

Ludica

**Ludica. Annali di storia
e civiltà del gioco**
27, 2021

direttore
Gherardo Ortalli

comitato scientifico
Alessandro Arcangeli (Università di Verona)
Maurice Aymard (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris)
Piero Del Negro (Università di Padova)
Thierry Depaulis (The International Playing-Card Society)
John McClelland (University of Toronto)
Gherardo Ortalli, presidente (Istituto Veneto di Scienze,
Lettere ed Arti, Venezia)
Alessandra Rizzi (Università Ca' Foscari Venezia)
Bernd Roeck (Universität Zürich)
Laurent Turcot (Université du Québec à Trois-Rivières)
Manfred Zollinger (Wirtschaftsuniversität Wien)

redazione e segreteria redazionale
Patrizia Boschiero (coordinamento e supervisione editoriale)
Alessandro Arcangeli, Alessandra Rizzi (redazione scientifica)
Chiara Condò (revisione testi, impaginazione, segreteria di redazione)

traduzioni e revisioni linguistiche
Frédéric Chatail, Jesko Kleine,
Esperanza Marrodán Ciordia, John Millerchip

Tutti i contributi pubblicati in «Ludica» vengono sottoposti a valutazione e revisione da parte del comitato scientifico e della redazione della rivista; i saggi sono inoltre sottoposti a revisione anonima tra pari a singolo cieco.

La pubblicazione degli annali
è prodotta in collaborazione
dalla Fondazione Benetton
Studi Ricerche e dall'editore Viella.

I diritti sono della
Fondazione Benetton Studi
Ricerche.

La redazione declina
ogni responsabilità per
i materiali inviati in visione
non espressamente richiesti.

Pubblicazione scientifica annuale,
autorizzazione del tribunale di
Perugia n. 32/95 del 14 luglio 1995.

Direttore responsabile:
Gherardo Ortalli.

ISSN 1126-0890
ISBN 978-88-3313-889-3

abbonamento annuale
per l'Italia euro 40
per l'estero euro 45

direzione e redazione
Ufficio edizioni - Ludica
Fondazione Benetton Studi
Ricerche
via Cornarotta 7-9, I-31100 Treviso
tel. +39 0422.5121
fax +39 0422.579483
Ludica@fbstr.it, www.fbstr.it

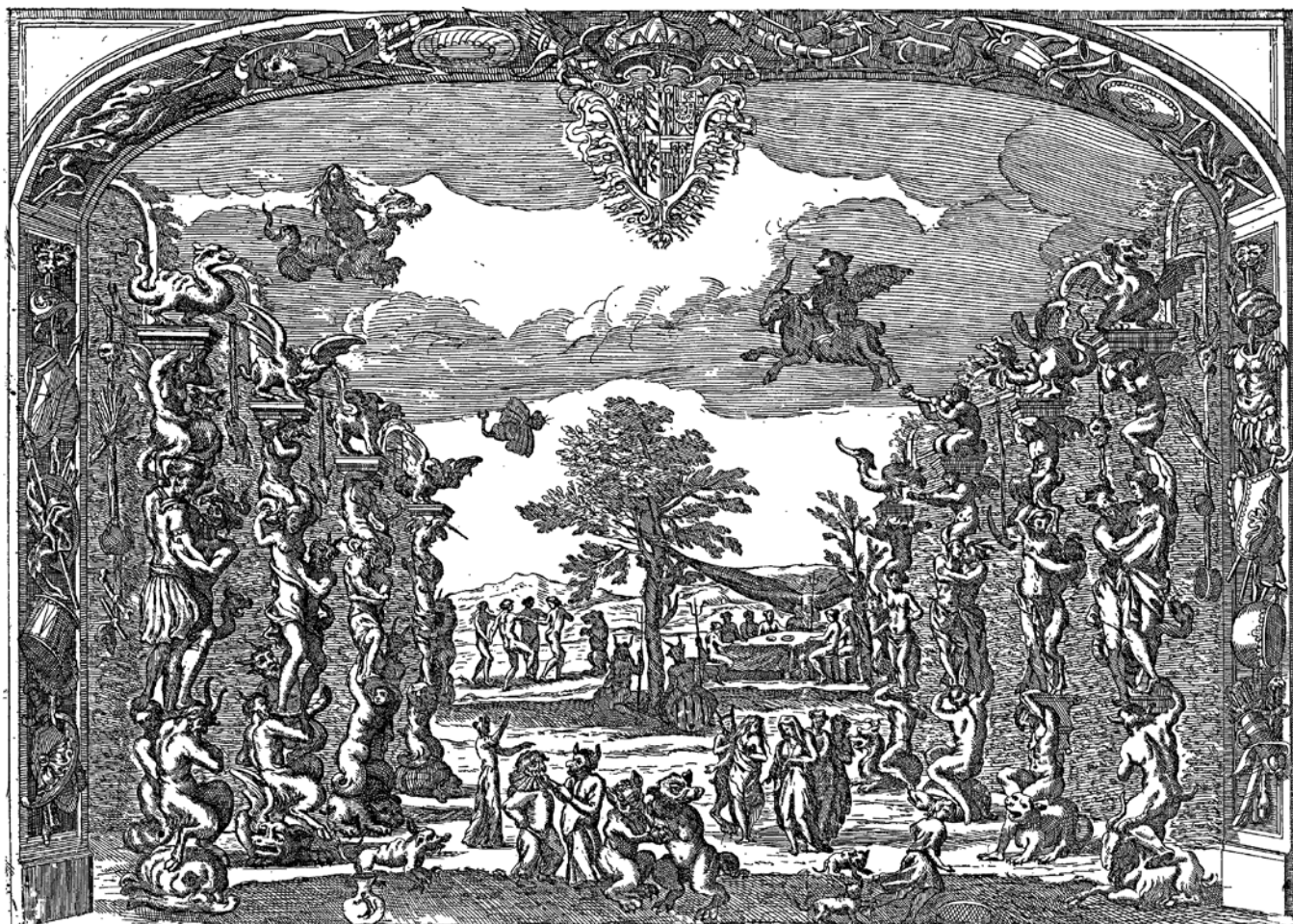
distribuzione
Viella (coeditore)
via delle Alpi 32, I-00198 Roma
tel. +39 06.8417758
fax +39 06.85353960
info@viella.it, www.viella.it

Referenze sulle illustrazioni
p. 13, fig. 1: copyright 2021
Biblioteca Apostolica Vaticana,
opera riprodotta per concessione
della Biblioteca Apostolica
Vaticana, ogni diritto riservato;
pp. 39-41, figg. 22-24:
su concessione del Ministero
della Cultura, Complesso
Monumentale della Pilotta,
Biblioteca Palatina, prot. 5046
del 18/10/2021;
pp. 45, 47, figg. 1-3: collezione
di Masaya Takiguchi;
pp. 119-121, figg. 1-5: gentilmente
fornite da Associazione Giochi
Antichi, Verona;
p. 122, fig. 6: copyright
Sportimonium.

La Fondazione Benetton
Studi Ricerche è disponibile
a regolare eventuali spettanze
per le immagini delle quali non sia
stato possibile reperire la fonte.

Sommario/Contents/Index/Inhalt

7	Gherardo Ortalli, <i>Günther Georg Bauer, «Homo Ludens / Der Spielende Mensch» e un passaggio importante per lo studio della ludicità / and an important advance for the study of ludicity</i>		
11	Leonardo Sernagiotto, <i>Giochi di guerra. Dimensione ludica nell'addestramento militare tra tardo antico e alto medioevo</i>		
25	Esther Merino, <i>La revolución escenográfica en el temprano siglo XVIII: Il Ciro. Juarra Et in Arcadia ego</i>		
43	Masaya Takiguchi, <i>Establishment and Development of the Edo Period Lottery "Tomikuji"</i>		
<hr/>			
Premio Gaetano Cozzi			
57	Antonia Schorer, <i>Historical Foundation of Game-Based Learning: game and learning theories in the early 20th century</i>		
73	Alessia Zubani, <i>Truth or Dare? Ludic automata in Mediaeval Islamicate courts</i>		
85	Nicolò Zennaro, <i>Mercanti in gioco. Un cartello di sfida nella Prato di fine Trecento</i>		
<hr/>			
Schede/Observations/Fiches/Karten			
103	<i>Occasioni ludiche. Gioco e scrittura del gioco nella tradizione letteraria italiana: Giuseppe Crimi, Un capitolo sul gioco attribuito a Pierantonio Legacci detto lo Stricca</i>		
106	Gherardo Ortalli, <i>L'Oracolo delle dame e il gioco del futuro</i>		
114	Alessandro Arcangeli, <i>Emozioni ludiche</i>		
118	<i>Giochi tradizionali</i> , a cura dell'Associazione Giochi Antichi di Verona: BEPPE MURARO, <i>Pilota, pelota, ulama, il mondo è una palla</i> ; ERIK DE VROEDE, <i>Traditional Ball Games in Northern Europe</i>		
<hr/>			
		Libri/Books/Livres/Bücher	
		123	Giacomo Oppia, <i>La Taffureria. Il gioco d'azzardo ad Alghero nel Medio Evo e nei periodi successivi</i> , review by Gherardo Ortalli
		125	<i>Games and Visual Culture in the Middle Ages and the Renaissance</i> , edited by Vanina Kopp and Elizabeth Lapina, review by Naomi Lebens
		127	Andreas Hermann Fischer, <i>Spielen und Philosophieren zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit</i> , recensione di Bernd Roeck
		128	<i>Playthings in Early Modernity. Party games, word games, mind games</i> , sous la direction de Allison Levy, compte-rendu de Élisabeth Belmas
		130	Peter Burke, <i>Play in Renaissance Italy</i> , recensione di Alessandro Arcangeli
		132	Greger Sundin, <i>A Matter of Amusement. The material culture of Philipp Hainhofer's games in early modern princely collections</i> , compte-rendu de Thierry Depaulis
		134	Mike Huggins, <i>Horse Racing and British Society in the Long Eighteenth Century</i> , review by Christian Jaser
		135	Ellen Liman, <i>Georgian and Victorian Board Games: the Liman Collection</i> , review by Gherardo Ortalli
		136	Bret L. Rothstein, <i>The Shape of Difficulty. A fan letter to unruly objects</i> , recensione di Michele Emmer
<hr/>			
		139	Riassunti/Summaries/Résumés/ Zusammenfassungen
		142	Autori/Authors/Auteurs/Autoren



Antecedentes

Entre 1707 y 1708¹ Filippo Juvarra (1678-1736) estuvo inmerso en el pródigo ambiente del espectáculo teatral romano, por el que transitaron artistas como Alessandro Scarlatti o Haendel. «Muy amigo de divertimentos»², por esas fechas entró en contacto con una de las estrellas que reinaba en tal mundanal firmamento, el cardenal Pietro Ottoboni (1667-1740), para el que, al parecer, diseñó en primera instancia un pequeño “teatrino”, en su Palacio de la Cancillería. A partir de entonces comenzó una fructífera relación que duró hasta 1712 e interrumpida tan solo con el viaje a Turín, para entrar al servicio del rey de Saboya. Porque solo la fértil inspiración del mesinense podía servir al propósito pretendido por el cardenal, de transformar la estructura tradicional de la escenografía del *Seicento*.

Consistía esta desde los *intermezzi* florentinos, en una articulación de las distintas decoraciones en base a la vinculación simbólica con los cuatro elementos, es decir la composición del escenario teatral a manera de una ventana ilusoria, la denominada “ventana albertiana”, que resultara verosímil a ojos de los espectadores como prolongación del espacio real y, además, que las decoraciones dentro de este marco artificial aludieran, ineludiblemente, a todos y cada uno de los elementos inherentes en la naturaleza, los cuales, desde las formulaciones de la

1. Gerolamo Fontana, *Aquelarre*, en *La caduta del regno dell'amazzoni*, 1690, texto de Giuseppe Domenico Totis (1644-1707). Madrid, Biblioteca Nacional de España. Figura literalmente en el texto: «Campagna colla noce di Benevento, dove dal Caprone è portato in aria, Turpino in forma di Nottola, intorno a cui vanno diversi Mostri ridicoli, che formano Varii balli con molte trasformazioni».

1. CHIRICO 2014 p. 41, donde sin embargo ya se mencionaba a Juvarra en una fecha más temprana, 1695, como autor de la escenografía, junto al “pintor de escena” Domenico Paradisi, del montaje de *La clemenza di Salomone*.

2. VIALE FERRERO 1970, p. 9.

2. Jacopo Chiavistelli, *Vista pastoral*, primer acto de *Il Greco in Troia*, 1688. Madrid, Biblioteca Nacional de España. Primeras ocasiones en las que aparece este motivo iconográfico de la pastoral en la composición escénica, a finales del siglo XVII.



2

Antigüedad, conformaban un microcosmos, trasunto del celeste, donde moraban los dioses olímpicos y como en aquel jerarquizado, en el terrestre reinaba un príncipe, con las mismas virtudes y capacidades, gracias a las cuales se posibilitaba el orden social.

Este teatro metafórico o alegórico había sido codificado desde la segunda mitad del siglo XVI, gracias a la labor de artistas como Vasari y Buontalenti llegando a su formulación prototípica de mano de Giulio Parigi, durante el primer cuarto del siglo XVII, para la articulación del discurso político de los Medici, mediante la denominada “lúdica del poder”. Pero, ya en la segunda mitad de esa misma centuria el modelo, asentado como apoteósica celebración mayestática³, parecía inmerso en un bucle recurrente, del que sus propios creadores buscaban no tanto una salida, como alternativas vinculadas al ostensible beneficio del sistema, convertido a esas alturas de la época moderna en incuestionable instrumento de gobierno.

3. En la frase de Georges Bataille, de su “Sovereignty” se resumen el sentido y la simbología del protagonista indiscutible de todo este andamiaje festivo: «A King is the creature par excellence of the miracle; in his person he concentrates the virtues of a miraculous presence», recogido por FELDMAN 2007, cap. 6, “Myths of Sovereignty”, pp. 226-283, p. 226.

4. El interés de la familia Colonna por el teatro fue de carácter estructural. Como los Medici en Florencia, la estirpe romana utilizó este recurso lúdico-festivo como medio de prestigio propagandístico para imponerse a las turbulencias de la geoestrategia política en la corte pontificia romana, aprovechándose, además, de su estrecha relación con la monarquía española; TAMBURINI 1989.

5. Sobre el mecenazgo de este relevante personaje ver DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ 2013.

Las innovaciones escénicas de Juvarra en Roma

El nuevo siglo comenzó en Roma con la prohibición de espectáculos aquel año jubilar de 1700, debido a la muerte del Papa Inocencio XII Pignatelli, la Guerra de Sucesión Española y el terremoto de 1703. Casi una década antes, el que sería mecenas de Filippo Juvarra y uno de los grandes promotores de los espectáculos teatrales romanos, el cardenal Pietro Ottoboni, había asistido a la representación de *La caduta del regno dell'amazzoni*, en las veladas organizadas en el Palacio Farnese⁴, en aquella ocasión para conmemorar el matrimonio del rey Carlos II y Mariana de Neoburgo, montaje promovido por el marqués de Cogolludo⁵. En un punto del camino, entre 1690 y las obras del mesinense en Roma, los “felices años veinte”, que supusieron aproximadamente desde 1690 hasta 1715, fueron el periodo que registró la transformación sustancial de la escenografía que se había iniciado a finales del siglo XV, pero parece evidente que el gusto teatral de Ottoboni, fundador de la Academia de los *Desuniti* (también prolífico escritor

de libretos), a la postre repercutieron de forma decisiva en la historia de la escenografía del *Settecento*, sobre el convencimiento de la necesidad de renovación de la materia dramática, de evidente neoclasicismo, fusionando tragedia antigua y moderna en un ambiente de recoleto aislamiento bucólico en sintonía con uno de los géneros de moda, el de la pastoral⁶, todo ello impulsado por el cardenal. Y quizás sea *Il Ciro* (1712), trilogía pastoral en tres actos⁷, con música de Alesandro Scarlatti, en base a los relatos de Herodoto y Juliano, la que mejor refleja la orientación conceptual del mecenas y plasmación iconográfica, por un artista que, además, reflexionó profusamente sobre las distintas formas de esa visualización, con un número más que notable de diseños y bocetos sobre el mismo asunto, para, en este caso, los doce cambios escenográficos, cuatro por cada acto. Y, teniendo en consideración, entre otras novedades con respecto a lo anterior, que en los escenarios juvarrianos deja de ser determinante el uso hiperbólico de la maquinaria, supliendo el impacto espectacular con efectos lumínicos, en la línea de la tendencia berniniana, incidiendo al tiempo en el aspecto moralizante como en el evocador atmosférico (fig. 1, p. 25).

Querencia temprana por la escena de la merienda campestre que ya aparecía, en medio del impactante aquelarre del espectáculo promovido por el marqués de Cogolludo⁸, pero que un par de años antes ya se había utilizado en Florencia, en el montaje de *Il Greco in Troia*, en el Teatro de la Pérgola, para conmemorar el matrimonio de Ferdinando de Medici y Violante de Baviera (fig. 2).

En la elección y creciente preferencia por este tema persiste la tónica que fue asentándose en la segunda mitad del siglo XVII, esto es, la de personajes relevantes de la Antigüedad, buscando la identificación con virtudes y hazañas de los héroes remotos, a manera de *exempla* moralizante, como forma de legitimación de príncipes y monarcas. Todos los montajes promovidos por el cardenal comparten elementos comunes: entre ellos la polarización maniquea de dos personajes de raigambre histórica, el protagonista y su antagonista, en una tensión moral, de la que sale ennoblecido el vencedor de la contienda ética, con el que se identifica el comitente, de manera que las representaciones teatrales tenían una evidente función hedonística, sobre la base recreativa que tiene la denominada lúdica escénica inherente en el estilo teatral de todo el siglo. Por otra parte, otra de las evidentes características de los espectáculos "Ottobianos" es la gran parafernalia escenográfica y de maquinaria escénica, que contribuían notablemente a la "elefantiasis" de la representación. Es en ese ámbito en el que resulta más relevante la sutil modificación que fue realizando Juvarra, sobre la tipología establecida a lo largo de la primera mitad de la centuria, en la que se simplifican los espacios alusivos a los cuatro elementos físico temporales, a una mera contraposición entre paisaje y arquitectura, entre exterior e interior, pero desde luego siempre en el plano terreno o mundano y en el que se inserta de manera natural y fluida, el espacio de reclusión forzada, como parte, normalmente, del esfuerzo del héroe por superar unas situaciones adversas al principio para terminar, tras numerosas penurias a manera de *road trip*, imponiéndose gracias a sus virtudes morales, implícitas para el triunfo o apoteosis de legitimación final. «Rinnovamento nella continuità» lo ha denominado Gloria Staffieri, subestimando un tanto la renovación – textual – que suponen los espectáculos promovidos por el cardenal, que llega a denominar como *collage* en base a modelos de referencia de tragedias francesas de la época sobre todo a las referidas para la misma década en que se configuró *Il Ciro* (*Il Costantino Pio* y *Teodosio il Giovane*), que, sin embargo, parecen más que sobresalientes en el aspecto escenográfico de la reforma



3

3. Portada de *Il Ciro*.
Madrid, Biblioteca Nacional
de España.

6. STAFFIERI 2006, p. 147. Es en este trabajo donde se precisa que el religioso de origen veneciano asistió junto a sus padres a la representación en el Teatro Farnese de *La caduta del regno dell'amazzoni*.

7. Solían seguir un mismo patrón homogéneo: tragedias en tres actos, que oscilaban entre los doce y los veinte cambios de decoraciones escénicas. Además, se les añadían tres *intermezzi*, que consistían en bailes o espectáculos corales interrelacionados, aunque fuera tangencialmente con el tema del montaje principal y al final de cada escena rematando con un aria o dueto o de más voces, a manera de preludio de la trama del siguiente acto.

8. Cuya escenografía se atribuye a Girolamo Fontana y la maquinaria al florentino Filippo Acciaiuoli. RICCI 1979, sin numeración de páginas, figura en catálogo cronológico de escenógrafos, después de Domenico Mauro y previamente a Marc'Antonio Chiarini.



4-5. Filippo Juvarra, diseños teatrales con el tema del paisaje prioritario (1708-1712). Londres, Victoria and Albert Museum.

9. En STAFFIERI 2006.

10. SPINOLA 2008. Discípulo de Bernini y de Pietro da Cortona, llegó a ser uno de los mayores expertos en la arquitectura teatral, a partir de las directrices del tratado de Fabrizio Carini Motta (*Trattato sopra la struttura de' teatri e scene che a nostri giorni si costumano*, Guastalla 1676), y la experiencia previa de los modelos de la Antigüedad romana, deducida de edificios emblemáticos como el Anfiteatro Flavio o Coliseo, junto a la necesidad de actualización en base a los nuevos criterios derivados de la ópera sobre todo, el espectáculo

practicada por Juvarra⁹. Y, si en el resto de obras promovidas por Ottoboni en los primeros años de la década, el *alter ego* de los protagonistas solía ser la encarnación o lo opuesto al virtuoso héroe moderno, es significativo que en *Il Ciro*, lo que se contraponen son espacios, la corte humana como sede del mal y la selva, sin embargo, como arcana residencia de la felicidad y la paz, razón por la cual cada una de las numerosas escenas ubican a sus personajes en parajes naturales. Es el paisaje el que vertebra la composición escenográfica, en una extensa gama, para dotar de mayor dramatismo a la trama en la que, al parecer, se desarrolló la vida del fundador de los aqueménidas (fig. 3, p. 27).

De la familia de los Fontana, fue Carlo (1634/1638-1714)¹⁰ quien ostentó un papel preeminente y quien aparece vinculado con buena parte de la producción de la arquitectura teatral y escenográfica romana del último cuarto siglo XVII, enfocadas a la puesta en escena de espectáculos musicales en la capital italiana. Con él se formó Juvarra en los primeros años de su estancia en Roma recién llegado de su Mesina natal, lo que le permitió asistir a la inauguración de la Galleria Colonna (1703), donde no solo pudo conocer de primera mano el proyecto de modificación planteado por Bernini sobre el inicial de Antonio del Grande, al tiempo que se empapaba de la obra pictórica de Giuseppe Bartolomeo Chiari



6

y Sebastiano Ricci¹¹, en la *Sala dei paesaggi* (1694) y a quien (este último) se debía el telón de boca del Teatro de Aleotti, también para los Farnese, en Parma.

Una vez pasado el paréntesis de la prohibición, en esos primeros años del nuevo siglo la actividad teatral cobró impulso de forma profusa en la capital pontificia¹², repartida entre el “teatrino” de la reina María Casimira de Polonia, el Teatro del Mascherone¹³, della Pallacorda, el Teatro di Tordinone o el de Capranica, las representaciones en el Palazzo Mignarelli, Ruspoli entre otros, junto al de propio Ottoni, en su residencia en el Palacio de la Cancillería¹⁴, donde Juvarra ya se ocupó en

6. Filippo Juvarra, acto I, mutación III, *Bosco sacro ad Apollo con trono e tempio*, de *Il Ciro*. Madrid, Biblioteca Nacional de España. Imagen con el mensaje prioritario de la semiótica del montaje.

que se fue imponiendo a finales del *Seicento*, desde los festivales medievales e híbridos tardorrenacentistas. Una concepción que se plasmó en la construcción del que fuera el primer teatro romano público, el Teatro de Tordinona (inaugurado en 18 de enero de 1671, bajo promoción de la reina Cristina de Suecia), destinado a los montajes de carácter musical, que requerían, además de las habituales características de la decoración escenográfica, una estructura acústica acorde a los nuevos usos además de mayor capacidad espacial de rentabilidad económica, que fusionara o posibilitara la asistencia en el mismo recinto, de un espacio privilegiado a manera de los teatros cortesanos y de otro más popular de amplio espectro para el resto de segmentos sociales, lo que se consiguió con la creación de los palcos superpuestos, tomando como modelo de referencia las “loggias” o galerías improvisadas para el emplazamiento de espectadores de los recintos efímeros para ubicar torneos y carruseles y que ya habían experimentado escenógrafos y arquitectos como Torelli (autor del diseño del teatro de su localidad natal en Fano) o los Vigarani.

11. Anteriormente mencionado, ahora por MARTINETTI 2016, p. 7. Y, mucho más reciente, ver la premiada monografía de STEFANI 2019.

12. Como por otra parte lo fue a lo largo de todo el siglo XVII. El ambiente del espectáculo se caracterizaba por la versatilidad y la expresividad, que luego se trasladaba al resto de cauces plásticos, como es el caso que mejor ejemplifica es la búsqueda de los efectos dramáticos en la obra de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680). De hecho, una de las estudiosas que más ha rastreado la actividad puramente teatral de este artista mencionaba incluso que «resulta más que probable que la forma de articular el edificio teatral francés, con la boca de proscenio que aparece en las reproducciones del montaje de la tragicomedia *Mirame* (con escenografía creada por Torelli y vestuario de Stefano della Bella), se debe atribuir al círculo berniniano activo en París entre 1640 y 1641, al servicio del Cardenal Richelieu». No solo esto, sino recogiendo una

valoración aún más temprana, de «un Bernini considerado genéricamente como teatral en su más amplio sentido», que fuera planteada por los eminentes Marcello y Maurizio Fagiolo en su lúcido trabajo *Bernini, una introduzione al gran teatro del barocco*. TAMBURINI 2012, pp. 13 y 17, respectivamente. También se han ocupado, de la figura inmensa de Bernini en su amplio espectro artístico, Delfín Rodríguez Ruiz y en ciertos aspectos Diego Suárez Quevedo, subrayando el carácter eminentemente teatral de su obra, en este caso a propósito del análisis de la Capilla Cornaro: «como teatro en el teatro, en los términos y planteamientos más excelsos y efectivos emanados del genio de Bernini; escultura, arquitectura, pintura, luz y escenografía, se dan aquí la mano en una magna composición, todo en claves del asimismo citado *bel composto* que ensamblara y concatenara el más conspicuo regista», en SUÁREZ QUEVEDO 2015, p. 569.

13. CAIRO 1984.

14. Mercedes Viale Ferrero ha abordado en amplitud la figura de Juvarra, en su vertiente específica de escenógrafo y arquitecto teatral, de forma temprana también le adjudica al mesinense la remodelación del llamado *teatrino* o *teatro piccolo* – donde se representaron, entre otras, la *Statira* (1690) y *l'Eudisia* (1692) y los montajes del género “buratini” o de marionetas – además de varios diseños relativos a la arquitectura teatral de cuatro órdenes de palcos para Ottoboni, así como los diseños escenográficos para *Il Costantino Pio* (1710), *Teodosio il Giovane* (1711) e *Il Ciro* (1712), aunque ubicados en un espacio renovado, sobre cuya autoría, sin embargo, persisten las dudas en su atribución a Juvarra, como resalta VOLPICELLI 1989.

15. VIALE FERRERO 1970, p. 24.



7

1710 del montaje de *Il Costantino Pio* (con música de Carlo Pollaroli) y donde se pueden ver las evidentes connotaciones simbólicas del tema con las del primer emperador cristiano, lo que implicaba, además, una restitución de la arquitectura de “vedutismo fantasmagórico”¹⁵ más que arqueológica en puridad, para ubicar la narración de la historia, si bien ya se podía ver que la preocupación del artista se inclinaba hacia la simplificación de la construcción espacial de la perspectiva angular, que, a su vez, diera la puntilla a la forma canónica moderna de la “ventana albertiana”.

Precisamente, ahondando en la obra escenográfica de Juvarra se percibe desde el principio que no parece mostrar el mismo interés por el acento perspecti-



8

vo de la composición espacial, de los diseños de Ferdinando Galli Bibbiena y familia. Su verdadera innovación radicó en 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 había empezado a alejar Burnacini en *Il fuoco eterno*. Ahora desaparecen cielo e infierno y lo que se mantiene es un único nivel terrenal, en el que cohabitan y coexisten dioses, héroes y hombres, en una Arcadia feliz, como la que predicaban los antiguos, un vergel paradisiaco, con preeminencia ética, que funcionaba como espejo social de analógico reflejo para los súbditos a manera de ejemplo, que sustituye una iconografía

7-8. Filippo Juvarra, diseños teatrales (1708-1712). Londres, Victoria and Albert Museum. Variaciones y estudios preparatorios de la que terminaría siendo innovación original de la semiótica escenográfica tipológica, conocida como "sede vacante".

9. Jacques Callot, *Combat à la barrière*, Nancy 1627. Madrid, Biblioteca Nacional de España.



9

por otra, pero que no deja de formar parte de la retórica de la sumisión de la lúdica áulica. Y ese nuevo escenario de unificación, de idílica ambientación, será el de la semblanza ajardinada (figs. 4-5, p. 28).

No fue ésta la única innovación en la creación de modelos escenográficos de Juvarrá, ya que en el *Teodosio il Giovane* (1711), igualmente representado en el Teatro Ottoboni del Palacio de la Cancillería, con música de Filippo Amadei, ya aparecieron otras composiciones, otros emplazamientos que venían a sustituir los desaparecidos ámbitos aéreos o de carácter ígneo, de no menor relevancia simbólica que aquellos, aunque con un cariz distinto, como fueron la biblioteca regia o la denominada «maquina della sapienza», una «libreria chi pare una foresta incantata»¹⁶, o sea un bosque encantado, de ineludibles connotaciones shakesperianas.

Jardín de escena

En ese interés por los beneficios derivados del bucolismo inherente en la Naturaleza tuvo notable relevancia la fundación de la Academia de Arcadia¹⁷, Arcádica o Arcadiana, inspirados por el bienestar derivado de una tarde de estío, tras una reunión de catorce caballeros en las proximidades del Castillo de Sant'Angelo, en una especie de banquete funerario informal, en honor de quien fuera su mecenas, la reina Cristina de Suecia. Su primera sesión oficial se celebró en los jardines traseros de la iglesia de San Pietro in Montorio, en el conocido como Bosco Parrasio sobre el Gianicolo, el 5 de octubre de 1690, aniversario de la muerte de la reina sueca.

Para esta asociación literaria, como lo fueron para otras instituciones similares de reunión especulativa anteriores, el teatro se convirtió en el cauce más indicado para hacer exposición de sus postulados estéticos, e incluso orientación de las directrices morales y éticas del buen gusto social, en su caso, inherentes en el apacible ambiente agreste. Desde el punto de vista escenográfico¹⁸ esto significaba romper con la verosimilitud de los tiempos acordes con la historia del argumento, porque los asuntos del drama pastoral, que la Academia propugnaba, parecían trascender la realidad, para ubicarse en una época atemporal utópi-

16. VIALE FERRERO 1970, p. 34.

17. Un estudio más detallado y mención de todos los miembros fundadores se encuentra en DIXON 2010. Su implicación llegó a ser tal que buscaron pseudónimos o sobrenombres en alusión a territorios de la antigua Grecia descritos por autores como Estrabón o Pausanias. De los veinticinco miembros al final del primer año, se incrementaron en 1163 en 1711, de los que ya formaban parte mujeres que no provenían del entorno aristocrático y a las que se instaba a escribir y dar muestra de sus cualidades literarias de la misma forma que a los varones. Entre sus actividades se contaban las veladas de lecturas críticas de autores, un tanto desdibujadas desde la muerte de Galileo, donde se abordaron análisis de discursos filosóficos y principios científicos expuestos por Descartes, Leibniz o Newton. De la misma forma, se fomentaron discusiones sobre virtudes y beneficios de los distintos regímenes políticos, ya fueran monarquía o república, no tanto con carácter crítico como reflexión ética así como replanteamientos de otros aspectos sociales, policiales o económicos y culturales.

18. DIXON 2010, cap. 2, "Performance and Theater", *An Arcadian theory of Performance*, p. 32.



10



11

10-11. Filippo Juvarra, acto I, mutación I, *Vasta pianura tra monti*, y acto III, mutación VII, *Pianura con torre e porta*, de *Il Ciro*. Madrid, Biblioteca Nacional de España. Escenas finales resultado de la investigación de distintas variaciones y versiones realizadas por el mismo artista, sobre el tema del paisaje como tipografía escenográfica preferente.

ca de inocencia, buscando la restauración de una Edad Dorada perdida, como la existente en la Arcadia de tiempos remotos, cantada por poetas como Píndaro.

Habían acordado reuniones periódicas, cada cuatro años, como las de las antiguas Olimpiadas, de las que durante treinta y ocho años se repitió en la presidencia el prelado de Macerata, Giovanni Maria Crescimbeni, autor de *L'istoria della volgare poesia* (Venecia 1731) y entre sus objetivos radicaba la sustitución en los espectáculos cortesanos del popular y asentado melodrama barroco, por el género dramático pastoral, cuyos antecedentes más inmediatos reconocían en el texto de *Il pastor fido* de Giovan Battista Guarini o la *Aminta* de Torquato Tasso, sin embargo poca fue la fortuna de este tipo de asuntos – uno de los primeros la *Diana ed Endimion* de Alessandro Guidi – especialmente concebidos para su montaje. Se conformaba así un género híbrido, que mantenía las características de 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.

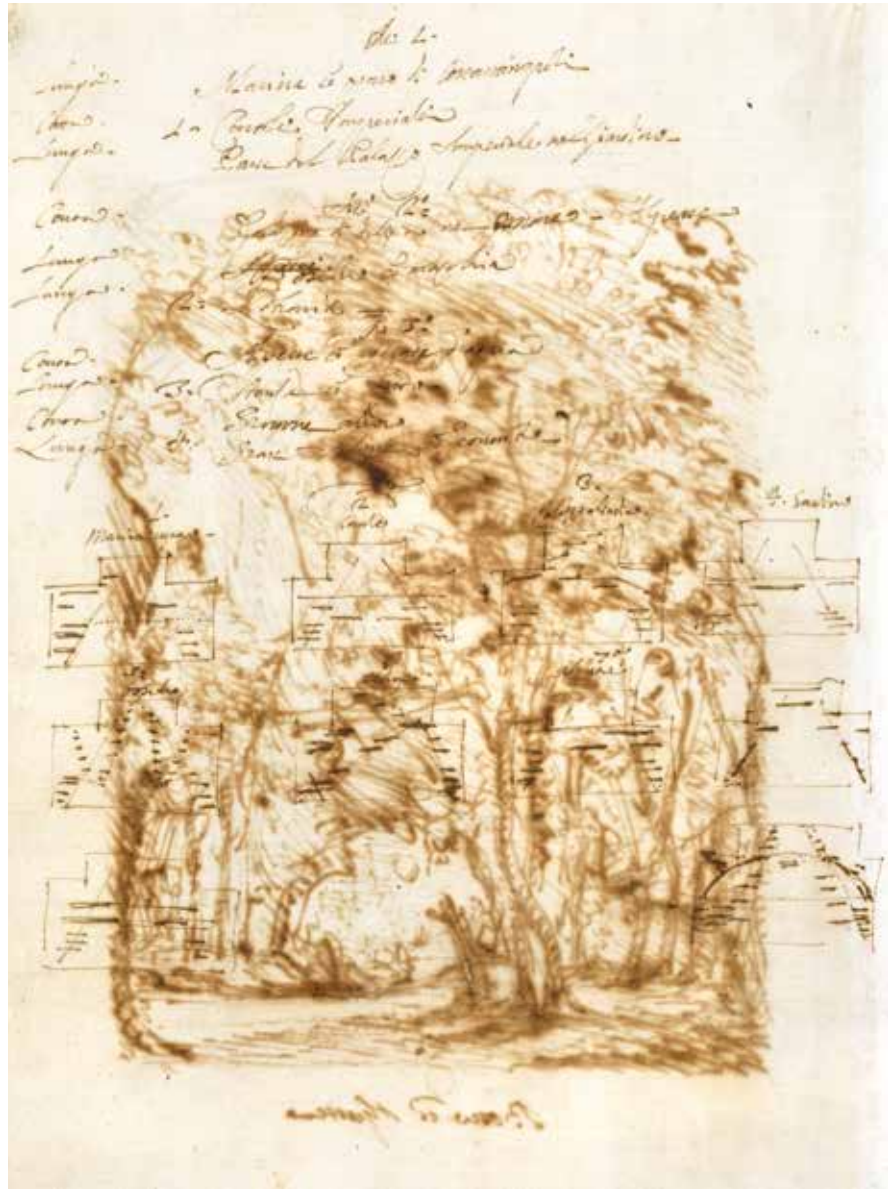
Prioridad máxima de los teóricos de la Academia era sustituir el excesivo artificio y las complejas alegorías del siglo XVII, llenas de hipérboles y complejas metamorfosis de carácter moralizante, que consideraban claro exponente del mal gusto, a cambio de una purificación literaria, de unos referentes narrativos más plausibles y asequibles, de mayor transparencia semiótica. Y, desde luego, la mayoría de los miembros se mostraron proclives al cauce teatral para favorecer la transmisión de sus postulados, intentando reorientar los argumentos, desde los que consideraban más frívolos a otros más cercanos a la propia naturaleza humana, como el amor carnal y pasional en favor de uno maternal, de mayor empatía y comprensión para el común de los mortales.



12

12. Filippo Juvarra, acto II, mutación IV, *Luogo ingombrato da alberi altissimi*, de *Il Ciro*. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

13. Filippo Juvarra, diseño teatral (1708-1712) con numerosas anotaciones que se pueden considerar como estudios preparatorios de los grabados definitivos para el montaje final de *Il Ciro*. Londres, Victoria and Albert Museum.



13

19. El cardenal supervisaba todos los aspectos al detalle, como el diseño de las entradas y a su cargo se editaban los libretos, que solían incluir pasajes laudatorios de tan generoso comitente por parte de los académicos. Entre ellos produjo *La Statira* (1690), *Il Columbo* (1691), *Il Costantino Pio* (1710), *Teodosio il Giovane* (1711) e *Il Ciro* (1712).

Entre todos los seguidores de los preceptos arcadianos, uno de los más fervientes fue el cardenal Pietro Ottoboni¹⁹, quien no tuvo reparo en poner todos sus recursos al servicio de la causa, hasta el punto de que, incluso, se conoce como Teatro de Arcadia al que promocionó, en forma de montajes – aprovechando las fiestas habituales del calendario religioso, como Navidades o Carnaval –, en su residencia del Palacio de la Cancillería en Roma, donde residieron los artistas a los que protegía, desde compositores como Alessandro Scarlatti o Arcangelo Corelli, pintores como Francesco Trevisani o Sebastiano Conca y arquitectos como Francesco Pellegrini y el propio Filippo Juvarra.

El presidente de la Academia, Crescimbeni no dudaba en alabar a Ottoboni, por su impulso de la labor reformadora, en favor del melodrama frente a otro tipo de



14



15



16

espectáculos como oratorios o serenatas, en el que recuperó el elemento coral, como reminiscencia de los géneros dramáticos originarios de la antigua Grecia. Ya en *Il Costantino Pio*, Juvarra se había mostrado especialmente sensible a la iconografía paisajística, pero en el caso de *Il Ciro*, parecía más indicado si cabe, en consonancia con el argumento de la historia, que relataba la vida bucólica del protagonista, previa a su estelar revelación como futuro líder de los persas. Es por eso que se le presentaba en el seno de una armónica ambientación pastoril – con evidentes semejanzas en la literatura artúrica pero también homérica, en parangón con la biografía temprana de Paris, antes de su escarceo con Helena – de carácter idílico, en una ficción alejada de la realidad cotidiana de quien tuvo que salvar no pocos obstáculos, antes de lograr el trono aqueménida, lo cual, precisamente, se representa en una de las escenas ideadas por Juvarra. Trono mundano en primer término, pero sancionado por el divino, de arquitectura barroca, en la que se dejan sentir influencias berninianas como borrominescas, en su versión profética y ancestral, puesto que su denominación equipara en la sintética imagen la sede regia con el templo de Apolo en su bosque revestido de reminiscencias mistericas (figs. 6-9, pp. 29-32).

Una presencia, la del trono originario en la propia Naturaleza, que cobra protagonismo individualizado, si bien era algo ya ensayado anteriormente, en las celebraciones triunfales, como las de Jacques Callot. Esta misma influencia de la obra gráfica del grabador francés es perfectamente identificable en la composición de la primera escena de *Il Ciro*, en la que no falta la torre y el puente, de rústica factura, enmarcando el fondo primigenio, de prístino amanecer, implantado y repetido hasta la saciedad en la escenografía posterior, hasta los Galliari y Fontanesi inclusive. Se podría entender esta arquitectura, a manera de barbacoa de protección o flanqueo de la entrada o aproximación a la historia, de la misma forma que la consecutiva tendría por objeto recuperar la composición del origen de la trama, en un momento más avanzado, en el que se puede intuir por la degradación arquitectónica de la torre, presagiando la tipología, de la ruina... y, quizás, de las ambiciones humanas (figs. 10-11, p. 33).

14-15. Filippo Juvarra, acto I, mutación II, *Prospetto di palazzo*, y acto II, mutación V, *Casa di Sandane*, de *Il Ciro*.

Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica (fig. 14); Madrid, Biblioteca Nacional de España (fig. 15).

Formulación alternativa de escenas urbana y rural, que se convierten en una protocolaria dualidad entre la vida mundana terrenal cortesana y otra de carácter paradisiaco con tintes idílicos, asociados a la perfección ética.

16. Filippo Juvarra, acto II, mutación VI, *Campo preparato per convito*, de *Il Ciro*. Madrid, Biblioteca Nacional de España. Enormes semejanzas con otras de Lodovico Burnacini, en *Il Pomo d'oro* y/o *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali*.

17. Filippo Juvarra, acto III, mutación VIII, *Giardini reali*, de *Il Ciro*. Madrid, Biblioteca Nacional de España. Tipología escenográfica alusiva a los jardines de carácter mundano, cortesano.

18. Filippo Juvarra, acto III, mutación IX, *Archi sotterranei e carceri*, de *Il Ciro*. Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica. En la Biblioteca Nacional de España constan con signatura ER/2351 quince estampas sin texto, procedentes de la Biblioteca Real (BR), inventariados como ilustraciones de *Il Ciro*, tres de los cuales no parecen corresponderse con las decoraciones que Juvarra diseñó para esta obra, seguramente reunidas por error cuando se hizo la catalogación de Lafuente Ferrari, además de que, más en concreto, falta la de la Cárcel. Son grabados recortados de alguna parte y pegados en "cuartillas" y luego esas cuartillas están encuadradas, posiblemente ya en la BNE, con el siguiente sello de la Fundación Custodia, que aparece en todas las estampas: «Cette marque, qui figure sur les gravures de l'ancienne section des Beaux-Arts de la Bibliothèque nationale d'Espagne, a été peu utilisée avant 1931, date à laquelle commence l'inventaire de la collection sous la direction d'Enrique Lafuente Ferrari. Elle a été apposée de façon systématique jusqu'en 1981».



17



18

La sucesiva alternancia de escenas, relacionadas por parejas y tríos, aunque susceptible de polisemia semántica con otras más de la serie, estética y simbólicamente, difiere de la anterior agrupación en base a la definición de elementos naturales, de manera que se vincula una escena urbana con la del amanecer de la historia. Primeros eslabones de esa cadena rítmica, campo y ciudad, de la que, sin embargo, no se excluye un "bosque delicioso" en torno a la arquitectura palatina donde habitaban los monarcas, inaccesible para el resto de los mortales, convertido en antagonista, centro de malvadas intrigas – a la manera de moradas ancestrales de magas y brujas como Circe, Alcina o Armida –, frente al paradisíaco vergel donde aquellas se resolvían (figs. 12-13, p. 34).

Bosque sacro ad Apollo con tempio y *Luogo ingombrato da alberi altissimi* constituían el eslabón de las escenas III y IV, de la misma forma que *Prospecto della casa de dignitario Sandane*, ejemplificativo de las mundanas ambiciones humanas de la V, se puede considerar variación intrínsecamente relacionada con la urbana de la II, frente a la arcádica concatenación nuevamente de las III y VI, como preámbulo de los dramáticos sucesos acontecidos seguidamente, precedidas de *Ballo di Furie*, con similar idiosincrasia a la de los apoteósicos finales, casi apocalípticos y desde luego catárticos, de emblemáticos espectáculos, como los celebrados en la Versalles de Luis XIV, con los que solían rematar las escenas finales de este tipo de espectáculos cortesanos (figs. 14-15, p. 35).

En la secuencia metafórica, de hecho, la escena del trono se equipara con la del núcleo fundacional del Oráculo de Delfos así como la otra con la roca artúrica, de la que solo el elegido, el héroe virtuoso de la ética trovadoresca medieval, se alza triunfante en la empresa, en correspondencia con la escena VI, insertas ambas en el mismo aura de la del "trono vacante", que preludiaban futuros hechos dramáticos, como la calma antes de la tempestad, sobre los que habría de terminar el aparato apoteósico, imponiéndose a la postre la "sabiduría" del lúcido y virtuoso gobernante. En este caso, la sexta composición escénica se concibe en un ámbito arquitectónico, empapelado de vajilla nobiliaria de aspecto similar a



19

la filigrana, con la que Juvarra estaba tan familiarizado por la profesión paterna, que recuerdan no poco a las decoraciones escenográficas de Lodovico Burnacini²⁰, en este caso, para enmarcar la merienda campestre en un ámbito cortesano por contraposición, enmarcando el altar ritual al fondo, a manera de catedral de ritos profanos (fig. 16, p. 35).

A partir de ahí, las siguientes escenografías tienen por objeto unir ámbito natural con el terrestre/palatino, con intención de acercar, romper las anteriores cesuras estipuladas desde la fórmula de los *intermezzi* florentinos de Bernardo Buontalenti. Se trataría de una plasmación de la naturaleza racionalizada. Una traslación del ámbito salvaje al domesticado por el hombre y no por cualquiera, sino por el hombre que rivaliza con los dioses, que es testimonio de ellos y que por su designación firma con el llamado “nos o plural mayestático”. Por esa razón, la primera de ellas, la escena VIII muestra los “Jardines regios” con la semblanza de rústicos pórticos infinitos concatenados, concebidos a la manera de las grutas de que en los siglos precedentes venían a representar de forma artificialmente impactante el origen, la conexión con la fuente primigenia, con la cueva ancestral de la que surgió la vida (figs. 17-19).

Las imágenes de *carceri* o cárceles, las que fueran una de las señas de identidad de la iconografía de Giovanni Battista Piranesi, de uno de los grabadores más relevantes de todos los tiempos, encuentra antecedentes en la llamada Escuela Boloñesa, de los Galli Bibbiena, pero antes incluso se materializa por vez primera (o cuando menos, en una de sus primeras ocasiones) para la representación de la historia del derrocamiento de Carlos II Estuardo, en la convulsa Inglaterra del mediados del siglo XVII, que conmocionó la Europa de las cortes absolutistas²¹. Como en la ideada por Graziani o la representada en el montaje florentino del *Ercole in Tebe*²² cuya escenografía se le debe a Ferdinando Tacca – ambos del mismo año –, la primeras en la que aparece la iconografía carcelaria, el objeto de ese nuevo espacio supone una inflexión previo al advenimiento, un tiempo de *interregno*, mientras se resuelven los conflictos argumentales al final, en la

19. Filippo Juvarra, diseño teatral (1708-1712), bajo ese epígrafe general aparece esta imagen en el catálogo de los fondos del Victoria and Albert Museum, Londres. Una de las distintas formulaciones que hizo el artista mesinense, sobre la iconografía de la cárcel.

20. MERINO 2020a.

21. Razón por la cual, quizás, se localiza una ejemplar de la obra de Graziani, *Il Cromuele, Interior de la Torre de Londres* de G. Graziani. Bolonia 1661 en la Biblioteca Nacional de España, procedente de los fondos de la Biblioteca del Palacio Real. Del mismo año es el otro ejemplo temprano de aparición de la composición escenográfica carcelaria en el montaje florentino de Ferdinando Tacca, *Ercole in Tebe* (1661), acto III, escena I, Ercole, Alceste e Caronte, con la imagen de la prisión de Teseo, representado en el Teatro de la Pérgola, del que igualmente se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de España.

22. MERINO 2020b.

20-21. Filippo Juvarra, acto III, mutación XI, *Tempio con machina del trono e del globo celeste*, de *Il Ciro*. Madrid, Biblioteca Nacional de España (fig. 20); y uno de los que se pueden entender como estudios preparatorios, conservados en el Victoria and Albert Museum, Londres (fig. 21).



20



21

que el protagonista, en este caso del espectáculo para Ottoboni, simplemente reo por maldad de su contrincante, recibe la visita caritativa de quien se pone de su lado, Sandane y que terminaría siendo su consorte, pasadas todas las vicisitudes de un camino procesional, una especie de “road movie”, en el desenlace final, con el derrocamiento del tirano Astiages. De esa manera, la función de un espacio escénico con claro carácter claustrofóbico, acotado, enrejado, se convierte en una escena de catarsis, incrementada por la iluminación en profundidad practicada por Juvarra – y donde es imposible no apreciar las semejanzas con otras imágenes previas de temática similar como alguna de Ferdinando Bibbiena –, aunque aumentando las posibilidades dramáticas de la mano del artista mesinense, enquistadas en una franja de mínimos desde los primeros tiempos, registrados por Serlio, donde apenas se daban unas breves pinceladas sobre iluminación frontal y cenital, luego no mucho más aumentadas por Sabbatini, ya en el siglo XVII, donde seguía siendo elemento prioritario la composición perspectiva de la caja escénica frente a una tensión lumínica que, ahora, solo puede entenderse como derivación de la influencia artística romana.

Las escenas finales de *Il Ciro* suponen una sucesión de espacios concatenados, a distintos niveles, con terrazas y balcones conectados por escalinatas, de apariencia imposible, que presagiaban las elucubraciones de Piranesi²³. Primaba, como en sus paisajes, la vertiente, el perfil arquitectónico de las composiciones, en las que se va imponiendo, lenta pero inexorablemente, el carácter apoteósico, para resolver los asuntos de la trama, sin faltar las diferentes aproximaciones preparatorias a lo que será la resolución final de la composición. A partir de ese estadio, en una fuga hacia delante, se produce una aceleración que conduce a través de la escena X, del *Atrio che conduce agli appartamenti reali*, pasando por la XI sede del *Gran tempio del Sole*, donde habitan las supremas autoridades humana y divina a su vez, que sirve al propósito de establecer comparación entre Elcino-devidio en *Il Ciro*, quien, ya en la escena final XII, adquiere la dignidad y el trono regio que sustenta el Orbe, mediando la espectacularidad de una gran máquina,

23. De los estudios más recientes sobre tan relevante artista se puede mencionar el catálogo de la magnífica exposición, celebrada en la Biblioteca Nacional de España, comisariada por los profesores Delfín Rodríguez Ruiz y Helena Pérez Gallardo (RODRÍGUEZ RUIZ-PÉREZ GALLARDO 2019).



22

reminiscencia de las barrocas, que pese a las reticencias de la Academia, siguió siendo el recurso fundamental del final grandioso y apologético habitual de las representaciones teatrales de la anterior centuria y que venía a hacer explícita alusión hiperbólica a la transformación, mejor dicho metamorfosis del personaje protagonista a lo largo del periplo de los doce cambios escenográficos distribuidos a lo largo de los tres actos habituales de los libretos ideados por Ottoboni (figs. 20-21).

Para los miembros de la Academia de la Arcadia, las artes visuales y, sobre todo la arquitectura, tienen una clara funcionalidad moral en su búsqueda de los beneficios sociales y la escenografía aúna todas las disciplinas artísticas. Juarra ejemplifica la utilización de los principios estéticos y el pensamiento académico, con la escenografía como expresión elocuente. La intención de este tipo de espectáculos, teatrales, era hacer visible el designio divino, la idea subliminal que hilvana la historia argumental, la conclusión moral, no solo en esta de *Il Ciro* – quizás la que representa mejor los ideales del género pastoral impregnado de tintes trágicos, promovidos por la Academia de la Arcadia – sino también en las que le precedieron (*Teodosio* y *Il Costantino Pio*) pretendía hacer hincapié en el traslado de la naturaleza arcádica, al fin símbolo de las bondades divinas a la vida cortesana en la que terminaba de imponerse el héroe, que transformaba así, en base a sus virtudes el anterior orden social corrupto, insertándolo en un proceso regenerativo, por el que la armonía natural terminaba de imponerse en el ámbito cortesano y por extensión en una renovada naturaleza social, de cuya filosofía, por tanto, la escenografía era el mejor vehículo de adoctrinamiento. La confluencia de los astros y de los elementos, derivada en un orden cosmológico pluscuamperfecto por acción del monarca, que se impusiera a lo largo del Seiscientos, muta, rebasada la frontera de la nueva centuria, en un programa ideológico en el que la formulación del “Buen Gobierno” de los monarcas absolutistas deviene de una renovada fórmula iconográfica, explicitada en base a una utopía paradisíaca, de apariencia paisajística, donde siguen coexistiendo en una tensión inhe-

22. Domenico Mauro, *Selva d'Arcadia*, de *Il favore degli dei*, 1690. Parma, Biblioteca Palatina. Con el personaje de la Brisa alada, secuestrando a Calisto, ninfa del cortejo de Diana, de quien se enamoró Zeus y madre de los “arcadios” mediante maquinaria creada por Gaspare y Pietro Mauro.

23. Ferdinando Galli Bibbiena,
Campi Elisi, de *Letà dell'oro*, 1690.
Parma, Biblioteca Palatina.



23

rente la lucha de los opuestos, lo apolíneo y lo dionisiaco, en equilibrio final, por acción del monarca dotado de mayores dones y por tanto, incuestionable objeto de sumisión como elemento sustentante de un nuevo orden social. En definitiva, repasando la profusa producción juvarriana no deja de sorprender el notable cambio con respecto al modelo escenográfico que fue configurándose a lo largo de los tres siglos anteriores (figs. 22, p. 39, y 23-24).

Es cierto que ya habían aparecido indicios de cambio puntuales, con la inclinación de algunos artistas de la disciplina escénica hacia el prototipo codificado por Vitruvio para enmarcar el ambiente libertario de la sátira, como en las maravillosas escenas de Doménico Mauro (y maquinaria creada así mismo por Gaspare y Pietro Mauro) de la “Selva d’Arcadia” dentro del montaje de *Il favore degli dei* y los “Campi Elisi” de Ferdinando y Francesco Bibbiena para *Letà dell’oro*, los dos fastuosos festejos celebrados en Parma para conmemorar el matrimonio del heredero del estratégico ducado del norte italiano, Odoardo Farnese y la princesa Dorotea Sofía de Neoburgo²⁴ (1690). Sin embargo, la insistencia de Juvorra por dicha temática no hace sino confirmar el cambio, una auténtica revolución que pone punto y seguido, aún manteniendo un entramado reconocible para los espectadores, haciendo fluida la transición a otro esquema escenográfico metafórico que sirve como soporte visual de una nueva semiótica política, que, a la postre, continúa sirviendo como instrumento para la legitimación de las monarquías resilientes. Ya fueran apacibles vistas de entornos naturales, domesticados, apolíneos u otras más agrestes, enmarañadas, tenebrosas o dionisiacas – aunque ambas dualidad equilibrada en un cierto delicado sosiego –, las creaciones de Juvorra para los entretenimientos lúdicos de un cardenal de la curia en la corte pontificia, no dejan de ser trascendentes muestras de un vocabulario gráfico renovado que ahonda en las mismas raíces, quizás más, en la entraña de las antiguas divinidades primigenias tardoprehistóricas femeninas de las diosas madres, encarnación de la Naturaleza misma, de su carácter fértil, a manera de Cibeles o la *Tellus* romana, para asentar el vínculo primordial del poder mayestático de la incipiente centuria. Una recreación iconográfica e iconológica de una regeneradora explosión cósmica, a través de la confrontación de la naturaleza orde-

24. CIRILLO-GODI 1989.



24

nada y caótica, de la que vuelve a salir triunfante, al final, el *status quo* de la sociedad estamental establecida con el Absolutismo (fig. 25).

En 1711 la vida de Juvarra pudo dar un giro en un momento decisivo de su trayectoria profesional como escenógrafo. José de Austria le pidió algunos diseños para el montaje del *Junio Bruto*, pero la muerte del emperador truncó este proyecto, ya que su sucesor, Carlos VI delegó el encargo al “ingeniero teatral” Ferdinando Bibbiena, a quien le facilitó la tarea el hecho de que su hermano y colaborador habitual, Francesco, ya se encontrara en Viena y a quienes se les fueron uniendo sus respectivos hijos. Fue el comienzo de la expansión de la dinastía por Europa. Por su parte, Juvarra continuó al servicio de Ottoboni hasta 1714, fecha en la que el rey Amadeo II de Saboya le llamó para trabajar en el Piamonte con objeto de centralizar el trabajo arquitectónico de la corte sabauda y donde finalizó, igualmente, la tradición de la escenografía característica del *Seicento*, en base a la alegoría de los cuatro elementos, que allí había visualizado Borgonio con las decoraciones para los *Ballets* de Corte, coreografiados por Filippo D’Agliè. Era el lógico epílogo del artista que no solo había renovado la fórmula de la decoración escenográfica consolidada durante la centuria anterior y que ya en sus últimos decenios había dado muestras de agotamiento frente a los cambios sociales que se estaban produciendo con el tránsito al nuevo siglo. Porque Juvarra fue un artista «demasiado grande para ser solo un enorme escenógrafo»²⁵, no tanto porque esta disciplina fuera una actividad ocasional en su carrera profesional sino porque su experiencia en el ámbito “doméstico” de las representaciones teatrales para el cardenal en el Palacio de la Cancillería o en el Capranica, o para el *teatrino* de la reina de Polonia en el Palazzo Zuccari, anticipaba soluciones vanguardistas a la hora de enfocar la arquitectura en general del *Settecento*, como la inserción de los espacios curvilíneos y los estímulos pictóricos de la iluminación escenográfica para incrementar la estupefacción dramática del lenguaje arquitectónico.



25

24. Ferdinando Galli Bibbiena, *Campi Elisi*, de *L'età dell'oro*, 1690. Parma, Biblioteca Palatina. Con detalle de “almas de los héroes”.

25. Filippo Juvarra, diseños escenográficos (1708-1712). Londres, Victoria and Albert Museum. Una de las muchas variaciones/reflexiones del artista sobre el tema del paisaje, a manera de sacralización paganizante de una tipología que llegaría a ser motivo protagonista de la escenografía del '700, a través de la cual cristalizó la transición de la Lúdica del poder a la Bucólica áulica.

25. VIALE FERRERO 1970, p. 75.

Bibliografia

CAIRO 1984

LAURA CAIRO, "Luoghi scenici nella Roma del Settecento", en *Orfeo in Arcadia. Studi sul teatro a Roma nel Settecento*, editado por GIORGIO PETROCCHI, Istituto Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 1984, pp. 273-287.

CHIRICO 2014

TERESA CHIRICO, "Una vesta larga [...] tutta piena di merletto d'oro. Documenti inediti su costumi di allestimenti teatrali promossi a Roma dal Cardinale Pietro Ottoboni (1689-1700)", en *Fashioning Opera and Musical Theatre. Stage Costumes from the Late Renaissance to 1900. Atti del Convegno/Publication of the Proceedings*, Fondazione Giorgio Cini, Venecia 2014 (Conferencia Internacional, Venecia, Fondazione Giorgio Cini, 29 de marzo-1º de abril 2012; publicación en línea), pp. 28-43.

CIRILLO-GODI 1989

GIUSEPPE CIRILLO y GIOVANNI GODI, *Il trionfo del Barocco a Parma nelle feste farnesiane del 1690*, Artegrafica Silva, Parma 1989.

DIXON 2010

SUSAN M. DIXON, *Between the Real and the Ideal. The Accademia degli Arcadi and its Garden in Eighteenth Century Rome*, Associated University Presses, Crambury 2010.

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ 2013

JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *Roma, Nápoles, Madrid. Mecenas musical del Duque de Medinaceli 1687-1710*, Kassel, Reichenberger 2013.

FELDMAN 2007

MARTHA FELDMAN, *Opera and Sovereignty. Transforming Myths in Eighteenth-Century*, The University of Chicago Press, Chicago (IL) 2007.

MARTINETTI 2016

SARA MARTINETTI, *Filippo Juvarra e l'elaborazione del gusto decorativo tra Roma e Torino (1704-1735)*, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, Turín 2016.

MERINO 2020a

ESTHER MERINO, "La hermenéutica del poder: el ejemplo de la escenografía en *Il fuoco eterno* de Lodovico Burnacini", *Drammaturgia*, xvii, 2020 (publicación en línea).

MERINO 2020b

ESTHER MERINO, "Teatro y Escenografía en Florencia en la segunda mitad del Seicento. Mutaciones fin de siglo", *Arti dello Spettacolo/Performings Arts*, vi, 6, 2020 (publicación en línea).

RICCI 1979

Dai Parigi ai Bibbiena: bozzetti scenografici nelle collezioni del Museo Teatrale alla Scala. Prato, Ridotto del Teatro Comunale Metastasio, 6 luglio-30 luglio 1979, editado por GIULIANA RICCI, Litocolor, Firenze 1979.

RODRÍGUEZ RUIZ-PÉREZ GALLARDO 2019

DELFIN RUIZ y HELENA PÉREZ GALLARDO, *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional de España*, Ministerio de Cultura-BNE, Madrid 2019.

SPINOLA 2008

MILA SPINOLA, "Carlo Fontana, architetto teatrale", en *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, editado por MARCELLO FAGIOLO y GIUSEPPE BONACCORSO, Gangemi Editore, Roma 2008, pp. 181-210.

STAFFIERI 2006

GLORIA STAFFIERI, "I drammi per musica di Pietro Ottoboni: il Grand Siècle del cardinale", *Studi musicali*, 2006, xxxv, 1, pp. 129-192.

STEFANI 2019

GIANLUCA STEFANI, *Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento*, Firenze University Press, Florencia 2019.

SUÁREZ QUEVEDO 2015

DIEGO SUÁREZ QUEVEDO, "Bernini y la capilla Cornaro", en *Santa Teresa y el mundo teresiano del barroco*, coordinado por FRANCISCO JAVIER CAMPOS y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Instituto Escorialense de Investigaciones

Históricas y Artísticas, Madrid 2015, pp. 567-579.

TAMBURINI 1989

ELENA TAMBURINI, "Da alcuni inventari di casa Colonna: i teatri", en *Il Teatro a Roma nel Settecento*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1989 (Biblioteca Internazionale di Cultura), vol. II, pp. 617-680.

TAMBURINI 2012

ELENA TAMBURINI, *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'Arte*, Le Lettere, Florencia 2012.

VIALE FERRERO 1970

MERCEDES VIALE FERRERO, *Filippo Juvarra, scenografo e architetto*, Fratelli Pozzo, Turín 1970.

VOLPICELLI 1989

MARIA LUISA VOLPICELLI, "Il Teatro del cardinale Ottoboni al Palazzo della Caccelleria", en *Il Teatro a Roma nel Settecento*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1989, vol. II, pp. 681-782.

ESTHER MERINO

La revolución escenográfica en el temprano siglo XVIII: Il Ciro. Juvarra Et in Arcadia ego

Después de tres siglos a lo largo de los cuales se creó el modelo de la escenografía perspectiva verosímil, en base a las directrices de Brunelleschi, Alberti y llevada hasta el paroxismo con la mentalidad de la teatralidad del Barroco, con el *Settecento* se produjo una inflexión en la semiótica escénica, con la búsqueda de aspectos más terrenales para la legitimación de la autoridad mayestática. Hubo indicios de mutación en algunas de las creaciones de Burnacini, pero quien terminó formulando la nueva “escenografía arcádica” fue Filippo Juvarra, a partir de los montajes promovidos por el cardenal Pietro Ottoboni en la Roma de los primeros años del siglo XVIII.

The revolution in scenography at the beginning of the 18th century: Il Ciro. Juvarra Et in Arcadia ego

Three centuries after the introduction of perspective scenic design, based on the guidelines of Brunelleschi and Alberti and pushed to extreme levels with Baroque theatricality, the 1700s brought a transformation of stage semiotics with the search for more down-to-earth aspects designed to legitimize authority. There were signs of change in some of Burnacini's creations but it was Filippo Juvarra who effectively introduced the new 'Arcadian scenography' in Rome in the early 18th century, with the designs he produced for Cardinal Pietro Ottoboni.

La rivoluzione scenografica all'inizio del secolo XVIII: Il Ciro. Juvarra Et in Arcadia ego

Tre secoli dopo la creazione del modello di scenografia prospettica, basato sulle linee guida di Brunelleschi e dell'Alberti e portato al parossismo

con la mentalità della teatralità barocca, nel Settecento si assiste a una trasformazione della semiotica scenica, con la ricerca di aspetti più terreni, volti a legittimare l'autorità. Ci furono segni di cambiamento in alcune creazioni del Burnacini, ma fu Filippo Juvarra a formulare realmente la nuova “scenografia arcadica”, a Roma, nei primi anni del secolo XVIII, con i suoi allestimenti commissionati dal cardinale Pietro Ottoboni.

ANTONIA SCHORER

Historical Foundation of Game-Based Learning. Game and learning theories in the early 20th century

The use of (digital) games for educational purposes is a promising endeavour in our modern world. The scientific interest in game-based learning and in serious games has a long and interdisciplinary history, especially at the beginning of the 20th century. A large part of the game and learning theories that are still considered valid today were developed or originated at this time. Even in our modern educational landscape, these theoretical foundations retain their significance and pave the way for a promising use of serious games and game-based learning. The article aids an in-depth understanding of the situation by identifying the various game-and learning-theory approaches advocated at the beginning of the 20th century and examining their points of connection. This discussion will show whether these paradigms function as the historical foundation of today's learning games and whether they set the course for the use of games in education from today's perspective.

Le fondamenta storiche dell'apprendimento basato sul gioco. Teorie ludiche e didattiche dell'inizio del secolo XX

L'utilizzo di giochi (digitali) a scopo didattico è un approccio

promettente nel nostro mondo moderno. L'interesse scientifico per l'apprendimento basato sul gioco e per i giochi seri ha una storia lunga e interdisciplinare che risale in particolare agli inizi del secolo XX, periodo nel quale si sviluppò o ebbe origine una larga parte delle teorie ludiche e didattiche ritenute valide ancora oggi. Anche nel nostro panorama educativo moderno tali basi teoriche conservano il loro valore e aprono la strada a un utilizzo promettente di giochi seri e a un apprendimento basato sul gioco. Ai fini di un'analisi approfondita, nell'articolo vengono individuati i vari approcci teorici al gioco e alla didattica presenti all'inizio del secolo XX ed esaminati i nessi tra loro, per rispondere alla domanda se tali paradigmi sono da considerarsi le basi storiche dei giochi didattici odierni e se, dalla prospettiva odierna, hanno segnato la via all'utilizzo dei giochi nell'educazione.

Die historischen Grundlagen des spielbasierten Lernens. Spiel- und Lerntheorien im frühen 20. Jahrhundert

Die Nutzung (digitaler) Spiele zu Lernzwecken erscheint in unserer heutigen Welt vielversprechend. Das wissenschaftliche Interesse am spielbasierten Lernen und – heutzutage – an ernsthaften Spielen hat eine lange, interdisziplinäre Geschichte mit einem Schwerpunkt zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als ein Großteil der noch heute anerkannten Theorien zum Spiel und zum Lernen entstand bzw. sich entwickelte. Auch in unserer modernen Bildungslandschaft sind diese theoretischen Grundlagen nach wie vor von Bedeutung und weisen den Weg zu einer erfolgversprechenden Nutzung ernsthafter Spiele und des spielbasierten Lernens. Zum eingehenderen Verständnis werden die zu Beginn des 20. Jahrhunderts vertretenen unterschiedlichen theoretischen Ansätze zum Thema Spiel

und Lernen benannt und ihre Berührungspunkte werden untersucht. Hierdurch soll die Frage beantwortet werden, inwieweit diese Paradigmen als historische Grundlagen heutiger Lernspiele wirken und ob sie aus heutiger Perspektive den Weg zur Nutzung von Spielen beim Lernen vorgegeben haben.

LEONARDO SERNAGIOTTO

Giochi di guerra. Dimensione ludica nell'addestramento militare tra tardo antico e alto medioevo

Con la tarda antichità, il sistema di valori della società romana iniziò a mutare profondamente e con esso anche il rapporto con la ludicità. La fine degli spettacoli pubblici e la crescente militarizzazione della società portarono a un cambiamento anche in seno alle simulazioni di battaglia condotte in preparazione alla guerra. Gli autori tardoantichi e altomedievali spesso utilizzavano il lessico della ludicità per descrivere questi giochi di guerra: il presente saggio raccoglie le testimonianze più importanti dal V al X secolo, al fine di capire l'evoluzione dei *ludi* militari in rapporto alle mutate condizioni sociali. Nel quadro che emerge si nota come gli autori dell'epoca rimarcassero il ruolo propedeutico delle simulazioni belliche, spesso presentate come riti di passaggio all'età adulta. Tuttavia, proprio l'enfasi sul valore pratico e funzionale di questi *ludi* sembra far mancare loro l'elemento cardine del gioco, l'agonismo, che – se presente – non emerge mai con chiarezza dalle fonti scritte.

War games. The ludic dimension in military training in Late Antiquity and the Early Middle Ages

Late Antiquity saw the beginnings of far-reaching change in the value system of Roman society, and with it a mutation in attitudes to ludicity. The termination of public entertainments and the growing militarization of

the society also led to a change in battle simulations carried out in preparation for war. Late Antiquity and Early Mediaeval authors often used ludicity-associated vocabulary to describe these war games; the present study examines the most important examples dating from the 5th to the 10th century in order to understand the evolution of military games in relation to changed social conditions. The picture that emerges shows how the writers of the time stressed the preparatory role of these simulations, and often presented them as rites of passage into the adult state. However, this very emphasis on the practical and functional aspects of these *ludi* seems to lack the essential characteristic of games – their competitive aspect. If in fact it was present, this never emerges clearly from the written sources.

Jeux de guerre. Dimension ludique dans l'instruction militaire entre la fin de l'Antiquité et le haut Moyen Âge

Avec la fin de l'ère antique, le système des valeurs de la société romaine commença à profondément changer et avec lui aussi son rapport à la dimension ludique. La fin des spectacles publics et la militarisation croissante de la société portèrent à un changement aussi au sein des simulations des batailles conduites pour préparer la guerre. Les auteurs de la fin de l'Antiquité et du haut Moyen Âge utilisaient souvent le lexique ludique pour décrire ces jeux de guerre : cet essai recueille les témoignages les plus importants du V^e au X^e siècle afin de comprendre l'évolution des *ludi* militaires par rapport au changement des conditions sociales. Dans le cadre qui émerge, on note comment les auteurs de l'époque remarquaient le rôle préparatoire des simulations de guerre, souvent présentées comme des rites de passage à l'âge adulte. Toutefois, l'emphase de la valeur pratique et fonctionnelle de ces *ludi* semble précisément leur faire

manquer l'élément fondamental du jeu, l'esprit de compétition, qui – s'il est présent – n'émerge jamais clairement des sources écrites.

MASAYA TAKIGUCHI
Establishment and Development of the Edo Period Lottery 'Tomikujii'

In Japan, from the Middle Ages to the Early Modern Period, 'Kuji' was widely used as an objective and fair method of drawing lots, and in the process, 'Tomikujii' was created to award cash prizes to winners. This paper first introduces the background of Tomikujii in Edo, where it was held as a religious event under the Shogunate's policy of subsidizing temples and shrines. It also describes the strict regulations prohibiting gambling and its unique method of selling lottery tickets and allocating prize money. The paper then examines the process by which Tomikujii, which spread widely in society, became more complex with the intervention of entertainment contractors, how it developed and passed into the modern Japanese lottery culture, changing its form even after the ban of 1842.

L'istituzione della lotteria Tomikujii del periodo Edo e la sua evoluzione

Dal medioevo fino alla prima età moderna il *Kuji* era molto diffuso in Giappone come metodo di sorteggio imparziale ed equo. Sulla sua base fu creato il *Tomikujii* per aggiudicare vincite in denaro. Il saggio fornisce dapprima un'introduzione al contesto che nel periodo Edo vedeva il *Tomikujii* svolgersi come evento religioso, nell'ambito della politica dello shogunato volta al sostentamento dei templi e dei santuari. Prosegue descrivendo la severa regolamentazione che vietava il gioco d'azzardo e le inedite forme di svolgimento della lotteria, dalla vendita dei biglietti fino all'estrazione e all'aggiudicazione delle vincite in denaro. Segue un esame del processo attraverso il

quale il *Tomikujii* – che si diffuse in larghe fasce della società – diventò più complesso con l'intervento di organizzatori esterni e subì un'evoluzione che lo portò fino alla moderna cultura della lotteria giapponese cambiando forma, anche dopo il divieto del 1842.

Die Geschichte der Tomikujii-Lotterie der Edo-Zeit

Vom Mittelalter bis in die Frühe Neuzeit fand Kuji in Japan breite Verwendung als objektives und faires Losverfahren. In der Folge wurde Tomikujii für die Verlosung von Geldgewinnen geschaffen. Der Beitrag stellt zunächst den Hintergrund des Tomikujii der Edo-Zeit, das im Rahmen der Politik der Shogunen zur Stützung von Tempeln und Schreinen und der strikten Regulierung und des Verbots von Glücksspielen als religiöses Ereignis stattfand, wie auch die einzigartige Form der Durchführung vom Losverkauf bis zur Ziehung und Vergabe des Preisgeldes dar. Anschließend wird der Prozess untersucht, durch den das in der Gesellschaft weit verbreitete Tomikujii, das durch die Vergabe von Aufträgen zur Durchführung an Komplexität gewann und sich zu einer eigenen Kultur entwickelte, sogar nach dem Verbot im Jahre 1842 in verändertem Gewand Eingang in die moderne japanische Lotteriekultur fand.

NICOLÒ ZENNARO
Mercanti in gioco. Un cartello di sfida nella Prato di fine Trecento

Il periodo compreso tra il XIV e il XV secolo rappresentò una fase di mutamento radicale per la mentalità dell'uomo medievale, connessa alla graduale affermazione culturale della società mercantile ai danni dell'antico ceto elitario militare. Lo studio di un cartello di sfida, redatto nella città di Prato il 12 aprile 1389, permetterà d'inquadrare alcuni aspetti inediti

di tale fenomeno. Questo tipo di documento, strumento di un rituale aristocratico aggressivo, fu ripreso e rielaborato in chiave ludica dalla società pratese per ripristinare un tessuto sociale in crisi. Tale scelta fu probabilmente incentivata dal governo centrale fiorentino, il quale vide nel gioco proposto e definito dal cartello, nella battaglia, una modalità di risoluzione immediata ed efficace in una circostanza dai possibili risvolti violenti.

Merchants at play. A written challenge in late-14th-century Prato

In the 14th and 15th centuries the mentality of Mediaeval man underwent a phase of radical change attendant on the gradual cultural assertion of the mercantile society to the detriment of the entrenched military elite class. Examination of a written challenge, issued in the city of Prato on 12th April 1389, reveals a number of new aspects of this phenomenon. This type of document, formerly a prompt to an aggressive aristocratic ritual, was revived and adapted for a ludic purpose in Prato to revitalize a crisis-ridden social texture. This revival of an outdated practice was probably encouraged by the Florentine authorities who saw the pretend-battle called for by the challenge as an immediate and effective way of settling a situation that might otherwise lead to violence.

Marchands en jeu. Un cartel de défi dans la Prato de la fin du XIV^e siècle

La période comprise entre le XIV^e et le XV^e siècle représente une phase de changement radical pour la mentalité de l'homme du Moyen Âge, liée à l'affirmation culturelle graduelle de la société marchande au détriment de la vieille classe élitair militaire. L'étude d'un cartel de défi, rédigé dans la ville de Prato le 12 avril 1389, permettra de situer certains aspects inédits de ce phénomène. Ce type de document, instrument

d'un rituel aristocratique agressif, fut repris et réélabore d'un point de vue ludique par la société de Prato pour restaurer un tissu social en crise. Ce choix fut probablement encouragé par le gouvernement central florentin, qui vit dans le jeu proposé et défini par le cartel, dans la bataille simulée, une modalité de résolution immédiate et efficace dans une circonstance aux possibles implications violentes.

ALESSIA ZUBANI

Truth or Dare? Ludic automata in Mediaeval Islamicate courts

Ingenious devices, that is, instruments whose operation depends upon the use of water and air pressures activating a variety of visual effects, were widespread in the mediaeval Islamicate courts. Scholarship has focused on the functioning of a few types, such as clockwork devices and automata. However, the study of ludic devices suitable for drinking sessions has been neglected. The analysis of two short poems by al-Mutanabbī (died in 965) and the descriptions offered by two technological treatises, the *Book of Ingenious Devices* of the Banū Mūsā brothers (9th century) and the *Compendium of the Theory and Practice of the Mechanical Arts* by al-Jazarī (died in 1206), allow us to explore the practical uses of drinking vessels in mediaeval Islamicate courts. In contrast to earlier attempts to study such devices, which confined analysis to their ludic purpose, the article sheds light on their political functions as tangible expressions of the ruler's power.

Obbligo o verità? Automi ludici nelle corti islamiche medievali

Congegni ingegnosi, cioè strumenti ad azionamento idraulico e pneumatico usati per creare una serie di effetti visivi, erano diffusi nelle corti islamiche medievali. L'interesse accademico si focalizza sul funzionamento

di alcuni tipi di congegni, quali orologi e automi, mentre è stato trascurato lo studio dei congegni ludici utilizzati in occasione di banchetti e festini. L'analisi di due brevi poemi di al-Mutanabbī (morto nel 965) e delle descrizioni fornite da due trattati tecnologici, il *Libro dei congegni ingegnosi* dei fratelli Banū Mūsā (secolo IX) e il *Compendio della teoria e della pratica delle arti meccaniche* di al-Ġazarī (morto nel 1206), ci permette di esaminare gli usi pratici di recipienti per bere nelle corti islamiche medievali. A differenza dei precedenti studi che si sono limitati ad analizzare lo scopo ludico di tali congegni, il presente articolo ne evidenzia le funzioni politiche come espressioni tangibili del potere del sovrano.

Wahrheit oder Wagnis? Ludische Automaten an mittelalterlichen islamischen Fürstenhöfen

Kunstvolle Vorrichtungen, nämlich Apparaturen, die, mit Wasserkraft und Druckluft betrieben, diverse visuelle Effekte erzeugten, waren an mittelalterlichen islamischen Fürstenhöfen weit verbreitet. Im Mittelpunkt des wissenschaftlichen Interesses steht allerdings eher die Funktionsweise von bestimmten Arten von Apparaturen wie Uhrwerken und Automaten, während die Beschäftigung mit ludischen Zwecken dienenden Gerätschaften, die bei Trinkgelagen Verwendung fanden, bislang vernachlässigt wurde. Die Analyse zweier kurzer Gedichte von al-Mutanabbī (gest. 965) und der Beschreibungen in zwei technischen Abhandlungen, dem *Buch der kunstvollen Vorrichtungen* der Gebrüder Banū Mūsā (9. Jahrhundert) und dem *Kompendium der Theorie und der Praxis der mechanischen Künste* von al-Ġazarī (gest. 1206), ermöglicht einen Einblick in die praktischen Verwendungen von Trinkgefäßen an mittelalterlichen islamischen Fürstenhöfen.

Über frühere Untersuchungen derartiger Vorrichtungen, die sich auf deren ludischen Zweck beschränkten, hinausgehend, werden hierdurch ihre politischen Funktionen als fühlbarer Ausdruck der Macht des Herrschers erhellt.

Alessandro Arcangeli

As well as lecturing in Early Modern History at the University of Verona, Alessandro Arcangeli is a cultural historian who is active in research networking (Chair of the International Society for Cultural History, 2013-2017) and in methodological and historiographical reflection on the field (see for instance his *Cultural History. A concise introduction*, London 2012). His main research interests include the cultural history of dance, leisure, dreams and the affective life in the European Renaissance. His most recent book is *L'altro che danza. Il villano, il selvaggio, la strega nell'immaginario della prima età moderna* (Milan 2018).

Associazione Giochi Antichi

United by their passion for the extinction-threatened game of *s-cianco*, a Veronese variant of *lippa*, known in the UK as 'tipcat', a group of players set up the Associazione Giochi Antichi (AGA, Association of Ancient Games) in 2002. Thanks to its organization of a provincial championship, various tournaments and promotional activities in schools, the association managed to arouse the enthusiasm of local authorities and a lively, albeit unexpected, interest throughout the Veneto Region. Having widened its scope, AGA is now a centre of reference for practitioners of various traditional games and sports in Italy and all over the world. One of the most important initiatives of AGA is the festival 'Tocati', which has taken place in Verona every September since 2002. It has become a permanent programme of activities and is now a candidate for admission to the UNESCO Intangible Heritage Register of Good Safeguarding Practices. Writing for AGA in this issue of *Ludica* are the journalist Beppe Muraro, and Erik De Vroede, former curator of Sportmonium.

Sports & Olympic Museum (Hofstade, Belgium).

Élisabeth Belmas

Professor emeritus of Modern History at Sorbonne Paris-Nord University, member of the IRIS laboratory (UMR 8156-U997), and coordinator of the theme 'Construction and dissemination of medical knowledge' in the 'Health and Society' axis of the Maison des Sciences de l'Homme (MSH) Paris-Nord, Élisabeth Belmas is also general secretary of GIS 'Jeu et Sociétés'. Her research focuses on the history of games in modern French society (*Le jeu dans tous ses états. Approches pluridisciplinaires du phénomène ludique* [The game in all its states. Multidisciplinary approaches to the ludic phenomenon], edited by ÉLISABETH BELMAS and JULIETTE VION-DURY, L'Harmattan, Paris-Turin 2020) and on the history of health and diseases (ÉLISABETH BELMAS and JOËL COSTE, *Les soldats du Roi à l'Hôtel des Invalides. Étude d'épidémiologie historique (1670-1791)*, CNRS Éditions, Paris 2018).

Giuseppe Crimi

Now a lecturer in Italian Literature at the Roma Tre University, Giuseppe Crimi has carried out research on Dante and humanists and other Renaissance authors (Burchiello, Folengo, Michelangelo). He has also focused on literary treatments of ludic subjects and published critical editions of *Bosadrello* by Baldassarre da Fossombrone (2010) and of the *Dialogo del giuoco* by Pietro Aretino (2013). He has recently edited *Il teatro a Roma prima della 'Cortigiana' di Pietro Aretino* (2020) and (with Massimiliano Malavasi), *L'eroicomico* (2020). With Maurizio Campanelli, Maurizio Fiorilla, Emilio Russo and Massimiliano Tortora he is co-editor of *L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana*.

Thierry Depaulis

Born in Bordeaux in 1949, Thierry Depaulis is an

independent historian of games, especially playing cards and card games. He is President of the International Playing-Card Society, President of Le Vieux Papier association, and a board member of the Fondation du Musée Suisse du Jeu. He is also one of the heads of the Board Game Studies organization, and one of the editors of its online journal. Depaulis has published many authoritative articles and books on games and playing cards. In 2020 he was awarded the Special Prize 'Una vida dedicada al joc' (A life devoted to games) at the Festival Dau in Barcelona.

Michele Emmer

Professor of Mathematics at 'La Sapienza' University in Rome, Michele Emmer's interests centre on calculus of variations and relations between mathematics and culture. He has made eighteen films on 'art and mathematics' including *The Fantastic World of M.C. Escher*. Exhibitions he has curated recently include: *Bolle di sapone* (Soap bubbles), Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 2019, and *Mimmo Paladino: sulla Matematica*, Venice, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2019. For the last twenty-two years he has organized the conference 'Matematica e cultura' in Venice; he also edits the 'Mathematics and Culture' series for Springer and the book *The Visual Mind* for The MIT Press. He has written for *L'Unità* for twenty-five years. His latest books include: *Bolle di sapone* (2009, Premio Viareggio 2010), *Racconto matematico* (Bollati Boringhieri, 2019), *Imagine Math 7* (Springer, 2020); *Imagine Math 8* (Springer, in corso di pubblicazione), *Personne: racconto Russo* (in corso di pubblicazione).

Christian Jaser

Since 2020, Christian Jaser has been professor of Mediaeval History and auxiliary Sciences of History at the University of Klagenfurt in Austria. From 2013

to 2017 he was Research Fellow at the Department of History at Humboldt University Berlin, and from 2010 to 2012 a Research Fellow at the TU Dresden. His dissertation on mediaeval excommunication rituals (*Ecclesia maledicens. Rituelle und zeremonielle Exkommunikationsformen im Mittelalter*) was published in 2013. His habilitation thesis on 15th and early 16th palio and scharlach horse races in Italy and Germany has been awarded the Humboldt University Berlin prize for outstanding accomplishments in mediaeval history and will be published in 2022 by Hiersemann Verlag, Stuttgart.

Naomi Lebens

A collaborative project between the British Museum and The Courtauld Institute of Art led to Naomi Lebens being awarded her PhD in 2016. Titled *Prints in play: Printed games and the fashioning of social roles in Early Modern Europe*, her thesis considered why games inspired such invention in early modern print. Alongside map games, case studies included the playing-cards of Stefano della Bella (1610-1664) and games in the oeuvre of the prolific Bolognese artist, Giuseppe Maria Mitelli (1634-1718). She holds the position of Curator of Art Collections at the University of Reading.

Esther Merino

From 1995, when she was awarded a PhD in the History of Art at the Autonomous University of Madrid (UAM), Esther Merino taught in the Department of the History of Fine Arts at Salamanca University (USAL) until 2003. From 2003 until 2007 she lectured in the Department of Architecture in the Faculty of Architecture and Geodesy (ETSAG) at the University of Alcalá de Henares (UAH) and is now Associate Professor in the Department of Art History at the Complutense University (UCM) in Madrid. Her research focuses on the history of stage design and performance arts. She was a guest researcher in the Department of

Architecture, History and Design of Florence University in 2015 and is a member of the UCM research group 'Representations, depictions and images of architecture from the 18th to the 21st century' (FRIA, www.ucm.es/fyra/el-grupo).

Gherardo Ortalli

Professor Emeritus of Mediaeval History at the University of Ca' Foscari, Venice and a member of numerous academies and societies in Italy and elsewhere, Ortalli is especially interested in the mentality, culture and history of ludicity; he has been the editor of the journal *Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco* since its first issue. In 2017 he was awarded the 'Chabod' Prize by the Accademia dei Lincei for the best Italian work of mediaeval, modern or contemporary history published in the previous five years. He is President Emeritus of the Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venice.

Bernd Roeck

Born in 1953, Bernd Roeck was Director of the German Study Centre in Venice from 1986 to 1990. Thereafter he taught at the universities of Augsburg, Bonn and Zurich. From 1996 to 1999 he was elected Secretary General of the Italian-German Centre Villa Vigoni in Loveno di Menaggio on Lake Como. In 1999 he was appointed to the Chair of General and Swiss History of Modern Times at the University of Zurich. He is the author of numerous publications on early modern European history, including a history of the Renaissance, a biography of Leonardo da Vinci (third edition, Munich 2019) and a new interpretation of Piero della Francesca's *Flagellation* (*Piero della Francesca e l'assassino*, Turin 2007).

Antonia Schorer

Currently a researcher and PhD candidate at the Innovation in Learning Institute at the Friedrich Alexander University of Erlangen-Nuremberg,

Germany, Antonia Schorer previously graduated with a BA in Social Work and an MA in research-oriented Social Work. Her research interests focus on the different aspects of digital learning and how digital technologies can be used to achieve educational and social goals, particularly through the use of serious games and game-based learning. In her PhD thesis, she analyses whether serious games can be used as a learning method to facilitate positive learning and achievement emotions.

Leonardo Sernagiotto

Having graduated in Mediaeval History at the University of Padua, Leonardo Sernagiotto specialized in early mediaeval studies with particular reference to Italian society in the Lombard and Carolingian periods. He was awarded his PhD at the University of Trento for work on the Emperor Lothar I (795-855) and a reappraisal of his political actions in the light of new analysis of historical and narrative sources of the Carolingian period. Sernagiotto has also been a guest researcher at the Austrian Academy of Sciences in Vienna and at the University of Hamburg. He is currently post-doctoral research fellow at the University of Trento, within the project "Ruling in hard times. Patterns of power and practices of government in the making of Carolingian Italy".

Masaya Takiguchi

Masaya Takiguchi has worked as a curator in central Tokyo, and is currently a specially appointed associate professor of Museology at Tokyo's Rikkyo University. His research focuses on the cultural history of Edo-Tokyo, studying cultural phenomena unique to the city and how urban temples and shrines influenced and functioned in the economy, society and culture. He received his PhD in 2007 at the Rissho University (Tokyo) with a doctoral dissertation that focused on the

cultural and social functions of Edo-period Tomifuda, which had not received much attention in the past because they only aroused the leisure interest of private collectors.

Nicolò Zennaro

Born in 1994, Nicolò Zennaro is now a PhD student in Mediaeval History at the University of Antwerp. In 2020 he obtained his Master's Degree in History at the University of Ca' Foscari, Venice with a thesis focused on a 15th-century Italian mercenary company. His main fields of interest are the economic and social history of the Republic of Venice and the politics and military institutions of Late Mediaeval Italy. Since September 2020, he joined the European Research Council (ERC)-funded project *Back to the Future*. He will investigate the relationship between capitalism, future thinking, and future actions in the mercantile society of Late Mediaeval Venice before, during and after the epidemic crisis of the year 1400.

Alessia Zubani

A historian and Iranian studies specialist, Alessia Zubani is currently conducting postdoctoral research at the Excellence Research cluster haStec (histoire et anthropologie des savoirs, des techniques et des croyances) in Paris. Her work focuses on the history of science and technology in the Late Antiquity and Mediaeval Middle East with emphasis on the role played by technological devices (such as automata and clockwork mechanisms) in the practices of definition and legitimation of the political authority. She holds a PhD in Iranian studies from the University of Bologna and the École Pratique des Hautes Études (2020).

Finito di stampare nel mese di dicembre 2021
da The Factory s.r.l. (Roma)
in 300 copie
su carta Arena Ivory Smooth da 140 grammi della Fedrigoni per l'interno
e su cartoncino Century Cotton Laid White da 220 grammi della Fedrigoni per la copertina



Ludica

Riassegnare centralità storica alle “cose del gioco” (ludica, appunto), al senso della festa, al ruolo dello sport: è questo il terreno sul quale intendiamo lavorare. È un lavoro che punta a cogliere momenti sottovalutati della generale vicenda storica, con attenzione particolare ai contesti sociali e antropologici. È un lavoro che si colloca all'intersezione tra forme diverse della ricerca, senza istituire gerarchie o deleghe. È un lavoro circolare, dall'indagine alla documentazione, dalla selezione dei materiali alla cura editoriale. «Ludica», insomma, vuole contribuire a rafforzare lo spessore critico di comportamenti e attitudini che assumono ampia rilevanza in una società connotata da istanze culturali diffuse, da una crescente dimensione del tempo libero, oggi e, ancor più, domani. Gli ambiti troppo spesso classificati come “poco seri” e lasciati ai margini, diventano quelli sui quali l'indagine si annuncia più fertile, la riflessione più urgente. La rivista contiene perciò interventi di carattere assai vario, apparati informativi, saggi in forma monografica su temi di rilievo. I contributi vengono di norma pubblicati in lingua originale, accompagnati da riassunti in tre lingue, così da rispondere alle esigenze del panorama internazionale degli studi, offrendo un comune nodo di relazioni e di scambi.

Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco, 27, 2021

Fondazione Benetton Studi Ricerche/Viella

Gherardo Ortalli, *Günther Georg Bauer, «Homo Ludens/ Der Spielende Mensch» e un passaggio importante per lo studio della ludicità / and an important advance for the study of ludicity*

Leonardo Sernagiotto, *Giochi di guerra. Dimensione ludica nell'addestramento militare tra tardo antico e alto medioevo*

Esther Merino, *La revolución escenográfica en el temprano siglo XVIII: Il Ciro. Juvarra Et in Arcadia ego*

Masaya Takiguchi, *Establishment and Development of the Edo Period Lottery 'Tomikuji'*

Premio Gaetano Cozzi

Antonia Schorer, *Historical Foundation of Game-Based Learning: game and learning theories in the early 20th century*

Alessia Zubani, *Truth or Dare? Ludic automata in Medieval Islamicate courts*

Nicolò Zennaro, *Mercanti in gioco. Un cartello di sfida nella Prato di fine Trecento*

Schede/Observations/ Fiches/Karten

Giuseppe Crimi, *Un capitolo sul gioco attribuito a Pierantonio Legacci detto lo Stricca*

Gherardo Ortalli, *L'Oracolo delle dame e il gioco del futuro*

Alessandro Arcangeli, *Emozioni ludiche*

Giochi tradizionali, a cura

dell'Associazione Giochi Antichi di Verona:

BEPPE MURARO, *Pilota, pelota, ulama, il mondo è una palla*; ERIK DE VROEDE, *Traditional Ball Games in Northern Europe*

Libri/Books/Livres/Bücher

Giacomo Oppia, *La Taffureria. Il gioco d'azzardo ad Alghero nel Medio Evo e nei periodi successivi*, review by Gherardo Ortalli

Games and Visual Culture in the Middle Ages and the Renaissance, edited by Vanina Kopp and Elizabeth Lapina, review by Naomi Lebens

Andreas Hermann Fischer, *Spielen und Philosophieren zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, recensione di Bernd Roeck

Playthings in Early Modernity. Party games, word games, mind games, sous la direction de

Allison Levy, *compte-rendu de Elisabeth Belmas*

Peter Burke, *Play in Renaissance Italy*, recensione di Alessandro Arcangeli

Greger Sundin, *A Matter of Amusement. The material culture of Philipp Hainhofer's games*, *compte-rendu de Thierry Depaulis*

Mike Huggins, *Horse Racing and British Society in the Long Eighteenth Century*, review by Christian Jaser

Ellen Liman, *Georgian and Victorian Board Games: the Liman Collection*, review by Gherardo Ortalli

Bret L. Rothstein, *The Shape of Difficulty. A fan letter to unruly objects*, recensione di Michele Emmer