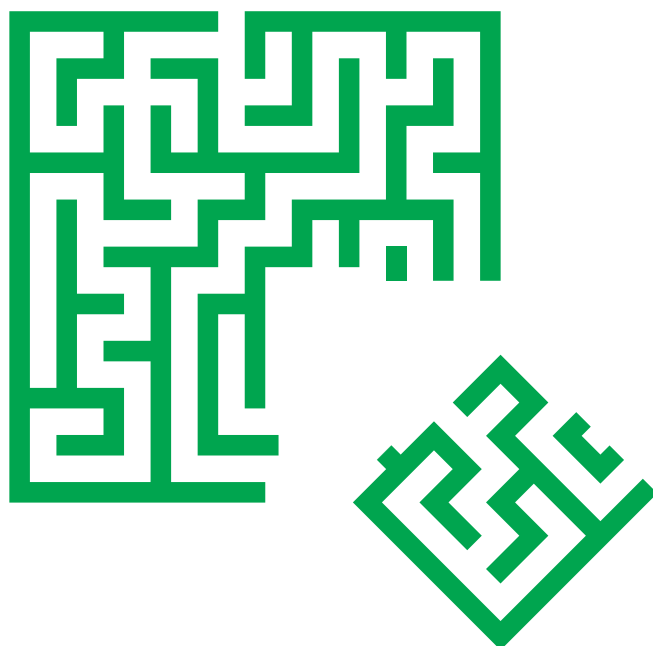


«... E TUTTO PREZIOSO È CIÒ CHE OFFRANO GLI AMICI»

Miscellanea di studi per Luigi Belloni

a cura di

Andrea Comboni, Giorgio Ieranò e Sandro La Barbera



Questo volume raccoglie, sotto il titolo ricavato dalla chiusa di un idillio teocriteo «ἡ μεγάλα χάρις / δῶρω σὺν ὀλίγῳ: πάντα δὲ τίματα τὰ παρ φίλων» (XXVIII 24-25), i contributi che un gruppo di amici, colleghi e allievi ha voluto offrire a Luigi Belloni in occasione del suo pensionamento, in segno di riconoscenza e affetto. Se la maggior parte dei contributi riguarda la filologia classica e le letterature greca e latina, non mancano interventi che spaziano dalla filosofia alla storia della lingua italiana, dalla filologia romanza alla letteratura contemporanea, dalla paleografia ed epigrafia alla storia della musica e del teatro.

Sono presenti contributi di F. Angiò, S. Baggio, N. Bertoletti, M. Canatà Fera, R. Capelli, A. Cavarzere, A. Comboni, C. Cozzi, E. Franchi, M. Frassoni, D. Frioli, E. Gasperetti, F. Ghia, M. Giangiulio, C. Giunta, G. Ieranò, S. La Barbera, F. Meroi, E. Migliario, L. Morlino, M. Napolitano, A. Palazzo, M.P. Pattoni, S. Pietrini, G. Proietti, M. Rizzante, R. Tosi, O. Vox, S. Zucal.

Labirinti

195

COMITATO SCIENTIFICO

Andrea Comboni (coordinatore)

Francesca Di Blasio

Daniele Giglioli

Caterina Mordeglia

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

«... E TUTTO PREZIOSO È CIÒ
CHE OFFRANO GLI AMICI»

MISCELLANEA DI STUDI
PER LUIGI BELLONI

a cura di
Andrea Comboni
Giorgio Ieranò
Sandro La Barbera

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Lettere e Filosofia



UNIVERSITÀ
DI TRENTO

Pubblicato da
Università degli Studi di Trento
via Calepina, 14 - 38122 Trento
casaeditrice@unitn.it
www.unitn.it

Collana Labirinti n. 195
Direttore: Andrea Comboni
Redazione: Fabio Serafini - Ufficio Editoria Scientifica di Ateneo

© 2023 Università degli Studi di Trento - Dipartimento di Lettere e Filosofia
via Tommaso Gar, 14 - 38122 Trento
<https://www.lettere.unitn.it/154/collana-labirinti>
e-mail: editoria.lett@unitn.it

ISBN 978-88-5541-016-8 (edizione cartacea)
ISBN 978-88-8443-991-8 (edizione digitale)
DOI 10.15168/11572_398453

SOMMARIO

<i>Nota di apertura</i> (ANDREA COMBONI)	IX
<i>Ad Lodovicum Bellonium</i> (SANDRO LA BARBERA)	XI
<i>Premessa</i> (GIORGIO IERANÒ)	XIII
FRANCESCA ANGIÒ, <i>Qualche osservazione sul lessico del Posidippo 'vecchio' e 'nuovo'</i>	3
SERENELLA BAGGIO, <i>Nonostante la conoscenza del greco. Ineleganza della scrittura di G.I. Ascoli</i>	13
NELLO BERTOLETTI, <i>Una coppia di note dorsali in volgare (Roma, 1298 circa)</i>	31
MARIA CANNATÀ FERA, <i>Achille, il midollo di cervi e le gambe leste (TrGF II 250)</i>	45
ROBERTA CAPELLI, <i>Visioni trobadoriche e utopie medioevali tra Romanticismo e Risorgimento</i>	61
ALBERTO CAVARZERE, <i>Mart. Cap. V 425 (prova di commento)</i>	75
ANDREA COMBONI, <i>Musici e cantori veronesi in un sonetto di primo Cinquecento</i>	91
CECILIA COZZI, <i>Eredità 'imperfetta'. Una lettura psicoanalitica del racconto di Neottolema nel Filottete sofocleo (vv. 343-390)</i>	101
ELENA FRANCHI, <i>Oltraggio oltre confine. Callirhoe figlia di Foco e i suoi pretendenti tebani</i>	123
MARTA FRASSONI, <i>La tapeinotes del tiranno (Hdt. VII 14; PV vv. 907-908)</i>	143
DONATELLA FRIOLI, <i>Nuove testimonianze dell'Ars grammatica di Prisciano. I frammenti di Trento</i>	157

EVA GASPERETTI, <i>Dall'epica greca al romanzo latino. L'intertestualità tra Apollonio Rodio e Apuleio</i>	175
FRANCESCO GHIA, « <i>Tacito amico delle molte lontananze...</i> ». <i>Digressione filosofica breve intorno alla figura di Orfeo (con costante riferimento a Rilke)</i>	195
MAURIZIO GIANGIULIO, <i>Minima Iamblichea</i>	209
CLAUDIO GIUNTA, <i>Su Here di Philip Larkin</i>	217
GIORGIO IERANÒ, « <i>Domani appariremo giusti</i> ». <i>Appunti per una rilettura del personaggio di Odisseo nella tragedia greca</i>	237
SANDRO LA BARBERA, <i>Il castello poeta. Versi, immagini e memoria al Castello del Buonconsiglio di Trento</i>	251
FABRIZIO MEROI, <i>L'uomo, la natura, la fortuna. Nota sul Theogenius di Leon Battista Alberti</i>	293
ELVIRA MIGLIARIO, <i>Nel '68 e oltre. Crisi e rinnovamento di una facoltà di Lettere</i>	309
LUCA MORLINO, <i>Paralipomeni iberici sulla storia della parola 'classico'</i>	321
MICHELE NAPOLITANO, <i>Di Richard Strauss 'satiresco' e di un'intervista a Giuseppe Sinopoli</i>	333
ALESSANDRO PALAZZO, <i>Gli dèi dei gentili nella Catena aurea entium di Enrico di Herford</i>	351
MARIA PIA PATTONI, <i>L'adolescente idealista e il tiranno 'suo malgrado'. Antigone vs Creonte da Jean Anouilh a Felix Lützkendorf</i>	371
SANDRA PIETRINI, <i>Galvano Fiamma e gli antichi edifici teatrali di Milano</i>	389
GIORGIA PROIETTI, <i>Epigrammi simonidei, oracoli erodotei e i Persiani di Eschilo. Esercizi di filologia oracolare attorno alle Guerre persiane</i>	407

MASSIMO RIZZANTE, <i>Ancora un testamento tradito? Riflessioni su Un Occidente prigioniero</i>	433
RENZO TOSI, <i>Volontarietà e involontarietà nell'Edipo a Colono</i>	445
ONOFRIO VOX, <i>Noterelle alle Cariti (Theocr. 16)</i>	457
SILVANO ZUCAL, «Bello è non essere nato». <i>La tragica verità del Sileno e la sua ripresa in Erasmo</i>	467
<i>Indice dei nomi</i>	483

SANDRA PIETRINI
GALVANO FIAMMA
E GLI ANTICHI EDIFICI TEATRALI
DI MILANO

Nel corso dell'alto Medioevo, dopo che già nella tarda antichità sant'Agostino aveva commentato compiaciuto il crollo dei teatri, *cavae turpitudinum*, delle piazze e delle mura delle città pagane, «in cui si adoravano i demoni»,¹ anche la memoria dell'architettura teatrale antica divenne sempre più indefinita. Persino monumenti imponenti come il Colosseo furono lasciati andare in rovina, al punto che, dopo varie vicissitudini, mutamenti d'uso e passaggi di proprietà, ne fu decretata la libera spoliatura e finirono per essere utilizzati come cave da cui asportare pietre. D'altra parte, le descrizioni di Roma sotto forma di guida per i pellegrini, che fino al Mille si erano limitate a elencare i monumenti esistenti, cominciarono a essere arricchite con dettagli spesso immaginari, leggende e altri materiali provenienti dalla tradizione orale. Intorno alla metà del XII secolo ne scaturì un nuovo genere letterario, le *Mirabilia urbis Romae*, concepite come raccolte delle principali attrazioni monumentali della città che rielaboravano, in modo spesso fantastico, nozioni tratte da testi eterogenei, dalle carte topografiche ai racconti agiografici.²

¹ Augustinus, *De consensu evangelistarum*, I 33 (PL 34, col. 1068).

² Cfr. C. Nardella, *Il fascino di Roma nel Medioevo. Le Meraviglie di Roma di maestro Gregorio*, Viella, Roma 2011, pp. 15-19.

Nelle raccolte delle *Mirabilia*, fissate in forma scritta dopo il Mille ma frutto di tradizioni orali più antiche,³ il Colosseo è descritto addirittura come un tempio rotondo coperto da una cupola di bronzo dorato: il potere mitopoietico dell'immaginario è talmente forte da sopraffare la realtà più evidente, come la forma ellittica di un edificio che gli abitanti di Roma avevano sotto gli occhi.

Antico simbolo dei fasti imperiali, il Colosseo era divenuto una specie di tempio della memoria dei martiri, poiché la Chiesa aveva diffuso racconti e leggende sui cristiani dati in pasto alle belve nell'arena. Ma una vera consapevolezza della sua funzione spettacolare fu recuperata soltanto a partire dal Trecento. In una chiosa erudita alla sua *Teseida*, Giovanni Boccaccio menziona il Colosseo come il più famoso teatro pubblico del passato, al quale paragona i luoghi in cui si svolgono gli spettacoli della sua epoca, come «le loggie e i ridotti».⁴ Probabilmente pensava ai loggiati, che potevano fare da sfondo alle rappresentazioni religiose, e agli allestimenti all'interno dei palazzi signorili. Al tempo del Boccaccio, infatti, non esistevano teatri né luoghi adibiti in modo permanente agli spettacoli. Per i grandi cicli dei misteri d'oltralpe venivano approntate strutture temporanee, talvolta anche molto elaborate, ma destinate a essere smantellate, mentre le più modeste sacre rappresentazioni di ambito italiano non necessitavano di grandi allestimenti. Nella percezione dei contemporanei, non si trattava comunque di eventi teatrali ma di occasioni civico-religiose a cui partecipava tutta la comunità. Da quando Innocenzo III aveva condannato ogni forma di spettacolo all'interno delle chiese, alcune rappresentazioni religiose furono allestite anche fra le rovine dei teatri antichi,⁵ e tuttavia, nelle ricostruzioni immaginarie bassomedievali, l'Anfiteatro Flavio sarà ancora arricchito di dettagli fantastici. Nel *Tractatus de rebus antiquis et situ*

³ Cfr. *ibidem*.

⁴ G. Boccaccio, *Teseida*, II, 20 (ed. a cura di A. Limentani, Mondadori, Milano 1992, p. 61).

⁵ Cfr. R. Luciani, *Il Colosseo*, De Agostini, Milano 1993, p. 16.

urbis Romae, del 1411, si legge: «Il Colosseo fu il Tempio del Sole, di grandezza e bellezza mirabili, munito di molte e diverse sale. Era tutto coperto da un soffitto di bronzo dorato, dove si facevano i tuoni, le folgori e i lampi e si faceva cadere la pioggia attraverso tubi sottili». ⁶

Se gli antichi monumenti teatrali di Roma trovarono spazio all'interno delle raccolte dei *Mirabilia*, che contribuirono a tramandarne la memoria, anche per la città di Milano esistono riferimenti a edifici adibiti agli spettacoli, molto meno noti e studiati ma decisamente interessanti in relazione all'immaginario teatrale. Non si tratta di teatri realmente esistiti, ma di monumenti menzionati quasi esclusivamente all'interno di un testo, la *Cronica extravagans* del domenicano Galvano Fiamma. Nato probabilmente a Milano nel 1283, dopo aver ricevuto un'educazione religiosa presso i frati predicatori Galvano divenne maestro di Teologia a Padova intorno al 1309. Com'è stato affermato, fu proprio in quegli anni che «le beghe campanilistiche tra lui e i Pavesi lo indussero a darsi allo studio delle cronache, di cui fino ad allora non si era mai occupato, per rintuzzare gli attacchi di cui, in quanto milanese, era fatto oggetto dagli indigeni». ⁷ La *Cronica extravagans* è stata pubblicata interamente solo di recente, colmando un vuoto importante nella storiografia. ⁸ Dopo aver destato qualche interesse negli ultimi decenni dell'Ottocento, ⁹ era stata infatti sostanzialmente negletta. Scritta molto probabilmente nel

⁶ *Tractatus de rebus antiquis et situ urbis Romae* (Firenze, Biblioteca Nazionale, Fondo Magliabechi). Cfr. M. Accame, *Le Antichità della alma Roma: un volgarizzamento dell' 'Anonimo Magliabechiano'*, «Carte di viaggio», 10 (2017), pp. 9-16.

⁷ S.A. Céngarle Parisi, *Introduzione*, in Id. - M. David (a cura di), *La Cronaca estravagante di Galvano Fiamma*, Casa del Manzoni, Milano 2013, p. 25. Sugli scritti di Galvano Fiamma, e sulle sue fonti, cfr. l'ottima introduzione di F. Favero alla *Chronica pontificum Mediolanensium*, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, Firenze 2018.

⁸ S.A. Céngarle Parisi - M. David (a cura di), *La Cronaca estravagante...*

⁹ Vedi P. Rajna, *Il Teatro di Milano e i canti intorno ad Orlando e Ulivieri*, «Archivio storico lombardo», 14.1 (1887), pp. 15-20 e L.A. Ferrai, *Le crona-*

1337, è conservata in un unico manoscritto del XIV secolo, trascritto da un copista di nome Pietro Ghioldi e conservato presso la Biblioteca Ambrosiana.¹⁰ Il titolo dell'opera non deve trarre in inganno: non fa riferimento a qualcosa di bizzarro, ma a scritti aggiuntivi a una raccolta già conclusa, che nel caso specifico è la *Magna chronica de actibus civitatis Mediolani*. Fiamma la elabora soprattutto per rispondere alle critiche ricevute all'apparizione dell'opera principale. A lungo considerato un affastellatore di informazioni poco attendibili, Galvano Fiamma è stato recentemente rivalutato e addirittura definito il fondatore degli studi antiquari milanesi.¹¹ D'altra parte, è anche vero che per molti aspetti Galvano, annalista dell'ordine a cui apparteneva e sostenitore del partito papale, non è un autore di particolare originalità, anche perché si limita spesso a riproporre le opinioni delle *auctoritates* più conosciute, che cita con una sorta di dotto compiacimento. Le osservazioni sugli antichi edifici teatrali milanesi contenute nella *Cronica extravagans* sono tuttavia decisamente originali e molto interessanti.

La sezione dedicata ai monumenti pubblici antichi della città annovera infatti vari edifici adibiti al divertimento e allo spettacolo, che nell'intento dell'autore dovrebbero dimostrare la prosperità di uno spazio urbano attento alle esigenze della collettività. Da questo punto di vista Galvano Fiamma si può considerare un innovatore, poiché anticipa una tendenza che emergerà oltre un secolo dopo, con Antonio Averlino detto il Filarete. Nella città immaginaria del suo *Trattato di architettura*, scritto fra il

che di Galvano Fiamma e le fonti della Galvagnana, «Buletino dell'Istituto Storico Italiano», 10 (1891), pp. 93-128.

¹⁰ Ms. Ambrosiano A 275 inf., ff. 61-233v. Il testo è diviso in 127 capitoli, con relative sezioni e sottosezioni. Per la numerazione, farò riferimento a quella (corretta) dell'edizione citata *supra* alla n. 7.

¹¹ M. David, *La Cronica extravagans de antiquitatibus civitatis Mediolani di Galvano Fiamma. Linee metodologiche per una nuova edizione critica*, in P. Chiesa (a cura di), *Le cronache medievali di Milano*, Vita e Pensiero, Milano 2001, pp. 89-100, a p. 91.

1460 e il 1464, il Filarete collocherà infatti un enorme anfiteatro, ispirato al Colosseo, con ben 365 finestre, una per ogni giorno dell'anno. Progetterà inoltre di inserire tra le fabbriche della città «uno theatro antico cioè al modo antico, ben che oggi non s'usano quelle magnificenze».¹² Com'è noto, il nome della città, Sforzinda, è un omaggio al duca di Milano Francesco Sforza. L'interesse archeologico per i monumenti antichi si combina nel Filarete con la consapevolezza dell'importanza degli edifici teatrali come luoghi di aggregazione collettiva, che contribuiscono alla costruzione dell'identità di una città. Oltre un secolo prima, anche Galvano Fiamma aveva compreso, come vedremo, la funzione essenziale degli edifici teatrali per la comunità cittadina.

Da questo punto di vista, poco importa che la ricostruzione dei monumenti antichi contenuta nella *Cronica extravagans* sia sostanzialmente fantastica e attinga in molti casi a fonti erudite di incerta identificazione.¹³ Molto probabilmente Galvano trae ispirazione soprattutto da leggende e racconti della tradizione orale che rielabora in funzione di un'immagine encomiastica. Impegnato a dimostrare l'eccellenza di Milano, riprende la struttura per sezioni tematiche già impiegata dal frate Bonvesin da la Riva in *De magnalibus Mediolani* (1288). Sui monumenti di Milano, tuttavia, quest'ultimo aveva glissato, limitandosi a lodare l'elevato numero di chiese e campanili, senza alcun accenno a edifici teatrali.¹⁴ Pio Rajna, che intorno alla fine dell'Ottocento ha cercato di individuare l'origine della descrizione del teatro milanese di Galvano Fiamma, risalendo a questo autore attraverso fonti suc-

¹² Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato di architettura*, a cura di A.M. Finoli - L. Grassi, Il Polifilo, Milano 1972, p. 64.

¹³ Cfr. L.A. Ferrai, *Le cronache...*, pp. 122-123. Sulla possibile esistenza di antichi teatri a Milano, anche Dino Bigonciari esorta alla cautela menzionando la cronaca di Galvano Fiamma: D. Bigonciari: *Were There Theatres in the Twelfth and Thirteenth Centuries?*, «Romanic Review», 37 (1946), pp. 201-224.

¹⁴ Cfr. Bonvesin da la Riva, *De magnalibus Mediolani / Meraviglie di Milano*, a cura di P. Chiesa, Scheiwiller, Milano 1997, cap. II. Cfr. P. Chiesa (a cura di), *Le Cronache medievali di Milano*.

cessive, come il *Flos florum*, ipotizza che la *Cronica* attinga a documenti perduti della storiografia milanese, che non potremo mai conoscere se non attraverso Fiamma e pochi autori posteriori.¹⁵

Nessuna riprovazione morale riverbera dalla descrizione contenuta nella *Cronica extravagans* dei vari luoghi adibiti a una funzione spettacolare, elencati in modo paratattico senza distinzione fra spazi aperti ed edifici: «un capitolio, un teatro, un anfiteatro, un'arena, un aumazio, un ergasterio, uno spettacolo, un compito, un ippodromo del circo, un verziere, un broletto, un brolo e parecchi altri».¹⁶ Come si può notare, ai termini comunemente impiegati per designare gli edifici teatrali sono affiancati lemmi che indicano edifici di pubblica utilità come il brolo (definito da Galvano il «castello della città» ma anche «corte comune»), il verziere (giardino o frutteto) e l'aumazio (latrina pubblica). Probabilmente riprende quest'ultimo termine da altre cronache, come quella di Benzo d'Alessandria, il quale, come altri autori del tempo, non deve averne ben compreso il significato,¹⁷ e che curiosamente associa al teatro in quanto luogo pubblico (seppur appartato): «Aumatium quoque in ea urbe erat, idest secretus locus publicus sicut theatrum».¹⁸ Secondo Massimiliano David, l'*amatium* potrebbe derivare dall'*almachia*, ovvero *naumachia* delle *Mirabilia Romae*.¹⁹ Molto interessante è la descrizione dell'ergasterio, «un edificio circondato da muri altissimi, diviso

¹⁵ Cfr. P. Rajna, *Il Teatro di Milano e i canti...*, p. 19.

¹⁶ S.A. Céngarle Parisi - M. David (a cura di), *La Cronaca estravagante...*, 32, 16: «in ista urbe erant theatrum, amphiteatrum, arena, amatium, ergasterium, spectaculum, compitum, ypo<dromium circi, verzarium, broletum, brolium et plura alia». Precedentemente, citando l'*Hystoria beati Barnabe*, li aveva così elencati: «capitolium, theatrum, arenam, amphyheatrum, ypo<dromium circi, amatium, compitum, verzarium, ergasterium et spectaculum» (ivi, p. 268).

¹⁷ Cfr. S.A. Céngarle Parisi, *Commento letterario*, in Id. - M. David (a cura di), *La Cronaca estravagante...*, pp. 528-529.

¹⁸ Benzo, *Milano*, in M. Petoletti, *Milano e i suoi monumenti. La descrizione trecentesca del cronista Benzo d'Alessandria*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2004, p. 28.

¹⁹ Cfr. M. David, *La Cronica extravagans...*, p. 97.

in diverse camere e stalle, nelle quali erano tori indomiti, iene, leonesse, orsi e tigri, dove in certi giorni, sotto gli occhi di tutto il popolo, convenivano i giovani ossia i fanti della nostra città, e combattevano con le belve».²⁰ Galvano precisa che vi andavano a combattere come sfogo al loro furore e non perché dovessero scontare qualche crimine. È evidente l'intento di conferire a queste forme di spettacoli, anche cruenti, un'utilità sociale, su cui convogliare le energie fisiche più bellicose dei giovani, che altrimenti potrebbero diventare pericolose per la comunità. Interessante è anche l'impiego generico del termine *spectaculum* per designare, come vedremo, uno spazio aperto adibito ai giochi dei ragazzi. Del resto, nel corso del Medioevo, l'idea di teatro era divenuta talmente vaga e nebulosa da poter comprendere luoghi indefiniti e molto diversi fra loro.

Ciò che qui interessa sottolineare è la visione complessiva dell'autore, che annovera fra i luoghi di aggregazione sociale teatri, anfiteatri e ippodromi, aggiungendovi altri spazi ricreativo-spettacolari, con una prospettiva nobilitante molto innovativa. Ricordiamo che all'interno del contesto culturale dominante, pervaso dai perduranti pregiudizi degli scrittori cristiani, anche la memoria del teatro antico continuava a risentire, all'epoca di Galvano, delle antiche condanne formulate fin dai primi padri della Chiesa. Per fare solo un esempio, nella *Città di Dio* sant'Agostino aveva rielaborato in chiave cristiana la narrazione di Tito Livio sull'origine dei ludi scenici, ponendo l'accento sul fatto che furono istituiti su consiglio degli dèi, falsi e bugiardi, per scongiurare una pestilenza che affliggeva Roma. L'origine del teatro dall'idolatria sarà ulteriormente posta in rilievo nelle traduzioni bassomedievali dei suoi manoscritti e nelle miniature che li illustrano (in particolare in quelle delle traduzioni francesi della *Cité*

²⁰ S.A. Cégarle Parisi - M. David (a cura di), *La Cronaca estravagante...*, 40, 16: «Ergasterium fuit hedifitium altissimis muris circumspectum, diversis cameris et stabulis distinctum, in quibus erant tauri indomiti, leene, ursi et tygrides, ubi certis diebus, aspiciente universo populo, iuvenes sive tyrones nostre urbis adveniebant et cum bestiis pugnabant, gratia furoris, sed non criminis».

de Dieu curate da Raoul de Presles).²¹ L'idea di teatro tramandata dalla cultura cristiana era insomma sostanzialmente negativa, permeata di pregiudizi contro la spettacolarità pagana. Soltanto con la riscoperta umanistica della cultura antica e i primi studi sull'architettura romana si farà strada un nuovo interesse per gli edifici teatrali.

Galvano Fiamma, cronachista domenicano poco incline all'elaborazione di opinioni discordi dalla linea dominante, si avventura dunque su un territorio ancora poco esplorato, recuperando la funzione sociale del teatro e reinventandone con verve fantastica i luoghi e le occasioni. In sostanza, Galvano Fiamma accosta denominazioni di luoghi adibiti a varie funzioni, ma occasionalmente utilizzati per spettacoli (come il brolo e il verziere), con edifici teatrali di cui restano tutt'al più delle rovine. L'associazione si fonda sul fatto che l'idea stessa di spettacolo era divenuta molto generica, mentre la descrizione di Galvano rispecchia le nozioni che un letterato del suo tempo poteva avere sul teatro antico, tramandate mediante una memoria frammentaria e spesso confusa, frutto delle accumulazioni lessicali dei glossari e dei commenti eruditi ai classici.²²

Prendiamo l'arena (*arena sive arengo*), «un edificio alto e rotondo, coperto di marmo bianco e nero. Nel giro del muro c'erano trecento e sessantacinque camere, quanti sono i giorni in un anno, di tanta capacità, che tutti i cavalieri d'Italia vi potevano sedere e udire qualunque cosa vi si dicesse da un oratore, e vedere senza impedimento. Ed era luogo di atrocità, poiché vi si punivano i rei».²³ L'ultima osservazione rilancia una nozione ripetuta in

²¹ Intorno al 1370, il re di Francia Carlo V convinse un vecchio erudito, Raoul de Presles, a tradurre il trattato di Agostino. Sul suo commento e l'iconografia dei manoscritti miniati cfr. S. Pietrini, *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Bulzoni, Roma 2001.

²² Cfr. S. Pietrini, *Edifici teatrali fantastici del Medioevo*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2022, pp. 25-50.

²³ S.A. Céngarle Parisi - M. David (a cura di), *La Cronaca estravagante...*, 34, 16, 3: «Arena fuit hedifitium altum et rotundum, ex albo et nigro marmore

molti glossari, che attestano l'idea delle esecuzioni capitali come una diffusa forma di spettacolo pubblico. Galvano sottolinea in questo modo la funzione civica dell'evento, connesso all'amministrazione della giustizia.

La complessiva rivalutazione dell'idea di teatro che la *Cronica extravagans* propone non riecheggia dunque i pregiudizi antiteatrali della cultura cristiana, che affondano le loro radici nelle aspre condanne dei primi padri della Chiesa fin dall'epoca di Tertulliano (il quale definiva il teatro «la casa di Venere e di Bacco»),²⁴ e che si riverberano sia sui luoghi adibiti agli spettacoli sia sugli antichi istrioni e i loro degenerati eredi, i giullari.²⁵ Nella *Cronica* Galvano intende offrire un'immagine elevata del teatro, epurata dagli elementi più deprecabili e oggetto di condanna da parte degli autori cristiani, come appunto i giullari, e ricorre addirittura alla figura dell'oratore. Curiosamente, questi è tuttavia inserito in un contesto che richiama spettacoli di tutt'altro genere, mentre le 365 camere occupate dai cavalieri combinano reminiscenze mitiche con un possibile, vago ricordo del portico del Colosseo (di cui, come abbiamo visto, anche il Filarete ricorderà le 365 finestre).

Proprio l'insistenza sugli edifici più specificamente teatrali testimonia l'atteggiamento tutt'altro che prevenuto nei confronti di questo genere di intrattenimenti, che Fiamma menziona proprio per vantare l'antico prestigio e raffinatezza culturale della sua città. Del resto, la *Cronica extravagans* presenta «un piano tematico, con l'obiettivo di dare un'organica rappresentazione

contectum. In circuitu muri erant .ccc. camere et .lxv., quot sunt dies in anno, tante capacitatis quod omnes milites Ytalie ibi sedere poterant et quicquid ab uno oratore dicebatur faciliter audire, et sine impedimento videre. Et erat locus atrocitatis, quia in ipso puniebantur rei. Et nunc dicitur arengum».

²⁴ Tertullianus, *De spectaculis*, X, 28-30: «Duo ista daemonia conspirata et coniurata inter se sunt ebrietatis et libidinis. Itaque theatrum Veneris Liberi quoque domus est» (ed. M. Turcan, Les Éditions du Cerf, Paris 1986).

²⁵ Cfr. S. Pietrini, *I giullari nell'immaginario medievale*, Bulzoni, Roma 2011.

dell'eccellenza di Milano»,²⁶ e cerca di delineare un'immagine felice e coesa di vita sociale organizzata. All'anfiteatro viene per esempio attribuita la funzione di ospitare i combattimenti cavalereschi allestiti per dirimere le contese:

L'anfiteatro fu un edificio rotondo, circondato da un muro altissimo, nel quale c'erano due porte, una verso l'Oriente e l'altra verso l'Occidente. E, ogniqualvolta si dava la controversia di una qualche questione o la formulazione di un'accusa, non si richiedeva giurista o legge, ma quei due tra i quali era la questione, su cavalli bianchi, con elmi d'oro, incitando i destrieri con gli sproni, l'uno per la porta dell'Oriente, l'altro per la porta dell'Occidente, combattevano di asta e spada con tanta perseveranza, finché l'uno non si precipitava ad uccidere l'altro.²⁷

Anche le attività che si svolgono all'interno dell'anfiteatro sono dunque elaborate in riferimento alla giurisdizione della città, con una coincidenza fra spettacolo e utilità sociale. Il ricordo dei combattimenti e dei martiri cristiani nel Colosseo viene trasposto, in riferimento all'anfiteatro di Milano, in una forma ludico-agonistica simile ai tornei medievali. L'icastica descrizione non è tuttavia un'invenzione di Galvano Fiamma. A ben vedere, questi si è infatti ispirato, più o meno direttamente, a un passo delle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia, in cui vengono rievocati gli antichi ludi equestri:

Tra i molti generi di giochi gladiatori, il primo era il ludo equestre. Due cavalieri, preceduti da insegne militari, avanzavano su cavalli bianchi, uno dalla parte orientale, l'altro da quella occidentale, indossando un elmo d'oro leggero, e brandendo armi maneggevoli.

²⁶ P. Chiesa, *Premessa*, in S.A. Cénarle Parisi - M. David (a cura di), *La Cronaca estravagante...*, pp. XV-XXI, a p. XVII.

²⁷ S.A. Cénarle Parisi - M. David (a cura di), *La Cronaca estravagante...*, 39, 16, 8: «Amphyteatrum fuit hedifitium rotondum, altissimo muro circumspetum, in quo erant due porte, una versus oriens, altera versus occidens. Et, quocienscumque instabat alicuius questionis controversia vel criminis impositio, non requirebatur iurista aut lex, sed illi duo inter quos erat questio, in equis albis, cum galleis aureis, alter per portam orientis, alter per portam occidentis calcaribus urgentes destrarios, in tantum astis et gladijs perseveranter dimicabant, quousque <alter> in alterius mortem prosiliret».

Quindi, con atroce perseveranza, davano inizio allo scontro, ciascuno in base al proprio valore, e combattevano finché uno dei due riusciva d'un balzo a porre fine alla vita dell'altro. Chi cadeva otteneva la morte, chi uccideva la gloria. Questo esercizio militare era dedicato a Marte Duellio.²⁸

Galvano riprende da Isidoro la dislocazione dei cavalieri, che provengono da due opposti punti cardinali, e l'ostinazione con la quale portavano a termine il combattimento fino all'esito mortale. A differenza di Isidoro, però, attribuisce a questa lotta all'ultimo sangue una funzione giuridica e non puramente ludico-agonistica. Originale prospettiva, connessa al suo intento di conferire una valenza civica, di pubblica utilità, a queste occasioni spettacolari.

Ricordiamo che i combattimenti degli schermidori e i tornei erano forme spettacolari molto diffuse nel basso Medioevo. Sono spesso raffigurati anche nelle miniature del XIV e del XV secolo, impiegati persino per illustrare i mitici ludi scenici descritti nella *Cité de Dieu* tradotta da Raoul de Presles. In due manoscritti quattrocenteschi, la giostra fra due cavalieri armati di lance in sella ai propri destrieri è appunto una chiara trasposizione in chiave contemporanea dei ludi scenici, evidentemente sovrapposti ai ludi equestri.²⁹ Sebbene si trattasse di attività ricreative comuni presso le classi aristocratiche, giostre e tornei erano oggetto di riprovazione e aspre condanne da parte dei predicatori. Per citarne solo alcune, il domenicano Étienne de Bourbon annovera i

²⁸ Isidoro di Siviglia, *Etymologiarum sive originum libri XX*, XVIII, 53 (ed. W.M. Lindsay, 2 voll., Typ. Clarendoniano, Oxonii 1911; d'ora in avanti: *Etymologiae*): «Genera gladiatorum plura, quorum primus ludus equestrium. Duo enim equites praecedentibus prius signis militaribus, unus a parte orientis, alter ab occidentis procedebant in equis albis cum aureis galeis minoribus et habilioribus armis; sic que atroci perseverantia pro virtute sua iniebant pugnam, dimicantes quousque alter in alterius morte prosiliret, ut haberet qui caderet casum, gloriam qui perimeret. Quae armatura pugnabat Martis Duellii causa» (trad. mia).

²⁹ Torino, Biblioteca nazionale, ms. L.I.6, f. 44v e London, British Library, ms. Royal 14.D.I, f. 41v.

combattimenti, insieme ai giullari, fra le *vanitates* che causarono la rovina economica di un prode cavaliere,³⁰ mentre Jacques de Vitry ravvisa addirittura nei tornei la convergenza dei sette peccati capitali.³¹ Ma nessun accenno di condanna morale connota la descrizione di Galvano Fiamma, che attribuisce anzi un'utilità civico-sociale a queste azioni spettacolari volte a dirimere le contese. Fra l'altro, racconta che anche nell'ippodromo del circo, non «un edificio, ma un'area grandissima», che si trovava dove ora è la chiesa di Santa Maria al Cerchio, «convenivano nei giorni di festa i giovani della nostra città, su grandi destrieri, e si esercitavano in duelli, giostre, tornei».³²

Fra gli antichi edifici rievocati nella *Cronica extravagans* è incluso un vero e proprio teatro, che Galvano colloca nel luogo ove fu poi edificata la chiesa di San Vittore.³³ L'esistenza di un teatro a Milano è rievocata anche dal cronista Benzo, sebbene con pochi dettagli: «Erat etiam in urbe theatrum, idest semicirculare decentissimum edificium ad spectacula fabricatum, quod constructum erat in loco ubi nunc est monasterium maius».³⁴ Al di là della pianta semicircolare, la descrizione di Galvano Fiamma non sembra tuttavia ispirarsi a quella di Benzo, ma piuttosto a un'immagine rivisitata del Colosseo, con le numerose arcate trasformate in finestre dalle quali si affacciano gli spettatori:

³⁰ Cfr. A. Lecoy de la Marche (éd.), *Anecdotes historiques, légendes et apologues tirés du Recueil inédit d'Étienne de Bourbon*, Librairie Renouard, Paris 1877, p. 227.

³¹ Cfr. Jacques de Vitry, *Exempla ex sermonibus vulgaribus*, in T.F. Crane (ed.), *The Exempla, or Illustrative Stories from the Sermones vulgares of Jacques de Vitry*, David Nutt, London 1890, pp. 62-63.

³² S.A. Cénarle Parisi - M. David (a cura di), *La Cronaca estravagante...*, 38, 16, 7: «Ypodromium circi non fuit hedifitium, sed spatium permaximum, ad quod iuvenes nostre civitatis festiuis diebus conveniebant super magnos destrarios et exercitabant se ipsos in duellis, astiludijs, torniamentis».

³³ Massimiliano David fa notare come la sua toponomastica degli edifici teatrali sia in alcuni casi affidabile e in altri del tutto arbitraria: M. David, *La Cronica extravagans...*, p. 97.

³⁴ Benzo, *Milano*, in M. Petoletti, *Milano e i suoi monumenti*, p. 28.

Il teatro era un edificio semicircolare, altissimo, finestrato. All'esterno c'erano delle scale, per le quali si saliva alle finestre, e tutto il popolo stava alle finestre dall'esterno, guardando dentro. Nel mezzo del teatro c'era un palco [*puplitum*] rotondo, di marmo. Su questo palco i cantastorie cantavano alcune belle storie o azioni valorose o storie di guerre. Finito il canto dei cantastorie, sopraggiungevano i mimi, sonando vielle o chitarre, e volteggiavano con elegante moto del corpo.³⁵

La traduzione di *puplitum* – un'evidente alterazione di *pulpitum* – come «palco» è una semplificazione che non rende conto del complesso immaginario scenico elaborato dagli eruditi medievali. Ciò che Galvano intende per *puplitum* è qualcosa di molto simile ai pulpiti sopraelevati delle chiese e dei predicatori, come si evince anche dagli attributi che lo definiscono (*rotondum, ex marmore*). Non si tratta di un suo esclusivo fraintendimento. A partire dalla descrizione molto confusa e contraddittoria di Isidoro di Siviglia,³⁶ infatti, il palcoscenico dei teatri romani (*pulpitum*) non fu immaginato dagli eruditi medievali come una piattaforma sopraelevata antistante la scena. Isidoro aveva addirittura tracciato un'equivalenza fra l'orchestra, la *thymele* e il pulpito, e a complicare ulteriormente la questione aveva definito l'orchestra «il pulpito della scena».³⁷

La descrizione fu ripresa nell'XI secolo da Papias nell'*Elementarium doctrinae rudimentum* e da altri eruditi. Nel corso

³⁵ S.A. Cengarle Parisi - M. David (a cura di), *La Cronaca estravagante...*, 37, 16, 6, 1-2: «Teatrum fuit hedifitium semicirculare, altissimum, fenestratum. Exterius erant scalle, per quas ascendebatur ad fenestras, et totus populus stabat in fenestris exterius, intus aspitiens. In medio theatri erat unum puplitum rotondum, ex marmore. In isto puplito ystorionesa cantabant aliquas pulcras ystorias uel actus uirtuosos aut ystorias bellorum. Finito cantu ystorionum, adveniebant mimis, pulsantes lyras aut cytharas, et decenti motu corporis se circumvoluebant».

³⁶ Isidoro aveva definito la scena «un luogo sotto il teatro, costruita a forma di casa con un *puplitum*, il quale *puplitum* si chiamava orchestra» («locus infra theatrum in modum domus instructa cum pulpito, qui pulpitus orchestra vocabatur»: Isidoro di Siviglia, *Etymologiae*, XVIII, 43).

³⁷ *Ibidem*: «orchestra autem pulpitus erat scenae». Nel definire i *thymelici*, musicisti che suonavano sulla scena, spiega che un tempo «in orchestra stantes cantabant super puplitum, quod thymele vocabatur» (ivi, XVIII, 47).

del basso Medioevo, il fraintendimento relativo al *pulpitum* raggiunse il culmine, poiché la memoria del teatro antico divenne nebulosa e questo elemento essenziale fu spesso immaginato come una struttura simile a quelle utilizzate dai predicatori. Nella sua descrizione della scena antica, anteriore al 1317, Nicholas Trevet colloca sul *pulpitum* il poeta che declama i versi, mentre all'esterno della scena, immaginata come una casetta, i pantomimi rappresentano l'azione mediante i gesti: «Theatrum erat area semi-circularis, in cuius medio erat parva domuncula, que scena dicebatur, in qua erat pulpitum super quo Poeta carmina pronuntiabat. Extra vero erant mimi qui carminum pronunciationem gestu corporis efficiebant». ³⁸ Nelle ricostruzioni iconografiche di alcune miniature tardomedievali il declamatore occupa piccole edicole rotonde o poligonali sopraelevate, che ricordano da un lato le edicole degli allestimenti dei misteri religiosi e dall'altro i pulpiti portatili dei predicatori, senza che vi sia una vera distinzione fra scena e pulpito.

Nella descrizione della *Cronica extravagans*, il ricorso alle *res gestae* e la qualificazione dei movimenti dei mimi (*decenti motu corporis*) sono conferme del fatto che Galvano Fiamma tende a nobilitare e rivalutare la teatralità. A differenza della maggior parte degli scrittori cristiani, che considerano la gestualità degli istrioni qualcosa di indecente e riprovevole, descrive la loro azione come qualcosa di utile alla comunità. L'interazione fra i cantastorie e i mimi musicanti sembra comunque più simile alla dinamica scenica descritta da Isidoro, che individua due momenti distinti (declamazione / azione gestuale), piuttosto che a quella di Trevet.

Nella *Cronica maior Ordinis Praedicatorum*, terminata da Galvano Fiamma nel 1344, il teatro viene descritto con qualche variante: l'autore mantiene il senso della descrizione («Exterius erant scale, per quas ascendebatur ad fenestras; in quibus stabat populus, introsptiens per fenestras»), elimina qualche dettaglio,

³⁸ V. Ussani Jr. (a cura di), *Nicolai Treveti Expositio Herculis furentis*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1959, p. 5.

come il materiale di cui sarebbe fatto il *pulpitum* (qui definito *altum*), e ne aggiunge altri («super quod ystoriones cantabant aliquas pulcra et virtuosas ystorias, sicut nunc in foro cantantur de Rolando et Oliverio»).³⁹ Anche qui Galvano conclude la sua descrizione menzionando la performance musicale dei *mymi*. Il riferimento agli *ystoriones* deriva probabilmente da una delle tante false etimologie di Isidoro, che aveva attribuito l'origine del termine 'istrione' al fatto che provenivano dall'Istria o che «ricava[va]no favole equivoche dai racconti, quasi come dei narratori (*historiones*)». ⁴⁰

Ma torniamo alla curiosa osservazione di Galvano Fiamma sulla scala esterna per entrare nel teatro e sulle numerose finestre, dalle quali gli spettatori si dovrebbero affacciare per assistere alla rappresentazione. Una bizzarra immagine di edificio, che ricorda ciò che Beda il Venerabile scriveva del teatro antico, un luogo nel quale «il pubblico osservava all'interno i ludi scenici». ⁴¹ Precisando che gli spettatori guardano dentro l'edificio o dall'interno (*intus inspicere*), Beda, che attinge pesantemente dalle *Etymologiae*, sembra aver smarrito l'idea stessa di teatro, divenuta talmente incomprensibile da dover specificare anche quanto a noi sembra ovvio. La descrizione di Galvano Fiamma recupera varie definizioni delle *audivitates*, che rifonde in un'immagine in parte attualizzata, come dimostra il riferimento alle canzoni di gesta.

³⁹ *Galvanus de la Flamma, chronica maior ordinis praedicatorum* [fragmenta], cit. in P. Rajna, *Il Teatro di Milano e i canti...*, p. 17. Il testo è conservato in cronache domenicane più tarde e ne sono stati pubblicati ampi estratti: G. Odetto, *La Cronaca Maggiore dell'Ordine domenicano di Galvano Fiamma*, «Archivum fratrum praedicatorum», 10 (1940), pp. 297-373, alle pp. 319-370. Cfr. S.A. Céngarle Parisi, *Introduzione*, in Id. - M. David (a cura di), *La Cronaca estravagante...*, pp. 54-56.

⁴⁰ Isidoro di Siviglia, *Etymologiae*, XVIII, 48: «Dicti autem histriones sive quod ab Histria id genus sit adductum, sive quod perplexas historiis fabulas exprimerent, quasi historiones».

⁴¹ Beda il Venerabile, *Expositio actuum apostolorum*, XIX, 98: «Theatrum locus est semicirculi figuram habens in quo stantes populi ludos scenicos intus inspiciebant, unde et a spectaculo Graece theatri nomen accepit».

Del resto, idee vaghe di edifici teatrali continuarono a circolare sotto traccia durante tutto il basso Medioevo e l'Umanesimo, tanto che persino Leon Battista Alberti, forse avendo in mente la struttura ad alveare del Colosseo, scriverà che i teatri sono fatti «tutti di aperture, cioè di scale e specialmente di porte e finestre».⁴²

Nelle sue descrizioni degli antichi edifici teatrali di Milano, Galvano Fiamma sembra non avere alcuna cognizione dell'area occupata dal pubblico. Del resto, la *cavea* è fra le parti meno spesso ricordate e più frequentemente fraintese fino al Cinquecento. Raramente menzionata nei glossari altomedievali, anche in seguito fu oggetto di un sostanziale oblio, con una disgiunzione fra reminiscenze lessicali e descrizioni tratte dall'osservazione diretta dei monumenti superstiti. A conferma di ciò, eruditi come Raoul de Presles e il Filarete ne descrissero la forma senza recuperarne il nome. Pur non occupandosi della struttura destinata ad accogliere il pubblico, Galvano Fiamma è tuttavia molto attento alla fruizione degli spazi teatrali, con una significativa commistione fra 'attori' e spettatori. Come nella concezione rousseauiana di festa collettiva, che l'autore ginevrino raccomanda come alternativa all'immoralità delle rappresentazioni teatrali, la funzione sociale attribuita da Galvano al teatro si fonda sulla partecipazione attiva della cittadinanza e su un'estensione del concetto stesso di spettacolo. Indicativa, a tale proposito, è la sua definizione di *spectaculum*: «una grande piazza, alla quale in certi tempi confluivano i piccoli ragazzi, per darsi a diversi giochi, o tirando saette con l'arco, o, librato il peso, scagliando aste, o abbattendosi tra di loro abbrancandosi per i fianchi, o saltando col salto più alto o più lungo».⁴³ Nell'estendere il concetto di teatro fino a farlo coincidere con la nozione di *iocus* da un lato e di

⁴² L.B. Alberti, *De Re Aedificatoria libri decem*, I, XII. Cito dalla trad. it. di G. Orlandi (L.B. Alberti, *L'architettura*, a cura di P. Portoghesi, Il Polifilo, Milano 1989).

⁴³ S.A. Céngarle Parisi - M. David (a cura di), *La Cronaca estravagante...*, 41, 16: «Spectaculum erat quedam magna platea, ad quam pueri parvi confluebant certis temporibus, ad diversos ludos peragendos, aut archu sagittas

luogo di ritrovo dall'altro, Galvano rispecchia perfettamente la concezione del proprio tempo.

Per fare soltanto due esempi, in un glossario gallo-latino spesso citato nella monumentale raccolta di Charles Du Cange, alla voce *theatrum* si legge: «teatro, crocevia, luogo in cui la gente si riunisce». ⁴⁴ Il teatro non sarebbe dunque un edificio, ma uno spazio aperto, un punto di ritrovo, senza che vi sia neppure qualcosa a cui assistere: non soltanto si è persa la nozione di rappresentazione, ma anche quella di spettacolo, di evento da osservare. Ancora più distante dall'immaginario moderno è la prima definizione di *theatrum* riportata da Du Cange senza riferimento a una fonte precisa: «Forum, locus publicus, ubi merces venum exponuntur». ⁴⁵ Una piazza del mercato, dunque, dove si espongono le merci in vendita. Da una nozione indefinita si passa in questo caso a un vero e proprio mutamento di funzione, che non allude neppure a forme spettacolari eterogenee bensì a una pratica commerciale che non ha niente a che vedere con il teatro, ma viene evidentemente percepita come un'occasione spettacolare in senso esteso. All'interno di questa concezione nebulosa del teatro si inseriscono gli edifici e i luoghi immaginati da Galvano Fiamma, monumenti civici e punti di ritrovo di una cittadinanza eroica e fiera, da far rivivere nello spirito e da imitare, senza pregiudizi morali bensì attribuendo alle forme spettacolari una funzione positiva per la comunità.

emitendo vel astas, librato pondere, proyciendo vel laterum complexu se prosternendo vel saltu altiori vel longiori prosiliendo».

⁴⁴ «Theatrum, quarrefour, lieu où les gens s'assemblent»: *Glossar. Gall. Lat. ex Cod. reg. 7684*, in C.D. Du Cange, *Glossarium ad mediae et infimae Latinitatis*, ed. L. Favre, Favre, Niort 1883-1887.

⁴⁵ *Ibidem*.

