

Un artista modenese (Giovanni Guerra) e un corrispondente ferrarese (Ercole Provenzale) in un grande spettacolo romano a difesa di Galilei: l'*Amor Pudico* (1614)

ABSTRACT: An important festival for the wedding of Prince Michele Peretti and Princess Anna Maria Cesi was held in Rome in 1614. From many aspects this was an extraordinary festival, with lots of dancing, but surely not only. So far not much attention has been given to this important event. The bridegroom was a brother of Cardinal Montalto (and thus a descendant of Pope Sisto V) vice-chancellor and a very influential member of the “Accademia degli Umoristi”. The bride was a cousin of Prince Federico Cesi, who was the founder and leading person of the “Accademia dei Lincei”. It was unavoidable that during this festival the life and the subsequent tensions in both Academies came to light, which created heated discussions among those present. This led, of course, to further discussions and strain. Considering the period this was doubtless very courageous since these two Academies had the intention to use this festival for defending Galilei and the Nuova Scienza. Among the numerous persons who collaborated were two artists forming part of the Este culture, viz Giovanni Guerra, an architect and painter, responsible for the theatre and probably also for the costumes and Ercole Provenzale, an Enzo Bentivoglio’s correspondent to whom we owe much and authentic information on this event.

Il tema di *Amor pudico* è importante, e particolarmente per la cultura estense, presso la quale si potrebbe dire, se non nato, acquisito e diffuso. È infatti il *Libro del Peregrino* (Parma 1508) di Iacopo Caviceo, che sembra citare per la prima volta l’espressione; e il tema fu condiviso e ampliato dall’Ariosto e dal Tasso (cf. Porciatti 2019). Ma l’interesse al tema era grande e non era solo degli Estensi.

Un emblema di Andrea Alciati, risalente almeno all’edizione lionese dei suoi *Emblemata* del 1548¹, ritrae Amore come un putto senza quella benda che lo vedeva scagliare i suoi dardi

¹ Cf. ALCIATI 1548. L’edizione lionese del 1548, che, a differenza delle precedenti, fu revisionata dall’Alciati e

indiscriminatamente: è l'Amore innocente e *castus*, l'Amore della Virtù, già da lui celebrato come vincitore sull'altro². Vera immagine di un legame vitale (*Amor alit* si legge nel relativo epigramma), egli unisce le mani di Onore e di Verità. Onore è un giovane incoronato di alloro, dunque un Onore duraturo nato dalla sapienza, con mantello purpureo, colore regale, che si inchina riverente e stringe la mano a una fiera e saldisima Verità³. Questo gesto, per l'Alciati, in accordo con il mondo classico (*dextrarum iunctio*), esprime fedeltà: quella *Fides* a cui è intitolato l'emblema e che mostra il legame come punto di arrivo e insieme come impegno a

più volte ristampata, è importante perché, a partire da questa edizione, la vignetta ha i caratteri sopra descritti; a partire (almeno) dall'edizione del 1600 avrà anche un corposo commento che ci aiuta a penetrare testi e immagini. Nelle edizioni precedenti del 1531 e del 1534, che hanno lo stesso testo, ma immagini diverse (certamente più rozze), le due figurazioni, una delle quali nuda (che rappresenta ovviamente la Verità), sono entrambe femminili e allacciate a uno sgraziato Cupido. Cf. GABRIELE (2009, Emblema XCV, 483-487).

² Ivi, 427-429: è l'Emblema LXXXI intitolato ad Anteros, cioè l'amore della Virtù, una virtù connessa alla Sapienza, come indicato dalle quattro corone di fiori (di cui una in testa, attributo sofianico) mostrate dalla vignetta. Sulla problematica e gli aspetti di Amore la bibliografia è sterminata. Qui basti dire che se dagli antichi orfici Amore è stato visto addirittura come principio creatore e unificante dell'universo, Pausania ne distingue due, un Eros buono, figlio di Venere Urania, e uno cattivo, figlio di Venere Pandemia. I due Eroti, visti in competizione o tesi alla conciliazione per conquistare l'anima dell'uomo, sono identificati con il nome di Eros e Anteros (o amore di contraccambio, come sarà segnalato del CARTARI (1556, cc. C-CI). L'Alciati privilegia il significato positivo di Anteros. In tal modo l'erudito milanese vuole significare l'assunto non banale che solo l'amante virtuoso può accedere alla sofia celeste.

³ L'emblema XCV dell'Alciati in italiano suona così: «Stia dipinto l'Onore, velato da un manto purpureo/ e la nuda Verità stringa la sua destra/ Sia in mezzo l'Amore casto, con una corona di rose/ in testa: più bello del Cupido di Dione/ Questi simboli formano la Fedeltà: la sostiene il rispetto/ dell'Onore, la nutre Amore e la partorisce Verità» (trad. dal latino di Mino Gabriele, curatore del *Libro degli Emblemi* citato). Che l'immagine circolasse è provato, tra l'altro, da un passo del Cartari che, citando proprio l'edizione del 1548, fa particolare ed esplicito riferimento all'Alciati che ha mostrato Onore come un «fanciullo vestito di panno porporeo, con ghirlanda di lauro in capo, cui dava mano il Dio Cupido, e lo pareva menare alla dea Virtù, che andava innanzi» (CARTARI 1556, LXXV). Sonia Maffei, che ha sapientemente ricostruito le diverse interpretazioni di Onore, mostra come Pierio Valeriano lo veda in stretto rapporto con la Virtù, mentre Anton Francesco Doni con la Verità (cf. *l'Introduzione* in MAFFEI 2004, 152, n. 61). Il che conferma l'equazione tra Verità e Virtù che qui si propone; lo stesso CARTARI (1556, LXXII) scrive del resto che, secondo l'indovino tebano Anfiraio, la Verità era la madre della Virtù. Va notato peraltro che questo è solo uno dei modi con cui gli antichi pensavano alla Verità. Si diceva per esempio anche che la Verità era figlia del Tempo e che generava l'Odio. *Veritas filia Temporis* (Aulo Gellio, *Noctes Atticae*, XII 11,7) e *Veritas Odium parit* (Terenzio, *Andria*, a. I, sc. I) erano infatti due motti che accompagnavano le due marche tipografiche di Francesco Marcolini, famoso tipografo forlivese del primo Cinquecento e prima ancora figuravano in un *Dialogo de Fortuna* di Antonio Fregoso detto il Fileremo, pubblicato forse per la prima volta a Milano nel 1507 (edizione perduta, ma più volte ristampata) in cui Verità è figlia del Tempo ma genera Odio, suo nemico e amico invece dell'Ignoranza, anch'essa sua infaticabile persecutrice (cf. PIERGUIDI 2008, 114-115).

proiettare nel tempo il legame stesso. Il nuovo clima tridentino e l'intervento censorio dell'illustratore sono evidenti già nel solo fatto che la Verità, contrariamente alla consuetudine, non è nuda. Inoltre, anche qui contrariamente alla consuetudine (anche a quella di precedenti edizioni degli *Emblemata* che rappresentavano tutte le allegorie in figura di donna), questa edizione lionese, come anticipando i dettati di Andrea Gilio⁴, che, come è noto, sarà la voce ufficiale della Controriforma, figura Onore come un uomo, Verità come una donna e un Amore casto che li unisce. L'erudito umanista Alciati con questa vignetta del 1548 afferma dunque in modo efficace e duraturo (cioè attraverso una bella immagine) che l'Onore è legato in vincolo indissolubile (*Fides*) a una Verità che è sentita come la prima delle Virtù e che il loro vincolo è un vincolo d'Amore casto: dunque un matrimonio.

Come quello che si celebrò a Roma nel 1614 e che vide la rappresentazione di un testo e di uno spettacolo che paiono direttamente ispirati a questo emblema. Una festa, per molti aspetti davvero straordinaria, su cui probabilmente non si è abbastanza riflettuto⁵.

Le nozze di cui parliamo infatti non erano importanti solo per il peso nobiliare e politico delle rispettive casate: lo sposo, il principe Michele Peretti, era non solo fratello del cardinale cancelliere Peretti Montalto e discendente di papa Sisto V, ma anche membro influentissimo dell'Accademia degli Umoristi; la sposa era invece Annamaria Cesi, cugina del principe Federico Cesi, fondatore e guida dell'Accademia dei Lincei. Accademie non poi così lontane, se è vero che la prima nascondeva un mondo inquieto che tendeva alla laicizzazione della morale e della politica⁶ e che la seconda si apriva in quegli anni alle straordinarie scoperte galileiane⁷.

⁴ Il trattato del Gilio, *De gli errori de pittori*, Camerino (1564), non ha importanza solo perché vi si sancisce una nuova estetica. Vi si esaltavano come eterne le allegorie di Virtù ed Onore: «Un'altra finzione [i pittori] hanno trovata; la quale penso che durerà sempre, et è il dare forma humana, a l'Honore, et a la Virtù [...] dando forma d'huomo a quelli che hanno nome di maschio; e femmine a chi l'ha di donna» (GILIO 1564, c. 116v; cito da PIERGUIDI 2008, 192). Nell'Amor Pudico solo Valore e Virtù – sono parole del Coro dei “seguaci d'Amore” – danno gloria e onore, cioè la Fama che sfida il tempo e la morte. Si può dire che le due principali allegorie del testo, Valore e Pudicizia, riprendano in sostanza quelle giliane. E, come il teorico marchigiano aveva teorizzato, hanno figura di uomo e di donna, secondo il genere del loro nome. E l'Amore, un Amore che ha subito la più legittima delle metamorfosi diventando Pudico, lega a tal punto le due allegorie da riuscire a fonderle insieme.

⁵ Per la quale si veda TAMBURINI (1987, 45-52); il capitolo finale di HILL (1997, sul quale tuttavia si veda anche la recensione fortemente critica di Claudio ANNIBALDI 1999, 365-398); e da ultimo TAMBURINI (2020, 129-154), a cui rinvio per approfondimenti.

⁶ Sulla cultura delle Accademie si veda BENZONI (1978); GURRIERI – BIANCHI (2015). Sugli Umoristi cf. TAMBURINI (2009). In proposito ricordo che il nome di Michele Peretti insieme a quello di Giovan Battista Strozzi è legato anche all'Accademia dissidente del cardinale Deti (cf. GABRIELI 1937, 16).

⁷ Sui rapporti tra il Cesi e Galilei esiste una copiosa bibliografia. Qui ricordo solo la lettera del Cesi a Galilei del 1 marzo 1614 (in FAVARO 1890-1907, XII, 29) in cui il Cesi commenta lo spettacolo di cui ci stiamo occupando alla luce degli interessi di Galilei.

Non è certo il testo dell'*Amor Pudico* (Cicognini 1614), una “veglia alla fiorentina” principalmente imperniata sulle danze, che può rivelare questi straordinari rapporti. La vicenda si impernia sui lamenti di Venere che vede un Amore trasformato, divenuto Pudico, disceso sulla terra e deciso a non ritornare più nell’Empireo; sulle manovre di Giove e dei suoi inviati Mercurio e Sdegno per costringerlo a questo ritorno; sulla ferma resistenza e poi sulla vittoria di questo Amore, attratto sulla terra dai principi sposi, che sono detti esempi mirabili di Valore e di Virtù. Una vicenda che si potrebbe liquidare come apologetica e scontata; e che probabilmente almeno in parte lo era, se è vero che il testo, mai rappresentato, era stato scritto una trentina di anni prima da un ignoto autore, probabilmente in occasione delle nozze del principe Virginio Orsini con Flavia Peretti, pronipote del papa allora regnante (1589)⁸. È una redazione a stampa di un accademico Umorista, Romolo Paradisi (1614), a darci il senso reale dello spettacolo di cui parliamo, spiegando anche, almeno in parte, le intenzioni cifrate degli accademici; una redazione che davvero ci fa rimpiangere le tante che non abbiamo e che ci darebbero probabilmente le chiavi per comprendere meglio tanti altri spettacoli dal testo apparentemente insignificante.

Quel che il testo non dice chiaramente lo dice infatti la messinscena. Diretta, come era l’uso⁹, dall’autore del testo, il fiorentino Iacopo Cicognini, anche lui Accademico Umorista, convinto sostenitore di Galilei e fedele esecutore dei programmi delle Accademie.

Così le grandi lumiere sferiche sulla sala sono pensate come pianeti, in cui erano indicate tre circonferenze corrispondenti all’Equatore e ai due Tropici; i satelliti di Giove scoperti da Galilei – le stelle Medicee – sono animati come personaggi; il fronte scenico, fiancheggiato dalle due grandi allegorie, Pudicizia e Valore e sovrastato da quella dell’Amor Pudico, rimanda all’emblema dell’Alciati citato. Non a caso quindi l’esortazione finale di Amor Pudico personaggio è un’esortazione alla verità: che in questi ambienti e in questi anni, non può che tradursi in una dichiarazione di sostegno a Galilei. L’avvallo clericale infatti è ritenuto ancora possibile: la dedica del testo al cardinal nipote, Scipione Borghese, è segno evidente di questa fiducia.

Molto si potrebbe dire sull’alto livello delle personalità attive in questo spettacolo, puntualmente citate nella relazione del Paradisi; personalità che con evidenza sono ricercate una

⁸ La supposizione del recupero di un’opera precedente nasce principalmente dal fatto che nel testo del Cicognini si riprendono numerosi temi legati alla restaurazione urbanistica e spirituale di Roma realizzata da Sisto V e anche al suo tema araldico, mentre si fa solo un cenno al papa Borghese e nessuno a Galilei. Inoltre occorre ricordare il programma iconografico concepito dal Tasso per decorare la Loggia del palazzo Orsini a Parione (cf. RÖTTGEN 2002, 35-39), in occasione delle nozze sopra citate. Il programma svolgeva il tema virgiliano *Omnia vincit Amor*, un tema di lunga durata che può essere considerato un riferimento non solo per la Galleria Farnese, ma anche per il nostro *Amor Pudico*.

⁹ Cf. il trattato coevo, anonimo ma di ambiente fiorentino *Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, edizione a cura di FABBRI-POMPILIO (1983).

per una per ogni singola professionalità e che sembrano riunire, in maniera programmatica e consapevole, molte delle eccellenze della penisola, come per dare senso a quella nuova e insieme classica idea di Italia e di Roma che, anche nell'ambito della lotta antiprotestante, avevano promosso e avvalorato i più recenti pontificati¹⁰.

Ricordo innanzitutto i fiorentini: oltre all'autore Cicognini, letterato e uomo di teatro (per il quale si vedano Landolfi 1991; Castelli 1992; Mamone 2003, *passim*; e Cosentino 2017), il macchinista Agostino Migliorini¹¹, il principale scenografo, il pittore Baccio Ciarpi¹² e il provveditore generale Giovanni Battista Cavalcantini¹³. Si può supporre che la parte musicale fosse in qualche modo diretta dallo stesso cardinal Montalto, appassionato melomane e collaboratore attivissimo della corte medicea e in particolare del granduca Ferdinando¹⁴ per simili eventi, in quegli anni davvero straordinari, essendo essi legati all'invenzione dell'opera in musica; e come per lo più romani (o napoletani) fossero i musicisti che erano anche i compositori delle proprie parti: tutto il meglio di Roma, appartenenti infatti per lo più ai Peretti Montalto¹⁵. Osservo anche che le danze erano dirette da Pompeo Faruffino, figlio di un allievo del famoso danzatore e teorico milanese Cesare Negri, che ricorda entrambi, insieme ad altri suoi allievi, per aver diffuso anche fuori di Milano e della Lombardia¹⁶ lo stile "lombardo" da

¹⁰ Soprattutto Sisto V, Gregorio XIII e Clemente VIII (cf. GINZBURG CARIGNANI 2000, 153).

¹¹ «Fra gli allievi del Buontalenti si novera anco Agostino Migliori [sic] che, dopo la morte del maestro, non ebbe pari in maneggiar macchine e commedie» MARIOTTI (p. II, v. I, 208n.). Si potrebbe obiettare che fra quegli allievi c'era anche il più noto Giulio Parigi, ma la frase significa che il più abile nei macchinari era proprio il Migliorini; del quale però non si sa nulla, anche perché il suo talento era troppo legato alle "artes mechanicae" e dunque molto poco considerato.

¹² Baccio Ciarpi, devoto pittore oratoriano della cerchia di San Filippo Neri, toscano di origine, dirigeva qui un gruppo di pittori-decoratori: il viterbese Tarquinio Ligustri, il veronese Rinaldo Lombardi, il fiammingo Baldassarre Lauro, tutti molto verosimilmente afferenti allo stesso ambiente oratoriano. Il Ciarpi è ricordato per aver tentato, insieme al Cigoli, di conciliare il disegno fiorentino con il colore veneto (cf. ZERI 1957, 109). Probabilmente delle scene dell'*Amor Pudico* sarebbe stato incaricato Ludovico Cardi, detto il *Cigoli*, grande ammiratore e assiduo corrispondente di Galilei e legato anche al Cesi da vera amicizia, se non fosse morto pochi mesi prima.

¹³ Il Cavalcantini rivestiva la funzione di organizzatore e coordinatore per le diverse necessità materiali, come era stata quella del Seriacopi nei famosi intermezzi fiorentini del 1589 (per il quale cf. TESTAVERDE 1991).

¹⁴ Il cardinale inviò a Firenze la sua famosa cantante Vittoria Archilei, detta dal Peri "Regina del Canto", che si esibì (almeno) negli intermezzi del 1589, nella *Disperazione di Fileno* (1595) e nell'*Euridice* (1600). Per le feste del 1608 egli inviò anche Ippolita Marotta che, secondo il Della Valle, "passò battaglia" nel senso dell'eccellenza; e che, a detta di Michelangelo Buonarroti il Giovane, aveva migliori doti vocali, mentre la Archilei la superava nell'espressione: una dialettica che avrà una lunga storia. Si deve ricordare che questo e altri apporti romani furono determinanti per l'invenzione del melodramma. Per la multiforme e generosa committenza del cardinal Montalto cf. ora GRANATA 2012.

¹⁵ Mi limito qui a ricordare i più celebri, i napoletani Cesare Marotta con la moglie Ippolita e il romano M. Felice Sanci, che emigrerà a Venezia per fondare l'opera in musica "alla veneziana".

¹⁶ Cf. NEGRI (1602, 5-6). Giovanni Stefano Faruffino aveva tenuto una famosa scuola di ballo prima a Pavia e poi

lui creato: uno stile garbato e aulico che pare particolarmente adatto ad esprimere il concetto di un amore pudico e legittimo.

Che poi il teatro effimero, eretto all'interno del palazzo romano della Cancelleria, fosse invece affidato al modenese Giovanni Guerra¹⁷, appare significativo di un'eccellenza a lui riconosciuta nel settore: sia attraverso il suo rapporto con il Vasari e il Salviati sia, soprattutto, con il richiamo ai famosi teatri emiliani ed estensi.

Nato nel 1544 vicino a Modena, il Guerra, nonostante i molteplici rapporti di lavoro e di vita che lo portarono lontano, si firmò sempre come modenese e mantenne privilegiati rapporti con la città d'origine¹⁸. Si è anche supposto in realtà che i Guerra venissero da Venezia, anzi che Guerra sia una italianizzazione di una famiglia di stampatori di origine norimberghese, i Krieger, attivi nella città lagunare dopo il 1560. Cristoforo Krieger, nominato dal Vecellio come straordinario intagliatore in legno (cf. Murano-Rosand 1976, 143), è incisore delle tavole del volume di Cesare Vecellio *Degli abiti antichi e moderni di diverse parti del mondo libri due*, stampato a Venezia nel 1590 e più volte ristampato. Anche da queste ascendenze potrebbe dunque derivare quel particolare interesse al costume e alle acconciature che emerge dalle immagini delle *Varie acconciature di teste usate da nobilissime dame in diverse cittadi d'Italia*, siglato con il monogramma del Guerra, che ne fu anche l'incisore, dedicate a Flavia e Orsina Peretti e comunemente assegnate all'anno 1589, in occasione delle loro nozze con esponenti delle due famiglie romane più prestigiose: rispettivamente gli Orsini e i Colonna. Un piccolo album che documenta dunque già a partire da quella data quel rapporto dell'artista con i Peretti Montalto che vedremo operante in questo spettacolo.

Fin da giovanissimo il Guerra era infatti attivo fuori da Modena. A partire dal 1562 si trovava a Firenze e a Roma, lavorando al seguito del futuro suocero, il bolognese Lorenzo Sabatini e nella cerchia del Vasari¹⁹, del quale sono chiaramente avvertibili le influenze. Il Guerra pare infatti molto legato al binomio Vasari-Salviati, che insieme avevano elaborato un linguaggio colto e originale della maniera. Si pensi per esempio ai carri trionfali e ai costumi per la mascherata fiorentina intitolata alla *Genealogia degli dei*, in occasione delle nozze di Francesco de' Medici con Giovanna d'Austria (1565)²⁰: una festa che, pur offrendo ancora vasto campo all'esplosione delle più bizzarre fantasie mitologiche, sembra, attraverso il filtro

a Milano. All'epoca della festa di cui qui si scrive, Cesare Negri era morto da pochi anni.

¹⁷ Per le notizie e la bibliografia riguardanti il Guerra si veda PARMA ARMANI (1978) e BEVILACQUA (2003).

¹⁸ Si può ricordare che Modena non era una sperduta provincia: si pensi ad artisti modenesi come Niccolò dell'Abate e Antonio Begarelli.

¹⁹ Lorenzo Sabatini lavorava al seguito del Vasari nell'apparato teatrale fiorentino della commedia *Cofanaria*, realizzando nel Salone dei Cinquecento figure, fregi, festoni e putti (1565): cf. POVOLEDO (1975, 414).

²⁰ Un'impresa affidata a Vincenzo Borghini per l'invenzione iconografica dei soggetti, e al Vasari e al suo importante *atelier* per l'esecuzione grafica e costumistica (cf. il numero monografico di «Studi italiani» a cura di DEGL'INNOCENTI – MARTINI – RICCÒ, 2013).

degli artisti, già percorsa da un velo sottile di malinconia. Un'epoca sta morendo e il Concilio di Trento impone nuove modalità di espressione concettuali e stilistiche. Al Guerra furono infatti richieste ben poche attività del genere: cito fra esse l'apparato per il torneo in maschera che il principe Virginio Orsini organizzò a Roma insieme con altri nobili romani nel 1593 (cf. Mori 2017, 91-92). In realtà l'artista deve la sua fama al fatto di essere il protagonista, a Roma, dell'arte controriformata.

Attivo per Gregorio XIII e soprattutto per Sisto V, che sarà il suo grande mecenate (Maddonna 1993), continuò a lavorare anche per i papi seguenti: per i tre brevissimi pontificati degli anni '90 e '91, per Ippolito Aldobrandini, pontefice dal 1592-1605 col nome di Clemente VIII, e infine per il grande elettore di quest'ultimo, il cardinal Montalto, come è dimostrato in questo spettacolo.

A Sisto V, vicino per non pochi aspetti all'arcivescovo coevo milanese Carlo Borromeo, non interessavano le personali capacità creative, delle quali anzi diffidava; pretendeva innanzitutto fedeltà nei contenuti, efficienza e rapidità esecutive. Il Guerra non era artista di prima grandezza, ma fin dal 1580 era parte integrante dell'ambiente oratoriano vicino a San Filippo Neri e alla Chiesa Nuova²¹; e non solo per opportunismo, ma per vera adesione al clima di rigorismo morale e per rapporti familiari (il fratello Giovanni Battista fu oratoriano laico dal 1583). All'aspetto dell'ortodossia didattica univa inoltre formidabili doti di organizzatore e di improvvisatore: «Quest'huomo era gran pratico ne' lavori grandi e facilmente scompartiva a ciascheduno la sua fatica», scriverà il Baglione (1642, 159). Era dunque per il papa l'artista ideale. Dal 1586 al 1593, spesso associato con Cesare Nebbia, aiutato da una vastissima équipe, ricevette tutte le commissioni delle grandi imprese decorative pontificie. In questo binomio artistico, secondo il Baglione, egli aveva la parte dell'invenzione: «Giovanni inventava li soggetti delle storie che dipinger si deveano, e Cesare ne faceva i disegni» (*ibid.*); e va notato che, secondo l'accezione vasariana, il disegno corrisponde all'elaborazione definitiva. Ma questa collaborazione, se da un lato, come ha dimostrato il Pierguidi, va probabilmente ridimensionata e ridotta a pochi anni²², dall'altro non fu forse così schematicamente separata fra i due come dice il Baglione, data la mole considerevole dei disegni che il Guerra ci ha lasciato.

È al solo Guerra per esempio che è stata attribuita la Fontana dei Fiumi della Villa di Bagnaia, allora di proprietà del cardinale Montalto (cf. Fagiolo 2007, 240-245); o anche il

²¹ Cf. PIERGUIDI (2008, 53-60). In questa prospettiva è stato attribuito a lui (o al fratello Giovanni Battista, anche lui esperto architetto) un apparato per un Sepolcro della Settimana Santa, databile intorno al 1600 e conservato presso l'Oratorio dei Filippini (cf. FAGIOLO DELL'ARCO 1997, I, 194-195).

²² Secondo il PIERGUIDI (2008, 50-52), la collaborazione va limitata agli anni 1588-1590.

progetto per il Teatro dell'Acqua di Villa Aldobrandini a Frascati, un progetto dalla complessa simbologia, tra personaggi mitologici e astronomia, che Marcello Fagiolo (2016) ha saputo riportare finalmente alla luce.

Va ricordata anche la sua attività anche nelle feste religiose romane: si ricordi per esempio il catafalco di Sisto V realizzato a S. Maria Maggiore (1591) o quello per Gian Francesco Aldobrandini, generale della Chiesa morto in Ungheria (1601, cf. Fagiolo dell'Arco – Carandini 1977, I, 4; Fagiolo Dell'Arco 1977, I, 196-197).

Fu infine coinvolto nelle feste per le duplici nozze reali – di Filippo III con Margherita d'Austria e dell'infanta Isabella con l'arciduca Alberto – celebrate con pompa inaudita a Ferrara nel 1598²³; feste con cui il papa concludeva un soggiorno durato ben sei mesi, mirante a sanzionare la definitiva acquisizione del ducato. Particolarmente interessante per noi è che a Ferrara egli eseguì anche una “scena” teatrale dedicata alle nozze reali: si tratta infatti dell'unico suo precedente nel teatro documentato, una tragedia gesuitica dal titolo *Holoferne* (cf. Parma Armani 1978, 26). Peccato non saperne nulla. Eppure, come allievo del Vasari e specialista di prospettive dipinte, dei precedenti specifici nel teatro si potrebbero supporre sia a Firenze al seguito del Vasari, che anche a Roma, magari in una delle tante microcorti romane, oppure, forse più probabilmente (pensando alla tragedia gesuitica ferrarese), nei Collegi.

In relazione alle rappresentazioni ispirate alla storia sacra, si possono anche ricordare i suoi libri manoscritti illustrati (*Storie di San Geminiano, Storia di Ester*), libri che, come riferisce il Baglione, avevano una finalità didattica per «li Principi grandi» che, senza «perder tempo nella lettura degli storici, solo nel mirar questi disegni, con facilità comprendessero l'histoire et imparassero, come in compendio, i successi de' secoli e le vere grandezze di gloria» (1642, 399).

Con ragione dunque si è parlato per lui di due anime: quella dell'artista ideale controriformato e quella di un artista ancora legato al linguaggio figurativo mitologico e manierista. Nell'*Amor Pudico*, afferma il Paradisi, il Guerra «disegnò», cioè progettò, l'apparato teatrale «quant'era dal soffitto fino ai pilastri dorici [del fronte scenico] et altre cose» (1614, 66), cioè il teatro effimero all'interno dell'ampia sala rettangolare dei Cento Giorni del palazzo della Cancelleria in Roma, allora abitazione della famiglia Peretti Montalto.

La sala romana era stata affrescata dal Vasari (1546) con i fasti del papa Paolo III Farnese e con le allegorie a lui collegate. Lo ricordo perché, come si è detto, il Vasari è certamente l'artista che più lo ha influenzato e il Vasari era molto interessato al teatro. La *Talanta*, per esempio, è una commedia dell'Aretino da lui messa in scena a Venezia per iniziativa di una

²³ Cf. ALIVERTI 2006. Fonte: *La Suntuosissima entrata della Serenissima Margherita d'Austria Regina di Spagna, et del Serenissimo Arciduca Alberto...*, Verona, 1598.

Compagnia della Calza, i Sempiterni (1542)²⁴ (Mancini-Murano-Povoledo 1995, 41-66); (Scocchera 1995, 365-400); (Pierguidi 2003, 156-164, 177-178, 184). Per questa commedia l'artista aretino aveva creato e utilizzato i suoi affreschi allo scopo di creare un'apologia dell'ordine costituito veneziano all'interno di una visione cosmologica unitaria e armoniosa che si svolgeva tra soffitto, pareti e la commedia da rappresentare. Settant'anni più tardi il Guerra, probabilmente richiestone dai suoi committenti, sembra invece intenzionato a celare gli affreschi del suo maestro. Il Paradisi scrive infatti che le mura «che dal Teatro e dal palco non erano ricoperte» erano adorne di «drappi di lavoro vaghissimi intorno intorno sospesi» e che tra questi drappi erano variamente posti infiniti lumi accesi (1614, 5-6).

Sull'intenzione di celare questi celebri affreschi possiamo solo fare delle ipotesi, la più probabile delle quali è che il tema dei fasti e delle allegorie di papa Paolo III Farnese, un papa di cui era ben conosciuta l'immoralità, era sentito estraneo, forse addirittura contrastante con uno spettacolo in cui si sentiva l'auspicio di un vero rinnovamento culturale e morale. Ma il precedente del Vasari, sia pure ormai lontano nel tempo, è comunque importante. Non solo perché l'*Amor Pudico* è uno spettacolo di scene mutevoli che implicano una vera padronanza di questo tipo di spettacoli (e per questo era molto importante la collaborazione con un esperto macchinista come il fiorentino Agostino Migliorini, citato come il migliore allievo del Buontalenti) e non solo perché anche il Vasari si era cimentato più volte nella costruzione di teatri effimeri interni alle grandi sale di palazzo (cf. Testaverde 2004). Ma perché proprio i molteplici rapporti con Vasari e Salviati e i comuni interessi alle figurazioni e alle allegorie ci possono far supporre un'attività del Guerra anche nell'invenzione dei costumi del nostro spettacolo; che forse erano proprio le «altre cose» disegnate dal Guerra di cui ha scritto il Paradisi nel passo sopra citato. I personaggi dell'*Amor Pudico* sono infatti in massima parte allegorici e i tanti costumi, eruditi e capricciosi insieme, sono puntualmente descritti nella relazione redatta dall'accademico Umorista.

Si deve notare che da tempo il linguaggio allegorico era così sorpassato che si è potuto scrivere che la famosa *Iconologia* del Ripa (1593) era un'opera già nata vecchia (cf. Pierguidi 2008, 247, 249). Ma proprio in epoca sistina questo tipo di linguaggio, opportunamente trasformato e semplificato secondo le esigenze di un pontificato che intendeva innanzitutto comunicare e convertire, ritorna per poco in auge. Proprio in questi anni il Ripa, il grande compilatore della pittura romana di fine Cinquecento, lavora alla sua *Iconologia*, che nel 1603 è ampliata e corredata di centinaia di incisioni; e per molte di queste egli ricorre proprio al

²⁴ Per la *Talanta* cf. la scheda (con ricostruzioni e documenti) del *Teatro provvisorio dei Sempiterni* in MANCINI – MURANO – POVOLEDO (1995, I, t. I, 41-66); SCOCCHERA (1995); PIERGUIDI (2003). Aggiungo che Anna PETRIOLI TOFANI (1994, 531) ha attribuito la più famosa scena tradizionalmente attribuita al Peruzzi proprio al Vasari e a questa *Talanta* veneziana.

Guerra²⁵. Dell'artista modenese restano infatti centinaia di disegni allegorici, che attestano il suo particolarissimo interesse al tema: allegorie inventate avendo ben presente il loro passato nelle psicomachie, negli *specula principis*, nell'arte della memoria.

Peccato che dei tanti disegni e figurazioni che ci ha lasciato, nessuno possa essere attribuito a questo spettacolo, anche per motivi di datazione²⁶. Il fronte scenico del teatro, come detto sopra, aveva ai lati due allegorie, la Pudicizia e il Valore, che, per molti aspetti e con la mediazione del Gilio, potrebbero essere considerati la traduzione in termini oratoriani della Verità e dell'Onore ritratti nell'emblema dell'Alciati. Per il Valore il riferimento è senz'altro all'opera del Ripa, di cui si riprende il costume nei particolari: un uomo in età virile con una ghirlanda d'alloro (fermezza nel tempo) e uno scettro (virtù che si addice a chi governa) nella mano destra, mentre con la sinistra accarezza un leone, che gli si appoggia sul fianco (capacità di domare i propri istinti e di guadagnare a sé le persone più pericolose). Non è escluso che questa figurazione, inizialmente descritta e incisa solo a partire dall'edizione del 1618, riprenda proprio quella del fronte scenico realizzato dal Guerra; e che per lo stesso riferimento quella che fin dal 1593 era la seconda figurazione del Valore priva di immagini, sia in seguito divenuta la prima corredata di un'incisione²⁷.

Per la Pudicizia invece il discorso è più complesso. Nella mascherata fiorentina del 1565 ci si era ispirati direttamente al *Triumpho della Pudicitia* del Petrarca: una fanciulla ingioiellata e vestita di verde, che aveva in braccio un ermellino. Anche se questa interpretazione è contemplata dal Ripa (come seconda figurazione), la sua Pudicizia è prevalentemente davvero pudica e velata (cf. Ripa 1593, 226-227); ma trattandosi di nozze il riferimento più giusto da cercare è quello alla Castità matrimoniale, che infatti è qui puntualmente seguita: incoronata com'è di ruta (un'erba a cui era riconosciuto il potere di spegnere le fiamme veneree), con un ramo di alloro (ricordo di Dafne) in una mano e una tortora (simbolo di fedeltà coniugale) nell'altra (ivi, 40). Si deve notare che tra i disegni del cosiddetto *Taccuino Rothschild* del Guerra c'è anche una Castità; ma è una Castità intesa in senso generale. Anch'essa ispirata all'opera del Ripa, è una donna vestita di bianco, con un seno scoperto (Pierguidi 2008, 310)²⁸, appoggiata a una colonna, che ha in una mano un ramo di cinnamomo profumato, nell'altra un vaso pieno di preziosi (cf. Ripa 1593, 39; ma anche Doni 1564, 26).

²⁵ Ricordo che il Ripa era trinciante presso la corte romana dei Salviati (cf. PIERGUIDI 2008, 60); che Filippo Salviati era accademico Linceo e protettore e amico di Galilei; e che Federico Cesi sposerà in seconde nozze una Salviati.

²⁶ Le figure del cosiddetto *Taccuino Rothschild* risultano databili al 1600.

²⁷ Cf. RIPA (1593, 280-281); RIPA (1618, 532-533). Com'è noto, la prima edizione era priva di immagini.

²⁸ Cf. PIERGUIDI (2008, 310, fig. 66). Un seno scoperto è un tema, a mia conoscenza, non ancora efficacemente spiegato, ma certamente riferibile ad una tradizione molto antica. Si pensi per esempio al dipinto tradizionalmente intitolato a *Laura* dipinto dal Giorgione. Se fosse vero che, come è stato scritto (cf. VE-

Nello stesso *Taccuino* ci sono anche alcuni disegni della Fortuna: una figurazione che nel Rinascimento era tra le più frequentate e che condivideva con l'Amore tradizionale diversi tratti: le ali, la nudità e la cecità. Uno di questi disegni (cf. Pierguidi 2008, 288, fig. 25) mostra infatti una donna alata, sopra un cigno appollaiato su un albero: una «femina senz'occhi», anch'essa con un seno scoperto, che, con una mazza ferrata fa scendere indiscriminatamente sugli uomini ogni sorta di oggetti. La figurazione è vicina a quella del Doni e a quella del Ripa (che da quest'ultimo spesso dipende), fatta eccezione per il cigno, citazione virgiliana²⁹.

Si può rilevare in proposito come alle antiche psicomachie siano subentrati scontri laici come quello, famoso, tra Virtù e Fortuna³⁰. O anche incontri³¹, come nel caso di un dipinto di Francesco Salviati in cui la Fortuna si univa alla Virtù per incoronare il papa Paolo III sopra citato. La Virtù vi è armata di un elmo come Minerva (cf. Ripa 1593, 246-247) e ha lo scettro egiziano simbolo del potere e della sapienza; mentre la Fortuna è nuda, in equilibrio instabile sul globo, con una cornucopia e un tribolo in mano e ha il ciuffo dell'Occasione (quest'ultima ritratta anche dal Guerra, sempre nel *Taccuino*³²): una Fortuna dunque intesa in senso individualistico, legata a un cieco destino che si può solo sperare di afferrare al volo. Questa Fortuna

RHAEYEN 1968, 220), un seno scoperto esprime l'antitesi tra pudicizia e voluttà, non si capisce come perfino la Fortuna nei disegni del Guerra mostrasse appunto un solo seno nudo. Forse più probabile un riferimento al mito delle Amazzoni che si mutilavano un seno per poter tendere al meglio l'arco: un eroico sacrificio della propria femminilità per motivi più alti, in nome della Castità o per inseguire meglio la Fortuna. In ogni caso non credo che il tema debba essere inteso in termini contemporanei.

²⁹ Cf. DONI (1564, 10, 14); RIPA (1593, 93, prima figurazione). Va notato che il Doni figura la Fortuna a cavallo di uno struzzo con ali d'aquila, mentre il Guerra la pone a cavallo di un cigno: una figurazione riconducibile a Giulio Camillo attraverso Toscanella. Nelle *Annotazioni al libro delle Immagini del Cartari* di Lorenzo Pignoria che figurano in calce all'opera del CARTARI (edizione del 1615, 572) è pubblicata l'incisione di una Fortuna a cavallo di un cigno che, come scrive il Pignoria citando un verso dell'*Eneide*, ha il significato di un auspicio favorevole. Va notato che questa Fortuna ha il ciuffo dell'Occasione e la vela come nell'opera del Fregoso (v. *supra* n. 3); e che, se il Guerra avesse preso spunto da quest'immagine, il suo disegno andrebbe datato fra il 1615 e il 1618, anno della sua morte.

³⁰ Per questo scontro, in cui è stata evidenziata l'evoluzione da un'epoca medievale in cui la cieca Fortuna era vista come totalmente sovrachianta cf. innanzitutto PANOFSKY (1961, 58-67) e ora PIERGUIDI (2008, 165-167); in particolare PARLATO (1997, 81-95).

³¹ Cf. PIERGUIDI (2008, 305, fig. 56). "Virtuti, Fortuna comes" e "Fortuna, Virtutem superans" sono due emblemi dell'Alciati che dicono l'ambivalenza dei loro rapporti: cf. ALCIATI (1548, 97-98).

³² Già l'ALCIATI (1548, 100), anche nelle edizioni più antiche, scriveva che molti identificano la Fortuna con l'Occasione, che egli raffigurava con i capelli direzionati al contrario e diceva calva sulla nuca per significare che deve essere afferrata al volo per i capelli, altrimenti si gira e offre solo la nuda nuca: così anche il CARTARI (1556, LXXXX-LXXXXVII). Questi elementi, uniti alla Fortuna, ne accentuavano ovviamente il carattere di imprevedibilità e di instabilità. Si deve notare però che il frontespizio del *Dialogo de Fortuna* del Fregoso (di cui alla n. 3; qui lo si è visto nell'edizione milanese del 1520) mostrava la Fortuna nuda su una fragile imbarcazione sul mare sballottata dal vento che soffia dietro di lei sollevandole i capelli e gonfiando una vela di cui lei regge un lembo: è già evidente l'ambivalenza di cui si è detto. Dunque il Salviati potrebbe

non ha spazio nell'*Amor Pudico*, uno spettacolo figlio di un'autentica Controriforma, teso a sostenere un Valore e una Virtù autenticamente vissute e sentite e conquistate con vero sacrificio.

Un altro spunto significativo potremmo cogliere confrontando l'Eloquenza del Vasari con quella del Guerra (cf. Pierguidi 2008, 312-313, fig. 69 e fig. 71). In una famosa lettera Anton Francesco Doni spiega l'allegoria del Vasari che campeggia proprio nella Sala dei Cento giorni: una donna che, con la sua toga romana e l'indice rivolto al cielo, indica la sua aspirazione a dibattere su aulici argomenti. La figura ha ai suoi piedi il libro, il vaso dell'acqua per l'orologio e la clessidra perché le parole e il discorso devono essere commisurate dal tempo; ma il Doni scrive anche di un pappagallo in gabbia, mentre in realtà l'immagine del Vasari lo mostra libero, a indicare che, come scriverà il Ripa, alla retorica deve essere riconosciuta assoluta libertà di campo³³ (Doni 2004, 306). Anche l'Eloquenza del Guerra ha il libro, il vaso e la clessidra, ma è inginocchiata, dunque è un'Eloquenza non classica, ma controriformata; il pappagallo chiuso in gabbia evidenzia infatti il suo aspetto mistificatorio e pericoloso, e cioè la capacità di persuadere senza vere ragioni; da cui la necessità di essere in qualche modo controllata. E potremmo ricordarci che nell'*Amor Pudico* Mercurio, come dio dell'Eloquenza, è dio di una parte negativa, che si fa strumento della volontà autoritaria di Giove.

Lo studio delle immagini del Guerra ci pone dunque di fronte a un cambiamento significativo nell'uso delle immagini; mentre per altri versi lo spettacolo si potrebbe considerare una sorta di compromesso tra l'antico linguaggio mitologico e le più recenti istanze nate dalla Controriforma. Che non riuscirono infatti a imporre quell'arte dimentica di se stessa e unicamente dedita alla diffusione delle Sacre Scritture che un papa come Sisto V e un arcivescovo come Carlo Borromeo avrebbero voluto³⁴. Poco più di vent'anni dopo, il pontificato di Paolo V Borghese non propaganda più obiettivi così radicali. Lo spettacolo che non era stato possibile realizzare in epoca sistina è ora finalmente messo in scena con alcuni opportuni aggiustamenti. La sua descrizione ufficiale, redatta dall'accademico Umorista Paradisi, è apologetica, finalizzata a dare la massima diffusione a quello spettacolo ma anche alle idee che gli accademici volevano sostenere e propagandare. Per esse il filtro a cui gli accademici ricorrono è ancora quello dell'erudizione classica e mitologica, una sorta di alfabeto esclusivo delle classi dominanti che permette loro di comunicare.

avere ripreso alcuni dei caratteri più antichi della Fortuna. Per l'*Ochasion* del Guerra cf. PIERGUIDI (2008, 277, fig. 9).

³³ Cf. A.F. Doni, *Descrizione della Sala dei Cento Giorni nel palazzo della Cancelleria a Roma* in MAFFEI (2004, 306). La terza figurazione della Eloquenza prevista dal Ripa (1593, 67-68) sembra commentare proprio l'affresco del Vasari (cf. PIERGUIDI 2008, 226-229).

³⁴ Ricordo che con il Concilio di Trento ogni licenza manierista o di eventuali altri stili artistici era rigettata senz'appello e che l'arte doveva essere unicamente chiara, reale, rispettosa del decoro e aderente ai sacri testi.

Fino a che punto quella descrizione sia benevola ce lo dice probabilmente un fidato corrispondente di Enzo Bentivoglio, e cioè Ercole Provenzale, un artista centese morto a Ferrara nel 1639. Ne sappiamo molto poco³⁵: era in ogni caso, fin dal 1611, un avvertito corrispondente del marchese Enzo Bentivoglio, incaricato di informarlo puntualmente sugli eventi musicali romani.

Che fosse un personaggio davvero introdotto e ben informato ce lo dice il fatto che egli riferisce fin da metà dicembre 1613 che le feste per queste nozze furono radicalmente ridimensionate e che il progettato torneo non avrebbe avuto luogo³⁶; un comune menante degli *Avvisi di Roma* darà notizia di questo ridimensionamento solo il mese successivo, quando si sarà già prossimi all'evento. Inoltre, se non ci fossero le lettere del Provenzale non sapremmo che un protagonista degli spettacoli medicei fu espressamente chiamato a Roma per realizzare la scenografia e che questa infatti risultò «simile» a quella delle recenti nozze del Granduca³⁷. E per mezzo di lui abbiamo anche preziosi particolari di cultura materiale: sul teatro del Guerra e sulla parte scenotecnica del Migliorini.

Dal Paradisi (1614, 66) sapevamo che il Guerra «disegnò» l'apparato teatrale³⁸; che la nobiltà era distribuita, ognuno secondo «la lor conditione e grado», in un «gran Teatro, il quale per molti gradi s'inalzava di contro alla scena»; e che al di sopra di questa il principe Peretti, allo scopo di accogliere l'«infinito popolo» che egli volle per sua generosità ammettere, aveva fatto erigere «un grandissimo palco, il quale da lati, quasi con la scena si congiungeva» (ivi, 5). Ma il Provenzale ci dà informazioni più precise: «la sena fatta nella sala della Cangelaria [...] pilia la mettà della detta sala»; che «ne la mettà della sala che non ocupa la sena, li balarà le dame»³⁹; che il pubblico era distribuito nei «Palchi, li quali erano fatto a gradi a torno alla sala»⁴⁰ cioè in una loggia con l'apparenza di palchi ma indivisa all'interno, eretta su gradinate che si prolungavano lateralmente fin quasi a congiungersi con il palcoscenico e praticabile dal pubblico anche al di sopra; e che davanti alle gradinate erano poste le sedie per

³⁵ Pochi sono i dati biografici che restano del Provenzale: era originario di una famiglia francese trapiantata a Cento e fratello di un più noto mosaicista Marcello attivo a Roma nella basilica di San Pietro; anche Ercole lo seguì nell'Urbe distinguendosi come «lodevole pittore» (CITTADELLA 1783, III, 275-276).

³⁶ Cf. la sua lettera del 18 dicembre 1613 a E. Bentivoglio in FABRIS (1999, 275).

³⁷ Cf. la sua lettera del 1 gennaio 1614 a E. Bentivoglio (ivi, 276).

³⁸ Cf. *supra*. Nell'accezione vasariana il disegno equivale al progetto definitivo. Il «pittore Giovanni Guerra» risulta nei ruoli del cardinal Montalto almeno dal 1612 al 1616 (cf. CHATER 1987, 218-219). La festa di cui parliamo non sembra peraltro pagata dal cardinale e infatti è il principe Michele il vero protagonista.

³⁹ Dalla lettera di E. Provenzale a E. Bentivoglio, inviata l'11 febbraio 1614 in FABRIS (1999, 278).

⁴⁰ Dalla lettera di E. Provenzale a E. Bentivoglio, inviata il 21 febbraio 1614 (ivi, 286). La menzione dei palchi sembra contraddire la semplice gradinata posta di fronte alla scena a cui farebbe pensare il secondo passo del Paradisi; ma il particolare successivo che l'udienza era quasi congiunta con la scena e lo studio dei teatri ferraresi coevi fanno preferire un loggiato come quello che si è descritto. Il termine «palchi» non aveva infatti il senso moderno; significava piuttosto «impalcatura».

le dame «Tanto lontano al palco della sena, che selli poteva dansare»⁴¹, cioè sistemate in modo da lasciare un ampio spazio per le danze.

La comune destinazione a una “veglia” evoca subito alla mente l’incisione di Jacques Callot che mostra la *Liberazione di Tirreno et Arnea*, una *veglia* fiorentina di poco più tarda (1617), messa in scena nell’immenso teatro degli Uffizi⁴². Ma non c’è dubbio che qui siamo di fronte a uno dei primissimi esempi di sfruttamento dello spazio di un teatro in senso verticale: una tappa importante nel cammino, non certo rettilineo ma reale, che porterà al teatro all’italiana. È dunque evidente che, sia per quanto riguarda l’udienza (la loggia sulle gradinate, il palco posto al di sopra di essa e il distacco perdurante fra scena e udienza), sia per il fronte scenico (che aveva ai lati due figure allegoriche, ognuna posta fra due pilastri dorici⁴³), l’apparato ricordi, più che il teatro mediceo, quello dell’Accademia degli Intrepidi di Ferrara (1605)⁴⁴. Anche se il Guerra non aveva potuto vederlo personalmente all’epoca della sua attività ferrarese (1598), si trattava di un’Accademia e di un teatro davvero importanti, di cui egli era certamente al corrente. Con questo suo apparato teatrale egli intendeva dunque ricordare un teatro che apparteneva alla sua particolare cultura di artista estense.

Nonostante ciò, agli occhi di un ferrarese come il Provenzale, uso agli spettacoli più raffinati del tempo, lo spettacolo risultò «cosa molte ordinaria».

Egli scrive infatti di una scena organizzata per la parte centrale su due grandi telari scorrevoli che si incontravano al centro, mentre ai lati si usavano *periaktoi* girevoli. Il punto di riferimento non è più, quindi, quello del teatro di Ferrara, che si valeva di un apparato scenotecnico molto avanzato, fondato su telari scorrevoli; qui si utilizza un sistema misto alla fio-

⁴¹ Ancora dalla lettera di E. Provenzale inviata a E. Bentivoglio il 21 febbraio 1614 (*ibid.*).

⁴² Se poi di questo spazio particolare destinato alla danza volessimo indagare i precedenti: nella Notte d’Amore fiorentina Rinuccini scrive che i principi «salirono nella sala della foresteria, che è delle maggiori di quel Palazzo [Pitti], dov’erano ordinati attorno i gradi, per lasciare alquanto di spazio voto per ballare. In una delle teste era una scena bassa a cui si saliva per pochi scalini, e, verso il mezzo, il risedio de’ Principi, dietr’al quale i gradi ascendevano quasi al palco, per più gente introdurvi» (RINUCCINI 1608, 32); nelle feste mantovane del 1608 gli spettatori del Ballo delle Ingrate si erano sistemati «lasciando vuoto quel piano di mezzo ch’è tra la scena e detti gradi [per il pubblico] per il facimento del balletto» (cito da FABBRI 1996, 12). Per visualizzare le ipotesi di ricostruzione dei teatri medicei, cf. GARBERO ZORZI (2001, 144, 148, 152).

⁴³ Il fronte scenico aveva ovviamente i suoi precedenti nel teatro degli Intrepidi di Ferrara e prima ancora a quello degli Intronati di Siena (cf. TAMBURINI 2004, 37-38, 52-53); ma qualcosa di simile fu probabilmente realizzato anche a Firenze, forse per il Commodo (1539) o per la Cofanaria (1565).

⁴⁴ Per questo teatro, datato al 1605, rinvio a ADAMI (2003, 60-62). Utile specie la tav. III: un disegno di Pietro Paolo Floriani che mostra chiaramente il sistema di gradinate di fronte alla scena. E si vedano anche i successivi progetti del teatro Farnese (ivi, 68, fig. 15) e quelli del teatro del Sole di Pesaro (ivi, 75, fig. 19) che mostrano anch’essi uno o più piani di logge poste sulle gradinate.

rentina, in un palco che, pur occupando la metà della sala dei Cento giorni, è ancora abbastanza “corto”⁴⁵: il responsabile della parte scenotecnica era infatti, come si è detto, il fiorentino Agostino Migliorini. La scena, secondo il Provenzale, mutava quattro volte, mentre la relazione del Paradisi ne direbbe sette: Roma distrutta, Roma restaurata, il Cielo, la Grotta degli Inferi, i Campi Elisi, la scena araldica, il Mare. Il corrispondente ferrarese precisa che sui due grandi telari centrali era dipinta Roma e dietro ne erano pronti altri tre per parte che, scorrendo di lato, scoprivano via via quelli posti dietro, mentre i *periaktoi* triangolari, girando, mostravano via via le diverse facce. Si può supporre allora che il Cielo fosse realizzato in alto; che gli emblemi araldici in parte montassero dal basso e in parte scendessero dall’alto coprendo la scena; che il Mare invadesse i Campi Elisi dal basso; che le facciate dei triangoli potessero, dopo le tre rotazioni, essere tutte sostituite. Ma quando il Provenzale scrive che da una finestra della sala entrava una “barchetta” carica di musicisti, che la barca era grande quanto una gondola veneziana e che non si sentiva cantare altro che *Ana Maria* e il nome del Principe⁴⁶, l’intento denigratorio appare chiaro. In particolare sulla scena le critiche sono severe e paiono del tutto legittime: «Quelli che stavano nella parte de palchi più alti vedevano dentro alla sena tutto quello si faceva e come si movevano le machine e li lumi che facevano aparire il mare ed altre cose. Che sa V.S.Ill. ma quanto queste cose voliano essere fatto in modo che non si scopra come si faccia»⁴⁷. Chiarissima poi la conclusione: «E a me mi ha parse vedere una cosa molte ordinaria, ma potria esere che le belle dame la farano parere quello che non mi ha parse a me»⁴⁸. E ancora: «Nel fare aparire e nuvole e mare ed altre cose si averiano potutto fare comparire asai melio, poichè sono cose che, se bene non si sono visto in Roma, sono però statto fatte in altri lochi infinite volte, come sa melio di me VV. SS. Ill.ma. L’occasione di avere tanti musicisti valenti, per essere tutta in musica ed una audiencia di tante dame e Principi, la fece parere qualche cosa»⁴⁹. Un commento ben poco benevolo da cui traspare la centralità della musica e lo scarso apprezzamento per la scena romana.

Le lettere di Provenzale sono davvero preziose. Da un lato ci danno particolari su quest’apparato altrove irreperibili. Dall’altro ci aiutano a vedere lo spettacolo in modo problematico, certamente più aderente alla realtà rispetto alla relazione del Paradisi; anche se si deve ricordare che è quest’ultimo a descrivere puntualmente la messinscena e a rilevare i particolari cifrati che ci portano a Galilei. Anche altro si potrebbe notare.

L’Archivio Bentivoglio, oggi reso accessibile dai preziosi studi di Dinko Fabris (1999) e Sergio Monaldini (2001) ha per noi un’importanza del tutto centrale. Ma non solo le lettere

⁴⁵ Per i precedenti fiorentini, cf. MAMONE (2015); TESTAVERDE (2015).

⁴⁶ Dalla lettera inviata da E. Provenzale l’11 febbraio 1614 a E. Bentivoglio in FABRIS (1999, 278).

⁴⁷ Dalla lettera inviata da E. Provenzale a E. Bentivoglio il 26 febbraio 1614 (ivi, 287).

⁴⁸ Dalla lettera inviata da E. Provenzale a E. Bentivoglio il 11 gennaio 1614 (ivi, 278).

⁴⁹ Dalla lettera inviata da E. Provenzale a E. Bentivoglio il 21 febbraio 1614 (ivi, 286).

del Provenzale dovrebbero essere prese in esame; anche il contesto dei diversi materiali in cui sono inserite è importante e va notato. Ora, oltre che con gli apparati medicei, il Provenzale poteva confrontare il nostro evento con quanto sapeva degli *Intramezzi* in musica di Cesare Marotta (su testi di Alessandro Guarini), organizzati l'anno precedente a Ferrara dallo stesso marchese Bentivoglio per la favola piscatoria *Alceo* (poi non rappresentata) e in seguito realizzati, con poche modifiche, per la tragedia *Idalba* nello stesso carnevale del 1614 (cf. Fabris 1999, 280-286), dunque nella stessa stagione del nostro *Amor Pudico*. Che dunque il Provenzale si rallegrò con lui perché lo spettacolo ferrarese «è stato una cosa assai più bella del Principe Perette; e così viene giudicata da tutti»⁵⁰ potrebbe indicare una parzialità di segno opposto, diretta ad esaltare lo spettacolo del suo nobile protettore ferrarese.

Una volta di più si dimostra che la storia del teatro deriva dalla collazione di tutti i documenti disponibili. Ognuno prezioso per un suo particolare apporto, per lo sguardo parziale da cui è nato. E lo sguardo di un ferrarese è sempre importante perché viene da una cultura che ha messo lo spettacolo al culmine dei suoi interessi; in questo caso poi è uno sguardo che appartiene a una persona che conosce i problemi materiali e dunque può giudicare “dall'interno”.

Pur non essendo più la capitale di un principato, Ferrara è in realtà ancora sede di un primato – l'onda lunga di cui scriveva Fernand Braudel (1986, XI). Enzo Bentivoglio, oltre ad essere ancora, come principe degli Intrepidi, un importante committente, era infatti a capo di una sorta di “impresariato teatrale” d'importanza nazionale, per cui erano necessari sia valenti artisti esecutori, sia corrispondenti informati di tutto ciò che avveniva nel mondo del teatro musicale italiano. Il sistema di informazioni da lui creato dimostra come egli fosse detentore di un potere effettivo, che alla fine risultava importante anche dal punto di vista politico.

Elena Tamburini
e.tamburini@unibo.it

⁵⁰ Dalla lettera inviata da E. Provenzale a E. Bentivoglio il 15 marzo 1614 (ivi, 289).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ADAMI 2003

G. Adami, *Scenografia e scenotecnica barocca tra Ferrara e Parma (1625-1631)*, Roma.

ALCIATI 1548

Alciati, *Emblemata*, Lugduni.

ALIVERTI 2006

M.I. Aliverti (a cura di), *Il viaggio attraverso l'Italia di Margherita d'Austria regina di Spagna: ingressi, feste e cerimonie (1598-1599)*, Atti del Convegno di San Giuliano Terme (Pisa, 22-23 settembre 2006), Pisa.

ANNIBALDI 1999

C. Annibaldi, *Recensione a* HILL 1997, «Early Music History» XVIII 365-398.

BAGLIONE 1642

G. Baglione, *Le Vite de' pittori scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572. In sino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma.

BENZONI 1978

G. Benzoni, *Gli affanni della cultura. Intellettuali e potere nell'Italia della Controriforma e barocca*, Milano.

BEVILACQUA 2003

M. Bevilacqua, *Giovanni Guerra*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LX, Roma, s.v.

BRAUDEL 1986

F. Braudel, *Il secondo Rinascimento. Due secoli e tre Italie*, Torino.

CASTELLI 1992

S. Castelli, *Note di protoregia in un autore del Seicento: L'amor filiale di Jacopo Cicognini*, «Medio Evo e Rinascimento» VI (n.s. III) 159-171.

CARTARI 1556

V. Cartari, *Le imagini con la spositione de i Dei de gli antichi*, Venezia.

CHATER 1987

J. Chater, *Musical Patronage in Rome at the Turn of the Seventeenth Century: the Case of Cardinal Montalto*, «Studi musicali» XVI 179-228.

CICOGNINI 1614

I. Cicognini, *Amor Pudico festino, e balli danzati in Roma nelle nozze de gl' Illus.mi & ecc.mi D. Michele Peretti principe di Venafrò, e sig. principessa D. Anna Maria Cesis nel palazzo della Cancelleria l'anno 1614*, Viterbo.

CITTADELLA 1783

C. Cittadella, *Catalogo istorico de' pittori e scultori ferraresi e delle opere loro, [...]*, Ferrara.

COSENTINO 2017

P. Cosentino, *Artisti, autori, attori. Su alcune accademie secentesche a Firenze*, in C. Chiummo – A. Geremicca – P. Tosini (a cura di), *Intrecci virtuosi. Letterati, artisti e accademie tra Cinque e Seicento*, Roma, 51-64.

DEGL'INNOCENTI-MARTINI- RICCÒ 2013

L. Degl'Innocenti – E. Martini – L. Riccò (a cura di), *La Mascherata della Genealogia degli dei (Firenze, Carnevale 1566). Le ricerche in corso*, atti della Giornata di Studi (Firenze, 2 dicembre 2011), «Studi italiani» XXV/1-2.

DONI 1564

A.F. Doni, *Le Pitture del Doni Academico Pellegrino*, Padova.

FABBRI 1996

P. Fabbri, *“Movete al mio bel suol le piante snelle”. Inviti monteverdiani alla danza*, in A. Chiarle (a cura di), *L'arte della danza ai tempi di Monteverdi*, Torino.

FABBRI-POMPILIO 1983

F. Fabbri- A. Pompilio (a cura di), *Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, Firenze.

FABRIS 1999

D. Fabris, *Mecenati e musicisti: documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi 1585-1645*, Lucca.

FAGIOLO 2007

M. Fagiolo, *Vignola, l'architettura dei principi*, Roma.

FAGIOLO 2016

M. Fagiolo, *Nuove riflessioni sul Teatro dell'Acqua di Villa Aldobrandini. La Nave, Ercole e l'Armonia*, in M.B. Guerrieri Borsoi, *Il sistema delle arti nelle ville tuscolane*, Roma, 8-32.

FAGIOLO DELL'ARCO 1997

M. Fagiolo dell'Arco, *La festa barocca*, Roma.

FAGIOLO DELL'ARCO – CARANDINI 1977

M. Fagiolo dell'Arco – S. Carandini, *L'Effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, Roma.

FAVARO 1890-1907

A. Favaro (a cura di), *G. Galilei. Le opere*, 21 voll., Firenze.

GABRIELE 2009

M. Gabriele (a cura di), *A. Alciati. Il Libro degli Emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, Milano.

GABRIELI 1937

G. Gabrieli, *Vita accademica in Roma nell'età moderna*, Roma, [s.a. ma 1937].

GARBERO ZORZI 2001

E. Garbero Zorzi, *I modelli dei luoghi teatrali a Firenze: introduzione a una riproposta*, in E. Garbero Zorzi – M. Sperenzi (a cura di), *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali*, Firenze.

GILIO 1564

G.A. Gilio, *De gli errori de pittori*, Camerino.

GINZBURG CARIGNANI 2000

S. Ginzburg Carignani, *Annibale Carracci a Roma: gli affreschi di palazzo Farnese*, Roma.

GRANATA 2012

B. Granata, *Le passioni virtuose. Collezionismo e committenze artistiche a Roma del cardinale Alessandro Peretti Montalto (1571-1623)*, Roma.

GURRIERI-BIANCHI 2015

C. Gurrieri – I. Bianchi (a cura di), *Le virtuose adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, Avellino.

HILL 1997

J.W. Hill, *Roman monody, cantata, and opera from the circles around cardinal Montalto*, Oxford, 2 voll.

LANDOLFI 1991

D. Landolfi, *Su un teatrino medico e sull'Accademia degli Incostanti*, «Teatro e storia» VI/1 57-88.

MADONNA 1993

M.L. Madonna (a cura di), *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, Roma.

MAFFEI 2004

S. Maffei (a cura di), *A.F. Doni. Pitture del Doni accademico Pellegrino*, Napoli.

MAMONE 2003

S. Mamone, *Dei, semidei, uomini: lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma.

MAMONE 2015

S. Mamone, *Drammaturgia di macchine nel teatro granducale fiorentino. Il teatro degli Uffizi dal Buontalenti ai Parigi*, «Drammaturgia» n.s. II 17-43.

MANCINI – MURARO – POVOLEDO 1995

F. Mancini – M. T. Muraro – E. Povoledo (a cura di), *Teatri del Veneto. Venezia. Teatri effimeri e nobili imprenditori*, Venezia.

MARIOTTI

F. Mariotti, *Il teatro in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII, curiosità e notizie storiche corredate di molti documenti inediti*, Biblioteca Nazionale di Firenze, Fondo Nazionale, ms II.III.455, microfilm 2153.

MONALDINI 2001

S. Monaldini, *L'orto delle Esperidi: musicisti, attori e artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio 1646-1685*, Lucca.

MORI, 2017

E. Mori, *Gli Orsini e i tornei, tra cavalleria cortese e magnificenza barocca*, in A. Amendola (a cura di), *Lusingare la vista. Il colore e la magnificenza a Roma tra tardo Rinascimento e barocco*, Città del Vaticano, 81-98.

MURANO-ROSAND 1976

M. Murano – D. Rosand (a cura di), *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, Venezia.

NEGRI 1602

C. Negri, *Le Gratie d'Amore*, Milano, 1602.

PANOFSKY 1961

E. Panofsky, *The Iconography of Correggio's Camera di San Paolo*, London.

PARADISI 1614

R. Paradisi, *Copia d'una lettera [...] Con la quale si dà avviso dell'Apparato, e grandezza, con che si è rappresentato il Festino Dell'Eccellentiss. Sig. Principe Peretti*, Roma.

PARLATO 1997

E. Parlato, *Rotunda et quadrata sedes: antinomie umanistiche nell'iconografia di Fortuna e Virtù*, in N. Boccara – G. Platania (a cura di), *Il buon senso o la ragione. Miscellanea di studi in onore di Giovanni Crapulli*, Viterbo, 81-95.

PARMA ARMANI 1978

E. Parma Armani, *Saggio monografico*, in Ead. (a cura di), *Libri di immagini, disegni e incisioni di Giovanni Guerra (Modena 1544-Roma 1618)*, catalogo della mostra, Modena.

PETRIOLI TOFANI 1975

A. Petrioli Tofani, *Schede 9.33 e 9.34* in M. Fabbri, E. Garbero Zorzi, A.M. Petrioli Tofani, L. Zorzi, *Il luogo teatrale a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, Museo Mediceo, 31 maggio-31 ottobre 1975), Milano.

PETRIOLI TOFANI 1994

A. Petrioli Tofani, *Scheda n. 167* in H. Millon – V. Magnago Lampugnani (a cura di), *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, Milano.

PIERGUIDI 2003

S. Pierguidi, *Sull'iconografia dell'apparato dei "Sempiterni" di Giorgio Vasari*, «Arte Veneta», LX 156-164.

PIERGUIDI, 2008

S. Pierguidi, *"Dare forma umana a l'Honore et a la Virtù". Giovanni Guerra (1544-1618) e la fortuna delle figure allegoriche da Mantegna all'Iconologia di Cesare Ripa*, Roma.

PORCIATTI 2019

D. Porciatti, *Amor pudico è quel che dà la gloria tra Caviceo e Ariosto*, «Schifanoia» LVI/LVII 79-85.

POVOLEDO 1975

E. Povoledo, *Origini e aspetti della scenografia in Italia. Dalla fine del Quattrocento agli intermezzi fiorentini del 1589*, in N. Pirrotta, *Li due Orfei: da Poliziano a Monteverdi*, Torino.

RINUCCINI 1608

C. Rinuccini, *Descrizione delle feste fatte nelle reali nozze de' Serenissimi principi di Toscana d. Cosimo de' Medici, e Maria Maddalena arciduchessa d'Austria*, Firenze.

RIPA 1593

C. Ripa, *Iconologia ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi*, Roma.

RIPA 1618

C. Ripa, *Nova Iconologia*, Padova.

RÖTTGEN 2002

H. Röttgen, *Il cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino: un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Roma.

SCOCCHERA 1995

G. Scocchera, *Il programma e l'apparato. Contributi allo studio dell'allestimento della "Talanta"*, «Teatro e storia» X 365-401.

TAMBURINI 1987

E. Tamburini, *Patrimonio teatrale estense. Influenze e interventi nella Roma del Seicento*, «Biblioteca teatrale» VII 45-52.

TAMBURINI 2004

E. Tamburini, *Il quadro della visione. Arcoscenico e altri sguardi ai primordi del teatro moderno*, Roma.

TAMBURINI 2009

E. Tamburini, *Dietro la scena: comici, cantanti e letterati nell'Accademia romana degli Umoristi*, «Studi secenteschi» L 89-112.

TAMBURINI 2020

E. Tamburini, *In difesa di Galilei. L'Amor pudico (Roma, 1614) e le coreografie di Pompeo Faruffino*, in A. Pontremoli – C. Gelmetti (a cura di), *Cesare Negri. Un maestro di danza e la cultura del suo tempo*, Venezia.

TESTAVERDE 1991

Testaverde, *L'officina delle nuvole. Il Teatro Mediceo nel 1589 e gli intermedii del Buontalenti nel Memoriale di Girolamo Seriacopi*, Milano.

TESTAVERDE 2004

Testaverde, *Teorie e pratiche nei progetti teatrali di Giorgio Vasari*, in M. Spagnolo – P. Torriti (a cura di), *Percorsi vasariani tra le arti e le lettere*, Montepulciano, 63-75.

TESTAVERDE 2015

A. Testaverde, *L'avventura del teatro granducale degli Uffizi (1586-1637)*, «Drammaturgia» II 45-69.

VERHAEYEN 1968

E. Verhaeyen, *Der Sinngehalt von Giorgione's Laura*, «Pantheon» XXVI 220-227.

ZERI 1957

F. Zeri, *Pittura e Controriforma. Alle origini dell'arte senza tempo*, Torino.