

la rivista di **en**gramma  
novembre **2018**

**160**

## **Città come teatro**

La Rivista di Engramma  
**160**

La Rivista di  
Engramma

**160**

novembre 2018

# Città come teatro

a cura di  
Elisa Bastianello e Marianna Zannoni

*direttore*

monica centanni

*redazione*

sara agnoletto, mariaclara alemanni,  
maddalena bassani, elisa bastianello,  
maria bergamo, emily verla bovino,  
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,  
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,  
simona dolari, emma filipponi,  
francesca filisetti, anna fressola,  
anna ghiraldini, laura leuzzi, michela maguolo,  
matias julian nativo, nicola noro,  
marco paronuzzi, alessandra pedersoli,  
marina pellanda, daniele pisani, alessia prati,  
stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori,  
antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson,  
christian toson

*comitato scientifico*

lorenzo braccesi, maria grazia ciani,  
victoria cirlot, georges didi-huberman,  
alberto ferlenga, kurt w. forster, hartmut frank,  
maurizio ghelardi, fabrizio lollini,  
paolo morachiello, oliver taplin, mario torelli

**La Rivista di Engramma**

a peer-reviewed journal

**160 novembre 2018**

[www.egramma.it](http://www.egramma.it)

*sede legale*

Engramma  
Castello 6634 | 30122 Venezia  
[edizioni@egramma.it](mailto:edizioni@egramma.it)

*redazione*

Centro studi classicA luav  
San Polo 2468 | 30125 Venezia  
+39 041 257 14 61

© 2019

edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-83-4

ISBN digitale 978-88-94840-55-1

finito di stampare novembre 2019

L'editore dichiara di avere posto in essere le  
dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti  
sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato  
ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come  
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

## Sommario

- 7 *Città come teatro. Editoriale*  
Elisa Bastianello e Marianna Zannoni
- 11 *Città come teatro. Presentazione delle giornate di studi*  
Maria Ida Biggi, Monica Centanni e Maurizio Ghelardi
- 15 *Le feste a Venezia nel '400*  
Elisa Bastianello
- 35 *Sull'ingresso a Siena di Carlo V (1536) e altre questioni*  
Stefano Mazzoni
- 47 *Venezia, la 'Festa Mobile': per un atlante in fieri*  
Francesca Bortoletti, Beatrice Gobbo, Tommaso Elli,  
Giuseppe Gerbino e Paolo Ciuccarelli
- 89 *La festa, il banchetto e il canto in un inedito poema*  
*di Lorenzo Valla*  
Antonietta Iacono
- 113 *Nascita del teatro alla Veneziana*  
Caterina Soranzo
- 123 *Feste fallite: un'altra faccia del Rinascimento fra Italia*  
*e Francia*  
Giovanni Ricci
- 141 *Pellegrino Prisciani umanista e ufficiale della corte estense*  
Riccardo Pallotti

# La festa, il banchetto e il canto in un inedito poema di Lorenzo Valla

## La corte di Alfonso il Magnanimo a Gaeta nel Novencarmen

Antonietta Iacono



Sandro Botticelli, *Nozze di Nastagio degli Onesti*, Firenze, Palazzo Pucci.

Le rappresentazioni teatrali presso la corte aragonese di Napoli hanno suscitato, fin dai saggi di Francesco Torraca e Benedetto Croce (Torraca 1884; Croce 1891), un'attenzione assidua che rimane alta e costante anche nell'ambito della letteratura critica più recente, come mostrano, ad esempio, le ricerche di Nicola De Blasi sulla produzione di farse, gliommeri e sui generi conviviali diffusi in Napoli e nel Regno (De Blasi 1993, 129-159; De Blasi 2002, 577-610; De Blasi 2009, 29-57; Sannazaro 1999); gli studi di Francesca Bortoletti puntati sulla dimensione performativa dell'*Arcadia* di Sannazaro (Bortoletti 2008; Bortoletti 2016, 1-28); il saggio di Cristiana Addesso dedicato appunto a teatro e festività in epoca aragonese (Addesso 2012); e un contributo di Carmela Vera Tufano che si presenta come commento integrale alle *Ecloghe* del Pontano, ma che nella

porzione relativa alla *Lepidina* recupera la dimensione teatrale e scenica di quest'opera legandola a specifici contesti, gusti e rituali della corte aragonese di Napoli (Tufano 2015, 57-308). Questa ricca letteratura critica mostra lo sviluppo alla corte aragonese di Napoli di un gusto per il teatro e per la festa spettacolare che si diffuse in maniera capillare anche nelle corti cittadine e periferiche del regno di Napoli.

In generale i dati documentari ricchissimi sul versante della seconda metà del Quattrocento, risultano però meno significativi di quelli della prima metà del secolo e della produzione letteraria in latino. Si ricava, ad esempio, dai *Diurnali del duca di Monteleone* la notizia che nell'aprile del 1423 Alfonso d'Aragona "ordinò una magna et solemne giostra, dove fece fare uno elefante grandissimo con lo castello sopra, dove stavano diversi angeli [...] quali angeli stavano con diversi istrumenti cantando e sonando" (*Diurnali* 1958, 109). Si trattava di una giostra messa in scena per il principe all'epoca del suo primo soggiorno napoletano alla corte angioina di Giovanna II: essa prevedeva anche uno scontro tra attori travestiti da turchi e nobili del seggio di Capuana, il seggio più antico e aristocratico della città insieme a quello di Nilo/Nido. Nella stessa cronaca infatti si legge che "li gentilhomini di Capuana con volontà del gran senescalco in controversa fecero doi carra piene di foco et bombarde et circa 30 homini jostraturi a cavallo vestiti a modo de diaboli [...] per affrontare gli angeli del Re de Rahona" (Maxwell 1992, 847-875).

Quasi vent'anni più tardi, nell'ultimo giorno di dicembre del 1441 in una Napoli assediata dal principe aragonese, Renato d'Angiò volle organizzare per la sua corte uno spettacolo in cui dinanzi al tribunale ultraterreno presieduto da Minosse sfilavano per essere giudicati tre eroi della storia antica: Scipione, Annibale e Alessandro. La rappresentazione che prevedeva l'attribuzione della palma della perfezione a Scipione, giovane ed eroico, veniva spiegata - non a caso - alla fine dello spettacolo dal dotto giureconsulto Cyprien de Mer: in Scipione difensore della repubblica si ravvisava il giovane Renato d'Angiò che nella sua lotta contro Alfonso difendeva la Santa Sede, insieme coi diritti suoi sul regno di Napoli; dall'altro lato, Alfonso, invece, vecchio, perfido, astuto e sleale era rappresentato - secondo una prassi già ben consolidata - dall'altrettanto perfido Annibale (Pieri 1985, 39-82). Il soggetto tratto dal dodicesimo *Dialogo dei morti* di Luciano (Geri 2011) rinnovava, secondo il



disvelamento affidato alle parole dell'oratore, una guerra antica e nuova da condurre con coraggio perché "la fortuna gelosa degli uomini insigni gode di calcarli, sollevando il vizio ed il delitto, ma il loro coraggio non è affranto dalle avversità" e affinché la giustizia infine possa trionfare (*Oeuvres complètes du roi René* 1845, I, LIX; Faraglia 1908, 267).

Il 26 febbraio del 1443, cioè due anni più tardi, la città stremata e sfigurata dai bombardamenti si trasformava nel teatro di uno dei trionfi più mirabili messi in scena alla maniera degli antichi. L'ingresso trionfale del principe aragonese in Napoli fu uno spettacolo eccezionale che pose sulla città il segno della *magnificentia* alfonsina. Innumerevoli sono i resoconti e le cronache che rievocano l'evento: la cronaca del Panormita che va letta come ricostruzione ufficiale uscita dalla corte e destinata alle potenze estere; la citazione che ne fa Bartolomeo Facio nei *Commentarii* per Alfonso; la narrazione in versi che ne fa Porcelio de' Pandoni nel suo poemetto in tre canti intitolato *Triumphus Alfonsi regis* (Iacono 2017, 63-90); i dispacci ufficiali, o anche lettere apparentemente di carattere intimo e confidenziale, che funzionavano però da cassa di risonanza di un evento che dovette contribuire non poco alla legittimazione di Alfonso come sovrano di Napoli (Iacono 2009, 9-57; Delle Donne 2011, 447-476).

Proprio la carenza di una documentazione con pieno statuto letterario su spettacoli, feste, e momenti di relax a corte in epoca precedente la conquista alfonsina contribuisce a dare rilievo all'inedito poema di Lorenzo Valla intitolato *Novencarmen*, la cui composizione è databile ad epoca immediatamente successiva al 1439-1440 (Iacono 2016, 77-78). L'opera, infatti, composta dal Valla prima della conquista della capitale del Regno, apre uno spiraglio sulla dimensione del divertimento, del banchetto, della danza, della musica e dello spettacolo alla corte alfonsina, in un'epoca di molto precedente le grandi manifestazioni organizzate in Napoli dai principi Trastámara e la codificazione delle prassi della festa e dello spettacolo nell'ambito del mecenatismo regio operato nei tardi anni Novanta del secolo XV dal Pontano (Pontano, *Virtù*).

Il Valla stesso ricorda e documenta il suo soggiorno a Gaeta, la vita che egli conduceva al seguito del principe aragonese, spesso non priva di pericoli e di difficoltà. Ed infatti in un passaggio dell'*Antidotum in Facium* descrive la dimensione felice del soggiorno a Gaeta, festosa e scandita da

piacevoli raduni cortigiani e da passatempi anche goliardici *in ortis Caiete suburbanis*:

Ante octo hinc annos constitueramus aliquot viri, in ortis Caiete suburbanis, propter anni tempus, septimo quoque die qui dominicus erat, in orbem convivium struere [...] (Valla, *Antidotum* IV 14, 7, 396).

Otto anni fa un certo numero di persone decidemmo di apparecchiare nei giardini alla periferia di Gaeta un banchetto in ragione della stagione dell'anno e nel giorno della domenica.

Mentre in una lettera indirizzata dall'umanista al Tortelli, probabilmente nel marzo del 1441, fa emergere invece la fatica degli spostamenti richiesti dagli impegni bellici per circa quattro mesi e l'impossibilità persino di scrivere ai propri cari:

Quatuor ferme iam mensibus huc atque illuc vagatus sum, ut ad te scribere non potuerim, ne ad meos quidem, quanquam binas litteras ad te dederam Rome substitisse cognovi ex homine, qui meas cum suis litteris istuc mittebat (Valla, *Epistole* n. 14).

Per quasi quattro mesi ho vagato da un luogo all'altro senza poter scrivere a te e neppure ai miei, anche se avevo consegnato un paio di lettere per te che sono rimaste a Roma come ho saputo da un uomo che lì aveva inviato le mie lettere insieme alle sue.

Come indica il titolo, il *Novencarmen* è un componimento costituito di nove canti in cui alla voce dell'autore si alternano le voci e i canti di altri personaggi, con specifiche funzioni celebrative nei confronti di Alfonso il Magnanimo. L'avvicendamento di metri nella struttura dell'intero componimento è chiaramente vincolato alla tematica sviluppata in ogni canto: il distico elegiaco offre una vera e propria connotazione formale alle cinque *narrationes auctoris*, ed attribuisce a tale sistema metrico valore prefatorio, alla stessa stregua di certe *praefationes* in distici elegiaci istituzionalizzate nell'uso da Claudiano nelle sue opere; l'asclepiadeo minore per l'*Oratio Comitis Campibassi* equivale a una esibita formulazione oraziana (Hor. *Carm.* 1, 1) di questo momento 'oratorio' ed encomiastico della costruzione valliana; a memorie oraziane riporta anche

l'utilizzo della strofe saffica nel discorso di Matuta in quanto sistema istituzionalizzato per il canto poetico finalizzato alla celebrazione del committente-dedicatario; gli esametri della *Responsio regis* connotano col verso epico la risposta del re che è l'eroe-guerriero a cui tutti i personaggi-interlocutori di questa originale partitura valliana rivolgono i loro discorsi e i loro canti. Infine, l'intervento di *Mauron*, che chiude la sequenza di allocuzioni rivolte ad Alfonso, si presenta come *carmen* e non più come *oratio* (come invece le altre due apostrofi rispettivamente del conte di Campobasso e di Matuta); ed è una vera e propria creazione metrica, costituita da un sistema fondato sulla giustapposizione metrico-ritmica di due *cola* per ogni verso.

L'ambientazione del canto è posta in una precisa realtà geografica, Gaeta, una località di valore strategico, che fu per Alfonso anche capitale e sede provvisoria della corte itinerante. L'ambientazione a Gaeta è esaltata nella partitura del componimento da un passaggio (contenuto nella seconda *Narratio auctoris*) che inventa origini antiche e divine per il personaggio di Matuta, la dama che ha il privilegio di rivolgere al re un canto *de voluptate*. In questo passaggio, infatti, il toponimo *Caieta* è riletto dal Valla alla luce di ovvie memorie classiche come il luogo dove Enea dà sepoltura alla sua nutrice (Verg. *Aen.* VII 2; Ov. *Met.* XIV 433), innestandovi però un complesso *aition* che da Venere fa discendere Matuta e la casata, *domus Matutorum*, il cui fulcro ideologico va ravvisato nei *Fasti* ovidiani, ed in particolare nel passaggio relativo alle feste dei *Matralia* in onore appunto di *Matuta*, dea del Mattino (Ov. *Fast.* VI 475 ss.). Oggi nel Museo Campano di Capua sono esposte una serie di statue tutte rappresentanti la *Mater Matuta*: le statue furono ritrovate in prossimità dell'antica Capua in una serie di scavi archeologici seguiti ad un ritrovamento fortuito avvenuto nel 1845. Antonio Maiuri (Maiuri 1930) richiamò l'attenzione degli studiosi su questi monumenti, che testimoniano la vitalità del culto della *Mater Matuta* in quest'area nell'arco temporale che va dal VI al II secolo a.C. Il poema del Valla ambientato in una precisa area territoriale, che predilige Gaeta, ma cita anche Capua, potrebbe essere certamente nato da una suggestione suscitata da esplorazioni autoptiche e da ritrovamenti archeologici, di cui però al momento non ho notizia alcuna. Nella *Narratio altera auctoris* il poeta racconta che a Enea, nell'atto di terminare la sepoltura della sua nutrice, si presentano i due vecchi sacerdoti del tempio di Venere, *Paron* e *Thymene*, una vecchia coppia di sposi, fedeli custodi del tempio di Venere,

i quali privi di figli chiedono a Venere che conceda anche a loro l'onore della discendenza (Valla, *Novencarmen* III, 11-54, vd. Iacono 2017, 77-79):

Pauca mihi que sit Matute forma puelle / Clara quidem res est – sunt referenda prius. / Eneas postquam tellure recondidit ossa / Caiete Veneris templum ubi Matris erat, / Talibus hunc senior Paron seniorque Thymene / Lustra sacerdotes iam super octo rogant: / “Dux Anchisiades, sic, o sic numina prestant / Condere que cupiant menia posse tibi / Cum genitrice, agito, cuius delubra tuemur. / Det nobis sobolem, quippe suum est proprium hoc: / Nobis divitie, nobis stirps clara parentum / Cunctaque mortales que preciosa putant. / Tantum nulla fuit proles optantibus unquam: / Quid, si non presis huic, Venus alma, loco, / Quid prodest coluisse deos casteque pieque, / Irrita cultori si sua vota manent?” / Plura locuturi fuerant, sed ab ethere fulsit / Affarique illos taliter orsa Venus: / “Non ego vestra, mei cultores, tempore tanto / Vota repellebam, que dea dura minus. / Heu, pigeat tenuisse moras; sua munera differt, / Quo tribuat meritis uberiora deus. / Adventum nati simul opperiebar amate / Nutricis mortem; cuncta futura tenens / Pulchrius hoc nato munus presente videbam / Et quanti est quod vos alloquor ipsa Venus / Accipite ergo animis: nato nataque, Thymene, / Paronem facies, mater honesta, patrem: / Illos vos iuvenes simul ambo videbitis, ambos, / Ambos sic lepidos invidiam ut superent. / Atqui nascentur partus e stirpe virili, / Omnibus iis proles, Troia nomen erit. / Eu, matutino quia nostrum sydus ab ortu / Fulget, Matutam, mando, vocate, domum / Nemoque Caieta post hac speciosior urbe / Quam Matutorum mas erit aut mulier. / Hinc quoque nascetur longe pulcherrima cuius: / Nominis a magno est syllaba prima love, / Quam reliquas inter tanto illustrabo decore, / Ut de me genitam dicere non dubitent”. / Hec Venus, inde fides per singula queque secuta est / Atque hanc quam loquor est Vaticina Venus: / Namque deam vocitant et sunt qui numine credant / Progenitam gemino, Mercurio et Venere.

Poche cose devo prima riferire circa la bellezza della giovane Matuta / giacché si tratta di cosa ben nota / Dopo che Enea ebbe riposto le ossa / di Caieta nella terra, dove era il tempio della madre Venere, / il vecchio Paron e la vecchia Timene, / sacerdoti ormai da oltre otto lustri, lo pregano con queste parole: / “Condottiero, figlio di Anchise, così, o così gli dei ti concedano / di poter fondare le mura che essi desiderano, / insieme con la genitrice, suavia, i cui templi noi custodiamo. / Ella conceda a noi la

discendenza, giacché è questo il compito suo proprio: / per noi ricchezza,  
per noi discendenza illustre dei genitori / e tutto quanto i mortali  
considerano prezioso. / Solo noi, pur desiderandolo, mai avemmo prole  
alcuna: / perché, se tu, alma Venere, non fossi patrona di questo luogo, / a  
che gioverebbe aver venerato castamente e piamente gli dei, / se irrealizzati  
restano i voti per il fedele?". / Molte altre cose avrebbero detto, / ma Venere  
rifulse dal cielo e cominciò loro a parlare così: / "Io, miei sacerdoti, non avrei  
deluso per tanto tempo / i vostri desideri, io che sono la dea meno  
dura. / Ahimè, mi rincresce di aver indugiato: la divinità differisce a  
concedere i suoi doni, / per tributarne di maggiori a chi li  
merita. / Attendevo insieme all'arrivo del figlio la morte / dell'amata  
nutrice: conoscendo tutto il futuro, / io ritenevo più bello questo dono alla  
presenza del figlio / e quanto vale il fatto che io Venere in persona vi  
parlo, / considerate nell'animo vostro: con un figlio e con una figlia,  
Timene, / tu da madre onesta renderai padre Paron; / voi due vedrete due  
giovani insieme, / due così pieni di grazia da superare l'invidia. / Ma  
nasceranno quale frutto di stirpe eroica, / tutti costoro avranno  
discendenza, / tutti avranno il nome di Troia. / Ecco poiché la nostra stella  
rifulge / al sorgere del giorno, chiamate la casata Matuta, ve lo ordino, / e  
nessuno dopo questa nella città di Caieta sarà più bella / di quanto lo  
saranno maschio o femmina dei Matuti. / Da qui nascerà anche colei che di  
gran lunga sarà la più bella di tutte per nome: / dal grande Giove ella trae la  
prima sillaba del nome, / e tra le altre la renderò / illustre per sì grande  
bellezza / che non esiteranno a dirla da me nata". / Queste cose disse  
Venere, e da lì ne conseguì la fede per ciascuna singola cosa / e questa che  
io intendo è Venere vaticina: / infatti la chiamano dea / e c'è chi la crede  
nata / da un doppio nume, Mercurio e Venere.

La complicata trama di allusioni e di memorie culte che alimenta questi versi è funzionale, da un lato, alla nobilitazione di Gaeta, che fu senz'altro città di riferimento per la corte alfonsina negli anni precedenti la conquista della capitale del Regno; dall'altro, ha - a mio avviso - un preciso significato astronomico, dal momento che l'allusione alla discendenza doppia costituita di maschio e femmina (vv. 45-46 *Nemoque Caieta post hac speciosior urbe / Quam Matutorum mas erit aut mulier*) mi fa pensare al segno dei gemelli, che dal punto di vista astrologico, confermerebbe il legame con il mese di giugno (epoca anche delle classiche feste dei *Matralia*), mese in cui si può ipotizzare che si svolsero i fatti evocati in

questa creazione letteraria. L'autore aggiunge poi alla casata una connotazione sapienziale collocando nella discendenza dei *Matuti* una Sibilla, colei che più bella tra tutte (Valla, *Novencarmen* III, 57-58 *Hinc quoque nascetur longe pulcherrima cuius / Nominis a magno est sillaba prima love*) trae il suo nome da Zeus, si tratta di una etimologia derivata da *sios/dios bole (Iovis consilium)*, documentata, ad esempio, in Varr. *ap. Lact.* I 6, e in Uguccione, *Derivationes* B 82, 1. E poiché l'epifania della dea ai due sacerdoti che la implorano per avere una discendenza avviene sul fare del mattino, Venere sceglie come nome della casata quello di *Matuti*, derivandolo da *mane* (sulla scia di Fest., 158; 161; Non., 66). Da questa stirpe discende Matuta che guida il corteo di gran dame (Valla, *Novencarmen*, III 33).

Anche questa porzione del testo affidata alla narrazione dell'autore ha una sua intrinseca teatralità: la preghiera dei due vecchi sposi alla dea, l'epifania di Venere e il suo discorso fitto di precisazioni ed allusioni alla dama, che sta per prendere la parola, hanno - a mio avviso - il ruolo di vere e proprie *rheseis* tese a narrare eventi che si svolgono fuori dalla scena, o meglio che si sono già svolti e che quindi costituiscono un vero e proprio antefatto teso a chiarire la collocazione dell'evento (Gaeta) e l'origine del personaggio (Matuta). Allo sfondo generale rappresentato da Gaeta si aggiunge poi un preciso sfondo naturalistico costituito da giardini ameni e luoghi ombrosi: il re in persona, infatti, invita Matuta e le gentildonne del suo corteggio come commensali al banchetto che si terrà nei suoi giardini (*meos in hortos*) (Valla, *Novencarmen, Responsio regis*, VI, 66-67: *Quocirca conviva meos hinc ibis in hortos / Nullaque non comitum veniet quecunque tuarum*); e l'autore a sua volta (Valla, *Novencarmen, Narratio quarta auctoris*, VII, 11-13: *Mox et Matute paulum cunctato ad edes / Feminus teneris passibus ordo venit / Ingrediturque hortos nature ope et artis amenos ...*) rievoca l'entrata delle dame a piccoli passi nei giardini ameni per opera della natura e dell'intervento dell'uomo; e ancora allude a ombrosi giardini nell'ultimo dei suoi interventi (Valla, *Novencarmen, quinta narratio auctoris*, IX, 5-6 *Cum socia incedens hylaris Rex inter opaca / Hortorum falsos dat recipitque iocos*). Questa scenografia sembrerebbe annunciare uno spettacolo pastorale e rusticale (Pieri 2004, 189-207), ma che in realtà costituisce piuttosto uno sfondo che assume un ruolo solo con il canto di Mauron, allorché il poeta (che con le sue *narrationes* fa da anello tra storia e spettacolo) ne annuncia il canto

dall'alto di un verde albero (Valla, *Novencarmen, Narratio quarta auctoris*, VII, 41: *Interea viridi sublimis ab arbore Mauron*).

Sullo sfondo del componimento si staglia un preciso evento, l'incontro a Gaeta del re con i baroni del regno suoi alleati, seguito dal tipico banchetto rinascimentale che viene collocato in un bosco, sotto i padiglioni regali, e accompagnato da musiche e danze, puntualmente descritto nel corso della *quarta narratio auctoris* (vv. 1-44):

Dixit et egressus procerum comitante caterva / Arboreis loca adit semper  
operta comis. / Parte alia famuli pictis aulea tapetis / Regalesque thoros,  
sedula turba, ferunt / Poculaque ex auro solido distinctaque gemmis  
/ Argentumque humilis grande ministerii, / Preterea quicquid convivia regia  
poscunt, / Munera vestra super, Liber et alma Ceres. / Tybicen properat  
citharedusque atque liristes / Spectandi studio plebsque relinquit opus.  
/ Mox et Matute paulum cunctato ad edes / Feminus teneris passibus ordo  
venit / Ingredditurque hortos nature ope et artis amenos - / Sol et enim  
medium veris obibat iter. / Ipsa per eximios vultus excelsa nitebat / Qualia  
per flores lilia mixta rosis. / Cui simul assurgens procerum[que] consessus  
ad altum / Deducunt solium, Rex ubi solus erat, / Hec ubi dexterior, sic  
namque est iussa, resedit / Cetera pro merito turba locata suo. / Multifora  
hic buxus iuvenum letissima corda / Excivit choree premodulata sonos:  
/ Tum saltant comptique uiri compeque puelle. / Ex alto spectant unus et  
una loco. / At ubi per ternas est lusum temporis horas / Mirantur Salios  
plena theatra duos. / Instructis tandem sub odora arbusta paratu / Regali  
mensis qualis, o Dido, tuus / Exstitit Enee ducis hospes, Cesaris hospes  
/ Exstitit aut qualis, o Cleopatra, tuus, / Solvuntur toto pariter spectacula  
circo / Discubiturque iubet Architriclinus: eunt. / Formosam dextra, Rex  
Alphonse, prehensam, / Matutam tecum fers laterique locas, / Post alii iussi  
pro conditione sedere / Permixti alterna foemina virque vice. / Dat manibus  
cristallus aquam ex humore rosarum, / Exiccat lotas serica mappa manus,  
/ Auro suffumant epule, tum massica vina / Auro vel gemmis nigra vel alba  
micant. / Interea viridi sublimis ab arbore Mauron, / Mauron quem curvo  
litore Lymna parit / Ut perhibent Syrena viro commixta Sicano, / Talia felici  
voce lyraque canit.

Così parlò e uscito in compagnia di una gran folla di nobili / si reca in luoghi  
sempre coperti dal manto degli alberi. / Da una parte i servi recano le tende

dagli arazzi dipinti e, operosa turba, / i troni regali e coppe di oro massiccio  
e screziate di gemme / e una grande coppa per l'umile ufficio, / inoltre  
tutto quanto è necessario per un banchetto regale, / oltre ai vostri doni, o  
Libero e alma Cerere. / Il flautista si affretta e il citaredo e il suonatore di lira  
/ e il popolo lascia le sue occupazioni / per il desiderio di assistere a quello  
spettacolo. / Poi, dopo aver indugiato un po' presso i palazzi di Matuta, / il  
corteo delle donne a piccoli passi viene e si appressa / a quei giardini ameni  
per opera della natura e dell'arte. / Il sole infatti era giunto al mezzo del suo  
cammino di primavera. / La stessa Matuta risplendeva nel bel volto eccelsa  
/ come tra i fiori i gigli misti alle rose. / E mentre al suo cospetto si leva il  
consesso di nobili / essi si portano dinanzi all'alto trono, / dove era da solo  
il re, e in questo luogo lei siede più a destra, / giacché così le era stato  
indicato: il corteo restante viene collocato secondo il suo grado. / A questo  
punto il flauto dai molti fori eccitò / i lietissimi cuori dei giovani modulando  
melodie per danzare: / allora danzano eleganti giovani e belle fanciulle.  
/ Dall'alto soglio si godono lo spettacolo lui solo e lei sola. / I teatri pieni,  
dove per tre ore / si era svolto lo spettacolo, / guardano ammirati i due  
come Sali danzare. / Allestite infine le tavole con apparato degno di re,  
/ come fu la tua ospitalità per il condottiero Enea, / o Didone, o la tua per  
Cesare, o Cleopatra, / si concludono finalmente gli spettacoli in tutto il circo  
/ e il maggiordomo ordina di disporsi a mangiare: essi vanno. / Presa per  
mano la bella Matuta, o re Alfonso, / la porti con te e la fai sedere al tuo  
fianco, / mentre gli altri ricevono l'ordine di sedere secondo il proprio grado  
di nobiltà, / mescolati in maniera alterna un uomo e una donna. / Un  
recipiente di cristallo versa sulle mani l'acqua di rose / e le mani bagnate  
asciuga un tovagliolo di seta, / le vivande fumano d'oro e persino i vini  
massici, neri e bianchi, / risplendono d'oro e di gemme. / Allora dall'alto di  
un verde albero Mauron, / Mauron generato, come vuole la leggenda, / dalla  
Sirena Lymna unitasi ad un uomo di Sicilia, / canta tali melodie con bella  
voce e accompagnandosi con la lira.

Il banchetto coinvolge il re e il suo seguito, ma anche la città in uno spazio  
aperto che diventa spazio pubblico di rappresentazione: infatti, il corteo  
sfila per le strade di Gaeta, sotto gli occhi ammirati del popolo che lascia  
le sue occupazioni per guardare e ammirare *spectandi studio plebs  
relinquit opus*. La profusione di oggetti preziosi (arazzi dipinti, coppe di  
oro tempestate di pietre preziose, un bacile d'argento sorretto dai servi  
per il lavaggio delle mani) concorre a suscitare ammirazione e a captare



attenzione. I versi del Valla individuano – in una versione preventiva rispetto a quella teorizzata dagli umanisti di corte dopo la conquista di Napoli – i poli d’interesse di quella complessa operazione di definizione della *magnificentia*, la virtù nella quale Alfonso fu campione fino a divenirne esempio celebrato nella codificazione che di quella virtù fece il Pontano nei suoi trattati delle cosiddette virtù sociali (Pontano, *Virtù* 230-231; Pontano, *De principe* 65). Collocato in un bosco, sotto padiglioni regali riccamenti addobbati con tappeti ed arazzi il banchetto descritto dal Valla rievoca prassi ampiamente documentate per la corte alfoncina stabilmente allocata in Napoli: a tal proposito, ad esempio, si può ricordare che in anni più tardi Alfonso offrì per le nozze della nipote Eleonora, una battuta di caccia nella tenuta degli Astroni in Agnano, e volle allestire un banchetto sfarzoso in riva alla palude, sotto un padiglione coperto di arazzi, abachi, palchi ornati di rami, di nastri e di tessuti vari (Pontano, *Virtù* 234-237). L’apparato di vasellame in cristallo e argento, di tovaglioli di stoffa ricercata descritti nel poema risulta perfettamente in linea con la *magnificentia* alfoncina, ma rispecchia anche una prassi, evidentemente già istituzionalizzata, dell’apparato delle mense e dell’organizzazione del banchetto (Pontano, *Virtù* 244-258; Benporat 2001, 103-104), e delle gerarchie di corte che prevedevano una precisa collocazione *pro merito et conditione* alla tavola del re (Valla, *Novencarmen* VII, 1-4; 33-36).

Dei tre personaggi che a vario titolo rivolgono discorsi al re l’unico ad avere una fondata fisionomia storica è proprio il primo, il conte di Campobasso, Angelo Monforte, capitano e condottiero, secondo la tradizione familiare, valente nelle armi e gentile. Dalle cedole della tesoreria aragonese, infatti, risulta che il conte era tra i capitani di lance dell’esercito alfoncino già nell’anno 1437 (Minieri Riccio 1881, 8), e Tristano Caracciolo nel *De varietate fortunae* ne conferma le doti di gentilezza e nobiltà spirituale in uno splendido ritratto ricordandolo quale uomo *frugi et elegantem adeo comem et affabilem, ut nemo eum nosset quin diligeret* (Caracciolo 1935, 93-94; Croce 1989, 59-195).

Il discorso che il conte rivolge al sovrano è una vera e propria *suasoria*, perché non si sottoponga oltre alle fatiche della guerra e lasci ai suoi generali il comando di un conflitto che è ormai agli sgoccioli, lasciandosi finalmente irretire dalle bellezze di una terra, la Campania, che appare in

tutta la sua rigogliosa bellezza come luogo edenico di piacere e di *otium*. E' ovvia anche l'allusione alle bellezze del territorio che ebbe il potere di piegare la tenacia di Annibale, citato e rievocato nel corso del poema per il suo valore di modello eroico. Al contrario di Annibale il principe aragonese mostra, però, una totale devozione alla guerra di conquista, pur celebrando nella sua *responsio* la Campania come terra che non conosce *labor*, in quanto terra *felix*, dunque, e a lui predestinata (Valla, *Novencarmen* VI, 51-52: *Nam mihi Campanam, quam non labor ipse laborat, / Mira sed ubertas signat cognomine, terram*) (Quest'ultimo passaggio riutilizza precise memorie lessicografiche sulla denominazione della *Campania felix*: vd. Uguccione, *Derivationes*, C 24, 4).

Il secondo personaggio a rivolgere ad Alfonso il suo discorso è Matuta, la dama di origine semidivina che accoglie in Gaeta il sovrano e lo accompagna per la città insieme con un corteo di gentildonne. Il discorso che Matuta rivolge ad Alfonso è un discorso dotto, che la dama afferma di voler tenere in vece della moglie legittima del sovrano, Maria di Castiglia (Valla, *Novencarmen* III, 1-19):

Si decus coniux tua feminarum / Atque reginas decus inter omnes, / Seculi  
 nostri decus et futuri / Solaque solo fuit, est eritque coniuge digna, / Afforet  
 semper quod avemus et quod / Sepe speramus nihil attineret / Munus ad  
 nostrum prece te rogari, / Forsan et nullam prece te rogari tunc opus esset:  
 / Illa nam iustas sibi comprecandi / Sumeret partes potitura voto, / Ut  
 laboranti tibi temperares / Utque misceres requiem labori bella gerendo;  
 / Illa castrorum fremitum petenti, / Illa Caietam aut Capuam reverso / Daret  
 amplexum, daret osculumque / Sepe nolentem quo distineret, sepe  
 volentem.

Se la tua sposa, vanto delle donne / e onore tra tutte le regine, / vanto del  
 nostro secolo e di quello futuro, è stata, / è e sarà l'unica degna del suo  
 unico sposo, / poiché desideriamo sempre / ardentemente che sia presente  
 / e spesso speriamo che niente la trattenga / dal pregarti a nostro  
 vantaggio, / e forse allora non sarebbe necessario / che alcuna ti pregasse:  
 / infatti ella assumerebbe le giuste parti nel pregarti / per esaudire il nostro  
 voto, / perché tu moderi te stesso nella fatica / e mescoli il riposo alla fatica  
 nel condurre le tue guerre; / ella a te che cerchi il fremito degli  
 accampamenti, / volgendoti a Gaeta o a Capua, darebbe un abbraccio,

/ darebbe un bacio col quale trattenere / chi spesso non vuole, chi spesso vuole.

Si tratta di un discorso *de voluptate*, che celebra il piacere come principio cosmogonico, ma anche come elemento imprescindibile per la vita umana e per la costruzione della società, ripercorrendo in termini poetici una tematica che l'umanista aveva affrontato in anni immediatamente pregressi in una delle sue opere filosofiche di maggior diffusione, il *De vero falsoque bono*. La valutazione positiva della *voluptas* promossa da Matuta, discendente di Venere, sembra essere una vera e propria legittimazione e teorizzazione di una morale edonistica che si rivelerà poi particolarmente congeniale alla dimensione magnifica e sfarzosa della corte alfonsina. Ma essa è ancora una volta legata anche ad una visione del territorio del Regno come luogo edenico destinato ad un sovrano che è un novello Adamo, puro come Adamo prima del peccato originale (vv. 156-175):

lure nunc possunt igitur fideles / Te tue gentes ita convenire. / O qui Adam  
es prevaricante nondum / Et sub arbustis spaciante plenis  
equiperandus: / Deseres ultro loca gaudiorum, / Omnium princeps ubi te  
locavit, / Unde te nemo, Deus angelusve / Egredi cogit regredive fulvo /  
Prevetat ense? / Te ne delectat labor atque sudor / Curaque insomnis, taceo  
periculum? / Ille qui falsus fuit a colubro / Flevit eiectus sapienter optans  
usque reverti. / Desinas quare, tibi supplicamus, / Te per erumnas agitare  
belli. / Hic manes, carpes bona gaudiorum / Nec minus recte ac bene  
militarem / conficies rem.

A buon diritto dunque possono ora / le tue genti così fedeli accordarsi con  
te. / O tu che sei paragonabile ad Adamo / quando non aveva ancora  
commesso il peccato originale / e che passeggiava tra gli alberi pieni di  
frutti, / abbandonerai il luogo dei piaceri / dove il principe di tutte le cose ti  
ha collocato, / dal quale nessuno, dio o angelo, / ti costringe ad uscire o ti  
vieta / di farvi ritorno con la fulva spada? / Ti diletta la fatica e il sudore /  
e l'ansia insonne, taccio il pericolo? / Colui che fu ingannato dal serpente  
pianse / dopo che ne fu scacciato saggiamente desiderando / farvi ritorno  
per sempre; / smettila, perciò, ti supplichiamo, / di porti nelle angustie della  
guerra. / Rimani qui, cogli i beni dei piaceri / e non meno rettamente  
porterai a compimento / la tua impresa militare.

Terzo ed ultimo a rivolgersi ad Alfonso è Mauron, che canta dall'alto di un albero, come si apprende da una precisa indicazione scenografica, accompagnandosi con la lira (Valla, *Novencarmen* VII, 41-4):

Interea viridi sublimis ab arbore Mauron, / Mauron quem curvo litore Lymna  
parit, / Ut perhibent, Syrena viro commixta Sicano, / Talia felici voce lyraque  
canit.

Allora dall'alto di un verde albero Mauron, / Mauron generato, come vuole la  
leggenda, dalla Sirena Lymna / unitasi ad un uomo di Sicilia, canta tali  
melodie / con bella voce e accompagnandosi con la lira.

Figlio di una sirena e di un *Sicanus* il personaggio, da un lato, si connette ad una figura suggestiva come quella della sirena, che gli umanisti attivi alla corte di Napoli adottarono come simbolo della tradizione sapienziale legata al territorio del Regno e in particolare della sua capitale (Iacono 2012, 161-214; Iacono 2014, 105-135; Fabris 2016; Beyer 2000) e dall'altro, alla Sicilia per parte di padre, dal momento che l'aggettivo *sicanus* si rapporta agli antichi popoli di questa regione e risulta comunemente utilizzato dagli umanisti sia per indicare i suoi abitanti sia, metonimicamente, anche quelli di tutto il Regno. *Mauron* potrebbe allora rappresentare qui simbolicamente l'unificazione sotto Alfonso del Regno di Napoli con quello di Sicilia, in quanto figlio della Sirena *Lymna* e di un *Sicanus*, partorito sulla costa di Gaeta, che all'epoca in cui il Valla andava componendo quest'opera aveva un ruolo certo non marginale tra i territori già assoggettati dall'Aragonese (*Dispacci* 1444-1458, 12-13).

Il nome della sirena *Lymna* (v. 42) va interpretato, a mio avviso, in relazione al greco λιμνη 'palude, acque stagnanti', e potrebbe alludere alle paludi oggi bonificate che interessavano anche il territorio di Gaeta. In tal caso, *Lymna* sarebbe il nome della sirena legata al territorio di Gaeta che assurge a *Genius loci* con le stesse finalità simboliche con cui gli umanisti utilizzarono *Parthenope*, *Leucosia*, e *Ligeia* per la costa campana. Il nome *Mauron* contribuisce ad un'ulteriore caratterizzazione di questo personaggio: *Mauron*, infatti, va inteso come *niger*, secondo quanto si legge in Isidoro *Etym.* XII 1, 55; e nel diffuso lessico di Uguccione, *Derivationes* (M 61). È possibile allora che l'attore-canterino, che intona il suo canto dall'alto di una vera e propria struttura scenica, sia qui

mascherato da moro, figura cara all'araldica della regalità aragonese utilizzata nell'emblema dei quattro mori creato da Pietro d'Aragona per celebrare la vittoria di Alcoraz (Zurita 1967, vol. I, I 32), ed utilizzata già dall'*entourage* alfonsino nel trionfo del 1423 (Maxwell 1992, 852 e 870).

Al di là delle possibili implicazioni simboliche del personaggio, il canto di Mauron si inserisce nel banchetto secondo la prassi per cui i tempi dilatati delle imbadigioni e delle varie portate erano solitamente riempiti da vere e proprie esibizioni, talora legate alla natura e all'occasione del banchetto, in altri casi semplicemente affidate all'arte e all'inventiva di cantori, mimi, buffoni. Il personaggio accompagna il suo canto con la lira: in generale, l'immagine del canto intonato alla lira sembra recuperare il mito antico della poesia destinata alla dimensione orale, improvvisata o premeditata, e pare voler nobilitare la presenza di questo tipo di poesia permettendole così di entrare nelle sale private del principe e nella sede pubblica della festa. L'aggettivo *sublimis* colloca Mauron in alto, su un albero verde che finisce per avere il ruolo di vera struttura scenica peraltro ben congeniale all'ambientazione stessa del banchetto. Ma l'elemento più significativo risulta essere, a mio avviso, il fatto che Mauron definisca il suo stesso canto come un *carmen conviviale* al quale sono estranee tematiche luttuose (Valla, *Novencarmen* VIII, 134-135):

A conviviali carmine longe / Absit tristium mentio rerum.

Da un carne conviviale stia lontana / la menzione di argomenti tristi.

L'*inventio* del Valla ci pone dinanzi ad una costruzione provvista di intrenseca teatralità e di personaggi forniti di spessore simbolico come Matuta e Mauron. E non si mostra estranea a simili caratteristiche anche la figura del conte di Campobasso, al quale la riconosciuta gentilezza e valore (Valla, *Novencarmen*, *Narratio prima auctoris*, 23-24: *et re et nomine plane / Angelus*) aggiungono una certa aura cavalleresca. La *responsio regis*, poi, introduce nell'opera tratti dialogici congeniali ai canoni recitativi della letteratura conviviale: si tratta di una risposta unica, cioè non differenziata, ma articolata in modo da acquietare le ansie dei Baroni, e corrispondere in maniera amabile all'invito al piacere di Matuta (Valla, *Novencarmen* VI, 1-11):

Equum erat ut vobis, proceres, vobisque, puelle, / Divisim responsa darem:  
responsaque reddi / Apta viris, eadem non sunt mulieribus apta; / Sed quia  
non pulchrum vel vos preponere vel vos / Ipsaque utroque summorum testis  
amorum, / Tanquam ex composito sententia tendit eodem, / Apta viris  
responsa eadem et mulieribus apta / que reddantur erunt et erunt  
communia utrisque. / Vestra quidem, proceres, in me, dieque puelle, / Grata  
mihi pietas iocundaque, sepe periclis / Antehac in nostris spectata domique  
forisque.

Sarebbe stato giusto che a voi, nobili, e a voi, dame, / io dessi risposta in  
forma distinta e l'esser data risposta adatta / agli uomini non comporta che  
la stessa risulti adatta alle donne; / ma poiché non sarebbe stato bello  
anteporre voi oppure voi, / come pure che la stessa sia per entrambi  
documento di sommo amore, / come avviene che il giudizio sia orientato da  
quanto convenuto, / le stesse risposte risulteranno adatte agli uomini e  
adatte alle donne e / saranno pure comuni ad entrambi. / Certo mi è gradita  
e accetta la vostra pietà, / nobili e divine fanciulle, verso di me, / e mi risulta  
dilettevole quella finora saggiata, spesso nei pericoli, in patria e fuori.

L'operazione compiuta dal Valla supportata peraltro da una costante  
attenzione al territorio e da un peculiare gusto antiquario che si rivelerà  
poi tipico della cultura aragonese-napoletana, svela anche il ruolo attivo di  
questo umanista nell'organizzazione della vita culturale della corte  
alfonsina nell'epoca precedente la conquista della capitale del Regno.  
Innovativa nella sua capacità di dignificare un territorio di importanza  
strategica come Gaeta e di fornire una rappresentazione legittimante della  
regalità alfonsina nel momento decisivo dell'avanzata bellica, l'opera del  
Valla, infatti, si muove seguendo le coordinate di una retorica di  
attualizzazione del mito e del 'classico' funzionale, appunto, alla geografia  
del potere alfonsino in Campania nel momento stesso della sua  
composizione.

In questo senso, offre un esempio significativo la caratterizzazione del  
personaggio di Mauron segnata da due elementi di particolare valore  
simbolico. Il primo elemento è rappresentato dall'assunzione della  
maschera orfica del personaggio canterino: la lira che l'autore pone  
d'accompagnamento alla felice voce di Mauron costituisce un elemento di  
indubbio valore allusivo alla figura di Orfeo, personaggio quest'ultimo

ammantato dalla tradizione classica e medievale di forti tratti allegorici e sapienziali (Bettini, Spina 2007; Fabris 2016, 27-52). Senza dubbio alcuno, infatti, il Valla teneva a mente i versi virgiliani (*Aen.* VI 645-647) che collocavano Orfeo-sacerdote nei Campi Elisi; e certamente non gli poteva sfuggire l'interpretazione medievale allegorizzante del personaggio dipendente da Boezio (*De Consolatione*, III, m. 12, 1-58) che trasformava Orfeo nell'allegoria dell'uomo in cerca del sommo bene; nonché la rivitalizzazione del cantore-sacerdote operata da Boccaccio (*Geneal.* V 12, 4-7) e rilanciata - con sfumature teologiche ed epicuree - da Coluccio Salutati nel *De laboribus Herculis* (IV 495-505) (Friedman 1970; Heitmann 1963, 253-294; Affelder Newby 1987). Nè si può passare sotto silenzio l'importanza che l'umanista stesso attribuiva alla musica come piacere dell'udito in un capitolo del primo libro del *De vero bono* (I 22, 2-3), in cui affermava anche di aver amato e coltivato il canto e la musica fin da ragazzo proprio per la prossimità di queste discipline con gli studi di poetica e di oratoria (Camporeale 2002, 174-176):

Atque tantum abest, ut communis sensus a respuendo cantu, ut nulli rei nec prius nec studiosius operam videantur homines dedisse quam musicae. Nam nonnulli autores sunt, antiquissimam omnium studiorum musicam extitisse, ut appareat antiquissimum studium extitisse voluptatis. Siquidem nihil aliud musica efficit quam voluptatem. Et musicorum instrumentorum multitudo, ne ab illeteratis quidem ignorata, indicat quam vulgo hec res iucunda est, qua vel dii (si credimus) affici dicuntur. Et poetae, qui se deorum vates appellunt, semper canunt, sive diis, sive hominibus, sive utrique gratum facientes. Etiam illis antiquis temporibus iidem et musici et vates et sapientes iudicabantur. Et Plato cum in aliis tum in libris *De republica* et in *Timeo* 'musicen' civili viro necessariam existimavit. Quid alia? Non solum ad cantilenas hominum, sed ad cantum avium aures permulcentur. Taceo de suo cuiusque cantu quantopere suave est, quod experti norunt. Nam ipse huic scientie iam inde a puero impensam operam dedi, vel quod ad poeticam atque oratoriam conducere vel quod res suavissima videbatur.

L'opinione popolare risulta ben lontana dal ricusare il canto, che anzi pare che gli uomini a cosa alcuna si siano dedicati con maggior sforzo prima che alla musica. Infatti secondo alcuni autori la musica è il più antico di tutti gli studi, sicché appare chiaro che la ricerca più antica è quella del piacere. E d'altra parte la musica non suscita altro che piacere. E il gran numero degli

strumenti, non ignoto neppure agli ignoranti, mostra quanto risulti cosa piacevole per il volgo la musica, per cui persino gli dei (se vogliamo credere in essi) ne risultano affascinati. E i poeti, che si dicono vati degli dei, sempre cantano, facendo cosa gradita agli dei, e agli uomini o insieme agli uni e agli altri. Anche nei tempi antichi musicisti e vati e sapienti erano giudicati la medesima cosa. E Platone insieme con altri nelle opere *Repubblica* e *Timeo* considerava la musica attività necessaria alla vita civile. E che aggiungere? Non solo ai canti degli uomini, ma anche al canto degli uccelli l'udito trae godimento. Taccio poi quanto risulti soave il canto proprio per ciascuno, cosa che ben sanno gli esperti. Infatti io stesso sin da ragazzo mi sono dedicato a questa disciplina, non solo perché mi risultava cosa gradevolissima, ma anche perché la consideravo prossima alla poetica e all'oratoria.

Il secondo (e fondamentale) elemento è costituito dalla genealogia stessa di Mauron: il figlio della sirena Limna nel suo *carmen* realizza, evidentemente, il talento nel canto ereditato dalla madre. Proprio nel passo sopra citato del *De vero falsoque bono* l'umanista rievocava due opere di Platone (*Repubblica* e *Timeo*, con riferimento a Plat. *Rs.* II 376e, 377a; III 401d; *Tim.* 18a; cfr. anche Quint. *Inst.* I 10, 13-15) in cui il filosofo antico non solo attribuiva alla musica un ruolo prezioso nel percorso di civilizzazione dell'umanità, ma ne rivelava anche gli aspetti cosmologici. A tal proposito non si può passare sotto silenzio il fatto che proprio in uno degli snodi più celebri del dialogo *Repubblica* (X 614a-621d) attraverso il celebre mito di Er Platone rievocasse la presenza di sirene nel regno dei beati narrando di ben otto sirene che posizionate ciascuna su ognuna delle sfere che girano intorno al fuso cosmico cantano componendo variazioni sullo stesso suono. Il Valla, dunque, come lascia intendere la citazione nel *De vero falsoque bono*, conosceva i due dialoghi platonici, ed evidentemente ne condivideva la visione positiva della musica e del canto, rappresentato quest'ultimo ad un livello sublime, sapienziale e cosmico dal canto delle sirene.

Tutto questo concorre, a mio avviso, a valorizzare il canto di Mauron e a definire questa porzione del poema come il momento finale più alto della costruzione poetica ed ideologica tentata dal Valla fortemente connotato dal tema, la bellezza come potenza preziosa e dono e opera degli dei (Valla, *Novencarmen* VIII, 16-34):



Non prevalide corpore vires, / Ob quas veterum cantat heroum / Tenax  
titulos fama perennes, / Non dotes animi sive virtutes, / Ille sint sive Palladis  
artes, / Sive doctrine Mercuriales, / Seu quas auricomus fert Apollo, / Aliusve  
deum progenuisse. / Non sceptrorum summa potestas / Divini quoddam  
status exemplar. / Et enim robur admiranda / Res est et animos hominum  
pellit, / Sed non tantopere quam pulchritudo: / Se latet usquam sedetque  
tacitum, / Ni se exerceat nec diu durat / Citoque suam defatigatam /  
Dignitatem promere cessat; / Hec perpetuo nostros oculos / Indefessa pascit  
intuitu.

Non le forze eccezionali per il corpo, / per cui la fama tenace canta / le  
glorie perenni di antichi eroi, / non le doti dell'animo o le virtù, / siano pure  
esse le arti di Pallade, / o le dottrine di Mercurio, / o quelle che, come si  
dice, Apollo crinito / o un altro dio hanno generato, / non il sommo potere  
degli scettri, / copia in qualche modo della condizione di Dio. / E infatti la  
forza è cosa ammirevole / ed essa spinge gli animi degli uomini, / ma non  
tanto quanto la bellezza: / essa (la forza) si nasconde sempre e siede in  
silenzio; / se non si esercita non dura a lungo / e presto smette di  
manifestare / la sua dignità ormai spossata; / questa (la bellezza) in  
perpetuo indefessa / alimenta i nostri occhi con lo sguardo.

Anche il canto di Mauron (come già quello di Matuta) riecheggia e  
riconcinna punti derivati dal *De vero bono*, e più precisamente da alcuni  
capitoli del primo libro (I 19-20) dedicati ai *bona externa*, in cui la bellezza  
è esaltata come principale dote del corpo e come dono di Dio, ossia della  
natura. La complessa struttura metrica di questo canto, poi, lascia  
intendere una volontà di virtuosismo tecnico che tentava di avvicinare la  
declamazione al canto: si tratta di un tentativo di sperimentare una poesia  
'musicale' o 'per musica' (evidentemente supportata dagli studi di musica  
e poetica coltivati fin da ragazzo), una poesia euritmica peraltro in linea  
con i gusti di una corte che accoglieva raffinati musicisti, come Miguel Nadal,  
Pere Oriola, Phelip Romeu, Perinetto da Venezia, come i documenti della  
tesoreria e della cancelleria documentano a partire meglio dagli anni che  
vanno dal 1441 e ancora più dal 1444 (Atlas 1985).

Lontanissima risulta quest'opera dalla poesia recitata, dal momento che  
non regge il confronto con altri prodotti a me noti che meglio meritano  
tale etichetta, come ad esempio, l'*Admirabile Convivium* composto da

Porcelio de' Pandoni per il banchetto e gli spettacoli organizzati dal cardinale Pietro Riario per il passaggio a Roma della principessa Eleonora d'Aragona che andava in sposa ad Ercole d'Este (Corvisier, *Trionfo* 475-91, 629-710; Perosa 2000, 143-56; Di Meo 2014, 25-43). La struttura coerente del componimento, le porzioni narrative affidate al distico elegiaco e alla voce dell'autore, la formula oratoria e dialogica, la presenza del canto di Mauron costruiscono una *Mischung* di suggestioni ricavate dalle coeve consuetudini della poesia conviviale musicata e di memorie di matrice classica, derivate, ad esempio, dalle ardite costruzioni metriche di autori tardo-antichi come Venanzio Fortunato e Paolino da Nola, oppure da Plauto che con la struttura delle sue commedie poteva aver suggerito all'autore l'alternanza ardita tra le *orationes* (scandite però su moduli metrici) del Conte di Campobasso e di Matuta e il *carmen* di Mauron, così fortemente connotato nel senso dello sperimentalismo metrico.

---

## Riferimenti bibliografici

---

### Fonti

Corvisieri, *Trionfo*

C. Corvisieri, *Il trionfo romano di Eleonora d'Aragona nel giugno del 1473*, "Archivio della Società Romana di Storia Patria", 1, (1878), 475-91; 10 (1887), 629-710.

*Dispacci 1444-1458*

*Dispacci Sforzeschi (1444-2 luglio 1458)* (ed. a cura di F. Senatore, Napoli 1997).

*Diurnali 1958*

*I Diurnali del duca di Monteleone*, a cura di M. Manfredi, "Rerum Italicarum Scriptores" 2 serie, XXI.V, 1958.

Pontano, *De principe*

G. Pontano, *De principe*, a cura di G. M. Cappelli, Roma 2003.

Pontano, *Virtù*

G. Pontano, *I libri delle virtù sociali*, a cura di F. Tateo, Roma 1999.

Salutati, *De laboribus*

C. Salutati, *De laboribus Herculis*, edidit B. L. Ullman, Turici 1951.

Uguccione, *Derivationes*

Uguccione da Pisa, *Derivationes*, edizione critica a cura di E. Cecchini et al., Firenze 2004.

Valla, *Antidotum*

*Laurentii Valle Antidotum in Facium*, edidit M. Regoliosi, Padova 1981.

Valla, *De vero falsoque bono*

*De vero falsoque bono*, critical edition by M. De Panizza Lorch, Bari 1970.

Valla, *Elegantiarum Latinae Linguae*

*Laurentii Vallae Elegantiarum Latinae Linguae libri sex*, Lugduni apud Seb. Gryphium 1543.

Valla, *Epistole*

*Laurentii Valle Epistole*, edd. O. Besomi, M. Regoliosi, Padova 1984.

Valla, *Novencarmen*

L. Valla *Novencarmen*, edizione critica, con traduzione e commento a cura di A. Iacono, in corso di revisione, dai mss. V. E. 58, cc. 167v-176v della Biblioteca Nazionale di Napoli e Fondo Rossi-Cassigoli 372, cc. 33v-42v della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

---

## Bibliografia critica

Adesso 2012

C. A. Adesso, *Teatro e festività nella Napoli aragonese*, Firenze 2012.

Affelder Newby 1987

E. Affelder Newby, *A Portrait of the Artist: the Legends of Orpheus and Their Use in Medieval and Renaissance Aesthetics*, New York- London 1987.

Atlas 1985

A.W. Atlas, *The Music at the Aragonese Court of Naples*, Cambridge-London 1985.

Benporat 2001

C. Benporat, *Feste e banchetti. Convivialità italiana fra Tre e Quattrocento*, Firenze 2001.

Bettini, Spina 2007

M. Bettini, L. Spina, *Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino 2007.

Beyer 2000

A. Beyer, *Parthenope. Neapel und Süden in der Renaissance*, München-Berlin 2000.

Bortoletti 2008

F. Bortoletti, *Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento: Da Firenze alle corti*, Roma 2008.

Bortoletti 2016

F. Bortoletti, *Arcadia, festa e performance alla corte dei re d'Aragona (1442-1503)*, "The Italianist" 36/1 (2016), 1-28.

Camporeale 2002

S.I. Camporeale, *Lorenzo Valla. Umanesimo, riforma e controriforma*, Roma 2002.

Caracciolo 1935

T. Caracciolo, *Opuscoli storici*, a cura di G. Paladino, *Rerum Italicarum Scriptores*, 22, 1, 2, Bologna 1935.

Croce 1989

B. Croce, *Cola di Monforte conte di Campobasso*, in *Vite di avventure, di fede e di passione*, Milano 1989.

Croce 1891

B. Croce, *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Napoli 1891.

De Blasi 1993

N. De Blasi, *Intrattenimento letterario e generi conviviali (farsa, intramesa, gliommero) nella Napoli aragonese*, in *Passare il tempo: La letteratura del gioco e dell'intrattenimento*, Atti del convegno internazionale di Pienza (10-14 settembre 1991), Roma 1993, 129-59.

De Blasi 2002

N. De Blasi, *Testimonianze scritte e lessico gastronomico campano (con riscontri per lo gliommero di Sannazaro)*, in D. Silvestri, A. Marra, I. Pinto (a cura di), *Saperi e sapori mediterranei. La cultura dell'alimentazione e i suoi riflessi linguistici*, Atti del Convegno internazionale di Napoli (13-16 ottobre 1999), II, Napoli 2002, 577-610.

De Blasi 2009

N. De Blasi, *A proposito degli gliommeri dialettali di Sannazaro: ipotesi di una nuova attribuzione*, in P. Sabbatino (a cura di), *Iacopo Sannazaro. La cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento*, Firenze 2009, 29-57.

Delle Donne 2011

F. Delle Donne, *Il trionfo, l'incoronazione mancata, la celebrazione letteraria: i paradigmi della propaganda di Alfonso il Magnanimo*, "Archivio storico italiano" 169/3 (2011), 447-476.

Di Meo 2014

A. Di Meo, *Un poco noto componimento di Porcelio de' Pandoni e la celebrazione del Cardinale Pietro Riario nel contesto letterario della Roma quattrocentesca*, "Studi Rinascimentali" 12 (2014), 25-43,

Fabris 2016

D. Fabris, *Partenope da Sirena a Regina. Il mito musciale di Napoli*, Barletta 2016.

Faraglia 1908

N.F. Faraglia, *Storia della lotta tra Alfonso V d'Aragona e Renato d'Angiò*, Lanciano 1908.

Friedman 1970

J.B. Friedman, *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge Massachusetts 1970.

Geri 2011

L. Geri, *A colloquio con Luciano di Samosata. Leon Battista Alberti, Giovanni Pontano ed Erasmo da Rotterdam*, Roma 2011.

Hietmann 1963

K. Heitmann, *Orpheus im Mittelalter*, "Archiv für Kulturgeschichte", 45 (1963), 253-294.

Iacono 2009

A. Iacono, *Il trionfo di Alfonso d'Aragona tra memoria classica e propaganda di corte*, "Rassegna storica salernitana" 51 (2009), 9-57.

Iacono 2012

A. Iacono, *Geografia e storia nell'Appendice archeologico-antiquaria del VI libro del De bello Neapolitano di Giovanni Gioviano Pontano*, in G. Matino, R. Grisolia (a cura di), *Forme e modi delle lingue dei testi tecnici antichi*, Napoli 2012, 161-214.

Iacono 2014

A. Iacono, *La Laus Civitatis Neapolitanae di Zanobi Acciaiuoli tra memorie erudite e precettistica menandrea*, in G. Matino, R. Grisolia (a cura di), *Arte della parola e parole della scienza. Tecniche della comunicazione letteraria nel mondo antico*, Napoli 2014, 105-35.

Iacono 2016

A. Iacono, *L'immagine di Alfonso nell'inedito Novencarmen di Lorenzo Valla*, in F. Delle Donne, J. Torró Torrent, *L'immagine di Alfonso il Magnanimo tra letteratura e storia, tra Corona d'Aragona e Italia. / La imatge d'Alfons el Magnànim en la literatura i la historiografia entre la Corona d'Aragó i Itàlia*, Firenze 2016, 77-102.

Iacono 2017

A. Iacono, *Porcelio de' Pandoni: l'umanista e i suoi mecenati. Momenti di storia e di poesia*, Napoli 2017.

Maiuri 1930

A. Maiuri *Aspetti e problemi dell'archeologia campana*, "Historia. Studi storici per l'antichità classica", pubblicazione trimestrale del *Popolo d'Italia*, 4, 1, 1930, 50-82.

Maxwell 1992

H. Maxwell, *"Uno elefante grandissimo con lo castello sopra": il trionfo aragonese del 1423*, "Archivio storico italiano" 150/3 (1992), 847-875.

Minieri Riccio 1881

C. Minieri Riccio, *Alcuni fatti di Alfonso Id'Aragona dal 15 aprile 1437 al maggio 1458*, "Archivio Storico per le Province Napoletane" VI/1 (1881).

*Oeuvres complètes du roi René* 1895

*Oeuvres complètes du roi René. Avec une biographie et des notices par M. Le Comte de Quatrebarbes*, Angers 1845.

Pellegrino 2007

G. Pellegrino, *Historia Alphonsi primi regis*, a cura di Fulvio Delle Donne, Firenze 2007.

Perosa 2000

A. Perosa, *Epigrammi conviviali di Domizio Calderini*, in P. Viti (a cura di), *Studi di Filologia Umanistica. Umanesimo Italiano*, Roma 2000, vol. III, 143-56.

Pieri 1985

M. Pieri, *Sumptuosissime pompe: lo spettacolo nella Napoli aragonese*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma 1985, I, 39-82.

Pieri 2004

M. Pieri, *Selve e giardini nella scena europea di Ancien Regime*, "Italies" 8 (2004), 189-207.

Sannazaro 1999

I. Sannazaro, *Lo gliommero napoletano "Licinio se'l mio inzegno"*, a cura di N. De Blasi, Napoli 1999.

Torraca 1884

F. Torraca, *Studi di storia letteraria napoletana*, Livorno 1884.

Tufano 2015

C.V. Tufano, *Lingue tecniche e retorica dei generi letterari nelle Eclogae di G. Pontano*, Napoli 2015.

Zurita 1967

J. Zurita, *Anales de Aragón*, edición por A. Canellos, I, Zaragoza 1967.

---

## English abstract

The paper focuses on Lorenzo Valla's Work entitled *Novencarmen* and highlights its composite and dramatized structure. In fact, the poem presents itself as a *Mischung* of suggestions derived from the coeval habits of the convivial poetry and classical memories derived, for example, from the metric constructions of authors such as Venanzio Fortunato and Paolino da Nola, or from Plauto. In particular, the paper analyzes some aspects of Mauron character, which stands out for two elements of particular symbolic value: his song is accompanied by the lyre and its descent from a siren. The lyre is an element of undoubted value allusive to the figure of Orpheus, the latter character covered by the classical tradition and medieval with strong allegorical and sapiential traits. The second element is the genealogy itself of Mauron: the son of the Siren *Limna* in his song realizes, obviously, the talent inherited from the mother-Siren. The paper connects the philosophical contents of *Novencarmen* with the Valla's treatise *De vero falsoque bono*.



pdf realizzato da Associazione Engramma  
e da Centro studi classicA luav  
Venezia • novembre 2019

[www.engramma.org](http://www.engramma.org)



la rivista di **engramma**  
novembre **2018**  
**160 • Città come teatro**

**Editoriale**

Elisa Bastianello, Marianna Zannoni

**Città come teatro. Presentazione delle giornate di studi**

Maria Ida Biggì, Monica Centanni, Maurizio Ghelardi

**Le feste veneziane nel '400**

Elisa Bastianello

**Sull'ingresso a Siena di Carlo V (1536) e altre questioni**

Stefano Mazzoni

**Venezia, la 'Festa Mobile': per un atlante in fieri**

Francesca Bortoletti, Beatrice Gobbo, Tommaso Elli, Giuseppe Gerbino, Paolo Ciuccarelli

**La festa, il banchetto e il canto in un inedito poema di Lorenzo Valla**

Antonietta Iacono

**Nascita del teatro alla Veneziana**

Caterina Soranzo

**Feste fallite: un'altra faccia del Rinascimento fra Italia e Francia**

Giovanni Ricci

**Pellegrino Prisciani umanista e ufficiale della corte estense**

Riccardo Pallotti