

IMMAGINI DI SPETTACOLO NELL'ETÀ DI BONONI

DOMENICO GIUSEPPE LIPANI

ABSTRACT

Triumphal entries, religious festivals, tournaments, banquets, theatre: the life of performance during early 17th century in Ferrara cannot be constrained to a genre. Multiple cultures enhance each other. By a partial survey of these events, this paper aims to cross performances with two significant paintings by Carlo Bononi, to find some reciprocities that enrich figurative cultures of that period.

KEYWORDS: *Bononi, theatre, Ferrara, tournaments, triumphal entries.*

Alcune delle più interessanti realizzazioni di Carlo Bononi, si pensi alle *Nozze di Cana* o al *Convito di Assuero*, invischiano lo spettatore nella trappola della teatrabilità. In effetti le scene bononiane sono concertate in maniera tale da suggerire un immediato rapporto col teatro: non solo la presenza in esse di complessi musicali ma anche la resa scenografica delle architetture, con audaci aperture prospettiche, [eliminata nota 1] l'attenzione alla composizione spaziale dei personaggi, la loro potente comunicatività fisiognomica. Il riferimento è anzi un luogo comune per la critica d'arte: basterebbe citare dal catalogo della mostra ferrarese nel quale si parla dell'«intelligenza scenografica» del maestro,¹ o, dalla prospettiva di un saggio di qualche anno fa dedicato proprio alla scenografia "effimera", gli accenni alle «valenze scenografiche bononiane».² A ciò si aggiunga la complicità di un documento spesso citato, che mostra almeno in un'occasione un ruolo attivo di Bononi per l'inaugurazione del Teatro Farnese del 1628,³ *unus testis* di un impegno del maestro, altrimenti evanescente. Per la storia del teatro, tuttavia, l'uso della categoria teatrale per dipinti che non hanno una diretta relazione col mondo dello spettacolo è semmai da costruire in sede analitica, perché possa avere un qualche valore conoscitivo.

A complicare ulteriormente la questione sta anche una distorsione del nostro sguardo storico, giacché per isolare una vita del teatro nell'età di Bononi, bisognerebbe parlare di un istituto culturale uniforme come si è modernamente definito, a partire dal XVI secolo – e non già pienamente in esso. Quel teatro che noi vediamo in Bononi sta forse nei nostri occhi.

¹ GIOVANNI SASSU, *L'ultimo sognatore dell'officina ferrarese*, in *Carlo Bononi. L'ultimo sognatore dell'officina ferrarese*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 14 ottobre 2017 - 7 gennaio 2018), a cura di Giovanni Sassu, Francesca Cappelletti, Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2017, p. 253.

² CHIARA CAVALIERE TOSCHI, *La magnifica menzogna: proposta per la lettura dell'effimero*, in *La Chiesa di San Giovanni Battista e la cultura ferrarese del Seicento*, a cura di Anna Della Valle, Milano, Electa, 1981, p. 139.

³ Il documento è stato edito la prima volta da GIUSEPPE CAMPORI, *Lettere artistiche inedite*, Modena, Soliani, 1866, p. 106.

Il tratto proprio della cultura dello spettacolo nelle società ferrarese del periodo consiste nella pluralità delle prassi, anche laddove – come nel volgare di anni tra XVI e XVII secolo – si vadano precisando in maniera chiara e istituzionale i lineamenti del teatro moderno. La presenza in città di professioni e professionisti dello spettacolo, di spazi specifici ad esso dedicati, di un mercato teatrale con una propria autonomia, permette di scorgere una vita del teatro definita e radicata, con una organizzazione professionale dei suoi statuti artistici e, pur con eccezioni e distinguo, una sempre crescente accettabilità sociale dei suoi operatori. Non bisogna tuttavia tralasciare come la persistenza – anzi la proliferazione – e la pervasività di una spettacolarità diffusa nei diversi momenti della vita sociale contribuiscano ancora per tutto il primo Seicento ad agganciare la cultura teatrale al contesto festivo che ne fu lungo tutto il secolo precedente cornice originaria. Se il teatro è, per usare una felice formula di Ferdinando Taviani, una festa recisa,⁴ le cicatrici di una tale recisione continuarono a lungo a raccontare come la sua fisionomia si fosse distillata per accumulo di prassi disparate.

Mi limito in questa sede ad effettuare pochi sondaggi affatto parziali, più per delineare un quadro problematico di tali questioni nella vita teatrale ferrarese del primo Seicento, che non con la pretesa di esaurire un catalogo delle occorrenze spettacolari. Attraverso questa ridotta campionatura mi prefiggo di incrociare tali pratiche con alcuni esiti della produzione bononiana, non per raccorderla al teatro, cercando nei quadri improbabili visioni della scena, ma, in un'ottica di studi teatrali, per rintracciare in essi reciprocità culturali, che animano le varieguate culture della rappresentazione.

Momenti fondamentali di emersione di queste culture sono senz'altro le molte evenienze della vita festiva cittadina: dalle feste religiose,⁵ alle liturgie civili – per quanto civile e religioso sia poco nettamente separabile per il nuovo potere pontificio –, come la grandiosa presa di possesso della città, con l'ingresso del cardinale Aldobrandini e più avanti nello stesso 1598 l'arrivo e la sosta di papa Clemente. Non mancano poi occasioni meno eccezionali: mascherate, tornei, allegrezze varie, banchetti, financo pompe funebri. Una effervescenza festiva che impegna professionisti e definisce culture della visione affatto peculiari, che danno forma allo spettacolo del tempo. «Si manifesta una vastissima casistica della teatralità per cui nella fitta trama degli avvenimenti, politica e religione si fanno spettacolo».⁶ Il loro discorso, retorico e figurativo a un tempo – di ingegnosa figura, con le parole del Tesoro – si solidifica in apparati effimeri, che vengono consegnati alla memoria dalle relazioni delle feste, con le relative incisioni delle macchine, quasi a garantire una persistenza della visione perché non si perda l'impegno, lo sfarzo, ma soprattutto la sovrastruttura ideologica dell'evento.

Meccanismi che vediamo attivi già nell'ingresso del cardinale Aldobrandini nel gennaio del 1598. Incontro al cardinale, a cavallo della mula pontificale, viene processionalmente la

⁴ FERDINANDO TAVIANI, *La festa recisa o il teatro (La Sciomachie di Rabelais, e note)*, «Biblioteca teatrale», 15-16, 1976, pp. 16-48.

⁵ Il secolo si apre proprio con le celebrazioni per l'anno giubilare, ma festeggiamenti importanti sono riportati per l'elezione di Paolo V, nel 1605, o ancora la canonizzazione di san Carlo Borromeo nel 1610.

⁶ CAVALIERE TOSCHI, *La magnifica menzogna*, cit., p. 140.

nobiltà di Ferrara col Vicario del Vescovo e il clero tutto, insieme a confraternite e compagnie. Entrato in città, gli si fanno incontro «24 giovani nobili vestiti a livrea»,⁷ che lo accolgono sotto un baldacchino.

La processione verso il Duomo, a cui si aggiungono anche le arti cittadine, è punteggiata dal passaggio sotto tre archi di trionfo. Val la pena leggere la descrizione di una di queste strutture.

Il secondo arco era dedicato all'eternità alla sommità si era l'arma del Pontefice; da lati due arme del Cardinale sostenute da fanciulli. A man destra. V'era dipinto la Istoria in uno quadro in sembianza di scriver. In un'altra un ramo di Melograno Simbolo della Concordia, e fra le colonne sopra un piedistallo la Scoltura. A man sinistra. Polinnia una delle Muse all'incontro della Istoria l'erba melissa all'incontro del Melagrano, e fra le colonne la pittura [...].⁸

Nell'arco, dai molti riferimenti all'iconologia del Ripa, oltre alla storia, strumenti dell'eternità sono le arti: la scultura e la pittura tra tutte. A rafforzare questa loro valenza è la presenza di Polimnia, musa che è possibile associare alla storia, e questo giustifica la sua stessa simmetria nella struttura dell'arco, ma che presiede primariamente alla danza e al canto, e non ultimo alla prosa.⁹ La sua presenza può esser letta perciò anche come un richiamo alla musica e alle belle lettere.¹⁰ Sintomatico in definitiva come in un momento di forte capovolgimento politico, la celebrazione del nuovo potere, che innesta le proprie gesta sulla dimensione dell'eternità, si esprima, tra gli altri modi, attraverso l'esaltazione delle arti.

Nella festa l'invenzione retorica è già visione, è già apparato, è già macchina.

Lo spazio non solo viene trasformato, come tipicamente nel trionfo rinascimentale, con la sovrapposizione di uno spazio idealizzato dalla citazione antiquaria, ma in questo caso più propriamente viene sanato dalla finzione, innestato in una dimensione morale (per quanto fittizia) in cui virtù tutte cattolicissime, come la Concordia, la Pace, la Diligenza, la Clemenza, prendono possesso di uno spazio prima abitato da maghi rilucenti, fate e divinità pagane.

Nel maggio dello stesso anno, il giorno 7, festa di san Aurelio protettore della città, giunge a Ferrara Clemente VIII. Un lungo corteo composto da frati, preti e laici delle principali confraternite va incontro al papa. Raggiuntolo, la processione riparte alla volta di San Giorgio. Il ricco corteo è seguito da una chinea bianca con in sella una cassetta ricoperta di broccato

⁷ *Relatione della solenne intrata Fatta nella Città di Ferrara, il dì 29. di Gennaro. 1598. Dall'Ill.mo et Rev.mo S.r Cardinal Aldobrandino Legato*, in Roma, appresso li Stampatori Camerali, 1598.

⁸ *Narratione della partenza del Sereniss. Sig. D. Cesare da Este, Duca di Modena, & di Reggio, & c. Con le Feste et Trionfi fatte nell'intrata dell'Illustriss. et Reverendiss. Cardinale Aldobrandino Legato. Nella Città di Ferrara, il dì 29. di Genaro, MDXCVIII*, in Pavia, appresso Andrea Viani, 1598.

⁹ Cfr. ANTONIO MARTINA, *Polimnia*, *Enciclopedia dantesca*, IV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 1970, s.v.

¹⁰ Ricorda Diodoro Siculo, spiegando etimologicamente il nome di Polimnia con la parola *hymnesis*, che questa «con le sue grandi lodi fa illustri coloro che attraverso le proprie opere sono divenuti immortali nella fama», DIODORO SICULO, *Biblioteca storica*, II (libri IV-VIII), a cura di Giuseppe Cordiano, Marta Zorat, Milano, BUR, 2014, p. 31.

d'oro, dove è contenuto il Santissimo Sacramento. Giunti a San Giorgio, si procede con l'ostensione mentre si canta il *Pange lingua*. A tutti i presenti il papa concede l'indulgenza plenaria.

La chinea bianca, l'ostensione del Sacramento, l'indulgenza: il vassallaggio della città si esprime con le forme della lingua religiosa, attraverso una cerimonia che intreccia le istanze di potere politico con l'*auctoritas* morale. Il giorno seguente il papa dalla porta di San Giorgio entra in città in abiti pontificali e con in capo il triregno. Lungo il percorso riccamente ornato, il tesoriere generale lancia monete d'oro al popolo. In quattro punti vi sono alcune figurazioni allegoriche, «belle prospettive» le definisce la fonte,¹¹ sostenute da colonne ricoperte di piante e fiori. Alla base delle immagini, diversi motti inneggiano alla *Ferraria recuperata sine sanguine*. Fino ad arrivare «accanto la fossa del castello [dove] era un'alta colonna, simile a quella di Traiano, nella sommità della quale vi è una figura di donna coronata, che tiene due corone nella mano sinistra, e nella destra un'immaginetta, figurata per la Gloria Aldobrandina».¹²

[tagliato]

Ancora una volta una simbologia strutturata, giocata tutta sull'artificio retorico del *felix bellum*, della vittoria incruenta, premio della sola fede. La realtà viene trasfigurata: la città si fa scena, le prospettive che la costellano sfondano il reale verso la dimensione celebrativa. La scansione degli eventi segue la drammaturgia dello spazio. È l'allestimento che determina l'azione.

Le belle prospettive allegoriche, che costellano il percorso del papa, sono delle vere e proprie scene dipinte. La cerimonia si nutre della cultura teatrale del periodo e questa riassume quelle istanze nel proprio spazio di finzione. Autore e concertatore degli apparati, scenografo, è Domenico Mona. Ma chiamarlo scenografo a quest'altezza sarebbe una forzatura: meglio guardare alla pratica del pittore, al più con attitudini quadraturiste, la cui esperienza non si può scindere per generi, alla luce della lente distorta di processi storici a venire. E una forzatura sarebbe pure il cercare in queste scenografie una autonomia ricettiva che le escludesse dall'esperienza globale della festa, così da leggerle come opere di compiutezza teatrale.[nota cassata]

Se si guarda alle incisioni che riproducono le scene della *Discordia superata*, un torneo combattuto nel 1635 in Sala Grande su componimento di Ascanio Pio di Savoia, allestito da Francesco Guitti e musicato da Antonio Goretti, si vedono riportate all'interno del teatro, in dimensione ridotta, quelle stesse modalità della figurazione retorica che sono in opera nell'autocelebrazione del potere politico. L'artificio retorico si fa immagine, macchina del teatro, a partire dal carro della notte che sorge su una scena boschereccia nel prologo (FIG. 1)

¹¹ *Felicissima Entrata di N.S. PP. Clemente VIII nell'Inclita Città di Ferrara*, in Ferrara, per Vittorio Baldini, 1598.

¹² *Ibidem*.

fino ad arrivare al carro della gloria che viene a premiare la virtù del vincitore (FIG. 2).¹³ La scena e la sala si raccordano nel campo unico dei giostratori che riproduce nel gioco teatrale la spazialità aperta del torneo. Se nella cerimonia pubblica la città si inscena, nel teatro la scena si 'inurba', riproietta lo spazio della città. Un'unica matrice culturale informa i modi della rappresentazione e rende coerenti le espressioni di questa prima società dello spettacolo. Spazio esterno e spazio scenico si assimilano l'uno all'altro.

Ancora prima, già nel *Campo aperto* di Alessandro Guarini del 1610,¹⁴ la dimensione urbana della piazza necessaria al torneo si restringe allo spazio del teatro, ormai divenuto contenitore dell'intrattenimento, latore di valori di ostentazione e auto-compiacimento di una aristocrazia che fa dello svago il segno del proprio potere di censo, quasi a contrastare la sempre più evidente marginalizzazione della propria azione, spostata come per contrappeso sul piano della finzione. Davanti la scena pende un grande sipario che cade giù d'un tratto una volta arrivati gli spettatori e scopre una «facciata, adorna tutta con architettura perfetta d'ordine Corinthio, che rendeva l'aspetto d'una scena all'antica, di quelle ch'usavano i Greci». ¹⁵ Se già nelle cavallerie estensi il dispositivo scenico prevede il travaso dell'azione dai palchi alla piazza, è pur vero che tale dispositivo è allestito nel cortile all'aperto. E dunque credo si possa affermare che siamo davanti ad un salto qualitativo nuovo,¹⁶ per cui uno spazio chiuso, una sala teatrale con l'importante rimando alla scenafrente classica, traspone le condizioni di rappresentazione all'aperto: l'intuizione del Farnese in stato d'invenzione. È infatti

con il Teatro Farnese [che] nasce l'esigenza di un luogo teatrale autonomo come esito e sintesi delle tipologie che formalizzano la trasfigurazione metamorfica della città, nasce l'idea del luogo simbolo della ripartizione degli spazi festivi che trasporta e raccoglie in un'area protetta da mura, gli apparati disposti nei percorsi delle entrate solenni».¹⁷

¹³ Le immagini sono tratte da ASCANIO PIO DI SAVOIA, *Discordia superata. Torneo combattuto in Ferrara nel Carnevale del 1635*, in Ferrara, per il Suzzi; cronaca descrittiva dell'evento.

¹⁴ La giostra fu allestita dall'Aleotti all'interno dello spazio della Sala Grande e organizzata da Enzo Bentivoglio, che fu anche mantentore della querela, ovvero colui che indiceva la gara, Cfr. ALESSANDRO GUARINI, *Del campo aperto, mantenuto in Ferrara, l'anno M.DC.X. la notte di Carnovale, dall'Illustriss. Signor Enzo Bentivogli*, in Ferrara, per Vittorio Baldini, s.d. [ma 1610].

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ La Sala Grande aveva già ospitato in occasione della visita a corte di Barbara Sanseverino un torneo di cavalli mariani, cioè non cavalli reali, ma attori con costumi da cavallo, nel 1584, cfr. SERGIO MONALDINI, *I teatri della Commedia dell'Arte. Le prime sale, il teatro della Sala Grande, l'ex Cappella Ducale*, in *I teatri di Ferrara. Commedia, opera e ballo nel Sei e Settecento*, a cura di Paolo Fabbri, I, Lucca, LIM, 2002, p. 26. Il primo vero antecedente in Sala Grande fu un torneo combattuto in occasione delle nozze di Gesualdo da Venosa con Eleonora d'Este nel 1594, e seguito da un ballo. Tuttavia ad essere descritti sono gli spazi riservati agli spettatori (cfr. *ivi*, p. 30) e non si parla di strutture particolari per gli spazi riservati all'azione.

¹⁷ ROBERTO CIANCARELLI, *Il Progetto di una festa barocca. Alle origini del Teatro Farnese di Parma. 1618-1629*, Roma, Bulzoni, 1987, p. 38.

Dalla pluralità di spazi del luogo teatrale e celebrativo rinascimentale si va verso la concentrazione nell'unico spazio specializzato del teatro, *machina versatilis* capace di ristrutturarsi oltre la normale scansione sala-scena.

Il convergere verso il teatro non esclude tuttavia il divergere da questo, portando le soluzioni teatrali nello spazio della festa pubblica. Così per l'Incoronazione della Beata Vergine del Rosario nel 1638, il Chenda costruisce nella piazza nuova una scena grandiosa che riporta le aperture spaziali dell'addizione alle fughe prospettiche di una monumentale *frons scenae* (Fig. 3).¹⁸ Quello stesso Chenda che quindici anni prima ha appreso la lezione della resa spaziale di un'imponente architettura, lavorando con Bononi allo *Sposalizio della Vergine*.¹⁹ L'esempio pone una questione di primaria importanza sulle potenzialità conoscitive che un'immagine estranea a un contesto immediatamente teatrale può avere per la storia del teatro. Perché queste immagini possano divenire "immagini di spettacolo", bisogna sottoporle ad un processo di invenzione della fonte.²⁰ Ovverosia, bisogna renderle testimoni, attraverso la costruzione di relazioni possibili tra tracce documentali diverse, di un particolare valore dello spettacolo, inteso questo non tanto, o non solo, come oggetto, ma come «momento della storia globale e problematica della rappresentazione di sé».²¹

Si rendono necessarie alcune precisazioni.

Innanzitutto non sfugga come l'immagine che noi abbiamo della scena di Rivarola, nell'incisione di Pietro Todeschi, sia una finzione di secondo grado, immagine di un'immagine, e già di per sé sarebbe inopportuno confrontarla con lo *Sposalizio*. Nell'incomparabilità dei due reperti, l'uno è monumento artistico che trova in sé le sue giustificazioni e nella sua interezza la sua stessa esperibilità, l'altro è documento frammentario che finge di testimoniare, con altra tecnica e con motivazioni diverse, un apparato, già esso stesso finzione, il cui senso risiedeva nell'occasione festiva e nella fruizione immersiva che questa occasione forniva.

L'immagine di Todeschi è un tentativo di rendere imperituro non l'apparato ma l'effimerità dello stesso, la sontuosità destinata a svanire, la pompa e la spesa grande: non testimonia la

¹⁸ Cfr. GIOVANNI BASCARINI, *Ferrara Trionfante, per la coronazione della B.ma Vergine del Rosario celebrata l'anno 1638*, in Ferrara, per gl'heredi del Suzzi, 1662. La descrizione è di Giovanni Bascarini, i testi poetici di Ascanio Pio di Savoia, mentre l'incisione, che si trova al f. 12, è di Pietro Todeschi.

¹⁹ Sull'intervento nello *Sposalizio* di Alfonso Rivarola, detto il Chenda, testimoniato sia da Brisighella (CARLO BRISIGHELLA, *Descrizione delle pitture e sculture della città di Ferrara*, a cura di Maria Angela Novelli, Ferrara, Spazio libri, 1990, p. 384) che da Baruffaldi (GIROLAMO BARUFFALDI, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, 2, Ferrara, Domenico Taddei, 1846, p. 145), si veda quanto detto da SASSU, *L'ultimo sognatore*, cit., p. 253.

²⁰ Su tali questioni si veda SARA MAMONE, *Arte e spettacolo: la partita senza fine*, in *Iconographie et arts du spectacle, études réunies par Jérôme de La Gorce*, Paris, Klincksieck, 1996, pp. 59-112, ora in EADEM, *Dèi, semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, 2003, specialmente alle pp. 32 e sgg., nonché RENZO GUARDENTI, *Il quadro e la cornice: iconografia e storia dello spettacolo*, «Biblioteca teatrale», 37-38, 1996, pp. 61-74. Alle *Immagini di teatro* è dedicato l'intero fascicolo di «Biblioteca teatrale» 37-38.

²¹ MAMONE, *Arte e spettacolo*, cit., p. 33.

scena, ma lo spreco di essa. Qui sta il suo valore, e questo è quanto viene trasmesso alla posterità. Quello della scena è un valore d'uso. Se la tela vale per se stessa, la scenografia vale per l'evento e lo spazio per la quale è creata. [taglio]

Per quanto riguarda invece lo *Sposalizio della Vergine*, esso non compete allo storico dello spettacolo per la sua più o meno patente scenograficità, cosa che nulla dice delle reali scenografie del periodo. Sarebbe un'illusione credere che il quadro offra una testimonianza dell'esperienza fruitiva dello spettatore, in questo caso la visione di una possibile scena. Lo *Sposalizio* semmai è fecondo in tutt'altra direzione: perché offre un reperto sicuro, giacché biograficamente univoco, dell'apprendistato figurativo del Chenda, del suo esercizio sulla resa spaziale dell'architettura, e quindi del bagaglio di competenze che un futuro scenografo si costruisce alla scuola del pittore. Insomma l'immagine che abbiamo non riguarda il polo della fruizione – non è un'immagine di spettacolo in questo senso – ma riguarda il polo dei processi produttivi, gli intrecci che scorrono prima che l'immagine dello spettacolo si formi. Da una prospettiva teatrologica, lo *Sposalizio* va re-inventato come fonte documentale, rintracciato nelle anse della storia materiale dello spettacolo.

In quest'accezione possono essere utili e informative anche immagini estranee, 'sbagliate',²² che col teatro non hanno relazioni immediate e che però possono testimoniare un'idea viva del teatro in un determinato contesto storico, una sua presenza reale come forma culturale.

Faccio un esempio. Episodi centrali della vita teatrale a Ferrara nel primo Seicento, seppure eccezionali quantitativamente rispetto alla diffusione del teatro dei comici, sono i tornei cavallereschi²³. Non a caso i due esempi su riportati, *Il campo aperto* del 1610 e *La discordia superata* del 1635, sono di questo genere. La problematica dello spazio, qui marginalmente affrontata, è solo un aspetto minoritario della composita realtà di questi fenomeni, per i quali Ferrara fu una sede di prestigio, anche grazie alla lunga tradizione cavalleresca della corte estense.

Senza addentrarmi troppo in questioni ampie circa la natura dei tornei e nello specifico dei tornei a soggetto,²⁴ mi interessa sottolineare le dinamiche ricettive di tali eventi. Cosa furono i tornei ferraresi per i loro contemporanei? Mi sento di poter dire che in prima istanza furono

²² Taviani in un suo saggio parla di immagini 'sbagliate', riferendosi a immagini che hanno un'idea filologicamente sbagliata del teatro nella storia, e che però rivelano un modo di essere del teatro culturalmente presente, come lo sono gli spettacoli (cfr. FERDINANDO TAVIANI, *Immagini rivoltate*, «Biblioteca teatrale», 37-38, 1996, pp. 41-59). Pur essendomi stata suggerita da quest'intuizione, diversa è l'accezione che qui intendo dare.

²³ Su questi spettacoli si veda il saggio di THOMAS WALKER, *Echi estensi negli spettacoli musicali a Ferrara nel primo Seicento*, in *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo, 1441-1598*, Atti del convegno internazionale (Copenaghen, maggio 1987), a cura di Marianne Pade, Lene Waage Petersen, Daniela Quarta, København, Museum Tusulanum - Modena, Panini, 1990, pp. 337-351 e più in generale *Musica in torneo nell'Italia del Seicento*, a cura di PAOLO FABBRI, Lucca, LIM, 1999.

²⁴ Sui tornei si veda l'ancor valida voce di ELENA POVOLEDO, *Torneo*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, IX, Roma, Le Maschere, coll. 991-9, nonché EADEM, *Le Théâtre de Tournoi en Italie pendant la Renaissance*, in *Le Lieu Théâtral à la Renaissance*, a cura di Jean Jacquot, Paris, CNRS, 1964, pp. 95-104.

teatro. E cioè qualcosa di diverso e più complesso rispetto all'esercizio agonistico da cui derivavano. Dopo le esperienze in certa maniera fondative dei tornei sotto Alfonso II,²⁵ la dimensione di completezza e organicità raggiunta da questi diventa una sorta di paradigma, dal quale non si può prescindere, quantomeno a Ferrara. A renderli organicamente teatro concorrono vari fattori: la drammaturgia sempre più organica e complessa; la recitazione di più parti, e non solo dell'introduzione; il combattimento preordinato; uno spazio, più precisamente un teatro, coerentemente pensato in funzione del torneo – anzi della ripetibilità di più tornei –; i palchi sopraelevati – talvolta due: da un lato per il mantenitore, dall'altro per i venturieri –; le macchine e le scene mutevoli. Sono tutti elementi che esistono già in questo torno di anni Dieci,²⁶ prima, dunque, dell'esperienza originaria del Farnese, prima che nella Ferrara degli anni Trenta le prove di Acanio Pio di Savoia e di Pio Enea Obizzi addensino quelle pratiche in un genere di fatto.

Non fu un caso che centro promotore di tali eventi fosse l'Accademia degli Intrepidi. È all'interno di questa istituzione che si definisce il profilo composito di alcuni tra i più eminenti intellettuali ferraresi del periodo. Quella degli Intrepidi fu Accademia d'Armi e di Lettere, come già il suo secondo motto²⁷ ben chiaramente precisava: «Litteris armata, et armis erudita». Nelle *Leggi dell'Accademia degli Intrepidi*, conservate manoscritte presso la Biblioteca Ariostea di Ferrara,²⁸ alla c. 4r vi sono le raffigurazioni della Poesia e di Pallade, l'armata dea della saggezza. Nell'ideologia degli Intrepidi le armi, dunque, non sono contrarie alle arti ma complementari. Spiegandone il nome, uno degli accademici, Alfonso Pandolfi, detto il Rinnovato, precisava:

d'Intrepido il nome giustamente a voi, Signori Accademici, s'adatta; perché Intrepidi siete a inseguir Minerva, et armata et inerme; perché Intrepidi siete a guerreggiar colla penna, a imprimere colla spada le nostre glorie.²⁹

Ancora a fine Settecento, Baruffaldi junior, a proposito degli Intrepidi, scriveva: «Gli Esercizi degli Accademici abbracciavano ogni genere di amena letteratura, e tutte le arti che diconsi Cavalleresche cioè, Scherma, Ballo, e Musica»,³⁰ mettendo in un'unica serie scherma, ballo e

²⁵ Sulle Cavallerie estensi ALESSANDRO MARCIGLIANO, *Chivalric Festivals At The Ferrarese Court Of Alfonso II D'Este*, Brussels, Peter Lang, 2003.

²⁶ I tornei del 1610 e del 1612 furono allestiti da Aleotti, organizzati e voluti da Enzo Bentivoglio. Cfr. a questo proposito ALESSANDRA FRABETTI, *Il teatro della Sala Grande a Ferrara e i tornei aleottiani*, «Musei ferraresi», XII, 1982, pp. 183-207. E più in generale, sul ruolo di Aleotti come architetto e scenografo teatrale, ARMANDO FABIO IVALDI, *G.B. Aleotti architetto e scenografo teatrale*, «Atti e Memorie» della Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria, s. 3, XXVII, 1980, pp. 187-225.

²⁷ Il primo invece era «Premat dum imprimat».

²⁸ Ms. Cl. I, 412.

²⁹ ALFONSO PANDOLFI, *Orazione funebre in lode del sig. Francesco Saracini composta, e recitata nell'Accademia degl'Intrepidi, dal dottore Alfonso Pandolfo, il Rinovato. Dedicata all'illustriss. monsig. Pietro Carafa vicelegato di Ferrara*, Ferrara, per Francesco Suzzi, 1620, p. 30.

³⁰ GIROLAMO BARUFFALDI, *Notizie storiche delle Accademie letterarie*, Ferrara, per gli eredi di Giuseppe Rinaldi, 1787, pp. 29-30.

musica, amena letteratura e arti cavalleresche. Non si tratta di una distorsione successiva, bensì dell'idea, radicata già ai tempi, che il torneare sia non genericamente un'arte, ma, quantomeno in area italiana, assimilabile alle belle arti. Nel 1660 Claude Francois Menestrier sosteneva infatti che:

L'Italie qui a toujours esté la mere de la Politesse, et des beaux Arts, commença des lors [dai tedeschi] a prendre ces excercices, qu'elle rendit galants par une infinité d'inventions de Machines, de Devises, de Recits, et de decorations de Lice, et de Chariots.³¹

Guido Villa, anch'egli accademico Intrepido, prese parte a diversi di questi tornei ferraresi e almeno in un caso assunse il nome di Cavalier Pistofilo,³² pseudonimo dell'autore di un famoso trattato ferrarese sui tornei.³³

La città, dunque, aveva «sopra tutte l'altre della bella Italia, portato il vanto in questo genere».³⁴ C'era una chiara consapevolezza della superiore qualità teatrale dei tornei cittadini, se è vero che la veglia romana *Amor pudico*, tenuta in occasione delle nozze del fratello del cardinal Montalto nel 1614, veniva giudicata dai servitori di Enzo Bentivoglio ben al di sotto degli standard ferraresi.³⁵

In definitiva, i tornei assunsero valenze artistiche. E le assunsero perché il loro allestimento prevedeva un concorso di saperi diversi e una molteplicità di codici: musica, pittura, scultura, architettura, poesia e con esse, e tra esse, l'arte dell'armeggeria; ma più perché a renderli arte fu la mediazione del teatro, l'aver trovato in esso lo scarto tra la pratica agonistica e la dimensione di finzione e meraviglia dello spettacolo barocco.

Come nell'arco trionfale su descritto le arti erano considerate strumento di eternità, così nei tornei la dimensione artistica garantiva fama immortale al cimento delle armi.

A questo punto del discorso, a mio avviso, l'immagine che riesce a tradurre visivamente questa ideologia non può che essere lo stupendo *Genio delle Arti* di Carlo Bononi.

La tela, identificata da Hermann Voss,³⁶ si colloca intorno agli anni 1621-22, e, come recentemente scoperto da Giovanni Sassu, non si tratta di un *unicum* del catalogo bononiano.³⁷

³¹ CLAUDE-FRANÇOIS MENESTRIER, *Traité des tournois, joustes, carrousels, et autres spectacles publics* citato in DINKO FABRIS, *Mecenati e musici. Documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585-1645)*, Lucca, LIM, 1999), p. 65.

³² Cfr. MONALDINI, *I teatri della commedia dell'arte*, cit., p. 40.

³³ BONAVENTURA PISTOFILO, *Il torneo di Bonaventura Pistofilo nobile ferrarese, dottor di legge e cavaliere, nel Teatro di Pallade dell'ordine militare et accademico*, In Bologna, presso Clemente Ferroni, 1627.

³⁴ GIROLAMO BARUFFALDI, *Dell'istoria di Ferrara*, Ferrara, Pomatelli, 1700, p. 256.

³⁵ FABRIS, *Mecenati e musici*, cit., p. 67. Sulle influenze del mondo teatrale estense a Roma si veda anche ELENA TAMBURINI, *Patrimonio teatrale estense. Influenze e interventi nella Roma del Seicento*, «Biblioteca teatrale», VII, 1987, pp. 39-78.

³⁶ HERMANN VOSS, *Il "Genio delle Arti" di Carlo Bonone*, «Antichità viva», I, 4, 1962, pp. 32-35.

³⁷ Cfr. GIOVANNI SASSU, *Un nuovo (?) Genio delle arti di Carlo Bononi*, «MuseoinVita. Musei di Arte Antica del Comune di Ferrara | Notizie e approfondimenti», 3-4, 2016, <http://www.museoinvita.it/sassu-bononi-genio/>, come pure IDEM, *29. Genio delle arti. c. 1620*, in *Carlo Bononi. L'ultimo sognatore*, cit., p. 240.

Lo scopritore Voss sottolineava nella presenza dell'armatura il valore positivo delle arti meccaniche e liberali contrapposte alle arti della guerra. Lettura sostanzialmente ancora oggi proposta.

Del Genio non si conosce la committenza, in via ipotetica ricondotta all'ambiente musicale o anche, per la presenza insolita del trombone, a quello dei tornei.³⁸ Credo che questo contesto possa rifarsi più generalmente al mondo delle Accademie, importante soggetto di mecenatismo artistico, che proprio nei tornei ha un momento di pubblica visibilità. Un soggetto interno a questo mondo avrebbe voluto rappresentare in un'unica immagine l'enciclopedia tutta delle arti del periodo e così l'ideale di vita che lo animava. Certo, in assenza di documenti, bisogna procedere con estrema cautela. Un importante rilievo ha allora la scoperta di Sassu di un secondo Genio, perché nella presenza ripetuta del soggetto, può essere un'ulteriore conferma di una richiesta diffusa e di conseguenza di una ideologia condivisa. Se il discorso fin qui fatto attorno al valore artistico delle armeggerie, per il tramite dei tornei teatrali, ha una qualche plausibilità, va però riletta in questa direzione la presenza dell'armatura nel *Genio*.

Quel che più mi preme è tuttavia altro che non la lettura del quadro. Mi preme intuire la globalità di una cultura della rappresentazione, per la quale questo quadro può essere un indizio. In che termini anche questa può essere un'immagine di spettacolo? In questo caso solo se la mediamo non con un riferimento agli spettacoli reali, ma come traccia di una memoria culturale degli spettacoli, in cui le armi, in quella Ferrara di primo Seicento, furono parte di rilievo. E allora più che arti liberali contrapposte ad arti guerresche, nello spazio di un teatro mentale quell'armatura può leggersi come la presenza di un'arte tra le arti.

Concludo. Nei circa 60 anni che vanno dalla devoluzione all'incendio che distrusse la Sala Grande, tornei e altre le rappresentazioni che possiamo definire con Cesare Molinari 'a grande spettacolo'³⁹ furono poco più di una decina. La norma fu l'uso commerciale della sala affittata ai comici dell'arte. Il teatro del Seicento visse anche di questa pluralità. In questi due usi apparentemente così diversi per una stessa sala è possibile ravvisare l'immagine duplice del teatro in questo torno di anni: da un lato ancora il teatro come architettura del tempo, ancora festa, ancora eccezione, ancora *tempo in cui si vede*, dall'altro il teatro come mestiere, come prodotto, come mercato, come *cosa che si vede*.

³⁸ Cfr. ANNA VALENTINI, *Iconografia musicale a Ferrara tra XVI e XVII secolo*, Dissertazione dottorale, Università degli Studi di Padova, 2012, p. 81.

³⁹ CESARE MOLINARI, *Le nozze degli dei*, Roma, Bulzoni, 1968, p. 9 e *passim*.