intermedio, previsto dal piano "registico" di Leandro, coincide con le due parti della descrizione dell'ambasciatore mantovano, indice che forse l'originario ampio Intermedio finale fu poi sdoppiato in due diverse azioni e che le scene del progetto iniziale subirono una redistribuzione all'interno dei diversi Intermedi. Il III Intermedio, infatti, ebbe come soggetto principale l'ingresso di Aurora sul suo carro – che, come abbiamo visto, Leandro aveva inserito nel I – accompagnata da cinque pastori con le viole, da quattro villani danzanti e dalle personificazioni dei fiumi<sup>58</sup>.

Nel IV confluiscono le quattro stagioni e i quattro dèi che cantano. Potrebbe trattarsi di Giove, Apollo, Venere e Cupido, dato che Diana è interpretata, secondo la lista di Leandro, da «uno che non parla»<sup>59</sup>, e Mercurio e Marte sono introdotti esplicitamente come personaggi muti<sup>60</sup>. Inoltre, gli ultimi due Intermedi della descrizione del Falletti rivelano fra loro una notevole affinità tematica e scenica<sup>61</sup>. Dopo la contesa fra Epafroditos e Fetonte e la spettacolare caduta del figlio del Sole nel fiume – parti comuni a tutte le fonti –, il III Intermedio rappresenta il ristabilirsi dell'ordine, la nascita del nuovo giorno e con esso la gioia per la riacquistata serenità del mondo. Il IV costituisce una specie di continuazione del precedente, sorta di tripudio finale dal carattere prevalentemente musicale:

Et nel finire conchiusero: andiamo andiamo, con concento sonoro più volte dicendo, andiamo andiamo. E così fu finita la comedia<sup>62</sup>.

Il III Intermedio si apre su «una bella primavera», scena idillica che ospita il carro dell'Aurora «tirato da due leoni»<sup>63</sup>. Una significativa cancellatura, negli appunti di Leandro, che iniziavano descrivendo subito la «terra verdeggiante», suggerisce un ripensamento testuale da parte del nostro capocomico (progetto che non è detto avrebbe trovato successivo riscontro nella messa in scena): il ritorno dell'ordine e della primavera dovevano avvenire come cambiamento "a vista", dopo aver mostrato, inizialmente, ancora la «scena incenerita», che si trasformava, davanti agli occhi degli spettatori, in natura rigogliosa.

Secondo la descrizione del Falletti, Aurora, «la bellissima donna vestita pomposamente [...] cantava bellissimi versi»<sup>64</sup>. Grazie ad abili giochi di luce, gli spettatori assistettero al lento spegnersi delle stelle e al progressivo rosseggiare del cielo. Gli uccelli, col loro canto, ritmavano i versi di Aurora, ai quali facevano subito seguito le danze di quattro «villani» accompagnati da quattro o

---

<sup>58</sup> *Ivi*, pp. 515-516.

<sup>59</sup> ASCMi, *Parte Antica, Dicasteri*, cart. 22, 1594 settembre 26 (Milano).

<sup>60</sup> *Ibi*, 1594 luglio 26 (Milano).

<sup>61</sup> Una «scena dipinta che affigurava la bella primavera», nel III Intermedio; «tele di verdura copersero la scena» nel IV, cfr. D'ANCONA, *Origini*, cit., II, pp. 515-516.

<sup>62</sup> *Ibi*, II, p. 516.

<sup>63</sup> D'ANCONA, *Origini*, cit., II, p. 515.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

cinque viole (a seconda delle fonti). Il Falletti riferisce infatti: «Comparvero cinque Pastori con viole che sonavano per eccellenza, et con essi erano quattro villani che ballavano nizzarda et altri balli, che fecero bello vedere»<sup>65</sup>. Anche gli appunti Leandro accennano a questi villani nel terzo Intermedio, ma in modo più vago: «Villani vestiti come dinanzi, con cimbali danzando o altri strumenti, come si concerterà»<sup>66</sup>.

Dei villani Leandro aveva anche parlato a proposito del II Intermedio, dove però ne indicava con precisione il numero di cinque:

Per vestir cinque villani, cap[p]jelli di paglia, barbe e capigliare di più sorte, camise grosse, boricchi e calze lunghe fino passata meza gamba, scarpe grosse. Badili<sup>67</sup>.

Uno di questi cinque villani, infatti, secondo la solita lista di personaggi ed interpreti, è un attore, mentre gli altri sono ballerini<sup>68</sup>. Nessun riferimento viene fatto, invece, ai cinque pastori-musici né negli appunti di proto-regia, né nella suddetta lista, dove, per il III Intermedio, sono previsti in tutto sei musicisti: quattro per i fiumi e due per Venere e Cupido. Un settimo musicista, che avrebbe dovuto impersonare la Concordia, è presente nell'elenco ma con una cancellatura di mano coeva, forse perché la Concordia è anche uno dei personaggi della Commedia. Ritorna, tuttavia, ancora con il ruolo di musicista, nelle ultime righe del medesimo elenco<sup>69</sup>.

Se è valida l'ipotesi dello sdoppiamento del terzo Intermedio, originariamente progettato da Leandro in due distinte azioni, allora i musicisti necessari per questa scena dovrebbero essere otto o addirittura nove: quattro per i fiumi e quattro/cinque per i pastori.

Ci viene in aiuto un'ulteriore fonte, che contiene un riferimento a questo Intermedio è il testo a stampa che riporta una delle danze in esso eseguite, vale a dire il «balletto [...] detto il Pastor Leggiadro, fatto da quattro Pastori, nel Palazzo Ducale, in occasione della Commedia, et intermedij di Fetonte»<sup>70</sup>. La coreografia è del maestro di danza milanese Cesare Negri, che la pubblica, insieme alla melodia e all'intavolatura di liuto, nel suo trattato *Le gratie d'amore*. Secondo questa descrizione i pastori-musici sono solo quattro e compiono il loro ingresso in scena per primi, precedendo altri quattro pastori-ballerini (probabilmente i villani di cui sopra), che eseguono questa e forse altre danze:

---

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 516.

<sup>66</sup> ASCMi, *Parte Antica, Dicasteri*, cart. 22, 1594 luglio 26 (Milano).

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> «Villano che parla → Piombo; 4 villani → 4 ballarini», *ibi*, 1594 settembre 26 (Milano).

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> NEGRI, *Le gratie*, cit., pp. 226-228.

L'entrata del detto Ballo, entrarono prima 4 musici con le viole da braccio vestiti da Pastori, e poi li quattro Pastori [si intende quelli della danza]<sup>71</sup>, a uno a uno<sup>72</sup>.

Data la successione immediata delle entrate, i fiumi che alla fine dell'Intermedio «scaturivano acque odorifere [...] cantando versi»<sup>73</sup> devono, di necessità, essere musici diversi da quelli che interpretano i pastori.

È possibile immaginare dunque che il progetto di Leandro avesse subito delle modifiche, forse proprio a causa della necessità di allargare l'organico, sopravvenuta dopo lo sdoppiamento dell'originario terzo Intermedio. Quest'ultimo può essere in sintesi così ricostruito: ingresso di Aurora che canta la sua aria; entrata di quattro o cinque pastori-musici (il quinto è forse quel musicista inizialmente ingaggiato per interpretare, proprio in questo Intermedio, la Concordia, poi probabilmente impiegato come quinta viola o come comparsa; se invece sono valide le indicazioni del Negri, bisogna supporre una svista del Falletti); entrata dei quattro villani-ballerini che eseguono alcune danze; entrata dei Fiumi-cantanti.

Il ballo *Pastor Leggiadro* non è identificabile però con *La Nizzarda* di cui parla il Falletti. Si tratta infatti di due tipi di danze completamente diverse. Innanzi tutto *La Nizzarda* è un ballo di genere, riconducibile all'ambito del divertimento sociale, che esige un accompagnamento musicale di ritmo ternario; il *Pastor Leggiadro* è invece una composizione di carattere teatrale, creata *ad hoc*, che, pur possedendo uno statuto ancora medio fra il ballo da sala e il balletto scenico, dal punto di vista strutturale presenta maggiori difficoltà e sembra esigere un'esecuzione da "esperti". Annota al proposito Leandro: «Bisogna trovare i ballerini e dar ordine ai musici».

È dunque possibile che dopo la *Nizzarda*, riconosciuta facilmente dal Falletti perché gli era evidentemente familiare come danza di genere, i quattro villani/pastori proponessero altre danze, create appositamente per questi intermedi, una delle quali ci è stata conservata proprio perché ideata dal Negri. Sulle altre non è possibile fare alcuna illazione, tranne ipotizzare che non fossero del maestro di danza milanese, il quale non avrebbe probabilmente resistito alla tentazione di pubblicarle tutte nel suo trattato.

Il IV ed ultimo Intermedio, che, secondo la relazione del Falletti sembrerebbe chiudere l'intera rappresentazione, è tutto incentrato sul codice musicale, sia dal punto di vista strumentale, sia da quello corale, risolvendosi sostanzialmente in un lungo canto di ringraziamento per l'ordine

---

<sup>71</sup> È noto infatti che spesso i ballerini cantavano le danze che contemporaneamente eseguivano, ma non è ancora attestato il caso di ballerini che eseguissero danze complesse, come è il caso di questo *Pastor Leggiadro*, pieno di salti piccoli e grandi, e contemporaneamente ne suonassero la musica con viole da braccio.

<sup>72</sup> NEGRI, *Le gratie*, cit., p. 226.

<sup>73</sup> D'ANCONA, *Origini*, cit., II, p. 216.

ristabilito. La rappresentazione termina dunque con un momento di grande concertazione scenica, nel quale confluiscono tutti i personaggi mitologici per cantare «madrigali bellissimi»<sup>74</sup>.

Il resoconto del Falletti si conclude con un interessante commento che, pur essendo una formula stereotipata tipica di questo tipo di cronache, ci fornisce alcune utili informazioni sulla grandiosità e la ricchezza dell'allestimento:

Li Comedianti che furono gli ordinari comparvero benissimo vestiti, li intermedi ornati. Costa alla comunità di Milano da duemila ducati. Gli auditori eccedevano seimila. Vi era il Senato e tutti li Maestrati con quelli di Provigione, infinite et ben ornate Dame. Sue Eccellenze et la casa sua s'intendono<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup> *Ibidem.*

<sup>75</sup> *Ibidem.*