

Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

Irene Chirico

IL PROFANO NELLA SACRA RAPPRESENTAZIONE: CASTELLANO CASTELLANI

<p>Abstract Nel corso del Quattrocento la scoperta della commedia latina e la trasformazione profonda del sentimento religioso comune comportarono anche un radicale mutamento del dramma sacro medioevale. Contaminato dalla nuova visione della vita dei singoli e dal ruolo della politica esso fu “civile” a modo suo. Tra i protagonisti che influenzarono il transito dal dramma sacro alla sacra rappresentazione un ruolo preminente lo svolse Castellano Castellani. I suoi drammi testimoniano la pressione che il profano esercitò nell’innovare la scena teatrale.</p>	
<p>Parole chiave Rappresentazione, Castellani, Sacro, Profano</p>	<p>Contatti ichirico@unisa.it</p>

Fra gli studiosi contemporanei di storia del teatro e dello spettacolo fu Silvio D’Amico a rilevare con puntualità ed efficacia il carattere composito del dramma religioso tra la fine del Medioevo e l’incipiente età rinascimentale. Che in materia di teatro, d’altra parte, il genere fosse potenzialmente ricco di motivi, eventi ed esiti i più vari lo aveva compreso già, nei primi decenni del Cinquecento, Giulio Camillo Delminio, un erudito di quel tempo, fino a dedicarvi una sua “idea del teatro”, nella quale avanzava per la prima volta sul piano teorico l’ipotesi di un “teatro della memoria” finalizzata a facilitare i processi di introspezione psicologica: «E veramente non so che prudenza abbiano gli uomini di cercare dottrina di tutte le cose fuori che di se medesimi, concio sia cosa che questa dovrebbe essere la prima. Or quale opra uscì

mai fuori dalle mani dell'eterno mastro più divina dell'uomo?»¹. Egli spiega peraltro, con l'autorità delle *Sacre Scritture*, discutendo della similitudine — criterio generatore degli eventi teatrali — che «[...] quando la scrittura fa menzion dell'uomo, intende solamente dell'interiore; il che chiaramente si trova nel libro di Mosè, che dice: *pelle et carnibus vestisti me, ossibus et nervis compegisti me*, per le quali parole e per quel pronome *me* dà chiaramente ad intendere altro esser l'uomo interiore dall'esteriore»². In quegli spettacoli sopravvivevano, in una eredità senza rotture con la civiltà medievale, preminenti finalità religiose e la persistente inclinazione, pur essa ereditata dal Medio Evo, a cercare la verità *in interiore homine*, ma vi comparivano anche scene che spesso e paradossalmente non rifuggono dalle atrocità, e nemmeno da indecenze, del resto tipicamente popolari: martiri torturati sulla scena, bruciati o condotti al patibolo. È probabile che spesso si ricorresse (come oggi per molto meno si fa con le controfigure) a sostituzioni con fantocci, operate al momento giusto. Certamente gli spettatori, fra i quali erano pur ammesse donne e fanciulli, dovevano riceverne sensazioni forti, o terrificanti o consolatorie, alla vista dell'impassibilità con cui i martiri sopportavano i tormenti della carne. Non meraviglia che donne e bambini fossero invitati ad assistere, per un fine pio, a certe scene di tentazioni sensuali, seduzioni, violenze contro vergini o azioni simili, anzi spiega le frequenti rampogne e i non rari divieti della autorità ecclesiastica, quando tali manifestazioni pervenivano ad abusi intollerabili³, invece che perseguire finalità educative della sensibilità popolare, in particolare dei giovani, come le indagini più recenti mirano ad evidenziare⁴.

¹ Giulio Camillo Delminio, *L'idea del teatro e altri scritti di retorica*, Edizioni R.E.S., Torino 1990, p. 7.

² *Ivi*, p. 97.

³ Cfr. S. D'Amico, *Storia del Teatro Drammatico. Grecia e Roma - Medioevo*, Garzanti, Milano 1958, vol. I, p. 229. Per un approfondimento delle problematiche generali sul teatro, storicamente e filosoficamente inquadrato, ancora oggi non può prescindere da M. Apollonio, *Storia del teatro italiano*, Sansoni, Firenze 1981⁴, voll. 4 e, con più moderna impostazione, da G. Davico Bonino, *Il teatro italiano*, Einaudi, Torino 1975. Un rapido aggiornamento è possibile in M. Schino, *Dodici schede sul teatro italiano*, in G. Wickham, *Storia del teatro*, Il Mulino, Bologna 1988, pp. 567-641. A criteri repertoriali, invece, risponde *Il teatro. Repertorio dalle origini a oggi*, a cura di C. Molinari, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1982, con oltre 1200 schede riassuntive e critiche. Ricco di spunti interdisciplinari e con attenzione rivolta ad un ampio arco storico lo studio di N. L. Todarello, *Le arti della scena: lo spettacolo in occidente da Eschilo al trionfo dell'opera*, Latorre, Novi Ligure 2006; attento infine anche a problematiche di ordine antropologico e storico-politico il più recente lavoro di R. Guarino, *Il teatro nella storia. Gli spazi, la cultura, la memoria*, Laterza, Roma-Bari, 2015.

⁴ L'orientamento a considerare le manifestazioni teatrali a cavallo tra Quattrocento e Cinquecento una sorta di teatro pedagogico e civile ha ispirato molte delle ricerche condotte negli ultimi decenni da vari studiosi, come R. C. Trexler, *Ritual in Florence: Adolescence and Salvation in the Renaissance*, in *The Pursuit of Holiness in Late Medieval and Renaissance Religion*, a cura di C. Trinkaus, H. A. Oberman, Brill, Leiden 1974, pp. 200-264 (ora tradotto in Id., *Famiglia e potere a Firenze nel Rinascimento*, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma 1990, pp. 79-163); Id., *Public*

Questi abusi erano dovuti in gran parte all'immissione dell'elemento profano nella materia sacra, e si rivelano anche nelle parti comiche del dramma, realizzate tanto da dialoghi umoristici quanto da scene grottesche: «Ne facevano le spese i diavoli, i peccatori, e in genere ohimè gli ecclesiastici: mescolanza della farsa, anche sboccata, con la tragedia sacra: interessante, anche nelle sue stonature, se non sempre edificante»⁵. Fu invero Francesco De Sanctis che nella sua *Storia della letteratura italiana*, all'interno dello sviluppo del teatro religioso del Quattrocento, tentò per primo di caratterizzare quella particolare tipologia di rappresentazione diffusasi in particolare a Firenze nel corso di quel secolo:

antiche rappresentazioni, messe a nuovo, intonacate, imbiancate a uso di un pubblico più colto. Santo Abraam, Alessio, Abramo, Eugenia e la Maddalena. I Santi e i Padri e i Romiti del Cavalcanti sfilano innanzi con la natia rozzezza; è ita via anche la semplicità e l'unzione e ogni sentimento liturgico e ascetico. Il miracolo ci sta come miracolo: cioè a dire come una macchia del meraviglioso, a quel modo che è la fortuna nelle novelle del Boccaccio. Il motivo drammatico è l'effetto che fanno sugli spettatori certe grandi mutazioni e improvvise nello stato dei personaggi, morale o materiale: perciò non gradazioni, non ombre, non sfumature; i contorni sono chiari decisi; l'azione è tutta esteriore e superficiale, e si ferma solo quando una mutazione improvvisa provoca esplosioni liriche di gioia, di dolore, di meraviglia. La lirica è sacra di nome, e non ha quella elevazione dell'anima verso un mondo superiore, che senti in Dante o in Caterina, ci è la preghiera, non ce n'è il sentimento. L'azione è pedestre o borghese, di una prosaica chiarezza non animata dal sentimento, non trasformata dall'immaginazione. È il mondo dantesco vestito alla borghese, i cui accenti di dolore sono elegia, le cui mistiche gioie sono idilli: mancato è il senso del terribile e del sublime, mancata è l'indignazione e l'invettiva; se alcuna verità rimane ancora in queste spettacolose rappresentazioni, apparecchiate con tanta

life in Renaissance Florence, Academic Press, New York and London 1980, *passim*; *Nuovo corpus di sacre rappresentazioni fiorentine del Quattrocento*, a cura di N. Newbigin, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1983. Per lo sviluppo di queste indagini cfr. P. Ventrone, *La sacra rappresentazione fiorentina: aspetti e problemi*, in *Esperienze dello spettacolo religioso nell'Europa del Quattrocento*, a cura di M. Chiabò, F. Doglio, Atti del XVI convegno del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale (Roma, 17-21 giugno 1992), Torre di Orfeo, Roma 1993, pp. 67-99. Questo complesso di indagini piuttosto che rovesciare le sistematizzazioni positiviste cui erano pervenuti A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, Loescher, Torino 1891², vol. I, pp. 207-219 e V. De Bartholomaeis, *Le origini della poesia drammatica italiana*, Zanichelli, Bologna 1924, ispirate ad un criterio evolutivo del teatro religioso dalla lauda umbra drammatica alla forma colta, laica e pur popolareggiante, le integra, quelle conclusioni, arricchendole alla luce degli interventi che il potere civile e le esigenze di prestigio di casa Medici avevano realizzato per l'espansione del teatro. In questa logica acquista rilevante importanza l'esperimento teatrale praticato da Lorenzo dei Medici nel 1491 con l'allestimento di una sacra rappresentazione: *Rappresentazione di San Giovanni e Paolo*, a cura di F. Doglio, Coletti, Roma 1987 (ma anche a cura di G. Davico Bonino, Pratiche, Parma 1992), composta per il figlio Giuliano, in occasione della sua nomina a rettore di una compagnia religiosa di giovanetti che allestivano sacre rappresentazioni. Nel testo è recuperata la narrazione della vita dei tre figli dell'imperatore Costantino, perseguitati da Giuliano l'Apostata.

⁵ S. D'Amico, *Storia del Teatro*, cit., vol. I, p. 229.

pompa di scene e di decorazioni, è reminiscenza ed eco di un mondo indebolito nella coscienza⁶.

È proprio vero che nell'analisi del grande critico sono evidenti notevoli limitazioni in termini di valutazione artistica. In effetti, era scoppiato l'umanesimo, culto della schiettezza e liquidazione di pregiudizi; un culto che irruppe, particolarmente tra gli intellettuali fiorentini, con tale entusiasmo e veemenza da condizionare perfino i giudizi sulla cultura del mondo medievale. Quel culto aveva prodotto una sorta di commutazione tra il mondo soprannaturale e la storia dell'uomo. Era insomma il tempo d'una nuova civiltà, che potremmo, per concludere queste osservazioni col nome di un grande, epigrafare con lo stesso motto vitale che Erasmo dettò per la sua biblioteca: «Hic mortui vivunt et dant oracula muti». Per queste sottintese ragioni nel giudizio pur limitativo di De Sanctis non viene negata la complessità delle sacre rappresentazioni.

È nel segno di questa complessità che sulla scena dello spettacolo religioso, o comunque ispirato a temi sacri, sembra entrare, con lo stesso giustificabile anacronismo dei pastori del Presepe contemporaneo, vestiti in abiti moderni, il mercante o il malandrino o gli eleganti messeri delle dimore signorili quattrocentesche o i contadini che lamentano la miseria e si inventano sotterfugi per sottrarsi alle angherie dei padroni.

Possiamo, dunque, convenire che la sacra rappresentazione è un genere di spettacolo teatrale a contenuto religioso, secondo alcuni sviluppatosi dalle laudi drammatiche (l'ascendente più noto e famoso è il *Pianto della Madonna* di Jacopone da Todi) ma, rispetto a quelle spesso intrise di cultura clericale, legato ad una intrinseca popolarità, e comunque in grado di interpretare la cultura laicizzante degli intellettuali umanisti. Esso risulta il prodotto del nuovo fervore di vita che anima le città, il cui sviluppo si accompagna a crescente ricchezza, che consente l'allestimento di scenografie grandiose, complesse e costose, come rilevava già De Sanctis. Si trattava d'una forma d'arte capace di interagire con la complessa realtà civile della città, come illustrò ampiamente L. Zorzi⁷, in uno studio complessivo con specifiche e illuminanti pagine dedicate alla Firenze quattro- cinquecentesca. Egli delineò una articolata storia dello spettacolo dal Brunelleschi e le sacre rappresentazioni alle feste medicee con l'individuazione di una concezione dello spazio scenico nuova e diversa rispetto a quella dei secoli tardo medievali⁸. D'altronde la cospicua produzione che sta

⁶ Cito da A. Lombardo, *Storia del teatro: medioevo e rinascimento*, Edizioni RAI, Pompei 1962, pp. 131-132.

⁷ L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Einaudi, Torino 1977.

⁸ Su questa linea sono di utilissima consultazione R. Ruffini, *La Calandria: commedia e festa nel Rinascimento*, Cue Press, Bologna 2015 e, per il quadro complessivo, *Il teatro italiano nel*

progressivamente venendo alla luce, interessando sempre di più il mondo degli studiosi, va accreditando il secolo XV (e i primi decenni del XVI) come l'età d'oro del dramma sacro, quella nella quale esso cessa di essere un rito e si converte in pubblico e grandioso spettacolo⁹, influenzando altresì la forma della scrittura, della comunicazione e perfino del comportamento¹⁰. Non è che scompaiano del tutto o improvvisamente forme paraliturgiche, come l'omelia o la processione, a fiancheggiare o ispirare dall'interno la sacra rappresentazione: «il concetto veramente claustrale ed ultra spiritualista della santificazione può produrre una lauda, non può produrre un dramma. Il dramma [...] è la battaglia prima tra il senso e la ragione, poi tra la ragione e Dio»¹¹. Tuttavia appare manifesta, soprattutto nell'ambiente fiorentino della seconda metà del Quattrocento, l'idea di una convergenza delle forme e degli strumenti propri della espressione letteraria con la partecipazione comunitaria che connota la religiosità pubblica e istituzionale¹².

Ma la storia procedette per proprio conto, nonostante editti ed ordinanze di papi e magistrature laiche: a Firenze come altrove le esigenze della riqualificazione urbanistica ed architettonica tolsero vigore ad ogni tendenza o legislazione sontuaria e il gusto del nuovo, più fastoso e umanamente più attraente dell'antico, pervase inevitabilmente il mondo dello spettacolo e le strutture teatrali e ne influenzò conseguentemente i moduli espressivi. Che il processo non sia stato lineare, fermo restando l'approdo, è confermato dalla circostanza che, quando intorno all'ultimo decennio del '400 furono riproposti al pubblico fiorentino i testi terenziani e plautini, a contrastare le resistenze del clero più conservatore dovettero scendere in campo addirittura Lorenzo il Magnifico e il Poliziano, come è documentato nel *prologo* ai

Rinascimento, a cura di F. Cruciali, D. Seragnoli, Il Mulino, Bologna 1987, con ricca nota bibliografica.

⁹ Cfr. *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI*, raccolte e illustrate per cura di A. D'Ancona, Successori Le Monnier, Firenze 1872, voll. 3; A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, Loescher, Torino 1891², voll. 3; V. De Bartholomaeis, *Le origini della poesia drammatica in Italia*, cit.; A. Cioni, *Bibliografia delle sacre rappresentazioni*, Sansoni, Firenze 1961; *Sacre rappresentazioni del Quattrocento*, a cura di L. Banfi, UTET, Torino 1963; *Sacre rappresentazioni fiorentine del Quattrocento*, a cura di G. Ponte, Marzorati, Milano 1974; *Nuovo corpus di sacre rappresentazioni fiorentine del Quattrocento*, cit.; *Dieci sacre rappresentazioni inedite fra Quattrocento e Cinquecento*, a cura di N. Newbiggin, Moxedano editrice, Roma 2009.

¹⁰ Cfr. R. Rusconi, *La religione dei cittadini: riti, credenze, devozioni*, in *Ceti sociali ed ambiente urbano nel teatro religioso europeo del '300 e del '400*, Atti del IX Convegno del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Viterbo, 30 maggio-2 giugno 1985, a cura di M. Chiabò, F. Doglio, Viterbo 1986, pp. 17-40; id., *Confraternite, Compagnie e devozioni*, in *Storia d'Italia. Annali IX. La Chiesa e il potere politico dal medioevo all'età contemporanea*, a cura di G. Chittolini, G. Miccoli, Einaudi, Torino 1986, pp. 467-506.

¹¹ Così F. De Sanctis, *Un dramma claustrale*, in *Saggi critici*, a cura di L. Russo, Gius. Laterza, Bari 1974, vol. III, p. 74. Sulla nuova spiritualità e la sua influenza nell'evoluzione delle forme espressive cfr. S. Stallini, *Le théâtre sacré à Florence au XV^e siècle. Une histoire sociale des formes*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2011.

¹² Cfr. P. Ventrone, *La sacra rappresentazione fiorentina: aspetti e problemi*, cit.

Menaechmi del 1488¹³. In definitiva, già fin dalle sue origini la sacra rappresentazione si configura come un genere letterario drammatico la cui codificazione si realizza in modo non univoco, segnata da articolazioni plurali sociologicamente connotate¹⁴, con una strutturazione che — grosso modo — mantiene nel tempo costanti le sue caratteristiche essenziali.

Castellano Castellani, nato probabilmente a Prato nel 1461, morì a Firenze nel 1519¹⁵. Figlio di numerosa famiglia, trascorse i primi anni in condizione economica modesta, ma non di indigenza. Il padre poté comunque mandarlo a Pisa per gli studi universitari e lì si addottorò in Diritto Canonico, fino ad essere nominato nel 1488 lettore straordinario nella stessa disciplina. Lo stipendio annuo di trenta fiorini che quell'incarico gli procurò cominciò ad affrancarlo dalle angustie familiari. Nel 1494, essendo stato chiuso lo Studio Pisano, ne aprì uno a Prato, dove si recò a insegnare con altri docenti. Fu a Prato che conobbe Gerolamo Savonarola, recatosi colà per predicare agli studenti. Ma quella piccola Università dovette trasferirsi, per l'imperversare della peste, a Firenze nel 1497. Lo Studio Fiorentino gli conferì l'incarico di Diritto Canonico fino al 1503. Ritornò a insegnare nella riaperta Università di Pisa dal 1515 al 1519, quando una malattia lo ridusse al riposo. Nel 1498 era stato già nominato Vicario del Vescovo di Fiesole, dopo d'aver interrotto i rapporti di amicizia col Savonarola per la posizione di ostilità assunta dal frate domenicano nei confronti della famiglia Medici. Protetto da Lorenzo, Piero e Giovanni (il futuro pontefice Leone X) de' Medici scrisse per loro versi che il De Robertis¹⁶ valuta "assai brutti", forse perché testimonianza di un supposto comportamento ambiguo, che aveva visto il Castellani spesso schierato con feroci avversari dei Medici. L'eccezionale considerazione riscossa tra i suoi contemporanei è testimoniata dai molti incarichi religiosi e civili ricoperti, e dalla diffusione editoriale dei suoi scritti mentre era

¹³ La vicenda è nel dettaglio illustrata da P. Ventrone, *Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, in *Le temps revient 'l tempo si rinnova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, a cura di P. Ventrone, Silvana Editoriale, Milano 1992, pp. 21-53, con bibliografia.

¹⁴ Per questo tipo di problemi è di utile riferimento M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano 1976, pp. 152-181.

¹⁵ Per la biografia di Castellano Castellani cfr. F. Avonto, *La vita di Castellano Castellani secondo nuovi documenti*, «Rivista della Biblioteca degli Archivi», XXXIV, 1924, pp. 92-116; G. Ponte, *Attorno al Savonarola. Castellano Castellani e la sacra rappresentazione in Firenze tra '400 e '500*, Pagano, Genova 1969; per altre notizie su di lui cfr. G. Corsi, *Laude di Castellano Castellani*, «Giornale Storico della letteratura italiana», CL, 1973, pp. 68-76 e ancora C. Mutini, *Castellano, Castellani*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1978, XXI, pp. 611-616.

¹⁶ D. De Robertis, *L'esperienza poetica del Quattrocento*, in *Storia della Letteratura Italiana. Il Quattrocento e l'Ariosto*, diretta da E. Cecchi, N. Sapegno, Garzanti, Milano 1966, vol. III, p. 444.

ancora vivente e negli anni immediatamente successivi alla morte¹⁷, ma la sua fama è affidata ad alcune sacre rappresentazioni, da considerarsi fra le migliori del teatro religioso italiano.

Gli esperimenti drammatici di Castellano Castellani, pur sullo sfondo della secolare tradizione drammaturgica medievale, si collocano in una prospettiva di attualizzazione, sottolineata dall'assenza di determinazione temporale degli eventi rappresentati: passato, presente e futuro confluiscono in una esperienza collettiva per la quale il tempo è sempre il presente¹⁸. La modernità, semmai, è nell'uso sapiente, artisticamente calibrato degli spunti comici che spezzano la narrazione religiosa a diletto degli spettatori.

È così che nella *Rappresentazione del Figliuol Prodigio* assistiamo all'inconsueta profferta che un oste fa ad un gruppo di avventori, spenditori e giocatori fra i quali vi è il prodigo:

Per dirvi el vero, io ho per darvi: lessò,
Capponi ispanti, istiatì e perfetti;
El salcicciuol con la vitella appresso,
Con torte vantaggiate e buon guazzetti;
Pollastri arrosto, a dichiararvi espresso,
Cibi che al gusto sian puliti e netti;
Pipioni e tordi e tortole e fagiani,
Vin tondi e bruschi, e diversi trebiani.
Òcci anche poi, per più vostro sollazzo,
Un tavolier co' dadi e con le carte;
Mettete a vostro modo il corpo a guazzo,
Chè per darvi piacer ci ho tutte l'arte¹⁹

e nella *Rappresentazione di Sant' Onofrio* udiamo i Malandrini cantare quest' inno alla ribalderia, tutto estraneo allo sviluppo della vicenda di cui il dramma si occupa, quasi voce lirica al di fuori del tempo e dello spazio:

Piglia il tempo come va:
Vita lieta e buona cera:
Questa gente poltroniera
Si vuol farne proprio dadi,
E vedrem quel che sarà.

Danar venga, e sia che vuole:
Fratì, preti, ognuno al fondo:

¹⁷ Segnalo la più autorevole silloge cinquecentesca di versi di Castellano Castellani, *Opera noua diuotissima spirituale*, ad instantia de Nicolo Zopino e Vincenzo Compagni, in Venetia 1515, edita anche nel 1521, 1525.

¹⁸ Cfr. J. Drumbl, *Drammaturgia medioevale*, in *Dimensioni drammatiche della liturgia medioevale*, Atti del primo Convegno di Studi, Viterbo 31 maggio-1, 2 giugno 1976, a cura del Centro studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Bulzoni, Roma 1977, pp. 229-236.

¹⁹ Castellano Castellani, *Rappresentazione del Figliuol Prodigio*, in *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI*, cit., vol. I, pp. 369-370.

Buona vita e star giocondo,
Zara a tutti e sia che debbe,
Ché ogni cosa al fin morrà.

Rompi, straccia, e taglia, e spezza
Carne, nervi, polpe e ossa:
Suona, tocca, odi la grossa?
Pissi, pissi, e bolli bolli:
Forse un tratto finirà²⁰.

Altrove, però, l'elemento comico si insinua nel corpo della narrazione con un suo ruolo preciso, come è evidente in questo colloquio fra medici:

Buon dì, maestro Guido di cuccagna.

Maestro Guido *risponde*
Adio, Maestro Anton di balordìa.

Maestro Antonio
Come va l'arte?

Maestro Guido
Bene a chi guadagna.
Insiem ce n'andrem di compagnia.

Maestro Antonio
Come avete voi tordi nella ragna?

Maestro Guido
Pochi, perch'io gli pelo per la via?
Dove io non vedo, maestro, guadagno
O io amazzo, o io gli mando al bagno²¹

che continua, una volta arrivati nella camera dell'infermo, allargato ad un gruppo di donne presenti:

Un Medico *domanda le donne*:
Avete voi conservata l'orina?

La donna *risponde*:
Maestro sì.

El maestro: E'l catinuzzo ancora?

La donna *dice*:
Egli è qua dentro nella predellina.

²⁰ Castellano Castellani, *Storia di Sant'Onofrio*, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, diretto da F. Doglio, Union Printing Editrice, Viterbo 1992, p. 22.

²¹ Castellano Castellani, *Rappresentazione di San Tommaso*, in *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV, e XVI*, cit., vol. I, p. 448.

La donna dice alla serva:
Corri, Lucia, va, recalo un po' fuori.

El maestro guardando dice:
Qui bisogna ordinar la medicina,
Chè drento è questo mal che lo divora.

L' altro medico dice:
Saper si vuol l'origin di suo male,
et io guarderò intanto l'orinale²².

E sullo stesso registro prosegue una sorta di consulto tra i medici, questa volta arricchito da gustosa ironia per l'uso del latino, manifestazione evidente di pacchiana saccenteria esibita al letto dell'infermo e alla presenza dei familiari sconcertati, che ascoltano e non intendono l'oscuro linguaggio:

E' Medici disputano insieme
Multa sunt in infirmo investiganda;
Qualitas, pulsus, stercus et urina.

El Secondo medico:
Contraria sunt primo resecanda;
Dolor intensus, febris intestina.

El Primo medico:
Sunt haec pro sanitate preparanda:
Reubarbari et mannae medicina.

El Secondo medico:
Sarebbe buono a stemperar con ello
Sugo d'aringhe e vin di pipistrello²³.

A mettere il cappello su tutta la scena non può non accadere che mentre il consulto va avanti, l'ammalato abbandonato a se stesso finisce con il morire, provocando l'ira e l'indignazione di un servo, che, quasi recuperando dalla sua condizione di subalternità un moto di consapevole reazione, scaccia via i dottori:

Guarda, brutta canaglia, anzi poltroni!
Tanto hanno fatto che ce l'hanno morto:
Andarevi con Dio, capi d'arpioni,
Ch' i' vi risciacquerò il brochetto scorto.
Tutto el dì con le mule a processioni
Vanno costor, col prete e 'l beccamorto:
Uccidono uno, e non ne va lor pena:
A loro basta portar la borsa piena²⁴.

²² *Ibidem.*

²³ *Ivi*, p. 449.

²⁴ *Ivi*, p. 450.

È evidente che irrompe qui una visione tutta profana e pratica della vita che, pur senza contestare la cornice sacra di tutta la rappresentazione, sviluppa un'implicita sottile polemica col ripudio della sapienza improduttiva, della letteratura parolaia, che non giova alla comunità civile se produce poi medici che vanno in giro per la città non a guarir gli infermi, ma a raccogliere i morti per accompagnarli al cimitero. Lo sganciamento del Castellani dai moduli espressivi di ascendenza biblica o liturgica o agiografica, col procedimento di intrusione del profano nel sacro, si coglie in un'altra caratteristica del suo stile che si avvale di una scaltrita tecnica onomastica di facile presa sugli spettatori. Essa utilizza suono e significato dei nomi per rispondere ad una chiara esigenza di caratterizzazione. Ancora nella *Storia di Sant'Onofrio* i nomi dei "Malandrini" sono scelti con evidente intenzione dispregiativa anche per la forma con cui suonano: Cuccudrilla, Carpigna, Bertuccione, Graffigna, nomi che armonizzano alla perfezione — si fa per dire — col contenuto dei loro discorsi, come in questo passaggio, fra tanti altri, estremamente significativo:

Torna la istoria a certi malandrini che vogliono ire alla strada e Uno di loro dice:

Branca, che fai?

El Branca risponde a Carpigna:

Dè, non mi tôr la testa,
Che io roderei s'io potessi la croce.
E tu, Carpigna che fai monnaonesta?
E' par che tu non abbi lingua o voce.

Carpigna risponde:

Quando la borsa mia non mi fa festa
E' non è turco di me più feroce;
Ma ecco il Cuccudrilla e Bertuccione:
El diavolo vorrà ire a processione²⁵.

Un tono sfrontato e popolare che si attua appieno in quella che a me pare si possa considerare la più incisiva delle sue operazioni teatrali, la *Rappresentazione della Cena e della Passione*, in ottave percorse da un accentuato realismo nei dialoghi e da una coinvolgente mobilità delle scene. L'argomento illustra la vita di Cristo dall'ultima cena al momento della deposizione dalla Croce; la narrazione dei *Vangeli* è però arricchita, secondo quella ch'era la maniera tipica di Castellano Castellani, da battute e riflessioni della più tipica tradizione popolare. Dopo l'annuncio fatto dall'angelo, motivo obbligato nelle rappresentazioni sacre ed anche in quelle profane (l'esempio dell'*Orfeo* del Poliziano è — a tal proposito e fatte le debite proporzioni —

²⁵ Castellano Castellani, *Storia di Sant'Onofrio*, cit., pp. 21-22.

illuminante)²⁶, e il vaticinio della morte gloriosa del Redentore, sull'intero dramma gravita l'attesa del terribile evento. Gli ultimi giorni di vita di Gesù si svolgono in riflessioni e meditazioni, che nei vari ambienti rivelano l'ansia di un popolo che teme una sciagura imminente.

Un dialogo fra Cristo e la Madre pone l'ineluttabilità della morte, secondo le profezie sacre, perché possa compiersi sulla terra integralmente la volontà divina. Il dramma, in questa parte, acquista l'essenzialità di un ragionamento, ed in ciò si contraddistingue da altri consimili: alle stringenti argomentazioni la Vergine Maria non sa che rispondere:

Combatte il senso contro alla ragione,
Ma quella spero sia superiore²⁷.

Sembra quasi che perfino la madre di Cristo si stia convertendo alla lezione del razionalismo umanistico e inviti a non lasciarsi irretire dagli errori dei sensi. L'autore esalta il carattere umano di Gesù Cristo, la sua sofferenza per la salvezza di tutti e la sua accettazione della morte obbrobriosa per il bene comune, specialmente nella scena dell'orto:

Io sento il corpo da gran pena opresso,
La carne e 'l senso trema per dolore²⁸.

Ancora una volta una sottolineatura di stampo chiaramente naturalistico e del tutto profano.

Tra le parti che seguono, non divise per scene ma susseguentisi nella trama con la semplice indicazione di luogo, spiccano la negazione di Pietro e, per la indubbia vivacità che deriva soprattutto dal tono realistico, il tradimento di Giuda, specie nelle parti salienti dei singoli ragionamenti. Ad un sacerdote che lo apostrofa:

Cieco, pazzo insensato, anzi smarrito!
E' si volea pensarci el primo tratto²⁹

egli replica quasi con candore:

Confesso fortemente aver fallito³⁰

²⁶ I. Del Lungo, *L' Orfeo del Poliziano alla corte di Mantova*, in *Florentia. Uomini e cose del Quattrocento*, G. Barbéra editore, Firenze 1897: «Mercurio, il messaggero degli Dei, come l'Angelo nelle Rappresentazioni sacre, esce sul proscenio ad annunciare la festa», p. 323.

²⁷ Castellano Castellani, *Rappresentazione della Cena e Passione*, in *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV, e XVI*, cit., vol. I, p. 306.

²⁸ *Ivi*, p. 310.

²⁹ *Ivi*, p. 316.

³⁰ *Ibidem*.

suscitando una conclusione di tono popolareggiante:

A noi che fa, se tu sei stato matto?³¹

Se a questa tecnica del ragionare, tutta pervasa di spirito pratico, pur nel riecheggiamento di antiche laudi medievali, si aggiunge che il lamento di Maria e le scene della crocefissione e della deposizione sono affidate alla realistica concisione di un linguaggio estremamente ordinario e privo di ricercatezze, si può comprendere come il sentimento religioso e la tensione emotiva, che di solito l'accompagnano, siano attenuati e sopraffatti da un afflato profano pervasivo ancorché inconsapevole.

La *Rappresentazione della Cena e Passione* è, dunque, opera sacra preparata per un pubblico pronto a rispondere emotivamente, di sentimenti onesti, forse encomiabili, ma anche nutrito di varia letteratura e, per riflesso, depositario d'una grande tradizione poetica. Essa si connota perciò dei motivi spontanei della celebrazione liturgica ed al tempo stesso conserva pienamente la padronanza dell'arte in una scrittura che modula la realtà quotidiana in tutte le sue sfumature particolari. Per tali tratti distintivi questa *Rappresentazione della Cena e Passione* si segnala come utilissima a comprendere un ambiente storico e una civiltà letteraria in rapida e profonda trasformazione, nella quale il teatro si arricchisce di nuovi attori (villici, popolani, mercanti, malandrini) e comincia ad abbozzare qualche carattere³².

A sottolineare nel Castellani la sua versatilità a sapere restare tutto all'interno della tradizione del dramma sacro, alieno dalla commistione con la modernità, e insieme, mutando argomento, esprimere con freschezza e perfino con qualche punta di giocondità lo spirito dei tempi nuovi può essere utile — insieme con altri criteri — un confronto fra due testi tra i più significativi del nostro autore: *La Rappresentazione di San Venanzio*³³ e la *Storia di Sant'Onofrio*³⁴. La prima fu probabilmente recitata per la prima volta il 29 maggio 1502, secondo una notizia ricavata dalla cronaca di Giovanni Cambi: «Addì 29 di maggio 1502 si fecie la rappresentazione d'un miracolo del Corpo di Gesù Cristo, e di poi la Rappresentazione di San Venanzio martire, bellissima festa, che fu un palco che teneva tutte le scabee della chiesa e quanto era lassù larga la piazza di Santa Maria Novella, e costò detta festa scudi 150 l'anno d'oro

³¹ *Ibidem*.

³² Cfr. S. D'Amico, *Storia del Teatro*, cit., vol. I, p. 232.

³³ Castellano Castellani, *La Rappresentazione di San Venanzio*, introduzione e cura di F. Paino, con trad. in inglese di N. Newbigin, Università degli Studi di Camerino, Camerino 2000.

³⁴ Castellano Castellani, *Storia di Sant'Onofrio*, cit.

agli uomini dell'Aquino e di borsa loro»³⁵. La notizia del Cambi ci informa indirettamente di un rapporto del Castellani con una compagnia di flagellanti³⁶ e perciò di una qual certa familiarità con gli ambienti savonaroliani, oltre ad offrire utili indicazioni sulla organizzazione scenografica di questo tipo di rappresentazioni. In apertura Venanzio è impegnato in un monologo, meditando sulla sua vita e proponendosi di liberarsi di tutti i beni col donarli ai poveri. Le sue intenzioni, congiunte alla predicazione, irritano l'autorità civile (lo "Imperadore") che muove le sue forze di polizia e lo convoca per mandarlo a morte. Venanzio non è affatto atterrito dalla prospettiva, anzi si mostra addirittura felice di affrontare il suo martirio. A nulla valgono neppure i tentativi di seduzione:

Se tu vuoi agli dei farti propizio
tu arai del mio stato il reggimento.
Farotti, per più grato beneficio,
che mai ti mancherà oro o argento,
e se fedel sarai al nostro officio
non dubitar ch'io ti farò contento
ché se a' miei sacri dei ritornerai
el primo del mio regno ancor sarai³⁷

per cui viene mandato in carcere, dove subisce tormenti e percosse. È l'intervento di un angelo che lo scioglie dalle sue catene con gran meraviglia dei guardiani:

Io ho veduto di Venanzio un segno,
prefetto, che mi par cosa stupenda.
Che muoia quivi non far già disegno
acciò che presto il ver di ciò comprenda.
Egli ha tanta prudenza e tanto ingegno
che par che 'l cielo al suo pregare s'arrenda³⁸.

Sono loro che riferiscono ai superiori, i quali decidono di insistere facendolo mettere in croce sottoponendolo al fuoco: tormenti che non conseguono alcun effetto sul santo se non preghiere. Ancora una volta un angelo interviene a confortarlo e il vederlo deciso e non sofferente per i tormenti che sta subendo finisce per convertire un primo infedele, mentre l'ira cresce nell'animo dei suoi persecutori che insistono con nuovi e più truci tormenti dai quali Venanzio si libera moltiplicando la sua attività di predicatore. Le conversioni ottenute, piuttosto che far

³⁵ Giovanni Cambi, *Istorie*, in *Delizie degli eruditi toscani*, per Gart. Cambiage stampator ducale, Firenze 1787, p. 176.

³⁶ Su queste compagnie si è da qualche tempo cominciato a scrivere diffusamente soprattutto da parte di studiosi di storia della pietà. Cfr., tra gli altri, J. Henderson, *Piety and Charity in Late Medieval Florence*, Oxford University Press, Oxford 1994.

³⁷ Castellano Castellani, *La Rappresentazione di San Venanzio*, cit., p. 15.

³⁸ *Ivi*, p. 25.

desistere il potere politico dalla persecuzione, lo irritano ancor più. Ad un prefetto che gli chiede conto della sua capacità di resistenza egli risponde con parole che miracolosamente fanno ammalare il prefetto che chiede l'intervento della medicina ufficiale, ma i medici realizzano soltanto un chiacchiericcio tra latino e volgare, e alla fine levano le tende perché l'ammalato è morto ed essi hanno paura delle reazioni popolari. Le ulteriori decisioni di darlo in pasto ai leoni non conseguono effetti, perché «Vengono e lions e fanno reverenza a Venanzio e adorando, onde il popolo tutto veggendo questo miracolo confessò lo Dio di Venanzio essere vero Dio», come da indicazione di regia³⁹. Le conversioni in massa inducono l'autorità ad arrestare nuovamente Venanzio e lo Imperadore decide di rivolgersi agli astrologi perché spieghino il significato di un suo sogno, nel quale Venanzio appariva adorno di fiori, mentre una serie di eventi incomprensibili si verificavano, tutti dal significato minacciosi:

Poi quattro venti in aria si moveva
che 'l regno mio mandavon nel profondo⁴⁰.

Gli astrologi non risolvono alcuno dei dubbi dell'Imperatore, anzi lo rassicurano sulla saldezza del suo stato e sul fondamento della sua religione:

Sappi che Giove imperador superno
preserva e guarda il tuo felice stato⁴¹.

Con questa assicurazione vanno via col regalo di cento fiorini, mentre il cristiano Porfirio spiega all'Imperatore l'arcano, ma riceve come premio la testa mozzata. Compagno sulla scena i poveri che chiedono la liberazione di Venanzio, ma il potere insiste nel suo disegno persecutorio ed è ancora un miracolo, quello di una pietra dalla quale sgorga acqua, che induce alla conversione perfino le guardie di Venanzio. A nulla vale il tentativo di liberarsi dei romani convertiti. Anzi, sono i romani a sopraffare i fedeli dell'Imperatore e questi, per farla finita, ordina di mozzare la testa al vecchio monaco che affronta il martirio senza alcuna remora, mentre l'Imperatore finisce per essere sbranato in un bosco da orsi e leoni.

A ben vedere tutta la rappresentazione si svolge all'interno della vita, delle persecuzioni, della morte di Venanzio e della funzione redentrice che le sue esemplari sofferenze hanno esercitato sugli infedeli indotti alla conversione. Sono soltanto le due brevi comparse dei medici e degli astrologi saccenti, che discutono a vuoto e prestano la loro opera

³⁹ *Ivi*, p. 55.

⁴⁰ *Ivi*, p. 61.

⁴¹ *Ivi*, p. 63.

strumentalmente per denaro, che sembrano pagare un qualche tributo allo spirito critico della intellettualità fiorentina contemporanea.

Diverso appare invece l'intelaiatura della *Storia di Sant'Onofrio* dove l'alternanza dei contenuti religiosi e le scene desunte dalla vita quotidiana si alternano con una frequenza che colloca la parte profana in posizione di netta prevalenza rispetto a quella sacra. La rappresentazione infatti avvia con una dichiarazione di Onofrio e la richiesta al suo abate di farsi romito, ma si trasferisce subito in un ambiente di città con la presentazione di due fanciulli che discutono sulla utilità e sulla opportunità di farsi frati, lasciando emergere, nel brioso dialogo nel quale le battute si rincorrono per coppie di endecasillabi, tutte le ragioni non nobili per le quali i giovani venivano indotti ad imboccare la vita conventuale. Se è vero che ritorna immediatamente la scena del deserto nella quale si sviluppa l'incontro di Onofrio con il demonio e l'angelo, è anche vero che la scena successiva riporta al mondo della pratica e della concretezza. Un gruppo di ladruncoli, sfaccendati e goderecci, (i "Malandrini") prima derubano due mercanti, che peraltro tessono l'elogio dell'usura, e poi conducono un vero e proprio assalto ad un convento portandosi via tutte le cibarie accumulate: il tutto con un senso di giocondità della vita di cui la canzone — già citata — che van cantando è sintomatica⁴². La scena poi della osteria alla quale chiede ospitalità l'abate del convento derubato è tutta costruita collocando sullo stesso piano le finalità religiose della missione che l'abate si è assunta e le esigenze minute della vita pratica, senza nessuna prevalenza della finalità sacra della rappresentazione: una serie di dialoghi che si svolgono tutti all'insegna della vita quotidiana, mentre l'eremo di Sant'Onofrio nel deserto sembra quasi dimenticato e recuperato solo a conclusione, col racconto della morte e della sepoltura miracolosa del santo, con l'uso di un linguaggio affatto aulico e privo di ascendenze bibliche.

Nelle sacre rappresentazioni di Castellano Castellani dunque l'elemento profano, a poco a poco, prende il sopravvento su quello sacro, soprattutto coi personaggi comici⁴³, che rappresentano per questo genere letterario un paradossale transito verso la modernità.

Castellano Castellani attinge ancora i suoi temi alla materia tradizionale, in particolare alla secolare e feconda tradizione agiografica ma, come gli altri suoi contemporanei, non può dimenticare di scrivere ed operare mentre nasce la rappresentazione laica, con l'*Orfeo* del Poliziano, e il pubblico riscopre la rappresentazione delle commedie latine: la sollecitazione nuova è ormai anche per lui, uomo di fede, lo spettacolo. Egli è autore e, in quanto opera nella Firenze medicea, non nasconde le sue pretese letterarie: anche lui tiene conto degli spettatori e

⁴² Cfr. Castellano Castellani, *Storia di Sant'Onofrio*, cit., p. 22.

⁴³ Cfr. F. Flora, *Storia della letteratura italiana. Il Quattrocento e il primo Cinquecento*, Arnoldo Mondadori, Milano 1967, vol. II. p. 140.

ricerca il successo. Nella nuova esperienza si può ben dire che elementi di innovazione non sono soltanto le parti comiche, ma un nuovo senso dei rapporti umani, insieme padronanza di una nuova dimensione sociale e scoperta di nuove possibilità di linguaggio.

Non arrivo ad enfatizzare sostenendo che la sacra rappresentazione — come genere letterario — sia pervenuta con il contributo di Castellano Castellani ad elaborare un proprio linguaggio ed una dimensione drammatica ed immaginativa d'avanguardia, o che egli sia pervenuto ad assumere il linguaggio della realtà in funzione di scoperta fantastica, secondo un processo che, in quello stesso lasso di anni, si attuava nel genere epico⁴⁴. Appare evidente tuttavia che le discussioni intorno all'ortodossia delle varie modalità della scrittura — cui le *Prose* del Bembo tenteranno di porre un argine a mo' di provvisoria normativizzazione — sono sullo sfondo a guidare le scelte linguistiche di Castellani, senza voler chiamare in causa la vecchia e pur feconda questione del rapporto tra lingua e società. Al grande, al sovranaturale e al divino degli antichi spettacoli in chiesa il Castellani associa con sapiente gradualismo il macabro, il buffonesco, l'osceno, il mondo comune⁴⁵.

La drammaticità — come categoria teleologica della rappresentazione — fu spesso raggiunta da Castellani con espedienti esterni, come quello di spezzare la ottava ed il verso tra le diverse voci anche attraverso l'uso «dello *enjambement* per tornire le sue frasi: effetti tutti esterni, che dovevano avere la loro presa sugli ascoltatori»⁴⁶ e che contribuirono a spezzare innovativamente la struttura metrica dell'ottava.

Va prestata, infine, attenzione alla presenza di una robusta tensione stilistica, che realizza l'adeguamento del lessico al registro richiesto dalle situazioni: un senso del decoro formale modernamente inteso, ricercato talvolta perfino a danno dell'azione e del dramma. Questi caratteri distintivi della produzione di Castellano Castellani lo collocano a buon diritto all'interno della grande tradizione letteraria colta.

Il genere gli consente tanta libertà da far coesistere — lo ripeto — il sacro con il profano, con una variazione frequente e spesso briosa dei toni, dal decoroso al plebeo⁴⁷, nell'aspirazione ad un realismo carico di modernità.

⁴⁴ La bibliografia su una questione di tal fatta è vastissima. Cfr. per la sottolineatura della discontinuità ariostesca rispetto alla tradizione D. Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando furioso*, B. Mondadori, Milano 1999.

⁴⁵ Cfr. Th. Klauser, *La liturgia nella Chiesa occidentale: sintesi storica e riflessioni*, Elle Di Ci imprim, Torino 1971, *passim* e, tra i lavori più recenti, P. Bosisio, *Teatro dell'Occidente. Elementi di storia della drammaturgia e dello spettacolo teatrale. Dalle origini al gran secolo*, LED, Milano 2006², vol. I.

⁴⁶ D. De Robertis, *L'esperienza poetica del Quattrocento*, cit., vol. III, pp.445-446.

⁴⁷ «Quei toni [...] il classicismo del Cinquecento distinguerà separando la tragedia dalla commedia», G. Ponte, *Tradizione agiografica e realtà Quattrocentesca nel Sant'Onofrio di Castellano de' Castellani*, in *Esperienze dello spettacolo religioso*, cit., p. 130.

Bibliografia

- M. Apollonio, *Storia del teatro italiano*, Sansoni, Firenze 1981⁴, voll. 4.
- F. Avonto, *La vita di Castellano Castellani secondo nuovi documenti*, «Rivista della Biblioteca degli Archivi», XXXIV, 1924, pp. 92-116.
- L. Banfi (a cura di), *Sacre rappresentazioni del Quattrocento*, UTET, Torino 1963.
- P. Bosisio, *Teatro dell'Occidente. Elementi di storia della drammaturgia e dello spettacolo teatrale. Dalle origini al gran secolo*, LED, Milano 2006², vol. I.
- Giovanni Cambi, *Istorie*, in *Delizie degli eruditi toscani*, per Gart. Cambiage stampator ducale, Firenze 1787.
- Castellani Castellano, *La Rappresentazione di San Venanzio*, introduzione e cura di F. Paino, con trad. in inglese di N. Newbiggin, Università degli Studi di Camerino, Camerino 2000.
- Castellano Castellani, *Opera noua diuotissima spirituale*, ad instantia de Nicolo Zopino e Vincenzo Compagni, in Venetia 1515.
- Castellano Castellani, *Storia di Sant'Onofrio*, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, diretto da F. Doglio, Union Printing Editrice, Viterbo 1992.
- A. Cioni, *Bibliografia delle sacre rappresentazioni*, Sansoni, Firenze 1961.
- G. Corsi, *Laude di Castellano Castellani*, «Giornale Storico della letteratura italiana», CL, 1973, pp. 68-76.
- M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano 1976.
- F. Cruciali, D. Seragnoli (a cura di), *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Il Mulino, Bologna 1987.
- S. D'Amico, *Storia del Teatro Drammatico. Grecia e Roma - Medioevo*, Garzanti, Milano 1958, vol. I.
- A. D'Ancona (a cura di), *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI*, Successori Le Monnier, Firenze 1872, voll. 3.
- A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, Loescher, Torino 1891², voll. 3.
- G. Davico Bonino, *Il teatro italiano*, Einaudi, Torino 1975.
- V. De Bartholomaeis, *Le origini della poesia drammatica italiana*, Zanichelli, Bologna 1924.
- D. De Robertis, *L'esperienza poetica del Quattrocento*, in *Storia della Letteratura Italiana. Il Quattrocento e l'Ariosto*, diretta da E. Cecchi, N. Sapegno, Garzanti, Milano 1966, vol. III, pp. 357-784.
- F. De Sanctis, *Un dramma claustrale*, in *Saggi critici*, a cura di L. Russo, Gius. Laterza, Bari 1974, vol. III, pp. 47-75.
- I. Del Lungo, *L'Orfeo del Poliziano alla corte di Mantova*, in *Florentia. Uomini e cose del Quattrocento*, G. Barbéra editore, Firenze 1897, pp. 283-349.
- Giulio Camillo Delminio, *L'idea del teatro e altri scritti di retorica*, Edizioni R.E.S., Torino 1990.
-

- J. Drumbl, *Drammaturgia medioevale*, in *Dimensioni drammatiche della liturgia medievale*, Atti del primo Convegno di Studi, Viterbo 31 maggio-1, 2 giugno 1976, a cura del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Bulzoni, Roma 1977, pp. 229-236.
- F. Flora, *Storia della letteratura italiana. Il Quattrocento e il primo Cinquecento*, Arnoldo Mondadori, Milano 1967, vol. II.
- R. Guarino, *Il teatro nella storia. Gli spazi, la cultura, la memoria*, Laterza, Roma-Bari, 2015.
- J. Henderson, *Piety and Charity in Late Medieval Florence*, Oxford University Press, Oxford 1994.
- D. Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando furioso*, B. Mondadori, Milano 1999.
- Th. Klauser, *La liturgia nella Chiesa occidentale: sintesi storica e riflessioni*, Elle Di Ci imprim, Torino 1971.
- A. Lombardo, *Storia del teatro: medioevo e rinascimento*, Edizioni RAI, Pompei 1962.
- Lorenzo De' Medici, *Rappresentazione di San Giovanni e Paolo*, a cura di F. Doglio, Coletti, Roma 1987.
- Lorenzo de' Medici, *Rappresentazione di San Giovanni e Paolo*, a cura di G. Davico Bonino, Pratiche, Parma 1992.
- C. Molinari (a cura di), *Il teatro. Repertorio dalle origini a oggi*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1982.
- Mutini C., *Castellano, Castellani*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1978, XXI, pp. 611-616.
- N. Newbigin (a cura di) *Dieci sacre rappresentazioni inedite fra Quattrocento e Cinquecento*, Moxedano editrice, Roma 2009.
- N. Newbigin (a cura di), *Nuovo corpus di sacre rappresentazioni fiorentine del Quattrocento*, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1983.
- Ponte G. (a cura di), *Sacre rappresentazioni fiorentine del Quattrocento*, Marzorati, Milano 1974.
- G. Ponte, *Attorno al Savonarola. Castellano Castellani e la sacra rappresentazione in Firenze tra '400 e '500*, Pagano, Genova 1969.
- G. Ponte, *Tradizione agiografica e realtà Quattrocentesca nel Sant'Onofrio di Castellano de' Castellani*, in *Esperienze dello spettacolo religioso nell'Europa del Quattrocento*, a cura di M. Chiabò, F. Doglio, Atti del XVI convegno del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale (Roma, 17-21 giugno 1992), Torre di Orfeo, Roma 1993, pp. 121-130.
- R. Ruffini, *La Calandria: commedia e festa nel Rinascimento*, Cue Press, Bologna 2015.
- R. Rusconi, *Confraternite, Compagnie e devozioni*, in *Storia d'Italia. Annali IX. La Chiesa e il potere politico dal medioevo all'età contemporanea*, a cura di G. Chittolini, G. Miccoli, Einaudi, Torino 1986, pp. 467- 506.
- R. Rusconi, *La religione dei cittadini: riti, credenze, devozioni*, in *Ceti sociali ed ambiente urbano nel teatro religioso europeo del '300 e del '400*, Atti del IX

- Convegno del Centro Studi sul teatro medievale e rinascimentale, Viterbo, 30 maggio-2 giugno 1985, a cura di M. Chiabò, F. Doglio, Viterbo 1986, pp. 17- 40.
- M. Schino, *Dodici schede sul teatro italiano*, in G. Wickham, *Storia del teatro*, Il Mulino, Bologna 1988, pp. 567-641.
- S. Stallini, *Le théâtre sacré à Florence au XV^e siècle. Une histoire sociale des formes*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2011.
- N. L. Todarello, *Le arti della scena: lo spettacolo in occidente da Eschilo al trionfo dell'opera*, Latorre, Novi Ligure 2006.
- R. C. Trexler, *Public life in Renaissance Florence*, Academic Press, New York and London 1980.
- R. C. Trexler, *Ritual in Florence: Adolescence and Salvation in the Renaissance*, in *The Pursuit of Holiness in Late Medieval and Renaissance Religion*, a cura di C. Trinkaus, H. A. Oberman, Brill, Leiden 1974, pp. 200-264 (ora tradotto in Id., *Famiglia e potere a Firenze nel Rinascimento*, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma 1990, pp. 79-163).
- P. Ventrone, *Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, in *Le temps revient 'l tempo si rinnova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, a cura di P. Ventrone, Silvana Editoriale, Milano 1992, pp. 21-53.
- P. Ventrone, *La sacra rappresentazione fiorentina: aspetti e problemi*, in *Esperienze dello spettacolo religioso nell'Europa del Quattrocento*, a cura di M. Chiabò, F. Doglio, Atti del XVI convegno del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale (Roma, 17-21 giugno 1992), Torre di Orfeo, Roma 1993, pp. 67-99.
- L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Einaudi, Torino 1977.