

MICHELE BORDONI

*Maiestate tantum: la Pellegrina di Girolamo Bargagli tra impresa, accademia e propaganda.
Appunti su una riscrittura.*

In

Letteratura e Potere/Poteri

Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Catania, 23-25 settembre 2021

a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina, Carmelo Tramontana

Roma, Adi editore 2023

Isbn: 9788890790584

Come citare:

<https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MICHELE BORDONI

Maiestate tantum: *la Pellegrina di Girolamo Bargagli tra impresa, accademia e propaganda.**Appunti su una riscrittura.*

Scopo del presente scritto è quello di indagare le interrelazioni tra il contesto politico tardo cinquecentesco della Firenze di Ferdinando I de' Medici e la scrittura-riscrittura della commedia La Pellegrina di Girolamo Bargagli. L'analisi si articolerà su tre livelli di contatto tra la commedia e la biografia di Ferdinando I: il primo di tipo genetico; il secondo di tipo propagandistico ed epidittico; il terzo, a conclusione di una ricompressione della commedia all'interno dell'apparato simbolico in cui essa è inserita, cercherà di evidenziare le tensioni intermediali (in particolare, la trasfigurazione-adattamento dello spettacolo in impresa del regnante) del rapporto tra rappresentazione teatrale come rappresentazione del Granduca. L'analisi qui svolta si propone altresì di mostrare come, applicando un'ottica e una metodologia non esclusivamente letteraria ma, in senso lato, 'storico-culturale', oltre che interdisciplinare, la visione cristallizzata di alcuni nodi centrali venga ad essere problematizzata, proprio a partire da elementi tradizionalmente messi in secondo piano, rivelando un tessuto più complesso e mosso.

1. ANTEFATTI E CONTESTO POLITICO: GENESI DELLA COMMEDIA

Nel poco spazio a disposizione di questo saggio verranno affrontati temi che, per la loro importanza a livello critico-letterario e storico-culturale, avrebbero dovuto essere trattati con dovizia di particolari e apparati filologici ben più ampi di quanto sia qui possibile fare. La commedia *La Pellegrina* si incunea in un momento chiave della trasformazione dei generi teatrali: da una parte la crisi della commedia classica e la sempre più forte rivalità della Commedia dell'Arte (ben esemplificata, ad esempio, dal *Prologo della Idropica* del Guarini, commedia pubblicata nel 1613 ma scritta ben prima, nel 1594, quindi poco dopo le nozze di Ferdinando e di Cristina di Lorena); dall'altra la sostanziale modificazione dell'apparato scenico-musicale che, lungi da limitare la pratica degli intermezzi a puro intrattenimento, anche grazie all'influenza dell'Accademia degli Alterati e della Camerata de' Bardi¹ porterà il genere a evolvere verso le nuove forme melodrammatiche. Inoltre, in quegli anni si assiste a una rimarchevole modificazione della proiezione simbolica del potere, in cui ogni aspetto artistico o cortigiano viene a prendere un significato simbolico ben diverso da quello primo-rinascimentale. Il saggio, basato su un più ampio studio sulla modificazione del concetto di emblema e di impresa fra sedicesimo e diciottesimo secolo, alle sue interrelazioni con gli aspetti più propriamente letterari e testuali, non potrà che accennare alcuni concetti e interpretazioni provenienti dalla matrice ermeneutica di partenza, rimandando ad essa – quanto più possibile – nell'apparato di note.

La ricostruzione delle vicende gravitanti intorno all'anno 1589, anche se ampiamente note, sono necessarie all'avvio dell'analisi. L'episodio centrale della vita di Ferdinando I de' Medici, o meglio, della sua «doppia vita»², è la morte del fratello maggiore, il Granduca Francesco I, avvenuta nel 1587. L'allora cardinale, in mancanza di eredi, dovette lasciare la porpora per indossare le vesti del Granduca di Toscana, ereditando un potere che, fra la Roma papale di Sisto V e la Spagna di Filippo II, si presentava pericolosamente attirato dall'orbita asburgica. La difficile posizione del Granduca, che aveva ottimi rapporti sia con il papa,³ sia con un'altra Medici, ovvero Caterina, moglie

¹ G. STAFFIERI, *Un teatro tutto cantato*, Roma, Carocci, 2012.

² C. ALCIDINI, *Ferdinando I, il Granduca della città*, in *Ferdinando I de' Medici 1549-1609. MAIESTATE TANTUM*, A. M. Giusti-M. Bietti (a cura di), Firenze, Sillabo, 18-27:18.

³ R. MENICUCCI, *Politica estera e strategia matrimoniale di Ferdinando I nei primi anni del suo principato*, in A. M. Giusti-M. Bietti (a cura di), *Ferdinando I de' Medici 1549-1609. MAIESTATE TANTUM...*, 34-48: 35.

di Enrico III di Valois, fu messa alla prova dalla scelta della sua futura moglie, scelta necessaria per la prosecuzione della stirpe medicea sul trono.

La candidata di Roma e Madrid era Anna d'Austria; l'altra pretendente, prediletta da Caterina de' Medici per la prospettiva di svincolare il Granducato dalle pressioni imperiali (da meno di sessant'anni i Medici potevano fregiarsi del titolo di Granduchi, conferito loro nel 1530 da Carlo V), era Cristina di Lorena, figlia di Carlo di Lorena e nipote della stessa Caterina de' Medici. La difficile situazione francese, già nel pieno della cosiddetta 'Guerra dei tre Enrichi', non versava a favore di quest'ultima eppure, compiendo quella che Roy Strong definì una scelta fortemente anti-asburgica,⁴ il Granduca sposò per procura, nel 1588, la duchessa francese. In una clausola del contratto (e il dettaglio, per le vicende del testo de *La Pellegrina*, non è secondario, come si avrà modo di mostrare successivamente)⁵ venne chiaramente esplicitata la condizione che Cristina, durante il suo viaggio verso Firenze, sarebbe stata accompagnata da una scorta personale fino a Marsiglia. Le nozze si sarebbero festeggiate l'anno dopo. L'ingresso della coppia regale a Firenze, programmato per l'aprile del 1589, fu preparato da un'impressionante effervescenza organizzativa, e per dieci mesi si lavorò, su coordinamento di Giovanni de' Bardi, ai festeggiamenti del matrimonio. L'evento, per la storia dello spettacolo, delle festività regali, dell'uso politico della festa,⁶ ricopre un ruolo privilegiato: un posto tutt'altro che indifferente (come invece può sembrare dalla non foltissima bibliografia critica sull'argomento) è occupato in queste celebrazioni dalla commedia di Girolamo Bargagli.

Anche se inedita, *La Pellegrina* era stata personalmente richiesta dall'allora cardinale Ferdinando al sodalizio senese dell'Accademia degli Intronati, che avevano in Alessandro Piccolomini⁷ il proprio punto di riferimento teorico, filosofico e teatrale. Alcune lettere degli anni Sessanta (nella notazione cronologica senese 1567/1568)⁸ mostrano come le richieste di una commedia fatte al Piccolomini dal cardinale furono deviate verso Girolamo Bargagli, ancora non ritiratosi dalla vita letteraria⁹ e che, con la collaborazione di Fausto Sozzini e dello stesso Piccolomini, portò a compimento l'impresa con grande soddisfazione del cardinale.¹⁰ Senza qui entrare nella complessa modalità compositiva delle commedie in ambito senese, che vedeva un intero «brodo culturale»¹¹ (l'espressione è di Laura Riccò e si riferisce a quell'*unicum* delle composizioni teatrali degli Intronati, che cooperavano in maniera anonima alla scrittura delle commedie basandosi sui modelli di Alessandro Piccolomini)¹²

⁴ R. STRONG, *Apoteosis de una dinastia. El gran duque Fernando y los intermedios florentinos*, in IDEM, *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento (1450-1650)*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, 129-153:149 (edizione originale *Art and Power. Renaissance Festivals*, Woodbridge, Boydell Press, 1977).

⁵ MENICUCCI, *Politica estera e strategia matrimoniale di Ferdinando I nei primi anni del suo principato...*, 42.

⁶ La bibliografia a riguardo è vasta. Si rimanda a due campioni esemplari e cronologicamente distanti fra di loro: J. Jacquot (a cura di) *Les fêtes de la Renaissance*, Paris, CNRS, 1956 ed il recente A. METLICA, *Le seduzioni della pace. Giovan Battista Marino, le feste di corte e la Francia barocca*, Bologna, Il mulino, 2020 (in particolare i capp. *Nozze e tornei* e *Balletti tassiani*, 83-298).

⁷ Per un approfondimento sull'importanza teorica della figura di Alessandro Piccolomini all'interno del panorama teatrale di metà Cinquecento si rimanda, oltre agli studi di L. RICCÒ, *Gioco e teatro nelle veglie di Siena*, Roma, Bulzoni, 1993, a F. NARDI, *L'accademia come luogo di mediazione. Teoria e pratica della Commedia tra Cinquecento e Seicento*, in C. Guerrieri- I. Bianchi (a cura di), *Le virtuose adunanze*, Avellino, Sinestesie, 2015, 129-135.

⁸ F. CERRETA, *Introduzione*, in G. BARGAGLI, *La Pellegrina*, Firenze, Olschki, 1971, 9-47: 13-14. Si vedano anche le importanti notazioni in IDEM, *Un nuovo autografo della «Pellegrina» di G. Bargagli: il manoscritto Patetta 357*, «La Bibliofilia», LXXVI-LXXVII, 1974-1975, 223-239.

⁹ CERRETA, *Introduzione...*, 13.

¹⁰ Ivi, p. 15.

¹¹ L. RICCÒ, *Dietro i frontespizi: firma collettiva, anonimato, nome accademico, pseudonimo, assunzione di autorialità*, in L. RICCÒ, *La miniera accademica*, Roma, Bulzoni, 2002, 49-115: 71.

¹² L. RICCÒ, *I «comici de' nostri tempi», gli «zani», le «dive celesti»*, in RICCÒ, *La miniera accademica...*, 117-162: 121

adoperarsi per la scrittura e ideazione del testo,¹³ si può notare come Girolamo Bargagli fu sempre ritenuto l'autore principale della commedia¹⁴ anche se, come nota Scipione Bargagli nella prefazione alla prima edizione a stampa della commedia, per Bonetti nel 1589,¹⁵ essendo la commedia stata commissionata dal cardinale, quasi come un agricoltore che semina un fertile campo (Girolamo Bargagli), l'attuale Granduca si sarebbe potuto considerare il vero autore dell'opera. La metafora è di Scipione Bargagli: «Il primiero seme di simil frutto venne dall'A.V. e nel terreno dello 'ngegno dell'Autore fu da Lei coltivato».¹⁶ Il primo livello, che sopra si è definito come genetico, è proprio questo, ed è il più basilare.

2. LA PELLEGRINA E GLI INTERMEDI: PROPAGANDA, RISCRIITTURE, ARMONIA

Le vicende testuali della commedia, dalla sua originaria scrittura alla sua edizione per le nozze del Granduca, permettono di ampliare l'analisi mettendo in luce altri piani di incidenza tra potere medico e produzione autonoma dei Bargagli. Per mancanza di attori in grado di interpretarla, *La Pellegrina* non fu mai messa in scena fino, appunto, alle nozze di Ferdinando. Nel 1588, preparando i festeggiamenti per le nozze regali, questa commedia fu scelta dal granduca stesso per inaugurare gli spettacoli nel teatro, appositamente riprogettato da Bernardo Buontalenti,¹⁷ nel Palazzo degli Uffizi. Il testo, rimaneggiato dal fratello minore di Girolamo, Scipione, famoso impresista e già scrittore dei fortunati *Trattenimenti*, oltre che del trattato *Delle imprese* che avrebbe visto, di lì a poco, la definitiva pubblicazione (si sarebbe tentati di dire 'consacrazione') in tre libri per Bonetti,¹⁸ fu messo in scena il 2 maggio, alla presenza della coppia regale e, soprattutto, con gli intermedii messi a punto da Bernardo Buontalenti con le musiche, di Peri, Marenzio e Caccini. È grazie alle 'feste di carta'¹⁹ scritte come relazioni dei festeggiamenti da Simone Cavallino da Viterbo,²⁰ da Giuseppe Pavoni (l'unico a sintetizzare, seppur brevemente, anche la trama e la performance delle due altre opere messe in scena in quei giorni dalla Compagnia dei Gelosi, *La Pazzia di Isabella* e la *Zingara*)²¹ e soprattutto da quelle di Bastiano de' Rossi (incaricato ufficiale della descrizione degli apparati)²² che si hanno le notizie più dettagliate dello spettacolo e del resto delle celebrazioni che durarono più di un mese, dal 18 aprile al 24 giugno. Il rivestimento delle chiese e dei portali con finte facciate di ispirazione allegorica e mitologica, la celebrazione delle antiche schiatte unite in matrimonio tramite statue di enormi dimensioni, il dettagliato

¹³ Si rimanda alle puntuali note di CERRETA, *Introduzione...*, per la ricostruzione dell'intrecciata vicenda scritturale della commedia.

¹⁴ RICCO, I *"comici de'nostri tempi"*, gli "zani", le "dive celesti"..., 136.

¹⁵ *La Pellegrina / COMMEDIA / di M. Girolamo Bargagli / MATERIALE INTRONATO / Rappresentata nelle felicissime Nozze del Serenissimo DON FERDINANDO de' Medici Granduca di Toscana, e della Serenissima Madama CRISTINA DI LORENO sua consorte*, in Siena, nella stamperia di Luca Bonetti, MDLXXXIX. Un'edizione moderna della commedia riscritta da Scipione Bargagli è presente in N. Borsellino (a cura di) *Commedie del Cinquecento*, vol I, Milano, Feltrinelli, 1962, 427-552.

¹⁶ *La Pellegrina / COMMEDIA...*, p. 3.

¹⁷ A. M. TESTAVERDE, *L'avventura del Teatro Granduca degli Uffizi (1586-1637)*, «Drammaturgia», XII, 2, 45-69:55.

¹⁸ *Dell'imprese / di Scipion Bargagli / Gentil'huomo sanese / alla prima parte, la seconda, e la terza / nuovamente aggiunte: / doue; doppo tutte l'opere così scritte a penna, come stampate, / ch'egli potuto ha leggendo vedere i coloro, che della materia / dell'Imprese hanno parlato; della vera natura / di quelle si ragiona*, in Venetia, appresso Francesco de' Francheschi Senese, MDXCIII.

¹⁹ Oltre al già citato METLICA, *Le seduzioni della pace...*, si rimanda per uno studio di largo respiro sul tema a B. BOLDUC, *Le Fête imprimée. Spectacles et cérémonies politiques (1549-1662)*, Paris, Garnier, 2016.

²⁰ *Raccolta di tutte / le solennissime feste / nel Sposalitio / della serenissima / Gran Duchessa / di Toscana fatte in Fiorenza il Mese di Maggio 1589 / Con brevità raccolte da Simone Cavallino da Viterbo*, in Roma, appresso Paolo Blando Stampatore camerale 1589.

²¹ *Diario / descritto / da Giuseppe / Pavoni delle feste celebrate nelle solennissime Nozze dell' Serenissimi Sposi, il Sig. Don Ferdinando Medici e la Sig. Donna Christina di Loreno Gran Duch' di Toscana*, in Bologna, nella stamperia di Giovanni Rossi, 1589.

²² *Descrizione / dell'apparato / e degl'inter-/medi / fatti per la commedia rappre- / sentata in Firenze / nelle Nozze de' Serenissimi don Ferdinando / Medici, e madama Cristina di / Loreno, Gran Duch' di / Toscana*, in Firenze, per Anton Padovani, MDLXXIX.

itinerario previsto all'interno della città, la spropositata quantità di giochi, tornei, giostre, cacce e gare di calcio fiorentino rientrano in quella che Anna Maria Testaverde definisce una trasfigurazione della città nella sua veste eterna, una proiezione utopica²³ che mostra, con la teatralizzazione delle architetture e della scena pubblica (così private della loro veste non simbolica, e quindi perennemente trasfigurate politicamente), la sovrapposizione fra il Potere e la figura del regnante.²⁴ La tendenza, iniziata già durante il granducato di Cosimo, arriva ai massimi livelli durante le nozze del 1589 di Ferdinando e Cristina, e il culmine è da collocarsi esattamente durante la rappresentazione della commedia del Bargagli e degli intermedii di Buontalenti.

Prima di analizzare nel dettaglio la relazione tra intermedii e commedia, è bene precisare che la critica e i primi 'commentatori', a partire dal De' Rossi stesso, si è sempre concentrata in maniera più decisa sugli intermedii di Buontalenti che sulla rappresentazione teatrale, fino al punto da arrivare a ipotizzare, con Warburg, una totale arbitrarietà del testo in relazione agli intermedii.²⁵ Se è vero che la tendenza tardo cinquecentesca e poi barocca si conferma attinente a questa visione, si cercherà di dimostrare come il legame fra intermedii e commedia, in questo caso, sia più chiaro e importante rispetto alle analisi che sono state fatte dell'evento. In secondo luogo è bene precisare che *La Pellegrina*, come noto, non fu l'unico spettacolo teatrale messo in scena durante i festeggiamenti, ma che a questa si aggiunsero (il 6 e il 13 maggio) *La Cingana* (o *La Zingana*) e *La Pazzia di Isabella* (quest'ultima interpretata dalla 'diva' Isabella Andreini) della Compagnia dei Gelosi.²⁶ Gli intermedii, poi, furono anche inseriti in successive repliche di queste due commedie dei Gelosi, ma come si evidenzierà, la consonanza fra il tema mitologico e allegorico degli stessi e la natura erudita della *Pellegrina* (di impianto quindi diametralmente opposto alle commedie 'all'improvvisa' della compagnia guidata da Flaminio Scala)²⁷ mostrano una originaria complanarità e unità di progetto.

Una definizione di intermedio che può sembrare scontata, ma che in realtà ha una certa utilità per il nostro studio, è quella data da Elvira Zorzi: «Il genere[,] tra mitologico e allegoricizzante, consisteva in brevi azioni a carattere prevalentemente mimico o ballettistico, sostenute da musiche e canti, che venivano rappresentate durante gli intervalli tra gli atti (da cui il nome), non collegati al tema della commedia, ma spesso legati tra loro da un'idea significante».²⁸ Analizzando brevemente la sequenza degli intermedii è possibile ottenere questa schematizzazione. Il primo intermedio, che si apre con una nuvola da cui discende l'Armonia Dorica invocata da un canto di Sirene,²⁹ rappresenta la consonanza delle sfere, la loro perfetta concertazione. Tutte le divinità, nei relativi cieli, sono

²³ A. M. TESTAVERDE, *La "metamorfosi" di Firenze per le nozze del 1589: un programma di politica culturale*, in A. M. Giusti-M. Bietti (a cura di), *Ferdinando I de' Medici 1549-1609. MAIESTATE TANTUM...*, 50-57: 53.

²⁴ S. MAMONE, *Il teatro nella Firenze medicea*, Imola, Cue Press, 2018, 22.

²⁵ Per un acuto approfondimento sul tema, nonché per un repertorio bibliografico esaustivo, si rimanda a G. MOPPI, *Intermedii*, in G. MOPPI, «Mena le lanche su per le banche». *Musiche nella commedia italiana del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2008, 125-203.

²⁶ Per un approfondimento su queste due rappresentazioni (più specificatamente sulla *Pazzia d'Isabella*) si rimanda a G. GUCCINI, *Intorno alla prima "Pazzia d'Isabella"*. *Fonti – intersezioni – tecniche*, «Culture Teatrali», VII/VIII, 2002-2003, 167-208 e D. DE LISO, *Isabella e la sua Pazzia (1589). La Andreini tra i Gelosi*, «Rivista di Letteratura Teatrale», XII, 2019, 17-26.

²⁷ RICCÒ, *I "comici de' nostri tempi", gli "zani", le "dive celesti"...*, 71.

²⁸ E. G. ZORZI, *La tradizione manieristica della meraviglia nello spettacolo del 1589*, in *44esima Settimana Musicale Senese*, Siena, Fondazione musicale Accademia Chigiana, 1977, 84, in B. FERRARO, *Giovanni de' Bardi e gli intermezzi per La Pellegrina recitata nel 1589*, «Critica Letteraria», XX, 1992, 27-38: 29.

²⁹ *Descrizione / dell'apparato...*, 18: «Ci si rappresentò in questo intermedio le Serene celesti, guidate dall'Armonia, delle quali fa menzion Platone ne' libri della Repub[blica], e due, oltre alle mentovate da lui, secondo l'opinion de' moderni, vi se n'aggiunse, cioè quelle della nona, e decima sfera».

rappresentate e descritte nel dettaglio dal De' Rossi.³⁰ Le musiche e i testi sono di Emilio de' Cavalieri. Il secondo intermedio, cambiando radicalmente scenografia, rappresenta la lotta tra le Muse e le Pieridi, trasformate in piche dopo aver osato sfidare coloro che infondono in loro la grazia e l'ispirazione al canto.³¹ Le musiche, su testi di Ottavio Rinuccini, sono di Claudio Monteverdi. La terza sezione degli intervalli è invece ambientata nel bosco dove ebbe luogo lo scontro tra Apollo e il Pitone. La battaglia, scandita da vari ritmi giambici, dattilici e anapestici (dettaglio riportato programmaticamente dal De' Rossi ma, probabilmente, non colto dall'auditorio),³² vede testi sempre del Rinuccini con musiche di Luca Marenzio. Il quarto intermedio si apre con la figura di una maga che invoca le forze dei demoni celesti. L'ambientazione, dopo le parole e le musiche di Giulio Caccini, si trasla in un ambiente infernale, dove si prefigura, in vista della restaurazione dell'età dell'oro in terra, una chiusura 'per esaurimento scorte' del Tartaro.³³ La penultima stazione degli intermedi, i cui testi sono del Rinuccini, mette in scena una doppia rappresentazione: dapprima si mostra l'uscita dalle acque di Anfitrite, seguita da una schiera di Ninfe e Tritoni che danzano in acqua. Vi è poi una seconda parte in cui si mostrano le azioni del mancato assassinio di Arione citaredo salvato dal delfino.³⁴ L'ultimo intermedio, che rompe le quinte teatrali con una danza di giovani e di divinità, è invece dedicato alla raffigurazione del Cielo in festa per le nozze regali di Firenze.³⁵ Centrali, perché primi ad essere raffigurati, sono le figure di Apollo e Dioniso, rispettivamente Armonia e Ritmo. La circolarità degli intermedi è così ricomposta. La descrizione così dettagliata dei costumi che De' Rossi fa nel suo testo, finalizzata a una vivida resa iconica degli intermedi, fa parte del grandioso meccanismo di restituzione dell'«antica pantomima»³⁶ incapace però, almeno leggendo il Cavallino confondersi tra Sirene e Angeli,³⁷ di essere comunicata alla totalità degli spettatori, più avvezzi a una iconologia 'religiosa e popolare' che a una colta e raffinata come da prassi nelle corti tardo-rinascimentali. La sensazione di spaesamento e di vertigine dello spettatore, resa possibile grazie alla serie di marchingegni teatrali utilizzati dal Buontalenti, è ancora più acuita dalla sostanziale diversità tra le scenografie 'elementari' (aria, fuoco, terra, acqua) degli intermedi e quelle più comuni della commedia, ovvero i paesaggi e le scene della città di Pisa. Anche lo svolgimento della trama, che ora verrà sinteticamente riportata, non attutisce il senso di distacco fra momento teatrale e momento dell'intermezzo.

³⁰ Su questo aspetto si è soffermato in particolar modo A. WARBURG, *I costumi per gli intermezzi del 1589*, in A. WARBURG, *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La nuova Italia, 1966, 63 e sgg. Per un inquadramento di questo studio all'interno del vasto corpus warburghiano si rimanda ad A. METLICA, *Baroccamente*, in A. METLICA, *Lessico della propaganda barocca*, Bologna, Il mulino, 2022, 27-38.

³¹ *Descrizione / dell'apparato...*, 40: «O figlie di Pièro, / E qual follia v'ingombra? / è'l vostro canto un'ombra, / appo sì dolce canto: / A lor si deve in vanto / d'ogni dolcezza: o Cielo, o Terra, o Venti / Dite s'udiste mai sì dolci accenti».

³² Ivi, 44: «rappresentandosi con l'antica musica questa pugna, si divideva in cinque parti: nella prima rimirava Apollo se'l luogo era alla battaglia conveniente, nella seconda sfidava'l serpe, e nella terza, con verso iambico, combatteva: nel qual iambico si contiene ciò che si chiama l'azzannamento, dichiarato poco di sotto. Nella quarta col verso spondeo, con la morte di quel serpente, si rappresentava la vittoria di quello Iddio. E nella quinta, saltando, ballava un'allegro ballo, significante vittoria».

³³ Ivi, 52: «Miseri abitator del cieco Averno, / giù nel dolente regno / Null'altro scenderà , che'nvidia e sdegno: / Sarà l'orror, sarà'l tormento eterno. / Duro carcere inferno, / a te non più verrà la gente morta, / chiudi in eterno la tartarea porta».

³⁴ Ivi, 58: «e cantato, i marinai andando con le coltella ignude alla volta sua [di Arione] egli, precipitosamente, così vestito, si gittò in mare e si vide l'acqua schizzare in alto, nel suo cadere, ed egli stare alquanto a ritornar sopra, portato da un Delfino, che lo conduceva alla riva, e tosto saltato, credendolo i marinai annegato in mare, pieni d'allegrezza, cominciarono, sopra tromboni, cornetti, dolzaini, e fagotti, in questa guisa a cantare».

³⁵ Ivi, 63-64: «I balli, i canti, i suoni / del Ciel s'odono in terra, e par che'l Mondo / Nuovo Olimpo risuoni / di celeste armonia: lieto e giocondo / vie più, che mai secondo / il Ciel si mostra, e spira / Grazia, e dolcezza, ovunque intorno gira».

³⁶ *Raccolta di tutte / le solennissime feste*, cit., p. 3: «Calata la prima tela restò in aria una nube che vi era dentro una Donna da Angiola vestita, che a guisa d'Angiola cantava sì sonoro, & con bellissimi concetti che ogn'omo restò maravigliato & stupito». Per questo aspetto si veda WARBURG, *I costumi per gli intermezzi del 1589...*, 84.

³⁷ *Ibidem*.

Il primo atto si apre con Lepida, promessa sposa del ricco mercante Lucrezio, in preda a una incomprensibile malattia che sembra renderla folle. Il futuro marito, che aveva in passato già sposato una donna ma soltanto per procura (la sposa, infatti, venne a mancare prima dell'effettiva celebrazione del matrimonio) e che era ancora innamorato della stessa, inizia ad avere dubbi sull'unione. Vengono poi presentati i personaggi di Terenzio, pedante al servizio della casa di Lepida, e Messer Federigo, cortigiano tedesco. Il secondo atto vede entrare in scena Drusilla, la pellegrina che conferisce il titolo alla commedia. Anticipata dalla sua fama di guaritrice e prontamente chiamata per guarire la giovane Lepida, tenta alcuni esorcismi sulla ragazza. Drusilla, donna intraprendente come tutte le donne delle commedie intronatiche (e prima delle tre protagoniste femminili delle commedie rappresentate per le nozze),³⁸ è in pellegrinaggio, ed è a Pisa solo di passaggio. Si scopre, durante un dialogo fra Drusilla e un suo famiglia, come fosse proprio lei la moglie sposata per procura di Lucrezio e che la sua morte, caso rarissimo, fu solo una morte apparente. Il dettaglio, così rilevante, non è però conosciuto da Lucrezio che, al momento del risveglio della donna, era in Toscana per seguire le sue mercanzie, restando così all'oscuro della vicenda per colpa di un resoconto non esaustivo di un suo collaboratore. Il terzo atto, dove Drusilla veste i panni della medica nel tentativo di guarire Lepida, è il momento in cui i servi di Messer Federigo, a sua volta innamorato di Lepida, tentano di far luce sulla sua malattia e di architettare un piano per eludere la segretezza delle stanze della ragazza. Nel quarto atto, grazie a un passaggio nel retro della casa di Lepida, Messer Federigo scopre che Terenzio e Lepida hanno una relazione, e che la follia di Lepida sia in realtà solo simulata e finalizzata ad annullare l'accordo matrimoniale con Lucrezio, sempre più deciso a ritirare la promessa. Il quinto atto, infine, alla presenza del Bargello che vuole portare a processo Terenzio, è il momento della doppia agnizione. In lacrime Terenzio svela di essere non marchigiano (come era stato presentato in origine; le Marche, in particolare Macerata, erano il luogo dove insegnava giurisprudenza il fratello di Girolamo e Scipione, Celso), ma tedesco; rapito dai Turchi e rivenduto come schiavo, perse notizie della sua casata e divenne un pedante. Messer Federigo, quando Terenzio nomina la casata, lo riconosce come il fratello più giovane scomparso. Il solo fatto di provenire da una nobile casata scagiona Terenzio (il cui vero nome è Lucrezio) dalla prigionia. Nel frattempo Drusilla, in procinto di partire alla volta della sua meta, ha un lungo colloquio con Lucrezio e, infine, dimette i panni della Pellegrina dopo aver avuto conferma dell'amore inalterato di Lucrezio e si palesa a lui. La commedia si conclude così con le doppie nozze delle due coppie e il ristabilimento della felicità.

L'effetto di distanza e di vertigine fra intermedi e opera teatrale sembra essere ancora maggiore per via delle forti differenze tematiche e contestuali delle due componenti spettacolari. In particolare, se è possibile rintracciare la tematica della sconfitta delle forze negative e il ristabilimento dell'età della felicità nei sei intermedi del Buontalenti, rendendo evidente, anche grazie a chiari riferimenti testuali relativi alla coppia (la regione dei demoni, l'ultimo intermedio fra tutti), come il matrimonio di Ferdinando I e di Cristina di Lorena sia un «modo di incarnare il passato»³⁹ dell'età dell'oro, più difficile è rintracciare una tangenza fra *La Pellegrina* e le nozze regali.

È grazie al lavoro filologico di Florindo Cerreta che è stato possibile evidenziare, però, come anche nella commedia messa in scena nel 1589 (quindi nella versione rimaneggiata da Scipione Bargagli) alcuni punti di contatto tra testo letterario e biografia del Granduca siano effettivamente rintracciabili. Quelle che Cerreta, nella

³⁸ TESTAVERDE, *La "metamorfosi" di Firenze per le nozze del 1589...*, 72.

³⁹ WARBURG, *I costumi per gli intermezzi del 1589...*, 85.

sua edizione, chiama «correzioni che alterano il contenuto non espurgatorie»⁴⁰ sono di particolare importanza. Se nella versione di Girolamo Drusilla era infatti spagnola, ed era partita da Valencia in pellegrinaggio verso Loreto, la Drusilla di Scipione proviene da Marsiglia e va in pellegrinaggio verso Roma. L'associazione fra Cristina di Lorena e Drusilla, anche solo per la nazionalità francese in comune, è evidente e lampante. Inoltre, la scelta di Marsiglia è una chiara spia della clausola contrattuale citata in precedenza. Infine, come Cristina, anche Drusilla è stata sposata per procura da Lucrezio, che quindi funge da alter ego di Ferdinando I. Questi elementi, uniti – se si vuole – ad un certo tono satirico nei confronti del tedesco Messer Federigo, tedesco come tedeschi erano gli Asburgo, e a particolari meno direttamente dimostrabili e, forse, più determinanti in un'ottica contemporanea che tardo-cinquecentesca (le nozze di Lepida con Lucrezio erano nozze programmate e di convenienza, come di convenienza sarebbero state quelle di Ferdinando I con Anna d'Austria) rendono evidente come il secondo livello di interrelazione tra il testo letterario e la politica del Granduca sia un livello di ingerenza, di modifica del testo atto a renderlo strumento di propaganda, riproposizione sulla scena di personaggi pronti a incarnare il Granduca e la sua sposa. Questa è la tesi di Karen Newman,⁴¹ che giustificherebbe la scelta operata da Ferdinando di una commedia che mai era stata pubblicata e che mai era stata messa in scena. Visto però l'impianto fortemente simbolico in cui la commedia viene ad essere ambientata, visto il contesto allegorico e mitologico che viene a tessere rapporti millimetrici con ogni parte delle feste e delle celebrazioni, è possibile, astruendo dal singolo dettaglio testuale e dal dato puramente contingente, notare come l'interrelazione tra intermedi e commedia porti il marchio di una intrinseca valenza politica sotto la quale, in maniera periferica e nascosta, si agitano le tensioni di un'epoca che ha in sé i germi di un radicale cambiamento sociale e politico. Secondo l'ipotesi su cui la presente ricerca si basa, la dimensione politica va ben oltre la mera sostituzione di dettagli testuali (è questa è la tesi della Newman), di per sé necessari ma non sufficienti alla radicale trasformazione de *La Pellegrina* in un tassello importante della celebrazione encomiastica del potere.

3. L'IMPRESA DI FERDINANDO I TRA ICONOLOGIA, TEATRO E 'ATTO ICONICO'

Nella definizione di intermedio fornita in precedenza la particolarità dell'«idea significante» capace di unire commedia e intermedi sembra essere determinante. Solo nel caso di una congruenza fra idea governante l'intermedio e idea governante la commedia si potrà avere una situazione in cui l'intermedio non ricopra una funzione di 'disturbo' (come quello provato dal De'Rossi negli intermedi per le nozze di Cesare D'Este del 1585).⁴² Per uno degli interpreti più autorevoli, e uno dei più remoti, degli Intermedi del 1589, Aby Warburg, il tema dominante delle sei scene è 'il potere della musica'.⁴³ L'analisi è di per sé valida, anche per la tradizione del melodramma che, semplificando, nascerà anche da queste esperienze. Al confronto però con la specifica conformazione della commedia del/dei Bargagli, l'idea del potere della musica sembra non essere del tutto convincente. Molto semplicemente, nella commedia non vi è alcun accenno alla musica, alla sua funzione (platonicamente) curativa, alla sua capacità di concertare i contrari. Spostare l'accento sulle componenti o principi, più che sul potere, della musica, permette invece di avere una visione più chiara dell'insieme.

⁴⁰ CERRETA, *Introduzione...*, 41 e ssg.

⁴¹ K. NEWMAN, *The politics of Spectacle: La Pellegrina and the Intermezzi of 1589*, «MLN», CI, 1 (Italian Issues), 1986, 95-113.

⁴² WARBURG, *I costumi per gli intermezzi del 1589...*, 84.

⁴³ *Ibidem*.

Si è concordi alle tesi di Ferraro⁴⁴ e di Molinari⁴⁵ che vedono nell'armonia, più che della musica, il ruolo unificante degli intermedi e della commedia. Un confronto serrato fra le due componenti, infatti, permette di chiarire come *La Pellegrina*, e i suoi intermedi, siano una ricerca (platonica) dell'armonia tramite un'uscita da se stessi. Il primo intermedio si presenta palesemente come l'esposizione del tema, in particolare quell'armonia dorica così ben descritta da De'Rossi. Il primo atto della commedia, invece, ne presenta la prima rottura o variazione, con la pazzia di Lepida a creare scompiglio e disordine, cacofonia. L'effetto disarmonico è anche quello delle Pieridi del secondo intermedio, che diventano piche non per incapacità ma per lesa maestà. Non a caso, nei versi cantati dalle Muse, la pazzia ritorna: «Oh figlie di Pierio, / qual follia vi adombra». ⁴⁶ La disarmonia da scacciare è al centro del secondo atto, in cui Drusilla tenta di esorcizzare i demoni da cui Lepida sarebbe posseduta. Un corrispettivo dei demoni è il Pitone del terzo intermedio, sconfitto da Apollo, così come i servi di Messer Federigo che rispecchiano a loro volta i demoni infernali del quarto intermedio. La maga che li evoca ricorda, senza molta difficoltà, la Pellegrina atta a guarire Lepida (si noti tangenzialmente la facile comparazione tra il ruolo medicale della pellegrina e il nome della casata dei Medici). Anticipa Drusilla, invece, Anfritrite che esce dalle acque durante il quinto intermedio, che segue il momento più buio della commedia, il quarto atto. Questa catabasi contiene un'idea di rinascita, simbolizzata dal salvataggio da parte del delfino di Arione (stavolta sì, per il suo legame con la musica). Il soccorso per mare del musico, che ricorda quello di Terenzio/Lucrezio nella commedia, ristabilisce l'armonia iniziale e permette a Drusilla di lasciare i vestiti da pellegrina per ricreare l'armonia attorno a sé. La festa nuziale della commedia viene a combaciare, così, con la danza eseguita nel sesto atto e, per conseguenza, con quelle per le nozze di Ferdinando e Cristina. La danza diviene qui l'ultimo luogo della fusione dei linguaggi semantici che si sono interconnessi durante lo spettacolo, quello allegorico, teatrale, musicale, verbale. Il particolare della danza 'simbolica' diretta dalla regia de' Emilio de' Cavalieri sarà, come altre innovazioni degli spettacoli del 1589, un importantissimo prodromo di altre danze del tardo sedicesimo secolo e del diciassettesimo secolo, dal ballo della cieca del *Pastor Fido* del Guarini⁴⁷ fino al capitolo dedicato alle danze nel *Cannocchiale aristotelico* del Tesaurò.⁴⁸

L'impianto così delineato permette di vedere uniti commedia e intermedi, in una sovrapposizione fra piano mitologico-ideale e terreno-quotidiano che vede al centro il concetto di 'armonia'. Il termine medio fra commedia e intermedi è rappresentato dalla coppia regale, la vera scaturigine di quell'armonia così importante per il Granducato negli anni a venire. Nell'ottica della trasfigurazione simbolica delle feste del 1589, non sembrerebbe azzardato ipotizzare che l'unione fra *La Pellegrina* e gli intermedi sia governata da una regola (in termini ovviamente contemporanei) transmediale o intermediale:⁴⁹ quello che viene raffigurato sulla scena del teatro corrisponde a

⁴⁴ FERRARO, *Giovanni de'Bardi e gli intermezzi per La Pellegrina recitata nel 1589...*, 33 e ssg.

⁴⁵ C. MOLINARI, *L'altra faccia del 1589: Isabella Andreini e la sua "pazzia"*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, vol. II *Musica e spettacolo. Scienze dell'uomo e della natura. Atti del Convegno Internazionale di Studio (Firenze, 9-14 giugno 1980)*, Firenze, Olschki, 1983, 565-573.

⁴⁶ *Descrizione / dell'apparato / e degl'inter-/medi / fatti per la commedia rappre- / sentata in Firenze...*, 40.

⁴⁷ Sul rapporto tra *Pastor Fido* e gli intermezzi del 1589 si veda almeno L. RICCÒ, *Aristotele e la moscacieca: sul rapporto Ingegneri-Guarini*, «Nuova rivista di letteratura italiana», III, 2000, 289-346: 290.

⁴⁸ Si veda la sezione sull'*Argutezza simbolica*, in particolare le esemplificazioni dedicate ai *Simboli animati* in E. TESAURÒ, *Il cannocchiale aristotelico*, Torino, Zavatta, 1670, 13.

⁴⁹ Si rimanda, nell'ormai vasto e difficilmente mappabile panorama degli studi sulla transmedialità, agli studi di I. O. RAJEWSKY, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, «Intermedialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques», 6, 2005, 43-64: 44; vd. anche I. O. RAJEWSKY, *Percorsi transmediali. Appunti sul potenziale euristico della transmedialità nel campo delle letterature comparate*, «Between», *Schermi. Rappresentazioni, immagini, transmedialità*, VIII, 16, 2018.

quello che, in un altro *medium*, è la peculiarità maggiore del principe, il suo personale ritratto, la copia delle sue intenzioni morali ed etiche. In termini tardo cinquecenteschi, la sua impresa.

La celebre impresa di Ferdinando I (Fig.1), raffigurata anche su una lamina bronzea della statua del Granduca realizzata dal Giambologna in piazza Santissima Annunziata (Fig. 2) e al centro della leggenda che vorrebbe baciato dalla Fortuna colui che riesce a contare tutte le api ivi presenti senza tenere il conto con le dita, vede il motto *Maiestate Tantum* (solamente grazie alla maestà) accamparsi sotto a una schiera di api che circondano l'Ape regina (o l'Ape re), sprovvista del pungiglione ma sicura/o dall'attacco dei suoi sudditi perché difesa/o dalla sua magnificenza regale.

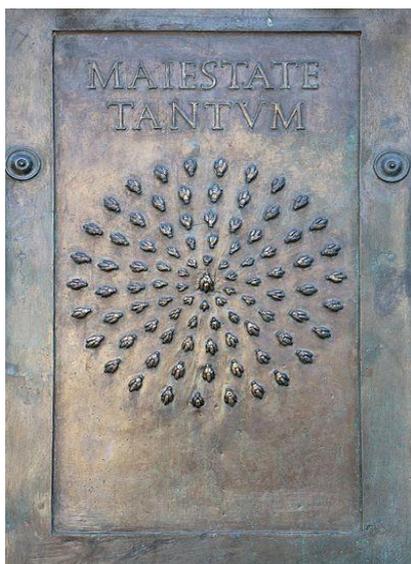


Fig. 1 – Giambologna, Statua equestre di Ferdinando I de' Medici, particolare: impresa con le api MAIESTATE TANTVM.



Fig. 2 – Giambologna, Statua equestre di Ferdinando I de' Medici, Firenze, Piazza Santissima Annunziata, 1602-1607.

L'invenzione dell'impresa è proprio di Scipione Bargagli. Nella dedica a Ferdinando I dell'edizione della *Pellegrina* del 1589, il primo testo in cui – a conoscenza di chi scrive – si danno notizie sulla stessa impresa – Scipione si esprime così sull'impresa:

La qual [impresa] s'andava per me disegnando, in discoprimiento di quella special qualità dell'animo di V. A. S. ch'ha similitudine di tal animaletto, che non ha, o non adopera giamai la spina verso i suoi sudditi, ma si rende franco ognora, e sicuro dentro l'usbergo della sola propria maiestà: Ella parimente stima certo ogni arme, ogni riparo, ogni difesa, ogni maggior salvezza di sé, e del suo Tosco Regno, esser posata nella parte sola, e sotto'l solo scudo della sua maiestà naturale.⁵⁰

Ulteriori spiegazioni del motto dell'impresa e della sua raffigurazione sono presenti in un'altra opera del Bargagli, il trattato *Delle Imprese scelte* pubblicato sotto lo pseudonimo di Simone Biralli, nel 1600, per Giovanni Battista Ciotti a Venezia.⁵¹ Nella cernita delle imprese *Degli huomini d'arme sanesi* (e questo è un dettaglio importante e

⁵⁰ *La Pellegrina* / COMMEDIA / di M. Girolamo Bargagli / MATERIALE INTRONATO..., 5-6.

⁵¹ *Dell'impresie / scelte/ dove trovansi / tutte quelle, che da / (diversi autori stampate, / si rendon conformi alle / regole & alle principali qualità stimate / da buon giudizj / le migliori infn qui d'intorno / di questo nobilissimo soggetto; per accurata diligenza / di Simon Biralli*, in Venetia, appresso Gio. Battista Ciotti Senese, MDC. Per la vicenda di attribuzione di quest'opera a Scipione Bargagli si rimanda a G. ARBIZZONI, *L'impresa come metafora. Da Bargagli a Tesouro*, in G. ARBIZZONI, *Un nodo di parole e cose*, Roma, Salerno, 2002, 105-147.

potenzialmente utile per un allargamento della ricerca che, in questa sede, non è possibile svolgere con il necessario respiro), l'impresa di Ferdinando I, opera del Rolo nella finzione di Bargagli,⁵² viene fatta risalire, per il motto, a Plinio⁵³ mentre il termine *'maiestas'* viene approfondito grazie a brani di Valerio Massimo e Orazio. La sicurezza che è data dalla dignità regale si trasforma, per converso, in un adagio politico: il re, per essere rispettato, deve governare con liberalità e senza creare timore, e la maestà regale si dimostra per benevolenza, non per violenza. A partire da questo aspetto è possibile rintracciare alcuni parallelismi con gli intermedi del Buontalenti e con alcuni snodi della *Pellegrina*: la maestà, la dignità e l'altissima caratura morale, sono aspetti caratterizzanti i personaggi principali della commedia, ovvero Lucrezio e Drusilla, che solo con la loro presenza riescono, senza agire in maniera violenta (come invece fa Messer Federigo), a risolvere le disarmonie presenti in scena. Negli Intermedi un episodio di lesa maestà, come già accennato in questi termini, è quello della punizione delle Pieridi. Arione, invece, grazie alla sua dignità artistica, è salvato dalle acque. Il personaggio di Arione, la sua maestà data dalla musica, permette di rendere più chiaro il legame fra *Maiestas* e Armonia. I due termini non sono sinonimi, ovviamente, ma l'iconografia soggiacente l'ape è eloquente e chiarificatrice a riguardo. Limitando la ricerca al XXVI libro del monumentale *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano, libro dedicato a Pietro Melino e consacrato all'esplicazione geroglifica delle api (la correlazione metonimica con il cognome del dedicatario è evidente), è possibile notare come l'ape rappresenti contemporaneamente la maestà regale, l'armonia musicale, la dolcezza del principe nei confronti dei sudditi, la poesia e la concordia del regno.⁵⁴

Il legame fra maestà, armonia, sicurezza e potere si fa evidente, e sembra pertanto plausibile che la correlazione tra intermedi e commedia potesse essere finalizzata alla esplicitazione allegorica della intima qualità del principe. A queste affermazioni potrebbero aggiungersi altri sostegni argomentativi, di tipo non testuale ma più largamente storico-culturale. Ad esempio la spiccata tendenza fiorentina a trasfigurare, nella teatralizzazione architettonica della città in scena, l'esteriorità degli apparati in episodi morali e personali del regnante, una sorta di esposizione del recesso del cuore del regnante tramite segni esteriori (che è, come noto, l'atto del creare imprese)⁵⁵ rintracciata da Sara Mamone già all'inizio del Cinquecento.⁵⁶ Oppure, la peculiare posizione dell'impresa nel dibattito tra aristotelismo e platonismo, la sua interpretazione come immagine ideale e presente pur se allegorica, che Ernst Gombrich rintraccia nel suo celebre e fondamentale studio sull'allegoria intitolato *Icones symbolicae* (in cui, sintomaticamente, Scipione Bargagli è al centro della trattazione insieme al trattatista barocco Cristoforo Giarda).⁵⁷ Su questa scia che, con Gombrich, si riallaccia al concetto warburghiano di *Denkraumverlust* («perdita dello spazio autonomo del pensiero», ovvero la «tendenza dello spirito umano a confondere il segno con la cosa significata»)⁵⁸ conferme arrivano anche dai moderni studi di cultura visuale, in particolare da quella antropologia dell'immagine che, tra Belting e Bredekamp, concepisce l'immagine come 'atto iconico', azione capace di imporre la sua presenza,

⁵² *Dell'impresie / scelte...*, 55v-58v.

⁵³ Ivi, 57v: «rex nullumne solus habeat aculeum, maiestate tantum armatus, an dederit quidem eum natura, sed usum eius illi tantum negaverit» (la fonte è da rintracciarsi in PLINIO IL VECCHIO, *Historiae naturalis*, XI, 17).

⁵⁴ *Hieroglyphica / sive, De sacris Aegy/ptiorvm literis commentarii / Ioannis Pierii Valeriani Bolzanii / Bellunensis*, Basileae, 1556, 185r-189v.

⁵⁵ Una delle più incisive e cruciali analisi su questo particolare aspetto è fornita da A. MAGGI, *Identità e impresa rinascimentale*, Ravenna, Longo, 1998.

⁵⁶ MAMONE, *Il teatro nella Firenze medicea...*, 53.

⁵⁷ E. GOMBRICH, *Imagines Symbolicae*, Torino, Einaudi, 1978.

⁵⁸ Ivi, 180.

di essere tutt'altro che una mera astrazione allegorica.⁵⁹ Infine, basandosi sugli studi di Anna Maria Testaverde e sulla sua ricostruzione di una possibile pianta del teatro mediceo degli Uffizi, un teatro simile a un anfiteatro romano con al centro il regnante direttamente di fronte al palco rotante, si può immaginare – non senza una certa disinvoltura e una fantasia forse non appartenente al Cinquecento – come questa disposizione (il Granduca al centro circondato dai sudditi) non faccia altro che riproporre l'immagine simbolica dell'ape dell'impresa di Ferdinando I. Gli spettatori e il Granduca, nell'assistere allo spettacolo che rispecchiava i rapporti di potere che intercorrevano fra di loro, si ritrovavano in questo modo a performare loro stessi la raffigurazione simbolica e impresistica di questa conformazione. Gli spettatori agivano, ma in un piano diverso e mediano rispetto a quello popolare (la commedia) e ideale (gli intermedi), incarnando sostanzialmente le dimensioni di *anima* e *corpo* presentate sul palco.⁶⁰

Questa interpretazione, che estende oltre i confini degli intermedi le proposte interpretative di Marignetti,⁶¹ nasce da un interessante spunto presente sempre nella dedica della *Pellegrina* a Ferdinando I da parte di Scipione Bargagli in occasione della stampa della commedia nel 1589, spunto che permette anche di problematizzare il rapporto fra commedia e potere e di rendere mobile la *facies* allegorica presentata come immobile e imperturbabile. Bargagli richiama il grande privilegio ottenuto, anche se in maniera solo postuma, da suo fratello Girolamo grazie alla messa in scena sul teatro (mediceo) della sua commedia e, anche, dalla rappresentazione «sul Teatro delle Stampe»⁶² della *Pellegrina*. Questo doppio teatro, quello reale e quello delle stampe (che richiama, se si vuole, il concetto di 'festa di carta' sopra evocato) è subito seguito dall'esplicazione dell'impresa dell'ape che Scipione stesso aveva donato a Ferdinando I. In questo modo, sovrapponendo i doni del fratello (la commedia) e di se stesso (l'impresa), Scipione ripropone la situazione allegorica che sopra si è messa in evidenza (commedia e intermedi che performano l'impresa). Così come il Granduca aveva scelto di mettere *La Pellegrina* al centro della sua festività, sovrapponendosi ed identificandosi con essa, così la commedia messa in scena nel «teatro delle stampe» si identificava con l'impresa di Ferdinando I, in un gioco di rappresentazioni speculari che trascende, trasfigurandolo e rendendolo simbolico, il dato puramente testuale e teatrale, inserendo un episodio 'di costume' entro un affresco simbolico e politico di enorme portata.

⁵⁹ Il riferimento obbligatorio è a H. BREDEKAMP, *Immagini che ci guardano*, Milano, Raffello Cortina, 2015 e a H. BELTING, *Antropologia delle immagini*, Roma, Carocci, 2017.

⁶⁰ Per una disanima sul tema si rimanda a A. MAGGI, *Il rapporto tra anima e corpo: Le connotazioni etiche nell'impresa rinascimentale*, in E. Canone (a cura di), *Anima-corpo alla luce dell'etica*, Firenze, Olschki, 2015, 191-210.

⁶¹ B. MARIGNETTI, *Gli intermedi della "Pellegrina"; repertori emblematici ed iconologici*, «Rivista italiana di musicologia», 1996, XXXI, 2, 281-301.

⁶² *La Pellegrina / COMMEDIA / di M. Girolamo Bargagli / MATERIALE INTRONATO...*, 4.