Decorazione ed ornato, spazio della scena e ricettari di cosmesi, tangenti e in prossimità della *Zingana* di Gigio Artemio Giancarli

IVANA D'AGOSTINO

Riflesso dello stretto legame esistente tra la fine del Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento tra le città di Ferrara e Mantova, soprattutto in riferimento agli spettacoli che vi si tenevano e di cui disserta Francesco Prosperi nei carteggi con Isabella d'Este[1], si trova nelle dediche di Gigio Artemio Giancarli ai mecenati che sostennero la pubblicazione delle sue due sole commedie pervenuteci, edite a stretto giro l'una dall'altra: *La Capraria*, dedicata al Cardinale Ippolito d'Este, pubblicata a Venezia nel 1544 «appresso Francesco Marcolini al Segno della Verità», e *La Zingana*, dedicata al Cardinale Ercole Gonzaga, pubblicata l'anno dopoa Mantova, nel 1545 (fig.1), presso la stamperia di Venturino Ruffinelli[2].

---

1 Alessandra Pattanaro, *Dalla parte dello spettatore: illusionismo e decorazione a Ferrara nel primo Cinquecento* in *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga 1480-1630*, a cura di Simona Brunotti, Atti del Convegno internazionale di Studi (Mantova, 26-28 febbraio 2015), Bari, 2016, p.156.

2 La marca editoriale della Stamperia veneziana Marcolini dal motto «Segno della Verità» stampato nel frontespizio della *Capraria* del 1544, si completa della scritta *Veritas*, unita a tre figure femminili ignude e volteggianti reggenti un nastro con la frase: *Veritas Filia Tempores*. Dell'altra commedia di Giancarli, *La Zingana*, pubblicata a Mantova nella Stamperia di Venturino Ruffinelli nel 1545, la marca tipografica rappresenta la *Virtù*, una donna nuda stante circonchiusa da un velo svolazzante, che poggia i piedi, l'uno sulla testa di un delfino, l'altro sul mondo. La marca tipografica è costituita da un emblema grafico, oggi diremmo un logo, accompagnato da un motto. Disposta sul frontespizio del libro dall'editore nei primi secoli della stampa a caratteri mobili, la marca dava immediata

L'attenzione di Isabella alle vicende di Ferrara di cui Prosperi dice, specialmente attenta agli spettacoli di quella Corte dove era cresciuta, lei ormai marchesa di Mantova[3], si giustifica per gli stretti vincoli familiari stabilitisi tra i due domìni con il suo matrimonio, e per la consapevolezza dello splendore delle feste ferraresi, onore e vanto di suo padre, Ercole I, su cui Isabella d'Este voleva essere informata.

L'amore per l'Antico vigente ormai dal secolo precedente, promosso dagli ambienti universitari di Padova e della stessa Ferrara sulla riscoperta dei classici, e le testimonianze archeologiche di Roma diffuse attraverso le stampe, rinnovavano a Ferrara, la messa in scena delle commedie di Plauto e Terenzio.

Nel 1486, per la visita a Ferrara di Francesco Gonzaga, all'epoca fidanzato della giovane Isabella, si data la prima messa in scena dei *Menaechmi* di Plauto tradotti in volgare. La scelta del «volgare di una città»[4], ovvero il dialetto ferrarese, è anche quella fatta da Bernardino Zambotti per la cronaca del suo *Diario ferr*arese, strumento fondamentale di conoscenza di allestimenti e spettacoli tenutisi a corte dal 1476 al 1504 in prossimità della morte del Duca Ercole I, avvenuta l'anno dopo.

Riferimento costante di queste cronache sono le feste tenutesi alla Corte di Ferrara, i balli mascherati a Palazzo Ducale, le giostre e i combattimenti tra uomini d'arme che si svolgevano nella piazza del Comune, le cacce e le cavalcate d'apparato per la città, o le descrizioni delle sfilate del 24 aprile per la festa di San Giorgio dei rappresentanti delle Arti e dei castelli con i propri gonfaloni, richiamo per tutto il circondario. Si dice ancora in queste cronache che «soltanto più tardi si dette inizio al più intellettuale divertimento carnevalesco: la commedia»[5].

---

riconoscibilità della Stamperia presso la quale il testo era stato pubblicato. Infatti la successiva edizione veneziana del 1550 della commedia di Giancarli, qui intitolata *La Cingana* (nel 1545 il titolo è *La Zingana*, il suo più consueto), stampata da Agostino Bindoni, riporta nel frontespizio la *Giustizia*, la sua marca editoriale, costituita da una donna seduta vestita in modo classicheggiante, che con una mano regge la spada, e con l'altra la bilancia. Nota dell'Autore.

[3] Figlia di Ercole I d'Este ed Eleonora d'Aragona, discepola dell'umanista Battista Guarino, dotata di vivace intelligenza e cresciuta a Ferrara nella più moderna e raffinata corte d'Europa, Isabella d'Este è passata alla storia per il suo mecenatismo e lo Studiolo da lei creato alla Corte di Mantova - unica donna all'epoca a realizzare un progetto di questa portata culturale – per godere della bellezza delle opere di Mantegna, Perugino, Lorenzo Costa, Correggio ispirate a concetti filosofici di ispirazione neoplatonica. Autentico personaggio rinascimentale il suo amore per il sapere e la conoscenza spaziavano inoltre nel campo della moda – è lei l'inventrice della capigliara – e del teatro, consapevole degli effetti positivi della spettacolarizzazione del potere attraverso eventi che lo celebrano. Nota dell'Autore.

[4] Bernardino Zambotti, *Diario Ferrarese (1476-1504)*, III, a cura di Giuseppe Pardi, Nicola Zanichelli ed., Bologna, 1949. Spiega Giuseppe Pardi nella prefazione del *Diario* che la lingua usata da Zambotti è un volgare ibrido scritto di getto, in cui il dialetto ferrarese risulta combinato con molti altri dialetti che giustificano il carattere proprio del territorio, luogo di transito con frequente passaggio di forestieri per via di un commercio attivissimo. Da qui, non ultimo il polilinguismo che si riscontra nella *Zingana* di Giancarli. Vedi oltre.

[5] *ivi*, X.

Il più tardi a cui si riferisce Zambotti è il 1486, anno in cui Ercole I, considerato encomiasticamente dal giurista ferrarese fondatore del Teatro rinascimentale, diede l'avvio alla messa in scena delle commedie di Plauto di cui si eseguì quasi tutto il repertorio[6]. Del rinnovamento della commedia classica «venne incaricato Pellegrino Prisciani [così da avere] traduzioni adatte alla rappresentazione, in una forma viva e spigliata, di disporre il palcoscenico e di dipingere le scene (...)»[7].

L'annotazione ai testi plautini da sottoporre a traduzione "viva e spigliata", ci fa comprendere l'orientamento del gusto della corte, interessato alla commedia classica di cui conservare la struttura e l'intreccio narrativo, ma da rinnovare nel linguaggio, così da renderlo più aderente al gusto contemporaneo. Sull'onda dell'interesse estense per il teatro Pellegrino Prisciani, subito dopo il 1486 e fino al 1502 scrive *Spectacula*, informati sulla trattatistica vitruviana,su Flavio Biondo e la sua *Roma instaurata*, nonché sul *De re aedificatoria* dell'Alberti. Oltre ad accomodare i testi plautini al gusto della corte estense, pur nel rispetto dell'erudizione antiquariale vigente, sovrintese il ciclo iconografico degli affreschi di Palazzo Schifanoia, riverberando in esso l'autentico *imprinting* dello *Zeitgeist* ferrarese. Qui l'astronomia e l'astrologia, tra i suoi interessi princìpe, coordinano i motivi platonici, ermetici e magici dipinti nel luogo di *Delizia* dai pittori della scuola ferrarese, tra cui Cosmé Tura, che del Rinascimento diede «un'interpretazione medievale, irrealistica»[8]: una visione dello spazio ancora frammentata, come d'altronde fanno anche gli altri frescanti del *ciclo dei Mesi*, il de' Roberti e Francesco del Cossa. Uno spazio, dunque, non ancora unitario in senso rinascimentale, come si riscontra nella scena serliana, o nei dipinti dello stesso periodo, costruiti secondo le nuove regole prospettiche.

Le annotazioni longhiane sui pittori dell'officina ferrarese intorno al 1470, periclitanti tra pittura moderna e una visionarietà da medioevo fantastico ancora tralignante, proseguono anche quando riferisce di pittori successivi al Tura, per intenderci Dosso Dossi, pittore di corte di Alfonso d'Este. Citato nei registri della Camera ducale estense come pittore di «scenografie e maschere»[9], nei primi

---

[6] *ivi*, XVII. Dice lo Zambotti che a Corte rispetto alle commedie di Plauto che ricevevano ampi consensi, le commedie di Terenzio erano meno rappresentate in quanto meno argute e vivaci nel dialogo. Analoga sorte nel 1487, quando si diede anche l'*Anfitrione* di Plauto, toccò a *Cefalo* del contemporaneo Niccolò da Correggio, che evidentemente non gradito a sufficienza, non venne replicato.

[7] *ivi*, XVII.

[8] Roberto Longhi, *Officina ferrarese*, Sansoni, Firenze, 1975, p. 31.

[9] Alessandra Pattanaro, *Dalla parte dello spettatore: illusionismo e decorazione a Ferrara nel primo Cinquecento*, op. cit., p.173. Dai registri della Camera ducale estense, pagamenti effettuati tra i ducati di Ercole I, Alfonso d'Este ed Ercole II, quindi entro il 1559, anno del decesso di quest'ultimo, per architetture in legno per le commedie di Plauto e Terenzio o per dipingere scenari, sono fatti a nome di Lazzaro Grimaldi, Pellegrino da San Daniele (o Pellegrino da Udine), Dosso Dossi e al fratello Battista, al Garofalo, assistente di Dosso, allo scultore Antonio Romano.

venti anni del XVI secolo era talmente impegnato, da dovere declinare l'invito di Isabella d'Este per dipingere un suo ritratto. La notizia, oltre a ribadire lo stretto legame tra Ferrara e Mantova documentato nei carteggi di Francesco Prosperi, si presta ad estendere considerazioni fatte su Dosso Dossi a Giulio Romano, pittore di corte del marchesato mantovano,anch'egli impiegato in allestimenti di feste e spettacoli teatrali[10].

Gigio Artemio Giancarli, autore di commedie di cui quelle pervenuteci, la *Capraria* e la *Zingana*, dedicate,come si è detto, l'una al Cardinale Ippolito d'Este e l'altra al Cardinale Ercole Gonzaga, da qui si è dedotto che Giancarli, rodigino di nascita, abbia vissuto in quelle città, prima di trasferirsi a Venezia[11].

Nel Prologo della *Zingana* il giovane Tiberio chiede il silenzio perché Gigio, *il vostro pittore*, rappresenterà una commedia tutta nuova[12]. Giancarli viene definito «valente pittore» anche da Pietro Aretino[13], da Andrea Calmo, che oltre a dichiararlo donnaiolo e stravagante nel vestire, lo dice *pittore*, e da Marin Negro, che nel Prologo della sua commedia *La Pace* del 1561 lo definisce «suo compianto maestro (...) *pittore rodigino* che con le sue commedie si ha fatto immortale»[14].

Marin Negro, oltre a comunicare la data di morte più attendibile di Giancarli, nel riferire che fosse un "pittore rodigino" si riallaccia idealmente ai suoi esordi, di cui lui stesso parla nel Prologo della *Capraria* che dedica al Cardinale estense ringraziandolo per «li favori e benefitij che giovinetto nella patria tua io ricevei, da lo illustre tuo çio Sigismondo et dal magnanimo duca Hercole tuo fratello, et da te insieme [...]»[15]. Considerando che Sigismondo d'Este muore nel 1524 e Giancarli nel 1561, non conoscendosi la sua data di nascita, si può ragionevolmente ipotizzare che definendosi lui stesso giovinetto quando arriva a Ferrara potesse avere l'età in cui solitamente si entrava in una bottega per l'apprendistato di un'arte. Nominato reiteratamente come pittore si può dedurre che fosse a bottega in qualcuna di quelle dove è nata e proseguita nel XVI secolo la scuola ferrarese, e dove, e qui è il punto nodale, non ha creato una sua bottega, non essendosene trovati né i riferimenti archivistici né le opere pittoriche.

---

10 A lui si devono i costumi per la commedia di Ludovico Dolce *Il ragazzo*, i cui attori «erano vestiti a guisa di pastori col disegno di Messer Giulio Romano». Crf: Enzo Sardellaro, *La figura e l'opera di Gigio Artemio Giancarli* in: it.scribd.com/documenti/6463216/La-Figura-e-l-opera-di-Gigio-Artemio-Giancarli, p.80.

11 Laura Riccioni, *Gigio Artemio Giancarli*, «Dizionario biografico degli Italiani», Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, vol.54, 2000 (www.treccani.it)

12 Gigio Artemio Giancarli, *Commedie. La Capraria, La Zingana*, a cura di Lucia Lazzerini, Editrice Antenore, Padova, 1991, p.200.

13 Pietro Aretino, *Il terzo libro delle lettere*, Gabriel Giolito, Venetia, 1609, p. 358.

14 Gigio Artemio Giancarli, *Commedie. La Capraria, La Zingana*, a cura di Lucia Lazzerini, op. cit., VII.

15 Enzo Sardellaro, *La figura e l'opera di Gigio Artemio Giancarli* in: it.scribd.com/documenti/6463216/La-Figura-e-l-opera-di-Gigio-Artemio-Giancarli, p.14.

Giancarli non appartiene quindi alla categoria di pittori che pur attivi nella decorazione teatrale – Dosso Dossi, Giulio Romano od altri come Tommaso da Carpi o Pellegrino da San Daniele, hanno creato in parallelo nella loro bottega, opere celebrative, devozionali, ritratti, od altro. Per lui è più logico pensare, ricollegandoci a Longhi e all'origine sociale, solitamente umile dei pittori dell'Officina ferrarese, che Giancarli operi nell'ideale prosieguo cinquecentesco di quanto culturalmente avvenne tra Padova, Ferrara e Venezia tra il 1450 e il 1470 con i pittori «di quella brigata di disperati, vagabondi, di sarti di barbieri di calzolai e di contadini che passò per un ventennio nello studio dello Squarcione»[16].

Tra gli aspetti secondari della professione di pittore è bene ricordare – e il Cinquecento nutre un grande interesse per le arti applicate - che gli artisti soddisfacevano molteplici incombenze, tra le quali, disegnare modelli di abiti o fornire disegni in carta per realizzare ricami. Di Francesco Squarcione sappiamo infatti che fu anche *sartor e recamator*, e che lo stesso fratello di Dosso Dossi, Battista, forniva disegni per broccati in una città come Ferrara dove la spettacolarizzazione delle feste, e del potere – si pensi al bucintoro di Ercole I o alle carrozze degli estensi dipinte da Dosso Dossi - avevano assunto la connotazione di una autentica Arte dell'apparire.

Di Giancarli non sono pervenute testimonianze di sue opere pittoriche, ma le notizie dettagliate di punti di ricamo, di tipi di tessuti, di parti vestimentarie e di costumi femminili, caratteristici dell'epoca che cita nel testo della *Zingana* sono troppo pertinenti per essere semplicemente informazioni necessarie alla scrittura.

Le indicazioni sul costume cinquecentesco e i suoi complementi nel III lunghissimo atto della commedia, diversificati a secondo della classe sociale d'appartenenza dei personaggi, vanno oltre le similitudini, che pure esistono, con l'*Anconitana* di Ruzante[17], dove Sigismondo, in realtà Isotta in sembianze maschili, enumera al pubblico le sue virtù nell'arte del ricamo e sartoriale.

Nella *Zingana*, Il ruolo di Sigismondo, è in prevalenza assunto da Stella che si ritiene (III,2) compiaciuta dell'eleganza che riscontra nel pubblico femminile, a cui chiede se «vi dilettate di queste camisciole, maneghetti e camiscie io vi saprà servir a tutte le vostre voglie, perch'io ho tutti li punti famigliarissimi: il tagliato, il furlano, il punto rizzo, il punto in stuoia, sopra la rete, moreschi, rilievi, e de quanti mai donna fece con ago; oltre che io dissegno di mia mano lavori groteschi, arabeschi, azemini, a concorenza de qual pittor si voglia»[18].

---

[16] Roberto Longhi, *Officina ferrarese*, op. cit., p.31.

[17] Ricevendo ampi consensi, Ruzante portò alla corte di Ferrara madrigali cantati in pavano e rappresentazioni recitate in numerosi dialetti del Nord Italia, mettendo inoltre in scena la *Betìa* nel 1524, a cui può avere assistito Giancarli, a quelle date al servizio degli estensi. Nota dell'Autore.

[18] Gigio Artemio Giancarli, *Commedie. La Capraria, La Zingana*, a cura di Lucia Lazzerini, op.cit., (III,2), p.323.

La così approfondita conoscenza dei punti di ricamo mostrata da Giancarli fa presupporre la sua presenza stabile a Venezia dall'inizio degli anni Quaranta: un'idea che si rafforza se si considera che la Capraria vi si edita nel 1544 e gli encomi di Aretino e del Calmo si datano l'uno nel 1548 e l'altro nel 1546, proprio a ridosso dell'edizione della *Zingana*, commedia che stava riscuotendo consensi. Negli anni considerati si concentra sulla Laguna un altissimo numero di stampatori, tra le cui edizioni, ripubblicate più volte, compaiono i libretti di ricami.

Ancor prima che Giancarli stampasse a Venezia la *Capraria* e che facesse dire alla ruffiana Agata nel I atto della *Zingana* (I,2) di recarsi da «ste mie amighe che vol andar stasera alla commedia che recita el Burchiella a San Stefano»[19], un'affermazione che asserisce la sua diretta conoscenza dei luoghi veneziani di decentramento dei teatri provvisori, nel 1527, Alessandro Paganino, stampava a Venezia in quattro libri la più importante raccolta di disegni per ricamo, *Il Burato*, e prima del 1530 il Guadagnino, sempre a Venezia, stampava la *Corona di ricami*.

I disegni dei ricami di questi prontuari, preziosi per l'abbigliamento dell'epoca sia maschile che femminile e per l'ornato della biancheria e degli arredi degli ambienti, venivano forniti da pittori ed incisori divenendo, per la sintesi essenziale che davano dei motivi ispirativi, modelli di decorazione da impiegare in senso esteso.

Le dame, spesso non sapendo disegnare, usavano il metodo del contafili[20], o direttamente le pagine di ricami dei libretti, le cui molteplici ristampe si giustificano per via che i disegni,una volta bucherellati, venivano usati come carta da spolvero, per trasferire i motivi di ricamo sulla tela.

Stella, infatti, dopo avere riferito di tutti i punti che sa realizzare, aggiunge di sapere disegnare "lavori a grotesche", arabeschi in concorrenza con qualsiasi pittore. Di fatto, è Giancarli che per bocca di Stella sta parlando del suo lavoro di artista. I motivi a grottesche, indicati da Stella/Giancarli sono decori tipicamente manieristi – si trovano realizzati dagli allievi di Raffaello alle Logge vaticane, a Villa Madama, ma anche a Palazzo Te a Mantova, per intenderci, - e fanno parte di un patrimonio di conoscenze proprio di quegli artisti a cui afferiva lo stesso rodigino, che operavano nell'ambito delle arti decorative. A tale proposito, artisti e letterati di formazione più eterodossa, peraltro estimatori del Giancarli, come Andrea Calmo, commediografo ma anche tintore[21], il discusso Pietro Aretino di incerti natali, che

---

19 *ivi*, p.209.

20 Per impiegare il metodo del contafili, gli artisti che creavano le tavole per i ricami, iscrivevano i decori in un reticolo. Le dame, creato lo spolvero e riportato reticolo e decori sulla tela, sfilavano dal tessuto il numero di fili compresi nel reticolo, necessari alla creazione dei decori, e sullo schema ottenuto procedevano con il ricamo. Nota dell'Autore

21 Gigio Artemio Giancarli, *Commedie. La Capraria, La Zingana*, a cura di Lucia Lazzerini, op.cit., XI e nota n.17.

gli fece da tramite con Francesco Marcolini, stampatore della *Capraria*, promuovevano in quegli anni a Venezia, insieme a Tintoretto, pittore figlio di un tintore, uno stile moderno svincolato da regole accademiche.

Tra le idee di rinnovamento che incoraggiavano, c'erano proprio la decorazione, e la scenografia. Continuando l'analisi del testo, Stella prosegue (III,2), sempre rivolgendosi al pubblico femminile dicendo «[le donne per] le fogge de'cassi [busti] vengono poi da me e saprovi dire, subbito, ch'io vi quardo, chi compare con li cassi lunghi e chi con gli incantonati [tagliati sui fianchi], e a quali riesce il bianco, a chi 'l turchino e a chi l'incarnato, e dove si richiedono le perle, ove cattene e li pendenti»[22].

Le precise annotazioni sulle forme dei busti, più lunghi nella parte anteriore – uno stile che si afferma verso la metà del secolo, ben documentato a Venezia – oppure tagliato sui fianchi per le persone più robuste, mostra una conoscenza delle tecniche sartoriali che indurrebbe a pensare che in qualità d'artista esperto di arti decorative – il costume, i disegni per ricami, la scenografia ne fanno parte – Giancarli potesse fornire ai sarti di corte figurini per costumi, come si verifica con i disegni riportati nel *Libro del Sarto* di area milanese.

Isabella d'Este, oltre ad intrattenere rapporti epistolari con Francesco Prosperi sulle novità del teatro a Ferrara, tiene un fitto carteggio sulla Moda con Elisabetta Gonzaga, duchessa di una corte raffinata come Urbino, presso cui Baldassarre Castiglione scrive in quegli anni *Il Cortegiano*, del quale numerosi passi sono dedicati alla sobrietà, buon gusto ed eleganza delle corti italiane. Da questo clima culturale nasce il *Libro del Sarto*[23], assemblato nel tardo Cinquecento, seguendo tuttavia un ordine tipologico di costumi in vigore dal 1535. Esso contiene figurini per costumi da giostra (fig.2), per feste mascherate, costumi d'apparato, abiti cerimoniali per occasioni varie, ma anche progetti di decorazione per stoffe (fig.3), di attendamenti, per dipinture di labari, insegne militari, realizzati da varie mani, ovvero da diversi artisti coinvolti su più fronti

[22] ivi, (III,2), p.323.

[23] Conservato presso la Biblioteca della Fondazione Querini Stampalia di Venezia, il *Libro del Sarto* è un importantissimo assemblaggio di disegni e tagli sartoriali riferibili ad un unico corpus, sebbene i figurini dei costumi siano evidentemente ascrivibili a mani diverse, e pertanto ad artisti diversi. Il *Libro del Sarto* si ascrive a Giovanni Jacopo del Conte, iscritto nella lista dei sarti di Milano nel 1583, tant'è che l'influenza prioritaria che si rileva nelle fogge è spagnola. Documento importante sia in quanto testimonianza del lavoro a quattro mani tra il sarto, quindi un artigiano, ed un artista - prefigurando la grande qualità estetica che raggiungeranno in modo analogo le Wiener Werkstätte di Vienna (1903-1932) nel realizzare manufatti d'uso di di alta qualità; sia in quanto i modelli raccolti nel *Libro del Sarto*, seguendo un ordine riportato nel listino dei sarti milanesi del 1535 – una datazione coeva agli argomenti di questo saggio – vengono raggruppati per tipologie, costumi da giostra, costumi teatrali, abiti maschili, abiti femminili, etc., adombrando l'idea della creazione di modelli-base da potere modificare a secondo delle occasioni. Nota dell'Autore.

insieme al sarto, chiamato anche lui, d'altronde, ad assolvere incombenze che vanno ben oltre la sola confezione degli abiti.

Sono anni questi di grande fioritura di una trattatistica minore, potremmo dire, di notevole divulgazione a mezzo stampa, a noi molto utile. Giancarli ha vissuto a lungo a Ferrara, città che insieme a Mantova e Venezia, dove si trasferisce, erano centrali per Isabella d'Este per acquisti di stoffe, gioielli, accessori di ogni tipo, la cui bellezza e qualità veniva assicurata dalla collaborazione tra artigiani eccellenti ed artisti edotti sulle arti ornamentali, così da creare le basi di quello che in futuro verrà chiamato *design*[24]. Si redigono all'epoca, come vedremo, trattati sui profumi, ricettari di cosmesi. Si stampano prontuari di fogge vestimentarie, di merletti, e Venezia, città di transito come Ferrara, ne è centro di massima diffusione. Qui il mercato delle stoffe ha grande rilevanza, non solo per la produzione di broccati e velluti soprarrizzo e controtagliati – una produzione molto costosa e richiesta in cui la città eccelleva – ma anche di tele di Fiandra e di bombace, un tessuto di cotone imbottito Se ne faceva grande smercio e costituiva la fortuna economica dei mercanti tedeschi.

Nel prosieguo della *Zingana,* Annetta, riferendo nel dialogo con Angelica (III,5), che sua madre Barbarina è invaghita di Cassandro, peraltro innamorato di Angelica, lancia un'invettiva contro tutte le vecchie che vogliono sembrare giovani dicendo di «voler aver libertà per una settimana sopra queste vecchie riffatte, che voglion parer giovani al dispetto degli anni, e mescolandosi con le giovani voglion esser a tutti gli spettacoli, feste, giostre, commedie, vestite e imbottite di bombagio, di cartoni e di lame di ferro (i busti potevano essere irrigiditi) per dar forma a quelle ossa coperte di una pelle più dura che non quella che li Gicanti si faceano le corazze (fig.4)»[25]. Il *bombagio* che cita Annetta è la *bombasina*, un tessuto di cotone imbottito utilizzato per abiti invernali, giupponi e roboni per le stagioni fredde. La rigidità data con stratagemmi ai busti femminili di queste donne anziane si confronta, nella descrizione di Giancarli, alla rigidità delle corazze realizzate dai Ciclopi di Ercole de' Roberti nella *Fucina di Vulcano* nel *Salone dei Mesi* di Palazzo Schifanoia.

Rivelatrice, e assolutamente magnifica, questa annotazione indica quanto determinante sia stato per il pittore, commediografo, attore rodigino l'ambiente ferrarese in cui crebbe come artista. E quale importanza per gli estensi possa avere rivestito il loro luogo di *Delizia.* Qui ospitavano ambasciatori, davano feste, circondati da quello straordinario ciclo di affreschi dei pittori dell'Officina ferrarese, ideato dalla visionarietà magico-astrologica di Pellegrino Prisciani, in uno spazio originale tra cultura gotica e cultura umanistica, così simile allo spazio della scena

[24] Vedi *supra*, nota 23.

[25] Gigio Artemio Giancarli, *Commedie. La Capraria, La Zingana*, a cura di Lucia Lazzerini, op.cit., (III,5), p. 329.

ferrarese. E sempre per ribadire in quale considerazione fosse tenuta la magnificenza dell'apparire, e quale importanza venisse attribuita all'abito per dichiarare l'appartenenza sociale, proseguendo nel testo (III,7), Angelica, sposta l'attenzione su Venezia a cui sembra alludere, descrivendo il proprio abito nuziale e vari accessori di complemento.

La figlia di Messer Acario greco, ordinando alla serva Annetta di prenderle gli abiti dal cassone nuziale fornisce al pubblico molte informazioni sulla ricchezza della sua dote: «(...) prendi questa mia chiave e cava de cassa la mia camora d'oro soprarizzo, la catena grossa, li manili (braccialetti), li guanti profumati (...), il pendente ov'è il diamante, pòntilo in seno, le calze ricamate e li miei zoccoli (calcagnini) (...). [Ad Annetta che le chiede se desidera anche una cuffia, inappropriata con quell'abbigliamento pomposo, Angelica risponde di portarle] quel velo tempestato di perle»[26].

La giovane aspirante sposa non solo nomina capi d'abbigliamento specialmente costosi solitamente enumerati come beni dotali nei documenti notarili di nobili o ricchi mercanti - manili, maneghetti, guanti profumati, catene grosse, calze ricamate, la catena con il diamante - ma elenca, in uso a Venezia dalla metà del Quattrocento, anche gli zoccoli, ovvero i calcagnini, peraltro in bella vista nelle *Due Dame veneziane* del 1495 dipinte da Vittore Carpaccio. Altro indizio veneziano è il velo tempestato di perle.

Venitien è Federico Vinciolo[27], artista ideatore di merletti, così famoso per le sue trine - e la fama se l'era creata a Venezia - da essere richiesto in Francia da Caterina de' Medici, adorna allo scollo della camora che indossa di suoi ricchissimi merletti trapunti di perle, nel *Ritratto* del 1549 di Germain Le Mannier di Palazzo Pitti.

La descrizione fornita da Angelica ad Annetta dei suoi abiti nuziali comprende, come si è detto, la camora (la veste) d'oro soprarizzo, un tessuto talmente prezioso da essere usato a Venezia per il manto del Doge[28], come vediamo nei ritratti

---

[26] *ivi*, III,7, p. 389.

[27] Elisa Ricci, *Gli antichi libretti di modelli in Italia* in *Disegni per merletti e ricami. Libri di modelli del XVI secolo*, Nuova SI, Bologna, 2008, p.11. Vinciolo godeva di grande fama a Venezia proprio per la bellezza delle sue trine. In Italia non sono rimaste tracce dei suoi libretti di ricami, stampati e ristampati, invece, fino alla falsificazione in Francia, dopo il suo trasferimento là, voluto da Caterina de' Medici. Non ci sono in merito alla data di questo trasferimento notizie certe, tuttavia sia Il *Ritratto* di Germain Le Mannier che il *Ritratto* della consacrazione di Caterina de' Medici a regina di Francia, anch'esso adornatissimo di trine del Vinciolo, databile dopo il 1549 quando venne incoronata, fanno supporre che il trasferimento di Vinciolo, artista esecutore di disegni per ricami, si aggiri intorno a questa data, nel solco di richieste francesi di artisti italiani facenti capo alla corrente manierista, già iniziato con Francesco I, da cui prese il via una decorazione di gusto aristocratico e ricco, che va sotto il nome di Scuola di Fontanebleau. Nota dell'Autore.

[28] Oltre al manto in broccato d'oro, in alternanza il Doge indossava il manto in velluto cremisi, o cremisi intessuto in oro, documentato in numerosi ritratti ufficiali. Dandoci un limite cronologico a

dei Dogi Andrea Gritti e Francesco Donà[29] - l'uno in carica fino al 1538 e l'altro dal 1545 -, fautori della *renovatio* in senso moderno della città negli anni in cui Giancarli era a Venezia, e poteva avere ammirato lo splendore dei cortei dogali, curati con la stessa attenzione di uno spettacolo teatrale.

Il riferimento allo splendore della città, pone l'accento sul suo rinnovamento prodotto dalla politica di Gritti, favorendo la presenza a Venezia di artisti quali Jacopo Sansovino e Giorgio Vasari, ma anche di ebrei, greci, musulmani le cui conoscenze in specifici specialismi –cerusici, artieri, maestrante esperte per l'Arsenale, soldati al servizio della Serenissima -, superata l'eresia delle confessioni religiose da loro praticate contraria al cattolicesimo – un'apertura mentale che Gritti condivideva con Mantova e Ferrara -, potevano contribuire a creare l'immagine di una Venezia moderna. Su questa linea che includeva gli spettacoli urbani inscenati dai cortei dogali regolati da un preciso cerimoniale d'apparato, si muoveva il rinnovamento della scena teatrale dei teatri effimeri veneziani.

La *renovatio* in senso normativo degli spettacoli avvenne proprio con Gritti che pretese il controllo sulle esibizioni pubbliche, esautorando di fatto la Compagnia della Calza, costituita da giovani della nobiltà veneziana, che, tra le altre, avevano messo in scena «le oltraggiose commedie di Ruzante»[30].

Non essendoci ancora nel XVI secolo edifici teatrali costruiti per questa funzione, il teatro stabilisce uno stretto legame tra spettacolo e città. A Venezia come rendiconta Elena Povoledo numerosi sono i teatri effimeri dislocati nei Sestieri[31]. La pianta di Venezia che si documenta (fig.5) ne indica tra la fine del 1400 e il 1660 – arco temporale di nostro interesse – numerose presenze tra Santa Maria Formosa, Ca' Pesaro e San Beneto, il teatro ai Biri e quello ai Crosechieri, a Ca' Foscari a San Pantalon, a Ca' Foscari a San Simion, a Ca' Morosini a San Marzillian. A queste informazioni possiamo aggiungere quella riportata dallo stesso rodigino per bocca

---

partire dal XV secolo manti cremisi sono indossati dai Dogi Michele Steno, Pasquale Malipiero, Marco Barbarigo, Antonio Grimani. Nel periodo che si presuppone trascorso da Giancarli a Venezia, tra il 1540 e il 1561, i ritratti ufficiali dogali documentano, con la sola eccezione del Doge Pietro Lando, l'uso in prevalenza di manti in broccato d'oro: Andrea Gritti, Francesco Donà, Marcantonio Trevisan, Francesco Venier, Lorenzo Priuli. Una consuetudine, questa, una volta normalizzatasi, divenuta sistematica nel secolo seguente. Nota dell'Autore.

[29] Andrea Gritti (1455-1538) a Venezia svolge un ruolo cruciale di *renovatio*, proseguito poi da Francesco Donà, che sarà fondamentale per la città. Per il suo tramite arriveranno in Laguna Andrea Sansovino a cui si deve il nuovo aspetto e la lasticatura di piazza San Marco e Giorgio Vasari, che insieme a Palladio proporranno allestimenti scenici di architetture prospettiche costruite. Nota dell'Autore.

[30] Massimiliano Ciammaichella, *Scenografia e prospettiva nella Venezia del Cinquecento e Seicento*, La Scuola di Pitagora ed., Napoli, 2021, p.29.

[31] Franco Mancini, Maria T. Muraro, Elena Povoledo, *I Teatri del Veneto. Teatri effimeri e nobili imprenditori*, I, Corbo e Fiore, Venezia, 1995, pp. I-XXIV.

di Agata, che nella *Cingana* (I,1) informa come il Burchiella stesse recitando una commedia a Santo Stefano, probabilmente nel refettorio degli Eremitani»[32].

Già datane notizia in questo scritto, perché fa comprendere come Giancarli, mentre dà alle stampe a Mantova la *Zingana* nel 1545, conosca bene i luoghi in cui a Venezia si tengono gli spettacoli, e campo Santo Stefano è tra questi, le cronache dell'epoca sugli allestimenti scenici tra Ferrara, Mantova e Venezia – le città in cui opera il nostro -, sottolineano come, prima dell'allestimento della *Talanta* di Aretino ad opera di Giorgio Vasari, la scene a Venezia fossero ancora quelle del "teatro all'antica", realizzate nell'entroterra veneto. Esempio significativo in tal senso è il teatro di Ruzante[33], commediografo protetto da Alvise Cornaro, scrittore a sua volta, e suo mecenate. La loggia di Palazzo Cornaro a Padova, o Loggia del Falconetto dal nome dell'architetto costruttore, si può considerare, per la sequenza di archi che la compone (fig.6) un'applicazione del concetto veneto di "teatro all'antica". Infatti gli archi della Loggia venivano usati come *scenaefrons* insieme al giardino antistante per rappresentare le commedie di Ruzante, tanto che il modello della paratassi di spazi scenici praticabili, simulato dagli archi della Loggia Falconetto, è ripreso nella scena della sua commedia, la Bètia, del 1524 (fig.7).

A Venezia, la compagnia dei Sempiterni fu tra le più attive sulla Laguna. Prima di mettere in scena la *Talanta* nel 1542, l'anno prima, per la sua fondazione, tenne la cerimonia d'insediamento in campo Santo Stefano completamente allestito per l'occasione. La descrizione che ne fa Bernardo Giustinian è inequivocabile: «fu la piazza di Santo Steffano adobbata tutta attorno con (...) quadri di pitture eccellenti (...), con palchi (...) in forma di teatro; e nel mezzo era innalzato un eminente palco (...) e all'incontro i luoghi destinati ai compagni con ricchissimi stratti e tapeti, e l'invenzione di questi era di Tiziano Vecellio [in realtà Tiziano Minio] famoso pittore, stipendiato dalla Compagnia a quest'oggetto, e per ogni occasione di macchine, edificij, o simili comparse»[34].

Campo Santo Stefano, tra quelli veneziani che per l'ampiezza veniva usato anche per le caccie dei tori[35], addobbato tutto attorno con la costruzione di palchi, con al centro un eminente tribunale, e "luoghi" destinati ai compagni, così come viene

---

[32] *Ivi*, XIV.

[33] Angelo Beolco detto Ruzante (1496-1542), drammaturgo e scrittore godette del mecenatismo di Alvise Cornaro (1484-1566), scrittore e letterato. Veneziano d'origine, una volta trasferitosi a Padova, Alvise Cornaro con la Loggia e l'Odèon Cornaro realizzati per lui da Giovanni Maria Falconetto, realizza a Padova, l'idea del teatro all'antica secondo i criteri acquisiti nell'entroterra veneto.

[34] Massimiliano Ciammaichella, *Scenografia e prospettiva nella Venezia del Cinquecento e Seicento*, op. cit., p. 30.

[35] Marin Sanuto nei suoi *Diari* (1498-1533) riferisce che a campo San Polo come a campo Santo Stefano e a Santa Maria Formosa, oltre agli spettacoli che vi si tenevano, il divertimento principale era costituito dalla lotta dei tori contro i cani con il coinvolgimento dei conduttori (tiratori) e dai fuochi artificiali. *Teatri provvisori in Santa Maria Formosa per le cacce dei tori* in Franco Mancini,

descritto da Giustinian, non è dissimile dalle descrizioni di Bernardino Zambotti, deducibili dai suoi *Diari ferraresi*, quando riferisce della scenografia dei *Menaechmi* di Plauto del 1486 costruita "suxo uno tribunale novo in forma di una citade de axe con caxe dipinte", e di quella per l'*Eunuchus* di Terenzio del 1499 realizzata, sempre su di un alto palco, con case costruite con usci e finestre, secondo il modello documentato dalla *Scena ideale per una commedia plautina* del 1518 (fig.8).

Questo fa comprendere che anche a Venezia prima che venga acquisita l'innovazione dello spazio prospettico unitario a punto di vista centrale, come dimostra la scena urbana per la *Commedia* (fig.9) pubblicata da Sebastiano Serlio nel 1545[36], le scenografie si allestissero su palchi come una sequenza paratattica di luoghi costruiti, costituiti da case con finestre e porte per l'azione scenica degli attori – la scena per *Una Commedia plautina* lo mostra chiaramente (fig.8) -, con alle spalle tele dipinte raffiguranti prospettive di città.

L'effetto prospettico frammentario, ottenuto ancora per parti, palco con fondale prospettico e luoghi scenici disposti l'uno di fianco all'altro, viene superato a Venezia con la progettazione d'assieme della scena e dello spazio che avrebbe accolto gli spettatori, realizzato da Vasari per la *Talanta* per conto della Compagnia dei Sempiterni nel salone d'onore di palazzo Gonella nel 1542.

Sulla base delle indicazioni dettagliate del progetto fornite da Cristoforo Gherardi e Battista Gungi che collaborarono con Vasari, la ricostruzione della sala fatta da Ciammaichella[37] sottolinea l'unità plastico architettonica compositiva d'ascendenza classico-romana data al salone dal progetto vasariano, oltre il quale «dovette fare la prospettiva di detta Commedia o sciena tutta a spese loro»[38].

Analogo criterio, ormai proiettato verso esiti raggiunti più avanti dalla costruzione del teatro Olimpico di Vicenza nel 1585, è quello perseguito dalla compagnia degli Accesi, che per il loro scioglimento mettono in scena nel 1565 nel cortile di Ca' Foscari la tragedia *Antigono* di cui fu incaricato Andrea Palladio. Egli creò «un mezzo teatro di legname ad uso di Colosseo e Federico Zuccari [a Venezia dal 1563 al 1565] dipinse le prospettive solide della città di Gerusalemme [in questo modo

---

Maria T. Muraro, Elena Povoledo, *I Teatri del Veneto. Teatri effimeri e nobili imprenditori*, I, op. cit., pp.2-5:4.

36 Dei *Sette libri dell'Architettura* scritti da Sebastiano Serlio, il *Secondo Libro di Perspectiva* è quello in cui convoglia la sua conoscenza delle testimonianze classiche romane e della trattatistica vitruviana per elaborare i tre tipi fondamentali della scena tragica, per la commedia e per la scena satiresca del teatro romano. Oltre che a Roma visse a Venezia e nel Veneto tra il 1528 e il 1541 influenzando insieme a Vasari e a Palladio la nuova impronta classicista impressa a certe parti della città. Nota dell'Autore.

37 Massimiliano Ciammaichella, *Scenografia e prospettiva nella Venezia del Cinquecento e Seicento*, op. cit., p.34.

38 *Ivi*, p.31.

i due artisti] havevano fatto un teatro con una scena molto ricca di colonne, di gradini et di statue»[39].

Le descrizioni di entrambi gli allestimenti dimostrano l'impronta monumentale di origine classico-vitruviana, data loro da artisti tra i più significativi della svolta moderna, già auspicata dal Doge Gritti, che nel nuovo volto della città, include anche lo spazio della moderna scena teatrale. Eclettico artista, Vasari negli anni considerati, è il fondatore a Firenze dell'Accademia delle Arti e del Disegno, e Federico Zuccari è chiamato a Venezia dalla famiglia Grimani di Santa Maria Formosa che restaurava il proprio palazzo in stile classico- romano. In quanto al Palladio, oltre ai motivi per cui lo consideriamo uno dei più grandi architetti del suo periodo, e non solo, nel *Quinto Libro* dei suoi Dieci *Libri dell'Architettura*, nelle tavole dedicate al teatro, mostra la *scenaefrons* fatta di prospettive solide, quindi una scena prospettica costruita come aveva fatto con l'*Antigono*, e Vasari con la *Talanta*.

Le innovazioni moderne apportate alla scena dalla *Talanta* vasariana e dall'*Antigon*o di Palladio, premessa di quel teatro di sala attuato più tardi con i teatri stabili, dall'Olimpico di Vicenza e dal teatro Farnese a Parma, ovvero costruiti per quella specifica funzione, danno il senso del cambiamento lungo tracciati innovativi che necessitano di mecenati e di un intorno che partecipa del cambiamento sostenendolo culturalmente, ed economicamente.

Il teatro che si fa a Venezia nei campi, nei sotoporteghi, o il teatro delle commedie del Burchiella, in scena in campo Santo Stefano, o di Ruzante o dello stesso Giancarli, lui stesso attore come il Burchiella, capace di parlare vari linguaggi, con i loro personaggi, divenuti ormai caratteri, traghettano la commedia tardo cinquecentesca verso la Commedia dell'Arte, e verso un pubblico più esteso. A un teatro come questo, che allerta gli spettatori che potrebbero rischiare di crepare dalle risa, come sostiene Tiberio nel prologo della *Zingana*, non necessita, risultandone incongruente, la maestosità del teatro nuovo delle scene classiche vasariane e palladiane adatte ai palazzi nobiliari – si ricorda peraltro che l'*Antigono* è una tragedia - ma le scene del teatro all'antica dell'entroterra veneto, promosso dagli umanisti dello Studio di Padova e delle Accademie vicentine, ovvero lo schema plautino a paratassi.

Riferendoci a Gigio Artemio Giancarli, sappiamo che prima di approdare a Venezia, presumibilmente intorno agli anni'40 del XVI secolo, operò presso le corti di Ferrara e di Mantova, tanto più che la *Zingana* è dedicata al Cardinale Ercole Gonzaga. L'evoluzione linguistica di Giancarli dall'impianto ariostesco su base plautina della *Capraria*, destinata ad un pubblico quasi esclusivamente cortigiano[40], verso il polilinguismo della *Zingana*, che vuole raggiungere un pubblico

[39] Ivi, pp.41-42.

[40] Gigio Artemio Giancarli, *Commedie. La Capraria-La Zingana*, a cura di Lucia Lazzerini, op. cit., IX.

più vasto, e popolare, sembrerebbe adombrare obiettivi che vanno oltre quelli della commedia.

La presenza a Mantova di Giancarli, potrebbe coincidere con la reggenza dal 1540 del Ducato da parte del Cardinale Ercole Gonzaga, il cui obiettivo era il rilancio delle sorti amministrative e burocratiche del territorio, e di esprimere prodigalità verso artisti ed intellettuali attraverso un mecenatismo che producesse consenso.

Una commedia d'impronta più popolare – Giancarli, si è detto, avesse ampia conoscenza dei dialetti ed è giustificato pensare che negli anni trascorsi a Ferrara avesse conosciuto il buffone di corte Pietro Gonnella, che imitava tutti i dialetti d'Italia[41] - poteva quindi ritornare utile allo scopo[42], soprattutto se consideriamo che nei primi due anni di reggenza del Cardinale, prima di dare adito lui stesso ai rigori controriformistici, si era prodigato per realizzare rappresentazioni teatrali, i cui fasti si conclusero nel 1542.

Sullo schema dell'impianto scenico del teatro ferrarese, montato su di un alto tribunale con luoghi deputati costruiti e disposti in sequenza per lo svolgimento dell'azione teatrale, perduti per la loro stessa natura effimera gli scenari dipinti e le parti costruite, rendicontano le cronache ferraresi del periodo.

Bernardino Zambotti nei *Diari Ferraresi* abbiamo visto attribuire encomiasticamente ad Ercole I d'Este il merito di avere introdotto a corte l'interesse per la commedia classica[43], il cui inizio si diede con i *Menaechmi* di Plauto, per la cui rappresentazione venne montato un tribunale nel cortile vecchio di Palazzo Ducale[44].

La precisa annotazione al tribunale, ovvero ad un podio sopraelevato, variamente allestito per altri spettacoli di corte tra i cortili di Palazzo Ducale e Palazzo Schifanoia, tra il salone del Palazzo e la Sala delle Udienze del Palazzo della Ragione; oltre ad altre notizie che deriviamo dalle cronache che dicono dell'illuminazione degli spettacoli, dapprima diurna a luce naturale, convertita poi in luce artificiale perché ricca di maggiori suggestioni, che noi definiremmo effetti teatrali; il fatto che si menzionino agli stipendi del Duca artigiani come Lazzaro Grimaldi, per

---

41 Enzo Sardellaro, *La figura e l'opera di Gigio Artemio Giancarli* in: it.scribd.com/documenti/6463216/La-Figura-e-l-opera-di-Gigio-Artemio-Giancarli, p.72.

42 Nell'ambito di una politica che producesse consenso, e prestigio, il Cardinale Ercole Gonzaga nei suoi anni di reggenza si prodigò per trasferire nel 1543 la tipografia di Venturino Ruffinelli da Venezia a Mantova. La sua idea era quella di installare in città una stamperia, essendocisi fino ad allora rivolti a Venezia o serviti di stampatori itineranti. Si tratta di un'operazione di rilancio culturale del territorio che dalla morte del marchese Francesco II Gonzaga (1519) non aveva prodotto nulla editorialmente. A questo contesto orientato verso autori locali o dei domìni gonzagheschi va ascritta la pubblicazione a Mantova della *Zingana* di Giancarli. Nota dell'Autore.

43 Vedi *supra* nota n.5.

44 Alessandra Pattanaro, *Dalla parte dello spettatore: illusionismo e decorazione a Ferrara nel primo Cinquecento*, op. cit., p.157.

avere realizzato «architetture in legno per le scenografie di commedie di Plauto e Terenzio rappresentate a corte»[45]; o, ancora, che della *Cassaria* e dei *Suppositi* di Ludovico Ariosto, in scena tra il 1508 e il 1509, si riportasse della novità delle scene prospettiche di Pellegrino da Udine: tutto questo dichiara Ferrara come la corte che diede speciale impulso al progredire della scenografia, tanto più che il Ducato si doterà di un piccolo teatro ideato da Ariosto[46].

La definizione di progredire va intesa secondo il modello culturale ferrarese, dove lo spazio razionale della città moderna rappresentato dalla addizione erculea, convive con la sperimentazione empirica e con la città gotica presistente in un modo che non ha eguali in altre città. Sviluppa dunque Ferrara un'idea di spazio altro dove fare confluire prospettiva e paratassi, serena armonia classica e visionarietà eroica ariostesca. Il pluricentrismo dello spazio urbano e di quello teatrale si riverberano l'uno nell'altro.

Le descrizioni documentarie delle cronache ferraresi consentono di ipotizzare una scena costituita da un podio sopraelevato, e da una "scena di città", ovvero una fila di case costruite e praticabili disposte sul proscenio, da quattro a sei, dotate di porte e finestre per gli affacci e per le entrate e le uscite degli attori.

La scena si completava con una generica veduta di Citade – ancora tale nella *Cassaria*, mentre per i *Suppositi* Ariosto vorrà che venga rappresentata Ferrara –, solo parzialmente ed imperfettamente prospettica – è così anche il fondale della *Cassaria* – non trovando riscontro nei modelli trattatistici divulgati alla metà del secolo soprattutto nell'opera di Sebastiano Serlio. Prospettive imperfette di fondali che rappresentano città dapprima ideali e in seguito città specifiche, altrettanto imperfette negli scorci in cui si vuole ambientata la commedia, fanno da sfondo ad una "scena di città" tutta di proscenio risolta attraverso spazi costruiti disposti in sequenza per l'azione degli attori. Interno a questo punto mediano dell'evoluzione dello spazio scenico che precede la realizzazione della scena serliana e dichiara il punto di distanza dagli esiti aulicamente classici realizzati a Venezia da Vasari e Palladio, si colloca la scena della *Zingana* di Gigio Artemio Giancarli.

Vari sono gli spunti che si colgono nel Prologo e dalla lettura del testo della *Zingana*, in mancanza delle didascalie sceniche premesse ai singoli Atti che verranno realizzate più avanti nei libretti d'opera del melodramma ottocentesco.

Nel Prologo, Tiberio comunica agli spettatori che la commedia è ambientata a Treviso ma che probabilmente non la riconosceranno in quanto non le assomiglia proprio in tutto. Il fondale dipinto non con una generica scena di Citade, bensì con case e dintorni riferibili ad un contesto urbano preciso, è un chiaro riferimento ai

[45] *Ibid*, e nota n.6.

[46] Il piccolo teatro di corte voluto da Alfonso I d'Este e ideato da Ariosto, distrutto a seguito di un incendio, per gli spettacoli di corte fu attivo dal 1529 al 1532.

trascorsi ferraresi di Giancarli. Era stato proprio Ariosto a volere che le vicende narrate dalla Commedia fossero contestualizzate ad un luogo preciso, così come aveva fatto sia nel 1509 con i *Suppositi* che nel 1528 con la *Lena* ambientandole a Ferrara. La città di Treviso, tuttavia, avverte Tiberio, non sarà completamente riconoscibile, la qualcosa fa riflettere sul riuso degli scenari.

Lo stesso Bernardino Prosperi, nel cospicuo carteggio intrattenuto con Isabella d'Este, nel 1508, a proposito di un fondale di Pellegrino da Udine di bella fattura, «una contracta et prospectiva di una terra cum case (...) quale non credo se guasti, ma che la salvarano per usarla d'altre fiate[47]», dicendo questo, dichiara espressamente una pratica comune riguardante l'impiego degli scenari dipinti.

Il fondale della *Zingana* di Giancarli, dipinto con una scena di città, di fatto non riconoscibile, malgrado Teodoro asserisca che sia Treviso seppure non si riesca ad identificarla appieno come tale, fa luce su una consuetudine ancora praticata nei laboratori teatrali di scenografia del XIX secolo, per cui le scene con poche modifiche potevano essere riutilizzate e adattate ad altri spettacoli.

Dalla lettura del testo, poi, qua e là disseminati, troviamo segnali che ci inducono a comprendere come fosse la scena costruita.

nell' Atto I (I,1)[48] Agata, personaggio centrale nella *Zingana* su cui torneremo, ruffiana, profumiera in odore di stregoneria, truffatrice e presta bordone di Cassandro innamorato di Angelica, dice di "volere andare a casa di lui che sta colà a quella porta, che indica, e non è possibile che non esca di casa per fare l'amore con Angelica, che sta colà. Non sarà lui che apre la porta?"

Nell'Atto III (III,2)[49], la scena del lungo monologo di Stella su cui ci siamo dilungati per la conoscenza mostrata di punti di ricami e consuetudini sartoriali, si conclude con lei che esclama: ma sento "aprir la porta" di quel scempio di Messer Acario. "Vo tornar in casa" che s'el mi vede, egli entrerà nelle sue sciocchezze. Da entrambi questi passi apprendiamo notizie significative. Nel primo (I,1) Agata dice di voler andare a parlamentare con Cassandro di cui indica la casa. Nel secondo (III,2) Stella comunica al pubblico di voler tornare in casa perché sente aprire la porta della casa di Acario, come tale già segnalata al pubblico da Agata nel I Atto.

Entrambi questi passaggi rivelano la presenza sul podio di due delle quattro o sei case che la scena ferrarese del teatro all'antica costruiva per le entrate e uscite degli attori: la casa di Acario e quella di Cassandro. In quanto alle attrici, Agata e Stella, entrambe comunicano al pubblico dal proscenio cosa intendono fare, quindi l'azione scenica avviene davanti alla sequenza degli spazi costruiti, realizzati spes-

---

47 Alessandra Pattanaro, *Dalla parte dello spettatore: illusionismo e decorazione a Ferrara nel primo Cinquecento*, op. cit., p.158 e nota n.11.

48 Gigio Artemio Giancarli, *Commedie. La Capraria-La Zingana*, a cura di Lucia Lazzerini, op. cit., (I,1), p. 211.

49 *Ivi*, (III,2), p. 324.

so con colonne e timpani di gusto antiquariale, usati per gli affacci degli attori e per farli entrare od uscire dalle porte. Un altro riferimento a questo tipo di disposizione scenica del teatro all'antica, sempre nell'Atto III (III,5)[50] lo troviamo dichiaratamente espresso quando Angelica dice alla serva Annetta che "adesso che i vecchi le concedono un po' di tempo, vuole uscire in questa strada remota dove non passa nessuno, da quest'ore". Un evidente riferimento allo spazio del proscenio.

Sulla necessità per gli attori di recitare sulla parte anteriore del podio incideva moltissimo l'uso delle luci disposte sul limite esterno del proscenio, la cui illuminazione a lanterne non andava oltre i luoghi deputati costruiti.

Di questa disposizione obbligata della "scena di città" documenta l'incisione del 1524 della *Bètia* di Ruzante (fig. 7) con la collocazione di proscenio lungo una via pubblica, così definita da una scritta apposta sull'incisione, dei luoghi deputati allo svolgimento della commedia, su uno dei quali, la frase casa di Bètia, chiarisce che l'abitazione sia del personaggio principale della commedia di Ruzante.

Movimenta l'azione scenica l'uso delle finestre e delle porte, come si riscontra, sempre nel III Atto (III,3)[51], quando Spingarda dice di volersi recare a casa di Agata, e fa l'atto di bussare alla porta: "tic-toc, aprite, cosa vuol dire la finestra chiusa?" Ciò facendo Giancarli ci mostra alcuni espedienti registici. Bussare alla porta, un'azione che si ripete anche nel IV Atto (IV,31)[52] mettendo in comunicazione l'esterno con l'interno, crea delle aspettative nel pubblico, degli scambi di battute tra gli attori, prima che l'apertura dell'uscio renda palese il personaggio, o i personaggi, come avviene nell'Atto III (III,7) con Agata e Stella ben visibili sulla porta.

Per essere più dinamica l'azione teatrale necessita di sviluppi su più piani visivi. Quando Spingarda, bussando alla casa di Agata (III,3) si interroga sul perché della finestra chiusa, allude proprio a questo, alle possibilità per gli attori di dialogare con altri sulla strada, perché le finestre si aprono al mondo, o vi si sottraggono, come sembrerebbe fare una finestra chiusa, adombrando l'idea che le persone siano fuori casa. Ne ha scritto Bernardino Zambotti descrivendo l'allestimento di *Eunuchus* con porte e finestre costruite, lo mostra chiaramente *La scena per una commedia plautina* (fig.8) del 1518.

Il polilinguismo funambolesco di Giancarli apparenta la *Zingana* a Ruzante della *Vaccaria* e dell'*Anconitana.* La scrittura in pavano, un linguaggio considerato adatto a personaggi di opere comiche, diede fama a Ruzante che mise in scena la *Vaccaria* anche a Ferrara nel 1532, avendo già prima di questa data allietato la corte estense, nel 1529, con canzoni e madrigali in pavano e intrattenimenti buffoneschi alla veneziana e alla bergamasca. La cosa certamente non passò inosservata

[50] *Ivi*, (III,5), p.327.

[51] *Ivi*, (III,3), p. 324.

[52] *Ivi*, (IV,31), p.428.

al Giancarli, ancora presente a Ferrara, che si sarebbe inoltre orientato verso le commedie di Ludovico Dolce, Ariosto e l'Aretino.

L'eccentricità linguistica della *Zingana*, simile ad un ghiribizzo manierista, scritta secondo quanto dice Teodoro nel Prologo in sole otto ore come sfogo libero della mente dell'autore, evolve e cresce in un territorio caratterizzato da un commercio di transito fiorente e continuo, proprio sia di Ferrara che della città di Venezia. Lo rispecchia il *melange* linguistico dei personaggi operando all'interno di una struttura letteraria classico-manierista, nel cui contesto la lingua rispecchia la gerarchia di ruoli precisi, che corrispondono a quelli sociali. Gli intrecci linguistici bizzarri, oltre all'influenza di un territorio che risuonava di numerosi dialetti, mostrano il compiacimento virtuosistico dell'autore, simile alle visionarietà eccentrica dei pittori manieristi, che destabilizzando lo sguardo dello spettatore, attivando più punti di osservazione nel dipinto, compivano un'operazione analoga al plurilinguismo dei personaggi di Giancarli.

Tra essi, ormai divenuti caratteri – ricchi anziani innamorati di giovani, servi imbroglioni, contadini inurbati ingenui, giovani innamorate, vecchie ruffiane scaltre –, in grado di traghettare la commedia cinquecentesca, e la *Zingana*, verso la Commedia dell'Arte, Agata, ruffiana e profumiera, prossima alla stregoneria, oltre ad essere «la migliore Celestina dopo quella di Fernando de Rojas»[53], crea pozioni e belletti, vendendo illusioni a vecchie che vogliono sembrare giovani per conquistare giovani, o per andare tutte le sere alla commedia.

L'argomento belletti e cosmesi in genere, di cui numerose informazioni sono disseminate nel testo della *Zingana*, risultano strettamente in simbiosi con la cultura del periodo. La cosmesi nelle sue più svariate declinazioni, ai livelli più bassi, era pratica di fattucchiere ruffiane, come Agata, e nei suoi esiti più elevati da speziali, venendo inoltre tramandata dai monasteri e attraverso ricette di casate nobiliari che le conservavano di generazione in generazione come segreti di famiglia.

Spesso confluite nel corso del XVI secolo nella redazione di ricettari, la loro riscoperta tramite ricognizioni archivistiche nel XIX e XX secolo, ci dà oggi chiarezza, e un certo stupore, sulla natura dei rimedi proposti dalle ricette per risolvere specifici problemi estetici.

Agata, nel I Atto (I,1), borbottando tra sé e sé, dice di uscire la mattina augurandosi che la sorte sia benigna e di incontrare persone che la salutano e la corteggino con doni preziosi. Poi aggiunge: «Dove hogio il cervello? No hogio tolto la pignatella del sguardòlo [rossetto] in scambio per quella da buttar la cera? [Agata tuttavia malgrado l'errore decide di non tornare a casa per sostituire il pentolino

[53] Gigio Artemio Giancarli, *Commedie. La Capraria-La Zingana*, a cura di Lucia Lazzerini, op. cit., XX. Lucia Lazzerini sostiene che Giancarli abbia potuto conoscere il testo di de Rojas o nella stesura originale in spagnolo, oppure nella traduzione di Alphonso Hordognez in quanto entrambe figuravano nella biblioteca di Marin Sanudo a Venezia

della cera, usato per riti magici, lei si è detto è anche fattucchiera, con quello per i belletti, in quanto] già che son qua, andrò a fare un altro servizio che pelerò stè mie amighe che vol andar stasera alla comedia [e questo mi va bene perché anche ieri sera] ho vadagnao bei soldi co sti miei sguardòli e perfumeghi»[54]. Agata, più avanti, prosegue nel suo racconto al pubblico riferendo che le vecchie ritengono sempre insufficienti i suoi suffemigi (rimedi) e ne vogliono sempre di più sottraendo i suoi servizi alle giovani. «Mo quando ghe pelo le ceie, no me fale danarl'anema? chi le vuole grosse e chi sottile, tanto ch'ho zurao che no me impazzar mai pi' con esse»[55].

Le annotazioni di Agata alle sue capacità di creare rimedi estetici, come pomate con cui colorire il viso (sguardòli) e misture depilatorie, trovano precisa rispondenza nei ricettati di cosmesi *Experimenta della Excellentissima Signora Caterina da Forlij* (fig.10) ricopiati dagli autografi, lei defunta nel 1509, dal conte Lucantonio Cuppano, per essere pubblicati ad Imola nel 1891[56].

La ricetta di Caterina Sforza *A far belletto*, ovvero per realizzare gli sguardòli di Agata, con cui colorire il viso e ravvivare l'incarnato di vecchie e giovani che andavano alla commedia, e non solo, dice di procedere in questo modo: «piglia grana malvagia e verzino raso con un vetrio et metti ogni cosa a mollo in una pignatta vitreata et lassalo stare per doi giorni et poi il metti a bollire et insieme con le altre mettili un poco de codiga de porco che sia ben raso et lardo et tolto via ed mettili di allume di rocco et quanto ha bollito un pezzo guarda se colorisce et tienila serrata quando bolle et poi adopera»[57](fig.11). Il verzino di cui si parla è la pianta originaria della Calabria, dal cui legno si ricavava il colorante che avrebbe ravviva-

[54] *Ivi*, pp. 208-209.

[55] *Ivi*, p.210.

[56] Pubblicati da Pier Desiderio Pasolini a Imola nel 1891, gli *Experimenta della Excellentissima Signora Caterina da Forlij* contengono 471 ricette che illustrano procedimenti per combattere malattie e per conservare la bellezza del viso e del corpo. Il ricettario, così come le pratiche di Agata in campo cosmetico che si evincono dalla *Zingana*, forniscono informazioni sugli usi e costumi del tempo e delle conoscenze scientifiche del XVI secolo. L'interesse per la cosmesi e l'alchimia proveniva da tradizioni antiche e dalla cultura orientale. Veniva tramandato nei monasteri, nelle corti, dalle famiglie stesse che ne custodivano i segreti per produrre rimedi contro le malattie. Essendo stata Caterina Sforza, seconde le cronache del tempo, donna di straordinaria bellezza, molte ricette sono dedicate a preservare nel tempo tale avvenenza. Il fitto carteggio da lei intrattenuto con medici e scienziati, nobildonne e fattucchiere al fine di potere scambiare segreti per la preparazione di pomate, lisci, elisir, dimostra le competenze maturate sull'argomento. Importanti furono le consultazioni con lo speziale Lodovico Albertini di Forlì, la cui amicizia mantenne oltre la sua residenza in quella città. In forma ridotta, il *Ricettario di Bellezza di Caterina Sforza*, è stato ripubblicato nel 1933 da Pietro Costa, ottenendo un notevolissimo successo. Gli *Experimenta della Excellentissima Signora Caterina da Forlij* trovano riscontro nel *Ricettario galante del secolo XVI*, divulgato nel 1883, un insieme di rimedi cosmetici di provenienza dal Nord Italia, scritti nei primi venti anni del Cinquecento, le cui ricette, pur con varianti negli ingredienti della composizione, si prestano per risolvere analoghi problemi estetici, o curativi. Nota dell'Autore.

[57] *Ricettario di Bellezza di Caterina Sforza*, a cura di Pietro Costa, F.lli Tampieri ed., Cotignola, 1933, p.14

to l'incarnato. L'aggiunta dell'allume di rocca svolgeva una funzione disinfettante mentre le cotiche di maiale e il lardo fungevano da emollienti. Improponibile ai giorni nostri, altrettanto lo sarebbe il rimedio offerto dal pentolino di Agata per "pelar le amighe".

Il *Ricettario Galante* sulla cosmesi del primo Cinquecento del Nord d'Italia, compresa la corte sforzesca dove Caterina Sforza crebbe[58], contiene ben sedici ricette dedicate alla depilazione, di cui alcune molto fantasiose ai limiti della stregoneria[59], raccolte sotto la voce: Trattato D*a levar li peli della persona per diversi modi et che non più rinasceranno* (fig.12). Tra esse la più adatta "al levar li peli" a cui Agata sottopone le sue clienti è quella dal titolo *Uno peladore che cava li peli che mai non rinascono per tempo alcuno*: una ricetta che compare anche con alcune varianti con succo d'edera o limone selvatico. «[Prendi] una scodella di terra, mettici calce viva, et sei parti di acqua, et stia la calce in detta acqua tre di'. Poi secca la detta calce in una pignatella, et rimetti sei parti d'acqua et una parte d'orpimento, et stia tanto al sole che sia ben forte. Et assaggialo al modo sapraddetto con la penna di gallina, et se tal peladore è troppo forte, tempera con acqua, et se non pelasse et fosse troppo chiaro, metti de la calce ed orpimento, tanto per tanto, et serà fatto»[60].

Degli argomenti usati da Giancarli per caratterizzare personaggi femminili che tramite Agata che ne soddisfa i desideri, rendono evidente costumi propri del tempo, civetteria e vanità imperativa nelle corti e presso tutte le classi sociali, e molto in auge a Venezia, prima di lui, ne rendiconta Ariosto nella *Cassaria* (V,3) con precisa annotazione alla depilazione delle sopracciglia[61]: «O quanto tempo perdono in vestirsi queste femmine (...) o che opera lunga in pelarsi le ciglia»[62]. Malgrado le ri-

[58] Caterina Sforza è figlia legittimata di Galeazzo Maria Sforza e crebbe nella raffinata corte di Milano. Moglie di Galeazzo Maria Sforza è Isabella d'Aragona a cui è dedicata nel *Ricettario galante* un'*Acqua da viso perfettissima*. Sapendo che le ricette di questo prontuario di cosmesi provengono dal Nord Italia, e che la corte era luogo in cui si conservavano e tramandavano questi rimedi sia estetici che medicamentosi prodotti avvalendocisi di consigli e sperimentazioni degli speziali, si può ipotizzare, che per l'analogia dei trattamenti inseriti nei due ricettari - il *Ricettario Galante* e quello di Caterina Sforza -, Caterina, abbia potuto portare con sé da Milano ricette di quella corte, mano a mano trasformate su sua sperimentazione, e consigli dei suoi speziali di fiducia, e dame con cui intratteneva rapporti epistolari.

[59] Una tra queste ricette parla di uova di formiche, sangue di pipistrello, seme di dente cavallino ed estratto di succo di papavero. Un'altra consiglia di friggere una rana e l'acqua di cottura, una volta usata per lavare le parti dapprima rasate, impedirà la ricrescita dei peli. Per i più coraggiosi c'è il metodo dei sorci ancora senza pelo seccati tra due piatti di terracotta arroventati. Una volta pestati e mescolati con olio d'oliva, l'unguento ottenuto, passato tre o quattro volto sulle parti dapprima rasate, anche in questo caso impedirà la ricrescita dei peli. Olindo Guerrini, *Ricettario galante del principio del secolo XVI*, Gaetano Romagnoli ed., Bologna, 1883, pp.58-60.

[60] *Ivi*, pp. 52-53.

[61] Sia Ludovico Ariosto che Gigio Artemio Giancarli usano indicare le sopracciglia femminili definendole ciglia.

[62] Lodovico Ariosto, *Cassaria*, stampato per Nicolò di Aristotile detto Zoppino, Vinegia, 1538.

mostranze dell'Ariosto e delle leggi suntuarie del periodo che senza speciali risultati tendevano a contenere la volontà di apparire comune a tutte le classi sociali – e la cosmesi, come l'abbigliamento, come la spettacolarità di feste e di apparati rientrano in questo contesto, seppure con dei distinguo -, nello specifico della cosmesi, leggendo le ricette riportate, possiamo riflettere sulla potenziale pericolosità della calce viva e del solfuro d'arsenico usati per la depilazione, o dell'effetto all'odorato francamente repellente di cotiche e lardo usati come emollienti, impiegati per realizzare i belletti.

Le strategie per migliorare l'aspetto senza offendere l'olfatto comprendono gli odori, ovvero profumi, nella cui produzione Venezia eccelleva nel XVI secolo.

A Spingarda che le chiede (V,7)[63] cosa desideri per il loro matrimonio combinato da Agata – matrimonio per cui parsimoniosamente la "profumera" aveva previsto di donare alla figlia solo "due belle camisae lavorae ricamate", Stella, dimostrando aspettative superiori all'ambito sociale cui appartiene, chiede raso per maniche, guanti, renso (tela di lino) e odori, ovvero profumi. La richiesta del profumo, prezioso e costoso, ambìto per la fragranza con cui poteva far distinguere la persona che se ne aspergeva, prodotto da speziali e profumieri, a lui, oggetto del desiderio di uomini e donne, il *Ricettario galante del secolo XVI* dedica ben ventidue preparazioni nella sezione: *Trattato dove si mette il modo di fare profumi in diversi modi*[64]. Si usano in queste ricette legno di aloe, garofani, cannella, rose secche, muschio, ambra, zibetto, fiori di iris per creare profumi in pasta, profumi in essenza, polveri con cui profumare il corpo, profumi negli uccelletti di Cipro (contenitori per il profumo da portare appesi alla cintura dell'abito), di cui esiste la variante degli "uccelleti di puoca spesa", a cui, molto probabilmente, non aspira Stella.

Un chiaro riferimento all'ambiente veneziano degli anni Quaranta del XVI secolo, e Giancarli sappiamo per motivi già espressi, che è a Venezia in quel periodo, sono « le acque da viso [e] le bionde per capelli [di cui non fa altro che]» lambichar (III,5)[65] Barbarina, madre di Angelica, invaghita di Cassandro che sposerà la figlia.

Sempre dallo stesso *Ricettario galante* si apprende di ricette per far "la faccia bella e colorita" che necessiterebbe a Barbarina per il suo invaghimento senile, ma a cui di fatto aspiravano tutte le donne dell'epoca, e future. Tra esse una ricetta per Elisabetta Gonzaga di Urbino usa acqua di fior d'arancio, legno virzino, allume di rocca, a cui si aggiunge vino Malvasia e limoni, uova, latte d'asina, canfora e borace, ingredienti in parte presenti anche nell'*Acqua da viso perfettissima usata dalla*

---

[63] Gigio Artemio Giancarli, *Commedie. La Capraria-La Zingana*, a cura di Lucia Lazzerini, op. cit., (V,7), p. 388.

[64] Olindo Guerrini, *Ricettario galante del principio del secolo XVI*, op. cit., pp.89-105.

[65] Gigio Artemio Giancarli, *Commedie. La Capraria-La Zingana*, a cura di Lucia Lazzerini, op. cit., (III,5), p. 327.

Ill.mma signora Isabella da Milano, ovvero Isabella d'Aragona, moglie di Galeazzo Maria Sforza[66].

Sull'arte, anch'essa molto praticata a Venezia, di curare le chiome e fare i "capelli color dell'oro", di cui Agata stessa riferisce, oltre che nel passo citato (III,5), dicendo di avere dimenticato "la zucca della bionda" e chiedendo a Falisco dell'aceto per fare una pozione per i capelli di Stella (I,4)[67], danno conferma i numerosi *Ritratti giovanili* di Tiziano raffiguranti giovani donne con lunghi capelli biondi. Nella fattispecie di questo dipinto (fig.13), l'uomo con due specchi dietro la donna che si ammira, sembra volerla indurre ad apprezzare la bellezza dei suoi "capelli color dell'oro" visti di fronte e di spalle[68]: un effetto per il cui risultato occorreva un lungo tempo di esposizione al sole sulle altane. Una pratica, questa, che sebbene Ariosto rimproveri alle donne nella *Cassaria,* a conferma di quale successo godesse, diventa oggetto di numerose incisioni veneziane. Cesare Vecellio, nel Commentario dell'immagine che dedica ad *Altre donne di Venetia mentre si fan biondi i capelli* (fig.14) nel suo prontuario di fogge *Abiti antichi e moderni di diverse parti del mondo*, riferisce che le veneziane usavano l'altana delle case per imbiondire i capelli disponendoli sulle solane – cappelli di paglia con la sola tesa su cui venivano sparsi –, inumidendoli continuamente più e più volte «con una picciola spugna legata in cima di un tufo, intinta in un'acqua, ch'elle comprano, ò fanno elle medesime in casa»[69].

Se Vecellio non si spinge oltre riferendo di un'acqua che probabilmente è in commercio dagli speziali, o frutto di preparazioni casalinghe, altre fonti[70] asseriscono analogamente che i capelli venivano schiariti con rimedi casarecci o acqui-

---

66 Olindo Guerrini, *Ricettario galante del principio del secolo XVI*, op. cit., p.21 e p.23.

67 Gigio Artemio Giancarli, *Commedie. La Capraria-La Zingana*, a cura di Lucia Lazzerini, op. cit., I,4, p.220.

68 Il bel Ritratto di Tiziano indurrebbe a rafforzare l'idea della donna in ammirazione dell'effetto dei suoi capelli, con la presenza dell'ampolla contenente un unguento oleoso appoggiata sul parapetto prospiciente, divenendo il soggetto un'*Allegoria della Bellezza*.

69 Cesare Vecellio, *Degli Abiti Antichi e Moderni di diverse parti del Mondo*, Venezia, 1590, pp. 145-146.

70 Doretta Davanzo Poli, *Abiti antichi e moderni veneziani*, Neri Pozza, Venezia, 2001, p. 70. È interessante notare che l'urina come schiarente viene citata anche dal Cennini tra le sue ricette per la pittura, o che la calce viva usata per fare la Lissìa per i capelli – ce ne sono numerose varianti – presenti non poche analogie con le tecniche in auge nello stesso periodo per fare i bucati con la cenere, o con quelle dell'affresco per procedere alle "giornate di lavoro". A conferma del successo editoriale di certe incisioni come quella di Vecellio con la veneziana che si imbiondisce i capelli su di un'altana, che pubblichiamo, si segnala, di analogo soggetto, *Femina veneta* di Pietro Bertelli della raccolta di costumi *Diversarum Nationum Habitus* del 1589, fig. n38, pubblicata dalla Davanzo Poli. La stessa incisione viene accompagnata nel libro della Pisetzky da una lunga didascalia che riportiamo: «(…) Sul capo per salvaguardare il candore della carnagione, portano un cappello senza cupola detto *solana*, ad ampia tesa, sulla quale si stendono i capelli e con pazienza per ore e ore si bagnano con composizione a base di decotto di scorza d'arancio e cenere, guscio d'uovo e zolfo e altre mille vanità come scrive nel 1599 Giuseppe Passi ne "I donneschi difetti"». Crf.: Rosita Levi Pisetzky, *Storia del Costume in Italia*, III, op. cit., [pagina senza numerazione]. Il testo di Passi riprende evidentemente dal Commentario del Vecellio che riporta quasi fedelmente, con la variante sulla composizione del liquido schiarente per i capelli.

stati, completando l'informazione dicendo della composizione schiarente ottenuta con ammoniaca ed urina.

I ricettari dell'epoca riportano rimedi svariatissimi per i capelli tra i quali quelli a "fare li capelli biondi" sono i più numerosi. Il *Ricettario di Caterina Sforza* non prevede preparazioni a base di ammoniaca o di urina, e neppure *Il Ricettario Galante del XVI secolo*[71], la qualcosa fa suppore che i metodi per imbiondire i capelli ottenuti con sistemi più casalinghi di cui parla anche il Vecellio, si confrontino con ricette più popolari, e meno costose, più in linea probabilmente con le misture più a buon mercato offerte da Agata, e dalla sua "zucca della bionda".

Nelle *Zingana* oltre al richiamo all'uso di imbiondire i capelli, tra i più richiesti, si è detto, dalle donne, si accenna anche a come tingerli, ovvero scurirli. Anche a questo problema i ricettari offrono rimedi per fare "capelli e barba negri", per fare "capelli crespi", facendoci capire che il problema estetico non riguardasse solamente le donne. Mi piace concludere questo scritto sulla *Zingana,* personaggio attorno a cui ruota la commedia più di successo delle due conosciute di Giancarli, con la descrizione che fa sul costume della *Cingana orientale* Cesare Vecellio nel Commentario del suo libro sulle fogge (fig.15). «Questa è una sorta di gente, la quale va' errando tre giorni in un luogo e tre in un altro, e non hanno mai luogo permanente, sono christiane, ma hanno qualche diversità dalla fede nostra cattolica. Il loro Signore, e altri tra loro Nobili s'infarinano la faccia, e tutto il resto del corpo con farina di Sandali macinati ed altri odori preciosissimi. (...). Porta in testa un diadema (...) coperta di fasse di tela di molte braccia lunghe. Usa camice lavorate di seta e oro di diversi colori con molta bell'opera, lunghe quasi fino ai piedi, le quali hanno maniche larghe. Si lega un manto di panno sopra una spalla, se lo fa passare sotto l'altro braccio, è tanto longo che arriva quasi à piedi. I capelli suoi cadono dalla testa sopra le spalle, con qualche figliolino sostenuto da qualche fascia legata al collo di essa vanno così vagando»[72]. Un'immagine di chiusura adattissima al personaggio della *Zingara* di Giancarli che rapisce Medoro.

---

[71] Tra le numerose ricette di Caterina Sforza per schiarire i capelli si è scelta *A far li capelli biondi che durano doi mesi*: «piglia delle foglie di ellera (edera) e falle bollire in lissia cio e in quella lavati el capo e farai li capelli belli et volendo far meglio piglia del legno di ellera e brusalo et fanne cenere et con quella cenere et ditte foglie fa la tua lissia et adopera et i tuoi capelli per doi mesi saranno biondi ». La preferenza di questa ricetta è perché viene menzionata la lissia, usata in numerosi altre ricette come schiarente con proprietà analoghe alla lisciva per i bucati a base di acqua bollente e cenere. Infatti la lissia è acqua di decantazione, in questo caso delle foglie e della cenere degli stecchi di edera bruciati, usati in proporzione di 5 parti di acqua e 1 di cenere. *Ricettario di Bellezza di Caterina Sforza*, a cura di Pietro Costa,op. cit., p.21. Risolti piuttosto come unguenti sono i metodi schiarenti proposti dal *Ricettario Galante*. La ricetta *A fare li capelli biondi in puoche volte* (anche di queste ce ne sono varie) si usano «gusci d'uovo incalcinati, mele (miele) bianco, chiare d'uovo sbattute, zolfo nero. Si incorpora tutto à modo d'impiastro, si ungono i capelli e si lavano la mattina. In pochi giorni saranno belli e biondi». Olindo Guerrini, Ricettario Galante del principio del secolo XVI, op. cit., p. 48.

[72] Cesare Vecellio, *Degli Abiti Antichi e Moderni di diverse parti del Mondo*, Venezia, 1590, Commentario sulla *Cingana orientale, overo donna errante* (pagina senza numerazione).

FIGURA 1 - Gigio Artemio Giancarli, *La Zingana*, frontespizio, incisione, I edizione, Mantova, 1545

FIGURA 2 - Il Libro del Sarto, *Costume da Giostra*, figurino a tempera su carta, originale dal libro conservato presso la Fondazione Querini Stampalia, Venezia, s.d.

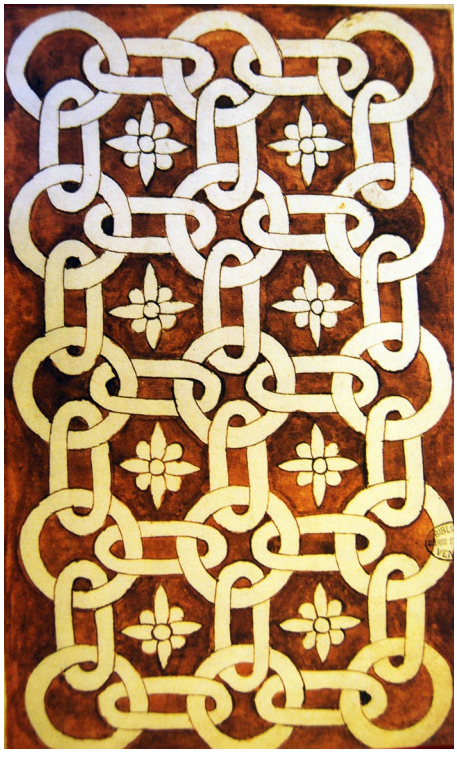


FIGURA 3 - Il Libro del Sarto, *Studio di decorazione*, tempera su carta, originale dal libro conservato presso la Fondazione Querini Stampalia, Venezia, s.d.

FIGURA 4 - Ercole de' Roberti, *La fucina di Vulcano*, affresco, Palazzo Schifanoia, Ferrara, 1468-1470

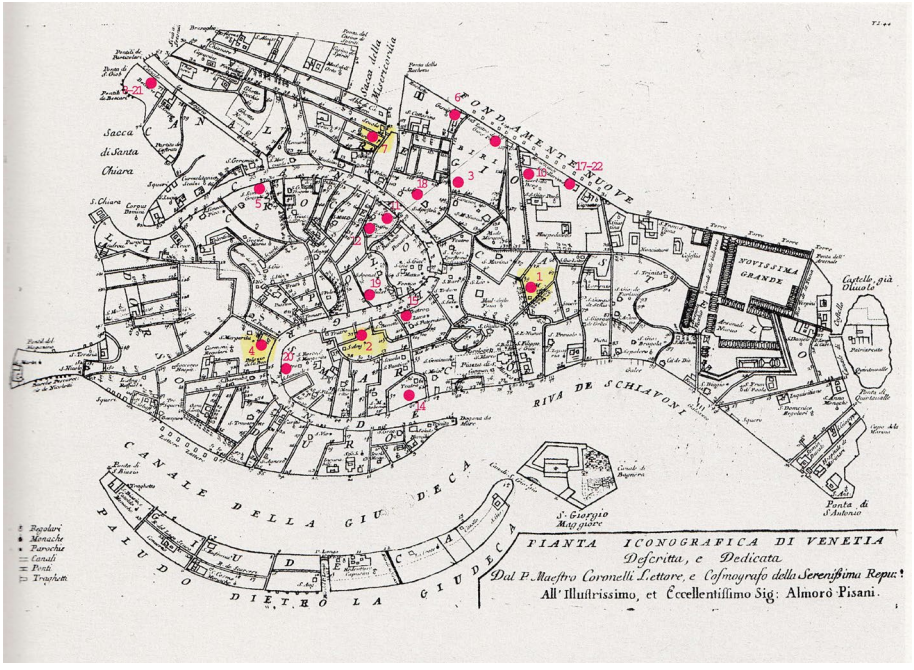


FIGURA 5 - *Pianta iconografica di Venezia dedicata ad Almorò Pisani con i teatri dalla fine del XIV sec. alla fine del XVIII sec.*, incisione, Venezia, seconda metà del XVIII sec.

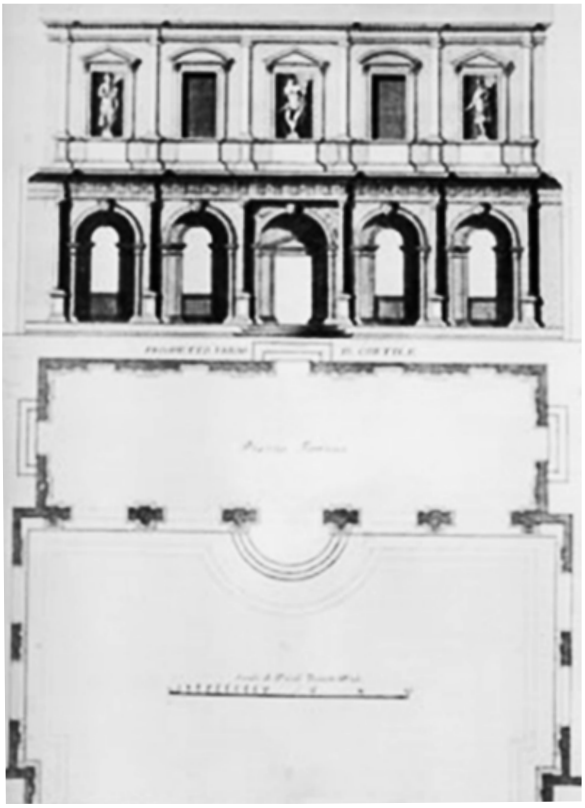


FIGURA 6 - *Loggia Cornaro*, incisione di G. A. Battisti, 1780, Venezia, Museo Correr

FIGURA 7 - Ruzante, la *Betìa*, *Scena paratattica a spazi multipli*, incisione, 1524, Venezia, Biblioteca Marciana

FIGURA 8 - *Scena ideale per una Commedia plautina*, xilografia, in *M. A. Plauti Comoediae Viginti Sessa*, 1518

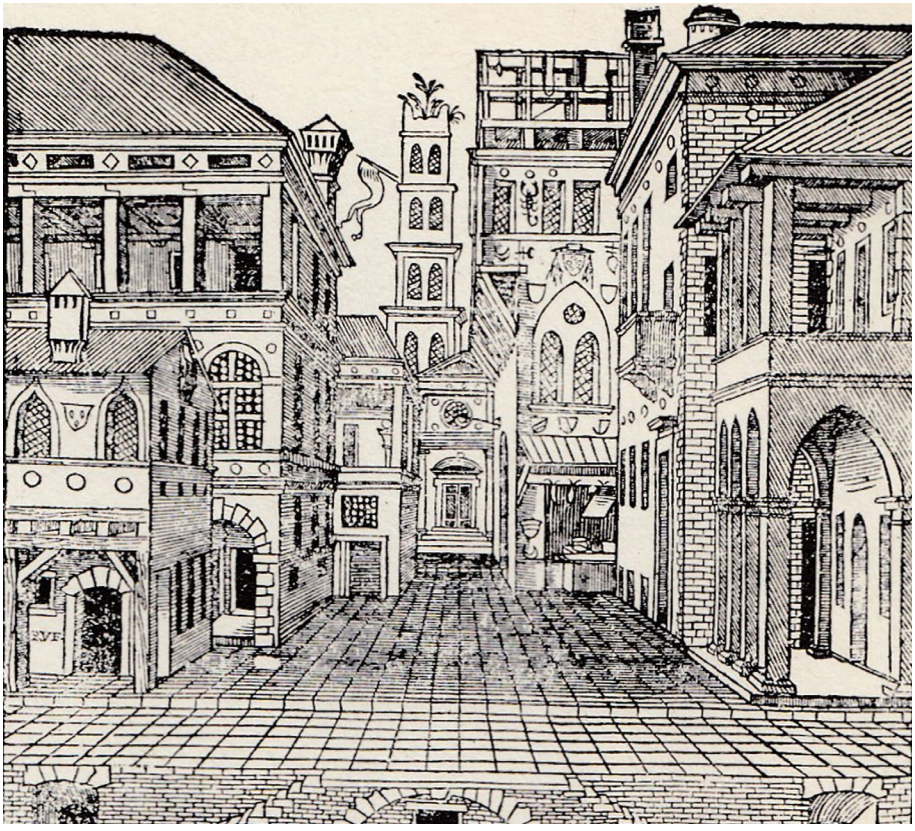
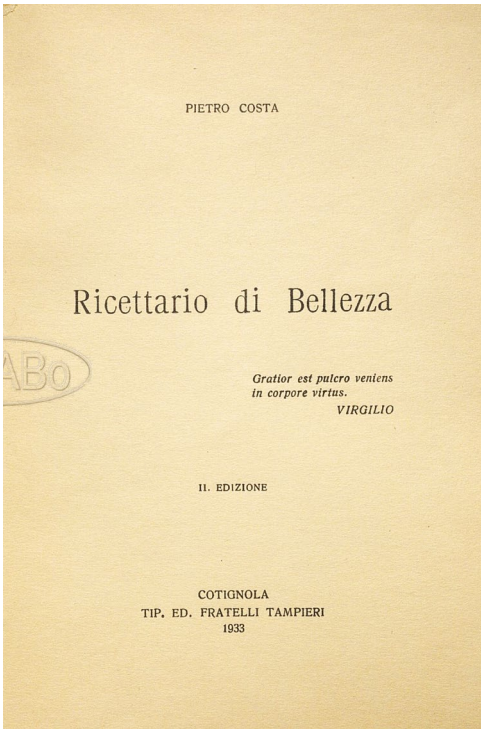


FIGURA 9 - Sebastiano Serlio, *Della Scena comica*, incisione, II Libro di Architettura, 1545

FIGURA 10 - Lorenzo di Credi, *Ritratto di Caterina Sforza*, olio su tela, 1481-1483, Forlì, Pinacoteca Civica



PIETRO COSTA

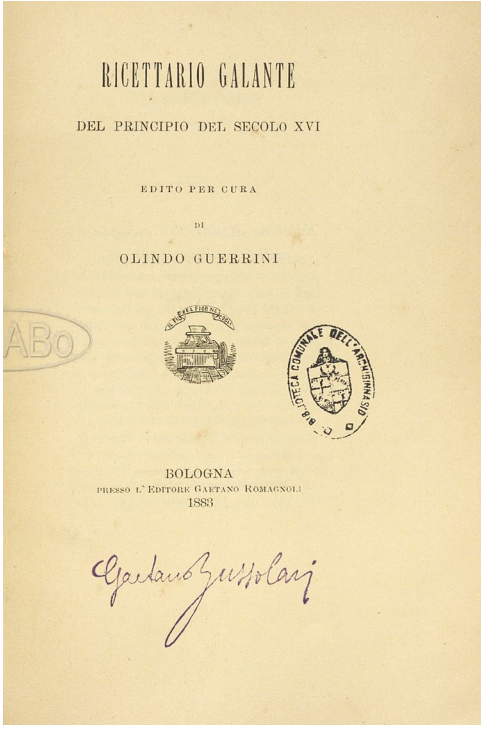
Ricettario di Bellezza

Gratior est pulcro veniens
in corpore virtus.
VIRGILIO

II. EDIZIONE

COTIGNOLA
TIP. ED. FRATELLI TAMPIERI
1933

FIGURA 11 - *Ricettario di Bellezza* (Compendio degli *Experimenta della Excellentissima Signora Caterina da Forlij*), fontespizio, Cotignola, 1933



RICETTARIO GALANTE

DEL PRINCIPIO DEL SECOLO XVI

EDITO PER CURA

DI

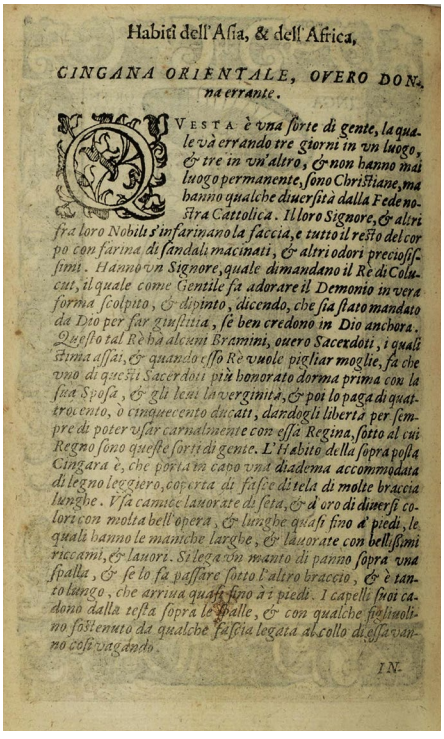
OLINDO GUERRINI

BOLOGNA
PRESSO L'EDITORE GAETANO ROMAGNOLI
1883

FIGURA 12 - *Ricettario Galante del principio del Secol XVI*, frontespizio, Bologna, 1883

FIGURA 13 - Tiziano Vecellio, *Giovane donna allo specchio*, olio su tela, 1515 ca, Parigi, Museo del Louvre

FIGURA 14 - Cesare Vecellio, *Altre donne di Venetia mentre si fan bionde i capelli*, xilografia, Venezia, 1590



Habiti dell'Asia, & dell'Africa,

CINGANA ORIENTALE, OVERO DONNA errante.

QVESTA è vna sorte di gente, la quale và errando tre giorni in vn luogo, & tre in vn'altro, & non hanno mai luogo permanente, sono Christiane, ma hanno qualche diuersità dalla Fede nostra Cattolica. Il loro Signore, & altri fra loro Nobili s'infarinano la faccia, e tutto il resto del corpo con farina di sandali macinati, & altri odori preciosissimi. Hanno vn Signore, quale dimandano il Rè di Colucut, il quale come Gentile fa adorare il Demonio in vera forma scolpito, & diuinto, dicendo, che sia stato mandato da Dio per far giustitia, se ben credono in Dio anchora. Questo tal Rè hà alcuni Bramini, ouero Sacerdoti, i quali stima assai, & quando esso Rè vuole pigliar moglie, fa che vno di questi Sacerdoti più honorato dorma prima con la sua Sposa, & gli leui la verginità, & poi lo paga di quattrocento, ò cinquecento ducatt, dandogli libertà per sempre di poter vsar carnalmente con essa Regina, sotto al cui Regno sono queste sorti di gente. L'Habito della sopra posta Cingara è, che porta in capo vna diadema accommodata di legno leggiero, coperta di fascie di tela di molte braccia lunghe. Vsa camise lauorate di seta, & d'oro di diuersi colori con molta bell'opera, & lunghe quasi fino à piedi, le quali hanno le maniche larghe, & lauorate con bellissimi ricami, & lauori. Si lega vn manto di panno sopra vna spalla, & se lo fa passare sotto l'altro braccio, & è tanto lungo, che arriua quasi fino à i piedi. I capelli suoi cadono dalla testa sopra le spalle, & con qualche figliuolino sostenuto da qualche fascia legata al collo di essa vanno cosi vagando.

IN.

FIGURA 15 - Cesare Vecellio, *Cingana Orientale, overo donna errante*, commentario, xilografia, Venezia, 1590