

Bologna, 27 gennaio/2 febbraio 1487:

il corteo trionfale e la *fabula* mitologica nelle nozze tra Annibale Bentivoglio e Lucrezia d'Este

Annalisa Maurizzi

Le sette porte che il corteo trionfale doveva attraversare per giungere a palazzo Bentivoglio erano collocate in alcuni punti strategici lungo un percorso ritagliato nel settore nord-orientale della città. Ad ogni porta corrispondeva la rappresentazione di una Virtù, ognuna delle quali, incarnata nei panni di una splendida regina riccamente vestita, aveva il compito di accogliere la sposa Lucrezia d'Este recitando componimenti in versi, composti da Lorenzo Rosso (riportati da Arienti, *ms.* 4603; cfr. Zannoni 1891, pp. 414-427). Ogni porta era quindi destinata a sorreggere una piccola struttura in forma di trono e un figurante mascherato a rappresentazione di una Virtù.

Questa breve descrizione ci introduce in uno dei momenti celebrativi dei festeggiamenti nuziali tra il principe bolognese Annibale, figlio di Giovanni II Bentivoglio, e la figlia del duca Ercole I d'Este, Lucrezia. Le nozze, svoltesi tra Ferrara e Bologna nell'ultima settimana di gennaio del 1487, coronarono un momento particolarmente propizio per la famiglia bolognese che dal 1460 circa governava la città.

La vita culturale dell'umanesimo felsineo era strettamente legata allo Studio e all'attività degli artisti: con Giovanni II Bentivoglio al governo, uomo educato alle armi ma anche alle arti e alle lettere, la situazione di benessere generale della città favorì il fiorire di una nuova e stimolante atmosfera culturale. La cultura umanistica dei Bentivoglio si può definire tramite molteplici aspetti: l'ideale cortese, la citazione antiquaria viva nella pratica sempre più diffusa del collezionismo, e le diverse influenze culturali, come quella fiamminga e non solo, favorite dalla presenza dello Studio. Il recupero dei modelli antichi condusse la corte dei Bentivoglio a misurarsi con i classici e con la ricerca antiquaria anche nel contesto delle feste principesche, in cui assunsero grande rilievo sia i modelli del teatro ferrarese, sia l'ingegnosità fiorentina importata a Milano dalle sperimentazioni leonardesche. Andrea Emiliani scrive, riferendosi alla cultura bolognese di fine secolo:

Domina tra molti l'allegoria eretta sul tema mitologico, dove le antiche favole, sollecitate dalla curiosità – una vera virtù di questo Umanesimo universitario così complesso e tuttavia così colorito – assumono proporzioni che superano quelle della teologia, della filosofia e delle scienze, e vanno a collocarsi in luoghi assai contigui alla letteratura (cit. in Faietti, Oberhuber 1988, p. XXVII).

La diffusa necessità di conoscere i classici, tramite un'indagine filologica che si rivolse ai materiali più disparati, influì sulla pratica del collezionismo di antichità e sulla diffusione di un certo gusto antiquario che indusse la collaborazione tra 'archeologi', pittori e umanisti. Nonostante le opere superstiti della fertile stagione bentivolesca siano per lo più oggetti piccoli e preziosi come medaglie, targhette, e numerose incisioni su rame, è possibile rilevare una diffusa conoscenza e frequentazione dell'Antico.

Tutto questo si tradusse nelle nozze bolognesi in un ideale classico rievocato nella forma dell'ingresso trionfale, ma espresso nella sequenzialità medievale segnata dall'allestimento di *tableaux vivants*, come era in uso nello svolgimento delle sacre rappresentazioni, praticate anche nella realtà locale (Vecchi 1951-1953, pp. 283-292). Ad ogni porta, all'arrivo della sposa si innescava un momento performativo altamente simbolico, che determinava con il suo svolgersi il proseguimento della sfilata. Per certi aspetti era ancora predominante la prassi di uno spettacolo itinerante, che si svolgeva in diversi luoghi e momenti, in uno spazio diffuso e policentrico: uno spazio, dunque, ancora medievale (Cruciani 1992; Paolucci 2008; Piva 2010). Ma nel caso delle nozze di Annibale e Lucrezia la forma medievale si carica di un contenuto innovativo: non si tratta più – soltanto – di illustrare un soggetto sacro, legato all'*imagerie* teologica delle Virtù cristiane, ma dell'esigenza di rielaborare l'Antico, espressa dalla loro rappresentazione in chiave mitologica.

L'evento nuziale è stato ampiamente considerato dalle cronache del tempo, ed è giunto sino a noi in diverse forme letterarie: cronisti ed umanisti legati alla corte dei Bentivoglio, e anche letterati forestieri, come il fiorentino Naldo Naldi, hanno reso omaggio allo spozalizio (Arienti, *ms.* 4603; Anonimo ferrarese, misc. F. n. 8, cc. 39; Naldo, cod. 16.E.VI.30; Salimbeni, cod. A.V.B.X.693; Beroaldo, cod. 16.Q.IV.37). La fonte più ricca di descrizioni e attenta ai particolari dello svolgimento festivo è indubbiamente l'*Hymeneus Bentivolus* (Arienti, *ms.* 4603) autografo di Giovanni Sabadino degli Arienti, uomo di lettere molto vicino al Bentivoglio.

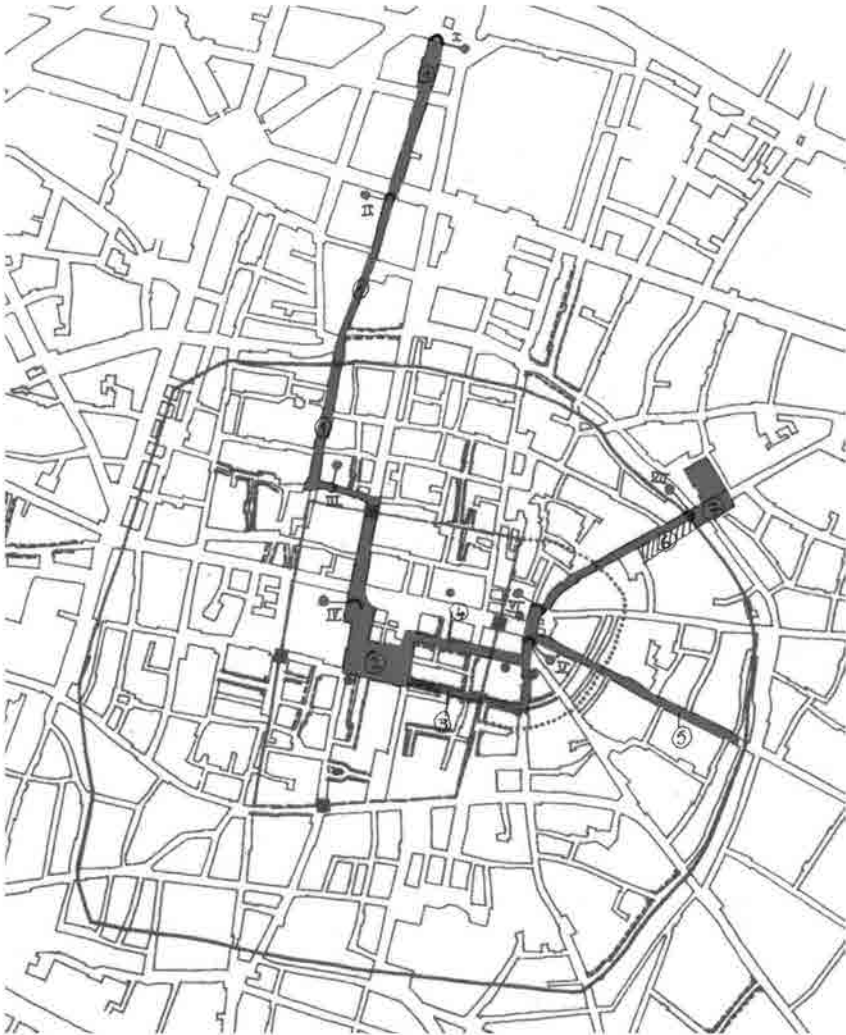
Il 23 gennaio dell'anno 1487, Annibale Bentivoglio si recò dunque a Ferrara per incontrare Lucrezia e condurla a Bologna: il viaggio di andata e ritorno che il principe e il suo seguito intrapresero si svolse nella sequenza di alcune tappe rappresentative, situate nei possedimenti extraurbani della famiglia bolognese (Arienti, *ms.* 4603; Fortunati 1976). Il corteo nuziale, giungendo da Ferrara, entrò in città dalla porta di Galliera, per poi seguire una sorta di percorso allegorico tracciato nel tessuto urbano secondo l'intento del principe di celebrare i luoghi a lui più cari. Come abbiamo visto, ogni luogo era riferito a una Virtù in forma di apparato effimero: a porta Galliera la Speranza attendeva il beneaugurato ingresso in città della sposa, momento emblematico e rappresentativo per il consolidamento dell'alleanza estense; a ponte Reno era collocata la Carità; davanti alla chiesa della Madonna di Galliera, uno dei luoghi di culto dei Bentivoglio, la Temperanza; in piazza Maggiore, la sede del governo, si trovava la Giustizia; a piazza e palazzo della Mercanzia era la Prudenza, virtù necessaria nei commerci; in piazza di Porta Ravennana, e in particolare verso la chiesa di San Giacomo, si trovava la Fede, che celebrava l'ingresso nel 'quartiere bentivolesco'; a palazzo Bentivoglio, infine, la Virtù della Fortezza chiudeva il percorso.

Lucrezia, giunta davanti a ogni arco trionfale, doveva attendere la recita dei versi e soltanto dopo aver 'conosciuto' la Virtù in questione le porte si sarebbero dischiuse, per accogliere simbolicamente la sposa passo dopo passo nelle braccia della città e del suo popolo. Secondo le fonti, la struttura portante di ogni arco trionfale era realizzata in legno, lavorato al fine di riprodurre l'aspetto di una superficie marmorea perfettamente intagliata con splendide rifiniture: una fonte anonima ci informa sulla bellezza delle colonne e dei capitelli, descrivendoli come lavorati secondo i canoni architettonici antichi, con "magisterio jonico", a volte corinzio, dorico o composito (Anonimo bolognese, *ms.* 3667).

In previsione dell'evento nuziale, il Bentivoglio aveva da tempo progettato e intrapreso alcuni importanti lavori di riqualificazione di spazi ed edifici pubblici della città, alcuni dei quali vennero celebrati proprio in occasione di queste nozze. La politica che il principe bolognese manifestava nel governare la città esplicitava una sua strategia di trasformazione urbana: a tale proposito Sergio Bettini, parlando della festa "come progetto urbano" (Bettini 2004, in particolare p. 18; v. anche De Maria, 1984), ha sottolineato le modalità in cui Giovanni II ne sfruttasse alcune tra le più importanti per celebrare la realizzazione di opere pubbliche: il torneo del 1470 si può ritenere il primo esempio in tal senso (sul governo dei Bentivoglio e l'architettura bolognese del XV secolo rimando in particolare a Ady 1965 e Hans 2001).

Non casualmente il programma urbanistico-festivo – ovvero politico – del 1487 coinvolse la zona compresa tra piazza Maggiore e il palazzo principesco. I luoghi prescelti per gli spettacoli pubblici occupavano gran parte della zona

La pianta indica le zone in cui si svolsero il corteo nuziale e gli spettacoli (in rosso): si noti la corrispondenza rispetto alle zone di ristrutturazione urbana promosse dal Bentivoglio e la collocazione degli archi trionfali (cifre romane). I. Porta Galliera – la Speranza, II. Ponte Reno – la Carità, III. Madonna di Galliera – la Temperanza, IV. Piazza Maggiore – la Giustizia, V. Palazzo della Mercanzia – la Prudenza, VI. Piazza di porta Ravennana – la Fede, VII. Palazzo Bentivoglio – la Fortezza, 1. Strada di Galliera, 2. Piazza Maggiore, 3. Via Clavature, via Clavature, 4. Via Orevarie, via Orefici, 5. Strada Maggiore, 6. Complesso di San Giacomo, 7. Piazza de li Bentivoli, oggi piazza Verdi.



est della città: palazzo Bentivoglio, strada San Donato, piazza Ravegnana, e le (attuali) piazza della Mercanzia, via Orefici (Orevexarie), via Clavature (Chiavadure), piazza Maggiore, via Manzoni, via Galliera, sino all'omonima porta. L'interesse di valorizzazione urbana si rivolse particolarmente alla strada di Galliera, dove Giovanni II promosse la costruzione della Chiesa della Madonna omonima. Tuttavia l'intervento urbano maggiormente rappresentativo nel contesto dell'evento nuziale è individuabile nella realizzazione della piazza 'de li Bentivoli' (attuale piazza Verdi): le fonti testimoniano la cospicua demolizione di case di fronte al palazzo Bentivoglio, allo scopo di realizzare una piazza-cortile adibita per l'occasione a spazio di spettacolo con l'ausilio di una pavimentazione lignea, che serviva a rendere il terreno più adatto allo svolgimento dei giochi. Dal pomeriggio del 30 gennaio ebbero inizio infatti giochi, tornei e spettacoli di strada: la contesa del guanto e della spada (cfr. Arienti, *ms.* 4603, c. 48r); un gioco del pallone elaborato sul modello del *ludum novum* fiorentino; una sfilata di trampolieri, un torneamento e uno spettacolo pirotecnico. Inoltre vennero costruite delle facciate fittizie in legno in modo da conferire alla piazza stessa un'immagine ideale, coprendo le pareti delle case circostanti che, a causa del poco tempo disponibile, non vennero ripristinate. Sabadino descrive come segue lo spazio allestito:

se pose inconciare le case: le vie : et le strate inusata prestantia & magnificentia: gettando questa et quella altra cosa a terra & poi de muro et de pictura ornando quelle [...] certe case: che erano avanti il suo palacio & fin a terra li fece disfare: et feceli gran piaça [...] tutta la fece [...] tabulare. Et tutta la piaça fece de panni celestri coprire ala summita de li alti merli del palacio (Arienti, *ms.* 4603, cc. 11r-v).

Procediamo con ordine. A porta Galliera venne allestito il primo apparato, che raffigurava la virtù della Speranza:

trovò passando un portone finto fabricato con eccellente magistero, [...] e lo dimostrasse primamente nella sua sommità; la quale dopo tal arte et architettura nel mezo si vedeva eminente il scudo con la sega [...] e quello della casa da Este figurando il fregio della Principessa, dalla banda destra un falcone [...] sul nido, [...] dalla sinistra una palla; dalla quale si dimostrava, che volesse mandar fuoco e fiamma. (Anonimo ferrarese, *misc.* F. n. 8, cc. 6r-v, 7r)

La lavorazione delle colonne, il 'cornicione' annesso (come lo definisce più volte Sabadino), e gli emblemi delle famiglie, si ritrovavano invariati nella

struttura di ogni arco trionfale. I decori che si ripetevano negli spazi significanti della città erano costituiti da intrecci di verzura uniti “cum arme : & divise Bentivoglie : Sforzesche : et estense ducale” (Arienti, *ms.* 4603, c. 26r). In particolare, la strada che conduceva alla dimora bentivolesca rievocava l’immagine di un “deliciano paradiso” (Arienti, *ms.* 4603, c. 25v) ornato da fronde e ghirlande di bosso, mirto, alloro, ginepro, ulivo, edera, agrignolo e agroforte, che nell’insieme rimandavano all’idea di un giardino primaverile (Cattabiani 1996); più ci si avvicinava al palazzo, inoltre, più le decorazioni di verzura si facevano abbondanti e ricercate. Nella città vestita a festa accanto ai drappi, agli arazzi, alle facciate dipinte quasi come cartoni d’apparato, grande rilievo assumevano dunque gli addobbi floreali all’antica, ornati “de fronde de busso : et di ginepro : et cum spirtelli : et rose doro” (Arienti, *ms.* 4603, c. 29r).

Anche nel percorso progettato da Leonardo da Vinci per la cerimonia nuziale nota come “Festa del Paradiso” – in onore di Isabella d’Aragona, sposa del nipote di Ludovico il Moro, Gian Galeazzo Sforza – che ebbe luogo a Milano nella sala Verde del Castello Sforzesco il 13 gennaio 1490, gli archi trionfali erano similmente ricoperti di ginepro, di alloro e di edera, tra le cui fronde si trovavano fanciulle danzanti (Ferrari 1986, pp. 218-243). Parimenti per le nozze di Bianca Sforza del 1493 gli spazi ornati per i festeggiamenti rievocavano l’idea di un paradiso fiorito (Ferrari 1986). Queste consuete usanze ornamentali festive – che a Bologna, per l’unione di Annibale e Lucrezia, si estendono addirittura a scala urbana – consentono di ritrovare nell’immagine mitica del giardino-*paràdeisos* il luogo nel quale la festa trovava lo spazio ideale per esprimersi.

Proseguendo nel percorso, all’altezza del ponte Reno il secondo arco rappresentava la virtù della Carità:

Fin al principio dele case dela Strata de Galiera [...] Li era fabbricata una porta de legname infogia antiqua E concziata de foglie di edera [...] era figurato sopra questa porta el figliuolo de jove : et de Almerna quando ocise el ferocissimo Leone. Et incima la porta una Regina de cremisino vestita [...] cum corona doro in capo sopra uno lunghissimo velo (Arienti, *ms.* 4603, c. 25r).

Più oltre, il corteo giungeva nei pressi della chiesa della Madonna di Galliera, dove il terzo arco trionfale attendeva la sposa: questa volta era la virtù della Temperanza che chiedeva ascolto, ma della figura allegorica non vie-

ne riportata nessuna descrizione. Nel descrivere la terza porta l'Anonimo ferrarese esalta però l'artista che realizzò, anche se probabilmente solo in parte, gli apparati: "l'artificio suo Zaffano [...] veramente l'architetto di questo portone mostrò molto valere" (Anonimo ferrarese, *misc.* F n. 8, c. 7v). Si tratta di Ercole Albergati, detto Zafarano o Zaffano o Zephiranus (cfr. Cazzola 1979, pp. 14-38), attore e scenotecnico nato a Bologna verso la metà del XV secolo, che negli anni ottanta del '400 si stabilì alla corte di Mantova (Bertolotti 1969), dove ebbe modo di entrare in contatto con il fervore umanistico e "l'insaziabile desiderio" di Antico che animava la corte di Isabella d'Este (Bonoldi 2005), e dove, proprio in quegli anni, era andata in scena per la prima volta la *fabula* mitologica dell'*Orfeo* di Poliziano.

Seguiva, nel percorso nuziale e trionfale bolognese, piazza Maggiore, dove un altro arco venne allestito per rappresentare la virtù della Giustizia, non a caso situata nel cuore politico e amministrativo della città:

Sotto la volta dela porta: che era bene tri gubiti larga [...] et havea due grade coperte de dicte fronde [di edera con rose d'oro] cum legami de cartha pincte de colore zallo: et nero [...] et sopra era una Regina vestita de drappo cremisino coronata de auro: et in la mano dextra tenea ona vibrante spada: et nela sinistra la bilança (Arienti, *ms.* 4603, c. 27r).

Ai piedi di questa porta vi erano due uomini con lunghe chiome di capelli neri, vestiti di edera, che tenevano in mano due tronchi con atteggiamento feroce; la regina lesse i versi indicando a Lucrezia il palazzo senatorio e quello del pretore, dopodiché i due giganti aprirono i battenti e la sposa attraversò la piazza colma di persone festanti.

Seguiva la quinta porta, dove lo stemma sforzesco risultava sostituito da quello mediceo, probabilmente per celebrare i rapporti mercantili tra le due signorie: significativamente, infatti, la porta era collocata presso piazza della Mercanzia, ove appariva la virtù della Prudenza – dote necessaria ai commerci – vestita di bianco.

Proseguendo, il corteo dopo aver oltrepassato il palazzo della Mercanzia giungeva in "piaça Ravignana", dove era stato allestito un palco ornato di fronde e panni celesti per l'intrattenimento musicale di "pifare, tibie e zalamelle" (Arienti *ms.* 4603, c. 28v); altri palchi furono costruiti lungo il tragitto per ospitare gli spettacoli preparati dalle Confraternite, identificabili forse con le recite in latino citate da Beroaldo (cfr. Cazzola 1979, nota 12,

p. 23). Salimbeni sottolinea quanto queste realizzazioni si ponessero in gara con gli artigiani e gli artefici più celebri dell'antichità:

E per altre vie sono edifici [...] : fatti cum sottilissimi artificio [...] : Spectaculi si degni [...] : Daedalo rimaria darte e da ingegno : El labyrintho e a la vacca di legno (Salimbeni, cod. A.V.B.X. 693, ott. LXIII).

Poco lontano dal "poggiolo" di Piazza Ravegnana e al principio di strada San Donato (oggi via Zamboni), che il Sabadino definisce "antico nido del sangue bentivoglio", era collocata la sesta porta dedicata alla virtù della Fede:

La quale porta era egregiamente ornata de fronde de busso : et di ginepro : et cum spirtelli : et rose doro. Di sopra ali lati erano in festoni dui scudi grandi in liquami erano pinti larme del Duca di Ferrara : & del Duca de Milano : et del principe bentivoglio. Et de sopra quisti scudi da un lato era figurato la superba Idra : et dalaltro lato era cume Hercule nele sue braça fece crepare il forte Anteo (Arienti, *ms.* 4603, c. 29r.).



Peregrino da Cesena, *Allegoria della Prudenza*, stampa a niello, 1495 ca., Bologna, Gabinetto dei disegni e delle stampe, inv. P. N. 21561/2

Significativo appare qui l'inserimento della figura di Ercole, a un tempo mitico eroe che fin dall'età tardo antica e medievale prefigura la fede cristiana, ma che nel Rinascimento è insieme anche eroe simbolo delle virtù civiche e morali della nuova *urbanitas*.

Il corteo, proseguendo, giunse all'imbocco di strada San Donato, dove iniziava il 'quartiere bentivolesco'; quindi dalle due torri la sposa proseguì sino all'ultima meta: la piazza e il palazzo dei Bentivoglio, distrutto nel 1506 per volere di Papa Giulio II. Qui, alla settima e ultima porta, appariva la virtuosa Fortezza:

Ornata di sopra da [...] cartoni pincti in gentil fronde in vasi a lantiqua : & le cornice erano perfilete de busso : di Ginepro : et de Agrignolo cum li soi fructi : che pareano propri fini coralli. Ala sumita dela volta sotto la porta erano posti capi cum ale de spirtelli dorati : [...] & de sopra similmente incima dali canti erano figurate [...] cum magne figure tre fatiche de Hercule : come el Latro Cacho [...] una juvencha : et come locise. Dalaltro lato Lidra : laquale ocise nela palude [...] et come squarciava la bocha al fero-



Peregrino da Cesena, *Tre fanciulle danzanti*, stampa a niello, 1495 ca., Bologna, Gabinetto dei disegni e delle stampe, inv. P. N. 21561/3

cissimo Leone : et in capo haveano setri di edera : et de simil fronde erano cinti perche le virile parte se coprissero. Nel meço sopra la superba porta era uno grandissimo Diamante col fiore de Margarita : il quale fiore [...] subito se aperse lassando ona Regina [...] in figura dela Forteça (Arienti, *ms.* 4603, c. 30v).

Dopo quest'ultimo e spettacolare passaggio – in cui compare nuovamente Eracle, come 'controfigura' mitologica della cristiana Fortezza, e insieme come allegoria della potenza politica bentivolesca – Lucrezia termina il suo trionfo cittadino giungendo all'ingresso della dimora dei Bentivoglio, dove viene accolta da Ginevra, dallo sposo e da numerose fanciulle che Salimbeni definisce, con termine all'antica, "nimphe" (Salimbeni, cod. A.V.B.X. 693, ott. LXXVII). Da qui proseguiranno, come vedremo, i festeggiamenti privati.

Come risulta evidente dalla descrizione, lo spazio della rappresentazione trionfale si esprimeva nella molteplicità delle relazioni che intercorrevano tra le modalità dello svolgimento degli spettacoli allestiti nelle tappe del corteo trionfale e le rispettive strutture architettoniche. Il trionfo della sposa si manifestava nell'incontro tra la *performance* spettacolare dell'attri-

Lorenzo Costa, *Trionfo della Fama e della Morte*, 1490, Bologna, Cappella Bentivoglio, San Giacomo Maggiore



ce-Regina incarnazione di ogni Virtù, e gli apparati concepiti sotto forma di arco (sulla fortuna dell'arco romano come monumento genericamente trionfale nel Quattrocento vedi: De Maria 1984; Pisani 2009; v. anche in "Engramma" n. 66, settembre-ottobre 2008, il contributo di Daniele Pisani e Vittorio Pizzigoni).

È noto come in Italia già alla fine del Trecento, con il fervore del primo Umanesimo, si fosse manifestato un nuovo interesse per i trionfi classici che, di lì a poco, si tradusse anche in nuovo tema figurativo che trovava espressione nella decorazione di svariati oggetti, in particolare di cassoni nuziali, dipinti nello stile gotico internazionale rinnovato da elementi classicheggianti (Paolini, Parenti 2010). Nel XV secolo queste manifestazioni

Lorenzo Costa, *Madonna in trono col Bambino e la famiglia Bentivoglio*, 1488, Bologna, Cappella Bentivoglio, San Giacomo Maggiore



non subirono soltanto l'influsso dei testi fondamentali che descrivevano i trionfi romani, di cui Flavio Biondo è entusiasta divulgatore (De Maria 1984): determinante fu anche l'evocazione letteraria dei cortei allegorici in cui la forma classica si arricchiva di contenuti cristiani e cavallereschi, sulla scorta dei *Trionfi* petrarcheschi (Pinelli 1985). In ambito bolognese, a tale proposito possiamo rilevare come – a soli tre anni dal corteo nuziale di Lucrezia e Annibale – Lorenzo Costa realizzi il *Trionfo della Fama* e il *Trionfo della Morte*, dipinti conservati ancora oggi nella cappella Bentivoglio in San Giacomo Maggiore a Bologna (v. Ottani Cavina 1967; Negro, Roio 2001). Nei dipinti compaiono molti ritratti della famiglia dei committenti: le quattro figure femminili all'estrema destra della prima tela sono state riconosciute Isotta e Laura Bentivoglio; in piedi al centro sotto la Fama compare Ginevra Sforza; molti membri della famiglia Bentivoglio seguono e circondano il carro della Fama; in primo piano a sinistra Giovanni II in armi si rivolge fiero allo spettatore. Anche in un altro 'trionfo' tutto cristiano – il superamento dell'antichità pagana, citata per frammento mediante la *grisaille* che campeggia al centro del dipinto – quello della *Madonna in trono col Bambino* realizzata dallo stesso artista nel 1488, il committente Giovanni II compare con la moglie Ginevra Sforza e i loro undici figli legittimi: Annibale, sposo da solo un anno di Lucrezia d'Este, è il primo sulla destra.

Il convito e la rappresentazione allegorica

Il canto, la danza e il gioco hanno da sempre accompagnato i momenti conviviali, circoscrivendo piccole realtà di arte musicale, poetica e scenica. Nel corso del XV secolo, con il fiorire delle corti italiane, cominciarono a diffondersi spettacoli veri e propri all'interno dei banchetti: il convito, o convivio, nella società cortigiana diventa occasione di rappresentazione, e la sala in cui esso si svolge si trasforma temporaneamente in luogo teatrale, sotto il segno dello splendore e della magnificenza.

Per le nozze del 1487 ebbe luogo un ricco banchetto nuziale, il cui menu prevedeva ben ventidue portate e al quale seguì una rappresentazione allegorica in parte recitata e in parte danzata. Il banchetto si svolse nel salone d'onore, o Sala Grande, e durò circa sette ore. Non mancarono le trovate spettacolari in cui animali vivi fuoriuscivano da sculture di zucchero per scorazzare fra la gioia e lo stupore dei commensali: da alcuni castelli di zucchero dorato furono liberati uccelli e conigli, pronti per essere catturati e

cucinati. In onore dello sposo Annibale venne presentato, probabilmente in forma di scultura di vivande, di cui però non viene riportata la descrizione, “uno bello et grande Leopardò”, simbolo legato all’araldica bentivolesca.

La tribuna allestita per gli ospiti illustri si trovava in fondo alla sala, e il posto riservato alla sposa era proprio al centro della mensa, nel punto che permetteva una visuale completa, monocentrica, in linea con le teorie prospettiche teorizzate dall’Alberti (Panofsky [1927] 1999). Il fatto che Annibale non venga sostanzialmente considerato nelle descrizioni relative ai festeggiamenti interni al palazzo, fa intuire come questi momenti festivi furono incentrati soprattutto sulla celebrazione della novella sposa.

I letterati di corte prestarono attenzione in misura differente a ciò che avvenne nel palazzo e allo svolgersi dello spettacolo allegorico. La ‘pittura di parola’ di Sabadino ci offre una descrizione ampia e dettagliata, mentre più succinta è quella delle altre annotazioni; tuttavia il Beroaldo, il Salimbeni, il Naldi, e l’Anonimo ferrarese dedicarono alcune righe agli eventi interni al palazzo, non dimenticando di accennare il grande stupore che suscitò fra i convitati la danza con la quale una fanciulla di sei anni introdusse la rappresentazione allegorica.

Gli apparati scenici che comparvero in apertura dello spettacolo consentivano l’immediata lettura del contenuto simbolico di cui si facevano portatori. Gli elementi scenografici entrarono in sala “come se danzassero”, scrive Sabadino, per andarsi a collocare uno a fianco all’altro presumibilmente nei pressi del palco dei musicisti. L’ingresso in sala degli edifici mobili presentava dei caratteri affini a quelli dei carri trionfali di contenuto allegorico, da cui vennero mutuati i riferimenti mitologici e l’intento allegorico-morale.

La *fabula* ripropone il tema classico della ninfa smarrita, ossia Lucrezia d’Este, tentata dalle lusinghe di Venere e Diana che cercano in ogni modo di sviarla dal matrimonio: si tratta quasi di una variazione sul tema di ‘Erocle al bivio’, brano allegorico-morale tratto dalle fonti antiche sulla scelta tra vizio e virtù, che tanta fortuna ebbe in epoca rinascimentale (Ferrando 2006). La prima divinità invita la ninfa-Lucrezia a cedere di fronte ai piaceri della vita, mentre la seconda incoraggia la compagna a seguire la via della castità; ma alla fine saranno i consigli della saggia Giunone ad avere la meglio e a condurre Lucrezia con il suo compagno nel sacro vincolo del matrimonio.

Il motivo della ninfa-giovane sposa è rintracciabile nel XV secolo sia nelle favole di carattere bucolico pastorale, nei carri allegorici, nelle feste e nei

trionfi; sia nei bassorilievi, nei cassoni nuziali o nei dipinti profani, con qualche comparsa anche in quelli sacri. Fu Aby Warburg a identificare nell'immagine della ninfa un vero e proprio *topos*, una figura che divenne parte di una categoria di 'espedienti' espressivi della quale poterono servirsi tanto la letteratura quanto le arti della rappresentazione (v. Contarini, Ghelardi 2004): in generale, nel corso del Rinascimento la ninfa incarna un'immagine concreta della giovane donna del tempo classico, che ritroviamo sotto forma di svelta fanciulla molto aggraziata, con i capelli sciolti, l'abito svolazzante e succinto all'antica, spesso ornato da motivi floreali (sul tema v. in "Engramma" n. 84, ottobre 2010, il contributo di Alessandra Pedersoli). Nel nostro caso di studio, Sabadino propone l'immagine di alcune ninfe danzanti al cospetto di Diana tipica delle prime rappresentazioni drammatiche a soggetto mitologico, dove la ninfa figura solitamente come vergine cacciatrice compagna della dea:

Nimphe vestite di seta: & cum leggiadri veli et cum archi : pharetre : et dardi : et cornitti al collo da chiamare li cani a la caccia (Arienti, *ms.* 4603, c. 45r).

Anche la provocante immagine di Venere proposta da Sabadino non può non richiamare le figure dell'antico in voga in quegli stessi anni nelle botteghe degli artisti fiorentini (si vedano la tavola 39 e tavola 46 del *Bilderatlas Mnemosyne* di Aby Warburg):

Che nuda pareva cum una camisa de suttilissimo velo sopra le delicate carne : et havea le bianche : et lunghe treçe gioso le spalle : et cum la divitia in mano : che come lumera getava fiamme (Arienti, *ms.* 4603, c. 45v).

Durante la rappresentazione si susseguivano vari personaggi: fiere, ninfe, danzatori, che, tramite la danza, la pantomima e il testo drammatico, rievocavano in scena un immaginario boschereccio (Pieri 1983). All'inizio dello spettacolo entrò in sala una Torre che ospitava Giunone, dea dell'amore coniugale, accompagnata da due giovani, uno dei quali nelle vesti di Annibale, a cui seguì il Palazzo della Lussuria in cui regnava Venere con l'inseparabile Cupido, e dove erano presenti quattro coppie di dame e imperatori, tra le quali si potevano riconoscere Infamia e Gelosia. Contrapposta al Palazzo apparve poi una Montagna, simbolo della Castità, dove Diana dimorava con otto ninfe, tra le quali Lucrezia. Infine un Sasso abitato da una giovane donna con otto giovani vestiti alla moresca, che sul finire dello spettacolo-

lo diedero il via a una delle danze più diffuse fra le pratiche coreutiche del tempo: la moresca, per l'appunto (cfr. *Bilderatlas Mnemosyne*, tavola 32: in particolare Francesco del Cossa (attribuito), *Danzatori di moresca*, punta d'argento, 1470 ca., Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto disegni e stampe; Erasmus Grasser, *Danzatore di moresca*, legno dipinto, 1480, München, Stadt-Museum). La giovane donna danzante aveva in mano una "pomarança", ovvero una mela cotogna: rievocando il mito di Venere vincitrice, la fanciulla celebrava la femminilità-fertilità di Lucrezia. All'entrata coreografica delle scenografie mobili seguiva una parte recitata che si alternava a diverse tipologie di balli e *performances* spettacolari. Gli edifici mobili, una volta entrati in sala, restarono in scena per tutto il corso della rappresentazione, permettendo ai diversi personaggi di entrare e di uscire dagli stessi nei diversi momenti performativi.

La rappresentazione non avveniva sopra un palco, ma era il 'tribunale' con la sposa ad essere sopraelevato: in questo caso, la tridimensionalità degli elementi coreografici denota l'esigenza di condurre lo spettatore a un contenuto reale, cioè a un immaginario socialmente vivo. Gli elementi scenici, infatti, potevano forse assumere all'interno della struttura drammaturgica della festa bolognese nuovi significati: la Torre poteva diventare simbolo della città di Bologna, e insieme al Palazzo rappresentare schematicamente una veduta della città felsinea, solennizzata dal luogo e dal tempo festivo nonché dai richiami alle immagini della tradizione classica (Bortoletti 2005). Queste immagini itineranti, cariche di valori simbolici, rievocano l'essenza delle sacre rappresentazioni in cui gli elementi scenografici interagivano sia fisicamente che concettualmente con il senso dello spettacolo: ma in questo caso specifico esse erano veicolate in uno spazio teatrale monocentrico, individuabile nello spazio della sala. E se da un lato in questa rappresentazione l'interazione tra spettatori e attori è ancora un elemento fondamentale, scandita dal coinvolgimento delle danze e dal ritmo incalzante degli strumenti, dall'altro lato invece Lucrezia ha certamente una visuale privilegiata, distinta dagli altri spettatori, e osservando lo spettacolo esattamente dal centro della sala, della corte, ha per così dire la potestà di unificare la prospettiva scenica, sebbene ciò che avviene in sala formalmente rimanga legato alla tradizione dello spettacolo medievale e della sua narritività.

Jacob Burckhardt scrive: "le feste italiane nella loro forma più elevata, segnano un vero passaggio dalla vita reale a quella dell'arte" (Burckhardt [1876] 2006, p. 340). La festa rinascimentale, elemento costitutivo della vita artistica e culturale dell'epoca, diviene luogo privilegiato in cui la proiezione del

modello ideale di una società prende corpo e forma nelle figure dell'antichità. Di fatto, nella festa del 1487, la scenografia non si limita a un fondale dipinto e statico, che tende ad idealizzare i concetti, ma utilizza oggetti 'vivi' che si muovono, fanno rumore, emettono suoni, nascondono e mostrano parte dello spettacolo. Questi oggetti, entrando in scena secondo una ordinata sequenza narrativa, paratattica, sembrano rievocare con le loro dimensioni e suggestioni artigianali toscaneggianti i carri allegorici utilizzati nelle sfilate all'aperto. Anche Leonardo nella "Festa del Paradiso" (Milano 1490) fonde esemplarmente le favole mitologiche con la tradizione fiorentina degli "ingegni" sperimentati ampiamente nelle feste in onore di San Giovanni: e fu in effetti l'ingegnere fiorentino Francesco d'Angelo chiamato il Cecca (ricordato da Vasari per la realizzazione degli apparati delle "nuvole" e dei "cieli" per le festività di Firenze: v. Vasari 1550-1568, pp. 450, 455) a realizzare l'ingegnossissima girandola pirotecnica che concluse i festeggiamenti per le nozze bolognesi del 1487 (cfr. Arienti, *ms.* 4603, cc. 70v-72r).

Nella festa per Annibale e Lucrezia è dunque in atto un processo dove lo spazio della rappresentazione va a configurarsi, come nelle arti figurative, tra l'antico e il moderno, cioè tra la narratività degli oggetti-simbolo in scena e la modernità dello spettacolo in sala, rivolto principalmente allo sguardo di Lucrezia: la corte celebra sé stessa e i propri 'miti' ideologico-politici tramite quel processo di allegorizzazione che è solita attivare in questo genere di spettacoli a sfondo mitologico, anche se rimane ancora legata alle configurazioni dello spettacolo medievale.

Ma la festa non si esaurisce con la rappresentazione 'teatrale': una funzione significativa ha anche la successione dei piatti serviti durante il pranzo di nozze. Nel complesso, la scelta delle vivande del banchetto fa pensare in parte a un elogio della caccia. Ad esempio Sabadino descrive come segue alcune portate:

: per la sexta decima vivanda furono portate porchette dorate cotte in triumpho : che in bocca haveano un pomo aranzo : et cum una porchetta [...] in uno bel vaso dorato : Laquale usi fuori : et per la sala rugnendo corse. Poi [...] uno altro grosso Arosto in argento porco domestico : oche selvatiche Anadre selvatiche : porco cinghiaro : cigni cum pome rance (*Arienti, ms.* 4603, c. 36r).

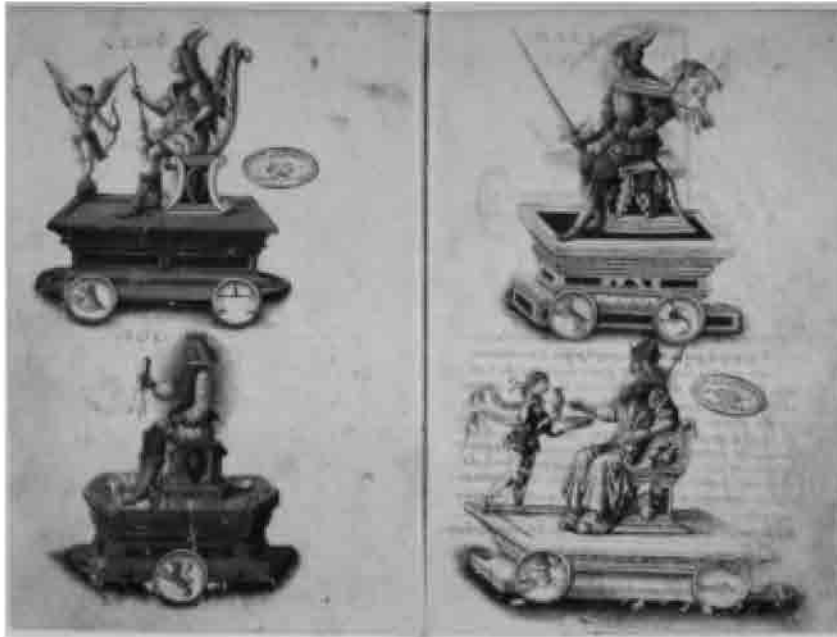
Animali che corrono in sala, pelli utilizzate come decoro nelle numerosi carni servite, e addirittura coreografici "pavoni [...] aconci in figura de arpie col capo : et chiome de bellissime donzelle : che avevano in corpo quaglie

vive : le quali come se aperse il pecto ali pavoni per li coltelli di servitori alaria ne volavano” (Arienti, *ms.* 4603, c. 34v). Sabadino riporta una rappresentazione che accompagnava l’ottava portata, in cui una lepre, un capriolo e due cagnolini spagnoli uscivano da un ingegnoso vaso ornato di fiori e correndo attraversarono il tribunale con piacere e riso degli astanti.

La caccia era una delle attività predilette dai signori, e attraverso la rievocazione della stessa in una forma che potremmo definire di ‘allegoria commestibile’, lo sposo rendeva omaggio a se stesso, al suo piacere, e a una tradizione nobilitante. Se dunque la performance teatrale e allegorica messa in scena nella sala del convito doveva onorare in primis le virtù della sposa, è il banchetto stesso – allestito come uno spettacolo con l’avvicinarsi delle portate come scene venatorie – a rendere Annibale il protagonista principale (cfr. *Bilderatlas Mnemosyne*, tavola 38: in particolare *Scene venatorie*, acquaforte fiorentina su rame, 1460 ca., London, The British Museum).

È possibile in effetti individuare alcuni elementi allegorico-narrativi costanti nei banchetti cerimoniali del tempo: talvolta le divinità stesse offro-

Miniature dall’Ordine delle nozze di Costanzo Sforza e Camilla d’Aragona, Cod. Urb. Lat. 899, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano



no spunti per contrasti mitologici, come nelle nozze del 1487, in altri casi presiedono alle varie vivande che vengono offerte, come nel banchetto per le nozze di Costanzo Sforza con Camilla d'Aragona, avvenute a Pesaro nel 1475, allestito secondo una complessa coreografia mitologico-astrologica (Peticari 1843; Guidobaldi 1995; Ghelardi 2004, pp. 515-555). Il convito era infatti suddiviso in due parti, una sottoposta all'influsso del Sole, che controllava le vivande calde, e l'altra a quello della Luna, che recava i suoi influssi a quelle fredde; ognuna di queste parti era a sua volta suddivisa in altre sei parti, che corrispondevano ai dodici segni zodiacali e alle rispettive sfere di influenza, a cui posero conclusione, come nelle altre cerimonie nuziali, i doni portati "in triumpho" su raffinati carri di zucchero.

Un rapido accenno merita infine un'anonima breve descrizione (Negri, *ms. Gozz.* 130, cc. 275r-278v; Nappi, *ms.* 52; Cavicchi 1908) testimonianza di tre rappresentazioni allegoriche realizzate a Bologna nel 1475, qualche anno prima delle nozze bentivolesche, in occasione delle nozze tra il conte Guido Pepoli e Isotta Rangoni da Modena. Relativamente al primo spettacolo, la nostra fonte non riporta che due ottave di introduzione in cui Giove in forma di colomba dispensa il lieto annuncio dell'unione fra i due giovani. Nel prologo della seconda rappresentazione l'autore richiama l'ultima parte del libro VII delle *Metamorfosi* di Ovidio, la favola di Cefalo e Procri (cfr. Tissoni, Benvenuti 1983; Centanni 2007), a cui segue in chiusura una

Lorenzo Costa, *Concerto Bentivoglio*, 1485 ca., London, The National Gallery | Francesco Francia, *I tre musici*, inchiostro bruno su pergamena, 1500 ca., Vienna, Albertina, inv. 2582



Copyright © The National Gallery, London. All rights reserved.



specie di cantata allegorica in lode dei convitati per voce di Apollo e delle Muse, ma di cui rimane solo un brevissimo frammento. La scelta del soggetto delle rappresentazioni fu proposta da Francesco dal Pozzo da Parma detto il Puteolano, curatore del primo Ovidio stampato a Bologna (1471) e maestro dei figli di Giovanni II Bentivoglio, insieme a Tommaso Beccadelli che vi prese parte come voce narrante (Cavicchi 1908, p. 79).

A proposito della *vague* ovidiana che sul finire del XV secolo pervade la produzione letteraria degli umanisti più aggiornati, possiamo notare che tra il 1491 e il 1494 a Bologna si ebbero le prime edizioni delle opere latine e volgari del Poliziano: pare che risalga proprio al 1494 la prima rappresentazione bolognese della *Fabula di Orfeo* con musiche di Serafino l'Aquilano, e proprio in quel torno d'anni la figura del musicista e del suo mito – tratto *in primis* proprio dal testo delle *Metamorfosi* – compare in nuove forme nelle arti figurative, sulla scena cortigiana e nelle scritture coeve (Raimondi 1987). *L'Orfeo* del Poliziano, rappresentato per la prima volta a Mantova nel 1480 (v. Branca 1983, pp. 55, 72), fu senza dubbio uno dei motivi del diffondersi dell'iconografia del poeta tracio soprattutto tra gli artisti del Nord Italia tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento. A Bo-

Marcantonio Raimondi, *Orfeo incanta gli animali*, incisione, 1506 ca., Vienna, Albertina, inv. 1971/330. La visione di profilo del poeta-musicista è rara, ma risulta diffusa in area bolognese ed emiliana: cfr. a destra il dettaglio dal dipinto di Lorenzo Costa, *Trionfo della Morte*, 1490, Bologna, Chiesa di San Giacomo, Cappella Bentivoglio



logna la fortuna del suo mito venne elaborata in veste di ritratto da artisti come Lorenzo Costa, Francesco Francia, Antonio da Crevalcore e Marcantonio Raimondi (Faietti, Oberhuber 1988, p. 143; Bianconi La Face 1999).

Se dunque, a causa delle ingenti perdite e dispersioni relative alla produzione artistica dell'*entourage* bentivolesco, le fonti letterarie-teatrali citate in questa breve indagine sulla rielaborazione di alcuni temi classici rievocati nelle nozze del 1487, non possono trovare un solido riscontro in fonti iconografiche coeve, possiamo comunque ritrovare un riflesso della passione dei Bentivoglio per le arti performative in dipinti e incisioni a soggetto musicale – in particolare ‘all’antica’ – realizzati in quegli anni dagli artisti di corte. Più lontani ma comunque evocativi riverberi relativi all’interrelazione tra prassi teatrale e artistica è forse possibile cogliere passando da Bologna a Mantova – città che come abbiamo visto risultano strettamente legate per politiche matrimoniali e per contatti intellettuali – grazie alle opere a soggetto mitologico-allegorico commissionate ad Andrea Mantegna e allo stesso Lorenzo Costa da Isabella d’Este (sorella per parte di padre della nostra Lucrezia) per il suo celebre studiolo.

Lorenzo Costa, *Regno del dio Como*, olio e tempera su tela, 1511, Paris, Musée du Louvre



FONTI

Alberti, segnatura 97, vol. III, c. 118r

Alberti Leandro, *Historia di Bologna*, segnatura 97, vol. III, c. 118 r., BUB

Anonimo bolognese, *ms.* 3667, caps. XIII n. 4

Anonino bolognese, *Descrizione delle nozze di Annibale Bentivoglio a dì 27-1-1487*, *ms.* 3667, caps. XIII n. 4, BUB

Anonimo ferrarese, misc. F. n. 8, cc. 39

Anonimo ferrarese, *Narratione particolare delle nozze della Ill.ma Prencipessa di Ferrara in Bologna col Ill.mo Signor Annibale Bentivoglio nel MCCCCLXXXVII à di XXVIII di Gènaio*, Fondo Bentivoglio, misc. F. n.8, cc. 39, ASFe

Arienti, *ms.* 4603

Giovanni Sabadino degli Arienti, *Hymeneo Bentivolus*, 1487, *ms.* 4603, BCABo

Beroaldo, *cod.* 16.Q.IV.37

Beroaldo Philippi Bononiensis, *Nuptiae bentivolorum*, in *Orationes Multifariae a Philippo Beroaldo*, 1487, *cod.* 16.Q.IV.37, BCABo

Naldo, *cod.* 16.E.VI.30

Naldo Naldi, *Nuptiae domini Hannibalis Bentivoli Ill. Principis filii Naldi Naldii Florentini Car(men) nuptiale. Ad Illu. Principes Ioannem atq(ue) Ha(n)ibalem Bentivoos*, Firenze, Francesco di Dino, 1487, *cod.* 16.E.VI.30, BCABo

Nappi, *ms.* 52 busta II, n. 1

Nappi Cesare, *Palladium eruditum*, *ms.* 52 busta II, n. 1, BUB.

Negri, *ms.* Gozz. 130

Negri G. Francesco, *Annali di Bologna dall'anno 1001 al 1600*, *ms.* Gozz. 130, vol. XIX, BCABo.

Salimbeni, *cod.* A.V.B.X.693

Salimbeni Angelo Michele, *Epitbalamium pro nuptali pompa magnifici D. Annibalis nati illustrissimi principis D. Ioannis Bentivoli, Laurentio Medices viro magnifico et in omni vitae colore tersissimo dicatum*, Bononiae, De Benedetti, 1487, *cod.* A.V.B.X.693, BUB

Tuata *ms.* 1439 (t.II)

Fileno dalla Tuata, *Istoria di Bologna*, *ms.* 1439 (t.II), BUB

Vasari, [1550-1568]

Vasari Giorgio, *Vita del Cecca, ingegnere fiorentino*, in *Le vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550-1568*, a c. di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze, Sansoni, vol. III, pp. 448-456

Signle: BUB: Biblioteca Universitaria di Bologna; BCABo: Biblioteca Comunale dell'Archiginasio di Bologna; ASFe: Archivio di Stato di Ferrara

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE DI RIFERIMENTO

Ady 1965

Ady Cecilia M., *I Bentivoglio*, a c. di L. Chiappino, Milano, Dall'Oglio, 1965

Basile 1984

Basile Bruno a c. di, *Bentivolorum Magnificentia, principe e cultura a Bologna nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni 1984

Bertolotti 1969

Bertolotti Antonino, *Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV, notizie e documenti raccolti negli archivi mantovani*, Bologna, Forni, 1969

Bettini 2004

Bettini Sergio, *Politica e architettura al tempo di Giovanni II, in Palazzo Ghisilardi. Il sogno rinascimentale di un notaio bolognese*, Bologna, Edisai, 2004, pp. 10-31.

Bianconi La Face 1999

Bianconi La Face Giuseppina a c. di, *Le rime di Serafino Aquilano in musica*, Firenze, Olschki, 1999.

Bonoldi 2005

Bonoldi Lorenzo, *I dipinti dello studiolo di Isabella d'Este*, in Aa.Vv., *L'originale assente*, Mondadori, Milano 2005, pp. 363-384

Bortoletti 2005

Bortoletti Francesca, *An allegorical fabula for the Bentivoglio d'Este marriage of 1487*, in "Dance Chronicle", XXV, n. 3, 2002, pp. 321-342, trad. it. riveduta e corretta *Danza, poesia e musica: una rappresentazione per le nozze Bentivoglio d'Este*, in "Culture teatrali", n. 12, 2005

Burckardt [1876] 2006

Burckardt Jacob, *Civiltà del Rinascimento in Italia*, traduzione riveduta e aggiornata di D. Valbusa, Milano, 2006

Cattabiani 1996

Cattabiani Alfredo, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Milano, Mondadori, 1996

Cavicchi 1908

Cavicchi Filippo, *Rappresentazioni bolognesi nel 1475*, estratto da "AMDSPR", serie III, XXVII, 1909, pp. 71-85

Cazzola 1987

Cazzola Gabriele, *"Bentivoli mavinatores". Aspetti politici e momenti teatrali di una festa quattrocentesca bolognese*, in "Biblioteca teatrale", n. 23/24, 1979, pp. 14-38

Centanni 2007

Centanni Monica, *Fabula di Cefalo e Procri. Drammaturgia del mito nel Quattrocento*, in "Musica e Storia", Il Mulino, 2007

Centanni 2005

Centanni Monica a c. di, *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, Milano, Mondadori, 2005

Contarini, Ghelardi 2004

Contarini Silvia, Ghelardi Maurizio, "*Die verkörperte Bewegung*": la ninfa, in *Aby Warburg. La dialettica dell'immagine*, in "aut aut" 312-322, maggio-agosto 2004, pp. 32-45

Cruciani 1992

Cruciani Fabrizio, *Lo spazio del teatro*, Bari, Laterza, 1992

Cruciani Seragnoli, 1987

Cruciani Fabrizio, Seragnoli Daniele a c. di, *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1987

De Maria 1984

De Maria Sandro, *L'Arco di Rimini nel Rinascimento. Onori effimeri e antichità ritrovata*, in *Culture figurative e materiali tra Emilia e Marche. Studi in memoria di Mario Zuffa*, a c. di Paola Delbianco, Rimini, Ed. Maggioli, 1984, pp. 443-459

Faietti, Oberhuber 1988

Faietti Marzia, Oberhuber Konrad a c. di, *Bologna e l'Umanesimo. 1490-1510*, catalogo della mostra Bologna, Pinacoteca nazionale, 6 marzo - 24 aprile 1988, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988

Ferrando 2006

Ferrando Monica a c. di, *Erwin Panofsky, Ercole al bivio e altri materiali iconografici dell'Antichità tornati in vita nell'età moderna*, Macerata, Quaderni Quodlibet, 2006

Ferrari 1986

Ferrari Giuliana, *Gli spettacoli all'epoca dei Visconti e degli Sforza: dalla festa cittadina alla festa celebrativa*, in *La Lombardia della signoria*, a c. di A. V. Antoniazzi, Milano, Electa, 1986, pp. 218-243.

Forster, Mazzucco 2002

Forster Kurt, Mazzucco Katia, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, Milano, Mondadori, 2002

Fortunati 1976

Fortunati Vera, *Architettura bolognese dell'ultimo ventennio del Quattrocento: dallo spazio porticato cittadino alle "delizie" Bentivolesche*, in "Arte Lombarda", n. 44-45, 1976, pp. 71-78

Fortunati, 2003

Fortunati Vera a c. di, *Un Signore allo specchio, il ritratto e il Palazzo di Giovanni II Bentivoglio*, Bologna, ed. Compositori, 2003

Ghelardi 2004

Ghelardi Maurizio a c. di *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti, 1889-1914*, in *Aby Warburg. Opere*, I, Torino, Nino Aragone editore, 2004

Guarino 1988

Guarino Raimondo, *Teatro e culture della rappresentazione: lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, Bologna, Il Mulino, 1988

Guidobaldi 1995

Guidobaldi Nicoletta, *La musica di Federico: immagini e suoni alla corte di Urbino*, Firenze, L. S. Olschki, 1995

Hans 2001

Hans Hubert W., *L'architettura bolognese del primo Rinascimento. Osservazioni e problemi*, in *L'architettura a Bologna nel Rinascimento 1460-1550: centro o periferia?*, a c. di M. Ricci, San Giorgio di Piano (Bo), 2001, pp. 29-46

Negro, Roio 2001

Negro Emilio, Roio Nicosetta, *Lorenzo Costa, 1460-1535*, Modena, Artioli, 2001

Ottani Cavina 1967

Ottani Cavina Anna, *La Cappella Bentivoglio*, in *Il tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna*, Bologna, 1967

Panofsky [1927] 1999

Panofsky Erwin, *Prospettiva "come forma simbolica" e altri scritti*, a c. di G. Neri, Milano, Feltrinelli, 1999

Paolini, Parenti 2010

Paolini Claudio, Parenti Daniele, *Virtù d'amore: pittura nuziale nel Quattrocento*, Firenze-Milano, Giunti, 2010

Paolucci 2008

Paolucci Silvio a c. di, *Orientarsi nel mondo medievale: spazio, tempo, idee*, Zanichelli, Bologna, 2008

Perticari 1843

Perticari Giulio, *Delle nozze di Costanzo Sforza con Camilla d'Aragona celebrate in Pesaro l'anno 1475. Autografo del conte Giulio Perticari*, Pesaro 1843; poi edito in "Rivista Bolognese, I, 1868, pp. 177-184

Pieri 1983

Pieri Marzia, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Padova, Liviana, 1983

Pinelli 1996

Pinelli Antonio, *Gli apparati festivi di Lorenzo il Magnifico*, in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico: politica, economia, cultura e arte*, Pisa, 1996, vol. I, pp. 219-233

Pinelli 1985

Pinelli Antonio, *Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema*, in "Memoria dell'antico nell'arte italiana", vol. 2, a c. di S. Settis, Einaudi, Torino, 1985, pp. 279-350

Pinelli 1973

Pinelli Antonio, *I teatri: lo spazio dello spettacolo dal teatro umanistico al teatro dell'opera*, Firenze, Sansoni, 1973

Pisani 2009

Pisani Daniele, *Piuttosto un arco trionfale che una porta di città. Agostino di Duccio e la porta di San Pietro a Perugia*, Venezia, Marsilio, 2009

Piva 2010

Piva Paolo a c. di, *Arte medievale: le vie dello spazio liturgico*, Milano, JacaBook, 2010

Raimondi 1987

Raimondi Ezio, *Codro e l'umanesimo a Bologna*, Bologna, Il Mulino, 1987

Tissoni Benvenuti 1983

Tissoni Benvenuti Antonia, *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, Torino, UTET, 1983

Vecchi 1951-1953

Vecchi Giuseppe, *Le sacre rappresentazioni delle compagnie dei Battuti in Bologna nel secolo XV*, in "AMDSPP", N.S., IV, 1951-1953, pp. 283-292

Warburg [1966] 1996

Warburg Aby, *La rinascita del paganesimo antico*, La Nuova Italia, Firenze, 1996, prima edizione a cura di G. Bing, tr. it. di Emma Cantimori, in "Il pensiero storico", aprile, 1966

Zorzi 1977

Zorzi Ludovico, *Il teatro e la città: saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977

Zannoni 1891

Zannoni Giovanni, *Una rappresentazione allegorica a Bologna nel 1487*, in "Atti della Reale Accademia dei Lincei", serie IV, vol. VII, 2° semestre, Roma, 1891, pp. 414-42

ENGLISH ABSTRACT

Triumphal procession and allegorical fabula in the wedding festivities for Annibale Bentivoglio and Lucrezia d'Este, Bologna 27th january - 2nd february 1487

Annalisa Maurizzi

The Bentivoglio-d'Este marriage was celebrated in the last week of January 1487: it was sponsored by the prince of Bologna, Giovanni II Bentivoglio, in order to form an alliance with the Este's family. This study-case reflects the importance that such festivals had as instruments used by leading families to assert their political power during the Renaissance age. Details of this wedding feast are best known from *Hymeneo bentivolus*, a written description composed by Sabadino degli Arienti. In this essay Arienti's text is the standpoint for considering mythological themes in the form of Roman triumphs, tableaux vivants and drama performances (besides adulatory poems) used as primary devices to celebrate the court of Bologna: in fact, the most important performances organized to welcome the young bride Lucrezia, princess of Ferrara, were a Roman-style procession and an allegorical fabula.

The procession, composed of triumphal allegorical chariots, wound its way through the city and it stopped in front of seven decorated arches, each one representing a Virtue and located in strategic and representative 'hot spots' in the city, from Porta Galliera to the Bentivoglio Palace. Moreover, wedding celebrations were also held in the Bentivoglio Palace in Strada

San Donato, where the Honour Room was the setting for a magnificent banquet, accompanied by a mythological performace: a dinner entertainent in the form of an allegorical fabula for the noble guests, in which the goddesses Diana and Venus, and a nymph that alluded to the virtuous bride, were the main characters.

On the background of this allegorical festivities we can discern the humanistic civilization of the city of Bologna, characterised by a peculiar revival of archeological elements, myths and antiquarian-style themes, as one can see scattered in paintings, engravings and niello prints of that time.