



Universiteit
Leiden

The Netherlands

Il 'Restored behavior' e la performance della 'Vergine' di Antverpia

Bussels, S.P.M.; Oostveldt, B. van; Bortoletti, F.; Sacchi, A.

Citation

Bussels, S. P. M., & Oostveldt, B. van. (2018). Il 'Restored behavior' e la performance della 'Vergine' di Antverpia. In F. Bortoletti & A. Sacchi (Eds.), *La Performance della Memoria: La scena del teatro come luogo di sopravvivenze, ritorni, tracce e fantasmi* (pp. 129-160). Bologna: Baskerville. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/3448134>

Version: Publisher's Version

License: [Licensed under Article 25fa
Copyright Act/Law \(Amendment
Taverne\)](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/3448134>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

STIJN BUSSELS e BRAM VAN OOSTVELDT

Il *Restored behaviour* e la performance
della Vergine di *Antverpia**

Nel corso degli ultimi due decenni, uno dei principali temi di discussione nell'ambito dei *performance studies* è stata la domanda se l'effimero sia o meno un fondamento ontologico della performance¹. Sebbene il problema della natura transitoria dell'evento performativo o teatrale abbia avuto una lunga genealogia, riteniamo che l'attuale dibattito sia assai fruttuoso specie per quanto riguarda gli studi sui rituali sociali e la performance culturale in epoca moderna². In questo articolo, useremo il concetto di performance di Richard Schechner nel senso di *restored behaviour*, (comportamento restaurato), applicandolo allo studio dello spettacolo nel XVI e XVII secolo – e nello specifico allo studio dei *tableaux vivants* utilizzati durante le entrate regali nei Paesi Bassi.

Il concetto di *restored behaviour* ci permette di pensare alle entrate trionfali come eventi performativi che superano il loro semplice carattere effimero, essendo invece inserite all'interno di un più ampio complesso di tradizione e trasformazione, ripetizione e unicità, persistenza e rinnovamento. Per dimostrare questa tesi è necessario ripercorrere brevemente alcuni dei nodi principali del dibattito sulla caducità della performance e di come la nozione di Schechner di *restored behaviour* abbia contribuito

* Traduzione dall'inglese di Francesca Bortoletti. Una prima versione del presente saggio è stata pubblicata con il titolo '*Restored Behaviour' and the Performance of the City Maiden in Joyous Entries into Antwerp*, in *Netherlandish Culture of the Sixteenth Century. Urban Perspectives*, a cura di E. M. Kavalier, A.-L. Van Bruaene, Brepols, 2017.

1. Per una *overview* su tale dibattito si veda Leroy F., *Verknootte tijd, verfrommelde geschiedenis*, Tesi di dottorato, University of Ghent, 2012, pp. 32-41.

2. Su questa genealogia cfr. Balme C., *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Erich Schmidt Verlag, Berlino, 2008, pp. 12-19 e pp. 31-35.

a una più profonda comprensione della performance, dei suoi effetti e delle sue potenziali sopravvivenze (o *afterlife*).

La performance svanisce o permane?

Con la crescente influenza, sin dal 1980, sia dei *performance studies* che degli studi antropologici sulla performance come rituale sociale, il carattere effimero e univoco dell'evento performativo è stato considerato il fondamento ontologico della performance. Questo pone i *performance studies* all'interno di un paradigma 'preesistente'. Peggy Phelan, nel suo apprezzato volume *Unmarked: The Politics of performance*, afferma che le performance esiste solo in un "presente maniacalmente caricato" e che "la performance diviene se stessa attraverso la scomparsa"³. Questa enfasi sull'effimero ha due conseguenze. In primo luogo, l'inafferrabilità della performance significa che una performance non può mai essere preservata, catturata, registrata o documentata. Quando questo accade la performance viene semplicemente trasformata in una rappresentazione di sé⁴. In secondo luogo, è proprio in questa condizione effimera che la performance sembra trovare la sua natura sovversiva e trasgressiva. Infatti visto che la performance non ha caratteristiche durevoli, non può mai essere trasformata in un oggetto. Sicché, secondo Phelan, la performance è un evento che resiste alla fissazione e alla mercificazione.

I teorici della performance hanno in realtà spesso sottolineato la forza trasgressiva, trasformativa, e sovversiva delle performance artistiche e sociali⁵. Ma questo si legava soprattutto al fatto che per lungo tempo i teorici della performance avevano ripreso gli studi di Arnold Van Gennep e le idee di Victor Turner sulla performance intesa come rituale. Al contrario, gli studi più recenti si sono concentrati sul rituale come un rito di passaggio e sulla

3. Phelan P., *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, New York, 1993, p. 148.

4. Ivi, pp. 146-49.

5. Leroy F., *op. cit.*, p. 34.

nozione di liminalità come un momento profondamente trasgressivo che cambia le identità sociali, culturali, e anche politiche⁶. La performance non è necessariamente sempre legata a un'idea di trasformazione e contestazione, ma al contrario può anche essere il luogo in cui la continuità si afferma. Negli ultimi dieci anni questa idea è stata portata in primo piano, sfidando profondamente il paradigma preesistente, da parte di due ambiti di ricerca in particolare: i *gender studies* e i *memory studies*.

In questo ambito di discussione più complesso e più ampio, l'utilizzo ad esempio di Judith Butler del concetto di performatività come 'citazionale', e delle forze reiterative che costituiscono i ruoli di genere, è stata di particolare importanza. Come un costrutto storico, il *gender* non è l'espressione naturale di un sé unico, ma riguarda una performance incarnata dei ruoli storici del *gender* attraverso una pratica di citazioni, prove e reiterazioni⁷. Performance e performatività non sono esclusivamente pensate come momento di trasgressione e di resistenza all'interno di una struttura liminale, ma possono essere ugualmente considerate come luoghi normativi della ripetizione, continuazione e tradizione. Nelle performance, le identità sociali e culturali sono riattivate (*re-enacted*) e rappresentate secondo un 'copione' o un 'canovaccio' già esistente. Il 'copione' e il 'canovaccio' devono essere intesi qui come la

6. L'attenzione dei *performance studies* alla performance rituale e culturale e alla performance artistica come luogo di contestazione dovrebbe essere vista anche alla luce dell'emergenza disciplinare del teatro di ricerca tra la fine degli anni Settanta e Ottanta, e in relazione alla sua alleanza con la parte della sinistra, progressista e liberale della scena politica contemporanea. Questo è il caso in particolare degli Stati Uniti d'America, dove i teorici della performance – insieme agli artisti della performance – insorsero contro la politica culturale ultra-conservativa dell'amministrazione Reagan. Cfr. McKenzie J., *Perform or Else: From Discipline to Performance*, Routledge, New York, 2001, pp. 50-51; Leroy F., *op. cit.*, p. 34, n. 105.

7. Butler J., *Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Gender Constitution*, in "Theatre Journal", 40.4 (1988), p. 523; Butler J., *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*, Routledge, New York, 1993 (rist. 2011), pp. XV-XXIV; Leroy F., *op. cit.*, pp. 36-39.

trama di partenza che prepara la scena per la performance e ne delimita i confini, lasciando tuttavia entro certi limiti la possibilità di alterazioni e mutamenti. In questa dialettica tra tradizione e trasformazione, le prestazioni possono essere intese come un momento di trattativa.

L'idea della performance come mediazione o trasmissione è stata influenzata in maniera altrettanto significativa dai *memory studies* a partire dalla fine degli anni Ottanta. Nel lavoro di Pierre Nora e di Jan e Aleida Assmann, ad esempio, la nozione di memoria culturale è considerata come una serie di operazioni stilizzate (*cifre* della memoria) attraverso le quali il passato individuale e collettivo si consolida nel presente. Ancora una volta, il concetto di performance diviene via via sempre più importante anche nei *memory studies*. In *How Societies Remember* (1989), Paul Connerton afferma che la conoscenza storica non solo è trasmessa da documenti scritti o materiali, ma è ugualmente costituita da pratiche 'corporee' e 'incorporate', che vanno dalle prassi rituali e della vita quotidiana alle performance artistiche che non lasciano traccia materiale diretta⁸.

Nei *performance studies*, questa prospettiva legata all'aspetto performativo della memoria culturale ha contribuito alla problematizzazione del paradigma persistente della disciplina. Diana Taylor, nel suo *The Archive and the Repertoire*, afferma che il passaggio dalla conoscenza discorsiva ('archivio') alla conoscenza performativa ('repertorio') può ampliare notevolmente la nostra comprensione del passato, visto che "le performance funzionano come atti vitali di passaggio, trasmettendo la conoscenza sociale, la memoria e il senso di identità attraverso processi di reiterazione"⁹.

8. Connerton P., *How Societies Remember*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, pp. 72-75. Desideriamo ringraziare Herman Roodenburg per averci segnalato la rilevanza del suo studio per il nostro saggio.

9. Taylor D., *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham, 2003, pp. 2-3.

La memoria culturale ha un ruolo importante anche nello studio di Marvin Carlson sul teatro come ‘macchina della memoria’ che riattiva il *topos* del teatro della memoria e testimonia la complessa e profonda relazione tra teatro e memoria culturale¹⁰. Il teatro può essere visto come un “deposito di memoria culturale” in tutte le sue parti costitutive (spettacolo, attore, pubblico, produzione e scena). Ma, prosegue Carlson,

come la memoria di ogni individuo, [la memoria della performance] è soggetta a continui aggiustamenti e modifiche poiché viene richiamata in nuove circostanze e contesti. Ogni esperienza che facciamo è sempre condizionata dai fantasmi delle esperienze precedenti e da associazioni mnemoniche, ma al tempo stesso questi fantasmi sono mossi e modificati dal processo di riutilizzo e trasformazione¹¹.

Questa discussione sul carattere ‘spettrale’ del teatro che è sempre tormentato dalle performance precedenti ha spianato la strada al pensare il teatro e la performance nei termini di possibili sopravvivenze (o *afterlives*), di cui ci occuperemo a breve¹².

10. Carlson M. A., *The Haunted Stage: Theatre as a Memory Machine*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2001. Sul *topos* del teatro di memoria rimandiamo al fondante lavoro di Yates F., *The Art of Memory*, University of Chicago Press, Chicago, 1966.

11. Carlson M. A., *op. cit.*, p. 2.

12. La concezione spettrale del teatro è stata fortemente influenzata da Derrida J., *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Editions Galilée, Parigi, 1993, che ha spianato la via alla definizione del teatro e della performance come ‘hauntology’. Più recentemente, l’*afterlife* del teatro è stata concettualizzata in relazione alla nozione di Aby Warburg di ‘*Nachleben*’ e ‘*Pathosformel*’. Cfr. Didi-Huberman G., *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Editions Minuit, Parigi, 2002; Id., *Atlas ou le gai savoir inquiet: l'oeil de l'histoire 3*, Les Editions Minuit, Parigi, 2011; Michaud P. A., *Aby Warburg and the Image in Motion*, MIT Press, Cambridge, Mass., 2004, pp. 27-39 e pp. 147-68. Si veda anche Skwirblies L., *Affective Archives: On the Politics of Critical Re-Enactment and Historical Experience*, MAIPR dissertation, University of Amsterdam-Warwick University, 2013.

Il *Restored behaviour* e le entrate regali

La problematizzazione di Butler di performance e performatività – come un momento di negoziazione tra trasgressione e ripetizione o continuazione – e l’interpretazione di Carlson del teatro – come una forma di memoria culturale continuamente modificata e adattata – si allineano bene entrambe alla definizione di Richard Schechner di performance come *twice behaved behaviour* o *restored behaviour*. Schechner definisce il *restored behaviour* come la struttura di base primaria di tutti gli eventi performativi, dalle performance teatrali e i rituali alle performance e i comportamenti sociali. Nessuna performance, anche se può apparire originale e innovativa, è in realtà del tutto originale, poiché si compone sempre di forme di comportamento precedenti. Il *restored behaviour* può comporsi di “azioni condizionate da convenzioni estetiche, come in teatro, danza e musica; si tratta di azioni che si compongono entro le ‘regole del gioco’, le ‘etichette’, o il ‘protocollo’ diplomatico¹³”.

Il *restored behaviour* deriva da ciò che è stato adottato prima, ma il concetto comprende anche un’idea di rinnovamento. Schechner afferma che il *restored behaviour* è “segnato, strutturato e separato”; e inoltre “può essere elaborato, conservato, ricordato e ancora interpretato, creato in qualcosa d’altro, trasmesso e trasformato¹⁴”. Questa più ampia comprensione dell’atto performativo osservato in relazione a altri atti simili ha rimosso il paradigma preesistente che vedeva la performance come un evento singolo, unico ed effimero. La nozione attuale di eventi performativi come espressioni culturali e sociali evidenzia invece una dialettica tra tradizione e rinnovamento, ricordo e oblio, persistenza e perdita.

La nozione di Schechner di *restored behaviour* può essere applicata produttivamente anche allo studio dei rituali nella prima età moderna. Come già anticipato, la

13. Schechner R., *Performance Studies*, Routledge, London & New York, 2002, p. 45.

14. *Ibidem*.

nostra analisi si concentrerà sull'entrata regale, un rituale politico, che celebrava l'insediamento del nuovo sovrano o governatore. Il sovrano o governatore giurava di rispettare i privilegi della città, e in cambio il comune ribadiva la sua sottomissione e quella di tutti i cittadini al potere centrale. Il reciproco giuramento avveniva a conclusione di una serie di performance e l'impiego di vari *apparati visivi* (*tableaux vivants*, archi di trionfo, sfilate, tornei, ecc.), attraverso i quali il comune promotore presentava la propria visione di potere dinamico tra la città e il potere centrale. Questa rappresentazione del potere doveva essere eseguita con la massima cura: gli organizzatori dovevano rendere omaggio al sovrano entrante o governatore e, contemporaneamente, dovevano cogliere l'occasione per presentare al pubblico una lista di auspicci civici.

Considerare le entrate regali come un insieme composito di *restored behaviour*, ci permette di osservare più da vicino ai processi compositivi attentamente elaborati per la messa in scena delle entrate regali, e di inquadrare la sequenza delle performance e degli *apparati visivi* all'interno di un contesto storico più preciso, ricostruendo una determinata entrata in relazione al suo precedente storico attraverso la sua sopravvivenza. Sicché, l'utilizzo di un quadro teorico di questo tipo contribuisce ad una migliore comprensione degli effetti duraturi di una performance e delle azioni che trascendono la natura transitoria dell'evento in sé. Come vedremo, questo può essere visto nel riutilizzo, adattamento e cambiamento nelle entrate regali di alcuni *tableaux vivants*, con le loro figure allegoriche ed i loro gesti e movimenti rituali. Sebbene queste modifiche appaiano all'interno di uno scenario storico in fase di cambiamenti anche drammatici, ed esprimano sovente ideologie e programmi politici diversi, le entrate spesso funzionavano come palinsesti che rivelavano e ripristinavano relazioni intime, sebbene spesso impreviste.

Un secondo modo in cui il concetto di *restored behaviour* può essere utile per una rilettura delle entrate regali del

XVI secolo. Con il suo interesse per i rapporti di continuità e cambiamento, il *restored behaviour* mostra come le entrate funzionavano efficacemente come specifici dispositivi mnemonici, che non solo davano forma al rinnovato interesse nel cinquecento per l'antica arte della memoria, ma lo mostravano anche ad un pubblico più ampio. Le entrate apparivano come un grande teatro mobile della memoria che attraversava tutta la città. Nell'uso e riuso di alcune figure, motivi e gesti dei *tableaux vivants* e di altri dispositivi, le entrate visualizzavano le loro specifiche genealogie, producendo e rafforzando il senso della tradizione che poteva attenuare l'agitazione derivante da cambiamenti politici e religiosi. È importante notare che queste genealogie non solo erano eseguite durante le entrate stesse, ma la loro *sopravvivenza* era garantita dalla loro descrizione visiva e testuale nelle stampe dei resoconti ufficiali¹⁵.

Mostreremo come le entrate regali della prima età moderna e i loro *tableaux vivants* dovrebbero essere considerati all'interno di una matrice complessa di tradizione e innovazione, concentrandoci sulla performance della Vergine di Anversa, *Antverpia*. Nelle entrate del XVI e XVII secolo ad Anversa, la figura di *Antverpia* era più volte rappresentata nel primo *tableau vivant* che il nuovo sovrano o governatore incontrava durante la sua processione attraverso la città. Questa figura stava vicino alla porta della città, immobile in una posa specifica oppure compiendo solo minimi movimenti.

15. L'intricata relazione fra l'entrata come evento performativo e l'entrata come materiale discorsivo e documento visivo può essere vista alla luce di ciò che Lina Bolzoni descrive come equilibrio nella prima età moderna fra arte della memoria orale e performativa e il fissarsi crescente della memoria nella forma durevole attraverso l'affermazione della stampa. Allo stesso modo, le entrate regali, osservate come forme di *restored behaviour*, assumono una posizione centrale nell'intersezione tra memoria orale e memoria fissata. Cfr. Bolzoni L., *The Gallery of Memory, Literary and Iconographic Models in the Age of the Printing Press*, University of Toronto Press, Toronto, 2001, pp. XVIII-XIX, edizione italiana: *La stanza della memoria. Modelli letterali e iconografici nell'età della stampa*, Einaudi, Torino, 2009.

Inginocchiandosi o inchinandosi, la figura di *Antverpia* allegoricamente sottolineava la sottomissione della città al nuovo sovrano o governatore. Tuttavia, alcune differenze dai precedenti spettacoli di *Antverpia* – come i dettagli del suo costume o le personificazioni che l’accompagnavano – consentivano di accentuare, in modo raffinato ma con una destinazione pubblica, le richieste al sovrano o governatore in cambio dell’obbedienza civica. Così fin dall’inizio di questo rituale politico fu reso esplicito il suo scopo essenziale: *Antverpia* rappresentava un progetto accuratamente costruito che mirava sia ad onorare il nuovo sovrano o governatore che a presentare una lista degli auspici civici.

Entrata regale ad Anversa tra il 1549 e il 1635

Per chiarire i diversi livelli di significato del programma politico di Anversa attraverso il corteo di *Antverpia*, osserveremo le entrate regali organizzate in città tra il 1549 e il 1635, facendo riferimento in primo luogo alle illustrazioni presenti nelle fonti ufficiali. Naturalmente, le illustrazioni in questi racconti non ci danno accesso diretto alle effettive performance. Tuttavia, ciascuna di esse può essere usata come documento visivo che testimonia, attraverso un altro *media*, lo svolgersi delle entrate¹⁶. Dal momento che questi resoconti sono stati illustrati da artisti che erano strettamente legati al governo della città

16. Utilizzando questi documenti visivi come fonti per esaminare le entrate regali ad Anversa durante questo periodo, vorremmo dare il nostro contributo a un ambito di ricerca che solo di recente ha iniziato a ricevere l’attenzione che merita all’interno degli studi sulle feste di corte rinascimentali nei Paesi Bassi. Questo interesse è culminato nel workshop ‘Récit et expérience de la fête au premier âge moderne’, organizzato al Palais des Académies a Brussels, il 24 maggio 2013, nell’ambito di un progetto di ricerca interuniversitario, *Cultures du Spectacle Baroque entre Italie et anciens Pays-Bas*, curato da R. Dekoninck, M. Delbeke, A. Delfosse e K. Vermeir. Gli esiti dei lavori saranno pubblicati in un volume sulla performance e sui resoconti stampati sulle entrate regali e le relative feste. Si veda anche *Picturing Performance. The Iconography of Performing Arts in Concepts and Practice*, a cura di T.F. Heck, Rochester, University of Rochester Press 1999, pp. 7-41.

e spesso coinvolti nell'organizzazione stessa delle entrate, le illustrazioni ci danno un'idea della progettualità politica e culturale degli organizzatori¹⁷. Inoltre chi organizzava le entrate successive leggeva i resoconti di quelle precedenti quando doveva creare le proprie entrate; il che significa che possiamo anche farci un'idea di come le performance precedenti sono state riprese e riutilizzate attraverso l'analisi di questi resoconti ufficiali.

La prima entrata regale di cui parleremo è quella organizzata in onore di Carlo V e di suo figlio, il principe Filippo, nel 1549¹⁸. Questa entrata era parte dell'accurato programma pensato in vista del passaggio del potere di padre in figlio al fine di rappresentare l'autorità della dinastia degli Asburgo in termini di naturale continuità, là dove il principe appariva accanto all'imperatore come l'evidente garante del benessere di Anversa. I cittadini di Anversa erano ritratti come sudditi asburgici e la loro lealtà era direttamente legata alla loro prosperità.

La seconda entrata, quella di Francesco d'Angiò nel 1582, avvenne in circostanze molto diverse, trattandosi di un atto diretto di ostilità nei confronti degli Asburgo¹⁹.

17. Si veda fra tutti Watanabe-O'Kelly H., *Festival Books in Europe from Renaissance to Rococo*, in "The Seventeenth Century", 3 (1988), 181-201; Watanabe-O'Kelly, *Early Modern European Festivals. Politics and Performance, Event and Record*, in *Court Festivals of the European Renaissance: Art, Politics and Performance*, a cura di R. Mulryne e E. Goldring, Ashgate, Londra, 2002, pp. 15-25. Più di recente, Anne-Laure Van Bruaene ha dimostrato l'importanza di considerare i resoconti delle entrate di Francesco d'Angiò come oggetto culturale "that themselves played an essential role in the construction of the events, often in a very subtle way": Van Bruaene A.-L., *Spectacle and Spin For a Spurned Prince. Civic Strategies in the Entry Ceremonies of the Duke of Anjou in Antwerp, Bruges and Ghent (1582)*, in "JEMH", 11 (2007), pp. 263-284 (273).

18. Grapheus C., *Spectaculorum in susceptione Philippi [...]*, Gillis van Diest, Anversa, 1550. Per il più recente studio su questa entrata e una relativa bibliografia si veda Bussels S., *Spectacle, Rhetoric and Power: The Triumphal Entry of Prince Philip of Spain into Antwerp*, Rodopi, Amsterdam, 2012.

19. Loyseleur, P. *La joyeuse & magnifique entrée de Monseigneur François [...]*, Christophe Plantin, Anversa, 1582. Un'edizione è stata pubblicata sotto lo stesso titolo e corredata di un'introduzione da

La nomina di Angiò come nuovo duca del Brabante aveva infatti messo in crisi l'autorità sovrana di Filippo e causato una rivolta aperta contro di lui²⁰. Questa atmosfera di sfida esigeva una performance che affermasse la stabilità e la sicurezza in se stessa di Anversa. La raffigurazione di *Antverpia* fu così allestita sopra un carro trionfale, un formato preso dalla cultura processionale. Discuteremo di come questo significativo cambiamento nel rituale politico chiariva la crescente voglia di municipalità della calvinista Anversa per rafforzare la sua immagine di città autonoma e la sua ostilità.

Le entrate successive ad Anversa furono organizzate dopo la riconquista degli Asburgo dei territori meridionali per mano rispettivamente di Ernesto d'Austria nel 1594²¹, di Albert e Isabella nel 1599²², e di Don Ferdinando nel 1653.²³ Queste entrate servivano a rafforzare il potere della Corona spagnola; pertanto la rappresentazione della sottomissione di *Antverpia* era ancora una volta

Helen Purkis (*Theatrum Urbis Terrarum*, Amsterdam e New York, 1973). Si veda anche Van Bruaene A.-L., *op. cit.*, pp. 268-274 (con una ricca bibliografia sull'argomento alla n. 22).

20. Van Gelderen M., *The Political Thought of the Dutch Revolt (1555-1590)*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, pp. 54-55; Van Bruaene A.-L., *op. cit.*, pp. 1-2.

21. Bochijs J., *Descriptio publicae gratulationis, spectaculorum et ludorum, in adventu Sereniss. Principis Ernesti (...)*, Officina Plantiniana, Anversa, 1595. *Facsimile* con introduzione: Mielke H., *The Ceremonial Entry of Erns, Archduke of Austria, into Antwerp*, Bolm, New York, 1970. Vedi anche Vandenbroeck P., *Rondom plechtige intredes en feestelijke stadsversieringen. Antwerpen 1594-1599-1635*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anversa, 1981, pp. 38-44.

22. Bochijs J., *Historica narratio profectionis et inaugurationis Serenissimorum Belgii Principum Alberti et Isabellae (...)*, Officina Plantiniana, Anversa, 1602. Si veda Geudens E., *Blijde inkomst der Aartshertogen Albertus en Isabella te Antwerpen in 1599*, in "Bijdragen tot de Geschiedenis, inzonderheid van het oud hertogdom Brabant", 10 (1911), pp. 120-140; Vandenbroeck P., *op. cit.*, pp. 44-51.

23. Gevartius C., *Pompa introitus Honori Serenissimi Principis Ferdinandi (...)*, Theodoor van Thulden, Anversa, 1641-42. Si veda anche Martin J. R., *The Decorations of the Pompa Introitus Ferdinandi*, Corpus Rubenianum, Brussel, 1972; Vandenbroeck P., *op. cit.*, pp. 51-65; e il volume *Art, Music and Spectacle in the Age of Rubens*, a cura di A. Knaap e M. Putnam, Turnhout, Brepols, 2013.

determinante. Tuttavia, in questo caso, come modello non fu scelto il *tableau vivant* del precedente ingresso asburgico del 1549, bensì, sorprendentemente, quello di *Antverpia* del 1582. La strategia calvinista fu appropriata per onorare gli Asburgo – il nemico giurato – ma, come vedremo, le personificazioni che accompagnavano la Vergine di *Antverpia* furono adattate alla nuova situazione politica.

Antverpia all'inizio

Iniziamo la nostra analisi delle performance di *Antverpia* con una illustrazione tratta dal resoconto ufficiale dell'entrata di Francesco d'Angiò ad Anversa nel 1582 (Fig. 1).

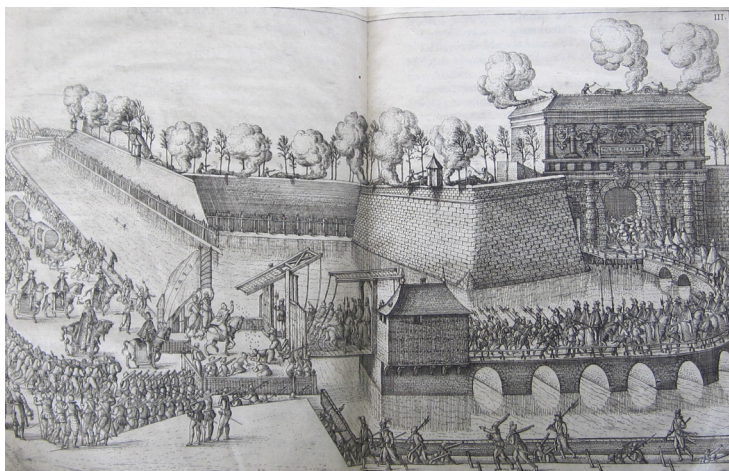


Fig. 1 - *François d'Anjou entering Antwerp at the Emperor's Gate*. Incisione di Abraham de Bruyn in *La joyeuse & magnifique entrée de Monseigneur François [...]* (Christophe Plantin, Anversa, 1582), tav. 3. University Library Ghent : Tiel. 245.

L'illustrazione mostra Angiò poco prima che passasse attraverso la Porta dell'imperatore, che era stata la consueta via di accesso alla città nelle occasioni formali sin dall'inaugurazione della porta nel 1545. Inoltre la stampa raffigura un segno esplicito che enfatizza il carattere straordinario dell'evento: una dozzina di cannoni che sparano contemporaneamente colpi di benvenuto. Con

questo fuoco di cannoni, la città esprime simbolicamente la sua soddisfazione e al tempo stesso mostra la sua potenza militare. Da parte sua, Francesco d'Angiò manifesta la sua dignità e autorità quando, vestito solennemente e riccamente, monta il suo cavallo in città. L'illustrazione fa riferimento solo a lui: egli è l'unica figura identificata dalla didascalia ("Le Duc"), e la buona volontà del Duca è simbolicamente rappresentata dalla presenza di un uomo che lo precede e che lancia monete per la milizia civica. Una volta che il corteo entrava in città, il sovrano o il governatore insieme ai partecipanti al corteo e ai molti astanti vedevano *Antverpia* stessa: le illustrazioni dei resoconti ufficiali sottolineano il fatto che *Antverpia* era stata preparata per accogliere il nuovo leader subito dopo l'entrata in città attraverso la Porta dell'Imperatore. Il resoconto dell'entrata del principe Filippo nel 1549, per esempio, mostra la porta stessa nella prima illustrazione (Fig. 2).

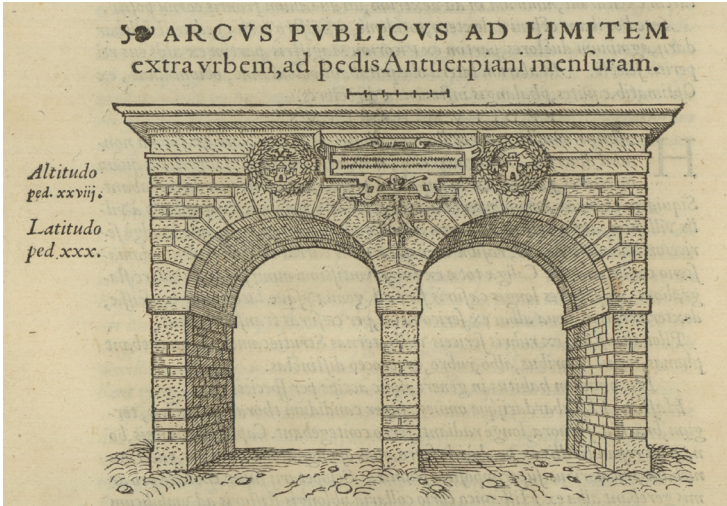


Fig. 2 - *The Emperor's Gate*. Xilografia di Pieter Coecke van Aelst in Cornelius Grapheus, *Spectaculorum in susceptione Philippi [...]* (Gillis van Diest, Anversa, 1550), fol. D4v. University Library Ghent: Res. 1190).

Mentre l'incisione seguente illustra il *tableau vivant* con *Antverpia* (Fig. 3).



Fig. 3 - *Antverpia Welcomes Prince Philip*. Xilografia di Pieter Coecke van Aelst in Cornelius Grapheus, *Spectaculorum in susceptione Philippi [...]* (Gillis van Diest, Anversa, 1550), fol. E3v. University Library Ghent: Res. 1190.

La stessa sequenza si vede nei resoconti delle entrate di Francesco d'Angiò nel 1582 e di Ernest nel 1594. Nei resoconti stampati delle entrate di Alberto e Isabella nel 1599 (Fig. 4) e di Don Ferdinando nel 1635, la porta e il carro che conduce *Antverpia* appaiono invece nella stessa immagine.



Fig. 4 - *Antverpia Welcomes Albert and Isabella*. Incisione di Pieter van der Borcht in Johannes Bochius, *Historica narratio profectionis et inaugurationis Serenissimorum Belgii Principum Alberti et Isabellae [...]* (Officina Plantiniana, Anversa, 1602), pp. 186-187. University Library Ghent: Acc. 1858.

Il medium del *tableau vivant*

I resoconti ufficiali specificano che la Vergine di Anversa, messa in primo piano dal carro trionfale riccamente decorato, era stata costantemente rappresentata attraverso il *medium* del *tableau vivant*. Il valore del *tableau vivant* come un mezzo per presentare il programma politico del comune promotore traeva forza dalla compresenza di componenti prelevati dal teatro e delle arti visive. Come il teatro, il *tableau vivant* era stato rappresentato dagli stessi

cittadini in carne e ossa: una ragazza del posto era sempre scelta per interpretare il ruolo di *Antverpia*. La presenza dei cittadini come attori doveva favorire l'identificazione degli spettatori con la scena rappresentata, e al tempo stesso evidenziare l'idea che l'entrata fosse un messaggio civico indirizzato al nuovo sovrano. Inoltre, i *tableaux vivants* possono essere relazionati anche alla pittura e alla scultura, in quanto comunicavano un messaggio specifico con una sola immagine. Grazie ai gesti fissati e ai movimenti minimi di un *tableau vivant* il tempo sembrava fermarsi, permettendo al pubblico di concentrarsi attentamente su ogni scena e di avere così una buona comprensione del messaggio politico che questa intendeva comunicare²⁴.

Tuttavia, la sospensione del tempo non è una pratica del tutto estranea anche al teatro della prima età moderna. Grazie alla sua eccezionale combinazione di teatro e arti visive, il *medium* del *tableau vivant* era utilizzato non solo per le entrate regali, ma anche per le rappresentazioni teatrali dei *rederijkers* (i retori). Wim Hummelen ha dimostrato che i *rederijkers* impiegavano un *toog* (*tableau vivant*) nei momenti narrativi cruciali delle loro recite²⁵. In questi momenti, l'azione si fermava e un *tableau vivant* veniva mostrato sul retro del palco come un mezzo per offrire una più profonda – spesso moralistica – visione della storia rappresentata. Accadeva, infatti, che i *rederijkers* erano spesso responsabili di allestire i *tableaux vivants* per le entrate regali. Sebbene questi *tableaux* apparivano di frequente nelle recite dei *rederijker*, l'uso di questo mezzo nelle entrate trionfali indicava che questi eventi fossero straordinari e degni di particolare attenzione. Grazie al carattere tradizionale e al tempo stesso eccezionale del *tableau*, si poteva dare il benvenuto ed esprimere il consenso al nuovo sovrano utilizzando un efficace simbolismo.

24. Bussels S., *op. cit.*, p. 35.

25. Hummelen W., *Het tableau vivant, de "toog" in de toneelspelen van de rederijkers*, in "Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde", 108 (1992), pp. 193-222.

Il messaggio trasmesso dai *tableaux vivants* aveva più livelli di significato, come dimostra il primo *tableau* che presentava *Antverpia* nelle varie entrate. Gli organizzatori presero attentamente in considerazione il ruolo del nuovo sovrano o governatore, la cui autorità era esplicitamente espressa dall'atteggiamento dimesso della Fanciulla di Anversa. Inoltre, nel *tableau*, *Antverpia* simbolicamente donava le chiavi della città al nuovo sovrano, come segno della sua importanza e identità, mentre il benessere e il potere della città erano espressi dalla magnificenza dei costumi, della scenografia e della corte.

Durante l'ingresso di Anversa nel 1549, la Vergine portava un apparato rappresentante il campanile della chiesa di Nostra Signora, più tardi la cattedrale (Fig. 3), che letteralmente sovrastava il principe. Sicché il *topos* di accogliere un principe con la sottomissione della Vergine genuflessa era stato modificato al fine di onorare la città nella sua pienezza²⁶. Questo riferimento al campanile della chiesa, infatti, implicava che solo una città ricca come Anversa poteva permettersi di costruire un così imponente edificio. Il messaggio, tuttavia, era ancora più complesso, poiché l'imponente campanile apparteneva al più importante edificio ecclesiastico della città. Allo stesso modo, il copricapo usato nella scena di *Antverpia* intendeva probabilmente ricordare a Filippo che il suo potere era stato divinamente concesso: la sovrastante autorità di Dio appariva a fianco della rappresentazione del potere terreno. In effetti, l'ultimo *tableau vivant* dell'entrata del 1549 affidava al principe asburgico il compito di inginocchiarsi davanti a Dio per ricevere l'approvazione finale della sua autorità temporale. Quest'ultima scena attivava quindi una efficace corrispondenza visiva con il primo *quadro*. In essa, un attore che interpretava il ruolo di Filippo si inginocchiava di fronte a Dio mentre conferiva le insegne al principe. Proprio come nel primo *tableau* Anversa si era presentata a Filippo in ginocchio, ora, al

26. Bussels S., *op. cit.*, pp. 120-21.

termine del percorso processionale, tocca al principe inginocchiarsi davanti a un potere superiore, quello divino.

La Performance di *Antverpia* dopo il 1549

Un *tableau* simile apparve nelle entrate dopo il 1549: una giovane ragazza del luogo, spesso in ginocchio o inchinata davanti al sovrano o governatore al momento della sua entrata presso la Porta dell'Imperatore, rappresentava simbolicamente la città. Questa figura femminile conferiva doni simbolici come, ad esempio, le chiavi della città, ed esprimeva consistentemente la ricchezza della città attraverso il suo bel vestito e il rimarchevole sfarzo del suo seguito. Ma l'orgoglio civico, questa volta, non era più rappresentato dall'alto campanile della chiesa, e i riferimenti all'approvazione da parte di Dio del nuovo sovrano erano messi in secondo piano. L'attenzione è ora posta, piuttosto, sul modo in cui il nuovo amministratore avrebbe dovuto governare. Nell'entrata del 1549, questo momento di raccomandazione offerto al nuovo sovrano dalla città era sancito dalla presenza a fianco di Filippo della personificazione di *Clementia*, che incoraggiava il principe ad agire con benevolenza. Il numero delle personificazioni che definivano il buon governo aumentò per le entrate di Francesco d'Angiò (Fig. 5) e di Ernest (Fig. 6).

Per queste due entrate la Vergine di Anversa era accompagnata da altre due coppie di figure allegoriche che rappresentavano alcuni ideali del governo: rispettivamente, Provvidenza e Prudenza (1582), Benevolenza e Cortesia (1594). Tali personificazioni poste al seguito di *Antverpia* esortavano entrambi i governatori a potenziare una politica che contribuisse al benessere del popolo di Anversa, e non al guadagno personale.

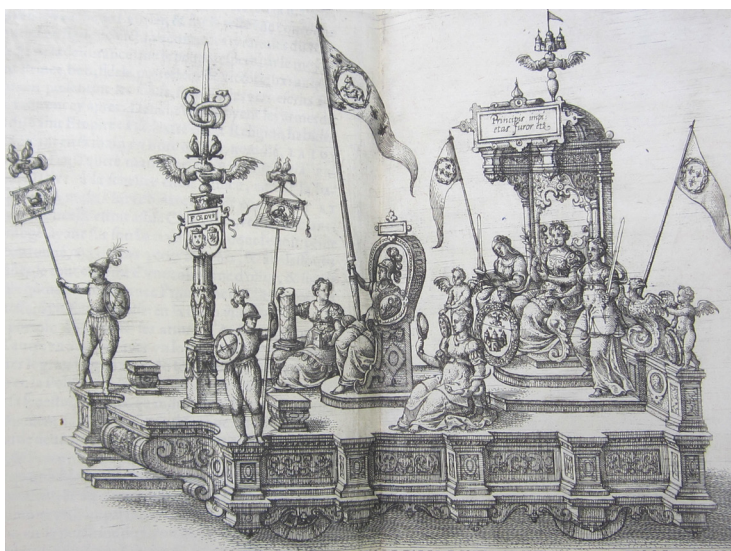


Fig. 5 - *Antverpia Enthroned on a Pageant Wagon*. Incisione di Abraham de Bruyn in *La joyeuse & magnifique entrée de Monseigneur François [...]* (Christophe Plantin, Anversa, 1582), plate 4. University Library Ghent : Tiel. 245.

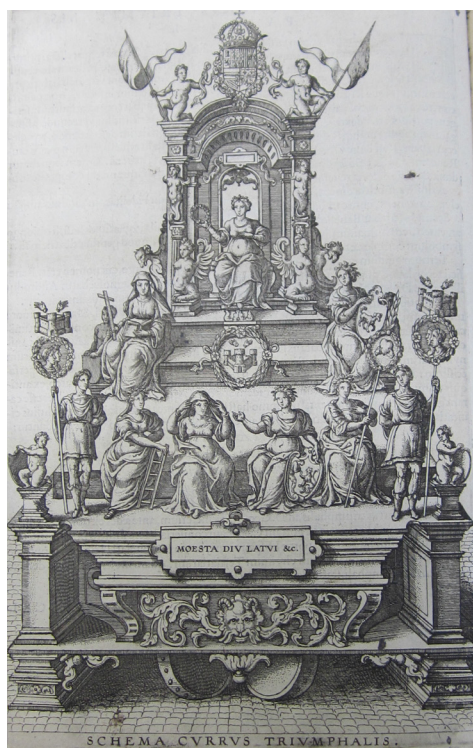


Fig. 6 - *Antverpia Enthroned on a Pageant Wagon*. Incisione di P. van der Borcht in Johannes Bochius, *Descriptio publicae gratulationis, spectaculorum et ludorum, in adventu Sereniss. Principis Ernesti [...]* (Officina Plantiniana, Anversa, 1595), p. 62. University Library Ghent, His. 3266.

SCHEMA CVRRVS TRIVMPHALIS.



Fig. 7 *Antverpia Welcomes Don Ferdinand*. Incisione di Peter Paul Rubens eseguita da Theodoor van Thulden in Caspar Gevartius, *Pompa introitus Honori Serenissimi Principis Ferdinandi [...]* (Theodoor van Thulden, Anversa, 1641-42), p. 9. University Library Ghent: Acc. 5809.

Le illustrazioni delle entrate di Francesco e Ernest mostrano *Antverpia* seduta su troni simili decorati con putti e figure grottesche. Anche le scale che portano al trono sono rappresentate in modo simile, mantenendo le stesse dimensioni e decorazioni architettoniche dei carri²⁷. Le medesime corrispondenze possono essere viste nelle illustrazioni delle entrate successive di Alberto e Isabella (Fig. 4) e Don Ferdinando (Fig. 7), ma questo non ci deve sorprendere, visto che lo stesso carro trionfale sarebbe stato usato molte volte in futuro²⁸.

27. Thøfner M., *A Common Art: Urban Ceremonial in Antwerp and Brussels during and after the Dutch Revolt*, Waanders Publishers, Zwolle, 2007, pp. 65 e 184. Thøfner sottolinea che *Antverpia* era apparsa anche nell'entrata di Alessandro Farnese. Tuttavia non è sopravvissuto alcun documento iconografico di questa performance (p. 152).

28. A causa sia delle ingiurie del tempo che dei cambiamenti di gusto, furono apportate alcune modifiche al carro, come testimoniato anche dalle incisioni. Il cambiamento più evidente fu la dimensione del trono, significativamente più ampio nelle entrate successive: si innalzava su un numero maggiore di scale, e la parte superiore era decorata in modo più elaborato con putti che tenevano lo stemma della città.

A causa e a dispetto della Rivolta

La somiglianza tra le entrate organizzate fra il 1582 e il 1635 è particolarmente evidente se si tiene conto del contesto politico. Come già indicato, l'ingresso di Francesco d'Angiò fu un atto di ostilità diretta contro la corona spagnola, quindi è sorprendente vedere che, anche dopo la riconquista spagnola dei territori meridionali, molti elementi di questa entrata sono stati mantenuti nei rituali successivi. Nel considerare il particolare riutilizzo del carro trionfale di *Antverpia*, dobbiamo tener conto che questo carro era stato utilizzato anche per la cosiddetta *ommegangen*, o processione annuale, in città. La più spettacolare di queste era solita essere la Pentecoste, che aveva non solo implicazioni religiose ma anche politiche²⁹. Infatti poiché la processione annuale era solitamente organizzata solo poche settimane dopo l'elezione dei nuovi funzionari comunali, il suo svolgimento dava anche l'occasione di celebrare pubblicamente il rinnovato collegio dei borgomastri e dei consiglieri. Come la processione stessa, anche i cortei della Pentecoste che ebbero luogo in questi anni adempivano al calendario sia religioso che civile. Oltre alla rievocazione di storie bibliche, la città stessa era celebrata in questi eventi, come dimostra la presenza di *Antverpia* e del suo carro. Altri carri tradizionali, come quello portante *Druon Antigon*, venivano utilizzati sia per la processione annuale che per le entrate regali.

Durante la Rivolta, i calvinisti radicali che detennero il potere dalla fine degli anni settanta del Cinquecento fino al termine del decennio successivo, proibirono queste processioni. Tuttavia, come spiega Margit Thøfner, la performance di *Antverpia* nell'entrata regale di Francesco d'Angiò evocava il loro ricordo comune, visto che, ad esempio, la Vergine era seduta sullo stesso carro usato durante la Pentecoste³⁰.

29. Thøfner M., *op. cit.*, p. 47.

30. Ivi, pp. 134-35.

Le conseguenze di questo duplice uso implicavano che il nuovo sovrano o governatore fosse accolto da segnali visivi associabili in città anche a feste religiose. Infatti, durante il suo ingresso, Francesco d'Angiò occupava un posto sotto lo stesso baldacchino d'oro che era stato formalmente riservato all'ospite (o a un'altra reliquia), centrale per le processioni cattoliche romane precedenti la Riforma.

Con questi riferimenti impliciti alle processioni religiose, coloro che detenevano il potere quando venivano organizzate le entrate regali potevano mostrare al loro pubblico che l'antica tradizione cattolica romana stava venendo emulata. Tuttavia, il loro scopo nel vietare le processioni civili era stato quello di liberare questi eventi dalle usanze religiose che erano ritenute devianti da una corretta interpretazione della Bibbia e che erano considerate superstiziose.

Dopo la riconquista spagnola dei territori meridionali, lo stesso carro trionfale apparve di nuovo, portando *Antverpia*, sia nelle entrate regali che nelle processioni religiose (restituite al loro pieno splendore). Pertanto, l'uso del carro di *Antverpia* nelle entrate successive alla Rivolta riprendeva non solo l'entrata di Francesco d'Angiò, ma recuperava anche la tradizione cattolica romana in cui le processioni segnavano il ciclo annuale della vita religiosa della città³¹. Come notato sopra, la vista del carro di *Antverpia* nell'entrata organizzata durante la Rivolta avrebbe evocato il ricordo delle celebrazioni organizzate alcuni giorni o mesi prima nel contesto della festa religiosa. Ma in contrapposizione all'uso del carro trionfale di *Antverpia* durante la Rivolta, il suo reimpiego politico dopo la riconquista non oscurò la sua origine religiosa. In altre parole, utilizzando lo stesso carro nelle entrate regali e nelle processioni religiose, gli organizzatori chiarivano che la fede cattolica romana e il dominio asburgico erano strettamente affiliate. È plausibile credere che, per

31. Ivi, pp. 65 e 184.

gli stessi motivi di appartenenza, gli organizzatori delle entrate sceglierono di conservare ancora un altro *apparato* proprio del periodo della Rivolta, ossia il baldacchino per l'insediamento dei nuovi governanti. L'illustrazione dell'entrata di Alberto e Isabella mostra che anche loro furono omaggiati in questo modo (Fig. 4).

Il riutilizzo sia del carro trionfale di *Antverpia* che del baldacchino dimostra che si era verificata un'interazione continua e a più livelli con le performance precedenti delle entrate regali, anche se furono organizzate sotto diversi regimi politici. Questa interazione con le performance precedenti suggerisce che, sebbene i promotori non adottarono cambiamenti drastici rispetto a ciò che era stato fatto originariamente, tuttavia ebbero l'opportunità di adattare di volta in volta i festeggiamenti alle circostanze attuali. Questo ci riporta al concetto di *restored behaviour*. Schechner sottolinea che più le azioni di *restored behaviour* sono convenzionali, più "queste possono essere rilavorate, archiviate, messe in gioco, modificate in altro, trasmesse e trasformate". Possiamo dunque dire che non è importante quanto gli spettacoli di *Antverpia* si assomigliassero, poiché c'erano sempre delle differenze.

Possiamo, per esempio, guardare al momento preciso della performance di *Antverpia* come la vediamo immortalata nelle illustrazioni nei vari resoconti ufficiali. Le illustrazioni delle entrate del 1599 e del 1635 (Figg. 4 e 7) combinano il gesto dell'inginocchiamento di *Antverpia* del 1549 (Fig. 2) con la raffigurazione del carro trionfale riccamente decorato (Figg. 5 e 6). Inoltre le illustrazioni del 1599 e del 1635 mostrano *Antverpia*, invece che seduta sul trono, come appare nelle illustrazioni dal 1582 al 1594, inginocchiata davanti al nuovo sovrano o governatore: queste illustrazioni rappresentano il momento preciso in cui la Vergine sottomette se stessa al nuovo sovrano. In realtà, l'illustrazione dell'entrata del 1599 va anche oltre rispetto a quella del 1635. Mentre la prima (Fig. 4) mostra la Vergine accompagnata dalle personificazioni di alcuni ideali politici, per l'entrata di Don Ferdinando (Fig. 7)

vediamo queste figure allegoriche trasformate in damigelle d'onore, con un significato politico meno esplicito. Sicché nell'entrata del 1635 al governatore non era esplicitamente mostrato ciò che la città riteneva dovessero essere gli attributi ideali per il suo governo, manifestando, come le illustrazioni indicano, una crescente obbedienza civile al potere centralizzato.

Francesco d'Angiò incontra una tenace *Antverpia*

Negli anni successivi le differenze sono soprattutto evidenti nelle personificazioni poste a fianco nell'*entourage* della Vergine di Anversa. Per l'ingresso di Francesco d'Angiò, ad esempio, *Antverpia* è accompagnata da Concordia, che stava seduta sul trono di fronte alla Vergine (Fig. 5). Durante questo periodo di aperta rivolta, tutte le forze nei Paesi Bassi avevano bisogno di muoversi nella stessa direzione politica e religiosa, e il tema della concordia fu ribadito in molte delle decorazioni per l'ingresso di Francesco d'Angiò. Al contrario, per l'ingresso di Ernest, *Antverpia* stava seduta sul trono da sola (Fig. 6). È significativo che in questa entrata post-Rivolta l'allegoria della vera fede fu rappresentata alla destra di *Antverpia*. L'*entourage* della Vergine di Anversa mostrava in questo modo in maniera esplicita che la fede cattolica era stata ripristinata in città dopo la fine della Rivolta.

Oltre a esaminare le diverse personificazioni nel carro di *Antverpia*, è importante notare anche la posizione del suo carro nella sequenza delle rappresentazioni che strutturavano l'entrata. Il giorno dell'entrata di Francesco fu infatti realizzato un interessante *tableau vivant* sulla piazza del mercato: un baldacchino sopra a un trono vuoto circondato da fanciulle che personificano gli ideali di governo (Fig. 8).

Molte di queste personificazioni allegoriche erano apparse anche nelle entrate regali prima della Rivolta, come ad esempio la figura di Clemenzia che sedeva sul lato sinistro del trono. Tre giorni dopo, il *tableau* apparve di nuovo, ma questa volta senza alcuna personificazione.

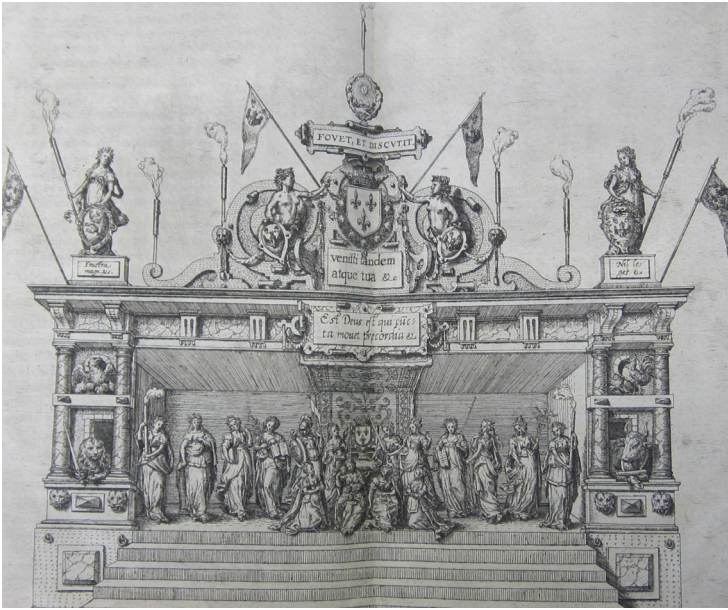


Fig. 8 - *Tableau vivant of Concordia*. Incisione di Abraham de Bruyn in *La joyeuse & magnifique entrée de Monseigneur François [...]* (Christophe Plantin, Anversa, 1582), tav. 12, University Library Ghent: Tiel. 245.

Al suo posto Francesco, che all'inizio era assiso sul trono, stava in piedi e giurava di rispettare i privilegi della città come nuovo duca di Brabante (Fig. 9).

Ancora una volta il concetto di *restored behaviour* ci fa capire le interazioni tra le diverse performance all'interno di uno stesso ingresso. L'apparato che aveva mostrato le personificazioni degli ideali governativi fu riutilizzato per mettere in scena l'atto più importante interpretato da Francesco d'Angiò durante il suo ingresso rituale: il suo giuramento di dedizione e rispetto alla città.

Poiché questo ebbe luogo nella stessa postazione, la promessa di Francesco di rispettare i privilegi della città divenne strettamente legata all'idea di governo ideale della città. Grazie al riutilizzo della scena, la città poteva servirsi della presenza del Duca per il suo stesso interesse: durante il corso del suo ingresso, il trono era vuoto, mentre durante

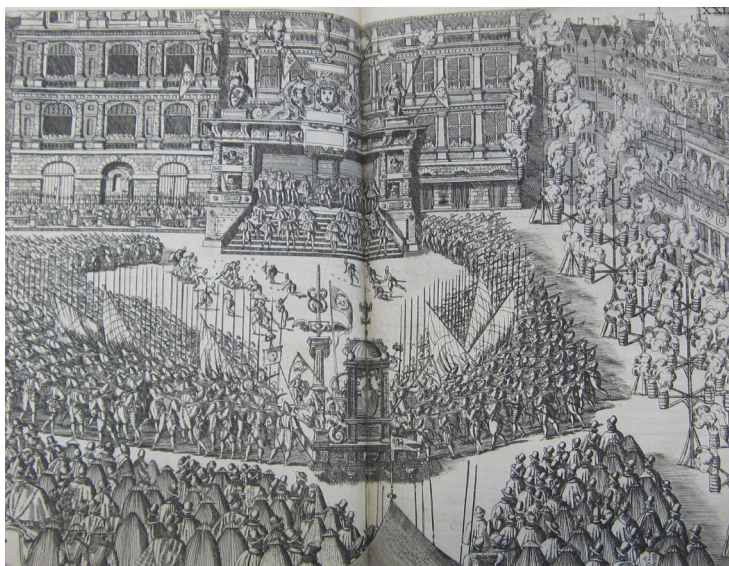


Fig. 9 - *Swearing of the oaths at the Grand Place*. Incisione di Abraham de Bruyn in *La joyeuse & magnifique entrée de Monseigneur François [...]* (Christophe Plantin, Anversa, 1582), tav. 21, University Library Ghent: Tiel. 245.

il giuramento era il resto dell'apparato ad essere vuoto.

Il pubblico, quindi, doveva solo compiere un semplice atto di sostituzione mentale nel vedere il Duca circondato dalle virtù ideali alle quali la città si ispirava per il governo.

Inoltre, la memoria era nuovamente chiamata in gioco quando il carro allegorico di *Antverpia* fu nuovamente assemblato dalla Porta dell'Imperatore alla piazza del mercato (Fig. 5). Il duca francese recitò i suoi giuramenti, stando sullo stesso palco utilizzato in precedenza per diffondere gli ideali civici richiesti da Anversa per la sua amministrazione. Il Comune era andato anche oltre per mostrare ciò che ci si aspettava dal Duca: di fronte a lui stava la Vergine di Anversa, seduta sul trono e accompagnata da *Concordia* e altre personificazioni allegoriche. Sarebbe stato difficile non ricordare che *Concordia* era apparsa sullo stesso carro a fianco al Duca durante il suo giuramento tre giorni prima.

A questo messaggio fu data maggior eloquenza con la presenza delle corporazioni militari di Anversa che circondavano il palco e il carro allegorico. Inoltre è da notare che una tale dimostrazione di potere civile non si era vista né prima né dopo la Rivolta contro la Corona spagnola.

Don Ferdinando incontra una dolce *Antverpia*

Per l'ingresso di Don Ferdinando d'Austria nel 1635 ci furono meno *tableaux vivants*. Gli archi trionfali, che erano stati costruiti fianco a fianco dei *tableaux* dall'inizio del XVI secolo – e talvolta addirittura inclusi al loro interno – erano diventati più imponenti. Ma questa evoluzione non fu solo una deviazione dai precedenti cortei. I *tableaux vivants* presentati nell'entrata regale di Don Ferdinando del 1635, per opera di Peter Paul Rubens (1577-1640), coordinatore dell'entrata, erano chiaramente ispirati alle precedenti performance dei *tableaux*. Ad esempio, sia nella scena di benvenuto che in quella del Tempio di Giano (Fig. 10), Rubens creò l'illusione di un *tableau vivant* dipingendo figure umane come su un palcoscenico teatrale.

Esaminando il carro allegorico utilizzato per la performance di *Antverpia*, possiamo vedere che le performances precedenti erano state certamente assunte come modello (Fig. 7). Tuttavia ci sono alcune differenze notevoli rispetto alle precedenti riproposizioni del carro, persino rispetto all'entrata più recente – quella di Alberto e Isabella.

Queste figure dipinte furono ritagliate per simulare forme tridimensionali³². L'illusione di un vero e proprio palcoscenico fu rinforzata grazie alla presenza di una tenda sul bordo della piattaforma centrale.

Come già menzionato, le allegorie del governo ideale in questo *tableau* furono sostituite da dame d'onore. Così,

32. Cfr. Rupert Martin J., *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi*, Phaidon, New York, 1972, pp. 166-67.



Fig. 10 - *Templum Iani*. Incisione di Paul Rubens eseguita da Theodoor van Thulden in Caspar Gevartius, *Pompa introitus Honori Serenissimi Principis Ferdinandi [...]* (Theodoor van Thulden, Anversa, 1641-42), tav. 30, University Library Ghent: Acc. 5809.

nel 1635, il primo *tableau* non presentava più l'idea del Comune di governo ideale per il governatore entrante³³.

33. Sull'attenuarsi dell'importanza delle negoziazioni di potere fra la città e il nuovo sovrano o governatore nelle performance delle entrate regali rinascimentali nell'Olanda meridionale, si rimanda a

Inoltre, l'atmosfera generale dell'illustrazione trasmette l'idea che il negoziato tra la città e il nuovo governatore era stato ignorato. Alberto e Isabella incontrano ancora *Antverpia* con una certa formalità (Fig. 4). Il loro incontro esprime la serietà di un rituale che si è ripetuto molte volte e che, alla fine, ridefinirà il rapporto di potere tra la città e i suoi governanti. Al contrario, nell'illustrazione dell'entrata del 1935, don Ferdinando, *Antverpia* e i loro rispettivi seguiti sono ritratti in un atteggiamento assolutamente più rilassato. Il nuovo governatore si avvicina a *Antverpia* in maniera paterna, piegandosi in avanti per essere più vicino a lei. Il baldacchino è scomparso, dando così all'incontro maggiore intimità. Il seguito di Don Ferdinando guarda con approvazione, e i suoi cortigiani sembrano soddisfatti del dolce contegno di *Antverpia* e del suo seguito di graziosi ragazze e ragazzi. Fin dall'inizio dell'entrata, la relazione tra Anversa e Don Ferdinando appare assai amichevole.

Un ulteriore confronto con l'illustrazione tratta dal resoconto dell'entrata di Alberto e Isabella mostra una distanza crescente tra gli astanti e le figure centrali. Il primo piano è lasciato vuoto nella prima illustrazione, in quanto le forze militari non sono raffigurate, così l'incontro tra il governatore e la Vergine di Anversa sembra abbastanza isolato. L'illustrazione relativa all'entrata 1635 mostra le forze civiche, ma queste sono messe in secondo piano. In questo modo, l'immagine sottolinea la divisione tra il pubblico e le figure centrali. Una grande bandiera rafforza ulteriormente questa divisione. Inoltre, il 'mondo' di Don Ferdinando e di *Antverpia* è separato da quello degli astanti, perché il trono di *Antverpia* è rappresentato innalzato tra le nuvole, una scelta visiva che rimuove la Vergine di Anversa dal suo ambiente civico e la colloca in una dimensione celeste.

Come nell'illustrazione dell'entrata del 1599, la Vergine di Anversa è raffigurata in ginocchio mentre

Bussels S. e Van Oostveldt B., *De traditie van de tableaux vivants bij de plechtige intochten in de Zuidelijke Nederlanden (1496-1635)*, in "Tijdschrift voor Geschiedenis", 115 (2002), pp. 151-68.

offre doni al nuovo sovrano. Scende dal suo magnifico trono accompagnata da un seguito impressionante. Anche se questo era il rituale messo in scena, la posizione dell'illustratore e molto probabilmente degli organizzatori e degli spettatori rispetto all'azione del rituale era cambiata. La negoziazione del rapporto di potere, che abbiamo visto presentato in modo così esplicito nell'entrata di Angiò, aveva ora assunto un'importanza persino maggiore in mezzo a questa bella quanto irrealistica assemblea.

Conclusioni

Il recente dibattito nei *performance studies* sul carattere effimero della performance ha notevolmente arricchito la nostra comprensione delle azioni sociali e culturali della performance. Ha mostrato come la vita di una performance non è solo nel qui e ora, ma crea anche una memoria performativa che trascende il tempo e lo spazio. La nozione di Richard Schechner di *restored behaviour* concettualizza la performance come una ripetizione adattata delle performance precedenti. Questa nozione rende possibile pensare alla performance come a un fenomeno culturale complesso che si trova all'incrocio tra continuità e discontinuità, tradizione e rinnovamento.

I *tableaux vivants* utilizzati per le entrate regali nei Paesi Bassi durante il Rinascimento ne sono un esempio calzante. Dal momento che questi *tableaux* pubblici dovevano essere realizzati più volte in momenti importanti per la città e per il nuovo sovrano o governatore, le loro performance sono state fortemente definite dal qui e ora. I *tableaux* permisero ai cittadini di personificare gli ideali civili, per poi tornare cittadini qualsiasi subito dopo aver lasciato la scena. Ma questo aspetto effimero dei rituali della performance delle entrate regali è solo una parte della storia.

Gli attori cittadini e, certamente, gli organizzatori che li misero sul palco, sono stati influenzati anche dalla lunga tradizione della messa in scena dei *tableaux*. Gli attori e gli artefici di ogni entrata richiamavano alla loro mente il ricordo delle rappresentazioni precedenti e, riferendosi

ai resoconti pubblicati che descrivevano e visualizzavano questi eventi, si relazionavano in modo creativo con la tradizione.

Il contesto specifico di ogni entrata permetteva una continua reinterpretazione e rimpiego degli elementi del *tableaux* che erano particolarmente significativi. Nuove domande potevano quindi essere poste al nuovo sovrano o governatore.

Il presente saggio ha inteso chiarire il modo in cui la ri-presentazione di *Antverpia* – prima, durante e dopo la Rivolta – possa essere vista come una forma di *restored behaviour*. A partire da questa prospettiva di analisi si è potuto spiegare perché *Antverpia* è accompagnata da un seguito che di volta in volta cambia ed è disposto in modo diverso. Dal momento che la Vergine di Anversa era la figura centrale nel primo *tableau* offerto al nuovo sovrano o governatore, la sua performance è stata di fondamentale importanza per l'intera entrata.

Molti di coloro che assistettero allo spettacolo avrebbero registrato come la sua performance ripeteva aspetti delle precedenti messinscene, ma anche annotato come essa si allontanava dalla tradizione consolidata, adattando l'entrata di ogni nuovo signore della città di Anversa in base alle circostanze politiche.

