

Una *barriera* in forma di *moresca*: Bruxelles 1565

Danza e potere nelle celebrazioni festive dell'Europa della prima Età moderna

Alessandro Pontremoli

ABSTRACT

A *barriera* in the form of a *moresca*: Brussels 1565. Dance and Power in Early Modern European Festivals

In the context of festive forms, dance plays a decisive role within the celebration: on the one hand, it takes on specific forms, such as social dances, theatrical and paratheatrical dances, which contribute to the consolidation of conversational relations also on the level of political diplomacy; on the other hand, the choreography as a technology pervades the entire structure of the celebration and determines the design of its forms, to offer a representation of reality as a spectacle, consolidate a common culture among members of the aristocracy and produce the sense of a shared experience. Dance associates its manifestations with the memory of the event and the ideological constructs that determined it. A particularly interesting and paradigmatic case is a *barriera* in the form of a *moresca* performed during the feasts for the marriage of Alessandro Farnese and Maria of Portugal in Brussels in November 1565. This essay seeks to demonstrate how the political thread that runs through the symbols produced by the performance, in the context of the complex festive choreography, are generated precisely within the languages of representation and offer the key to understanding not only the celebrations as a whole, but also the entire wedding enterprise desired and planned by Philip II, and conceived by the sovereign with foresight in view of the subjugation of Flanders, the most troublesome and rebellious province of his entire empire.

KEYWORDS

Renaissance Dance, spectacle, magnificence, dynastic festivals, court propaganda.

Introduzione

Tra XVI e XVII secolo la festa di corte coi suoi sontuosi apparati e la sua articolata e complessa fenomenologia è stata studiata come una macro-forma dello spettacolo di Antico regime¹. Riti di incoronazione, esequie di stato, accoglienze, cerimo-

1. A partire dai tre storici volumi di saggi su *Les fêtes de la Renaissance*, raccolti da Jean Jacquot rispettivamente nel 1956, 1960 e 1975 (Édition du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris) la bibliografia sulla cultura festiva della prima Età moderna è cresciuta in maniera esponenziale nel tempo, ed è, ad oggi, decisamente sterminata, anche a motivo di un rinnovato interesse per l'argomento da parte degli studiosi in anni recenti. Mi limito, in questo contesto, ad alcuni testi più attuali (in ordine cronologico decrescente), all'interno dei quali compaiono ampi regesti di fonti e di letteratura critica: C. Passera, «In questo piccolo libretto». *Descrizioni di feste e di spettacoli per le nozze dei signori italia-*

nie civiche, matrimoni reali e battesimi sono alcune delle molte occasioni festive che compongono il calendario della vita delle corti europee e che generano una struttura-evento ricorrente nelle sue forme e nelle sue manifestazioni. Elementi rituali, cerimonie pubbliche e private, rappresentazioni teatrali, espressioni di teatralità diffusa da un lato costituiscono nel loro insieme un osservatorio privilegiato per la comprensione dei processi storici, dall'altro sono essi stessi a offrire alle coscienze i paradigmi di compressione dei cambiamenti socioculturali in atto, imponendo visioni e comportamenti attraverso l'incorporazione performativa della partecipazione festiva.

Nel corso del Cinquecento le forme della festa assumono una forte connotazione politica definendo una nuova concezione della città e dello stato. Nel contesto di un'ideologia classicista, come portato del primo Rinascimento, e nel dispiegarsi della dialettica religiosa tra Riforma e Controriforma, l'*agency* della performance festiva contribuisce a definire i tratti distintivi della prima Età moderna e della società delle buone maniere.

Osserva, al proposito, la studiosa J.R. Mulryne:

It takes no special effort of historical imagination to perceive the congruence between festival and the cultural redefinition prompted by the new learning, between festival and the need, fuelled by religious reform and historical change, for a national self-image, or between festival and the emergence of the nation-state and the theories and practices of absolutism. Each of these large historical developments not only left its mark on festival but was, in some degree, formulated by festival performance and language, in so far as the genre summarizes, often at crucial junctures in the life of the state, a national and civic consciousness, or seeks to mould or impose one².

ni del Rinascimento, Firenze University Press, Firenze 2020; F. Bortoletti, *Concordia principum: The Triumphal Entry of Prince Philip into Milan (1548)*, in *Charles V, Prince Philip, and the Politics of Succession: Imperial Festivities in Mons and Hainault, 1549*, a cura di M.M. McGowan e M. Shewring, Brepols, London 2020, pp. 103-140; *Occasions of State: Early Modern European Festivals and the Negotiation of Power*, a cura di J.R. Mulryne, K. De Jonge, R.L.M. Morris e P. Martens, Routledge, Abingdon (Oxon)-New York (NY) 2019; F. Bortoletti, *Emblemi e Festa. Le giostre medicee tra fabule, forme e figure*, in *La performance della memoria. La scena del teatro come luogo di sopravvivenze, ritorni, tracce e fantasmi*, a cura di Ead. e A. Sacchi, Baskerville, Bologna 2018, pp. 91-127; *Architectures of Festival in Early Modern Europe: Fashioning and Re-fashioning Urban and Courtly Space*, a cura di J.R. Mulryne, K. De Jonge, P. Martens e R.L.M. Morris, Routledge, Abingdon (Oxon)-New York (NY) 2018; *Ceremonial Entries in Early Modern Europe: The Iconography of Power*, a cura di J.R. Mulryne, M.I. Aliverti e A.M. Testaverde, Ashgate, Farnham (Surrey)-Burlington (VT) 2015; H. Watanabe-O'Kelly, "True and Historical Descriptions"? *European Festivals and the Printed Record*, in *The Dynastic Centre and the Provinces: Agents and Interactions*, a cura di J. Duindam e S. Dabringhaus, Brill, Leiden-Boston 2014, pp. 150-159; *Dynastic Marriages 1612/1615: A Celebration of the Habsburg and Bourbon Unions*, a cura di M.M. McGowan, Ashgate, Farnham (Surrey)-Burlington (VT) 2013; *Writing Royal Entries in Early Modern Europe*, a cura di M.-C. Canova-Green, J. Andrews e M.-F. Wagner, Brepols, Turnhout 2013; *Feste barocche. Cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Settecento*, a cura di C. Arnaldi di Balme e F. Varallo, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2009; *Court Festivals of the European Renaissance: Art, Politics and Performance*, a cura di J.R. Mulryne e E. Goldring, Ashgate, Farnham (Surrey)-Burlington (VT) 2002¹, Routledge, Abingdon (Oxon)-New York (NY) 2017².

2. R. Mulryne, *Introduction*, in *Court Festivals* cit. p. 4.

Tornei spettacolo, cortei viari, banchetti, balli, mascherate, processioni religiose, ecc. sono elementi di un dispositivo di potere che agisce sui corpi e attraverso i corpi e che è osservabile in modo particolare nella dimensione coreografica che attraversa le diverse forme performative³. Visione, azione e partecipazione all'evento attivano un processo di incorporazione di valori, contribuiscono, all'interno dei diversi gruppi sociali, alla formazione delle idee di stato nazionale e di monarchia assoluta⁴.

La macchina cerimoniale, sia sul piano economico⁵, sia su quello sociale, è in grado di informare la comunicazione visiva e la produzione di simboli all'interno dei diversi processi artistici offrendo un supporto epistemico a snodi storici e a fattori culturali: il declino dell'Europa feudale, l'auto-affermazione civica e nazionale, le complesse trasformazioni del sentire religioso e dei suoi apparati di potere⁶.

Nel contesto delle forme festive la danza ricopre un ruolo determinante, come è stato ampiamente dimostrato⁷. In particolare, all'interno della festa, da un lato essa si sostanzia in forme specifiche, come i balli sociali, le danze teatrali e quelle parateatrali⁸, che contribuiscono al consolidarsi delle relazioni conversazionali anche sul piano della diplomazia; dall'altro la dimensione coreografica, in quanto tecnologia coreica, pervade l'intero impianto della festa e determina il disegno delle sue forme, per offrire una rappresentazione della realtà come spettacolo, consolidare una cultura comune ai membri dell'aristocrazia e produrre il senso di un'esperienza condivisa⁹. La danza agisce così associando le sue manifestazioni

3. Cfr. A. Pontremoli, *Potere diretto e potere obliquo nella danza nobile a Milano fra Cinque e Seicento*, in Cesare Negri, *Un maestro di danza e la cultura del suo tempo*, a cura di Id. e C. Gelmetti, Marsilio, Venezia 2020, pp. 19-33.

4. Cfr. M. Franko, *Danza come testo. Ideologie del corpo barocco*, L'Epos, Palermo 2009 (ed. or., *Dance as Text: Ideology of the Baroque Body*, Cambridge University Press, Cambridge 1993¹, 2015²).

5. Una recente storiografia dello spettacolo, particolarmente avveduta, indaga il fattore economico come variabile non trascurabile nel processo di costruzione di senso della festa di corte fra XVI e XVII secolo; cfr., al proposito, gli studi di Francesca Fantappiè, e in particolare il suo recente *Sul costo degli spettacoli per il matrimonio di Ferdinando I de' Medici (1589) e i limiti della «magnificenza»*, in «Il castello di Elsinore», XXXVII, 2024, 90, pp. 21-58.

6. Cfr. R. Strong, *Arte e potere. Le feste del Rinascimento 1450-1650*, Il Saggiatore, Milano 1987 (ed. or., *Art and Power: Renaissance Festivals 1450-1650*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1984).

7. Franko, *Danza come testo* cit., pp. 25-51; A. Pontremoli, *Intermedio spettacolare e danza teatrale a Milano fra Cinque e Seicento*, Euresis Edizioni, Milano 1999¹, 2005², pp. 97-166; cfr. A. Arcangeli, *Davide o Salomè. Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Fondazione Benetton Studi Ricerche-Viella, Treviso-Roma 2000.

8. Cfr. A. Pontremoli, *La danza nelle corti di antico regime. Modelli culturali e processi di ricezione fra natura e arte*, Edizioni di Pagina, Bari 2012, in particolare il cap. 4 della parte II: *La danza geometrica: ballo sociale, parateatrale e di scena*, pp. 84-91.

9. Cfr. V.R. Schwartz, *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de siècle Paris*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1999, p. 6: tale visione, che Vanessa Schwartz riferisce alla Parigi del XIX secolo partendo dal concetto di «comunità immaginate» elaborato da Benedict Anderson (B. Anderson, *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, Laterza, Roma-Bari 2018; ed. or., *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London-New York 1983¹, 1991²) è, a mio parere, applicabile con efficacia anche ai fenomeni della prima

alla memoria dell'evento e ai costrutti ideologici che l'hanno determinata. Per tali motivi appare interessante analizzare con attenzione il ballo all'interno della festa, per rintracciare la matrice coreico-performativa e metterne in luce il portato sottostante, al di là delle forme specifiche.

Un caso particolarmente interessante e paradigmatico da questo punto di vista è una *barriera* in forma di *moresca* realizzata in occasione delle celebrazioni festive per il matrimonio di Alessandro Farnese e Maria del Portogallo nel novembre del 1565 a Bruxelles. Benché molto studiato dal punto di vista storico, l'evento in questione, ben documentato, non è stato tuttavia ancora affrontato nell'ambito degli studi teatrali e di danza. Come cercheremo di mostrare, la filigrana politica e di confronto culturale che attraversa i simboli prodotti performativamente, nel contesto dell'articolata coreografia festiva, sono generati proprio all'interno dei linguaggi della rappresentazione e ci offrono la chiave di lettura non solo delle celebrazioni nel loro complesso, ma dell'intera impresa matrimoniale voluta e architettata da Filippo II, e pensata dal sovrano con lungimiranza in vista della sottomissione delle Fiandre, la provincia più facinorosa e ribelle di tutto il suo impero¹⁰.

La festa di matrimonio

Nel disegno politico di Filippo II il matrimonio del nipote Alessandro Farnese rappresentava uno snodo strategico¹¹. I rapporti poco trasparenti col padre di Alessandro, Ottavio Farnese, che la sorella Margherita d'Austria aveva sposato in se-

Età moderna. Cfr. S. Adamo, *Dancing for the World: Articulating the National and the Global in the Ballo Excelsior's Kitsch Imagination*, in *Moving Bodies, Displaying Nations: National Cultures, Race and Gender in World Expositions Nineteenth to Twenty-first Century*, a cura di G. Abbattista, EUT Edizioni-Università di Trieste, Trieste 2014, pp. 143-172: 146-148.

10. Un progetto analogo, a distanza di più di trent'anni, sarà quello del matrimonio di sua figlia, l'Infanta Isabella (sorella di Filippo III) con l'arciduca Alberto d'Austria, cui però Filippo II (che muore il 13 settembre del 1598) non potrà assistere, in quanto le nozze effettive saranno celebrate solo l'anno seguente. Anche questa impresa matrimoniale e i conseguenti festeggiamenti ipertrofici attraverso l'Europa si collocano nella politica di risoluzione delle annose controversie fra Spagna e Paesi Bassi. Si trattava infatti di una lungimirante strategia predisposta dal sovrano fin dal 1594 e che prevedeva di riconoscere ai Paesi Bassi lo statuto di uno Stato relativamente indipendente, governato dall'arciduca Ernesto d'Austria. La morte di Ernesto orienta Filippo verso Alberto, fratello del defunto, che abbandona la porpora cardinalizia e accetta il più alto compito, approvato dal papato, di mantenere salda, con vincoli di sangue, l'unità dell'impero. Questo avrebbe permesso a Filippo II di annunciare ai Paesi Bassi l'avvento della nuova regina, la figlia Isabella, che formalmente riceveva dal fratello Filippo III (futuro re) il diritto di governare su quelle terre. Cfr. G. Parker, *Filippo II di Spagna. Un solo re, un solo impero*, Il Mulino, Bologna 1985 (ed. or., *Philip II*, Little, Brown and Company, Boston-Toronto 1978); J. Rainer, *Il matrimonio austro-spagnolo del 1598/99*, in «Quaderni Giuliani di Storia», XXVIII, 2007, 2, pp. 387-414.

11. Cfr. G. Drei, *I Farnese. Grandezza e decadenza di una dinastia italiana*, a cura di G. Allegri Tassoni, La Libreria dello Stato, Roma 1954, pp. 120-130; A. Bezzi, *Alessandro Farnese. Una vita per un ideale*, Luigi Battei, Parma 1977, pp. 27-29; A. Pietromarchi, *Alessandro Farnese. L'eroe italiano delle Fiandre*, Gangemi Editore, Roma 1998, pp. 45-49; M. Dall'Acqua, *I Farnese*, Gazzetta di Parma Editore, Parma 2008, pp. 51-63; M. Solari, *Alessandro Farnese*, LIR Edizioni, Piacenza 2016, pp. 65-75.

conde nozze nel 1538, avevano generato una diffidenza che affondava le sue radici nel comportamento ondivago tenuto dal cognato durante la guerra di Parma¹². In seguito alla pace di Gand, che ristabilisce un'alleanza fra il duca Ottavio e la Spagna, i Farnese riacquistano Parma e Piacenza, ma a caro prezzo. Fra le condizioni poste da Filippo II per assicurarsi la fedeltà del ducato, oltre alla presenza di una guarnigione spagnola a Piacenza, la più dura è sicuramente quella dell'obbligo per Alessandro di risiedere presso la corte dello zio, prima a Bruxelles fra il 1556 e il 1559, poi (a eccezione di un viaggio al seguito di Filippo in Inghilterra) in Spagna, dove fino ai vent'anni insieme al cugino don Carlos e allo zio don Giovanni d'Austria, suoi coetanei, completa gli studi presso l'università di Alcalá¹³.

Filippo II ha così modo di sovrintendere alla formazione del nipote, particolarmente versato nell'arte della guerra, evidentemente immaginando per il ragazzo un destino di fedele condottiero e di stratega militare, come poi storicamente si realizzerà, quando a partire dal 1577 gli affiderà il comando dei reggimenti spagnoli di stanza in Italia da inviare nelle Fiandre, conferendogli prima il ruolo di luogotenente del governatore don Giovanni D'Austria e poi, alla morte di questi, quello di viceré di quelle province.

Che Filippo tenesse molto al nipote e preparasse per lui un futuro di potere è confermato dal fatto che ne progetta nel dettaglio il matrimonio, per rinforzare il giovane sul piano del casato¹⁴. Contro la volontà di Ottavio e Margherita e le loro aspirazioni dinastiche Filippo procede in autonomia alle trattative con la casa portoghese dei d'Aviz e il contratto viene definitivamente ratificato a Madrid il 25 marzo del 1565¹⁵. La promessa sposa è Maria del Portogallo, nipote di re Giovanni III, di sette anni più grande di Alessandro. Era una donna di provata fede cattolica, discendente da una famiglia con rapporti di fedeltà nei confronti della vicina Spagna e portatrice di un'ingente dote in denaro e in metalli e pietre preziose¹⁶.

12. Cfr. M.M. Rabà, *Il fronte emiliano di una contesa europea: la Guerra di Parma (1551-1552)*, in *Storia di Parma*, vol. IV: *Il ducato farnesiano*, a cura di G. Bertini, Monte Università Parma Editore, Parma 2014, pp. 67-79.

13. Cfr. Drei, *I Farnese* cit., pp. 106-119; Pietromarchi, *Alessandro Farnese* cit., pp. 25-41.

14. Cfr. Pietromarchi, *Alessandro Farnese* cit., pp. 41-45.

15. Cfr. G. Bertini, *Le nozze di Alessandro Farnese. Feste alle corti di Lisbona e Bruxelles*, Skira, Milano 1997, p. 28. Giuseppe Bertini è uno dei principali studiosi della famiglia Farnese. Il suo volume trascrive e commenta una delle fonti più importanti sulle feste per il matrimonio di Alessandro Farnese e Maria del Portogallo, la relazione stampata a Bologna nel 1566 del bolognese Francesco De Marchi, uomo di fiducia di Margherita d'Austria e fedele compagno d'armi di Alessandro Farnese (Francesco De Marchi, *Narratione particolare delle gran feste, e trionfi fatti in Portogallo et in Fiandra nello sposalitio dell'Illustrissimo, et Eccellentissimo Signore, il Sig. Alessandro Farnese, Principe di Parma, e Piacenza, e la Sereniss. Donna Maria di Portogallo*, Con licentia de' Superiori, In Bologna, Appresso Alessandro Benacci, 1566). Le citazioni e i riferimenti a questa cronaca vengono tratti dalla trascrizione moderna di Bertini alle pp. 77-132. Cfr., inoltre, E. Costa, *Le nozze del duca Alessandro Farnese*, Editrice Luigi Battei, Parma 1887; M. Andreoni, *Il matrimonio di Alessandro Farnese con Maria di Portogallo*, in «Nobiltà. Rivista di araldica, genealogia, ordini cavallereschi», XXIX, 2022, 168-169, pp. 421-428.

16. Cfr. M. de Lurdes Correia Fernandes, *A Vida de Maria de Portugal, Princesa de Parma: do texto ao comentário*, in *D. Maria de Portugal Princesa de Parma (1565-1577) e o seu tempo. As relações culturais entre Portugal e Itália na segunda metade de Quinhentos*, Centro Interuniversitário de História da

Sposando Maria d'Aviz, Alessandro si imparentava con una dinastia prestigiosa al comando di un vasto impero coloniale.

Come di consueto in casi così importanti, gli sponsali avevano luogo sia nella patria della sposa sia in quella dello sposo. La cerimonia per procura viene infatti celebrata a Lisbona il 13 maggio del 1565 in assenza di Alessandro, rappresentato, significativamente, dall'ambasciatore spagnolo in Portogallo¹⁷. Il controllo su questo matrimonio da parte della Spagna è a tal punto totalizzante che Alessandro viene presentato al mondo non tanto come un Farnese, quanto piuttosto come un familiare di Filippo II. Non è un caso che la sede dei festeggiamenti maggiori sia proprio Bruxelles, centro nevralgico dei Paesi Bassi, sui quali la madre Margherita d'Austria esercitava il governatorato spagnolo.

Terminati i solenni tripudi portoghesi¹⁸, il 12 agosto, come stabilito dal rigido protocollo del contratto di nozze, un'ingente flotta salpa dal porto di Vlissingen in Zelanda diretta in Portogallo per prelevare Maria. Il costo esorbitante del viaggio gravava sulle casse dei Farnese, costretti a indebitarsi per far fronte sia ai continui e pericolosi inconvenienti della traversata, sia alle spese per gli splendidi apparati e per le celebrazioni festive previste per gli sponsali a Bruxelles.

È molto probabile che la regia dei festeggiamenti in terra fiamminga sia ricon-

Espiritualidade, Instituto de Cultura Portuguesa, Porto 1999, pp. 155-182; *Maria del Portogallo sposa di Alessandro Farnese. Principessa di Parma e Piacenza dal 1565 al 1577*, a cura di G. Bertini, Ducati Editore, Parma 2001.

17. Per i Farnese è presente solo il legato del cardinal Alessandro, Angelo Carissimi, che relaziona del matrimonio e dei sontuosi festeggiamenti nelle sue lettere al prelado e al duca Ottavio, cfr. Bertini, *Le nozze di Alessandro Farnese* cit., p. 77, nota 5.

18. Le informazioni ci giungono indirettamente dal De Marchi, che non avendo preso parte alle nozze di Lisbona si avvale presumibilmente del racconto di testimoni, così come pure per le notizie relative al fortunoso viaggio per mare. La danza è presente in maniera significativa e costante anche nei festeggiamenti che seguono gli sponsali per procura in Portogallo: «E la sera si fece festa regale [...], la Maestà del Re ballò con l'Altezza della Principessa [...]. Ballò medesimamente il Signor Don Duardo con la Signora Donna Caterina Dez [...]. Gli altri Signori e cavalieri ballarono poi con l'altre Signore e dame», De Marchi, *Narratione*, in Bertini, *Le nozze di Alessandro Farnese* cit., p. 78. Una più dettagliata descrizione del ballo del Re dodicenne con la sposa si trova in una lettera di Angelo Carissimi a Ottavio Farnese, ragguagliato da Lisbona sull'andamento dei festeggiamenti, Archivio Storico di Napoli, Archivio Farnesiano, 262, fasc. 6 (1564-1566), cc. 768-773: «Il Re, per complimento di tutti gli honori e favori ch'haveva risoluto di voler fare alla sposa, fece segno di voler danzare anch'egli; per il che, fatto intrare nuovo concerto de varij instrumenti e levati tutti in piedi, cominciarono con una dolcissima armonia a sonare un'Alemana al cui sono levatosi il Re in piedi e dismontato con una maestà non credibile in un fanciullo di così puochi anni, invitò a ballar la sposa, la quale [...] riverentissimamente diede la mano al Re, il quale la condusse i primi passi, e sempre con sì altieri e real portamenti che nessuno cavaliere consumato già de molti anni in servizio di dame lo poteria più mirabilmente fare, e continuando la danza con una maravigliosa legiadria e disinvoltura di piedi, e gravità di volto e di persona, di quando in quando faceva alcune mutanze e groppetti rispondendo così bene al suono ch'era un stupore a vederlo [...]. Alle quali cose tutte rispondeva per l'altra parte sì perfettamente la sposa con novi fioretti, che non minor maraviglia portava agl'occhi di tutti la gratia di lei, accompagnata da un roscior verginale ch'illustrava il tutto». La danza è altrettanto centrale nel *sarau* (serata in portoghese) realizzato a chiusura di uno dei numerosi banchetti dei giorni seguenti: «Fu questo banchetto molto allegro, perché la sera fecero saraù, cioè si ballò», De Marchi, *Narratione*, in Bertini, *Le nozze di Alessandro Farnese* cit., p. 79.

ducibile al bolognese Francesco De Marchi, ingegnere militare dotato di un ampio spettro di competenze, al servizio di Margherita d'Austria fin dai tempi del primo matrimonio di quest'ultima con Alessandro de' Medici e buon amico del giovane Alessandro Farnese¹⁹. L'apparato cerimoniale e festivo del 1565 fra Lisbona e Bruxelles, dettagliatamente descritto nel *livret* ufficiale, pubblicato dallo stesso De Marchi a circa un anno dagli avvenimenti, ha con evidenza l'obiettivo di presentare l'unione matrimoniale dei due principi come il consolidarsi di un potere politico e militare di notevole portata: da un lato la casa d'Aviz, cui la sposa appartiene, che rappresenta la grandezza dell'impero portoghese; dall'altro la famiglia Farnese, di cui Alessandro è l'ultimo erede, figlio di Margherita, governatrice moderata della provincia spagnola, sovrana non ancora osteggiata dai ribelli, più propensi a dirigere il loro malcontento nei confronti del meno malleabile presidente degli Stati Generali, il cardinale inquisitore de Granvelle. Conferma l'importanza e il peso politico di questo evento una fonte visiva, un album di dieci immagini particolareggiate e di ottima fattura che illustrano figurativamente alcuni dei passi della cronaca del De Marchi. Come osserva Giuseppe Bertini, che ha curato la pubblicazione del prezioso manoscritto, si tratta di «un raro esempio cinquecentesco di illustrazione di un avvenimento contemporaneo, che ha alcuni precedenti nei Paesi Bassi»²⁰.

Il matrimonio di Alessandro e Maria va contestualizzato all'interno dell'aggravarsi dei contrasti fra le frange antispagnole della nobiltà fiamminga e le politiche fiscali e religiose di Filippo II²¹. Se Carlo V aveva rispettato l'autonomia ammini-

19. In una delle tante lettere dello stesso De Marchi da Bruxelles a Giovan Battista Pico, segretario di Ottavio Farnese a Parma, in cui si fa riferimento ai preparativi della festa nuziale, si legge: «Hora qui non s'attende ad altro che a far de' castelli in aria per voler comparir a queste onorate nozze: chi pensa d'haver a cader dal cielo, e chi uscir d'un monte, e chi della terra; chi portato dal mare Oceano e da tramontana, e chi da mezzogiorno; chi da levante, chi dal ponente: chi vuol essere Marte, e chi Saturno, chi Jove e chi Nettunno, chi la Dea della Virtù; chi pensa essere il Sole e chi la Luna; chi va cercando più lucenti stelle: sì che ognuno va facendo i castelli in aria, volendosi assomigliare a ogn'una di queste cose, al più che potranno. E io sèguito dietro alla fabrica del mio honorato cocchio. Oltra questo, son stato pregato da molti ch'io li voglia ajutar a mostrarli qualche rara invention: il che non ho voluto promettere, se non a uno, ch'io spero che debba essere un Marte così in fatti, come che gli è in parienza, e che havrà d'appresentare il Dio Marte proprio triumphante in un carro tirato da due leoni con molte altre cose che intorno a esso v'anderanno sì che colle cose, che si propongono, s'elle si faranno, sarà una festa Realissima», X. *Allo stesso [Al Segretario G.B. Pico]*, in *Cento lettere del Capitano Francesco Marchi bolognese conservate nell'Archivio Governativo di Parma ed ora per la prima volta recate in luce*, A spese della Reale Deputazione di Storia Patria, Parma 1864, pp. 18-19.

20. Bertini, *Le nozze di Alessandro Farnese* cit., p. 17. Bertini, nella sua pubblicazione, riproduce in facsimile questo *Album di Bruxelles* (ivi, pp. 47-73), conservato alla Biblioteca Universitaria di Varsavia, che consta di dieci miniature molto eloquenti, raffiguranti i vari momenti dei festeggiamenti delle nozze di Alessandro Farnese, in perfetta sintonia con la narrazione del De Marchi. Le miniature, adespote, sono riprodotte su pergamena e presentano un frontespizio e un apparato descrittivo in francese. Sono attribuite a un pittore anonimo della cerchia di Frans Floris. Allo stato attuale delle ricerche non risulta alcuna documentazione su questa preziosa testimonianza storica, cfr. ivi, pp. 17-19 e E. Fadda, *Parma in tavola prima e dopo i Farnese*, in *Sovrani a tavola. Pranzi imbanditi nelle corti italiane*, a cura di A. Merlotti, S. Ghisotti e C. Gorla, catalogo della mostra, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2023, pp. 71-79: 75.

21. A. Castan, *Introduction*, in *Les nocces d'Alexandre Farnèse et de Marie de Portugal. Narration*

strativa del dominio salvaguardando gli interessi economici locali, Filippo II, per risanare le casse dello stato spagnolo e per esigenze militari, attuò una strategia di progressivo ridimensionamento dell'autonomia degli Stati, per sfruttarne le risorse finanziarie, e inasprì la repressione delle comunità protestanti. Negli anni che precedono il matrimonio, all'interno dell'alta nobiltà fiamminga si organizza un movimento di opposizione capeggiato da un gruppo di nobili che, pur fedeli alla corona di Spagna (fra l'altro erano tutti insigniti dell'onorificenza del Toson d'oro), sono portatori contestualmente della protesta contro l'inquisizione e contro l'eccessiva pressione fiscale, che ha come esito importante le dimissioni dell'intransigente cardinale de Granvelle²². Si tratta, come è noto, dei conti di Egmont e di Hornes e del principe Guglielmo d'Orange, tutti presenti ai festeggiamenti di Bruxelles del 1565 per onorare il Farnese, anch'egli stimato cavaliere del Toson d'oro al pari del padre Ottavio.

Il nutrito programma degli eventi ha inizio la sera fra l'11 e il 12 novembre con l'ingresso trionfale di Maria. Un corteo fittissimo a cavallo, illuminato a giorno dalle torce degli aristocratici al seguito, arriva alle porte di Bruxelles dove un cocchio «di tanta bellezza, vaghezza, ricchezza e leggiadria, che quel del Sol saria pover con ello»²³, progettato e guidato dallo stesso «Capitan Francesco De Marchi da Bologna»²⁴, accoglie la sposa per il suo percorso di acclamazione all'interno della città:

E nell'entrar la porta di Bruselles trovarono i paggi del Prencipe sposo vestiti a livrea di veluto cremisino, ricamata d'oro e d'argento e seta berettina, con grandissimi torchi accesi in mano, con i quali si erano accompagnati centocinquanta huomini mandati dai Signori di Bruselles, con le loro robbe lunghe con il segno di argento nelle maniche de' gheldi, cioè della compagnia della balestra, dell'arco e dell'archibugio, ciascun con un gran torchio acceso in mano, e così, a passo a passo, andarono accompagnando Sua Altezza fin al palazzo regale et avanti la cavalleria andavano sonando dodeci trombetti²⁵.

Il corteo attraversa la città fra «gran luminari e fuochi e torchi bianchi, che facevano parer la notte un chiaro giorno», e giunge alla piazza dove «vi era un concerto finissimo di pifferi, cornetti e tromboni»²⁶. Come appare evidente tutti gli elementi strutturali visivi e sonori della cerimonia festiva tardo rinascimentale sono

faite au cardinal de Granvelle par son cousin germain Pierre Bordey, publiée avec une introduction et des notes, a cura di Id., Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, Brussels 1888 («Mémoires couronnés et autres mémoires publiés par l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique», tome 41), pp. 3-30.

22. Cfr. Bertini, *Le nozze di Alessandro Farnese* cit., p. 15.

23. De Marchi, *Narratione*, in Bertini, *Le nozze di Alessandro Farnese* cit., p. 96.

24. Ivi, p. 97.

25. *Ibid.* Una descrizione più sintetica dell'ingresso regale e dei festeggiamenti che seguirono è presente in una lettera dello stesso De Marchi a Pico, datata «Di Brusselle alli 11 di novembre 1565», cfr. XXVII. *Allo stesso [Al Segretario G.B. Pico]*, in *Cento lettere* cit., pp. 44-46. Relazione dei medesimi eventi celebrativi anche Pierre Bordey, nelle sue lettere al cugino Cardinale de Granvelle, cfr. *Les nocces d'Alexandre Farnèse et de Marie de Portugal* cit., pp. 31-88.

26. De Marchi, *Narratione*, in Bertini, *Le nozze di Alessandro Farnese* cit., p. 97.

presenti a eccezione, sottolinea De Marchi, di baldacchino, archi trionfali e tiri di artiglieria, «le quali tutte cose vi sariano state, come l'altre uniche e singolari, se non fosse stato che ella [Maria d'Aviz] non faceva l'entrata nel suo proprio paese, riserbando ciò a fare quand'ella andará in Italia a Parma»²⁷.

L'ingresso a palazzo, in compagnia dei maggiorenti che compongono il corteo, avviene con precisione coreografica ed è curiosamente descritto dal De Marchi negli stessi termini tecnici coi quali i contemporanei maestri di ballo annotavano le danze nei loro trattati²⁸. Una sequenza di *riverenze* rispetta un cerimoniale rigoroso e gerarchico, con lievi spostamenti dei corpi per allineare gli sguardi e permettere “bacia mani” accennati e subito rifiutati in segno di momentaneo abbassamento di *status*:

Madama uscì fuori della porta della cappella e la venne fin alla scala a incontrare; e la Principessa le fece due bellissime riverenze, con tanta gratia che non si potria di più; e voltandosi al Principe gliene fece un'altra leggiadrissima e volendo baciare a Madama, ella non volse, ma teneramente l'abbracciò e bacciò in viso e subito si voltò e fece due gran riverenze alla contessa di Aghemont et alla Principessa de Orange, alla quale esse ne fecero inchinevolmente un'altra per una e, stando così, ragionò alquanto con Madama, finch'ella la prese per la mano e se la pose di sopra a man dritta, e dall'altra parte era il Principe, il Signor Duca Ottavio, l'ambasciatore di Spagna e il Vescovo di Andra, i quali la condussero nella cappella regale²⁹.

Non sfugga il significato politico di questo “balletto” di riverenze: la contessa di Egmont e la principessa d'Orange sono le consorti dei rappresentanti più in vista della protesta nobiliare – che aveva contenuti religiosi e allo stesso tempo economici – nei confronti di Filippo II. Seguendo le direttive di Margherita, che non vuole vengano ancora rese pubbliche le risposte negative del fratello alle istanze del nord delle Fiandre, presentate alla Spagna dal conte Egmont, De Marchi

27. *Ibid.* Per l'entrata di Maria d'Aviz in Parma cfr. G. Bertini, *L'entrata solenne di Maria del Portogallo a Parma nel 1566*, in «Nobiltà. Rivista di araldica, genealogia, ordini cavallereschi», XXIX, 2022, 168-169, pp. 69-84.

28. Alcuni maestri di danza fra XVI e XVII secolo hanno lasciato delle opere a stampa o manoscritte di grande interesse per la comprensione dei rituali sociali delle corti di Antico regime. Oltre alla descrizione delle coreografie, dei passi e dei precetti per danzare correttamente secondo i canoni estetici dell'epoca, tali trattati contengono un compendio di regole per le buone maniere da osservarsi con precisione e rigore nelle celebrazioni festive. Cfr. Fabritio Caroso da Sermoneta, *Il ballarino. Diviso in due Trattati [...]*, In Venetia, Appresso Francesco Ziletti, 1581; Id., *Nobiltà di Dame. Libro, altra volta, chiamato Il ballarino. Nuovamente dal proprio Auttore corretto [...]*, In Venetia, Presso il Muschio, 1600; Cesare Negri Milanese, detto il Trombone. Professore di ballare, *Le gratie d'amore. Opera nova, et vaghissima, divisa in tre trattati [...]*, Con licenza de' Superiori, In Milano, Per l'herede del quondam Pacifico Pontio et Giovan Battista Piccaglia compagni, 1602; Stockholm, Carina Ari Dance Library, *Mastro da Ballo di Ercole Santucci Perugino: diviso in Tre Trattati [...]*, In Perugia, A.D. 1614, ms., pubblicato in fac-simile: E. Santucci Perugino, *Mastro da Ballo (Dancing Master) 1614*, Foreword by B. Häger, Introduction by B. Sparti, Georg Olms, Hildesheim-Zurich-New York 2004; cfr. Pontremoli, *La danza nelle corti di antico regime* cit., pp. 17-36.

29. De Marchi, *Narratione*, in Bertini, *Le nozze di Alessandro Farnese* cit., p. 98.

costruisce, attraverso questa ritualità coreografica, una narrazione finalizzata a rappresentare una corte in perfetta armonia³⁰.

Dopo i solenni sponsali nella cappella di Palazzo Reale, sposi e invitati, sempre accompagnati dalla musica dell'*ensemble* di alta cappella (ci informa De marchi: «trombe, piffari, cornetti e tromboni»³¹), si recano al banchetto, terminato il quale ha inizio il gran ballo.

A differenza di altri cronisti, spesso affrettati e lacunosi nella descrizione, il De Marchi indica con precisione il nome e l'ordine delle danze in relazione alla loro esecuzione gerarchica:

Dopo cena sonarono i violoni da ballo et il Principe molto riverentemente levò la sposa e ballò una padovana et una gagliarda con gratia e maestà incredibile, con tutto ch'ella havesse alla vesta uno strassino lungo cinque braccia, perché recatoselo leggiadramente al braccio, fece stupire ciascun che la vide ballare con sì bella e gratiata maniera; ballò anco molto ben il Principe per essere dispostissimo della vita, e, fatto da lor il primo ballo, danzò poi il conte di Aghemont con la principessa di Orange et il Principe di Orange con la Contessa di Aghemont e di nuovo i Principi sposi rimisero una danza e ballarono un'alemana et un brando non men bene e leggiadramente che facessero la prima volta³².

20

Quella che potrebbe sembrare una descrizione di maniera, è in realtà ricca di informazioni coreiche e cerimoniali. Le danze sono tradizionalmente aperte dagli sposi, che eseguono la consueta *suite* di *pavana* e *gagliarda*, due “generi” di ballo diffusi in tutte le corti d'Europa. La prima, generalmente in tempo binario³³, da farsi, come da manuale³⁴, «con gratia e maestà»³⁵, permette alla coppia di sfilare da-

30. Cfr. Bertini, *Le nozze di Alessandro Farnese* cit., p. 35.

31. De Marchi, *Narratione*, in Bertini, *Le nozze di Alessandro Farnese* cit., p. 98.

32. Ivi, p. 99.

33. La pavana è una danza molto presente nelle cronache delle feste fra XV e XVII secolo e soprattutto nel repertorio musicale coevo, ma poco documentata nella letteratura tecnica dell'epoca. I trattatisti italiani, con una sola eccezione, la ignorano. Le informazioni principali ci vengono dal canonico francese Thoinot Arbeau, pseudonimo di Jean Tabourot, estensore di *Orchésographie, Méthode, et Théorie en forme de discours et tablature pour apprendre a dancier [...]*, A Lengres, Par Iehan des Preyz Imprimeur et Libraire, 1589¹, 1596²: «La pavane est facile a dancier, car il n'y a que deux simples et un double, en marchant et savancheât. Et deux simples et un double en reculant et désmarchant. Et se ioue par mesure binaire», p. 28v. Uno studio molto approfondito sulla pavana è quello di L.P. Testi, «Poi passeggiando...». *Riflessioni sulla Pavana Mattei*, in «*Virtute et arte del danzare*». *Contributi di storia della danza in onore di Barbara Sparti*, a cura di A. Pontremoli, Aracne, Roma 2011, pp. 49-81; il saggio è parzialmente ripreso e aggiornato in Id., *La Pavana Mattei: un unicum nella trattatistica italiana*, in «*E finita poi la rifacino da chapo*». *La danza curtense tra generazioni e ri-generazioni*, a cura di Id., Piretti Editore, Bologna 2023, pp. 51-61.

34. Specifica, al proposito, sempre Arbeau: «Le Gentil-homme la peult dancier ayant la cappe et les pée. Et vous aultres vestuz de voz longues robes, marchants honnêtement avec une gravité posée. Et les damoiselles avec une contenance humble, les yeulx baissez, regardans quelquesfois les assistans avec une pudeur virginale. Et quant a la pavane, elle sert aux Roys, Princes et Seigneurs graves, pour se monstrier en quelque iour de festin solemnel, avec leurs grands manteaux et robes de parade», Arbeau, *Orchésographie* cit., p. 29v.

35. De Marchi, *Narratione*, in Bertini, *Le nozze di Alessandro Farnese* cit., p. 99.

vanti agli invitati e porsi al centro della scena. La *gagliarda*³⁶, in vivace tempo ternario, virtuosistica esibizione di abilità coreutica, appannaggio dei nobili di più giovane età a motivo dei continui e ripetuti saltelli, è affrontata con maestria tanto da Alessandro quanto da Maria. Quest'ultima dimostra una sprezzatura tale da colpire il cronista, che osserva come, nonostante lo strascico importante, la sposa si destreggi con agilità: «con tutto ch'ella havesse alla vesta uno strassino lungo cinque braccia³⁷, perché recatoselo leggiadramente al braccio, fece stupire ciascun che la vide ballare con sì bella e gratiata maniera»³⁸. Il raccogliere lo strascico sul braccio, per evitare di calpestarlo e di rischiare una disastrosa caduta, è gesto "memorabile" e degno di nota da parte di De Marchi, in quanto rappresenta evidente trasgressione delle regole dettate dai maestri di danza coevi proprio nel danzare la *gagliarda*: se al cavaliere corre l'obbligo di raccogliere il mantello intorno alla vita e/o sul braccio, per governare meglio l'ingombro dell'abito³⁹, «la dama in una festa, nel contrapassare et nel ritirarsi e nel voltarsi intorno, da una parte o dall'altra, non alzerà mai con le mani la coda della veste, ovvero della robba, eccetto s'ella non si ritrovasse in luogo tanto stretto o disagiata, che non potesse far di meno; perché fa bruttissima vista»⁴⁰.

Appare chiaro che questo divieto, espresso con chiarezza dal maestro di danza Cesare Negri nel suo *Le gratie d'amore* pubblicato a Milano nel 1602, non poteva essere sempre rispettato, a motivo della volumetria consistente degli abiti da cerimonia, ma il gesto di Maria del Portogallo assume anche una connotazione identitaria e di affermazione di potere, mostrando come a una principessa di rango potesse essere permesso infrangere il rigido protocollo del *bon ton*. Inoltre, è anche probabile che, nonostante il repertorio delle danze nobili del XVII secolo fosse percepito come una sorta di *koinè* aristocratica condivisa da tutte le corti d'Europa, caratterizzazioni locali fossero sempre possibili e venissero documentate dalle cronache, come anche nel caso di questa stessa festa: De Marchi, in una lettera a Giovan Battista Pico in cui relaziona del medesimo evento, fa riferimento alla difficoltà incontrata dalle dame portoghesi al seguito di Maria nel porgere la mano ai loro ca-

36. La *gagliarda* è uno dei generi di danza sociale nobile più diffuso nell'Europa delle corti. Si tratta di un ballo che richiede grande agilità e allenamento fisico, ed è adatta soprattutto ai giovani. Presente in molte delle descrizioni di feste, come ingrediente specifico delle serate danzanti, che seguono i banchetti nei programmi delle cerimonie solenni, è ampiamente attestata nella trattatistica di danza. Nelle opere di Fabrizio Caroso, Cesare Negri ed Ercole Santucci la *gagliarda* compare sia in termini di descrizione tecnica, sia come parte di una coreografia, sia ancora come composizione specifica autonoma, aperta all'improvvisazione degli esecutori, che possono attingere a un repertorio di «mutanze» (variazioni di sequenze di passi) presenti anche in apposite raccolte a stampa, cfr. L.P. Testi, «*Fidelitas Panormi Gloria*». *Le danze di Livio Lupi da Caravaggio*, in «*E finita poi la rifacino da chapo*» cit., pp. 235-274.

37. A seconda delle convenzioni e dei luoghi, cinque braccia corrispondevano circa a metri fra i 2,60 e i 3,45.

38. De Marchi, *Narratione*, in Bertini, *Le nozze di Alessandro Farnese* cit., p. 99.

39. Cesare Negri, nel *Trattato Secondo* del suo manuale di danza, illustra per il cavaliere ben quattro modalità di sistemare cappa e spada: «Del modo, nel quale s'insegna accomodare la cappa e la spada, come dimostra il presente disegno, volendo ballare in una festa la *gagliarda* o altri balli. Regola III. Diversi sono li modi che si tengono nell'accomodare la cappa, volendo ballare la *Gagliarda*», Negri, *Le gratie d'amore* cit., p. 41.

40. Ivi, p. 45.

valieri nelle danze sociali, a motivo, evidentemente, di usanze differenti: «La Principessa ha menato una legione di dame con essa, dove ve n'è d'ogni sorta, quanto a la bellezza. Le non voleano dare la mano al ballo, ma bisognò che la dessino»⁴¹.

La festa prosegue con altre due composizioni “di genere”⁴², *allemanda* e *brando*. La prima è una *promenade* a coppie in tempo binario, attestata soprattutto nel trattato coreico di Thoinot Arbeau, che la definisce «une dance plaine de médiocre gravité, familière aux Allemands»⁴³; la seconda costituisce una tipologia di non facile individuazione. Come ha osservato la studiosa Gloria Giordano: «Riguardo al significato attribuito al termine *brando* [...] siamo ancora nel campo delle osservazioni, più che delle definizioni. Il repertorio coreutico italiano tra Cinque e Seicento identifica con *brando* composizioni che, almeno apparentemente, non mostrano caratteri comuni, tali da determinarne un genere»⁴⁴. Il termine, a seconda dell'etimologia di appartenenza, assume connotazioni differenti⁴⁵. Nel caso della sua derivazione dal tedesco *brand* (= tizzone, secondo il *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana* di Ottorino Pianigiani, «di cui la spada o la sua lama imita il fiammeggiare»⁴⁶) il *brando* è una spada grande e pesante da impugnare con entrambe le mani. In relazione alla pratica del ballo, soprattutto nell'annotazione di Castiglione nel suo *Libro del Cortegiano* che la associa alla *moresca*⁴⁷, potrebbe far riferimento a una danza armata (come è, in alcuni casi, la stessa *moresca*), indicando, così, una composizione di carattere rappresentativo. Cesare Negri, trattatista e maestro di danza al servizio dei governatori spagnoli a Milano⁴⁸, la colloca infatti, nella maggior parte dei casi, in contesi di “teatralità”.

Se invece optiamo per la derivazione dal francese *branle* (*branler* = oscillare, ondeggiare), l'allusione è in questo caso a un repertorio di balli collettivi di origine popolare, molti dei quali da eseguirsi in cerchio, ben documentati dal canonico Thoinot Arbeau nel suo *Orchésographie*. Anche nel caso del repertorio francese la presenza di elementi mimici all'interno di alcune delle coreografie conferma la collocazione del *brando/branle* entro contesti di micro-drammaturgia coreica:

Et fault que vous sçachiez que quand on a fait quelque branle nouveau, qu'ils appellent un ballet (pour s'en servir en une mascarade de quelque festin) incontinent les ieufnes

41. XXVII. *Allo stesso cit.*, p. 46.

42. Uso “genere” nell'accezione utilizzata negli studi sul cinema. Un genere si costituisce in base a una serie di convenzioni che permettono di classificare le diverse tipologie di danze in base ad alcuni passi specifici, tempi musicali e caratteristiche generali ricorrenti.

43. Cfr. Arbeau, *Orchésographie cit.*, p. 67r; una *Alemana d'Amore* (“d'autore”, in questo caso, e non “di genere”) anche in Negri, *Le gratie d'amore cit.*, pp. 185-187.

44. G. Giordano, «Brandi, e Balli, che si ballano in più di quattro». *Tòpoi coreografici al tempo di Cesare Negri*, in *Cesare Negri cit.*, pp. 193-209: 194.

45. Ivi, pp. 194-196.

46. *Brando*, s.v., in O. Pianigiani, *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana*, Albrighi & Segati, Roma 1907¹.

47. Cfr. Giordano, «Brandi, e Balli, che si ballano in più di quattro» cit., p. 195.

48. Cfr. K.T. McGinnis, *Milanese Dancers in European Courts of the Sixteenth Century*, in *Cesare Negri cit.*, pp. 51-65.

gens l'apportent ès compagnies, et luy attribuent un nom a leur plaisir. De ce nombre sont les branles dont s'ensuyvent les tablatures, des quels branles et balets, la plupart sont dancez avec mines, morgues, et gesticulations, et pour ceste occasion, on les peult appeller branles morguez⁴⁹.

In Negri, è attestato un *brando* in cerchio per tre coppie di danzatori, il *Brando di Cales*⁵⁰, mentre gli altri da lui riportati in *Le gratie d'amore* o hanno carattere di *ballo sociale* per quattro esecutori «in quadrangolo» (*Brando gentile*⁵¹ e *Brando detto la Biscia Amorosa*⁵²); o sono esplicitamente *parateatrali*, come il *Brando* degli ottantadue figuranti a conclusione della *mascherata* milanese del 1574 in onore di don Giovanni d'Austria di ritorno vittorioso da Lepanto proprio insieme al nipote (e grande amico) Alessandro⁵³; o, ancora, effettivamente *teatrali*, come nel caso del *Brando Alta Regina*, che chiude gli intermedi della pastorale *Arminia*, realizzati nel contesto dei festeggiamenti per il passaggio a Milano dell'Infanta Isabella Clara Eugenia e dell'arciduca Alberto d'Austria nel 1599⁵⁴.

Sono propenso a ritenere il *brando* eseguito da Alessandro e Maria la notte del loro matrimonio, e forse anche quelli dei gran balli delle sere seguenti, la cellula solistica a coppia di una danza in cerchio, che raggiunge la sua formazione collettiva completa dopo che anche gli altri invitati si aggiungono alla formazione iniziale, nello stile dei *branles* di Arbeau. Nell'album di Bruxelles, una delle immagini sintetizza simbolicamente la presenza della danza durante i festeggiamenti, raffigurando in maniera a un tempo topica e sorprendentemente realistica una danza di sei coppie che si tengono per mano nella formazione in circolo⁵⁵: presumibilmente, appunto, un *branle/brando*.

Allegrezze varie riempiono anche i giorni seguenti, ma l'evento centrale dei festeggiamenti ha luogo il 18 novembre con un maestoso banchetto cui fa seguito, incorniciato da due spettacolari mascherate, un torneo a piedi con barriera, che,

49. Arbeau, *Orchésographie* cit., p. 62r.

50. Negri, *Le gratie d'amore* cit., pp. 152-155.

51. Ivi, pp. 126-130.

52. Ivi, pp. 165-168.

53. Ivi, pp. 9-11. Ho già ampiamente trattato dei rapporti fra Don Giovanni d'Austria (figlio naturale di Carlo V) e il maestro Cesare Negri, che alla vigilia della spedizione per Lepanto si esibisce a Genova il 29 luglio 1571, durante la festa allestita da Giovanni Andrea Doria, al cospetto dei cavalieri in partenza. Fra questi ultimi Negri cita il Principe di Parma, che non è escluso possa essere proprio Alessandro Farnese, anche se a questa altezza cronologica il titolo appartiene ancora al padre Ottavio. A sostegno di questa identificazione il fatto che la Mascherata, organizzata da Cesare Negri a Milano il 26 giugno 1574 per l'entrata trionfale di Don Giovanni d'Austria e dei suoi sodali a pochi anni dalla vittoria di Lepanto, «fu fatta [...] dinanzi alla Serenissima Altezza del detto Signor Don Giovanni, et Alessandro Principe di Parma, et a gl'altri Eccellentissimi Signori», Negri, *Le gratie d'amore* cit., p. 8; cfr. Pontremoli, *Intermedio spettacolare* cit., pp. 123-129. Mi piace pensare che l'abilità di Alessandro nel danzare, così evidenziata dai resoconti della sua festa nuziale a Bruxelles, fosse proprio frutto anche di plausibili lezioni impartitegli dal famoso maestro di danza milanese.

54. Negri, *Le gratie d'amore* cit., pp. 291-296. Per le categorie di *ballo sociale*, danza *parateatrale* e danza *teatrale*, cfr. Pontremoli, *La danza nelle corti di antico regime* cit., pp. 84-91.

55. De Marchi, *Narratione*, in Bertini, *Le nozze di Alessandro Farnese* cit., p. 63.

per le sue caratteristiche, sembra rientrare nella tipologia delle *moresche* nuziali che punteggiano, fin dal XV secolo, la vita festiva delle corti italiane e d'Europa in occasione di matrimoni regali.

La barriera

La sera del 18 novembre è inizialmente occupata da un banchetto di grandi proporzioni con un numero spropositato di invitati e un considerevole menù di portate, introdotte nella sala con maestria coreografica⁵⁶. Il dispiegamento del personale è memorabile e De Marchi non manca di citare i principali “artisti” che sovrintendono alle varie funzioni richieste da un allestimento di tal fatta⁵⁷: servitori di coppa, trincianti, panettieri, scalchi ecc.

Allieta i commensali e scandisce i tempi delle diverse entrate una compagine eterogenea di strumentisti: «ogni volta che andavano e venivano dalle cucine con le vivande, andavano lor sonando inanzi dodici trombetti e un altoballo [...] e finito che havevano di sonare, rimettevano il suono in un palco alto otto pifferi finissimi, due tromboni e due cornetti [...]. Dopo costoro davano dentro otto violoni [...] alcuni clavicembali e violoni da gamba e flauti da traversa [...] viole da gamba e voci le più rare che sono al mondo di questi paesi»⁵⁸. Le dimensioni della sala richiedevano infatti un organico numeroso e soprattutto un impiego combinato e alternato di strumenti di alta e di bassa cappella.

Secondo l'usanza del Brabante, la festa era aperta alla visione del popolo, che poteva così curiosare assistendo all'evento e alle sue meraviglie spettacolari dalla porta lasciata aperta, anche se sorvegliata: «Era stato messo alla porta del palazzo e della gran sala il Signor Giulio Torres, capitan della guardia degli arcieri, acciò che non si facesse strepito o questione alcuna; perché nel resto la porta era aperta a tutti, così Signori e gentilihuomini, come cittadini et artefici, usandosi di far così in Brabantia et in tutti questi paesi»⁵⁹.

Il senso delle celebrazioni festive doveva essere comunicato non solo all'interno della corte, come rafforzamento dei meccanismi identitari del gruppo ristretto dell'aristocrazia, ma condiviso e soprattutto inculcato tramite un processo di acquisizione corporea, che si realizzava attraverso la visione e comprensione del movimento coreografico complessivo della festa e dei suoi momenti spettacolari. La cultura della rappresentazione, propria del principe cinquecentesco, organizza i diversi momenti performativi in una coreografia rigorosa, in cui nessun elemento è lasciato al caso. Tutto è orchestrato per generare una produzione discorsiva per immagini, suoni e movimenti che veicolano valori di letizia, gloria, armonia e prosperità da condividere e incorporare.

56. Ivi, pp. 106-108.

57. Ivi, p. 106.

58. *Ibid.*

59. Ivi, p. 107.

Prima che vengano levate le tavole, per far spazio a una prima sessione di danze sociali – più oltre, infatti, De Marchi annota: «si sgombrò di tavole e banchi la sala e si diede ne' suoni da ballo e fecero alcune danze bellissime all'alemana, alla francese et alla padovana, e poi alla gagliarda»⁶⁰ – compare in sala la prima delle tre mascherate previste dai festeggiamenti. Si tratta di quel tipo di danze parateatrali, abbondantemente presenti nelle feste rinascimentali, che Cesare Negri definisce «entrate» o «quadriglie»⁶¹ e che presentano una struttura ricorrente: a un *passaggio* degli esecutori, spesso con torce accese in mano, accompagnato da musica, segue il dono da parte dei danzatori di sonetti a tema e fiori alle dame presenti. Anche il caso in questione sembra rispettare la tipologia consueta: un gruppo – di fanciulli, in questa occasione specifica («dodici Signori e gentilihuomini, de' quali il maggior d'età non passava dodici anni»⁶²) – si presenta nella sala, insieme ai musicisti, con torce accese in mano e canestri ricolmi di profumatissimi fiori «contrafatti» e di cartigli. Tutti indossano, e non certo casualmente come vedremo, «belli abiti alla moresca» con tanto di turbanti preziosi. L'azione coreografica prevede l'entrata solenne, resa suggestiva dall'illuminazione delle torce, di questi dodici figuranti, che distribuiscono a ciascuna delle dame presenti, a partire ovviamente da Madama Margherita, sonetti encomiastici in varie lingue, i cui versi alludono poeticamente al rapporto fra le qualità di un determinato fiore e le bellezze muliebri⁶³.

Questa mascherata, insieme alle danze sociali collettive che la seguono – presumibilmente una *allemanda*, una *bassedanse*⁶⁴, una *pavana* e la *gagliarda* di rito –, ha lo scopo di introdurre il momento *clou* della serata, quella forma di torneo a piedi definito *barriera*, che è caratterizzato da una sequenza di scontri fra cavalieri di squadre avverse, separati, appunto, da una barriera⁶⁵. Gli esponenti delle due

60. Ivi, p. 108.

61. Negri, *Le gratie d'amore* cit., p. 14.

62. De Marchi, *Narratione*, in Bertini, *Le nozze di Alessandro Farnese* cit., p. 107.

63. Ivi, pp. 107-108. Una mascherata molto simile a questa è coreografata da Cesare Negri in occasione della festa da ballo della sera del 18 luglio 1599 per le celebrazioni già ricordate del passaggio a Milano dell'Infanta Isabella Clara Eugenia e dell'arciduca Alberto d'Austria. L'evento è documentato sia da Cesare Negri nel suo trattato di danza (*Le gratie d'amore* cit., pp. 14-16), sia da un documento, conservato nell'Archivio Segreto Vaticano (Fondo Borghese, ser. I, vol. 913, cc. 329r-334r), che presumibilmente è un resoconto diplomatico dettato dal legato pontificio di papa Clemente VII, il Cardinale Francesco Diatristano (Franz Dietrichstein, cfr. G. Incisa della Rocchetta, *Una relazione del padre Virgilio Spada*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», serie III: XIII, LXXXII, 1959, 1-4, pp. 25-78: 55-56, nota 83), presente ai festeggiamenti fin dal 16 luglio. La mascherata è composta da sei dame che entrano danzando nella sala con torce accese in mano, precedute rispettivamente da quattro paggi e sei viole. Eseguito il ballo, vengono distribuiti fiori da un cesto riccamente ornato e viene cantato un madrigale, il cui testo, contenuto nel medesimo cesto, era riportato in lamina d'oro su un cartiglio, poi donato alla coppia regale. Per un'analisi dettagliata dei festeggiamenti e un confronto fra le diverse fonti rimando a Pontremoli, *La danza nelle corti di antico regime* cit., pp. 101-138.

64. Un altro dei balli tipici della suite rinascimentale di corte. La tradizione cinquecentesca di questa danza, caratterizzata da sequenze di passi seriali, è documentata nella letteratura musicale dell'epoca e soprattutto dal trattato già ricordato di Arbeau (*Orchésographie* cit., p. 25v-28v).

65. S. Anglo, *The Barriers: From Combat to Dance (Almost)*, in «Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research», XXV, 2007, 2, pp. 91-106.

“compagnie” corrono gli uni contro gli altri individualmente o in formazioni aggregate – soprattutto nel momento che viene definito “folla” – allo scopo di colpire con la propria asta lo scudo dell’avversario. La vittoria, non sempre facile da individuare, come anche nel caso della nostra *barriera*, era assegnata alla squadra che aveva mandato a segno il maggior numero di colpi sferrati dai contendenti.

La barriera della festa di nozze di Alessandro Farnese si presenta con le caratteristiche formali di una *moresca*. Come dimostra un’ampia casistica di feste di nozze nel Rinascimento⁶⁶, la presenza di questo ballo – che secondo Castiglione è appannaggio dei “ballarini”, ma può essere eseguito dai nobili in una situazione “privata” o altrimenti mascherati⁶⁷ – costituisce un omaggio e un augurio di fertilità (solo parzialmente consapevole a livello culturale in quest’ultima prospettiva antropologica), alla coppia regale da parte della comunità. Benché sia chiaramente descritta da De Marchi come un torneo a piedi, all’apparenza non coreografato nel dettaglio e per intero, ma lasciato all’alea dei risvolti imprevedibili del combattimento stesso, la struttura drammaturgica complessiva presenta tutti gli elementi di una danza moresca.

Oggetto di un ampio dibattito storiografico⁶⁸, la moresca, quando non assume i tratti di un combattimento simulato, a partire dal XV secolo si presenta, nelle sue varie fenomenologie, come un intrattenimento di corte: uno spettacolo “mascherato” che si sostanzia, nel contesto della celebrazione festiva, nella forma di un ballo parateatrale pantomimico o in quella specificamente teatrale dell’*intermedio apparente* di contenuto mitologico. In altri casi il termine moresca è attribuito dai cronisti ad alcune manifestazioni celebrative urbane, come i cortei viari e le *mascherate* vere e proprie⁶⁹.

66. Cfr. A. Pontremoli e P. La Rocca, *Il ballare lombardo. Teoria e prassi coreutica nella festa di corte del XV secolo*, Vita e Pensiero, Milano 1987, pp. 219-234.

67. «Sono alcuni altri esercizi, che far si possono nel publico e nel privato, come è il danzare; ed a questo estimo io che debba aver rispetto il cortegiano; perché danzando in presenza di molti ed in loco pieno di popolo parmi che si gli convenga servare una certa dignità, temperata però con leggiadra ed aerea dolcezza di movimenti; e benché si senta leggerissimo e che abbia tempo e misura assai, non entri in quelle prestezze de’ piedi e duplicati rebattimenti, i quali veggiamo che nel nostro Barletta stanno benissimo e forse in un gentilomo sariano poco convenienti; benché in camera privatamente, come or noi ci troviamo, penso che licito gli sia e questo, e ballar moresche e brandi; ma in publico non così, fuor che travestito», B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di G. Preti, Einaudi, Torino 1965, libro II, XII, p. 106.

68. Cfr. A. Pontremoli, *La moresca: una forma di teatro-danza del XVI secolo*, in *Dramma medievale europeo 1997*, a cura di F. Paino, vol. II, Università degli Studi di Camerino – Centro Linguistico di Ateneo, Camerino 1998, pp. 79-103; B. Sparti, *The Moresca and Mattaccino in Italy – circa 1450-1630*, in *Moreska: Past and Present*, a cura di E.I. Dunin, Institute of Ethnology and Folklore Research, Zagreb 2002, pp. 1-11; Ead., *The Dances Moresca (and Mattaccino): Multiformality of a Genre. From the Palaces of Cardinals and Popes to Enactments by Artisan in the Streets of 17th Century Rome*, in *Early Modern Rome 1341-1667*, a cura di P. Prebys, Edisai, Ferrara 2011, pp. 324-330; C. Gschwandtner, *Moresca. Vielfalt und Konstanten einer Tanzpraxis zwischen 15. und frühem 17. Jahrhundert*, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig 2017. Il dibattito storiografico è stato recentemente ricostruito e aggiornato dalla tesi di laurea magistrale di E. Smeraldo, *Nuove forme di presenza nel segno di un’antica tradizione: il Carnevale a Satriano di Lucania*, tesi di laurea magistrale, relatore Prof. A. Pontremoli, Università degli Studi di Torino, Torino 2024, in particolare nel cap. II: *L’Uomo Selvaggio: riti e maschere oltre i confini dell’umano*, pp. 114-175.

69. Cfr. Pontremoli, *Intermedio spettacolare* cit., pp. 115-166.

La maggior parte degli studiosi ritiene, comunque, che l'archetipo della moresca sia da ricercare in un'arcaica danza armata, celebrata come un rito agreste di fertilità, in cui l'antagonismo fra danzatori col volto annerito (o con travestimenti ferini) e danzatori "bianchi" simboleggia la lotta cosmica fra le forze della natura: fra i demoni della terra e le potenze celesti, fra il male e il bene, fra la forza brutta e la giustizia, fra l'elemento maschile e quello femminile. I contendenti della barriera del 1565 rivestono proprio i panni di allegorie e ipostasi simboliche più volte presenti nelle moresche rinascimentali.

Posta la "sbarra" al centro della sala, al «grandissimo rimbombo e suono» di «sei tamburi e sei fifferi» fa il suo ingresso la prima compagnia di maschere:

La prima compagnia che entrò era di quattordici cavalieri, che rappresentavano nel loro vestire le antiche donne Amazoni, delle quali si ragionano tante gran cose dagli scrittori. L'armi loro erano da torneo con la celata in capo, con una conciatura di raso bianco, che copriva la celata con la maschera in viso di donna; l'abito loro era di raso bianco da donna, con veli d'oro e d'argento, con le spade dorate e con gli archi in mano, con un padrino per ciascuno, vestiti di raso cremisino all'antica da vecchio⁷⁰.

La seconda compagnia

era di quattordici huomini stravestiti alla selvaggia, tutti armati con crini di cavallo rizzi sopra le armi con un bastone concio di ellera, in cima il quale era un torchio che ardeva. Havevano quattro donne selvagge con loro e quattro vestiti da leone con i martelli in mano alla ferarola. Li loro padrini, che erano sei erano ancor essi, come quelli delle Amazoni, vestiti all'antica et andavano lor sonando inanzi una cornamusa, un'arpa e un cembalo⁷¹.

Oltre al valore simbolico e apotropaico della moresca, come vedremo a breve la barriera delle nozze di Alessandro Farnese possiede anche connotazioni politiche di non poco conto.

Le maschere del selvaggio sono presenti in molte culture fra loro anche geograficamente lontane e ricorrono soprattutto nelle feste di carnevale con una funzione rituale. Il carnevale, come ampiamente dimostrato dagli studi fra teatrologia e antropologia, rappresenta un rito di passaggio collettivo che da un lato propizia la fertilità della terra e dall'altro mette in contatto il mondo sublunare col regno degli inferi. La maschera dell'*homo silvaticus*, ovvero un essere maschile demoniaco e ferino portatore di una sfrenata carica erotica, ha inoltre la funzione di realizzare l'incontro fra l'umano e l'alterità – quella dell'animale e della natura vegetale selvaggia – per riconciliare gli opposti⁷².

70. De Marchi, *Narratione*, in Bertini, *Le nozze di Alessandro Farnese* cit., p. 108.

71. *Ibid.*

72. Cfr. *The Wild Man within: An Image in Western Thought from the Renaissance to Romanticism*, a cura di E. Dudley e M.E. Novak, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh (PA) 1972; M. Centini, *Sulle tracce dell'uomo selvatico. Folklore, letteratura e arte per una figura tra mito e storia*, Magenes Edi-

La figura delle Amazzoni assurge, invece, a chiave interpretativa della condizione femminile⁷³, entro una produzione discorsiva che risale all'umanista Galeazzo Flavio Capella e al suo *Della eccellenza e dignità delle donne*, stampato a Roma nel 1525 per i tipi di Francesco Minizio Calvo; e si consolida con nuove visioni, enunciate nei *Dialoghi* di Antonio Brucioli, stampati a Venezia nell'anno successivo, e nel *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, pubblicato da Aldo Manuzio a Venezia nel 1528.

Nell'immaginario dell'epoca le Amazzoni sono supporto mitico alla tesi che le donne siano dotate di forza fisica e non siano in condizione di inferiorità rispetto agli uomini. A prova di questa parità sul piano della forza e del potere si colloca la credenza dell'esistenza storica delle Amazzoni che le unisce, in tal modo, in una linea di continuità, alle loro discendenti rinascimentali. Scrive, al proposito, la studiosa Anna Bognolo:

Le voci sulla presenza delle amazzoni sono raccolte dai conquistadores su di un'area vastissima dell'America centrale e meridionale, dal Messico al Cile. L'eredità più evidente delle spedizioni e degli incontri che esse provocarono è costituita da un paio di nomi geografici che segnarono il nuovo continente: quello del più grande bacino idrografico del mondo, il Rio delle Amazzoni, e quello della penisola di California, regno delle donne guerriere in un romanzo cavalleresco allora molto diffuso. Resta anche, ed è il patrimonio più importante, il retaggio delle discussioni europee sugli stati governati da donne, i quali raffiguravano un'alterità ancora più radicale di quella rappresentata dai selvaggi; discussioni fiorite nel XVII secolo che ebbero un certo ruolo nel formare la nuova immagine di sé, più relativizzata e mobile, che la cultura occidentale produceva⁷⁴.

Durante i festeggiamenti il torneo-barriera in forma di moresca attualizza il contrasto fra forza e giustizia, mettendo in scena un combattimento fra uomini selvatici e Amazzoni. Maria d'Aviz, in riferimento al ducato di Parma, e Margherita, in relazione al governatorato delle Fiandre, vengono "danzate" e interpretate nella moresca come Amazzoni, donne in grado di esercitare funzioni di governo al pari degli uomini. Vale la pena ricordare che, anche se la principessa non era figlia di un sovrano, era molto vicina alla linea di successione della corona portoghese, al punto che i Farnese, quando nel 1578 muore re Sebastiano, avanzano pretese dinastiche per Ranuccio, primogenito dei futuri duchi di Parma e Piacenza⁷⁵.

Nella dialettica fra forza e giustizia evocata dal mito delle Amazzoni, la moresca comunica un chiaro messaggio politico, riferito da un lato alla complessa situazio-

toriale, Milano 2018; A. Arcangeli, *L'altro che danza. Il villano, il selvaggio, la strega nell'immaginario della prima età moderna*, Unicopli, Milano 2018.

73. R. Bassi, *Forza vs giustizia: l'argomento delle Amazzoni in una teoria rinascimentale della disuguaglianza femminile nella storia*, in *Rinascimento veneto e Rinascimento europeo*, a cura di Ead., ETS, Pisa 2019, pp. 131-143; 131-133. Cfr. C. Aloé, *Wellington 2013 – Ippolita rinascimentale: le Amazzoni americane nell'epica italiana*, in «altrelettere», III, 2014, pp. 1-35; G. Ernst, *Non solo la conocchia e il fuso. Figure di donne guerriere nel Rinascimento*, in «B@belonline», XVI/XVII, 2014, pp. 159-167.

74. A. Bognolo, *Geografia mitica e geografia moderna: le Amazzoni nella scoperta dell'America*, in *Columbeis IV*, a cura di S. Pittaluga, Università di Genova, Genova 1990, pp. 7-22: 7-8, corsivi miei.

75. Cfr. Bertini, *Le nozze di Alessandro Farnese* cit., p. 34.

ne delle Fiandre, dall'altro al prestigio e al potere che le doti di mansuetudine e di forte religiosità della sposa avrebbero apportato ai Farnese come garanzia di prosperità. Il matrimonio di Alessandro e Maria viene rappresentato come un'azione di rafforzamento del potere di Margherita d'Austria nel suo ruolo di governatrice dei Paesi Bassi: nella prospettiva di un risanamento del conflitto fra malcontento protestante e assolutismo cattolico, rappresentato da Filippo II, la coppia di sposi viene idealizzata come portatrice di un altro genere di forza, quella della giustizia, ben rappresentata dalla figura delle Amazzoni in funzione civilizzatrice. Combatte contro la barbarie degli uomini selvatici, la giustizia, di cui le Amazzoni sono incarnazione, sembra essere garanzia di un equilibrio di prosperità e di pace. Come raccontano le cronache, la barriera in forma di moresca termina senza una chiara vittoria né della forza bruta e ribelle degli uomini selvatici – nella schiera dei quali giostrano due dei principali oppositori della dominazione spagnola: i conti di Egmont (Aghemont, nella cronaca di De Marchi) e di Hornes (Orno nella grafia di De Marchi) – né della forza, per così dire, “alternativa” delle Amazzoni, capeggiate dallo stesso Alessandro, al fianco del quale combatte, paradossalmente, un altro nemico degli spagnoli, il principe Guglielmo d'Orange che guiderà nel 1576 la rivolta delle province del Nord e che sarà assassinato da un sicario di Filippo II nel 1584.

Secondo l'umanista Capella il rischio della barbarie si verifica quando il rapporto fra forza e giustizia perde il suo equilibrio originario⁷⁶. Mischiare dunque le carte, nelle fila delle due schiere della barriera, il cui esito della lotta fra ribellione e giustizia è quello di un pari e patta, sembra indicare, nella logica celebrativa dell'evento, la via a una soluzione pacifica al contrasto sanguinoso fra cattolici e protestanti, che di lì a pochi anni, invece, sarà inasprito dall'azione repressiva del duca d'Alba⁷⁷.

A risanare il contenzioso, in seguito, verrà chiamato proprio lo stesso Alessandro Farnese, uomo ben più dotato dei suoi predecessori tanto sul piano militare quanto su quello diplomatico⁷⁸.

Conclusioni

Le celebrazioni festive per il matrimonio di Alessandro Farnese a Maria D'Aviz contengono in filigrana un programma politico, da ricondurre a Margherita piuttosto che al suo intransigente fratello Filippo. La regia della festa, affidata con evidenza a De Marchi, fedele sodale della reggente, è un segno chiaro dell'intento di Margherita d'Austria di mostrare al popolo fiammingo l'intenzione di non esasperare il conflitto, quanto piuttosto di ricondurre tutti gli esponenti della nobiltà a più miti consigli, richiamando l'attenzione sul comune interesse della nazione e proponendo, attraverso i simboli della festa, un processo di riconciliazione fra forza e giustizia.

76. Bassi, *Forza vs giustizia* cit., pp. 134-135.

77. Cfr. Pietromarchi, *Alessandro Farnese* cit., pp. 49-55.

78. Cfr. Drei, *I Farnese* cit., pp. 131-141; Pietromarchi, *Alessandro Farnese* cit., pp. 87-116.

La barriera in forma di moresca, che sembra contrapporre la violenza dei ribelli alla giustizia che promana dal potere femminile⁷⁹, affatto diverso e più obliquo, non porta alla vincita dell'una sull'altra, ma a una parità, sulla quale spicca la riconosciuta valentia del migliore, Alessandro Farnese nelle vesti di Amazzone: «Se vi fosse stato pretio, la palma certo saria stata del Signore Prencipe nostro, il quale fece cose bravissime»⁸⁰.

L'equilibrio fra forza e giustizia è dunque garantito, nella mischia del combattimento, dal distinguersi di una sola delle Amazzoni, cui viene in tal modo attribuita una riconosciuta virtù a governare. Margherita rivendica tale prerogativa per sé, per la nuora e, in ultima istanza, per ogni donna di rango: alla fine della barriera, tutte le dame presenti si uniscono simbolicamente in una danza collettiva, accompagnate da alcuni cavalieri del nobile ordine del Toson D'Oro⁸¹.

L'armonia di queste danze si riverbera anche nelle due mascherate che coronano la serata⁸², finte ambascerie straniere che omaggiano gli sposi secondo una tradizione festiva inaugurata nel XV secolo⁸³. Cortigiani e cortigiane vestiti da Ungheresi, da Polacchi e da Tedeschi, rappresentanti "esotici" dei popoli circostanti, danzano in sintonia fra loro e con i festeggiati, mettendo in scena quell'idea guida della *fratellanza fra i popoli*, che non molti secoli dopo, nell'Europa moderna, costituirà l'altra faccia, mistificante, del nazionalismo identitario e militare⁸⁴.

79. Cfr. *Donne di potere nel Rinascimento*, a cura di L. Arcangeli e S. Peyronel, Viella, Roma 2008.

80. De Marchi, *Narratione*, in Bertini, *Le nozze di Alessandro Farnese* cit., p. 109.

81. *Ibid.*

82. Ivi, pp. 109-110.

83. Fra i prototipi di questa tipologia celebrativa con ambascerie *fictional* c'è la *Festa del Paradiso*, allestita a Milano il 13 gennaio 1490 nella Sala Verde del Castello Sforzesco. L'evento fu commissionato da Ludovico il Moro per il matrimonio del nipote Gian Galeazzo Sforza con Isabella d'Aragona. La festa è ben nota e ampiamente studiata, anche a motivo della "regia" di Leonardo da Vinci, che firma la scenografia della rappresentazione del Paradiso (con versi di Bernardo Bellincioni) alla fine del ballo della corte. Cfr. E. Solmi, *La Festa del Paradiso di Leonardo da Vinci e Bernardo Bellincione (13 gennaio 1490)*, in «Archivio Storico Lombardo», s. IV, I, 1904, 1, pp. 75-89; P. La Rocca, *La festa del paradiso (Milano, 1490): un esempio storico di drammaturgia coreutica*, in *Drammaturgia della danza. Percorsi coreografici del secondo Novecento*, a cura di A. Pontremoli, Euresis Edizioni, Milano 1997, pp. 37-49; F. Bortoletti, *Il "Paradiso" di Leonardo da Vinci. Politica, astrologia e teatro*, in «Arti dello spettacolo / Performing Arts», VI, 2020, pp. 137-145.

84. Scrive Sergia Adamo a proposito di *Excelsior*, gran ballo ideato nel 1881 per il Teatro alla Scala di Milano dal coreografo Luigi Manzotti e musicato da Romualdo Marenco: «The *Ballo Excelsior* was thus seen as a token of the exhibitionary paradigm also for its aspiration to an articulation of the national and the global. The very internationalist idea of universality, interdependence and peace, instrumental in this vision of world conquest, is definitely inherent in Manzotti's ballet and was often underlined by contemporary reviewers. And this was yet another element that characterized the whole project of the Milan Exhibition. [...] Paradoxical assertion that combines nationalist identitarianism with the need, increasingly more urgent, for a broader perspective: the newly born nation that already confronts his negation and tries to subsume it dialectically. All this finds in the *Ballo Excelsior* a very effective dramatic presentation, with the same paradox embedded in an insistent evocation of universal peace and brotherhood, on the one hand, and strong nationalist and openly militaristic celebrations on the other», Adamo, *Dancing for the World* cit., pp. 156-157.