

la rivista di **en**gramma
novembre **2025**

229

Ecfrasi e poiesi

La Rivista di Engramma
229

La Rivista di
Engramma

229

novembre 2025

Ecfrasi e poiesi

a cura di
Damiano Acciarino

direttore

monica centanni

redazione

damiano acciarino, sara agnoletto, mattia angeletti,
maddalena bassani, asia benedetti, maria bergamo,
mattina biserni, elisa bizzotto, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
conchetta cataldo, giacomo confortin,
giorgiomaria cornelio, vincenzo damiani,
mario de angelis, silvia de laude,
francesca romana dell'aglio, simona dolari,
emma filipponi, christian garavello, anna ghiraldini,
ilaria gripa, roberto indovina, delphine lauritzen,
annalisa lavoro, laura leuzzi, michela maguolo,
ada naval, viola sofia neri, alessandra pedersoli,
marina pellanda, filippo perfetti, chiara pianca,
margherita picciché, daniele pisani, bernardo prieto,
stefania rimini, lucamatteo rossi, daniela sacco,
cesare sartori, antonella sbrilli, massimo stella,
ianick takaes, elizabeth enrica thomson,
christian toson, chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico

barbara baert, barbara biscotti, andrea capra,
giovanni careri, marialuisa catoni, victoria cirlot,
fernanda de maio, alessandro grilli, raoul kirchmayr,
luca lanini, vincenzo latina, orazio licandro,
fabrizio lollini, natalia mazour, alessandro metlica,
guido morpurgo, andrea pinotti, giuseppina scavuzzo,
elisabetta terragni, piemario vescovo, marina vicelja

comitato di garanzia

jaynie anderson, anna beltrametti, lorenzo braccesi,
maria grazia ciani, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, nadia fusini, maurizio harari,
arturo mazzarella, elisabetta pallottino,
salvatore settis, oliver taplin

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

229 novembre 2025

www.engramma.it

sede legale

Engramma

Via F. Baracca 39 | 30173 Mestre

edizioni@engramma.it

redazione

Centro studi classicA luav

San Polo 2468 | 30125 Venezia

+39 041 257 14 61

©2025

edizioni**engramma**

ISBN carta 979-12-55651-01-7

ISBN digitale 979-12-55651-02-4

ISSN 1826-901X

finito di stampare novembre 2025

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <https://www.engramma.it/229> e ciò a valere ad ogni effetto di legge. 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 *Ecfrasi e poiesi*
a cura di Damiano Acciarino

Saggi

- 19 *Tensioni etiche e soluzioni retoriche*
Gabriella Rubulotta
- 33 *“A tegulis in gremium Danaïs cadentem lovem”*
Piermario Vesco
- 55 *Il fantasma di un ritratto*
Diletta Gamberini
- 79 *Roma descritta, Roma mostrata*
Sesilia Decolli
- 91 *Le illustrazioni della Gerusalemme liberata di Sébastien Leclerc*
Sara Stifano
- 119 *Il tempo plurimo dell'ecfrasi*
Alessandro Metlica
- 137 *La Resurrezione di Piero della Francesca in un'ecfrasi fortiniana*
Andrea Verri
- 149 *Le arti della prosa nei Salons di Giorgio Manganelli*
Francesca Favaro
- 161 *L'incontro tra ecfrasi e Intelligenza Artificiale, con uno sguardo all'arte contemporanea*
Antonella Sbrilli

Recensioni

- 177 *Ekphrasis in Italian Culture from 15th-Century Humanism to the Digital Age, edited by A. Moroncini, Firenze 2025*
Daniele Bottacin

- 183 *D. Dion, L'ekphrasis à l'œuvre. Récits, fictions et descriptions en acte dans l'art contemporain, Rennes 2024*
Veronica Bassini
- 189 *Immagini latenti, a cura di G.A. Calogero, A. Del Monaco, P. Fameli, Bologna 2024*
Laura Avesani

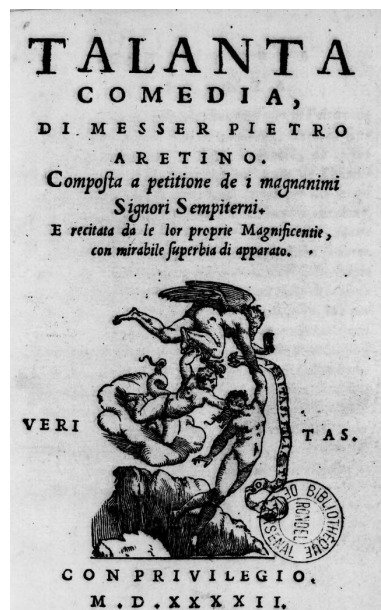
Roma descritta, Roma mostrata

Ecfrasi e spazio scenico tra Aretino e Vasari

Sesilia Decolli

Durante i festeggiamenti del carnevale veneziano del febbraio 1542, nel piano nobile del palazzo Gonnella (poi Valier) a Cannaregio (Foscari 1980, 273), i Compagni della Calza detti 'Sempiterni' (Venturi 1909, 141; Hochmann 2004, 271-272, n. 98) mettono in scena *La Talanta* di Pietro Aretino [Fig. 1]. La commedia, uscita alle stampe per i tipi di Francesco Marcolini in marzo, viene rappresentata all'interno di un impianto teatrale effimero concepito da Giorgio Vasari e realizzato assieme ai collaboratori Cristofano Gherardi, Battista Cungi e Bastiano Flori d'Arezzo. La messinscena rientra in una strategia culturale promossa da una fazione del patriziato veneziano legato alla Curia romana – tra cui spiccano i Grimani e i Corner – e al *milieu* dei fuorusciti fiorentini (Hochmann 2004). La commedia e l'impianto decorativo vengono invero concepiti da due toscani, Aretino e Vasari, e finanziati da famiglie papaliste, ossia da quelle che “avevano fatto personale riserva delle dignità e dei benefici ecclesiastici più ambiti” (Tafuri [1986] 2024, 223). È dunque una scelta tutt'altro che neutrale, quella di ambientare la commedia a Roma.

Molto si è scritto sullo spettacolo e sul teatro. Meno attenzione ha ricevuto, tuttavia, il testo della commedia e in particolare la terza scena dell'atto I, in cui il “venitiano” Messer Vergolo interroga il “romanesco” Ponzio sui monumenti classici dell'Urbe (Rabitti, Boccia, Garavelli 2010, 362). Aretino riprende qui l'epiteto 'bergolo' di matrice boccaccesca e lo trasforma nel nome parlante 'Vergolo'; Boccaccio, nel *Decamerone* (IV, 2, 12), proclama infatti che i veneziani “son tutti bergoli” (Quondam, Fiorilla, Alfano 2013, 719), termine che ricompare (Quondam, Fiorilla, Alfano 2013, 996) nella novella (VI, 4, 6) del cuoco veneziano Chichibio, detto appunto “bergolo” (Branca 1941, 49-52). Questo scambio è interessante non solo sul piano letterario, come raro esempio di descrizione drammaturgica di un luogo, ma riveste un ruolo cruciale nella comprensione dell'impianto visivo della scenografia prospettica vasariana. A partire da questo passo, il presente contributo si propone di esplorare il rapporto tra testo e scena, nel contesto della stretta collaborazione tra Aretino e Vasari.



1 | Pietro Aretino, *La Talanta*, frontespizio della I edizione, 1542, BnF Catalogue Gallica.

MESSER VERGOLO | Beh, che cosa è quella così grande e così grossa?

PONZIO | Si chiamava già il Pantheon edificato per Agrippa, e ora è detta la Ritonda, et è il più bel tempio che mai se facesse.

MESSER VERGOLO | Come si chiama quello che così, mezzo rovinato, par tutto il mondo?

PONZIO | Il Coliseo, e non lo stimano manco i moderni che se lo stimassero gli antichi.

MESSER VERGOLO | Quella baia lunga di pietra strana, acantonata e aguzza in la punta, come ha nome?

PONZIO | La Guglia, e ne la palla indorata che gli vedete sopra son le ceneri di Giulio Cesare.

MESSER VERGOLO | Fu abrusciato, il valent'uomo, eh?

PONZIO | Così si dice.

MESSER VERGOLO | Che bella colonna apparisce colà.

PONZIO | Traiano la fece drizzare in suso, e gli scultori fanno un gran conto de le figure che ci si veggono intorno intorno.

MESSER VERGOLO | Le due de la nostra piazza non le cederebbono miga.

PONZIO | Quella rocca altissima è la Torre de la milizia, e in cotale stanza i romani raccoglievano col vitto e col vestito i soldati che vecchi, guasti e poveri avanzavano a le lor guerre.

MESSER VERGOLO | Anche il nostro sublimissimo Senato gli provisiona di erede in erede, e quel che non può godere il padre gode il figliuolo.

PONZIO | Dio lo mantenga in sempiterno.

MESSER VERGOLO. Non sarà altrimenti, perché egli è la riputazion d'Italia.

PONZIO | Le muraglie che appariscono in tante rovine son di Palazzo maggiore, nel quale risedevano i magistrati di sì gran città.

MESSER VERGOLO | Io stupisco.

PONZIO | Or fermàvi qui, e guardate l'arco di Settimio, sotto del quale passò con le sue genti trionfanti.

MESSER VERGOLO | Egli è superbo superbissimo, tamen il Buccintoro è una stupenda machina.

PONZIO | Eccovi là Templum pacis, che essendo profetizzato come esso caderia subito che una vergine partorisce, rovinò la notte che nacque il Nostro Signore.

MESSER VERGOLO | Sì, an?

SCROCCA | È altra cosa il campanil di San Marco.

(Rabitti, Boccia, Garavelli 2010, I, 3, 371-372).

Il dialogo, che rievoca in forma comica la tradizione antiquaria, si offre allo spettatore/lettore come una vera e propria visita guidata *ante litteram*. E che Messer Vergolo volesse vedere ed essere condotto tra le antichità romane, è lui stesso a dirlo nelle battute che precedono il passo riportato, mentre cerca goffamente d'apparir colto: "ch'io a pena rubo questo poco di tempo, che io delibero di consumare in veder l'antichità e del *Senatus et Populus Que Romanus* (dicono le lettere scritte da i dipintori ne le targhe di coloro che guardano il Sepolcro)" (Rabitti, Boccia, Garavelli 2010, 362-370). L'Aretino, attraverso l'ecfrasi, da un lato restituisce valore alla qualità artistica dell'opera vasariana (intento letterario), dall'altro ne valorizza la funzionalità mediante un legame diretto e stretto con l'intreccio (intento teatrale). Questo meccanismo ecfrastico ricorda quello del *Ragionamento delle corti* (1538), dove Aretino, per bocca di Giustiniano, descrive un "cartone mirabile" con un'antica veduta di Roma:

Un gentile intelletto aveva ritratto Roma come ella era e non come ella è. Egli lo sviluppò in presenza de la Corte, credendosi che ella s'inflammasse nel desiderio di far cose convenienti al



2 | Giorgio Vasari, *L'Aurora e Titone*, acquarello bruno, biacca, penna, 1541 ca., Roma, Istituto centrale per la grafica, Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Corsini [Inv. D-FC130653].

3 | Giorgio Vasari (attribuito a), *L'ora diciannovesima. Donna che guarda una clessidra*, acquerellatura, inchiostro a penna, biacca, sanguigna su carta azzurra, 1541-1542, collezione privata.

superbo de le sue borie, e mentre le ne divideva in sette regioni, ché tanti sono i suoi colli, ella ci scolava sopra le candeie, et egli, non se ne accorgendo, attendeva a dirle: “Questo è il Pantheon, dedicato da Marco Agrippa a tutti gli dii, e questo è il *Templum Pacis*, questo altro è il Circo Massimo, eccovi le Terme Diocleziane, eccovi le Antoniane”, soggiugnendo: “Per questo andito sopra così gran colonne si andava dal Foro di Palazzo maggiore al Campidoglio”. Intanto la cera pioveva giuso, et egli: “Qui fu il Vaticano, fondamento de la Casa Aurea di Nerone, eccovi il ponte d’Orazio, eccovi la sepoltura d’Adriano, ora Castello di Santo Agnolo, qui si stava a vedere *bellum navale*”. È vero che nel dirsele: “Questo è il Coliseo” ella fece alzare le candeie, lodandone gli antichi. Egli le assegnava i luochi degli spettacoli dei gladiatori et i siti dove combattevano le fere, le misurava l’altezza degli aquedutti, le grotte dipinte, le mete, gli obelischi, la Colonna Traiana, l’Arco di Tito, l’Arco di Settimio e l’Arco di Costantino con tutti gli altri, sommandole il numero dei colossi e de le statue di marmo, di quelle di bronzo e de le d’oro, e, come vi dico, minutamente ogni sua maraviglia. Et ella, che per essere l’architetta degli stenti umani intende il dorico, il ionico, il corinto et il composto, come il caldeo, l’ebraico, il greco et il latino, appiccato il fuoco a uno dei lati del cartone, ne faceva di quelle risa ne le quali doveria scoppiare chi sa, chi ode e chi vede i suoi andari (Pevere 1995, 105-106).

L’ecfrasi di Roma ne *La Talanta*, tuttavia, non può avere l’ampiezza e la minuziosità che avrebbe in un testo come questo, in cui la descrizione accompagnava, in partenza, la visione dell’immagine sulla scena offerta, agli spettatori della rappresentazione per cui era stata scritta. L’autore non ha più bisogno di evocare ogni minimo particolare della veduta di Roma – essa è invero scenografica, dunque concreta e accessibile allo sguardo dello spettatore – può limitarsi allora a un tipo di descrizione più scorrevole, elastica e funzionale, ma abbastanza dettagliata da poter essere ‘vista’ anche da chi non c’era – il lettore.



4 | Giorgio Vasari, *Adria*, Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno, tratti a pietra nera, lueggiate in bianco su carta azzurra. Annotazioni a penna e inchiostro bruno: 'Tetide, Nereo, Adria, Glaucio' incollato interamente al supporto, 1541, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques [Inv. 2168 (r)]. © GrandPalaisRmn / Stéphane Maréchal.

5 | Giorgio Vasari (attribuito a), *Tre divinità fluviali*, penna in marrone, lavata e accentuata in bianco, su carta blu, 1541-1542, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett [Inv. KdZ. 15260]. Credit: Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Jörg P. Anders. Dominio Pubblico.

6 | Giorgio Vasari, *Progetto per la scenografia de La Talanta di Aretino*, penna e pennello in inchiostro bruno su carta, 1541-1542, Amsterdam, Rijksmuseum [Inv. RP-T-1958-42]. © Acquistato con il supporto del F.G. Waller-Fonds. Dominio Pubblico.

Questo segmento della commedia, si presta quindi a essere letto come una messa in scena della scenografia stessa, in cui il pubblico viene guidato, da – e con – i personaggi, in una sorta di *tour* archeologico teatralizzato. Sembra trattarsi di un *unicum* nelle commedie veneziane della prima metà del XVI secolo, dove raramente s'incontra un'ecfrasi di tale dettaglio e integrazione. Nonostante sia "sempre difficile e pericoloso tentare di immaginare la scenificazione di un testo" (Vescovo 2009, 63), la particolarità del caso de *La Talanta* ci invita se non altro a riflettere, partendo da un confronto con ciò che conosciamo della configurazione della scena vasariana. I dati di cui disponiamo a tal riguardo e in relazione all'intero apparato decorativo per i Sempiterni sono contenuti nelle testimonianze dello stesso Vasari; oltre alle poche informazioni presenti nelle *Ricordanze* e nell'autobiografia (Bettarini, Barocchi 1987, VI, 382), è nella missiva inviata a Ottaviano de' Medici nel 1542 (Milanesi [1906] 1988, 283-287) e nella *Vita di Cristofano Gherardi detto il Doceno* (Bettarini, Barocchi 1984, V, 284-304), che se ne ricavano i particolari. Nella lettera, la scena viene descritta come segue:

Dico, che la stanza, dove l'apparato si è fatto, era grandissima; così la scena, cioè la prospettiva, figurata per Roma: dove era l'arco di Settimio, templum Pacis, la Ritonda, il Culiseo, la Pace, Santa Maria Nuova, il tempio della Fortuna, la colonna Traiana, palazzo Maiore, le Sette Sale, la torre de' Conti, quella della Milizia e in ultimo maestro Pasquino, più bello che fussi mai. Nella quale vi erano bellissimi palazzi, case, chiese e infinità di cose varie d'architettura dorica, ionica, corinzia, toscana, salvatica e composita, et un sole, che camminando, mentre si recitava, faceva un grandissimo lume, per avere avuto comodità di fare palle di vetro grandissime (Milanesi [1906] 1988, 284).

L'artista realizza una veduta prospettica di Roma, con i suoi monumenti più famosi, accompagnati da palazzi, case, chiese e altre architetture. Leggendo il passo, comprendiamo che

Vasari si occupa non solo di costruire lo spazio scenico, ma anche della creazione di un dispositivo che scandisce il tempo dell'azione – compito che, ancora nell'*Anconiana* di Ruzante, spettava alla figura del Tempo interpretata da un “attore in carne e ossa” (Vescovo 2006, 54). Difatti, cogliamo dalle sue parole la presenza di un “sole” artificiale in scena, ossia di una sfera di vetro colma d'acqua colorata, illuminata da torce, che riproduceva, nel movimento, il transito delle ore. Questo congegno viene ripreso da Bastiano ‘Aristotile’ da Sangallo, che lo concepisce per il *Commodo* di Antonio Landi, portato in scena a Firenze nel 1539, in occasione delle nozze di Cosimo I con Eleonora di Toledo (Zorzi [1977] 2023, 78). Sebbene fosse consueto, nelle convenzioni teatrali, condensare in poche ore il tempo di un'intera giornata, Vasari propone un'alternativa all'attore-Tempo in scena, elaborando una soluzione profondamente artistica: l'intreccio della dimensione spaziale con quella temporale, estendendola allo spazio fisico occupato dal pubblico (Vescovo 2007, 13-16). Il soffitto della sala, infatti, era adornato con quattro grandi tele di soggetto allegorico raffiguranti *L'Aurora* e *Titone* [Fig. 2], *La Caduta di Fetonte*, *La Caduta di Icaro*, *Diana ed Endimione*, rispettivamente rappresentanti l'aurora, il giorno, la sera e la notte. I quattro momenti della giornata erano attornati da ventitré pannelli minori raffiguranti le Ore [Fig. 3], mentre la ventiquattresima con il Tempo accompagnato dalle Ore era collocata probabilmente sopra la scena (per i disegni preparatori delle Ore si veda De Girolami Cheney 2012, 65).

La sovrapposizione dei livelli temporale e spaziale, produce un effetto immersivo e coinvolge lo spettatore, sospendendolo in una dimensione di transizione tra finzione e realtà. La decorazione parietale, si articolava in quattro grandi pannelli in chiaroscuro raffiguranti allegorie topografiche dei domini della Serenissima – di cui si conservano due disegni preparatori raffiguranti *l'Adria* [Fig. 4] e il *Livenza, Timavo e Tagliamento* (o *Tre divinità fluviali*) [Fig. 5] – separati da nicchie contenenti personificazioni allegoriche delle virtù. Al di sopra, un fregio con gli stemmi dei Sempiterni e il leone marciano correva lungo le pareti ed era incorniciato da motivi a stucco che includevano maschere, ghirlande, elementi vegetali e festoni (Fenech Kroke 2010) [Fig. 6].

Quella di Vasari si presenta come un'opera d'arte totale, in cui Venezia contiene, o addirittura assorbe simbolicamente Roma – quasi una forma di supremazia visiva e concettuale che pone la Serenissima come erede e custode della grandezza romana. Il caso del teatro vasariano è ben noto alla storiografia, non solo perché le figure coinvolte sono tutte di primissimo piano, ma anche perché esso è uno dei pochi teatri di cui disponiamo di documentazione scritta e – caso raro – iconografica. Sennonché le fonti iconografiche si limitano alla decorazione della sala, non della scena in prospettiva. Dunque, come si mostrava Roma agli occhi degli spettatori? Secondo l'ipotesi sostenuta da Annamaria Petroli Tofani, la scenografia vasariana potrebbe essere stata ispirata alle vedute prospettiche ideali di Baldassarre Peruzzi (Petroli Tofani 1994, 533), in linea con i modelli teorici codificati successivamente da Sebastiano Serlio. La studiosa suggerisce perfino di integrare nel catalogo vasariano il noto disegno *Scena prospettica con edifici romani*, tradizionalmente attribuito al Peruzzi e conservato nelle Gallerie degli Uffizi [Fig. 7]. Diversa la posizione di Christopher Cairns, che avanza una proposta

alternativa alla veduta ideale di città, ricollegando lo spazio scenico a un tratto reale e localizzabile del Foro Romano, forse ispirato al modello dei disegni di Maarten van Heemskerck (Cairns 1995, I, 231-243). Tuttavia, tenendo conto degli allestimenti vasariani successivi al 1542 e dell'elogio che l'artista intesse all'arte scenografica del Peruzzi nelle *Vite*, appare più plausibile un'impostazione simbolica e prospettica. L'ipotesi trova riscontro nel testo de *La Talanta*, dove i luoghi evocati non appartengono a una precisa area geografica della città, ma definiscono piuttosto un itinerario selettivo e simbolico. Figurano infatti la Cappella Sistina, Santa Maria della Pace, San Pietro, l'Aracoeli, San Salvatore, Piazza Navona, Campo de' Fiori e via Monte Giordano. Con lo sciogliersi dell'intreccio, ai monumenti della Roma classica, l'autore affianca progressivamente quelli della Roma moderna. Lo conferma anche Zorzi, definendo la scenografia per *La Talanta* articolata "secondo il consueto schema sincretico, che accomunava edifici classici come il Pantheon a edifici moderni come la chiesa di Santa Maria della Pace" (Zorzi [1977] 2023, 82).



7 | Baldassarre Peruzzi, *Scena prospettica con edifici romani*, compasso, tracce di stilo, pietra nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito su carta, Firenze, Gallerie degli Uffizi [inv. 291 A].

Quel che è più importante è che il letterato sa che, a partire dall'ecfrasi (I, 3), ha accompagnato gradualmente il pubblico 'a Roma', e che man mano può aggiungere elementi topografici senza descriverli, mantenendo attiva nello spettatore l'illusione teatrale di essere 'in Roma'. Bisogna comunque riconoscere al Cairns il merito di aver posto l'accento sul Foro Romano, non tanto perché i monumenti vengono riprodotti pedissequamente nello spazio scenico come in un'immagine a "cartolina" (Cairns 1995, I, 238), quanto piuttosto perché essi costituiscono una sintesi simbolica del percorso del Foro; l'ordine della loro rappresentazione sembrerebbe riflettere, più della realtà topografica, il significato che il Foro assume nell'immaginario di artisti e intellettuali a questa altezza cronologica. Sullo sfondo delle tensioni del 1542, anno in cui Francesco I si allea con gli 'infedeli', preludio dell'alleanza tra papa Paolo III e l'imperatore Carlo V, Aretino e Vasari evocano

in forma sintetica la topografia del Foro come ridefinita da Latino Giovenale Manetti (Morales Folguera 2014, 327-343; Salatin 2018, 28-45) per il trionfo di Carlo V (1536). L'intervento del Manetti aveva rappresentato "l'occasione per ripensare l'uso rituale e ideologico del Foro, sfruttando il potenziale retorico delle rovine" (Salatin 2018, 31). Questa trasformazione, infatti, rispondeva a precise esigenze ideologiche, funzionali tanto alla propaganda imperiale quanto a quella papale, a cui i due aretini sembrano aderire. Se, come espone Vasari nella missiva a Ottaviano de' Medici, gli spettatori accedevano alla sala attraverso un arco d'ispirazione trionfale, non è da escludere che il teatro integrasse questi due livelli: il cammino trionfale dell'imperatore e quello rituale del pubblico patrizio. Se ne potrebbe, inoltre, ipotizzare un terzo: quello drammaturgico dei personaggi, che presumibilmente potevano riprodurre la solennità in forma parodistica. Non è da escludere, pertanto, che anche gli attori

attraversassero l'arco d'ingresso in sala (forse ispirato a quello di Tito) per raggiungere l'arco presente sul palcoscenico (forse ispirato a quello di Settimio Severo)[1].

Potrebbe essere il caso dell'entrata in scena (I, 3) di Messer Vergolo, aiutato da Ponzio a salire su una mula – con istruzioni come “Pigliate la briglia con la mano manca”, “posatela in sul pomo de lo arcione così” e “accomodatevi bene in su la sella”, accompagnate dal commento “Voi tenete la briglia in foggia di remo, ah ah ah, e par che voghiate, e non che cavalchiate” (Rabitti, Boccia, Garavelli 2010, I, 3, 370-371). Rammentiamo anche il momento in cui Scrocca, non appena conclusa la visita guidata tra le antichità, interrompe l'illusione scenica affermando: “Io la bestemio perché saremmo adesso a veder la comedia de la Compagnia da la Calza che vi ha detto la lettera”; oppure quello in cui Messer Vergolo gli risponde, lodando l'apparato decorativo e il suo ideatore: “Certo mi s'avvisa, mi si scrive e mi si notifica che un messer Giorgio d'Arezzo di etade d'un XXXV anni ha fatto una scena, & uno apparato, che il Sansovino e Titiano, spiriti mirabili, ne ammirano. Hor torniamo a l'amica, che sono satio di vagheggiar marmi e statue” (Rabitti, Boccia, Garavelli 2010, I, 3, 373-374). Con questo espediente meta-teatrale, da un lato l'Aretino disvela – ad opera dei personaggi – il meccanismo della finzione, dall'altro rafforza il coinvolgimento immersivo dello spettatore, generando ambiguità tra luogo diegetico e luogo reale. Ulteriore dettaglio d'interesse, tratto dalla medesima scena, è la battuta pronunciata da Ponzio poco più avanti, ossia “Ella si è ritirata dentro con farmi cenno che andiam suso” (Rabitti, Boccia, Garavelli 2010, I, 3, 374); la frase potrebbe indicare sia l'ingresso verso il palcoscenico sia la salita verso la casa della protagonista Talanta (affacciata forse a una finestra o a un balcone), evocando “i casamenti della quale voglion esser di personagi privati”, posti forse ai lati della scena, di cui parlerà qualche anno più tardi il Serlio (Serlio [1545] 1551, 27). Una ricognizione sistematica del testo de *La Talanta* sarebbe in tal senso utile a individuare tutti i riferimenti a finestre, balconi, logge, insomma ai cosiddetti ‘praticabili’. Del resto, lo stesso Ponzio afferma che “la porta si apre” e, subito dopo, esclama “entriamo”, alludendo chiaramente a un interno, che lo spettatore non vede, ma dove gli attori scompaiono alla fine della scena (Rabitti, Boccia, Garavelli 2010, I, 3, 374).

Ci troviamo pertanto di fronte a una chiara reciprocità e interdipendenza tra testo della commedia e l'opera d'arte vasariana. Abbiamo già detto della strategia letteraria di Aretino di servirsi della sintesi dell'immagine di Roma operata dal Vasari, descrivendo prima la città classica e imperiale, per poi accorparvi i monumenti della Roma moderna, al fine di abituare l'occhio dello spettatore a muoversi all'interno dei margini del palcoscenico, creando uno spaesamento rispetto allo spazio e al tempo reali; l'abilità gli consente di rendere visibili persino i luoghi che in scena non si mostrano.

A dimostrazione dell'uso singolare che l'autore fa della scena vasariana, è sufficiente un confronto con l'altra commedia aretiniana di ambientazione romana. Ne *La Cortigiana*, i riferimenti topografici appaiono in forma frammentaria e ad elenco, spesso concentrati in battute isolate. I monumenti e i luoghi romani sono citati per asindeto, senza descrizione fisica. All'interno del Prologo compaiono solo “Coliseo” e “ritonda”, mentre nell'atto I, scena venti-

quattresima, vengono elencati il Barco, la Botte di Termine, il Coliseo, gli archi, il Testaccio e il Pasquino, ma senza coerenza spaziale né funzione narrativa o descrittiva (Larivaille 2005, I, 24, 37-38). Altri luoghi, come Borgo Vecchio, Corte Savella, Ponte Sisto, Piazza Navona, Ara-coeli, Trastevere e Santa Maria in Portico, emergono nel corso dell'intreccio, tuttavia in modo episodico e privo di sviluppi drammaturgici. Ne *La Talanta*, diversamente, la sequenza topografica è continua, coerente e integrata all'intreccio, costruendo una dimensione spaziale che è al contempo narrativa, simbolica e performativa. Se ne *La Cortigiana*, la città è decostruita, 'demistificata' (Baratto [1975] 1977, 132), ne *La Talanta*, al contrario, Aretino presenta una Roma idealizzata, punto di convergenza tra antico e moderno, politico e religioso.

La Roma di Paolo III Farnese ritorna a essere città ideale – dunque, prospettica. Essa si impone immediatamente nella forma ideale con cui Vasari la offre allo spettatore, ma è nel gioco tra il visibile e il celato messo in atto da Aretino che si eleva a modello. Roma racchiude in sé luoghi che custodiscono celeberrimi capolavori dell'arte. Sono spazi che consentono ai personaggi di commentare e ammirare alcune delle opere di grandi maestri come Michelangelo, Raffaello e Sebastiano del Piombo – e qui è evidente la mano dell'Aretino, che celebra gli artisti membri della propria cerchia. Quando Pizio esorta Onofrio ad ammirare il *Giudizio Universale* di Michelangelo nella Cappella Sistina (Rabitti, Boccia, Garavelli 2010, II, 3, 393) oppure quando Blando invita Fedele a vedere la tomba di Raffaello all'interno della "Ritonda" (Rabitti, Boccia, Garavelli 2010, IV, 21, 450), gli interni dei luoghi non sono mostrati al pubblico. In questi passaggi si va oltre lo sguardo dello spettatore: si entra e si esce con la mente da siti non rappresentati scenicamente. Questi ambienti stanno dentro, dietro o in mezzo alla Roma sincretica del Vasari.

Vi è un altro passaggio della commedia in cui Aretino torna a giocare esplicitamente con lo spazio scenico. Lo fa, questa volta, intessendo dialoghi che sollevano interrogativi sulla possibilità di oggetti di scena – non soltanto ornamentali, ma funzionali allo svolgimento dell'azione. Oltre il caso della statua del Pasquino menzionata nella terza scena dell'atto I (Rabitti, Boccia, Garavelli 2010, I, 3, 373), di cui una riproduzione può essere stata portata in scena – e ce ne dà conferma la lettera di Vasari a Ottaviano de' Medici del 1542 – ve n'è un altro che merita attenzione. Si trova nell'episodio che vede coinvolti tre personaggi (e poi un quarto) intorno a un dipinto raffigurante la Madonna, opera – scrive Aretino – di Perin del Vaga [2].

L'episodio compone le prime quattro scene dell'atto IV, in cui Fora e Costa ingannano il dottor Messer Necessitas facendogli credere che l'immagine raffiguri un San Cristoforo (Rabitti, Boccia, Garavelli 2010, IV, 1-4, 434-438). Il dipinto non solo sostiene la comicità delle scene, ma struttura l'interazione tra i personaggi. La sua presenza solleva un interrogativo ancora irrisolto: si trattava di un'immagine effettivamente visibile in scena? Le ipotesi sono molteplici. Potrebbe trattarsi di un'opera reale – originale di Perino? Copia per mano del Vasari o di collaboratori? Oppure di una simulazione scenografica, come una tela posta di spalle al pubblico? D'altro canto, l'immagine potrebbe essere stata del tutto assente, evocata soltanto attraverso

il dialogo, e dunque molto nota al pubblico. Sono tutte ipotesi difficili da sostenere, ma che invitano a riflettere sulla natura dell'opera. Tenuto conto del fatto che il dipinto viene detto trovarsi in una strada e non in un ambiente interno, è possibile presumere che la sua collocazione non sia necessariamente realistica, ma 'finta'. In seconda battuta, invece, si potrebbe immaginare che l'Aretino si riferisca a un affresco o a un'icona devozionale particolarmente noti, situati realmente in una strada di Roma.

Per concludere, sebbene esista una demarcazione di differenza tra testo teatrale in sé e messa in scena, è pur vero che *La Talanta* non ha intento puramente letterario; viene appunto commissionata all'autore con lo scopo di essere rappresentata, e questo dato non va trascurato. È nota, per sua stessa espressione, l'insoddisfazione di Aretino per l'esito dello spettacolo – come dimostrano le sue lettere a Galeazzo Gonzaga del 22 febbraio 1542 (Procaccioli 1998, II, Lettera 320, 344) e a Leone Orsini del 10 maggio 1542 (Procaccioli 1998, II, Lettera 360, 371-372), ma è assai probabile che ci troviamo di fronte a una simulazione creata *ad hoc*, da ascrivere alla consuetudine di tracciare una distinzione tra il testo scritto e quello recitato, soprattutto alla luce della “nuova aria che spirava in senso negativo per l'uso dialettale” a Venezia (Padoan 1996, 141). Basti pensare che una decina d'anni dopo l'uscita de *La Talanta*, lo stesso Ludovico Dolce nel prologo del *Roffiano* si esprimeva con durezza contro l'uso del dialetto: “non vi maravigliate se avendosi a rappresentare una comedia non udirete me né alcuno de' miei compagni favellare in questa vostra lingua viniziana, perciocché non usandosi così fatta lingua se non da' buffoni, noi per niente non vogliamo occupare il grado loro né levarli dalla possessione delle loro laudi” (Padoan 1996, 145). Indagando in modo congiunto il testo – attraverso un'accurata ricognizione – e la sua resa teatrale, possiamo aprire nuove strade alla ricerca. Nell'ambito degli studi interdisciplinari tra pittura e teatro del XVI secolo, appare essenziale tenere conto di esempi lampanti come l'ecfrasi (I, 3), da cui siamo partiti, o le altre sezioni della commedia che abbiamo tentato brevemente di analizzare, al fine di ragionare sulla configurazione della Roma vasariana, e più in generale dello spazio scenico a Venezia a questa altezza cronologica.

Note

[1] Riprendiamo le indicazioni di A. Fenech Kroke sull'ingresso degli spettatori nel teatro (“En guise d'entrée au théâtre, Vasari avait conçu justement un arc de triomphe éphémère. Étant donné cette configuration particulière, le point de fuite de la perspective vasarienne devait probablement correspondre, dans le décor de scène, à l'Arc de Septime Sévère [...] le point de fuite étant l'Arc de Septime Sévère et le point de vue, l'Arc de Titus-arc d'entrée du théâtre”) (Fenech Kroke 2010, 54-55), estendendo tuttavia il discorso anche agli attori.

[2] Sull'ammirazione di Aretino per l'arte di Perin del Vaga, rimandiamo alla lettera 388, indirizzata a Tiziano nell'ottobre del 1545: “E sopra tutto attendete a le cose di Perin del Vago perché è d'intelletto mirabile” (Aretino 1999, III, Lettera 388, 342-343).

Bibliografia

Fonti

Bettarini, Barocchi 1984

R. Bettarini, P. Barocchi (a cura di), G. Vasari, *Vita di Cristofano Gherardi detto il Doceno*, in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568*, Firenze 1984, 284-305.

Bettarini, Barocchi 1987

R. Bettarini, P. Barocchi (a cura di), G. Vasari, *Descrizione dell'opere di Giorgio Vasari*, in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568*, Firenze 1987, 368-408.

Larivaille 2005

P. Larivaille (édité par), P. Aretino, *La comédie Courtisane / La Cortigiana, La comedie courtisane / L'Aretin*, Paris 2005.

Milanesi [1906] 1988

G. Milanesi (a cura di), *Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Firenze 1988.

Pevere 1995

F. Pevere (a cura di), P. Aretino, *Ragionamento delle corti*, Milano 1995.

Procaccioli 1998

P. Procaccioli (a cura di), P. Aretino, *Lettere*, Tomo II, Libro II, Roma 1998.

Procaccioli 1999

P. Procaccioli (a cura di), P. Aretino, *Lettere*, Tomo III, Libro III, Roma 1999.

Quondam, Fiorilla, Alfano 2013

A. Quondam, M. Fiorilla, G. Alfano (a cura di), G. Boccaccio, *Decameron*, Milano 2013.

Rabitti, Boccia, Garavelli 2010

G. Rabitti, C. Boccia, E. Garavelli (a cura di), P. Aretino, *Teatro. Il Marescalco – Lo Hipocrito – La Talanta*, Tomo II, Roma 2010.

Serlio [1545] 1551

S. Serlio, *Secondo libro d'architettura* [1545], Venezia 1551.

Riferimenti bibliografici

Baratto [1975] 1977

M. Baratto, *La commedia del Cinquecento: aspetti e problemi*, Vicenza 1977.

Branca 1941

V. Branca, *Boccaccio e i veneziani bergoli*, "Lingua Nostra" III (1941), 49-52.

Cairns 1995

Ch. Cairns, *Teatro come festa: la scenografia per la Talanta del 1542 e l'influenza del Vasari*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, Vol. II, atti del convegno (Roma-Viterbo-Arezzo, 28 settembre-ottobre 1992; Toronto, 23-24 ottobre 1992; Los Angeles, 27-29 ottobre 1992), Roma 1995.

De Girolami Cheney 2012

L. De Girolami Cheney, *Giorgio Vasari: Artistic and Emblematic Manifestations*, Washington D.C. 2012.

Fenech Kroke 2010

A. Fenech Kroke, *Un théâtre pour La Talanta: Giorgio Vasari, Pietro Aretino et l'apparato de 1542*, "Revue de l'Art" 43 (2010), 53-64.

Foscari 1980

A. Foscari, *L'allestimento teatrale del Vasari per i Sempiterni (1542)*, in *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo d'esposizione (Venezia, Palazzo Ducale, Luglio-Ottobre 1980), a cura di L. Puppi, Milano 1980, p. 273.

Hochmann 2004

H. Hochmann, *Venise et Rome, 1500-1600. Deux écoles de peinture et leurs échanges*, Genève 2004.

Morales Folguera 2014

M.J. Morales Folguera, *Las entradas triunfales de Carlos V en Italia*, in *Diálogos de arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*, editado por D. Sánchez-Mesa, Martín, J.J. López-Guadalupe Muñoz, Granada 2014, 327-342.

Petroli Tofani 1994

A. Petroli Tofani, *La scena teatrale*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, catalogo della mostra, a cura di H. Millon, V. Magnago Lampugnani, Milano 1994, scheda 167, 530-538.

Salatin 2018

F. Salatin, Paolo III, *Latino Giovenale Manetti e Carlo V: strategie urbane tra le "miracolose ruine"*, "Studi e Ricerche di Storia dell'architettura" 2 (2018), 28-45.

Tafari [1986] 2024

M. Tafari, *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura*, Roma 2024.

Venturi 1909

L. Venturi, *Le compagnie della calza*, Venezia 1909.

Vescovo 2006

P. Vescovo, *Il villano in scena. Altri saggi su Ruzante*, Padova 2006.

Vescovo 2007

P. Vescovo, *Entracte. Drammaturgia del tempo*, Venezia 2007.

Vescovo 2009

P. Vescovo, *Figurando una historia della «teatralità» o «teatrabilità» del Decameron*, "Quaderns d'Italia" 14 (2009), 49-76.

Zorzi [1977] 2023

L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Bologna 2023.

English abstract

The article offers, through the analysis of a passage contained in *La Talanta* by Pietro Aretino—staged in Venice in 1542 by the Compagni della Calza known as the "Sempiterni," with scenic decorations by Giorgio Vasari—a reflection on the configuration of the stage space, representing Rome. The passage in question (Act I, Scene 3) takes the form of a true scenic ekphrasis. Through the voices of the characters, Aretino describes the principal monuments of the Urbs, providing a literary unicum within the panorama of sixteenth-century Venetian comedies, one that fuses detailed description with scenic integration.

The article investigates this relationship between text and stage—between Rome described and Rome shown—within the context of the close collaboration between Aretino and Vasari, which contributes so explicitly to the immersion of the spectator/reader in the theatrical space—or in the “other place,” which remains partly yet to be explored.

keywords | Aretino; Vasari; teatro, commedia; Venezia; Roma.



la rivista di **engramma**
novembre **2025**
229 • Ecfrasi e poiesi

Editoriale

Damiano Acciarino

Saggi

Tensioni etiche e soluzioni retoriche

Gabriella Rubulotta

“A tegulis in gremium Danaïs cadentem lovem”

Piermarco Vescovo

Il fantasma di un ritratto

Diletta Gamberini

Roma descritta, Roma mostrata

Sesilia Decolli

Le illustrazioni della Gerusalemme liberata

di Sébastien Leclerc

Sara Stifano

Il tempo plurimo dell'ecfrasi

Alessandro Metlica

La Resurrezione di Piero della Francesca

in un'ecfrasi fortiniana

Andrea Verri

Le arti della prosa nei Salons di Giorgio Manganelli

Francesca Favaro

L'incontro tra ecfrasi e Intelligenza artificiale

Antonella Sbrilli

Recensioni

A. Moroncini, Ekphrasis in Italian Culture from 15th-Century Humanism to the Digital Age (Firenze 2025)

Daniele Bottacin

D. Damien, L'ekphrasis à l'œuvre. Récits, fictions et descriptions en acte dans l'art contemporain (Rennes 2024)

Veronica Bassini

G. A. Calogero, A. Del Monaco, P. Fameli, Immagini latenti (Bologna 2024)

Laura Avesani