



Il Tempio delle Arti

Scritti per Lauro Magnani

a cura di
Laura Stagno
Daniele Sanguineti

sagep editori

MATERIALI D'ARTE GENOVESE

Responsabili scientifici

Daniele Sanguineti e Laura Stagno

Comitato scientifico

Roberto Alonso Moral, Gianluca Ameri, Fulvio Cervini, Maria Beatrice Failla, Francesco Freddolini, Aldo Galli, Cristiano Giometti, Federica Mancini, Simona Morando, Daniele Sanguineti, Laura Stagno, Gelsomina Spione

Il volume è stato pubblicato grazie al contributo del Rettore dell'Università degli Studi di Genova, del Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo (DIRAAS) e della Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici dello stesso Ateneo.



In collaborazione con



Coordinamento editoriale

Valentina Bormiotto

Segreteria di redazione

Valentina Bormiotto
Matteo Capurro

Stampa

Grafiche G7, Savignone (GE)

Sagep Editori, Genova

Direzione editoriale

Alessandro Avanzino

Grafica

Barbara Ottonello

Impaginazione

Veronica Armanino

Fabrizio Fazzari

© 2022 Sagep Editori

www.sagep.it

ISBN 978-88-6373-925-1

In copertina

Domenico Piola, *Apollo e le Muse*, palazzo Balbi Senarega, particolare (foto di Azzurra Balistreri).

Accanto al frontespizio

Lauro Magnani, 2022, Firenze, Palazzo Strozzi, *Olafur Eliasson. Nel tuo tempo* (foto di Sissi Magnani).

Referenze fotografiche

Albenga, Archivio Storico Ingauno
Albenga, Museo Diocesano
Amsterdam, Rijksmuseum
Amsterdam, Rijksprentenkabinet
Bayonne, Musée Bonnat-Helleu
Berlin, Staatliche Museen
Bergamo, Accademia Carrara
Bologna, Arcidiocesi di Bologna, Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici
Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio
Bologna, Fondazione Zeri
Bordighera, Istituto Internazionale di Studi Liguri
Brescia, Fondazione Brescia
Budapest, Szepmuveszeti Muzeum
Cadiz, Diócesis de Cádiz y Ceuta
Chiavari, Diocesi di Chiavari, Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici
Creative Commons
Dresden, Kunstgewerbemuseum
Firenze, Arcidiocesi di Firenze, Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici
Firenze, Biblioteca Marucelliana
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Firenze, Collezione d'Arte Fondazione CR
Firenze, Gallerie degli Uffizi
Firenze, Museo del Bargello
Firenze, Palazzo Pitti
Firenze, Palazzo Vecchio
Forlì, Diocesi di Forlì-Bertinoro, Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici
Genova, Archivio Arteprima
Genova, Archivio Sagep
Genova, Archivio Tormena
Genova, Arcidiocesi di Genova, Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici
Genova, Biblioteca Civica Berio
Genova, Biblioteca Universitaria
Genova, Centro DOCSai
Genova, Galata Museo del Mare
Genova, Galleria di Arte Moderna (GAM)
Genova, Modus
Genova, Musei di Strada Nuova
Genova, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti
Genova, Museo di Palazzo Reale
Genova, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la Città metropolitana di Genova e per la provincia della Spezia
Google Books
La Spezia, Diocesi della Spezia-Sarzana-Brugnato, Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici

London, Gallery Lullo - Pampoulides
London, National Gallery
London, The British Museum
Loven di Menaggio, Raccolta d'arte Villa Vigoni
Lucca, Arcidiocesi di Lucca, Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici
Madrid, Patrimonio Nacional
Milano, Museo Poldi Pezzoli
Milano, Pinacoteca Ambrosiana
Napoli, Arcidiocesi di Napoli, Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici
Napoli, Museo Archeologico Nazionale
New York, Metropolitan Museum of Art
New York, The Pierpont Morgan Library
Palermo, Arcidiocesi di Palermo, Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici
Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis
Paris, Musée du Louvre
Paris, RMN – Grand Palais
Pesaro, Museo Civico
Pisa, Arcidiocesi di Pisa, Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici
Potsdam, Bildergalerie
Ravenna, Biblioteca Cassense
Rimini, Diocesi di Rimini, Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici
Roma, Archivum Romanum Societatis Jesu
Roma, Fondazione Camillo Caetani
Roma, Galleria Borghese
Roma, Istituto Nazionale per la Grafica
Roma, Ufficio Nazionale per i Beni Culturali Ecclesiastici e l'edilizia di culto
Salzburg, Universitätsbibliothek
Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati
Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek
Torino, Arcidiocesi di Torino, Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici
Torino, Biblioteca Reale
Torino, Musei Reali
Torino, Pinacoteca Albertina
Tortona, Diocesi di Tortona, Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici
Venezia, Libreria Marciana
Venezia, Patriarcato di Venezia, Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici
Weimar, Klassik Stiftung
Wikimedia Commons

L'editore è a disposizione degli eventuali detentori dei diritti di riproduzione delle illustrazioni che non sia stato possibile rintracciare.

È con stima e affetto che scrivo il mio contributo al presente volume.

Il professor Lauro Magnani è un docente amato e rispettato dai suoi colleghi e dai suoi studenti che in lui hanno trovato un Maestro che con garbo, profondità culturale e raffinatezza ha saputo spiegare, condividere e fare amare l'arte.

Il nostro Ateneo gli deve molto perché è grazie al suo impegno costante e al suo entusiasmo che l'instimabile patrimonio artistico custodito nei suoi palazzi si è preservato e si è fatto conoscere e ammirare anche da visitatori esterni, penso al successo riscosso dalle visite durante i Rolli Days. Apprezzato studioso in Italia e all'estero, ha portato nel mondo l'arte italiana (ricordo i suoi studi su Caravaggio e Correggio, ad esempio), senza dimenticare le sue radici: Luca Cambiaso e la sontuosa produzione barocca genovese rientrano, infatti, nel suo ricco repertorio, anche internazionale, di monografie, libri e mostre.

Da attento osservatore, ha compreso le potenzialità dell'impiego delle tecnologie digitali nello studio dell'arte e lo ha promosso, sperimentandolo in prima persona, attraverso la sua collaborazione con i docenti della Scuola Politecnica e l'insegnamento nel corso di laurea magistrale in Digital Humanities.

È stato un onore per me che, all'inizio del mio mandato, abbia accettato di mantenere il ruolo di Delegato per la valorizzazione del patrimonio artistico e monumentale dell'Ateneo, un ruolo che negli anni ha rivestito egregiamente, con la professionalità e la profonda umanità di sempre. Grazie professore, grazie Lauro, per il percorso di vita e di lavoro che hai condiviso con la nostra Università, per la dedizione sempre mostrata e per l'autentico amore per l'arte dei nostri palazzi e della nostra città!

Il Rettore
Federico Delfino

Lauro Magnani ha dedicato tutta la sua vita a studiare, spiegare, amare e far amare l'arte.

L'Università di Genova gli è debitrice per l'impegno e l'attenzione riservati al prezioso patrimonio artistico custodito nei suoi palazzi e per come ha saputo condividere il suo sapere, amplissimo, non solo nelle sedi istituzionali, nazionali e internazionali, ma anche al di fuori del contesto accademico.

La sua missione, tra le tante altre, è stata quella di promuovere il più possibile la ricchezza storico-artistica dell'Ateneo, della città, del territorio.

Sempre con passione, con garbo, con freschezza di cultura.

La sua non è mai stata una cura gelosa o elitaria; la stessa generosità, dimostrata nell'insegnamento e nella diffusione della 'sua' arte, ha improntato anche le relazioni interpersonali instaurate negli anni con colleghe, colleghi, studentesse e studenti, che hanno sempre potuto contare sulla sua gentile accoglienza, sul calore umano del suo sguardo azzurro e profondo.

Personalmente sono stata colpita dalla prontezza con cui, appena arrivata a Genova, non solo mi ha fatto sentire parte della grande famiglia della Scuola di Scienze Umanistiche ma mi ha anche accordato la fiducia e l'onore di rivestirne la carica di Vice Preside.

Un gesto non scontato, di cui gli sono sinceramente grata.

Un gesto significativo, che la dice lunga su questo uomo, studioso e Maestro, che ha fatto dell'arte la sua vita e della vita un'arte: entrambe da amare, rispettare, condividere.

Prorettrice vicaria
Nicoletta Dacrema

Al complesso sistema di significati sotteso alla decorazione affrescata da Domenico Piola per il soffitto del salotto con Apollo e le Muse nel palazzo Balbi Senarega, illustrata sulla copertina di questo libro, possiamo qui aggiungere, nel momento in cui celebriamo un traguardo importante della carriera di studioso e docente di Lauro Magnani, la suggestione della formula scelta come titolo del volume: il Tempio delle Arti, sintesi – con qualche grado di licenza poetica e un non casuale rimando al *Tempio di Venere*, fortunato testo di Lauro – sia dell'impianto iconografico dell'affresco, sia dello sfaccettato e plurale campo di azione dello studioso.

Un'immagine, quella di Apollo tra le Muse, sempre cara a Magnani, sin dagli esordi della carriera, non solo quale oggetto di un'indagine scientifica complessa capace di tenere insieme la lettura della sintassi della superficie pittorica e l'approfondimento iconologico ma anche come riferimento ad un luogo concreto, sede storica dell'Ateneo genovese, spazio per l'esercizio alto della docenza, cantiere di 'militanza' ove educare generazioni di studenti all'osservazione complessa delle opere, al dibattito sulla cultura visiva, alla comprensione delle dinamiche della produzione artistica, alla tutela appassionata di ogni aspetto del patrimonio culturale.

Lauro Magnani, come la sua maestra Ezia Gavazza, ha animato per decenni la vita dell'Ateneo genovese, dove si è formato ed ha intrapreso la sua carriera e dove è stabilmente tornato in seguito all'esperienza didattica presso l'Università di Padova.

Ha sempre riservato un ruolo centrale alla didattica, tenendo numerosi insegnamenti – accanto a *Storia dell'arte moderna*, ricordiamo *Storia dell'arte moderna nei Paesi Europei* per il corso magistrale di Storia dell'arte ed *Artistic Image and narrative structure for virtual worlds* presso la Scuola politecnica, solo per citare i più recenti – in parallelo ad una serie di incarichi di grande rilievo ed impegno – coordinatore del Dottorato in Storia e Conservazione dei Beni culturali artistici e architettonici; direttore della Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici; coordinatore dell'indirizzo di Studi umanistici e Patrimonio Culturale della Scuola Superiore dell'Università di Genova; preside della Scuola di Scienze umanistiche; delegato del Rettore per la valorizzazione del patrimonio artistico e monumentale dell'Ateneo – che hanno scandito il suo percorso professionale, costantemente connotato dalla partecipazione attiva al dibattito sulla difesa e valorizzazione del patrimonio culturale.

È impossibile richiamare, anche solo in maniera compendiarica, tutti i molteplici rami degli studi di Lauro Magnani, tra Cinquecento e Settecento, aperti ad una dimensione internazionale e connotati da una precoce attenzione per le tecnologie digitali applicate allo studio dei beni culturali. All'interno di un interesse largo per aspetti diversi della produzione pittorica e scultorea, i rapporti tra artista, committente e pubblico, l'iconografia religiosa e l'uso del mito, la lettura degli spazi abitativi dell'aristocrazia, la tematica del giardino e della grotta artificiale sono stati tra i fuochi

Sommario

della sua ricerca, con affondi illuminanti su artisti fondamentali – Cambiaso innanzitutto, ma anche il Correggio, Barocci, il Caravaggio, Rembrandt, Puget – e contributi cruciali che hanno ridisegnato l'immagine del Barocco genovese.

Della complessità degli orizzonti di ricerca – le tante linee di indagine seguite negli anni e quelle che ancora si apriranno – anche questo volume è prova e riflesso: vi hanno preso parte, con i loro scritti, amici attivi in svariati ambiti scientifici, che testimoniano intese, scambi, modi diversi di essere studiosi e di essere storici dell'arte, architetti, esperti di letteratura o di giardini, cultori di *visual studies*, con intersezioni continue e fertili contaminazioni. Impossibile, proprio per questo, pensare a una organizzazione dei contributi per temi: si è scelto quindi di proporli in una rassegna contraddistinta dall'ordine alfabetico per autore, che si offre come testimonianza di condivisione, affetto e gratitudine.

A noi, suoi allievi, restano la concretezza di un esempio e di un metodo, la consapevolezza della necessità di porsi in modo complesso e critico di fronte alle opere, la lezione dell'impegno assunto come cifra di vita.

Laura Stagno - Daniele Sanguineti

Per una futura letteratura artistica:

un suggerimento sussurrato

Cristina Acidini

18

Sulla *Pentecoste* di Domenico Fiasella per la chiesa di Santa Maria di Nazareth a Sestri Levante

Giuliana Algeri

23

Note su un (quasi) perduto affresco di Manfredino Boxilio in San Giacomo di Gavi

Gianluca Ameri

30

Galeazzo visto da Giorgio.

Qualche commento dalla breve biografia di Alessi nelle *Vite* vasariane

Maria Giulia Aurigemma

37

“Il corso del prof. Toesca di Storia dell'Arte”.

Postilla per *Il canto decimo dell'Inferno* di Antonio Gramsci

Andrea Aveto

43

E se non fosse un ermellino?

Sonia Maura Barillari

49

Una segnalazione per Andrea Semino

Massimo Bartoletti

55

I “quinternetti” di Metastasio

Alberto Beniscelli

59

“La vera idea del formar l'impresa”.

Emblemi e poesia nella *Santa Teresa* di Giovanni Vincenzo Imperiale

Luca Beltrami

67

Storie di alluvioni devastanti, di chiese resistenti, di radicata devozione e di popolazioni ostinate

Fabrizio Benente

75

“Qui ne trascrive immagine nel verso”.

La galleria di Marcello Frixione

Marco Berisso

84

I giardini della memoria.

Il caso del collezionista Enrico Mylius

Serena Bertolucci

88

Un placer effimero:

el Jardín en la Escenografía Barroca

Eduardo Blázquez Mateos e Esther Merino

93

Il rilievo di Giuseppe Crosa di Vergagni del perduto ninfeo settecentesco di Palazzo Rosso

Piero Boccardo

101

Il ciclo di David in villa Imperiale:

nuovi elementi per una lettura iconologica

Valentina Bormiotto

107

Puget peintre:

réflexion à partir de la nouvelle monographie de Klaus Herding

Arnauld Brejon de Lavergnée

113

Gian Lorenzo Bernini/Filippo Parodi.

Alcune considerazioni sul basamento nell'opera scultorea

Mariangela Bruno

116

“Dal primo sino all'ultimo sangue”:

la pesca e il commercio del corallo in alcune memorie sabaude del XVIII secolo

Paolo Calcagno

124

Ovidio in tavola.

Appunti sulla fortuna delle stampe di Giovanni Antonio Rusconi per le *Trasformazioni* di Lodovico Dolce

nella maiolica urbinata

Giuseppe Capriotti

133

“Presto uscirà il mio volume su Bernardo Strozzi”.

Lettere di Luisa Mortari a Orlando Grosso (1962-1963)

Eliana Carrara

140

La biografia esemplare di Gregorio XIII nel palazzo Boncompagni di Bologna:

una decorazione settecentesca inedita

Sonia Cavicchioli

147

Chiese a pianta centrale nel Barocco leccese

Vincenzo Cazzato

152

L'armatura tedesca di Stefano Doria:

un paradigma di gusto nel medio Cinquecento

Fulvio Cervini

159

Una Venere dei due mondi.

Moretto da Brescia e Carlo V fra religione, potere ed erotismo

Claudia Cieri Via

165

Committenti massoni al tempo di Carlo di Borbone tra Napoli e Madrid.

Note su Raimondo di Sangro e Felice Gazzola

Rosanna Cioffi

171

Tempèstas (è il momento)

Roberto Cuppone

176

Nicola Pisano:

il volto del *Cristo* di Lucca e il suo modello classico

Clario Di Fabio

181

“Per la sua bellezza ha acquistato grandissima fama”:

il ‘Progetto Barocci’

Grazia Di Natale Galinta

187

Francesco Vanni: l'abbraccio mistico di santa Caterina da Siena.

Note sulla recente acquisizione per la Pinacoteca Nazionale di Siena

Rita Dugoni

195

Al di là della Lanterna.

Di Genova e di alcuni fogli genovesi nella Weimar di Johann Wolfgang von Goethe

Francesca Fabbri

203

Tommaso Carlone di Rovio fra Milano, Torino e Genova.
Nuovi documenti e considerazioni sul catalogo dello scultore e la bottega di Tomaso Orsolino
Laura Facchin
210

Un contributo visivo alla conoscenza dell'identità urbana.
L'esperienza dello studio su Galeazzo Alessi
Maria Linda Falcidieno
218

“Ogni dipintore dipinge sé stesso”.
Limiti ed aporie della rappresentazione in Leonardo fra Mimesis e Automimesis
Simone Ferrari
225

Maestro e allievo: Jacopo Sansovino e Alessandro Vittoria
Lorenzo Finocchi Ghersi
230

Rappresentare la figura umana nel XVII secolo e l'uso del modello plastico
Valentina Fiore
235

I Santi Girolamo e Francesco Saverio:
da ex chiesa dei Gesuiti a Biblioteca della Regia Università di Genova (1926-1935)
Giovanna Franco e Stefano Francesco Musso
240

Il 'metodo Sassoferrato': dall'originale ad un nuovo originale.
Il caso di una Madonna con il Bambino
Cristina Galassi
250

Tracce per il mercato artistico a Genova nel Seicento:
Giovanni Maria Variana e la sua bottega
Maria Clelia Galassi
255

Al crepuscolo della Repubblica.
L'apparato decorativo del palazzo Serra di piazza Santa Sabina: alcune postille
Lilli Ghio
260

La cultura: tradizioni popolari e servizio sociale
Paolo Giardelli
268

I Carmelitani Scalzi in Piemonte nel XVII secolo
Silvano Giordano
274

Genoa in Triumph
George L. Gorse
280

Marmi genovesi per Cadice fra Seicento e Settecento
Fausta Franchini Guelfi
285

Dalla clausura alla speculazione edilizia:
la curiosa storia del *risseu* di Palazzo Reale
Alessandra Guerrini
289

Un *San Giovanni Evangelista* giovanile di Luca Giordano per Lauro Magnani
Riccardo Lattuada
294

Lauro o della “lettura” del patrimonio artistico (1977)
Andrea Leonardi
298

I cartoni delle storie della Creazione nel *Salotto del Paradiso Terrestre* di Giovanni Battista Balbi
Luca Leoncini
303

Rembrandt e il capitano Viviano sulla rotta Amsterdam-Genova (1666-1668)
Luca Lo Basso
310

I primi anni romani di Pieter Mulier detto Cavalier Tempesta
Loredana Lorizzo
320

The Blood of the Painter:
The Allegorical Portraits of Giovanni Battista Paggi (1554-1627)
Peter M. Lukehart
324

L'ambiguità della Religione.
Osservazioni su un'allegoria di palazzo Angelo Giovanni Spinola a Genova
Sonia Maffei
334

Il patrimonio ritrovato
Massimiliano Malagugini
340

Les glaneurs et la glaneuse:
spigolature digitali del Sé
Luca Malavasi
346

Sul disegno di alcuni maestri genovesi del Cinquecento:
conferme e ripensamenti
Federica Mancini
351

La ritrovata *Natività* di Mattia Batini
Francesco Federico Mancini
354

Addenda al catalogo di Luciano Borzone:
proposte e riflessioni
Anna Manzitti
360

Anton Giulio Brignole Sale, teatino mancato
Quinto Marini
366

Una *Madonna orante* di Giovanni Battista Beinaschi
Maurizia Migliorini
374

Galeazzo Alessi, *dominus* del cantiere.
Aspetti dell'attività alessiana a Genova
Claudio Montagni
378

La foto che non c'è.
Testimonianze e prospettive per l'apparato decorativo dell'Aula Magna dell'Ateneo di Genova: dai Gesuiti
a Giambologna
Giacomo Montanari
387

Le veglie in villa:
un suggerimento di Gabriello Chiabrera per le danze genovesi
Simona Morando
392

Una *Leda* di Paggi all'Accademia Carrara
Alessandro Morandotti
395

Il "colorir perfettissimo" di Luca Longhi nei trattati di Tommaso Garzoni e di Giovanni Battista
Armenini
Raffaella Morselli
398

Drawings by Giovanni Battista Carlone
Mary Newcome
405

Il ritrovato ritratto di Bernardo Castello a Gabriello Chiabrera
Anna Orlando
409

La basilica di Carignano e il suo cantiere: dietro i nomi di grandi artisti.
Documenti su maestranze e fornitori
Claudio Paolucci
414

Fotografare la natura.
Il parco di villa Pallavicini a Pegli nell'obiettivo dello stabilimento Noack
Elisabetta Papone
419

Un disegno di Nicolò Guardi?
Giuseppe Pavanello
424

Pelagio Palagi e Santo Varni in dialogo
Marinella Pigozzi
426

Tre dipinti di Pierfrancesco di Jacopo Foschi in Liguria
Antonio Pinelli
435

Giulio Guicciardini Corsi Salviati e il giardino della villa di Lucignano a San Casciano
Maria Chiara Pozzana
453

Il più grande disegno di Luca Cambiaso:
una inedita *Battaglia di cavalli e cavalieri* al Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso a Genova
Margherita Priarone
461

Osservazioni sui Fasti di Alessandro Farnese di Tavarone nella villa Saluzzo di Albaro
Giorgio Rossini
466

Investimenti terrieri e immobiliari nel Genovesato tra XVII e XVIII secolo:
il rinnovato rapporto villa-giardino-territorio nel complesso di Lazzaro Maria Cambiaso
lungo il torrente Secca
Sara Rulli
478

"Un ritratto nel 'gusto' dell'antico, ma che nell'antico non trova analogie":
un'aggiunta al catalogo di Filippo Parodi
Daniele Sanguineti
486

Il mosaico della scultura in marmo a Genova:

tessere per la conoscenza di Daniele Solari

Roberto Santamaria

490

“Due sepolcri in legno non coloriti fatti pure ad uso di custodia”.

Sculture lignee policrome per la devozione privata a Genova tra XVII e XIX secolo

Giulio Sommariva

498

Note di metodo per lo studio dell'architettura gotica corsa

Marco Spesso

504

Due nuove tele per Bartolomeo Guidobono a Torino

Gelsomina Spione

508

Prima di Genova: per la cronologia dell'intel्वese-urbinate Marcello Sparzi

Andrea Spiriti

512

Liberator patriae. La fortuna del mito di Andrea Doria nell'arte:

gli eventi del 1528 e il rifiuto del potere supremo

Laura Stagno

517

Frecce e Contrafforti

Victor Stoichita

528

Fuori tema, per Lauro Magnani

Giovanna Rosso Del Brenna

537

Lauro Magnani, gli inizi

Giovanna Rotondi Terminiello

544

“Busto esecrato”, “Testa d'assassino”.

Appunti su una nota vicenda di iconoclastia contro una statua, anzi contro due

Duccio Tongiorgi

547

Andrea del Sarto & Caravaggio:

l'arte di convertirsi

Bert Treffers

553

“The Image of the Black in Western Art”:

alcune note sulla genesi e la ricezione dell'opera dei coniugi de Menil

Paola Valenti

561

Ritratti di Stratonica.

Contributo ad un dialogo intorno a Luca Assarino

Franco Vazzoler

567

Di Cambiaso in Cambiaso:

brevi note su studi e scoperte condivise

Rossana Vitiello

573

Genuense Athenaeum:

visitatori e studenti nell'Ottocento

Stefano Verdino

581

Undici beati agostiniani per Giovanni Mazzone

Gianluca Zanelli

587

La predica di Gesù alla Maddalena di Francesco Cavazzoni (1580)

Gabriella Zarri

593

Tabula amicorum

599

Un placer efímero: el Jardín en la Escenografía Barroca

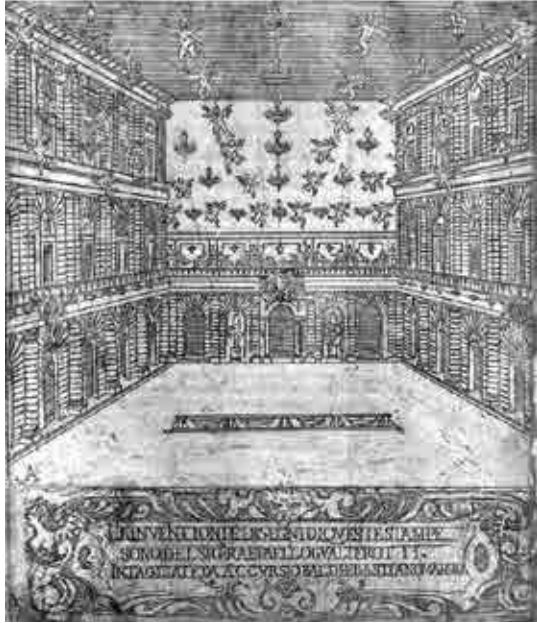
Eduardo Blázquez Mateos e Esther Merino

Introducción

Aunque jerarquizada, Florencia fue conformándose como una ciudad policéntrica desde época medieval, a menudo con referencia a emblemáticas *piazze* (Signoria, Santa Croce, Santissima Annunziata, Santa Maria Novella...) en sus diversos *Quartiere*, propiciando una armoniosa convivencia de edificios – de arquitecturas – de diversas facturas y épocas, siempre con un alto sentido y significación de “civilidad”. Una ciudad, convertida en escenario de fiestas. No obstante, fue a través de la Fiesta¹ y los distintos episodios relacionados con la celebración cortesana, como se articuló el lenguaje del poder. En este caso, a partir del análisis de una de las más emblemáticas – por la relevancia en el establecimiento del protocolo oficial, la creación de formatos artísticos, como las decoraciones y la figura del escenógrafo como “registra” y el establecimiento del lenguaje áulico – promovida por los Medici, teniendo como precedente el denominado “Espectáculo de la Memoria” (1565-1566) diseñado y organizado por Giorgio Vasari que tanto condicionó el de la “Armonía de las Esferas” (1589), dirigido por Bernardo Buontalenti.

Con actuaciones como estas, se fue configurando el panorama de una “lúdica escénica”, en la que la ciudad² es el escenario principal, en el que el artista, convertido en director escénico o “regidor” utiliza la arquitectura urbana como parte del diseño de la composición escenográfica, con la que se subraya el carácter señorial de la residencia oficial de los gobernantes – en este caso el Palacio de la Signoria –, ya no meros comerciantes enriquecidos sino verdaderos monarcas a la manera de otros de la cosmología absolutista en ciernes. En esa cartografía cívica también se consolidaron otros espacios igualmente útiles para la celebración, con tradición histórica desde épocas remotas en la ubicación de espectáculos y el provecho propagandístico de los promotores de este tipo de entretenimientos áulicos fruto de la fértil habilidad creativa del “escenógrafo”. En este sentido, el ámbito ajardinado³ constituye un escenario fundamental en la escenografía urbana, es más, se erigió en laboratorio de creación de modelos iconográficos.

Bernardo Buontalenti (1536-1608) definió la idea de arte total desde la visión de un mago que dominaba las artes, intercalando los procesos creativos que, desde la consideración experimental, fusionaba los conocimientos de los humanistas, de sus maestros, Miguel Ángel y Ammannati, con los nuevos ingenios en los que trabajaba para buscar la sorpresa, además de potenciar la



1. Raffaello Gualterotti, *Fiesta Nupcial de Francesco de Medici y Bianca Capello*, Florencia, Palacio Pitti. El patio se constituye en escenografía, espacio el teatro acuático y para abrazar la naturaleza desde la exaltación-unión de la estética rústica-tosca que comulga con las texturas de la naturaleza y se convierte en preludio del pintoresquismo.

experimentación e innovación. Buontalenti encarnó la personalidad exultante del genio polifacético que orientó sus saberes y amplios conocimientos para la glorificación de sus comitentes, los ya grandes duques de Toscana, pero como antes ya había encauzado Vasari, no sólo en la ciudad del Arno, sino en otras empresas, como la representación de *La Talanta* de Aretino en Venecia. Arquitecto y escultor, coreógrafo-escenógrafo, pintor y paisajista, poeta con capacidad para crear mutaciones y juegos ilusionistas con agua (aguas poetizadas) y con fuegos artificiales, creador de visionarios artificios de gran innovación para divertimento y sorpresa, mediante caprichosas formas en todo tipo de formatos, ya fueran helados como diseños de grutas ajardinadas, que remataron en el diseño del edificio celebrativo prototípico de la lúdica áulica de la época moderna, el Teatro de los Uffizi, prácticamente inaugurado con uno de los eventos más icónicos para el establecimiento de la semiótica protocolaria de la celebración señorial, en la que el gobernante termina siendo identificado como el centro del cosmos celeste, su creador e impulsor, como los dioses del Olimpo Homérico, gracias a quien se terminaba imponiendo el orden armónico y por tanto reconocidos como artífices del Buen Gobierno, del que tomaron referencia el resto de príncipes y monarcas del Absolutismo Barroco. Sus bocetos brillaron en el Teatro Mediceo y se convirtieron en representación iconográfica tipológica, como señalaba por Aby Warburg⁴, con capacidad para traducir e interpretar la bella filosofía de Giovanni Bardi, como un canto a la fantasía creativa. La fructífera colaboración de Bardi y Buontalenti, emparentados con las fantasías de Erasmo, definieron la génesis de la semiótica del vestuario, con trajes simbólicos cargados de una policromía esencial, vestuario ligado al lema horaciano *ut pictura poesis*, en el contexto de nuevos lenguajes plásticos, elaborados con movimientos impetuosos, unidos a la arquitectura móvil renovada desde la alusión festiva, en la que el teatro se fue transformando en impactante espectáculo representación o traslación de la concepción neoplatónica y órfica de gran tradición florentina desde los inicios del Renacimiento.

2. Giulio Parigi, *Paisaje*. Con esta vista de la ciudad de Florencia, Parigi profundizó de forma precursora en la dimensión paisajística, proyectada sobre sus diseños escenográficos.



La escenografía en el jardín, el jardín en el teatro

La dialéctica entre jardín y escenografía se evidenció en Florencia de forma temprana, en los diseños de los jardines de villas y palacios, donde se visualizaron los efectos de la influencia poética y literaria y donde, además se hicieron posible o se materializaron las directrices vitruvianas para la ubicación de las creaciones más libertarias de la denominada escena satírica, quizás la que mejor reflejaba la teoría del origen creativo vinculado con la Naturaleza, donde era posible recrear entornos paradisiacos y mágicos combinados con artificios mecánicos de autómatas⁵, sátiros y ninfas, desde el lema horaciano pintura-poesía, algunas de cuyas mejores expresiones estaban en Boboli y en Pratolino, gracias a Buontalenti y Giambologna, de los que tomaron ejemplo Francini y Caus, con singularidad definitoria en elementos básicos del vocabulario escenográfico como fueron: la montaña simbólica alusiva al Parnaso, la gruta mágica primigenia y donde habitaba el alma inanimada de la propia humanidad y la isla jardín que bien podía evidenciar las elucubraciones de Francesco Colonna en Citerea, el *Sueño de Polifilo* sobre el jardín de las Hespérides. Así Buontalenti en 1585 (y mucho más intensamente todavía en la codificación del género de los interludios musicales de los *Intermezzi* de La Pelegrina en 1589), para la inauguración del Teatro de los Uffizi⁶, transformó la sala en un jardín florido y perfumado, al nivel de la pasarela se levantaron respaldos de mirto florido, los árboles con manzanas verdes y maduras ilustran el espacio ideal para los pájaros, las liebres y las cabras, criaturas pintadas en las grutas; las ventanas contenían flores olorosas, un espacio idealizado que contrastaba con la iconografía de la montaña antropomórfica, el *Apenino* de Pratolino es un claro ejemplo de la mentalidad manierista de la estupefacción que impregna los montajes espectaculares del momento. Una imagen de lo rústico que fue retomada en el jardín paisajístico inglés y en el pintoresquismo, se revitalizó en galerías y en pabellones con cabañas que aparecen en las decoraciones escénicas y que ya fueron iniciadas en jardines como los de la Villa de Castello.

La relación mitológica-bucólica, esencial para unir pintura y poesía, se reveló con eficacia expresiva en la obra de Buontalenti, en las escenografías de carácter paisajístico⁷, en el uso de la degradación y de lo informe, con formas brutas y primitivas, las rocas y las piedras que parecían emular las poderosas ondulaciones magmáticas volcánicas, que asimismo evocaban las primarias representaciones artísticas de lo que terminaría siendo la corriente del *ruinismo* metafórico de conceptos de lo sublime y de lo pintoresco, que emergieron en escena con decoraciones en las que aparecían capiteles derruidos y fustes enterrados, que mostraban la potencia imaginativa pero también ilusionista para convencer de la verosimilitud de la representación artificial, a la manera de los preceptos de la “ventana albertiana”⁸.



3. Atlas, Frascati, Jardín Aldobrandini.

El heredero de la mentalidad manierista florentina fue Giulio Parigi (1571-1635), quien había trabajado directamente con Buontalenti y supervisado la construcción del Teatro de los Uffizi en base a los diseños de su maestro, además de recibir como legado prácticamente todo el material de las creaciones escenográficas de aquél, incluyendo su propia casa en Via Maggio, muy cercana a la residencia palatina de Pitti en Oltrarno y donde a su vez él ubicó la famosa Academia de instrucción cortesana medicea. A Parigi se le debe la transformación del espectáculo de concepción emblemática manierista y articulación de lo que, ya en el *Seicento*, se reformuló en el “Teatro de la Maravilla”, con montajes como *Il Giudizio di Paride*, donde se ocupó del diseño de vestuario y composición arquitectónica, como de la supervisión de todos los elementos que formaban parte del montaje, en cuyo primer intermedio aparecía la prefiguración de la mansión de la Fama, con estructuras realizadas con espejos; al tiempo, se retoma la retórica de los cuatro elementos, que explica la ideología inherente en el mensaje de glorificación de los mecenas de la Fiesta en la que se inserta la representación teatral y se define la perspectiva infinita de la cosmovisión barroca, inconmensurable, con carácter apoteósico y megalómano. En manos de Parigi lo que respecta a la escenografía paisajística pasó a amplificarse conceptualmente como “pastoral”⁹ y constituye el precedente originario de lo que terminaría siendo el ideario de la “bucólica pastoril” y la denominada escenografía “arcadiana”, que se impondría ya en la centuria siguiente, en base a las modificaciones de Lodovico Ottavio Burnacini, Filippo Juvarra y los hermanos Galliari.

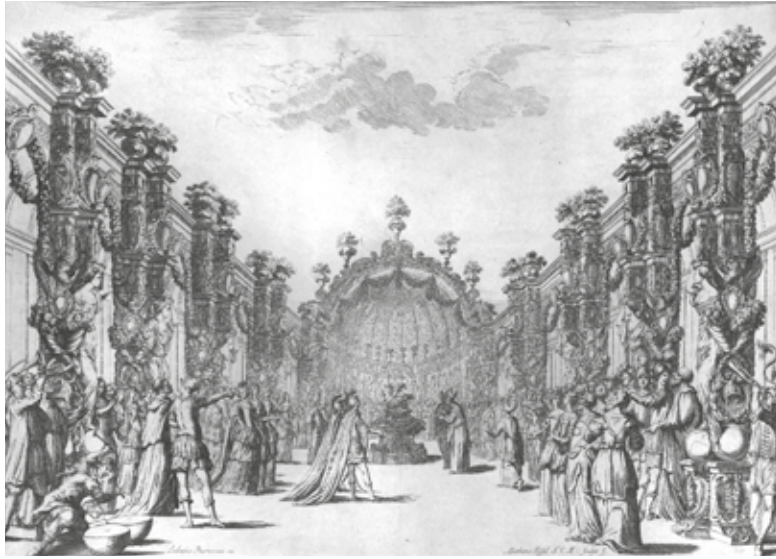
En la Fiesta *El Mundo Festejante*, en 1661, Alfonso Parigi (1606-1656) construye una representación iconográfica totalizadora y transversal que, con la colaboración de Ferdinando Tacca, creaba

4. Francesco Santurini, Matthaus y Melchior Küsell, *Escenografía*, 1662, Biblioteca de la Universidad de Salzburgo. La licencia de la escena satírica permite la ubicación de los temas dionisíacos, como contraste a la trágica asociada a la virtud principesca, en la que la arquitectura depurada sin embargo se descompone – y por ahí se van introduciendo las ruinas – en aquella que recuerda a la propuesta de Vitruvio.



un espectáculo con hazañas de ingeniería que configura lo que vendría a ser la apoteosis de confirmación del “Teatro de la Maravilla” Barroco. Atlas se transforma en montaña en el centro, de pie entre carros alegóricos que representan el Sol y la Luna¹⁰, rodeados de cuatro grupos de caballeros, disfrazados en alusión a los continentes, entre luminarias de antorcha, que incrementaron ostensiblemente el impacto de la escenificación dramática. La impactante imagen de Atlas en el Ballet Ecuestre define la semblanza florentina más emblemática de las escenografías, creadas por Giulio Parigi. La imagen del Gigante sabio y de las esferas se fusionaban en una imagen de fuerza colosal que, además de sostener la bóveda celeste, aludía a los movimientos cósmicos y enfrentados, como señalaba Filóstrato el Viejo, al reconocer el Toro, del Tauro Celeste, y las Osas, representación del cielo en la tierra y los cuerpos celestes haciéndose presente con la puesta en escena en el jardín de Boboli, cuyo modelo de referencia claro estaba en el Anfiteatro Flavio de la capital pontificia y que había sido el directo inspirador para ubicar el teatro *di verzura* de los diseños de Giulio Parigi. El saber de Atlas se interrelaciona con otras figuras similares, tanto en Pratolino como en el jardín de la Villa Aldobrandini, donde la figura conecta a su vez con otros subespacios que vuelven a vincular el jardín con el ámbito primigenio de la creación natural, que ya se referenciaba en el Teatro de los Elementos de Buontalenti y la filosofía de Tales de Mileto, para quien de cuya intersección de los cuatro, era sobre todo en el agua donde se producía la creación originaria y que en este jardín expresamente en el *Teatro delle Acque*; de la misma forma que las fuentes de pastores y de la gruta natural articulan en una arquitectura de vanguardia gestada por Giacomo della Porta.

Algunos humanistas, como Alderete, destacaron el mito de Atlas como padre de las Hespérides. Dionisio de Halicarnaso afirmó que fue el primer rey de Arcadia, para Cicerón fue el gran astrólogo e inventó la esfera. Atlas será emblema para jardines y escenografías. En la escenografía roja, para la Boda de Mariana de Austria con Felipe IV, ubicada en la Puerta del Sol, se representa al monte Atlante con Carlos V y Felipe II, dentro del espacio simbólico dedicado al continente africano. En las ceremonias nocturnas de Orfeo y de Baco, tenían como resultante la sublimación de Atlas, considerado sabio y racional frente al dragón deleitoso, que pierde el juicio y la razón. Mal Lara, en la *Entrada de Felipe II*



5. Lodovico Ottavio Burnacini y Mathaus Küsel, *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali*, 1674, Londres, The British Museum.

en Sevilla, en 1570, describe las escenografías efímeras de los montes míticos y de las alegorías de ríos, hombres gigantes que emulan la imagen Atlas y reconstruyen las Hespérides de Atlas, con la alegría de las fuentes y con la oscuridad de las grutas; el artificio triunfa en el marco del Teatro de la Naturaleza, un juego de tensiones entre el arte y el paisaje que se completa con el Gigante Atlas y su transformación en monte, espacio irracional y mágico para los Medici que se nutre de la mitología-bucólica. Atlas viene a ser la traducción de la imagen mágica del Conocimiento Humanista.

De los Intermezzi a la Arcadia: evolución de la Escenografía

Una de las tipologías escenográficas habituales ya desde Parí y el Gran Mago, Giacomo Torelli (en el *Bellerofonte* por ejemplo) era la del bosque o espacio ajardinado. Era la composición adecuada, identificada para la representación del espacio terrenal y tenía su origen formal en las descripciones de Vitruvio, luego definidas en los famosos grabados de Serlio, en su *II Libro de la perspectiva*, para ilustrar las posibles decoraciones de la escena satírica, conocidas por el término dual de satírico-pastoril, precisamente a partir de la inclusión de las *Bucólicas* Virgilianas, pasando por la reinterpretación de Sannazaro y las *Églogas* de Garcilaso, cuyo espíritu se recupera de forma tan intensa a finales del siglo XVII, que marcan las nuevas tendencias en la construcción escenográfica de la siguiente centuria. Ciertamente, la imagen propuesta por Serlio para la ambientación de los espectáculos satíricos de Vitruvio parecía la más apropiada para las “licencias” o magnificación del espacio multifocal en varias direcciones que llevaba implícita la llamada perspectiva angular, a la hora de configurar el espacio escénico, que iba imponiéndose ya a lo largo de la segunda mitad del *Seicento*. El caso es que, a diferencia de las más ortodoxas escenas para la Tragedia¹¹ o la Comedia, en la composición de la Satírica, la trayectoria de las líneas de visión no parecen confluir en un mismo punto sobre la línea del horizonte, más bien parece ya un atisbo de lo que vendría más tarde, como precedente de lo que puede entenderse como “ruptura de la ventana albertiana” anteriormente citada o lo que es lo mismo, de la forma de contemplar todo artificio u obra de arte, incluida la ficción creada sobre el escenario, como ilusión de prolongación del espacio real, como si uno se asomara a

una ventana, sólo que ésta, ilusoria, a partir de las demostraciones de Brunelleschi y su codificación teórica a cargo de León Battista Alberti. Pero es que, además, el carácter libertario de la propuesta de escena satírica venía derivada de los montajes de esa temática, los cuales, desde el mundo griego y la configuración perspectiva de Agatarco de Samos, ya se vinculaban con el ámbito dionisiaco, en el que, además, se suponía que había tenido origen el propio teatro y en sentido simbólico iba asociado a la fertilidad de la creación natural y eran personajes habituales de esa tipología, los sátiros y ninfas, los pastores asilvestrados y toda la corte de Dionisos, a veces simplificados a la mera representación de enormes falos, campeando a sus anchas por el proscenio y haciendo las delicias de los espectadores, capaces de trascender cualquier atisbo de vergüenza por la semiótica de la iconografía escabrosa, tan sólo desde la óptica contemporánea no la de aquéllos tiempos.

Recuperada la gráfica de “escenas deliciosas” y demás denominaciones vinculadas a lo rústico¹² a finales del siglo XVII, tanto en la pintura como en la propia escenografía, como vehículo de transmisión de los nuevos valores áulicos, donde ubicar a héroes o modelos de comportamiento para la mentalidad absolutista (un gobernante adornado de las mismas cualidades de sus referentes clásicos derivados de un entorno idílico y de especial relevancia, que vendría a traer fortuna y riqueza a sus súbditos, de la misma manera que el dios de las cosechas y lo agreste) a ellas se les une el interés de los nuevos derroteros que compartían pintura y escenografía por los efectos grandilocuentes de la pintura *quadraturista*. Se mantuvieron en la estructura tradicional de los elementos naturales “parte in Cielo, parte in Terra, parte in Mare, e parte nell’Inferno”, pero el paisaje que iba ganando terreno al resto de tipografías escenográficas muestra una especie de serena sacralidad de bucólico regocijo, en sintonía con el estado en el que parecen instalarse las monarquías del nuevo orden ético, político y social del siglo XVIII, lejos del mundanal ruido, un paisaje sin fenomenología abrupta, de certidumbre metafísica podría argumentarse según el pensamiento Leibniziano, lejos del bullicio beligerante de la centuria anterior, como antesala de lo decadente y que se reserva a la parte terrenal ubicada en las estancias palatinas del otro corpus orgánico en que se alternan y caracterizan las decoraciones escenográficas. En el ámbito de la teatralidad, eso se tradujo en un progresivo abandono de la batalla de los componentes básicos naturales por una simulación de escenas donde se acomoda una cierta relajación aunque misteriosa, en la que es el paisaje el custodio de la autoridad áulica en unas acepciones que, sin embargo, dejaban atrás lo dionisiaco para mostrar una más cómoda y saturniana armonía cósmica, la de la certeza metafísica áulica, en las que se generaba una figuración habitual y extensible al resto de los cauces plásticos, que lindan con la morbidez o lasitud, impensables en las confrontaciones anteriores de permanente tensión. A los denominados dramas mitológicos, a los que, entonces, en esa franja de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, se le sumaron elementos y componentes determinantes del género pastoril, lo que significaba a efectos prácticos escenográficos, el incremento de la ambientación paisajística o ajardinada de las composiciones escénicas, en detrimento de los efectos especiales de la gran maquinaria y aparatos, como ambientación de las acciones heroicas de los protagonistas, en respuesta a los dilemas morales que se planteaban en los montajes, donde, metafóricamente, se fusionaban campo y ciudad, haciéndose realidad esa Arcadia feliz, que predicaban los filósofos de la Naturaleza, innovación que supuso, por tanto, la ruptura del esquema alegórico-metafórico tradicional, consolidado, a lo largo del siglo XVII, basado en la fórmula de los cuatro elementos, de cuya ortodoxia ya se notaba cierto agotamiento y había empezado a alejar Burnacini en *Il fuoco eterno*. Con el cambio de centuria, en la escena fingida iba desapareciendo la cesura entre cielo e in-

fierno, que dio como resultado una transformación radical e incomprensible por otra parte, sin las aportaciones sustanciales de Filippo Juvarra, ensayadas en las decoraciones para los montajes promocionados por el cardenal Ottoboni en el Palacio de la Cancillería de la Roma Pontificia en las primeras décadas del siglo XVIII, reformas a través de las cuales se impuso visualmente un único nivel terrenal, en el que cohabitaban y coexistían dioses, héroes y hombres, en un idílico territorio virginal, como el que predicaban los antiguos, un vergel paradisiaco, con preeminencia ética, que funcionaba como espejo social de analógico reflejo para los súbditos a manera de *exempla*, que sustituía una iconografía por otra, pero que no dejaba de formar parte de la retórica de la sumisión de la propaganda del poder y que forma parte de un “patrimonio inmaterial”, pero de alta sensibilidad en la idiosincrasia de la época moderna.

En honor a Lauro Magnani, referente y maestro de la Historiografía del Arte contemporáneo.

¹ S. Mamone, *Il teatro nella Firenze medicea*, Milano 1991. En este exhaustivo trabajo se puede encontrar incluso, en los preliminares, un listado de los espectáculos mediceos, desde *L'Aridosia* (1536) a *Le nozze degli Dei* (1637).

² Imprescindible en este sentido el texto de M. Fagiolo, *La città effimera e l'universo artificiale del giardino: La Firenze dei Medici e l'Italia del 500*, Roma 1980.

³ M. Aguilar Perdomo, *El palacio fuera del palacio: prácticas arquitectónicas y festivas en jardines históricos y literarios de la temprana Edad Moderna*, in “Anales de Historia del Arte”, II, 23, 2013, pp. 415-429.

⁴ A. Warburg, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589*, in *Atti dell'istituto Musicale di Firenze*, Firenze 1895.

⁵ A. Aracil, *Juego y Artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid 1998.

⁶ R. Strong, *Arte y Poder*, Madrid 1988, pp. 129-136.

⁷ E. Blázquez Mateos, *Escenografía paisajísticas y artes escénicas*, Madrid 2008.

⁸ E. Merino Peral, *El reino de la Ilusión: breve historia y tipos de espectáculos. El arte efímero y los Orígenes de la escenografía*, Alcalá de Henares 2006; Eadem, *La huella de los escenógrafos italiano del siglo XVII en España: Ferdinando Tacca (1619) Pécia Complutense*, in “Boletín Histórico Marqués de Valdequilla”, 13, 2010; Eadem, *Historia de la Escenografía en el siglo XVII: Creadores y Tratadistas*, Sevilla 2012.

⁹ Determinante para Parigi fue su viaje a Roma en 1616, donde pudo conocer las pinturas de paisajes de Brill, grabadas por Sadeler y que a su vez, a través de los grabados de su alumno y colaborador Jacques Callot, instituyeron el modelo de la semántica escenográfica paisajística italiana y europea del siglo XVII, a cuya difusión contribuyeron a su vez las creaciones de su hijo Alfonso Parigi y del magnífico y prolífico Stefano della Bella. E. Spataro, *Pittura di paesaggio e scenografia teatrale. Teoria e pratica artistica (1580-1640)*, Roma 2021.

¹⁰ E. Merino Peral, *El Carrusel. La Fiesta Barroca francesa*, Madrid 2016. El erudito libro desvela la influencia de la fiesta italiana en la Francia del siglo XVII, el carro alegórico y solar del dios Apolo se convierte en protagonista de las creaciones de Luis XIV, centrado en el texto de Menestrier, humanista clave para abordar el papel de los Carruseles, combates y danza ecuestres que articulan un Teatro de Rocalla para establecer una dialéctica de lo apolíneo y lo dionisiaco.

¹¹ J. Mertello, *Della tragedia antica e moderna*, Roma 1715 (edición on line del ejemplar de la Universidad de Michigan) aludía a Ferdinando Bibbiena, como uno de los precursores del arte de la escenografía y su relación con las narraciones de la Antigüedad (p. 57).

¹² Definidas como “vedute dai ritmi asimmetrici, precocemente libere e paesistiche, dalla profondità logica, misurabile”, D. Lenzi, *La veduta per angolo nella scenografia*, in *Architettura, Scenografia, Pittura di paesaggio. L'Arte del Settecento Emiliano*, Bologna 1979, pp. 147-155: 149.