

GIANLUCA RUGGERI FERRARIS, **L'invidia a teatro fra Umanesimo e Rinascimento**

O malum maximum invidia, maximum invidia malum

Leon Battista Alberti, *Momus*

Invidia non è altro che allegrarsi del male altrui, et attristarsi del bene, con un tormento che strugge e divora l'uomo in se stesso

Cesare Ripa, *Iconologia*

Fra le maglie del paradigma identitario rinascimentale emerge spesso, in filigrana, il topos morale dell'invidia, faccia opposta e complementare di quella cultura che si identifica volentieri con la nascita dell'individualismo. Se nelle opere del padre putativo della lirica rinascimentale l'Invidia è denunciata come «nimica di vertute» (RVF 172, 1) talvolta associata alla Gelosia (RVF 222, 7)¹, l'allegoria giottesca dipinta nella Cappella degli Scrovegni di Padova insiste

¹ Per una lettura dell'invidia in Petrarca, escluso il *Canzoniere*, cfr. Asor Rosa (1986), pp. 70-72. Nel Rinascimento ci si interroga a lungo sulla compatibilità dell'amore con la gelosia: se nella lirica del Quattrocento si ricorre al mito delle origini infernali della Gelosia (cfr. Milburn (2002), pp. 587-588), dopo il *De amore* di Ficino (1469) i primi anni Quaranta del Cinquecento sono largamente animati dall'analisi di tale compatibilità. Si vedano in tal senso il *Libro di natura di amore* di Mario Equicola (1525), i *Dialoghi d'amore* di Leone Ebreo (1535) o la lezione di Benedetto Varchi sul sonetto del Casa, *Cura, che di timor ti nutri e cresci* (1541), lezione nella quale la gelosia viene definita come una specie di invidia.

visivamente su quel trinomio sguardo-parola-scolto che caratterizza tanto questo peccato, quanto, più generalmente, il teatro. Come evoca l'affresco di Giotto, infatti, l'invidia deforma lo sguardo (*in-videre*) ed altera allo stesso tempo la comunicazione: pur causando sofferenza a chi la prova, essa è paradossalmente anche una passione comunitaria, poiché perverte la visione ed il discorso all'interno di una società che, a diverse gradazioni, cerca di rispecchiarsi e di interpretarsi attraverso la metafora teatrale.

Vizio e passione, sentimento e affezione dell'anima: tra Umanesimo e Rinascimento la rappresentazione dell'invidia contamina tradizione biblica e modelli classici, in un sistema di richiami dove, in fondo, essa resta un vettore di dissimulazione e disgregazione sociale. Dalla *civitas* quattrocentesca alla corte rinascimentale, l'invidia rappresenta una sorta di passione 'eterotopica'², connessa ad un orizzonte sociale in cambiamento di cui, costantemente, riflette ed inverte i rapporti. Di qui, forse, il suo carattere 'massimo', finanche 'universale':

il trattare di tutti i vizii particolarmente sarebbe non meno lungo che fastidioso, anzi del tutto impossibile: pensai che fusse ben fatto ragionaro d'uno solamente, ma che però li comprendesse tutti, cioè dell'invidia. Perché l'invidia non è pure il più brutto vizio che si ritruovi e il più abbominevole ma ancora il più universale, essendo ella sola opposta a tutte quante le virtù, e il più dannoso³.

Invidia e utopia civile nella Firenze umanistica

² Si riprende il termine secondo Foucault (2018), pp. 9-10.

³ Varchi (1853), p. 11.

La storia dell'invidia all'interno del panorama teatrale moderno comincia, a tutti gli effetti, con un fallimento. A seguito della prima edizione del 1441, il secondo certame coronario, mai svoltosi ma presumibilmente fissato per l'anno successivo, aveva infatti previsto un confronto letterario sul tema dell'invidia, in un contesto cittadino, come quello di Firenze, i cui conflitti sono ciclicamente riflessi nell'ombra di tale vizio⁴. Dedicata all'amicizia, la competizione promossa da Leon Battista Alberti si conclude peraltro con un *ex æquo*, decisione che, stando a ciò che si legge nell'indignata *Protesta* albertiana, sarebbe in parte ascrivibile proprio all'invidia⁵.

Contro una lettura seriale dei due eventi certatori, Guglielmo Gorni ne ha segnalato una possibile monogenesi. A partire da alcuni cenni presenti nei testi redatti e recitati prima del fallimento del 1441 (primi fra tutti, i versi 7-8 del *De Amicitia* albertiano posti ad introduzione della *Scena* di Leonardo Dati), «[s]embra probabile che il tema dell'invidia, preannunciato nel primo certame, sia stato prescelto in ossequio agli attributi dello stile parenetico, nel doppio registro laudativo (*Amicitia*) e deprecativo (*Livor*)», costituendo dunque «un'abile manovra dell'Alberti per garantirsi in anticipo la continuità della gara»⁶. In un

⁴ Sorta di archetipo per le opere a venire, le invettive contro Firenze da parte di Ciacco (*Inf.*, VI, vv. 50, 74), Brunetto Latini (*Inf.*, XV, v. 68) e Folchetto di Marsiglia (*Par.*, IX, vv. 127-129) sembrano riecheggiare nelle *Intercenales* di Alberti: se nello *Scriptor* coloro che coltivano le lettere nell'*agro Etrusco* vengono considerati *multo in dies impetu invidie perturbantu*, nella *Corolle* la finzione poetica sembra consistere in un travestimento dialogico del fallimento del concorso *de livore* (Correard (2020), pp. 177-182). Sul motivo dell'invidia priva della corona poetica cfr. Enea Silvio Piccolomini, *Epigrammata*, 53.

⁵ Testo in Bertolini (1993), pp. 501-513. Cfr. in particolare p. 504: «[10a] *Fue di questo (quello che alcuni maledici disono) cagione la 'nvidia* [10b] *che vi dolesse vedere in la terra nostra cittadini quali, simili a' suoi maggiori, [10c] ben meritando della sua patria curassero la fama, dignità et ben publico?*».

⁶ Gorni (1972), p. 148.

certo senso, dunque, i due argomenti certatori sembrano come istituire i due momenti, utopico ed eterotopico, che articolano la vita sociale.

Secondo questa stessa lettura parallela dei due momenti certatori, Lucia Bertolini ha invece analizzato le date dei testimoni dei testi latini destinati all'incontro *de invidia*, riconducendone la stesura ad un'altezza cronologica in cui non era forse stata ancora delineata la fisionomia linguistica dell'intera iniziativa⁷.

Sebbene la relazione fra invidia e falsa amicizia sia frequente nella teologia morale del XIII secolo, per le tre corone fiorentine proprio l'amicizia costituisce, assieme alla fama e alla gloria, «un vero *sistema di rapporti pratici*» rispetto al quale l'invidia esprime un «punto debole - la potenziale minacciosa infrazione alla realizzazione dei nuovi valori»⁸.

L'impressione di una certa impostazione a dittico del concorso fiorentino è forse ricavabile anche dalla stretta interrelazione dei due temi nella filosofia aristotelica, la quale attraversa carsicamente il sistema assiologico di Alberti⁹. Del resto, «tutto l'umanesimo civile fiorentino del primo '400 si muove sotto il segno del ritrovato Aristotele morale, «aureo fiume» dell'eloquenza»¹⁰.

Per Aristotele, in effetti, «*ce n'est pas l'ennemi qui est le contraire de l'ami selon la définition de la Rhétorique, mais bien l'envieux*»¹¹. Analizzata secondo diverse sfumature nell'*Etica Nicomachea*¹², nella quale i capitoli dedicati alla *philia*

⁷ Bertolini (1993), pp. XII-XV.

⁸ Asor Rosa (1986), p. 70.

⁹ Cfr. Garin (1994), p. 70.

¹⁰ Garin (1994), p. 66. Per la circolazione dell'opera aristotelica nell'ambiente umanistico cfr. Garin (1951).

¹¹ Wilhelm (2013), p. 36.

¹² Sulla diffusione dell'*Etica* nella cultura fiorentina del Quattrocento cfr. Garin (1994), p. 130, dove peraltro si cita Vespasiano da Bisticci, il quale nelle sue *Vite* ricorda che Giannozzo Manetti «usava dire avere tre libri a mente, per lungo abito: l'uno era l'*Epistole* di santo Pagolo, l'altro era Agostino

profilano un'antinomia inconciliabile di questa disposizione permanente con la passione triste e transitoria del *phthonos*, il pensiero aristotelico associa l'invidia e l'amicizia in virtù di quelle comuni condizioni di esistenza individuabili nella similitudine e nella parità. Assieme alla collera ed all'emulazione, l'invidia rappresenta all'interno della *Retorica* uno degli elementi essenziali e decisivi nei rapporti sociali¹³: *phthonos* (II,10) e *zêlos* (II, 11) nascono infatti dal reciproco sguardo fra individui simili, benché fra essi vi sia una sottile distinzione data dal fatto che l'amicizia induca ad amare «quelli con cui si compete, o dai quali si desidera essere emulati e non invidiati» (II, 4)¹⁴. Insomma, fra le emozioni competitive con cui l'amicizia interferisce, l'emulazione può rappresentare una passione onesta, «mentre l'invidia è una passione moralmente negativa»¹⁵.

de civitate Dei, e de' gentili l'*Etica* d'Aristotele». Per la ricezione medievale della *Retorica* nell'ambito delle scienze pratiche delineato dalle *Etiche* cfr. de Filippis (2015). Per la differente descrizione dell'invidia nelle opere aristoteliche cfr. Castelli (2015). Il trattato aristotelico sarà successivamente oggetto di una lezione e di un commento da parte di Varchi, nei quali si recuperano peraltro i commenti di San Tommaso: cfr. Andreoni (2012), p. 43.

¹³ Viano (2002), p. 238.

¹⁴ Aristotele (2014), p. 177.

¹⁵ Viano (2015), p. 131. Cfr. Ibid., p. 131, n. 20, nella quale si cita un passo del secondo libro dell'*Etica Nicomachea* dove si indica nell'indignazione il giusto mezzo da contrapporre all'invidia e alla maldicenza, quest'ultime peraltro affiancate nella *Protesta* albertiana. La maldicenza è soprattutto uno snaturamento della conversazione, la quale riveste un'importanza primaria nel contesto civile fiorentino: cfr. Garin (1994), p. 132. Non si dimentichi, inoltre, che Alberti offre nel *De Pictura* (III, *Pictor*) un esempio di ecfrasi prendendo spunto dal ritratto della Calunnia di Apelle offerto da Luciano, un modello destinato ad essere riprodotto copiosamente, primo fra tutti da Botticelli, e descritto per la prima volta proprio nel trattato albertiano («*Calumniæ, Invidiæ filia*»): cfr. Cast (1981), pp. 32-41. Il nesso tra invidia e maldicenza è infine più che solido nella cultura cristiana, a partire dai *Moralia in Job* (XXXI, 88) di Gregorio Magno: tale legame è ricorrente nella pittura religiosa che rappresenta gli invidiosi condannati all'Inferno, dove la pena inflitta dai demoni consiste talvolta nell'estrazione della lingua al fine di mozzarla: cfr. Baschet (2014).

Sebbene l'invidia, in parte anche divina, permei copiosamente l'universo della tragedia greca¹⁶, è dal *Bellum Iugurthinum* sallustiano che Leonardo Dati desume il soggetto per la sua tragedia latina, *Hyempsal*. Composto intorno al 1440, il testo era destinato ad essere recitato in occasione del secondo certame coronario: ce ne informa Alberti, elogiando nel *Profugiorum ad ærumna* «Leonardo tragico [...] in quel suo *Hiensale*, quale egli apparecchiò per questo vostro secondo certame coronario»: un progetto naufragato, come sappiamo, giacché «tanto può l'invidia in questa nostra età fra e' mortali e perversità»¹⁷.

Ricalcando il tono moralistico della fonte adottata, la tragedia di Dati si articola come una soluzione compositiva originale in cui l'esempio del numidico Giugurta illumina la vicenda di un condottiero valoroso, il quale tuttavia «si lascia irretire dal demoniaco fascino dell'invidia, che è la più grave delle 'perturbazioni' umane»¹⁸. Nell'arco della tragedia, penetrano a più riprese stilemi ricorrenti lungo tutta la storia della rappresentazione dell'invidia, da quelli

¹⁶ Wilhelm (2013), pp. 46-47. Per la circolazione, soprattutto manoscritta, della tragedia greca in ambiente umanistico cfr. Petrusi (1963). Nel *Momus*, Alberti sembra filtrare attraverso un'ironia di stampo luciano il tema dell'invidia divina: cfr. Pittalunga (2011), p. 62.

¹⁷ Alberti (1996), p. 144. Sul problema dell'identità della tragedia citata da Alberti, probabilmente corrispondente alla stesura in latino, con il testo pensato per un concorso nel quale l'impiego del volgare costituiva una condizione indispensabile, cfr. Aldo Onorato, *Introduzione* a Dati (2000), pp. 78-79.

¹⁸ Aldo Onorato, *Introduzione* a Dati (2000), p. 63. La Numidia costituisce il polo meridionale che si oppone all'altrettanto desertico polo settentrionale della Scizia, entrambi citati da Petrarca (*RVF* 130, vv. 12-14) come luoghi presi d'assalto dall'Invidia nonostante il loro isolamento. Nell'ultimo verso del sonetto, Petrarca cita probabilmente il *Liber hebraicorum questionum in Genesim* di Girolamo, il quale afferma: «*O multiplices et ineffabiles insidiæ diaboli, sic quoque me latitantem invenit invidia*». Petrarca costituisce del resto la fonte che, assieme ad Orazio, plasma l'allegoria dell'Invidia disegnata da Leonardo da Vinci, descritta da egli stesso ne *L'invenzione*: cfr. Barocchi (1977), III, p. 2413.

offerti da Dante in *Purgatorio* XIII¹⁹ a quelli più marcatamente fisiologici narrati da Ovidio nelle *Metamorfosi* (II, 760-805)²⁰. Il ricordo dantesco affiora anche nella sua componente diabolica, dal momento che Dati sembra ricorrere ad alcuni dettagli descrittivi presenti in *Inferno* XXXIV per evocare il ritratto dell'Invidia: i versi 109-150 del coro conclusivo del primo atto richiamano in effetti l'archetipo luciferino (flagrante nella similitudine con le ali del pipistrello ai vv. 122-124²¹), attribuendo all'Invidia dei tratti così mostruosi che lo stesso Inferno ne prova ripugnanza (atto quarto, vv. 366-376)²².

In una trama in cui si alternano personaggi storici ed allegorie, l'Invidia non fa che agire *dans les coulisses*, come occulta regista di una vicenda la cui moralità viene esposta dai cori²³. Alla fine del secondo atto, in particolare, il coro sembra denunciare il carattere introverso e quasi autoreferenziale dell'invidia (vv. 239-

¹⁹ Dati (2000), pp. 88-90, *Poesis*.

²⁰ Ibid., p. 104, vv. 84-87. La stessa fonte classica modella la descrizione fisica dell'*Invidia mater* dell'Intercentrale *Picture* albertiana: cfr. Correard (2020), pp. 174-177.

²¹ Cfr. Chevalier (2011), p. 69. L'attributo delle ali del pipistrello persiste ad esempio nel dipinto anonimo *Tempo rapisce la Verità all'Invidia* (1565-1575 ca.) o nell'incisione di Georg Pencz (1533) riprodotta in Bianchi (2014), p. 5.

²² Beyer (2008), p. 218, n. 54. Il *De calamitatibus temporum* (1470 ca) di Giovanni Battista Spagnoli evoca nel primo libro, al v. 524, le origini infernali dell'invidia: «*Livor edax tristi surgens Acherontis ab amne*». Al plurisecolare legame tra invidia ed inferno sancito dalla sistematizzazione dei sette vizi capitali da parte di Gregorio Magno si potrebbe probabilmente innestare la filosofia lucreziana, riscoperta proprio nel Quattrocento. Nel *De rerum natura* (V, 1120-1135), infatti, l'invidia viene paragonata ad un fulmine che getta gli uomini nel tetto Tartaro: l'immagine, ripresa da Esiodo (*Theog.* 821-880), associa peraltro la manifestazione di un sentimento negativo come l'invidia a causa dalla frustrazione derivante dall'ambizione politica.

²³ Cfr. Chevalier (2011), p. 77.

246)²⁴, l'unico peccato, fra tutti gli altri possibili, ad essere «puro dolore, peccato senza piacere»²⁵.

*dignus: nam miser est quilibet invidus,
obiecte simulac invidet aere.
Inprimisque sibi est ille nocentior
qui livore alium findere nititur,
aeternum siquidem tristibus uritur
curis sollicito pectore languidus:
sic auctor propriis obteritur malis.*

Fortemente discreta nel caso di Dati²⁶, la sovrapposizione del modello biblico alle fonti pagane sembra del resto costituire una cifra stilistica di altri componimenti redatti per il certame *de livore*, come la *Canzone morale* di Anselmo Calderoni²⁷. Nel componimento, il poeta ricama sulla tela biblica e patristica una strofa, la VII, in si rievocano esplicitamente le descrizioni dell'invidia offerte da Aristotele e Seneca. In filigrana ai versi 14-20 della *Canzone* è possibile peraltro intravedere un passo biblico secondario ma non per questo del tutto assente nel quadro esegetico cristiano:

*Quando Dio padre ebbe formato el mondo
che forma fé l'angelica natura,
el principal degli angioli sì bello,
e vedendosi fattp sì giocondo,*

²⁴ Dati (2000), pp. 118-119.

²⁵ Casagrande, Vecchio (2000), p. 38.

²⁶ Cfr. Chevalier (2011), p. 71.

²⁷ Cit. in Altamura (1974), pp. 106-110.

*contra Quel, ch'avea fatto tal fattura,
sol per invidia gli si fè ribello,
per farsi equal signore o maggior d'ello[.]*

La *Canzone* sembra qui menzionare *Sapienza* 2, 24 («*invidia autem diaboli mors introivit in orbem terrarum*»), fonte scritturistica a partire dalla quale la prima patristica interpreta l'invidia come il peccato che ha indotto la rivolta satanica. Tale esegesi viene rifiutata da Tertulliano e soprattutto da Origene, i quali gettano le basi della vulgata, resa tale da Agostino, per la quale l'origine di ogni male viene piuttosto ricondotta alla superbia²⁸.

La discussione patristica non è del resto così estranea al quadro culturale della Firenze quattrocentesca. Se il versetto biblico appare in più frammenti petrarcheschi²⁹, la conoscenza di Origene da parte dello stesso Leonardo Dati³⁰ rende attuale una conoscenza in ambito umanistico si cerca spesso di dissimulare.

A ciò si aggiunge il fatto che proprio nell'anno per il quale era stato probabilmente previsto il secondo confronto certatorio, Antonino Pierozzi, futuro arcivescovo di Firenze assai vicino ai Medici, viene delegato alla costituzione di quelle *societates puerorum*³¹ nelle quali il teatro ha rivestito un ruolo

²⁸ Cfr. Sans (1963), Adkin (1984), Casagrande, Vecchio (2000), pp. 4-6. Sorta di compromesso fra queste due tradizioni esegetiche, nel Giudizio universale del duomo di San Gimignano (XV sec. *in.*) Taddeo di Bartolo dispone ai lati di Satana la superbia e l'invidia: cfr. Baschet (2014), pp. 370-373.

²⁹ RVF 130, 172. Anche l'«invidia prima» di *Inferno* I, 111 deriva dalla medesima fonte sapienziale.

³⁰ Cfr. Wind (1985), p. 49.

³¹ Tale concessione avviene mediante la bolla emessa da Eugenio IV, lo stesso papa a cui Leonardo Bruni scrive per assicurare sulla liceità delle sue traduzioni aristoteliche. Un estratto di questa

centrale nell'educazione retorica e morale dei cittadini³², applicando in tal senso la pedagogia di Cicerone e di Quintiliano che la ricerca umanistica aveva sempre più diffuso³³. Nel solco lasciato dall'insegnamento tomistico³⁴, il domenicano Antonino - la cui opera gode di una larga fortuna editoriale anche nel Cinquecento³⁵ - riabilita infatti l'*histrionatus ars* (*Summa theologiae*, III, 8), dedicando d'altro canto ai vizi capitali, soprattutto all'avarizia ma anche all'invidia, un'attenzione che si rivolge specialmente all'ambito confessionale, benché in una prospettiva quasi più sociologica che religiosa³⁶. Se «in pieno secolo XV l'invidia è ormai presente in forme diverse a tutti i livelli della società»³⁷, tale vizio si esprime tra individui che godono di condizioni simili:

Sull'invidia si deve interrogare secondo lo status del penitente: se è un prelado allora invidierà la maggiore dignità di un altro prelado; se è un funzionario l'ufficio più importante e prestigioso di un altro funzionario; se è un maestro la maggiore scienza e il maggiore seguito di studenti di un collega; se è uno studente l'ingegno più acuto di

Epistula super translatione Politicorum Aristotelis ad Dominum Eugenium Papam IV è leggibile in Garin (1994), p. 62: «gran part della filosofia che riguarda i costumi, il governo degli Stati, il modo migliore di vivere, è pressoché identica nei filosofi pagani e nei pensatori cristiani».

³² Cfr. Ventrone (2013).

³³ Cicerone, *Rhetorica ad Herennium*, IV, 36, *Tuscolanes*, III 10, 21, IV 7, 16, *Philippica*, XIV, 17 e soprattutto *De amicitia*, 59-60, nel quale viene in altri luoghi associata l'amicizia alla *caritas*, quest'ultima ripresa poi, attraverso la mediazione agostiniana, da Petrarca e quindi da Erasmo in opposizione al concetto di invidia. L'insegnamento anche etimologico di Cicerone sull'invidia è attestabile nel Cinquecento nella lezione Varchi (1853), p. 19. Per Quintiliano, si veda l'analisi dell'invidia come *pathos* tipico della tragedia (in modo simile a quanto *ethos* vale per la tragedia) nell'*Institutio oratoria*, VI, 2, 20.

³⁴ *Summa theologiae*, II, 2, q. 38, a. 3.

³⁵ Cfr. Rusconi (2002), pp. 220-223.

³⁶ Cfr. Bloomfield (1967), pp. 90-91.

³⁷ Casagrande, Vecchio (2000), p. 49.

*un altro studente; se è un cittadino l'onore e la fama che un altro cittadino gode in maggiore misura di lui; se è un religioso la maggiore fama di un altro; se è una donna il marito, i figli e gli ornamenti di un'altra; se è un artigiano il lavoro e il guadagno di un concorrente e così via*³⁸.

Matrice della riqualificazione del teatro caldeggiata da Antonino, la teologia tomistica propone un'analisi dell'invidia che, pur nell'assenza di definizioni adeguate³⁹, ha il pregio di filtrare l'insegnamento aristotelico⁴⁰, insistendo in particolare sulla prossimità orizzontale con cui essa si esterna. L'invidia, per San Tommaso, è una passione che si manifesta tra simili: «*ideo, his qui multum distant vel loco, vel tempore, vel statu, homo non invidet*»⁴¹.

Nella *Summa theologiæ*, inoltre, la riflessione sulle passioni si innesta sul tema dominante dei vizi capitali, provocando una rottura con tutti quei sistemi morali (come la dottrina stoica o la tradizione agostiniana) che avevano considerato sullo stesso piano passioni e vizi, analogia amalgamata lungo il Medioevo soprattutto nei testi che sistematizzano l'architettura dei sette vizi capitali. Innervato dal modello aristotelico, il quale «rimescola completamente le carte dell'impianto etico tradizionale»⁴², la *Summa* organizza un sistema nel quale i vizi

³⁸ Ibid., dove si cita il *Confessionale* «*Defecerunt*», *De modo interrogandi*, II, tit. II, I, f. 42ra.

³⁹ Cfr. Perrine (2011), p. 438.

⁴⁰ Aristotele (2014), p. 217: «Poiché si compete con avversari e rivali in amore e, in genere, con quelli che aspirano alle stesse cose, necessariamente si prova invidia soprattutto con persone di questo genere, perciò si dice: 'anche il vasaio invidia il vasaio'». Cfr. Casagrande, Vecchio (2000), p. 41. Se nel *De ipsius et multorum ignorantia* Petrarca riprende il concetto dell'uguaglianza fra amici («*Est [...] in amicis, parits pulcerrima*»), nei suoi *Adagia* (I, 2, 25), Erasmo riprende un apoftegma esiodico di identico significato: «*Figulus figulo invidet, faber fabro*».

⁴¹ *Summa theologiæ*, II, 2, q. 36 a.1 ad 2. Si veda sempre in Ibid.: «*invidia est tristitia de bono alterius*».

⁴² Casagrande, Vecchio (2000), p. 14.

vengono definiti a partire dalle virtù, creando un cortocircuito nello schema del settenario gregoriano: «*la diffusion du nouveau système de vices et de vertus élaoré par Thomas [...] confirmait ainsi la distinction établie par lui entre plan psychologique et plan éthique. Dorénavant, nul ne pourra plus éviter d'explorer la matrice psychologique des péchés, pas même ceux qui ne s'appuient pas sur le système de Thomas*»⁴³.

Non sorprende pertanto che, dopo averla definita come una delle tre tentazioni diaboliche accanto alla malizia e alla superbia (I, 6), il domenicano Antonino dedichi all'invidia un intero capitolo della sua *Summa* (II, 8), ripercorrendo in parte i precetti del *philosophum Rhetoricorum*⁴⁴. Del resto, «*sauf chez quelques grands esprits comme saint Thomas, Gerson ou Antonin de Florence, les rapports de l'envie avec le diable ne sont l'objet d'aucune explication*»⁴⁵.

Se, inoltre, proprio nella *Summa* Antonino suggerisce ai predicatori come sollecitare l'animo dei fedeli anche sul piano retorico⁴⁶, lo stesso scopo illustrativo viene perseguito anche attraverso la scena teatrale, una scena impostata a partire dalla centralità della parola. Sagomatasi negli anni Quaranta del Quattrocento, la sacra rappresentazione, «apice della riflessione dell'arcivescovo»⁴⁷, costituisce in effetti un espediente parenetico in cui l'immedesimazione nel soggetto sacro messo in scena offre un luogo di incontro fra la comunicazione teatrale e la raffigurazione delle inclinazioni peccaminose, fra cui naturalmente l'invidia.

Fra le prime testimonianze di questo genere teatrale in ottave, *La rappresentazione del dì del giudizio* di Feo Belcari e Antonio Araldo sottolinea icasticamente la

⁴³ Vecchio (2009), pp. 63-64. Cfr. Sciuto (1999), Sweeney (2012).

⁴⁴ In I,b si legge: «*Semitur hic invidia pro zelo, seu æmulatione, quo qui debet incitari ad proficiendum cum melioribus*». Per la differenza fra zelo ed invidia in Tommaso cfr. Casagrande, Vecchio (2000), p. 41-42.

⁴⁵ Vincent-Cassy (1980), p. 256.

⁴⁶ Howard (1995).

⁴⁷ Ventrone (2013), p. 560

natura viziosa dello sguardo dell'invidioso, soprattutto allorché costui, constatando l'insanabile discrepanza che intercorre col destino riservato agli eletti, quasi 'si mangia le mani'⁴⁸:

*Ohime, voi che anco già peccasti,
perché non dovet'essere in disgrazia?
Voi come noi al mondo disiasti
fa vostra voglia di sue cose sazia:
superbia, invidia ed avarizia usasti
e gli altri vizii, e ricevete or grazia,
ed è alcun di voi da destra accolto
che più di noi peccaro al mondo molto.
E or com'esser può che la giustizia
conceda più a lor ch'a noi perdono?
Perché simil flagel la lor malizia
non de' portar qual noi? Deh, perché sono
essi chiamati al luogo di letizia,
e noi miser lasciati in abbandono?
Ché non c'è minor pena il ben vedere
c'hanno costor, che il nostro gran dolore⁴⁹.*

⁴⁸ Appartenente al convento di S. Marco di cui Antonino fu priore, Beato Angelico rappresenta gli invidiosi mentre si rosicano le mani (si vedano i due giudizi universali conservati nel convento stesso e nella Gemäldegalerie di Berlino).

⁴⁹ Feo Belcari e Antonio Araldo, *La rappresentazione del dì del giudizio*, in Banfi (1974), p. 135. Esplicito il richiamo dantesco nel tricolon al v. 5 della prima ottava. Baschet (2014), p. 58: «*La gloire des justes accentue la rage des damnés qui voient les bienfaits dont ils sont privés. Pour saint Thomas, s'y ajoutent la haine et la jalousie à l'égard des élus, dont ils souhaitent la damnation. Haine du bien d'autrui, désir de le voir souffrir : l'envie – ce vice qui ronge l'âme – est bien au cœur de la psychologie des damnés*».

Nella varietà dei richiami biblici che l'illustrazione dell'invidia può suggerire, la sacra rappresentazione ripercorre anche l'insegnamento della fonte sapienziale, la stessa, come si è visto, che attraversa la *Canzone* di Calderoni. In un universo drammatico dove forte è l'insistenza sull'opposizione fra il bene ed il male, il teatro sacro fiorentino presenta spesso sulla scena il personaggio del diavolo, il quale nel *Sant'Antonio* si presenta pervaso dall'invidia:

*Compagni mia, da po' che siam cacciati
Senza ragion da quel celeste regnio,
Dove no' fummo si nobil creati,
Veduto che gli ha fatto altro disegno
Che sieno a l'uomo nostri luoghi dati.
Mi sento consumar d'invidia e sdegno:
Ogni modo trovare a noi bisogna
Che dopo il danno non abbiam vergogna.
Però conviene! usar tanta malizia
Che molti pochi ve ne possa andare:
Chi ci ha cacciati è pur somma giustizia,
E que' che peccan non vorrà salvare;
Se e' morranno nella lor nequizia
In tenebre con noi gli farà stare:
Però faremo a lor far de' peccati,
Che sien con esso noi tutti dannati.⁵⁰*

Infine, nelle sessantacinque scene scandite da tredici intermezzi allegorici che animano l'azione della *Rappresentazione di Santa Uliva*, edita lungo tutto il Cinquecento ed il secolo successivo, il vizio dell'invidia si alterna a quelli della superbia e della lussuria nello svolgimento della vicenda teatrale. Fra le pulsioni

⁵⁰ Anonimo, *Sant'Antonio*, in D'Ancona (1891), p. 527.

che inducono a condannare ingiustamente la protagonista di questa pièce, il servo dell'Imperatore di nome Rinaldo riconosce in maniera esplicita l'invidia⁵¹. Parimenti, la suocera di Uliva, pervasa dall'invidia, accusa falsamente la futura santa di aver partorito una creatura mostruosa: scoperto l'inganno, lo sposo di Uliva apostrofa il biasimabile comportamento della madre⁵², condannandola per giunta ad essere bruciata viva nel monastero in cui si trova. Nel cono d'ombra disegnato dall'accusa del re, dalla diffamazione del presunto parto mostruoso e dal rogo della peccatrice colpevole di uno dei più diabolici vizi⁵³, prende forma un gioco di riflessi nel quale il vizio dell'invidia viene in un certo senso associato alla stregoneria⁵⁴.

Del resto, se la fascinazione ed il malocchio rappresentano elementi collegati all'invidia sin dalla classicità latina⁵⁵, i ritratti di fattucchiere prodotti da quest'ultima si diffondono con largo successo nell'immaginario umanistico-rinascimentale. Inoltre, l'invidia torna ad essere il peccato ad origine della ribellione diabolica nelle opere di Gianfrancesco Pico della Mirandola (*Strix*, 1523) e Francisco Suarez (*De angelis*, 1620), costituendo nella demonologia dell'età moderna una delle passioni fondamentali che animano le malefatte della

⁵¹ Anonimo, *Rappresentazione di Santa Uliva*, in Banfi (1974), p. 760: «Perch'io conosco e veggio chiaramente / che tu sei per invidia condannata».

⁵² Ibid., p. 812: «O invidia maledetta, iniqua e ria! / Madre malvagia, cruda, iniqua e fella, / tu m'hai fitto nel cuor mille coltella!». Lo stesso sentimento anima le nefandezze della matrigna di Stella, la quale riconosce di essere stata perseguitata per «Invidia solo, e non per mio peccato» (*La rappresentazione di Stella*, in Banfi (1974), p. 637). Fra le 'figlie' dell'invidia, Tommaso enumera la *sussuratio* nascosta e la *detractio* esplicita (*Summa theologiae*, II, 2, q. 36, a.4).

⁵³ Tommaso, *Summa theologiae*, II, 2, q. 36, a. 4, ad. 2: «quando diabolus invidiam suggerit, ad hoc hominem inducit quod ipse principaliter in corde habet».

⁵⁴ Cfr. Brucker (1963).

⁵⁵ Cfr. Balint (2007), p. 43, Pulcini (2011), Van Laer (2020).

strega, della quale si descrive con insistenza i poteri occulti esercitati tramite il malocchio e la malalingua⁵⁶.

Sollecitata da molteplici tensioni di indagine, la rappresentazione dell'invidia lungo il Quattrocento intreccia la cultura classica alla tradizione biblica⁵⁷, condannando diversamente una passione che altera i rapporti sociali. Vizio diabolico, morbo, ma anche perturbazione o passione non necessariamente negativa: la polivalenza dell'invidia induce a ripercorrere un reticolo semantico che può persino sfociare, come avverrà tramite il platonismo dell'Accademia fiorentina, ad una parziale riabilitazione per la quale essa diviene segno distintivo della 'dignità umana'. In effetti, come scrivo Pico,

*Tandem intellexisse mihi sum visus cur felicissimum proindeque dignum omni admiratione animal sit homo, et quae sit demum illa conditio quam in universi serie sortitus sit, non brutis modo, sed astris, sed ultramundanis mentibus invidiosam*⁵⁸.

⁵⁶ Cfr. Havelange (1998), pp. 109-145. Il motivo dell'invidia della strega si ritrova, ad esempio, nei trattati di demonologia di Martin Antonio del Rio (*Disquisitionum magicarum libri sex*, 1599) o di Francesco Maria Guaccio (*Compendium Maleficarum*, 1608). Un altro elemento di contatto fra la stregoneria e l'invidia è il veleno, evocato dal pasto di serpi della fonte ovidiana ripreso fra gli altri da Varchi (1853), p. 12, ma altresì presente nella predicazione cristiana, come ad esempio da Bernard di Clairvaux, che nel Sermo XIV parla dell'*oculum venenatum* o dell'*oculum fascinantem* (cfr. Shoaf (2003), p. 214, n. 1). Non si dimentichi, infine, il precedente dell'allegoria giottesca.

⁵⁷ Nel 1449, Niccolò Perotti offre al papa Nicola V una traduzione in parallelo verso il latino del trattato di Plutarco *De invidia et odio* e dell'omelia di Basilio di Cesarea *De invidia*, la quale presenta nel finale una grande tirata sul diavolo, i cui malefici avvengono proprio tramite lo sguardo dell'invidioso.

⁵⁸ Pico (2014), pp. 4-6. Cfr. Ibid., p. 75, n. r. 157, dove in merito ad un altro passaggio l'editore F. Bausi rievoca Platone, *Phaedro*, 247a: «l'invidia rimane fuori del coro divino» nonché il relativo *Commentarius in Convivium Platonis* di Ficino, IV 6: «Ideo livor, ut Plato inquit in *Phaedro*, abest a

Trattare dell'invidia nel Rinascimento

Ci si potrebbe domandare se la frequenza con cui l'invidia si presenta nell'immaginario rinascimentale non derivi, in un certo senso, dalla continuità persino etimologica che questo vizio instaura con l'organo da cui deriva (e verso cui spesso si ripercuote). In una cultura fortemente segnata dal pensiero di Ficino, per il quale l'occhio fisico e quello mentale sono simultaneamente aperti sul mondo e sull'invisibile, l'alterazione che l'invidia comporta sembra interferire sia sul piano morale che su quello conoscitivo. La «nebbia dell'invidia»⁵⁹ ottenebra lo sguardo di chi, alla ricerca della verità, si rivolge verso quel pensiero organico e penetrante simbolizzato dalla totalità sferica del Sole: «[i]llic utique ex intelligibili luce fit visibilis [et] intellectu quoque fit visus»⁶⁰.

Nell'emanazione da questo punto focale centrale e circolare, le linee del grande disegno tassonomico che organizzano *L'idea del theatro* di Giulio Camillo filtrano l'idea - nel senso etimologico di immagine - di invidia attraverso una serie di riferimenti sovrapposti ed interdipendenti. Nelle diverse pratiche ed esperienze che questo libro-microcosmo sollecita, l'invidia resta come imbrigliata

divino choro». Anche nelle *Leggi* (49d6-8) di Platone l'invidia si presenta fra amici qualora uno gioisca dei mali dell'altro: cfr. Brisson (1996), p. 17.

⁵⁹ Alberti (1969), p. 17: il quarto libro di quest'opera viene dedicato al tema dell'amicizia, il cui più temibile avversario è rappresentato dall'invidia. Questo carattere 'velante' dell'invidia è del resto diffuso anche in ambito iconografico: si veda ad esempio la miniatura dell'Invidia in un'esemplare del *Roman de la Rose* (Vienna, National-Bibliothek, 2592, metà XIV secolo) dove questo vizio viene rappresentato con una donna che indossa un velo mentre guarda, da seduta, un'altra donna.

⁶⁰ Marisilio Ficino, *Epistolarum familiarum liber VI*, 27, Venezia, 1495, f° CXXXIv.

nel vasto gioco di associazioni bibliche, neoplatoniche e cabalistiche per il quale ogni immagine agisce per interazioni e celamenti con altre immagini, siano esse reali od illusorie. La fragilità della tensione utopica che soggiace all'assemblaggio di quest'opera è percepibile nella lettera dedicatoria di Ludovico Domenichi che accompagna *l'editio princeps* postuma del 1550. Poligrafo al servizio dell'editore Torrentino di Firenze, Domenichi ricorre alla topica dell'invidia, tanto più diffusa nelle prefazioni quanto più si diffonde la stampa, tacciando di ignoranza i detrattori di Camillo⁶¹.

Nella rappresentazione dell'invidia suggerita all'interno dell'*Idea del theatro* si può in un certo senso avvertire un richiamo biblico-patristico sicuramente indiretto, ma che in parte evidenzia quel sistema di rifrazioni attraverso la cultura classica ed erudita che rende tanto equivoco quanto malleabile la definizione di questo vizio.

Suffragato dal riferimento a Macrobio, il profilo tricefalo di Saturno viene descritto attraverso una triade di animali: simboli dei tre tempi saturnini, la testa del lupo e del leone precedono quella del cane, il quale «significa il tempo futuro, perciocché a guisa di cane adulatore il tempo ci promette sempre il meglio»⁶². Nell'immaginario rinascimentale, tuttavia, l'eccessiva lode viene concepita in parallelo all'invidia: come si legge nella commedia dell'altro grande trattatista rinascimentale di mnemotecnica, Giordano Bruno, spesso «la ammirazione è

⁶¹ Camillo (2015), p. 142: «Et spero anchora che molti di coloro i quali, quel che ne fosse la cagione, o invidia o ignoranza, dicevano che Messer Giulio Camillo troppo haveva promesso, leggendo questa idea conosceranno che a lui era così facile l'osservare, come pronto il promettere». Lo stesso dittico ignoranza-invidia percorre la denuncia delle corti esposta dal medesimo Ludovico Domenichi nel dialogo *Il Raverta* (1544) di Giuseppe Betussi: cfr. Bologna (2000), p. 54.

⁶² Camillo (2015), p. 193.

metomorfita in invidia»⁶³. Come si vede all'interno dei *Sette peccati capitali* di Bosch, inoltre, il cane costituisce nella tradizione visiva una metaforica associata all'invidia, giacché, come ricorda anche Gerson, l'invidioso morde come i cani⁶⁴. In un'opera, come l'*Idea del teatro*, che nella tensione dei simboli esplora gli spazi fra significante e significato, l'immagine del cane potrebbe forse ripercorrere un reticolo retorico e conoscitivo a cui la nozione di invidia è quantomeno tangente⁶⁵: del resto, per il neoplatonismo che struttura l'edificio del *Teatro* di Camillo, il mito cela un'antica sapienza estendibile a verità non soltanto metafisiche e teologiche, ma anche di carattere morale.

Inoltre, nei sette gradi gerarchici che strutturano la scenografia dell'*Idea del teatro* secondo una scansione cronologica tipicamente biblica, il quarto livello viene introdotto dall'immagine delle Gorgoni, le tre sorelle dall'unico occhio che rappresentano le tre anime dell'uomo, dunque la sua dimensione interiore. Nella descrizione della genesi dell'«ultima et la più nobil creatura, fatta da Dio a sua immagine et similitudine»⁶⁶, Camillo riprende un passaggio del *Zohar* di «Rabi Simeon» in cui riecheggia la narrazione sapienziale:

*Et aggiunse il detto autor del Zoar, che questo antivedendo l'angelo, che poi fu scacciato, mosso da invidia e dall'amor proprio, parlò contra il voler della divina Maestà*⁶⁷.

⁶³ Bruno (1978), II, 1, p. 184. Cfr. il *Libro di pittura* di Leonardo cit. in Barocchi (1977), II, p. 1280.

⁶⁴ Cfr. Vincent-Cassy (1980), p. 256, Diekstra (2005), p. 443. Questa associazione fra il cane e l'invidia deriva in origine da Sant'Agostino, lo stesso che sviluppa quella lunga linea di pensiero per la quale lo sguardo possiede una natura che ne determina la morale.

⁶⁵ Un'attestazione che va in questo senso si ritrova in Della Porta: cfr. Vigh (2022), p. 34.

⁶⁶ Camillo (2015), p. 202.

⁶⁷ Ibid. Si veda la descrizione dell'allegoria dell'Invidia fatta da Luigi Alamanni nel *Teatro, o palazzo d'invenzione* in Camillo (2015), p. 301.

Rispetto a questa dimensione verticale evocata dalla ribellione angelica, l'azione dell'invidia si articola anche sul piano orizzontale della rete di rapporti sociali ed artistici in cui si amalgama l'identità culturale rinascimentale. Scenografo legato alla corte medicea, Giorgio Vasari scansiona le tre epoche artistiche delle sue *Vite* attraverso la ripetizione di alcuni leitmotiv, fra cui quello dell'invidia, concepita come concetto «*bound to a negative model with regard to the category of friendship*»⁶⁸. Sulle orme del sistema aristotelico, la celebre competizione del 1401 fra Brunelleschi e Ghiberti rileva come da una sana competizione possa scaturire un effetto emulativo assolutamente positivo⁶⁹. Intesa secondo questa accezione favorevole, l'invidia può persino giustificare l'impostazione civica della critica vasariana, giacché «è Fiorenza luogo mirabile per le concorrenze, per le gare e per le invidie che sempre vi furono»⁷⁰.

⁶⁸ Graul (2015), p. 132.

⁶⁹ Vasari (1987), III, p. 147: «E così a' Consoli con buone ragioni persuasero che a Lorenzo l'opera allogassero, mostrando che il pubblico et il privato ne sarebbe servito meglio; e fu veramente questo una bontà vera d'amici et una virtù senza invidia et uno giudizio sano nel conoscere se stessi, onde più lode meritorono che se l'opera avessino condotta a perfezione: felici spiriti, che mentre gioavano l'uno all'altro godevano nel lodare le fatiche altrui». Le biografie di Simone Martini e Taddeo Gaddi (Vasari (1987), II, p. 211) vengono redatte con elogi simili. Cfr. Clifton (1996), pp. 30-34.

⁷⁰ Vasari (1987), IV, pp. 164-165. Per Vasari, il culmine della pittura fiorentina viene raggiunto con Michelangelo, la cui eccellenza è provata dalle manifestazioni di invidia (Vasari (1987), VI, p. 12: «gli cresceva l'invidia insieme col nome»): cfr. Clifton (1996), pp. 34-37. Sul luogo comune di Firenze come città dell'invidia si vedano anche i *Discorsi* (1568) di Francesco de' Vieri, cit. in Barocchi (1977), I, p. 172: «Chi vorrà più presto muoversi dal vero che da invidia, conoscerà apertamente che Fiorenza fiorisce et è sempre fiorita, et ora più che mai, per la eccellenza dell'arti, per la prudenza nell'azioni umane, e per nobiltà di specolazioni nell'altissime e nobilissime

Di contro, dall'amicizia può tuttavia prendere forma anche l'invidia, la quale nella vita di Andrea da Castagno si colora di tinte diaboliche assenti dal cosiddetto *Libro di Antonio Billi*, la fonte da cui Vasari trae la (falsa) notizia dell'omicidio di Domenico da Venezia da parte dello stesso Andrea.

Quanto sia biasimevole in una persona eccellente il vizio della invidia, che in nessuno dovrebbe ritrovarsi, e quanto scelerata et orribil cosa il cercare sotto spezie d'una simulata amicizia spegnere in altri non solamente la fama e la gloria ma la vita stessa, non credo io certamente che ben sia possibile esprimersi con parole, vincendo la sceleratezza del fatto ogni virtù e forza di lingua, ancora che eloquente. Per il che, senza altrimenti distendermi in questo discorso, dirò solo che ne' si fatti alberga spirito non dirò inumano e fero, ma crudele in tutto e diabolico, tanto lontano da ogni virtù che non solamente non sono pili uomini ma ne animali ancora né degni di vivere. Con ciò sia che, quanto la emulazione e la concorenza che virtuosamente operando cerca vincere e soverchiare i da più di sé per acquistarsi gloria et onore e cosa lodevole e da essere tenuta in pregio come necessaria ed utile al mondo, tanto per l'opposito, e molto più, merita biasimo e vituperio la sceleratissima invidia che, non sopportando onore o pregio in altrui, si dispone a privar di vita chi ella non può spogliare de la gloria⁷¹.

verità». Per l'invidia come passione che domina gli artisti si legga l'incipit del *Trattato* di Pirro Ligorio cit. in Barocchi (1977), II, pp. 1412-1414.

⁷¹ Vasari (1987), III, pp. 351-352. L'aneddoto è ripetuto sia nell'edizione torrentiniana che in quella giuntina. Già nella vita di Gaddo Gaddi (Vasari (1987), II, p. 82), Vasari sostiene che «alcuni diabolicamente nella professione dell'amicizia praticando per invidia e per malizia». Cfr. Clifton (1996), pp. 26-27.

Esaminata anche nel successivo *Trattato dell'arte della pittura* (1584) di Paolo Lomazzo⁷², l'invidia costituisce per Vasari un'alterazione che provoca un errore di giudizio tanto estetico quanto morale⁷³, deteriorando pertanto la verità⁷⁴.

La figurazione plastica che egli ne offre introduce, inoltre, una triade concettuale verso cui convergono tanto la trattatistica sulle corti⁷⁵ quanto la proiezione teatrale che matura in questo stesso ambiente. Nell'affresco che decora il soffitto della sala della sua villa ad Arezzo (1548), Vasari raffigura plasticamente la spirale in cui si avvicinano virtù, fortuna ed invidia⁷⁶, adottando soluzioni stilistiche che si armonizzano con una tendenza figurativa nella quale tale passione viene concepita «*in a multitude of ways far beyond the traditional canon of*

⁷² Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte de la pittura, di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore. Diuiso in sette libri. Ne' quali si contiene tutta la theorica, & la pratica d'essa pittura*, Milano, Paolo Gottardo Pontio, 1584, cap. IX, *De i moti della melancolia, timidità, malignità, avaritia, tardità, invidia, rozzezza, & ansietà*, p. 130: «La inuidia, crudelissimo dolore di animo per il bene altrui ; fa ritirar tutti i membri, come contraete, & offuscar le ciglia, stringere i denti, ritirar le labbra, torcersi con certa passione di sguardo, quasi in atto di volere intendere, & spiare i fatti altrui, & ragionar sempre più degl'altri». L'associazione dell'invidia alla malinconia saturnina rappresenta un luogo diffuso nella trattatistica medica, come ad esempio nel *Quator complexionis hominum* (BnF, lat. 6957, f. 143v).

⁷³ Cfr. Graun (2015), pp. 126-127, 138-139. L'importanza dell'occhio nella percezione delle arti figurative è attestabile quantomeno a partire da Cicerone, *De natura deorum*, II, 58.

⁷⁴ Proprio la Verità [sic] è la pena che Pirro Ligorio augura contro gli invidiosi: cfr. Barocchi (1977), II, p. 1431, n.1. Già per Tommaso «[q]uel non vedere bene che dà nome all'invidia si traduce [...] in una perversione del giudizio capace di capovolgere il bene in male» (Casagrande, Vecchio (2000), p. 40).

⁷⁵ Cfr. Ugolini (2020), pp. 42-43.

⁷⁶ Lo stesso trittico è sostanzialmente già in alcune incisioni di Mantegna: cfr. Battisti (1965), pp. 38-38.

deadly sins»⁷⁷. L'idea che questo scontro allegorico vuole trasmettere si riflette d'altronde nelle stesse *Vite*: «[p]iù difficile da contrastare dell'invidia umana è, nell'opera di Vasari, l'invidia della fortuna, che diventa un vero e proprio fattore distruttivo all'interno della dialettica tra virtù e fortuna»⁷⁸. Raffigurata secondo l'archetipo ovidiano, peraltro diffusissimo nell'iconologia rinascimentale⁷⁹, l'Invidia dell'affresco vasariano risulta vittima di uno scontro ciclico e perenne fra le altre due forze messe in scena: cacciata dalla virtù, le linee di forza della sua caduta evocano un certo simbolismo nel quale risulta forse possibile intravedere il ricordo dell'espulsione biblica.

Del resto, anche se sempre più difficilmente percepibile, l'intersezione fra l'azione della fortuna e dell'invidia - intesa come «diabolico pensiero»⁸⁰ - in opposizione al comportamento virtuoso si riverbera in un passaggio dell'incompiuto *Dialogo sopra la fortuna* di Sperone Speroni:

*la seconda [scil. ignoranza] ci fa pensare che come Dio i movimenti celesti regga così
il diavolo le mortali operationi regga e guidi a modo suo, onde bene spesso egli avanza*

⁷⁷ Graul (2015), p. 122. Sulla raffigurazione dell'invidia ne *La remunerazione della virtù* (1546) dello stesso Vasari cfr. Graul (2015), pp. 124-125.

⁷⁸ Mattioda (2012), p. 233. L'affresco è descritto dal suo stesso autore in Vasari (1987), VI, pp. 392-393.

⁷⁹ Possibile anello di congiunzione fra letteratura ed arte, l'iconologia ripropone di frequente l'emblema dell'Invidia secondo la descrizione di Ovidio e di altre fonti antiche, divergendo progressivamente dal modello del settenario dei vizi capitali. Si vedano i casi di Andrea Alciato, *Emblematum liber* (1551), Cesare Ripa, *Iconologia* (1644), i quali insistono sul motivo dell'Invidia che mangia il proprio cuore: cfr. Shoaf (2003), pp. 215-217, Vigh (2022), pp. 17-30. L'incisione dell'Invidia di Pencz Georg (1550) è accompagnata dal cane: cfr. Bianchi (2014), p. 5. Per la diffusione dell'archetipo ovidiano in ambito letterario cfr. Francesco Bonciani, *Lezione della propopoea* [1578], f° 96v cit. in Weinberg (1970), III, p. 237.

⁸⁰ L'espressione è di Pirro Ligorio: cfr. Barocchi (1977), II, p. 1439.

le ree, ma le buone invidiando malignamente tronca e rende imperfette. Di fortuna che non è nulla non degniamo di ragionare, ma del diavolo nostro antico et implacabil nimico tanto penso di poter dire con verità, che egli è ministro della giustizia di Dio, et hora come sergente le sue sententie eseguisce, hora come varigello da sé medesimo fa in noi que' mali, che egli fece altra volta, quando, Dio permettente, in molti modi tentò Jobbe, et fu vinto di quel paziente⁸¹.

L'invidia nel teatro del Rinascimento: una passione cortigiana

Spesso intrecciati nell'attività dei protagonisti che le animano, arti plastiche e rappresentazione teatrale convergono in modo tangibile nei momenti di spettacolarità diffusa che inquadrano la vita civile del Rinascimento. Malgrado il loro statuto effimero, cortei, trionfi, feste, cacce e giostre rappresentano una porzione di quell'universo scenico in cui l'allegoria gioca un ruolo di primo piano. Tale è l'impressione indiretta che, ad esempio, si può ricavare dalle note contenute in un libercolo nel quale si descrivono i trionfi messi in scena a Firenze in occasione della processione di S. Giovanni Battista del 1577, corteo durante il quale l'antico confronto fra le sette virtù ed i sette vizi capitali, compresa l'Invidia, prende nuovamente forma⁸².

Se la discontinuità delle attestazioni relative a queste variegate tipologie spettacolari rende complicata un'eventuale ricostruzione dei momenti che la tratteggiano, l'insieme di tragedie e di commedie a cui la civiltà rinascimentale dà corpo delinea più chiaramente un'idea di invidia che rinuncia alla soluzione allegorica a favore di una rappresentazione scenica che aspira al verosimilmente.

⁸¹ Cit. in Borsellino, Mercuri (1973), p. 106.

⁸² Cfr. D'Ancona (1891), pp. 245-246, n. 1.

Ipostasi di una civiltà fondata sul dialogo⁸³ nonché su un modello epistemologico fondato sulla 'rappresentazione', ossia su «un'esaltazione della funzione dell'occhio, del suo punto di vista ordinatore (prospettico)»⁸⁴, il teatro del Cinquecento ricorre al topos dell'invidia sulle orme dei modelli classici, ma soprattutto in quanto passione dell'animo⁸⁵, una delle più urgenti da esprimere nella società delle corti. Del resto, come ricorda Varchi:

*Abita questo efferato animale [scil. l'invidia], che non ride mai, se non quando si dovrebbe piagnere, ne' palagi massimamente e per le corti de' maggiori principi e più illustri signori*⁸⁶.

Nonostante il sostegno di teorici e critici, la gestazione della tragedia lungo il Cinquecento avviene secondo i ritmi di una faticosa continuità in cui lo stimolo principale proviene quasi sempre dai gusti ludici ed evasivi che percorrono l'ambiente cortigiano⁸⁷.

⁸³ Daniel Barbaro, nel suo trattato *Della eloquenza* [1557], f° 15-16, 19, sembra ripercorrere il topos dell'invidia secondo gli insegnamenti della filosofia aristotelica: cfr. Weinberg (1970), II, pp. 355-358, in particolare p. 358: «il fabro al fabro, il medico al medico, l'uno artefice all'altro invidia portano sempremai» (cfr. Ibid., p. 425 per l'immagine del cane arrabbiato come simbolo dell'invidioso). Come Alberti, Giason Denores nel *Breve trattato dell'oratore* [1574], f° 10v, indica nella modestia la virtù da opporre all'invidia, «tra tutti [i] movimenti dell'animo il più veemente et il più difficile» (f° 11v): cit. in Weinberg (1970), III, pp. 113-115.

⁸⁴ Quondam (1980), p. 143.

⁸⁵ Persiste del resto l'idea dell'invidia come malattia dell'anima: cfr. Scipione Ammirato, *Il dedalione o ver del poeta* [1560], f°25 cit. in Weinberg (1970), II, p. 490.

⁸⁶ Varchi (1853), p. 61.

⁸⁷ Per la trattazione dell'invidia nell'impianto tragico cfr. Lorenzo Giacomini, *De la purgazione de la tragedia* (1586), cit. in Weinberg (1970), III, in particolare pp. 350-351; Gabriele Zinano, *Discorso della tragedia* [1590], cit. in Weinberg (1970), IV, in particolare p. 124.

Assunto ad argomento drammatico una tematica orrorosa di stampo senecano da manipolare in senso controriformistico, Giovan Battista Giraldi Cinzio introduce la sua tragedia *Orbecche* (1541) con una lettera dedicatoria ad Ercole II di Ferrara, nella quale il cattedratico denuncia l'invidia che serpeggia fra i letterati a corte, specialmente quando la produzione artistica si apre alla novità.

Dura cosa è, illustrissimo Signore, a scrittori di qualunque sorte fuggire a questi tempi i morsi della invidia, la quale, come nemico armato, sta sempre co' denti fuori per mordere e lacerare chi scrive. E posto che ciò sia difficile in ogni sorte di composizione, egli è sommamente difficile quando altri si dà a scrivere in quella maniera de' poemi che sono stati per tanti secoli tralasciati, ch'appena di loro vi resta una lieve ombra. Di qui è ch'io istimo che sia quasi impossibile che coloro i morsi d'essa invidia fuggano i quali si danno a comporre nuove tragedie a questi tempi, l'uso delle quali, solo maestro di tutte le cose, per la gran lascivia del mondo (com'io credo) è in tutto mancato⁸⁸.

Se, nel monologo della Nodrice, si afferma che «questa / nostra vita mortale / quasi nave che in mar sia a i venti e a l'onda / ch'or da crudel tempesta, / che d'improvviso con furor l'assale, / combattut'è», la lotta della virtù contro la fortuna diviene più esplicito quando la medesima sostiene che «la fortuna è nulla o ch'è

⁸⁸ Cit. in Weinberg (1970), I, p. 411. Si veda anche la *Lettera sulla tragedia* (1543) citata in Ibid., p. 482, in cui, giustificando alcune scelte adottate per la tragedia *Didone*, Giraldi assicura lo stesso duca che «s'egli si ritroverà fra gli spettatori, non dubbitò punto che non gli debbano dolere gli occhi, come interviene agli invidiosi del ben e dell'onore altrui». Giraldi riprende consapevolmente il modello della commedia terenziana per difendersi dall'invidia: cfr. *Discorsi*, Venezia, Giolito, 1559, p. 250. Sulla fama destinata a chi, tenendo conto dell'insegnamento di Aristotele, supera «gli assalti degl'invidi» scrivendo tragedie si veda anche la lezione prima del *Trattato della poesia lirica del Perduto Academico Innominato* (1594) di Pomponio Torelli cit. in Weinberg (1970), IV, p. 239.

mortale, / non dea (come s'istima) e 'l suo potere / forza non ha, s'altri v'oppon lo 'ngegno»⁸⁹. Svestita delle sue spoglie allegoriche, la fortuna nel corso dell'intreccio drammatico di presenta piuttosto come uno strumento con cui Dio amministra la sua giustizia, tenendo conto dei meriti e delle colpe di ciascuno. L'immagine della vita in balia della fortuna ritorna infine nelle parole di Oronte, che, ripercorrendo i ricordi di quella gioventù durante la quale «non pur invidiava uomini e donne, ma i cani istessi e i più vili animali», sostiene che la sua malasorte cominciò da quando «da gli odii e da le crude invidie / de' cortigiani, come in mar da l'onde / smarrita nave, combattuto i' fui»⁹⁰. In un mondo «intriso di *malinconia*»⁹¹, l'universo tragico che prende forma nell'*Orbecche* si muove nella ricerca di una verosimiglianza dove si gioca tutta la scommessa educativa del teatro ed in cui la burrascosa passione dell'invidia non può che essere amministrata dal principe, regista occulto tanto della scena quanto della realtà di corte.

⁸⁹ Giraldi (1977), II, 1, vv. 123-128, 159-161, pp. 101-102.

⁹⁰ Ibid., II, 5, vv. 39-40, 45-46, pp. 143-144. L'immagine del cane connesso agli invidiosi viene nuovamente impiegata dallo stesso Giraldi nel Prologo all'*Attile* (1543 ca), cit. in Weinberg (1970), I, p. 490, vv. 32-36: «Né temuto ha il garrir di molti e molti / Invidi spirti, onde non venne unquanco / Cosa ond'altri pote apparir nulla; / E, come can che di nascosto prenda, / Danno di morso alle scritture altrui». La metafora della vita come navigazione delle tempeste dei mali ricorre anche nel *Trattato* di Pirro Ligorio, cit. in Barocchi (1977), II, p. 1439: «Queste sono parti delle gentilezze operate in questo secolo di perdita speranza, che è come mare travagliato senza salute, o giardino di spini, pieno di fonti donde nascono strane procelle, piantato o navigato dalla ignoranza e vero naviggio della casa della invidia e dell'empia ingratitudine, madre e nodrice di tutti i mali».

⁹¹ Ariani (1971), p. 449.

La rappresentazione dell'invidia all'interno della commedia rinascimentale assume molteplici sfaccettature, innanzitutto liminari, ricorrendo di frequente nei prologhi, come già si è visto per Camillo e Cinzio, al fine di respingere le calunnie dei detrattori⁹². Se, nel caso specifico della commedia, la presenza del topos dell'invidia nei prologhi evidenzia la tendenza a voler in parte ricalcare il modello latino, la frequenza di questa passione all'interno dell'enunciazione scenica rinascimentale si moltiplica quasi in parallelo alla rapida diffusione del genere comico, il quale, a partire dalla definizione umanistica, si propone come «immagine di verità, esempio di costumi e specchio di vita»⁹³.

Affetto fondativo della «tramutazione e scioglimento»⁹⁴ comico, l'invidia, come osserva Gian Giorgio Trissino citando Plauto, costituisce parimenti l'elemento forse più distintivo del genere, il riso:

E questo tale piacere [scil. il riso] ci avviene per esser l'uomo di sua natura invido e maligno, come nei piccioli fanciulli chiaramente si manifesta, i quali tutti sono invidiosi et hanno sempre diletto di far mal se possono. Vedesi ancora che l'uomo mai di sua natura non s'allegra del ben d'altri, se non per accidente, cioè per qualche comodo che indi ne spera. Ché, come dice Plauto, «Nullus est qui non inuideat rem secundam obtingere». E però se alcun vede che uno truovi denari, non ride né si rallegra, anzi gli ha invidia. Ma se vede che caggia nel fango che se imbratti, ride; perché quel mal che non si truova in noi (come dice Lucrezio) sempre è soave a rimirarlo in altri. Ma se simili mali sono in noi, non ci muove riso il vederli in altri»⁹⁵.

⁹² Si veda il Prologo della *Cofanaria* (1550-1555 ca.) di Francesco d'Ambra, ma anche la lettera dedicatoria del *Candelaio* in Bruno (1978), p. 140

⁹³ Dal prologo dell'*Arzigogolo* del Lasca cit. in Borsellino, Mercuri (1973), p. 12.

⁹⁴ Nicolò Rossi, *Discorsi intorno alla commedia* [1589], f° 61, cit. in Weinberg (1970), IV, p. 49.

⁹⁵ Gian Giorgio Trissino, *La quinta e la seta divisione della poetica* (1549 ca.), f° 37r-37v, cit. in Weinberg (1970), II, p. 70. L'immagine del bambino invidioso è di memoria agostiniana.

L'invidia, dunque, genera il ridicolo. Ne è un esempio, a livello del semplice gioco linguistico, il *Don Picchione*, egloga rusticale di Pierantonio Stricca Legacci, nel quale la blasfema sovversione della confessione dei sette vizi capitali giunge persino a confondere l' 'invidia' con l' 'indivia' (vv. 235-239), suscitando l'ilarità del pubblico, ma denunciando in filigrana l'ipocrisia del prete⁹⁶.

Di contro, il discorso del frate nella *Commedia della Ingratitudine* di Giovan Battista di Cristofano dell'Otonaio (1526) si impernia su un intreccio che «mostra un *exemplum* della corruzione dei costumi cortigiani, inquinati dai sentimenti dell'invidia e dell'ipocrisia»⁹⁷.

Del resto, se l'ambiente delle corti rappresenta un contesto verso cui la denuncia dei vizi si indirizza già in epoca medievale⁹⁸, nella sua abolizione dei confini fra finzione e realtà la seconda *Cortigiana* (1534) di Pietro Aretino individua nell'invidia la passione sulla quale si struttura la finzione cortigiana. Quasi scavando nelle sottili faglie che attraversano il *Cortegiano* di Castiglione, sorta di intertesto ripreso parodisticamente dove si consiglia di evitare l'invidia tramite la dissimulazione (cap. XIX) e la mediocrità (cap. XLI), la *Cortigiana* di Messer Pietro insiste sul tema dell'invidia come passione che anima la vita sociale della corte⁹⁹.

⁹⁶ Termanini, Trovato (2005), pp. 155-157. Per l'invidia come vizio che infesta i monasteri si veda ad esempio la novella su fra' Cherubino ne *I ragionamenti* I,6 di Agnolo Firenzuola.

⁹⁷ Ventrone (1993), p. 153.

⁹⁸ Cfr. Casagrande, Vecchio (2000), pp. 46-47. Per la fortuna di questo luogo comune fra Umanesimo e Rinascimento cfr. Rolet (2020), pp. 138-139.

⁹⁹ La parodia del ritratto idealizzato del cortigiano delineato da Castiglione sembra percepibile nella parodia fattane da Mastro Andrea (I, 21), presentando un profilo dove si affastellano una serie di vizi, fra cui per l'appunto l'invidia: Aretino (1977), pp. 214-215.

Nello scivolamento che porta «dalla ristretta polemica anticortigiana del testo primitivo a una satira globale della società italiana degli anni 1530»¹⁰⁰, l'invidia, inoltre, diviene la passione che, in opposizione alla virtuosa Venezia, infesta la città di Roma¹⁰¹. Luogo dal quale si muove l'interminabile 'cianceria' scenica¹⁰² e da cui si emana la regia di un duca sempre assente di scena, la corte si presenta come lo spazio dove si dissemina l'invidia. È soprattutto Valerio a lanciare i propri strali contro la corte, la quale «non ha maggior diletto che disperare or questo e or quello co' morsi dell'invidia, la quale nacque nascendo la corte, e morrà morendo la corte»¹⁰³. Se la corte viene dunque presentata «come un chiuso spazio teatrale in cui [...] si expand[ono] [...] le forme, tra loro parallele, dell'artificio e della vanità»¹⁰⁴, la passione che la anima non può che essere l'invidia, da sempre considerata come il più futile dei vizi, l'origine di qualunque percezione falsata. Solo nella satira di Aretino, insomma, l'invidia emerge come principio di una costruzione teatrale in cui scena e corte si rispecchiano vicendevolmente con tutte le proprie distorsioni: l'eterotopia, in tal senso, non è più altrove, bensì nel cuore stesso dell' 'utopica' realtà cortigiana.

Tale satira, tuttavia, rischia di smantellare non solo le pretese utopiche della corte, ma anche l'intero impianto teatrale che da esse dipende. Così, mentre Della Porta innesta all'analisi di questo vizio i propri interessi scientifici¹⁰⁵, l'invidia non

¹⁰⁰ Larivaille (1997), p. 188.

¹⁰¹ Cfr. Aretino (1977), III, 7, p. 253.

¹⁰² Cfr. Ferroni (1999), p. 105.

¹⁰³ Aretino (1977), IV, 7, p. 277. Cfr. Ibid., V, 1, pp. 291-292. Già nel *Dello ottimo ocrtesano* di Carafa (1479) si sottolinea la motivazione 'utilitaristica' che spinge il principe a diffondere a corte l'invidia: cfr. Ugolini (2020), pp. 15-16.

¹⁰⁴ Ferroni (1999), p. 106.

¹⁰⁵ Cfr. Vigh (2022), pp. 31-36. Il colore livido dell'invidioso ripreso da Della Porta gode di una lunga tradizione ed ripreso, ad esempio, anche nel *Discorso de' colori* (1595) di Antonio Calli (cit.

può che percorre altre strade, visibile in controluce a quella «gelosia diabolica»¹⁰⁶ che attraversa in modo più esplicito i meccanismi del teatro rinascimentale.

Gianluca Ruggeri Ferraris

Università di Firenze

gianluca.ruggeriferraris@unifi.it

in Barocchi (1977), II, p. 2334). Nell'*Astrologo* (IV, 8), l'accusa d'invidia diviene un pretesto dietro il quale si ripara «la forza dell'immaginativa» del Vignarolo gabbato. Sulla fisiognomica dell'invidioso nel Medioevo, quando già si afferma una certa corrispondenza fra interiorità dell'uomo ed aspetto esteriore, cfr. Casagrande, Vecchio (2000), p. 39.

¹⁰⁶ Aretino (1977), IV, 12, p. 281. Le due passioni sono associate già nell'opuscolo del III secolo di Cipriano, ma anche nel Prologo del *Candelaio*: cfr. Bruno (1978), p. 152. Non si intende qui evocare nessuna evoluzione da una passione all'altra, anche perché il tema della gelosia ricorre lungo tutto il teatro comico (Lasca, Ercole Bentivoglio, Vincenzo Gabiani, Pietro Antonio Franceschi) e tragico (Dolce) del Cinquecento, per non parlare del dramma pastorale (Guarini) o degli intrecci della Commedia dell'Arte. La loro distinzione si incentra piuttosto su una diversa manifestazione sociale riassunta da Tasso: «Sono dunque in questo differenti l'invidia e la gelosia: che l'invidia riguarda al mal altrui come a suo fine principale, e la gelosia non rimira al danno altrui se non in conseguenza, cioè in quanto fugge questo danno» (cit. in Prandi (1994), p. 71).

Riferimenti bibliografici

Adkin (1984) Neil Adkin, *Pride or Envy? Some notes on the reason the Fathers give for the devil's fall*, «Augustiniana», 84, 1984, pp. 349-351

Alberti (1996) Leon Battista Alberti, *Opere volgari. II; Rime e trattati morali*, ed. Cecil Grayson, Bari, Laterza, 1996

Alberti (1969) Leon Battista Alberti, *I libri della famiglia*, ed. Ruggiero Romano e Alberto Tenenti, Torino, Einaudi, 1969 (1440)

Altamura (1974) Antonio Altamura, *Il Certame coronario*, Napoli, Società editrice napoletana, 1974

Andreoni (2012) Annalisa Andreoni, *La via della dottrina. Le lezioni accademiche di Benedetto Varchi*, Pisa, ETS, 2012

Aretino (1977) Pietro Aretino, *La Cortigiana*, in Guido Davico Bonino (a cura di), *Il teatro italiano. II, La commedia del Cinquecento; t. II*, Torino, Einaudi, 1977, (Venezia, Marcolini, 1534), pp. 185-314

Ariani (1971) L'Orbecche di G. B. Giraldis Cinzio e la poetica dell'orrore, in «La Rassegna della letteratura italiana», 3, 1971, pp. 432-450

Aristotele (2014) Aristotele, *Retorica*, ed. Fabio Cannavò, Milano, Bompiani, 2014

Asor Rosa (1986) Alberto Asor Rosa, *La fondazione del laico*, in Alberto Asor Rosa (a cura di), *La letteratura italiana. V, Le Questioni*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 17-124

Balint (2007), Bridget Balint, *Envy in the Intellectual Discours of the High Middle Ages*, in Richard Gordan Newhauser, *The Seven Deadly Sins: from Communities to Individuals*, Leiden, Brill, 2007, pp. 41-55

Banfi (1974) Luigi Banfi, *Sacre rappresentazioni del Quattrocento*, Torino, UTET, 1974 (1963)

Baschet (2014) Jérôme Baschet, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècle)*, Roma, École française, 2014 (1993)

Barocchi (1977) Paola Barocchi (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971-1977, III vol.

Bertolini (1993) Lucia Bertolini, *De vera amicitia. I testi del primo Certame coronario*, Ferrara, Franco Cosimo Panini, 1993

Beyer (2008) Hartmut Beyer, *Das politische Drama im Italien des 14. und 15. Jahrhunderts: humanistische Tragödien in ihrem literarischen und funktionalen Kontext*, Münster, Rhema, 2008

Bianchi (2014) Silvia Bianchi, *L'allegoria dell'Invidia in alcune stampe tra il XV e il XVII secolo*, «Grafica d'arte», 25, 2014, pp. 2-8

Bloomfield (1967) Morton W. Bloomfield, *The Seven deadly Sins. An Introduction to the History of a Religious Concept, with Special Reference to Medieval English Literature*, East Lansing, Michigan State University Press, 1967

Bologna (2000) Corrado Bologna, *Il trattato del Quattro e Cinquecento*, Roma, Istituto Poligrafico, 2000

Chevalier (2011), Jean-Frédéric Chevalier, *Le monstre Liur, «Dieu des crimes», dans Hiensal de Leonardo Dati : personnage, masque ou illusion?*, in Jean-Pierre Bordier e Jean-Frédéric Chevalier (a cura di), *Le théâtre de l'envie. 1315-1640*, Metz, Centre de recherche Écriture, 2011, pp. 65-80

Battisti (1965) Eugenio Battisti, *Il Mantegna e la letteratura classica*, in AA. VV., *Arte, pensiero e cultura a Mantova nel primo Rinascimento in rapporto con la Toscana e con il Veneto*, Firenze, Sansoni, 1965, pp.23-56

Borsellino, Mercuri (1973) Nino Borsellino e Roberto Mercuri, *Il teatro del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1973

Brisson (1996) Luc Brisson, *La notion de phthonos chez Platon*, in Frédéric Monneyron (a cura di), *La jalousie*, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 13-34

Brucke (1963) Gene A. Brucke, *Sorcery in Early Renaissance Florence*, «Studies in the Renaissance», 10, 1963, pp. 7-24

Bruno (1978) Giordano Bruno, *Il Candelaio*, in Guido Davico Bonino (a cura di), *Il teatro italiano. II, La commedia del Cinquecento; t. III*, Torino, Einaudi, 1978, (Parigi, Giuliano, 1582), pp. 133-292

Camillo (2015) Giulio Camillo, *L'idea del teatro*, ed. Lina Bolzoni, Milano, Adelphi, 2015 (Firenze, Torrentino, 1550)

Casagrande, Vecchio (2000) Carla Casagrande e Silvana Vecchio, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 2000

Cast (1981) David Cast, *The Calumny of Apelles. A study in the Humanist Tradition*, London, Yale University Press, 1981

Castelli (2015) Laura M. Castelli, *Phthonos: pathos, ēthos, Perception of Desert and the Place of Envy in Rhet. II*, in Bruno Centrone (a cura di), *La Retorica di Aristotele e la dottrina delle passioni*, Pisa, University Press, 2015, pp. 221-248

Clifton (1996) James Clifton, *Vasari on Competition*, «The Sixteenth Century Journal», 27, 1996, pp. 23-41

Correard (2020) Nicolas Correard, *Les deux faces de l'invidia chez Alberti : le malum maximum et l'origine du sens critique*, «Seizième siècle», 17, *Invidia litteratorum : la jalousie des lettrés et son expression néo-latine*, 2020, pp. 169-188

D'Ancona (1891) Alessandro D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, Torino, Loescher, 1891

Dati (2000) Leonardo Dati, *Hyempsal*, ed. Aldo Onorato, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2000

de Filippis (2015) Renato de Filippis, *La ricezione della Retorica nel Medioevo latino*, in Bruno Centrone (a cura di), *La Retorica di Aristotele e la dottrina delle passioni*, Pisa, University Press, 2015, pp. 63-85

Diekstra (2005) Frans Diekstra, *The art of denunciation: medieval moralists on envy and detraction*, in Richard Gordan Newhauser (a cura di), *In the Garden of Evil: The Vices and Culture in the Middle Ages*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2005, pp. 431-454

Ferroni (1999) Giulio Ferroni, *Le voci dell'istrione. Pietro Aretino e la dissoluzione del teatro*, Napoli, Liguori, 1999 (1977)

Foucault (2018), Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 2018 (1966)

Garin (1951) Eugenio Garin, *Le traduzioni umanistiche di Aristotele nel secolo XV*, «Atti e memorie dell'Accademia fiorentina di Scienze Morali La Colombaria», XVI, 1947-1950, pp. 55-104

Garin (1994) Eugenio Garin, *La cultura filosofica del Rinascimento italiano. Ricerche e documenti*, Milano, Bompiani, 1994

Giraldi (1977) Giovan Battista Giraldi Cinzio, *Orbecche*, in Marco Ariani (a cura di), *Il teatro italiano. II, La tragedia del Cinquecento; t. I*, Torino, Einaudi, 1977 (Figliuoli di Aldo, Venezia, 1543), pp. 79-184

Gorni (1972) Francesco Gorni, *Storia del Certame Coronario*, «Rinascimento: rivista dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento», 12, 1972, pp. 135-181

Graul (2015) Jana Graul, *"Particolare Vizio de' Professori di Queste Nostre Arti": On the Concept of Envy in Vasari's Vite*, «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», 2015, pp. 113-146

Havelange (1998) Carl Havelange, *De l'oeil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris, Fayard, 1998

Howard (1995) Peter Francis Howard, *Beyond the written word: preaching and theology in the Florence of Archbishop Antoninus (1427 – 1459)*, Firenze, Olschki, 1975

Larivaille (1997) Paul Larivaille, *Pietro Aretino*, Roma, Salerno, 1977

Mattioda (2012) Enrico Mattioda, *Invidia dell'artista e invidia della fortuna nelle Vite di Giorgio Vasari*, in René Démoris, Florence Ferran e Corinne Lucas-Fiorito (a cura di), *Art et violence: Vies d'artistes entre XVIe et XVIIIe siècles; Italie, France, Angleterre*, Paris, Desjonquères, 2012, pp. 229–41

Milburn (2002) Erika Milburn, *D'invidia e d'amor figlia sì ria': jealousy and the Italian Renaissance lyric*, «The modern language review», 97, 2002, pp. 577-591

Perrine (2011) Timothy Perrine, *Envy and Self-wort: Amending Aquina's Definition of Envy*, «American Catholic Philosophical Quarterly», 85, 2011, pp. 433-446

Petrusi (1963) Agostino Petrusi, *Il ritorno alle fonti del teatro greco classico: Euripide nell'Umanesimo e nel Rinascimento*, «Byzantion», 33, 1963, pp. 391-426

Pico (2014) Giovanni Pico della Mirandola, *Discorso sulla dignità dell'uomo*, ed. Francesco Bausi, Milano/Parma, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda, 2014 (2003)

Pittalunga (2011) Stefano Pittalunga, *Leon Battista Alberti, il Philodoxus e l'invidia*, in Jean-Pierre Bordier e Jean-Frédéric Chevalier (a cura di), *Le théâtre de l'envie. 1315-1640*, Metz, Centre de recherche Écriture, 2011, pp. 57-64

Prandi (1994) Stefano Prandi, «*Ne le tenebre ancor vivrò beato*»: *variazioni tassiane sul tema della gelosia*, in Andrea Battistini (a cura di), *Mappe e letture. Studi in onore di Ezio Raimondi*, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 67-84

Pulcini (2011) Elena Pulcini, *Invidia: la passione triste*, Bologna, il Mulino, 2011

Quondam (1980) Amedeo Quondam, *Dal teatro della corte al teatro del mondo*, in Maristella de Panizza Lorch (a cura di), *Il teatro italiano del Rinascimento*, Milano, Comunità, 1980, pp. 135-151

Rolet (2020) Anne Rolet, *Prologue 3. L'envie : fléau intérieur, mal social ou moteur de l'histoire?*, «Seizième siècle», 17, *Invidia litteratorum : la jalousie des lettrés et son expression néo-latine*, 2020, pp. 123-144.

Rusconi (2002) Roberto Rusconi, *L'ordine dei peccati. La confessione tra Medioevo ed età moderna*, Bologna, il Mulino, 2002

Sans (1963) Isidro Sans, *La envidia primigenia del diablo segun la patristica primitiva*, Madrid, Fax, 1963

Sciuto (1999) Italo Sciuto, *Le passioni dell'anima nel pensiero di Tommaso d'Aquino*, in Carla Casagrande e Silvana Vecchio (a cura di), *Anima e corpo nella cultura medievale*, Firenze, Galluzzo, 1999, pp. 73-94

Shoaf (2003), Matthew Shoaf, *The Heart, the Eyes and medieval Envy*, «Micrologus», XI, *Il cuore*, 2003, pp. 213-228

Spagnolo (2022) Maddalena Spagnolo, *L'invidia crepi*, in Stefano Bruni, Annamaria Ducci, Emanuele Pellegrini (a cura di), *Per parole e per immagini. Scritti in onore di Gigetta Dalli Regoli*, Pisa, ETS, 2022, pp. 194-200

Sweney (2012), Eileen C. Sweeney, *Aquinas on the Seven Deadly Sins: Tradition and Innovation*, in Richard Gordan Newhauser e Susan Ridyard, *Sin in Medieval and*

Early Modern Culture: the Tradition of the Seven Deadly Sins, Woodbridge, York Medieval Press, 2012, pp. 85-106

Termanini, Trovato (2005) Stefano Termanini, Roberto Trovato, *Teatro comico del Cinquecento. La tonaca in commedia*, Torino, UTET, 2005

Ugolini (2020) Paola Ugolini, *The Court and Its Critics. Anti-Court Sentiments in Early Modern Italy*, Toronto, University of Toronto Press, 2020

Van Laer (2020) Sophie Van Laer, *Invideo, Invidia : une allusion au «mauvais oeil»? , «Seizième siècle», 17, Invidia litteratorum : la jalousie des lettrés et son expression néo-latine*, 2020, pp. 49-67

Varchi (1853) Benedetto Varchi, *Sopra l'invidia. Ragione, o lezione*, ed. Luigi Maria Rezzi, s.e., Roma, 1863 [21 marzo 1546]

Vasari (1987) Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, Firenze, Sansoni/SPES, 1966-1987, VI voll.

Vecchio (2009) Silvana Vecchio, *Passions de l'âme et péchés capitaux: les ambiguïtés de la culture médiévale*, in Christoph Flüeler e Martin Rohde (a cura di), *Laster im Mittelalter. Vices in the Middle Ages*, Berlin, de Gruyter pp. 45-64

Ventrone (1993) Paola Ventrone, *Gli araldi della commedia: teatro a Firenze nel Rinascimento*, Pisa, Pacini, 1993

Ventrone (2013) Paola Ventrone, *Sant'Antonio e l'uso del teatro nella formazione del cittadino devoto*, in Luciano Cinelli et Maria Pia Paoli (a cura di), *Antonino Pierozzi OP (1389-1459): la figura e l'opera di un santo arcivescovo nell'Europa del Quattrocento: atti del Convegno internazionale di studi storici (Firenze, 25-28 novembre 2009)*, Firenze, Edizioni Nerbini, 2013, p. 549-567

Viano (2002) Cristina Viano, *Passions, désirs et plaisirs de rivalité chez Aristote*, in G. Romeyer Dherbey (a cura di), *L'excellence de la vie. Sur L'Éthique à Nicomaque et L'Éthique à Eudème d'Aristote*, Paris, Vrin, 2002, pp. 237-252

Viano (2015) Cristina Viano, *Amicizie, ostilità e passioni di rivalità nella Retorica di Aristotele*, in Bruno Centrone (a cura di), *La Retorica di Aristotele e la dottrina delle passioni*, Pisa, niversity Press, 2015, pp. 121-142

Vigh (2022) Éva Vigh, *L'invidia in letteratura, in arte e in fisiognomica (dellaportiana)*, «Studi Dellaportiani», I, *La rappresentazione delle emozioni dalla Humana Physiognomonica di G. B. della Porta ad oggi: semiotica, letteratura, arti e psicologia*, 2022, pp. 11-37

Vincent-Cassy (1980), Mireille Vincent-Cassy, *L'envie au Moyen Age*, «Annales. Histoire, Sciences Sociales», 35, 1980, pp. 253-271

Weinberg (1970) Bernard Weinberg, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970, IV voll.

Wilhelm (2013) *L'envie. Une passion démocratique au XIX^e siècle*, Paris, PUPS, 2013

Wind (1985) Edgar Wind, *Tre Revival of Origen*, in Id., *The eloquence of symbols: studies in humanist art*, Oxford, Clarendon Press, 1985, pp. 42-55

Dans le sillage d'une tradition hydride où la tradition biblique se croise à l'érudition classique, cet article cherche à parcourir quelques étapes de la notion d'envie depuis à l'époque humaniste et renaissante par le biais de la représentation théâtrale. Dans le contexte florentin des années quarante du Quattrocento, la représentation de l'envie dans les œuvres des certatori s'alterne à celle offerte par les sacre rappresentazioni, les deux solutions expressives restant unies dans un projet de création sociale de nature civique.

Par ailleurs, à la Renaissance cette tension sociale de l'envie se manifeste dans le rapport que cette passion instaure avec la cour, nouveau horizon avec lequel le théâtre coïncide de plus en plus.

Parole-chiave: invidia; teatro; Umanesimo; Rinascimento; società