

Gli Italian Theater Prints del Getty Research Institute di Los Angeles

Benedetta Colasanti

Università degli Studi di Firenze

DOI: 10.54103/st.256.c562

Abstract

Presso la *Special Collection* della biblioteca del Getty Research Institute di Los Angeles è conservata una serie di documenti iconografici sul teatro italiano datati tra XVI e XX secolo. Essa comprende materiali relativi ad architettura teatrale, scenografia e attori, dalla commedia dell'arte ai protagonisti della scena ottocentesca. Sebbene riconducibile a intenti collezionistici, la serie – parte della *Italian Theater Collection* – testimonia un diffuso interesse nei confronti di tali oggetti, sia dal punto di vista museale sia come documenti tesi a tramandare la memoria di episodi fondamentali della storia dello spettacolo. In particolare, tra le incisioni figurano rappresentazioni della spettacolarità medicea nonché del lavoro di apparatori del calibro di Giulio Parigi. Il presente contributo è dedicato alla festa organizzata a Firenze nel 1616 per la visita di Federico Ubaldo della Rovere, promesso sposo di Claudia de' Medici e, nello specifico, all'allestimento del balletto equestre *Guerra di bellezza*. L'analisi si propone di contestualizzare l'incisione di Jacques Callot, superando l'approccio estetico per restituire spessore storico e culturale all'immagine, rinnovando così lo sguardo su simili materiali e incentivando ulteriori ricerche d'archivio.

Parole chiave

Getty Research Institute; scenografia; iconografia

The Italian Theater Prints of the Getty Research Institute in Los Angeles

Abstract

The Special Collection of the Getty Research Institute Library in Los Angeles preserves a series of iconographic documents on Italian theater from the 16th to the 20th century. It includes materials on theater architecture, set design, and actors, from the *commedia dell'arte* to leading figures of the 19th century stage. Although the series – part of the *Italian Theater Collection* – was assembled primarily for collecting purposes, it reflects a broad interest in such items, both from a museum perspective and as documents intended to preserve the memory of key episodes in the history of performance. Among the prints are depictions of the Medici spectacle and the work of prominent designers such as Giulio Parigi. This study focuses on the celebrations that took place in Florence in 1616 on the occasion of the visit of Federico Ubaldo della Rovere, betrothed to Claudia de' Medici, and in particular on the performance of the equestrian ballet *Guerra di bellezza*. The analysis attempts to contextualize Jacques Callot's engraving by going beyond a purely aesthetic approach in order to give the image historical and cultural depth, thus renewing critical engagement with this material and stimulating further archival research.

Keywords

Getty Research Institute; Scenography; Iconography

Documenti

All'interno della *Special Collection* della biblioteca del Getty Research Institute di Los Angeles si trova una raccolta di documenti denominata *Italian Theater Prints*; si tratta di materiali iconografici di varia natura afferenti a un arco diacronico che va dalla metà del XVI secolo fino al Novecento e facenti parte della *Italian Theater Collection*¹. Secondo quanto dichiarato dall'istituto di ricerca, la collezione ha l'obiettivo da una parte di documentare la

1 La collezione è stata acquisita nel 1998; inizialmente elaborata da Rose Lachman è stata rivista nel 2004 da Karen Meyer-Roux. Cfr. *Italian Theater Prints*, ca. 1550-1983, Getty Research Institute, Research Library, Accession no. P980004.

storia della scenografia e dell'architettura dei teatri, dall'altra di riunire raffigurazioni attoriali. Viene da interrogarsi tuttavia su quali siano le effettive ragioni degli *Italian Theater Prints*, in ogni caso testimoni di tappe fondamentali della storia dello spettacolo; si pensi in particolare al lavoro di apparatori del calibro di Giulio Parigi, Giacomo Torelli, Ferdinando Tacca e i Bibiena, e alla volontà di chi ha prodotto tali materiali – o dei relativi committenti – di immortalare eventi o soggetti di pertinenza spettacolare e dunque di costruirne una memoria visiva.

Gli *Italian Theater Prints* consistono perlopiù di stampe e acqueforti prodotte da nomi noti: Jacques Callot, Henri e Nicolas Bonnart, Claude Gillot, Antoine Watteau. Non abbiamo a che fare con pezzi unici: copie di tali stampe sono possedute anche da altri importanti istituti di conservazione come il MET, il British Museum, il Louvre, The Art Institute di Chicago, la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, la Galleria Sabauda di Torino. Ciò testimonia l'interesse suscitato da tali documenti in quanto oggetti museali oltre che come testimoni della storia dello spettacolo a livello mondiale: ogni documento iconografico, per quanto tendenzioso, resta utile per lo studio di una disciplina effimera. La collezione risulta ordinata come segue. La serie I, *Stage and theater design* (1550-1860 circa, *boxes* 1-5), è suddivisa tra *Stage designs* e *Views, plans, and sections of theaters*. La presente riflessione prende le mosse dalla serie II, *Festivals* (1570-1759 circa, *boxes* 6-7). Nella serie III, *Portraits of actors* (1599-1900 circa, *boxes* 8-10), è possibile osservare ritratti di attori della commedia dell'arte e della scena ottocentesca. La serie IV, *Commedia dell'arte* (1560-1954 circa, *boxes* 11-19), è organizzata in *Characters and masks*, *Performances* e *Uses of commedia dell'arte imagery*. Infine, le serie V, *Playbills* (1805-1983, *box* 20); VI, *Miscellaneous* (1620-1815, *box* 21); VII, *Oversize materials* (1685-1983 circa).

La *box* 6 della serie *Festivals* è dedicata ad alcuni importanti eventi organizzati perlopiù in ambiente cortigiano in onore di rilevanti occasioni dinastiche come matrimoni o visite di personalità illustri. In alcuni casi, più che di *Italian Theater Prints*, sarebbe opportuno parlare di spettacolarità "all'italiana", alludendo a manifestazioni encomiastiche le cui origini sono da rintracciare nel corso del Cinquecento nelle corti della penisola ma che si affermano poi nel secolo successivo in tutto il territorio europeo. Tra i documenti troviamo infatti l'ingresso trionfale in Anversa di Francesco, duca d'Angiò e d'Alençon, il 19 febbraio 1582 (*folder* 1). Se un'altra incisione esula

dallo spettacolo di corte – il *folder 2* contiene un'immagine della *Festa della Porchetta in Bologna* (Vallieri 2019; 2021) – la maggior parte ritrae momenti dello spettacolo granducale fiorentino: la battaglia navale simulata messa in scena nel 1589 presso il cortile di palazzo Pitti per le nozze di Ferdinando I de' Medici e Cristina di Lorena (*folder 3*); il torneo *Guerra d'amore*, allestito nel febbraio 1616 o 1615 – secondo il calendario fiorentino – in piazza Santa Croce in onore di Maria Maddalena d'Austria, consorte di Cosimo II (Guardenti 2011), del quale possiamo osservare carri e personaggi (*folders 4-5*) oltre che un momento d'insieme (*folder 6*). Sempre in piazza Santa Croce, il 16 ottobre 1616 viene allestito da Giulio Parigi il balletto a cavallo *Guerra di bellezza*, in occasione della visita di Federico Ubaldo della Rovere, promesso sposo di Claudia de' Medici (Blumenthal 1980: 103-109); anche in questo caso abbiamo a disposizione alcuni carri e una scena d'insieme (*folder 7*). Proseguendo in ordine cronologico troviamo un'incisione dedicata a un'ulteriore battaglia navale simulata agita nel luglio 1619 nel fiume Arno (*folder 9*) e altre due feste a cavallo, quella messa in scena nel luglio 1637 nell'anfiteatro del giardino di Boboli per il matrimonio di Ferdinando II de' Medici e Vittoria della Rovere (*folder 10*), e quella voluta dallo stesso Ferdinando II in onore della visita di Anna de' Medici, del di lei consorte Ferdinando Carlo d'Austria e del di lui fratello Sigismondo Francesco, presso il giardino di Boboli nell'aprile 1652 (*folder 11*). Infine, nell'ultima cartella è riprodotta una suite completa di incisioni di Stefano della Bella, con vari momenti de *Il mondo festeggiante*, balletto a cavallo allestito nell'anfiteatro del giardino di Boboli nel luglio 1661 in occasione delle celebrazioni per il matrimonio di Cosimo III e Margherita Luisa d'Orléans (*folder 12*).

Stato dell'arte, metodologie, contenuti

Facendo riferimento al cerimoniale mediceo, la raccolta concorre a sottolineare il primato che la storiografia – in parte a ragione – ha attribuito ai Medici nella promozione e nell'organizzazione di spettacoli atti a celebrare i fasti della casata (si vedano almeno Mamone 1981; Testaverde 1991; Zorzi 1977). Sebbene proponcano eventi noti, gli *Italian Theater Prints* meritano un'analisi non superficiale con l'obiettivo di rinnovare lo sguardo su tali oggetti, di proseguire la ricerca archivistica nonché l'indagine – basata sull'incrocio delle fonti – su un sistema di spettacolo estremamente

stratificato e composito. Tenendo conto degli approcci metodologici autorevoli sull'iconografia teatrale (Guardenti 2017), i “luoghi” di spettacolo effigiati nelle incisioni della serie *Festivals* saranno osservati con «l'obiettivo», per citare Stefano Mazzoni, «di svelare drammaturgie (le strategie creative, i procedimenti esecutivi) degli spazi e delle *performances*» (Mazzoni 2005: 7). Esaminare varie occasioni festive è inoltre il pretesto per osservare diversi spazi di spettacolo e quindi diversi tipi di utenza, sia pubblica sia privata.

La raccolta del Getty Research Institute non è esaustiva; ammesso che non sia frutto di un'acquisizione casuale, è forte la tentazione di trovare un *fil rouge* che leghi tra loro i documenti. Gli eventi effigiati ruotano attorno alla reggenza di Cosimo II de' Medici, a partire dai festeggiamenti in onore del matrimonio di Ferdinando I e Cristina di Lorena (1589), suoi genitori, fino a – se si escludono gli ultimi due *folders* – l'unione del figlio ed erede Ferdinando II con Vittoria della Rovere (1637). Tali feste sono segno di una tessitura di rapporti internazionali, stabiliti attraverso la parentela con importanti dinastie, in special modo con gli Asburgo e i della Rovere. A questo proposito, figura centrale nel gioco di alleanze risulta essere la sorella di Cosimo II, Claudia: nel 1621 va in sposa a Federico Ubaldo della Rovere, dal quale avrà una figlia, Vittoria; rimasta vedova, nel 1626 convola a seconde nozze con Leopoldo V d'Austria, fratello dell'imperatore Ferdinando II ma anche di Maria Maddalena, già sua cognata dal 1608 in quanto moglie di Cosimo II. Negli anni a venire, Claudia si impegnerà nel rinsaldare l'alleanza con la Toscana: suo figlio Ferdinando Carlo d'Austria sposerà la nipote Anna de' Medici; Vittoria della Rovere andrà in sposa a Ferdinando, erede al granducato.

Guerra di bellezza

Guerra di bellezza, messinscena ben nota ma non ancora sistematicamente indagata², viene organizzata nell'ottobre 1616 nell'ambito dei festeggiamenti per la visita di Federico Ubaldo della Rovere, promesso sposo di Claudia de' Medici. Al fine di restituire significato e vitalità a immagini che, prive di un adeguato inquadramento critico e contestuale, rischierebbero di

2 Angelo Solerti, imprescindibile punto di partenza per questo studio, si rifà principalmente a Cesare Tinghi, a discapito del confronto con altri documenti a disposizione, specie quelli iconografici.

apparire mute e inerti, risulta imprescindibile la loro collocazione all'interno del contesto storico, geografico e socio-culturale di riferimento. Si tratta infatti di immagini riconducibili alla sfera dello spettacolo: fonti visive di grande valore che tuttavia non sono in grado di restituire il movimento, elemento costitutivo e imprescindibile di ogni rappresentazione scenica. In tale prospettiva, il presente contributo si propone di analizzarle non come opere d'arte in senso stretto bensì come documenti visivi, assimilabili a testimonianze "fotografiche" capaci di rievocare – se opportunamente interrogate – la complessità e il dinamismo di un evento performativo la cui natura sfugge per definizione alla fissità dell'immagine. Presso la Biblioteca Nazionale Centrale e l'Archivio di Stato di Firenze sono conservati rispettivamente il *Diario* di Cesare Tinghi (Solerti 1969) e le *Memorie Fiorentine* di Francesco Settimanni, messe insieme successivamente (Archivio di Stato di Firenze, manoscritto 132, vol. VII, 1608-1620)³. Tali resoconti possono essere incrociati con altri documenti: quelli riguardanti le trattative matrimoniali (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del principato, filza 6129); il *Codex iconographicus 401* di Joseph Furtenbach (Röbler, Lazardzig 2016); l'opera di Claude-François Ménestrier: *Traité des tournois, joustes, carrousels et autres spectacles publics* (1669) e *Des ballets anciens et modernes selon les regles du theatre* (1682), che cita *Guerra di bellezza* rispettivamente alle pagine 176-177 e 208-212.

Lo spettacolo di piazza Santa Croce è solo uno dei vari eventi organizzati in onore del principe di Urbino: Federico Ubaldo entra trionfalmente a Firenze da Porta alla Croce la sera del 6 ottobre 1616, accompagnato da una schiera di nobili e cavalieri. Come tramanda Settimanni, il corteggio prosegue per «via del borgo degli Uffizi», volta «al canto de' Pazzi, all'Opera del Duomo, al Centauro, a S. Trinita, via Maggio, e giunse a Pitti» (Settimanni: 327r-327v)⁴. Dal giorno successivo l'ospite viene omaggiato con diverse attività: il 7 ottobre visita la galleria; l'8 ottobre, insieme al granduca e a don Lorenzo assiste alla messa presso la Santissima Annunziata e, dopo pranzo, a una caccia; il 9 ottobre presenza alla messa a Santa Maria del Fiore; il 10 ottobre fruisce la «caccia dei leoni» a San Marco e una «commedia»; l'11

3 Le *Memorie Fiorentine* di Francesco Settimanni risalgono ai primi anni del XVIII secolo.

4 Nella trascrizione del manoscritto di Settimanni sono state rispettate le oscillazioni della grafia; talvolta sono stati regolarizzati gli accenti, la punteggiatura, le maiuscole e le minuscole; per facilitare la lettura son state sciolte le abbreviazioni. Per quanto riguarda il *Diario* di Tinghi si è invece riportato il testo così come lo ha trascritto Solerti.

ottobre visita le scuderie e prende parte a una «conversazione di giuoco nella camera della serenissima arciduchessa» (ivi: 329r-331r). Vale la pena di soffermarsi sulla festa svoltasi a palazzo il 12 ottobre (ivi: 331r), di cui Cesare Tinghi offre, nel suo *Diario*, una descrizione ricca e dettagliata. L'autore menziona un balletto di cavalieri, un ballo riservato alle dame, una colazione e l'apparizione di «otto maschere vestite da ninfe e pastori» impegnate in canti e musiche. L'evento si configura come un ballo di corte arricchito da un intermezzo performativo di natura allegorica, ispirato all'immaginario pastorale e boschereccio. L'azione si apre con l'ingresso delle «Ore del Sole» – emblema del giorno e della luce – che, attraverso interventi musicali e vocali, introducono l'argomento di *Guerra di bellezza*. Seguono otto cavalieri che, dopo essersi esibiti, invitano le dame a unirsi alle danze; la coreografia del balletto è attribuita ad Agnolo Ricci, lo stesso responsabile dell'organizzazione del torneo assieme a Giulio Parigi. La serata si conclude con un banchetto, suggellando un complesso dispositivo spettacolare che intreccia danza, allegoria e ritualità festiva (Tinghi: 56-57, da Solerti 1969: 113-114). Il balletto a cavallo è previsto per il 13 ottobre ma a causa del maltempo viene rimandato. Anche le attività del giorno successivo – una caccia e una gita fuori porta a Poggio a Caiano – vengono sostituite con una «commedia nel palazzo de' Pitti» (Settimanni: 332r-332v). Si tratta forse di una delle commedie «di Zanni», cioè di attori professionisti, citate anche da Cesare Tinghi (Tinghi: 56-57, da Solerti 1969: 115). Il 15 ottobre dopo la messa, il granduca intrattiene il principe di Urbino nelle stalle e, nel pomeriggio, nel giardino di palazzo Pitti (Settimanni: 333r).

Finalmente il 16 ottobre va in scena *Guerra di bellezza* su testo di Andrea Salvadori, musica di Jacopo Peri, coreografie di Ricci e macchine di Parigi (Tinghi: 52v, da Solerti 1969: 119). Jacques Callot, autore dell'incisione – e con lui altri come Furttenbach, che nel succitato *Codex iconographicus 401* riproduce una copia della stessa incisione – ha frequentato a Firenze Parigi e la sua accademia in via Maggio (Rößler, Lazardzig 2016: 420; Gomez 2017: 67-68). Il granduca e il principe di Urbino lasciano palazzo Pitti a bordo di una carrozza diretta verso piazza Santa Croce, dove è stato allestito un palco appositamente concepito per accoglierli. L'intera piazza si presenta trasformata in uno spazio scenico di straordinaria magnificenza, assimilabile a un teatro all'aperto, con tribune disposte lungo il perimetro e capaci di ospitare un pubblico numeroso. Come attestato dall'incisione conservata

presso il Getty Research Institute, anche finestre e tetti degli edifici circostanti si affollano di spettatori, conferendo all'evento il carattere di una celebrazione collettiva, partecipata tanto dagli ambienti cortigiani quanto dal popolo. Non si tratta, pertanto, di uno spettacolo esclusivamente riservato all'élite ma di una forma di intrattenimento condivisa, pensata per coinvolgere l'intera comunità. Il comando del torneo è affidato a don Lorenzo de' Medici; secondo la consuetudine, nobili e cortigiani prendono parte attiva alla realizzazione dell'impresa, assumendo i ruoli di promotori, finanziatori, organizzatori e, in diversi casi, anche di interpreti. Alla competizione partecipano quarantacinque cavalieri suddivisi in quattro squadre e affiancati da una fanteria composta da oltre trecento figuranti a piedi, organizzati in schiere contrapposte, ciascuna contraddistinta da una foggia specifica. Così Settimanni:

Addi XVI di ottobre 1616. Domenica mattina

Il signor principe di Urbino, e tutti gli altri principi di Toscana udirono messa in casa; ed il giorno per intrattenere il detto signor principe di Urbino fu fatto un bellissimo balletto a cavallo nella piazza di Santa Croce [...] e fu bellissimo spettacolo, e bellissimo tempo, onde vi fu grandissimo popolo. Intorno intorno alla piazza erano i palchi dipinti a uso di bellissimo teatro con grandissima magnificenza ornato, e superbamente addobbato. La sera fu festino in palazzo con colazione alle gentildonne (Settimanni: 333^v).

Così invece Tinghi:

Et adi 16 detto, in domenica, volendo S.A. appieno accarezzare et dare gusto al principe d'Urbino, aveva fatto accomodare la piazza di S. Croce in modo di teatro aurato, circondato di palchi tutti dipinti, per farvi la festa bellissima del Balletto a cavallo et battallia di fanteria a piede in numero più di trecento, per fare la battallia di combattere insieme divisi in sei squadre et vestiti in diversi modi, come più abbasso si dirà. Et i cavalli erano quarantacinque, divisi in squadre quattro, come a piè si dirà, et venuto le 21 ora S.A.S. parti da Pitti in cocchio con il principe d'Urbino et andorno a detta piazza di Santa Croce, dove dinanzi alla casa di Nicolò della Antella era fatto un palco per loro A.S., la Ser.^{ma} Arciducessa, il principe d'Urbino, il Cardinale, la principessa d'Urbino, la sposa Orsina, et il principe di Toscana. Erono tutti e' palchi pieni di popoli e le finestre et i tetti et i terrazzi, di tanta gente che si giudica vi fossero passa ven-

ticinquemila persone: et arrivata S.A.S. si dette principio a sì bella festa (Tinghi: 56-57, da Solerti 1969: 115).

Sia Settimanni sia Tinghi procedono con la descrizione dell'azione; data la quasi coincidenza dei documenti, si presuppone che il primo abbia attinto o da Tinghi stesso o da una fonte comune ai due cronachisti, presumibilmente dalla stampa originale di Andrea Salvadori (Salvadori 1616). Ponendoli a confronto con le cronache, i documenti iconografici conservati al Getty Research Institute sembrano prendere vita; l'incrocio dei documenti permette inoltre di collegare quanto riportato nelle incisioni a momenti specifici dello spettacolo. L'immagine di insieme non raffigura l'inizio della messinscena, che comincia invece con l'apparizione del monte Parnaso ornato di lauri e spelonche; all'estremità della macchina è collocato lo stemma della casata di Urbino, in segno di omaggio. Tra i personaggi figurano le Muse, Pallade, Pegaso e un gruppo di letterati, rappresentanti della corte urbinata; inoltre, la Fama con Verità e le Bugie che cantano accompagnate da musicisti; in tutto – a dire delle fonti – occupano la “scena” centosettanta persone (Furttenbach: 2 ν , da Rößler, Lazardzig 2016: 359). Terminato il canto delle Bugie la Fama, sempre cantando, invita l'ospite d'onore ad accogliere le Muse, prefigurando lo scontro imminente tra il re Usimano di Media e il re Idaspe d'Armenia, insieme alle rispettive fanterie e cavallerie. Settimanni descrive l'ingresso delle due fazioni soffermandosi in particolare sull'eleganza e la ricchezza degli abiti, elementi attraverso i quali mette in risalto la magnificenza della scena. Non mancano richiami all'antichità, che da un lato riflettono un intento erudito, dall'altro esprimono un gusto marcato per l'esotismo di matrice storica.

Finito il canto fermossi quella meravigliosa macchina di rimpetto al serenissimo principe, ed allora la Fama cantando parte delle precedenti stanze, pregò quella altezza a voler accogliere benignamente le Muse, che dietro al suo grido ne venivano, e gli diede ragguaglio della futura battaglia tra 'l re Usimano di Media, e 'l re Idaspe d'Armenia per cagione della bellezza delle loro amate regine. Dopo che la Fama ebbe finito di cantare, e che fermossi con tutti il suo coro in un luogo opposto al serenissimo principe si vide con superbissima mostra entrare da una parte il re Usimano colla gente di Media, e dall'altro il re Idaspe con quella d'Armenia; aveva ciascuno di loro 4 squadre di cavalleria, e cinque di gente a piede in gran numero; l'abito dell'una, e dell'altra nazione era ugualmente vago e

ricco, ed ognuno aveva diverso colore dall'altra; mostravano al passeggiar del campo alla finezza della lucidezza dell'armi, alla pompa degli abiti, e bardature de' cavalli qualche immagine di quella maestà, e ricchezza colla quale vennero questi popoli prima contro di Alessandro, e dipoi contro a Lucullo, e Pompeo (Settimanni: 334r-336r).

Dietro alle schiere del re Usimano di Media figurano il carro del Sole con Atlante che sorregge il globo; su quest'ultimo siede a sua volta un fanciullo in veste di Sole. Sul carro compaiono anche i dodici segni zodiacali, i mesi impersonati da giovani alati e le Ore, fanciulle con le ali bianche o nere in rappresentanza rispettivamente del giorno e della notte; infine, le quattro stagioni. Ai lati del carro camminano giganti con barba e capelli lunghi e bianchi (Furttenbach: 4r, da Rößler, Lazardzig 2016: 360).

Camminava dietro alle schiere di Media il carro del Sole, il quale per maggior pompa volle in questo giorno essere [portato⁵] da Atlante; si vedeva esso Atlante di altezza di braccia XII, aveva in spalla un grandissimo globo tutto coperto d'oro, sopra il quale sedeva il Sole in forma di giovinetto coronato di lucidissimi raggi con una facella in mano con chioma d'oro, ed abito di porpora; venivano in su questo carro 12 segni del zodiaco tutti sparsi di stelle, i mesi in forma di giovani alati, e le Ore in forma di donzelle coll'ali chi bianche, e chi nere secondo i tempi del giorno, e della notte; vi erano le 4 stagioni, ed il serpe figurato per l'anno appresso gl'egizi; camminavano appiè del carro alcuni giganti con chioma e barba lunghissima, e canuta; questi erano figurati per i secoli, i quali sono fatti dal Sole nello spazio di cento anni (Settimanni: 334r-336r).

Dietro al re d'Armenia c'è invece il carro di Teti; quest'ultima è vestita d'argento e verde è la sua chioma, siede su una conca abbellita con perle ed è accompagnata da sirene, nereidi, tritoni e altri dèi marini. Seguono il carro, a piedi, altri giganti: il mar Tirreno, l'Adriatico, l'Egeo e altri con un tridente in mano.

Dall'altra parte dietro alle genti di Armenia veniva Teti dea del mare sopra un carro di nicchi, e di spugne, ed ella vestita d'argento con chioma di color verde, sedeva sopra una conca tutta sparsa di perle, erano seco le sirene, le nereidi, i tritoni, e gli altri dèi marini che più son nominati;

5 Settimanni lascia tre puntini di sospensione. La lacuna è stata integrata con Tinghi: 58-61, da Solerti 1969: 117.

seguivano a piedi intorno al carro in forma di giganti il mar Tirreno, l'Adriatico, l'Egeo, e gli altri col tridente in mano, come si dipinge Nettuno (ivi: 334r-336r).

Settimanni prosegue con la descrizione della battaglia (Furttenbach: 4r; da Rößler, Lazardzig 2016: 361), articolata in due momenti distinti: il combattimento a cavallo e quello a piedi. La narrazione si conclude con la risoluzione del conflitto, accompagnata da un commento esplicitamente encomiastico che suggella l'evento con una nota celebrativa.

Con questa pompa entrati che furono i re in campo, e finito ch'ebbero di fare la comparsa si attaccò la battaglia primieramente fra la gente a cavallo, e poi fra quella a piedi, l'armi de' cavalieri erano zagaglie, mazze ferrate e stocchi, quelle della fanteria lance, e spade; fu maraviglia il vedere l'agilità, e destrezza de' cavalieri colla quale sopra 42 cavalli fecero per un gran spazio di tempo diversi abbattimenti e tutti bellissimi. La battaglia della gente a piede fu oltre modo fiera, e terribile prima si misero alcuni di loro a combattere poi le schiere intere, e nella fine tutto il corpo dell'esercito nella quale zuffa fuori che la vita delle ferite, e l'orrore della morte tutti gli altri accidenti di una vera guerra si potevano scorgere; nel maggior fervore di questa battaglia uscì all'improvviso da una chiusa parte del teatro una candida nugola tutta sparsa di vari fiori, la quale passando per mezzo de' combattenti con infinita maraviglia di chi la vide si aperse in due parti, e dimostrò in se stessa come in un cielo dipinto di luce, e d'oro, Amore con le tre Grazie, col riso, il giuoco, il diletto, ed altri della sua corte, i quali sopra diversi strumenti formavano suavissima melodia; in quell'istante alzandosi Amore dal soglio, e tenendo in mano un dardo cantò alcune stanze, nelle quali comandava che si restasse di combattere, e che alla sua venuta in segno di allegrezza si festeggiasse, e danzasse; allora ritirandosi la nugola da una parte, al suono di una allegra cantata, e suonato da quella gran moltitudine di musica, che prima comparve nel teatro, si fece per fine della festa il balletto a cavallo. La varietà, e bellezza del quale la Fama che fu presente a vederlo, raccontò all'altre città d'Italia e di Europa, e dica a che segno di perfezione siano arrivate le feste a cavallo del serenissimo granduca di Toscana (Settimanni: 334r-336r).

L'immagine d'insieme presa in esame sembra mostrare il momento della ritirata, prima che una macchina di nuvola compaia e si apra in due parti rivelando Amore e le tre Grazie accompagnati da musica finemente

composta ed eseguita. Amore chiede di porre fine al dissidio e di festeggiare. Lo spettacolo si conclude con un balletto a cavallo al ritmo del canto della Fama, che celebra la corte committente affermando quanto questo tipo di messinscena organizzata presso la corte di Toscana sia perfetta e ineguagliabile (Settimanni: 334r-336r; Tinghi: 58-61, da Solerti 1969: 119-120; Furttenbach: 3r, da Rößler, Lazardzig 2016: 363). Il resoconto di Settimanni si interrompe qui mentre Tinghi aggiunge un'informazione – che Settimanni aveva fornito nel foglio precedente alla descrizione – relativa a una festa tenuta quella stessa sera a palazzo Pitti (Tinghi: 61, da Solerti 1969: 191). Le *Memorie Fiorentine* riprendono con la cronaca del giorno successivo, caratterizzato da altri intrattenimenti pensati per il principe di Urbino, una visita alla cappella di San Lorenzo, una visita alle stalle, una caccia. Federico Ubaldo della Rovere lascia Firenze il 18 ottobre (Settimanni: 338r).

Ci troviamo dunque di fronte a un complesso spettacolare tipicamente mediceo, riconducibile al più ampio orizzonte culturale del periodo rinascimentale-barocco: una narrazione di gusto antiquario ed esotico, articolata in chiave allegorica, che si offre come pretesto per esibire la magnificenza degli apparati effimeri, la perizia degli artisti-artigiani coinvolti e, soprattutto, il progresso tecnico incarnato dalle macchine sceniche. Queste ultime, oltrepassando i confini del teatro propriamente detto, si proiettano nello spazio urbano, trasformando la città stessa in un palcoscenico diffuso e partecipato, luogo di condivisione collettiva e di rappresentazione del potere. Per quanto l'attuale ubicazione al Getty Research Institute di una copia di questa e di altre incisioni riconducibili all'ambito spettacolare contribuisca alla loro conservazione e diffusione presso un pubblico ampio e internazionale, la presenza degli *Italian Theater Prints* a Los Angeles appare motivata più da logiche collezionistiche che da finalità documentarie sistematiche o da un progetto di ricerca strutturato. Ciò nonostante, tali documenti rivestono un ruolo fondamentale per gli studi sul teatro e sulle pratiche spettacolari di età moderna; la loro restituzione – almeno in termini interpretativi e critici – al contesto storico e culturale di origine può non solo rinvigorire la ricerca ma anche restituire vitalità a oggetti che rischiano altrimenti di essere tramandati unicamente come manufatti artistici e non come tracce cristallizzate di eventi perduti.

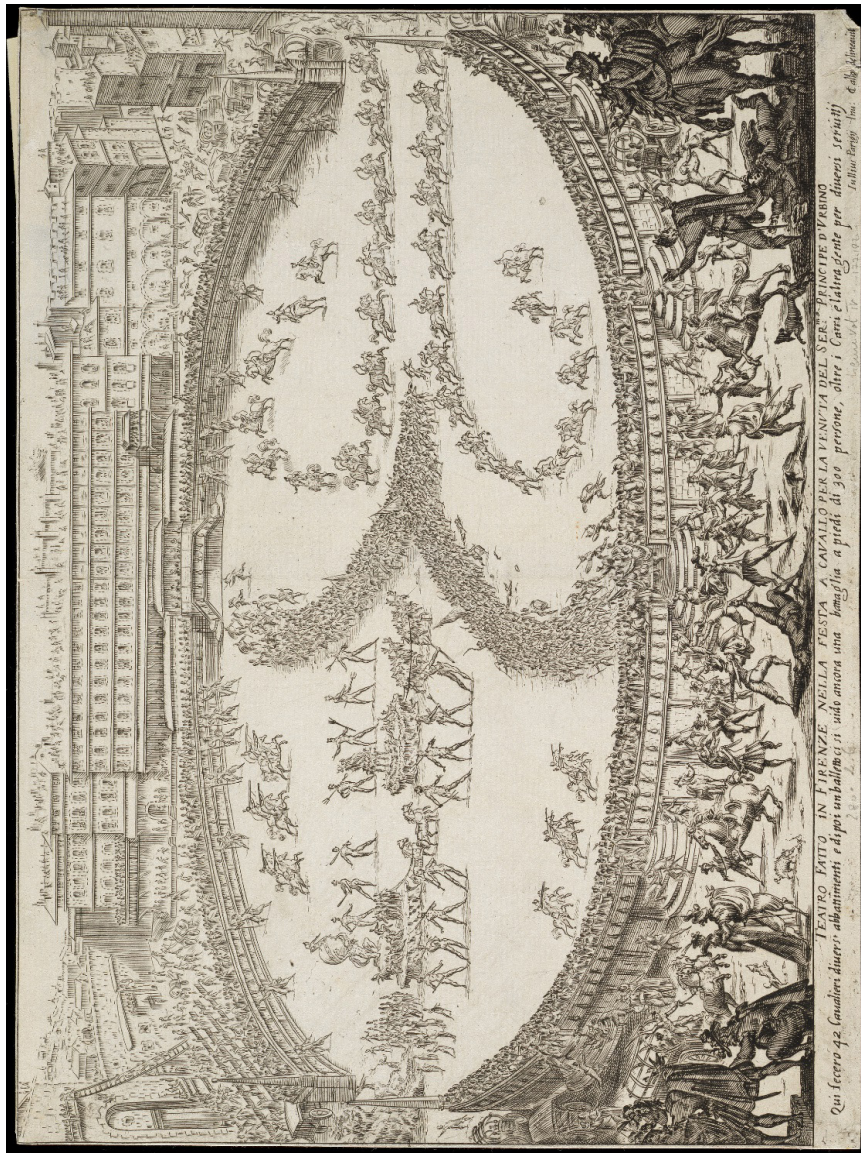


Fig. 11: Italian Theater Prints, ca. 1550-1983, Getty Research Institute, Research Library, Accession no. P980004, Box 6 – Folder 7: Jacques Callot da Giulio Parigi, *Guerra di bellezza*, 1616.

Bibliografia

- Blumenthal, A.R. (1980). *Theater Art of the Medici*. University Press of New England.
- Gomez, C. (2017), “La retorica del ingenio. Imagenes de invencion, entre el arte militar y la escenografia”. *Drammaturgia*, XIV (4), pp. 53-78.
- Guardenti, R. (2011). Florence 1616: La Guerra d'Amore de Giulio Parigi et Agnolo Ricci. In M.B. Dufourcet, A. Surgers (Eds.), “Corps dansant-Corps glorieux. Musique, danses et fêtes de cour en Europe au temps d'Henri IV et de Louis XIII”. *Le Cahiers d'Artes*, VII, 67-103.
- Guardenti, R. (2017). Teatro e arti figurative. In L. Allegri (Ed.), *Il teatro e le arti. Un confronto tra linguaggi* (pp. 43-92). Carocci.
- Mamone, S. (1981). *Il teatro nella Firenze medicea*. Mursia.
- Mazzoni, S. (2005). *Spazi e forme dello spettacolo in Occidente dal mondo antico a Wagner*. Titivillus.
- Rößler, H., Lazardzig, J. (2016). *Technologies of Theatre. Joseph Furtttenbach and the Transfer of Mechanical Knowledge in Early Modern Theatre Cultures*. Klostermann.
- Salvadori, A. (1616). *Guerra di Bellezza festa a cavallo fatta in Firenze. Per la venuta del Serenissimo Principe d'Urbino. L'ottobre del 1616*. Zanobi Pignoni.
- Solerti, A. (1969). *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*. Forni.
- Testaverde, A.M. (1991). *L'officina delle nuvole. Il Teatro Mediceo nel 1589 e gli Intermedi del Buontalenti nel Memoriale di Girolamo Seriacopi*. Associazione Amici della Scala.
- Vallieri, L. (2020). “La festa della Porchetta a Bologna: nuove prospettive di indagine (I)”. *Drammaturgia*, XVI (6), 111-171.
- Vallieri, L. (2022). “La festa della Porchetta a Bologna: nuove prospettive di indagine (II)”. *Drammaturgia*, XVIII (8), 369-434.
- Zorzi, L. (1977). *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*. Einaudi.