

GABRIELE FATTORINI

DA GIROLAMO DA CARPI AL RICCIO:  
SCENE DI TEATRO TRA LA FERRARA DI GIRALDI CINTHIO  
E LA SIENA MEDICEA DEGLI ACCADEMICI INTRONATI

Quando Giovan Battista Giraldi Cinthio – tra le righe del *Discorso intorno al comporre delle comedie et delle tragedie* (1554) – scriveva che «dee [...] procurare il poeta di fare che si scuopra, all'abbassar della coltrina, scena degna della rappresentatione della favola, sia ella comica o tragica»<sup>1</sup>, le corti italiane

\* Molto tempo è passato dalla prima volta in cui ho avuto a che fare con la scena del Riccio per il teatro degli Intronati di Siena, compilando una scheda per il catalogo della mostra *Siena 1600 circa: dimenticare Firenze. Teofilo Gallaccini (1564-1641) e l'eclisse presunta di una cultura architettonica* (Siena, Santa Maria della Scala, 10 dicembre 1999 - 27 febbraio 2000, pp. 133-35). Torno sull'argomento con un contributo assai più ampio, stimolato dall'invito di Susanna Villari a intervenire sulle pagine di questa rivista. A lei dunque sono grato per questo, e anche per i molti suggerimenti giraldiani. Tengo inoltre a ringraziare, per l'aiuto fornito durante la ricerca e la redazione del testo: Alessandro Angelini, Francesco Caglioti, Keith Christiansen, Jamie Gabbarelli, Alessandro Leoncini, Annalisa Pezzo, Francis Rankine, Irene Romera Pintor, Lara Szypszak, Alessandra Tramontana.

<sup>1</sup> GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorso intorno al comporre delle comedie et delle tragedie*, in *Discorsi intorno al comporre dei romanzi, delle comedie e delle tragedie e di altre maniere di poesie*, ed. Venezia, Giolito, 1554, p. 277 (si cita da ID., *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di S. VILLARI, Messina Centro Interdipartimentale di Studi umanistici, 2002, p. 306).

GABRIELE FATTORINI, *Da Girolamo da Carpi al Riccio: scene di teatro tra la Ferrara di Giraldi Cinthio e la Siena medicea degli Accademici Intronati*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», IV (2018), pp. 225-307.

stavano ormai facendo i conti con una nuova forma di teatro, in cui le scenografie avevano un ruolo fondamentale, tanto quanto il testo scritto e la capacità degli attori di recitarlo al meglio. Il tema è ben noto e merita riassumerlo attraverso un passo del fortunato saggio dedicato da Antonio Pinelli a *La bella Maniera*:

A partire dal Cinquecento il teatro diviene – e lo rimarrà a lungo – il luogo d’incontro più vitale di letteratura e arti visive. [...] La scena è il luogo dello scambio fra realtà e finzione e l’artista della Maniera si impegna a rendere questo intreccio una dialettica ininterrotta, all’insegna della sorpresa, del virtuosismo e del prodigio tecnico.

All’inizio del secolo un processo d’incubazione durato per qualche decennio trova un primo momento di sintesi in alcuni spettacoli memorabili, allestiti da pittori-architetti come Girolamo Genga, Baldassarre Peruzzi e lo stesso Raffaello. Si fonda un nuovo modo di essere del teatro, imperniato sulla scena illusionistica, che sovverte e unifica l’antica frammentazione spazio-temporale della scena del dramma sacro, disseminata in molteplici “luoghi deputati”, superando anche i primi, timidi tentativi umanistici di rievocazione archeologica dello spettacolo classico. Il nuovo scenario consente di unificare spazio e modi di fruizione della rappresentazione, avvalendosi delle risorse di una scienza prospettica sempre più smalzata e dell’apporto mimetico di tecniche e materiali effimeri. Stucco, tela, quinte “a mezzo rilievo”, cartapesta danno vita alle prospettive di città della “scena tragica” e della “scena comica” e ai paesaggi arcadici e fiabeschi di quella “satirica” e degli “intermezzi”<sup>2</sup>.

Nella consapevolezza di tutto ciò, ho scelto di muovere dalle scenografie progettate a Ferrara dal pittore e architetto Girolamo da Carpi (Ferrara, 1501-1566), per alcune imprese teatrali di Giovan Battista Giraldi Cinthio, e trattare quindi del teatro progettato dal pittore e architetto Bartolomeo Neroni detto il Riccio (Siena, documentato dal 1531-1571), in occasione della

<sup>2</sup> A. PINELLI, *La bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino, Einaudi, 1993 (ed. 2003, p. 143).

visita di Cosimo de' Medici. Vedremo in seguito che, nonostante la distanza geografica tra le due città, tali argomenti ben si compensano, trovando un comune denominatore nel ruolo giocato dal senese Baldassarre Peruzzi, quanto all'elaborazione della scenografia teatrale del Cinquecento.

*Girolamo da Carpi: scene giraldiane*

Nella premessa dell'*Orbecche* si tiene a sottolineare che nel 1541 Giovan Battista Giraldo Cinthio volle tenere la prima della sua tragedia nella propria dimora ferrarese, di fronte a una platea illustre, che vedeva la presenza del duca Ercole II d'Este, insieme con i cardinali Benedetto Accolti e Giovanni Salviati. A ciò si aggiunge che l'attore protagonista fu Sebastiano Clarignano da Montefalco, le musiche furono composte da Alfonso della Viola e l'«architetto e il dipintore della scena» fu Girolamo da Carpi, ovvero quello che, scomparso Dosso Dossi entro il giugno del 1542, sarebbe divenuto il pittore per eccellenza della Ferrara estense (fig. 01)<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> «Fu rappresentata in Ferrara in casa dell'auttore l'anno MDXLI prima all'illustrissimo signore il signore Ercole II da Esti duca IIII di Ferrara, dopo a gl'illustrissimi e reverendissimi signori il signore cardinale di Ravenna, et il signore cardinale Salviati. La rappresentò maestro Sebastiano Clarignano da Montefalco. Fece la musica maestro Alfonso dalla Vivuola. Fu l'architetto et il dipintore della scena maestro Girolamo Carpi da Ferrara» (si cita da GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Orbecche*, in *Teatro del Cinquecento. Tomo I. La tragedia*, a cura di R. CREMANTE, Milano - Napoli, Ricciardi, 1988, pp. 261-459: 287; *L'editio princeps* è del 1543: GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Orbecche*, In *Vinegia*, in casa de' figliuoli d'Aldo, 1543). Vd. fig. 01, che riproduce la p. 5 dell'edizione del 1551: GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Orbecche*, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli. Il passo ovviamente è ben noto agli studi, fin da Girolamo Baruffaldi (*Vite de' pittori e scultori ferraresi* [1697-1722 circa], 2 vol., ed. Ferrara, Domenico Taddei, 1844-1846, I, p. 390). Sull'*Orbecche* e le sue edizioni mi limito a citare: N. SAVARESE, *Per un'analisi scenica*

«Lieto uomo e nella conversazione molto dolce e piacevole, nel lavorare alquanto agiato e lungo», Girolamo da Carpi «fu di mezzana statura e si diletto oltre modo della musica [amava suonare il liuto] e dei piaceri amorosi più forse che non conviene»; così scrisse Giorgio Vasari, dichiarando tra l'altro di essere stato amico del pittore, nell'edizione giuntina delle *Vite* (1568)<sup>4</sup>. C'è dunque da chiedersi quanto il pittore – così come il restante pubblico – potesse entusiasinarsi di fronte alla macabra storia di Orbecche e di suo padre, il re di Persia Sulmone, che pure ottenne non poco successo. Se lo chiedeva, poco più di un secolo fa, anche Alessandro Serafini, in una monografia che sta a monte degli studi su Girolamo, e nella quale provava a immaginarsi come potesse apparire la perduta “scena” dell'*Orbecche*: una veduta di Susa, capitale di Persia, con edifici all'antica e uno spazio che si poteva riconoscere facilmente come il palazzo reale, e necessariamente corrispondeva col luogo dell'azione descritto nel prologo:

Vi troverete in uno instante in Susa,  
Città nobil di Persia, antica stanza  
Già di felici Re, com'or d'affanno

dell'*«Orbecche»* di Giambattista Giraldi Cinthio, «Biblioteca teatrale», 2 (1971), pp. 112-57; C. CASTORINA, *Giovan Battista Giraldi Cinthio, Orbecche. Censimento: tragedie cinque-seicentesche*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», III (2017), pp. 235-62.

<sup>4</sup> G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare di P. BAROCCHI, testo, 6 vol., Firenze, Sansoni-SPES, 1966-1987, v, p. 419, nonché pp. 415-16 per l'amicizia con Girolamo e la sua dimestichezza con il liuto. Sulla vita vasariana di Girolamo da Carpi hanno scritto di recente Alessandra Pattanaro (*Vasari e Ferrara*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle «Vite» del 1550*. Atti del convegno [Firenze, 2012], a cura di B. AGOSTI, S. GINZBURG e A. NOVA, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 131-46, in particolare pp. 138-40) e Carmelo Occhipinti (*Ligorio e Vasari. Sulla 'Pazienza' di Ercole II d'Este e su Girolamo da Carpi*, «Horti Hesperidum», VI, 1, 2016, pp. 203-38, in particolare pp. 203-09).

E di calamitadi è crudo albergo.  
[...] Ecco, quest'è l'ampia città reale,  
Questo è 'l real palazzo, anzi 'l ricetto  
Di morti, e di nefandi, e sozzi effetti  
E d'ogni sceleragine, ove l'ombra,  
E l'orribili Furie acerbo strazio  
Porranno in breve e lagrimevol morte<sup>5</sup>.

Nulla è arrivato a noi di quell'apparato, se non gli elogi dello stesso Giraldo Cinthio, che non esitò a parlare di «suntuosa e onorevole scena», ricordando che era stata allestita «non perdonando a spesa», grazie a un finanziamento dell'amico Girolamo Mario Contughi (un professore di latino, greco ed ebraico, che nel 1543 – come vedremo anche oltre – fece realizzare per la sua dimora ferrarese un magnificente portale in opera rustica disegnato da Girolamo da Carpi; fig. 32), e che appariva tanto «magnifica e reale», da potersi considerare come una scenografia esemplare per la tragedia<sup>6</sup>.

Pochi anni dopo, nel 1545, Girolamo da Carpi fu coinvolto in un'altra impresa teatrale di Giraldo Cinthio, l'*Egle*: una originalissima favola pastorale, in cui gli «dei silvestri» cerca-

<sup>5</sup> GIRALDI, *Orbecche*, vv. 63-76, nonché p. 288 («la scena è in Susa città real di Persia»); A. SERAFINI, *Girolamo da Carpi pittore e architetto ferrarese (1501-1556)*, Roma, Tipografia dell'Unione, 1915, pp. 228, 230-32, nonché SAVARESE, *Per un'analisi scenica dell'«Orbecche»*, pp. 122-24 (dove si sottolinea che la scenografia doveva prevedere anche una torre, come si intende dall'atto IV, e ci si sofferma alla nota 35 sull'uso ferrarese di recitare in dimore private) e F. DOGLIO, *Sulle prime rappresentazioni dell'«Orbecche» e Giraldo "corago"*, «Critica letteraria», XLI, 159-160 (2013), pp. 291-307, in particolare pp. 295-97.

<sup>6</sup> GIRALDI CINTHIO, *Discorso*, p. 306, richiamato in proposito da SERAFINI (*Girolamo da Carpi*, pp. 232-33 e nota 1) e SAVARESE (*Per un'analisi scenica dell'Orbecche*, p. 124, nota 6). Per il portale di casa Contughi: F. MATTEI, *Un inedito di Girolamo da Carpi: il portale di palazzo Contughi e l'introduzione dell'opera rustica a Ferrara (1543)*, «Annali di Architettura», 24 (2012), pp. 55-70.

vano senza successo di concupire le ninfe dei boschi. Finanziata dagli «scolari delle leggi», la «satira» fu rappresentata ancora una volta in casa dell'autore, il 24 febbraio e il 4 marzo, alla presenza del duca Ercole, accompagnato questa volta dal fratello, il cardinale Ippolito d'Este. Il ruolo di protagonista spettò nuovamente a Sebastiano Clarignano da Montefalco, mentre delle musiche si occupò Antonio del Cornetto; a Girolamo da Carpi toccò ancora il compito di architetto e pittore delle scene (fig. 02)<sup>7</sup>. Anche in questo caso la scenografia è perduta, ma possiamo facilmente supporre che Girolamo vi avesse immaginato un paesaggio boscoso, come quelli che piacevano a Dosso Dossi (che pure ebbe a che fare con le scenografie)<sup>8</sup>, dal momento che l'azione si svolgeva nelle «sel-

<sup>7</sup> «Fu rappresentata in casa dello auttore l'anno MDXLV una volta a XXIII di febraio, et un'altra a' III di marzo all'illustrissimo signore il signore Ercole II da Esti duca IIII, et all'illustrissimo e reverendissimo cardinale Hippolito il suo fratello. La rapresentò maestro Sebastiano Clarignano da Monte Falco. Fece la musica maestro Antonio dal Cornetto. Fu l'architetto et il pittore della scena maestro Girolamo Carpi da Ferrara. Fece la spesa l'università delli scolari delle leggi» (G. B. GIRALDI CINTHIO, *Egle*, s. l., s. d. [Venezia, Nicolò Boscarini, post marzo 1545?], p. 5. Cfr. l'edizione a cura di C. MOLINARI, in *Teatro del Cinquecento. Tomo I. La tragedia*, a cura di R. CREMANTE, pp. 881-967: 899 (si cita d'ora in avanti da quest'ultima edizione). Anche questo passo è noto agli studi fin da BARUFFALDI (*Vite de' pittori e scultori ferraresi*, I, p. 390). Sull'*Egle*: P. HORNE, *The Three Versions of Giovan Battista Giraldi's Satyr-play «Egle»*, «Italian Studies», 24 (1968), pp. 32-43; C. MOLINARI, *La vicenda redazionale dell' «Egle» di Giovan Battista Giraldi Cinzio*, «Studi di Filologia italiana», XXXVII (1979), pp. 295-343; R. DRUSI, *Sul Prologo dell' «Egle» di Giovan Battista Giraldi Cinzio*, «Quaderni veneti», 2 (2013), pp. 307-18.

<sup>8</sup> Nel giugno del 1541 Dosso Dossi e il fratello Battista ebbero un rimborso spese da Laura Dianti per avere fatto un viaggio a Venezia, dove avevano acquistato il materiale necessario «per dipingere le scene della comedia che fa fare sua signoria»; A. BALLARIN, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, 2 vol., Cittadella, Bertinocello, 1995, p. 170, n. 351 e nota 73. Trattandosi di una commedia, si dovrà escludere che gli acquisti dei Dossi potessero avere a che fare con la scena

ve dell'Arcadia» e prevedeva uno scenario totalmente diverso da quello di precedenti tragedie (non solo la città di Susa dell'*Orbecche*, ma anche quella di Damasco della successiva *Attile*), come esplicitato nel prologo:

in uno istante [il poeta]  
Ha fatto qui venir tutta l'Arcadia.  
Queste sono le selve e quei là i monti,  
I fiumi, e le città ch'ella in sé tiene  
Occupati vi son da queste selve.  
Trovando adunque ora il poeta nostro  
Circondato da boschi quel paese  
Ove vedeste già Susa, e Damasco,  
Et sé condotto, fuor d'ogni pensiero,  
Qui in un momento, con la grande Arcadia,  
Lasciato quel proposto ch'egli avea  
De lo rappresentar cose reali,  
Le ha differite a miglior tempo, et ora  
Deliberato ha di servire al luoco  
Et servare a Pomona la promessa.  
Dunque, per farvi fede oggi per sempre  
Che de la sua abbondanzia mai non scema  
La liberal natura alcuna parte  
Ora i Satir venir vi farà inanzi,  
Ch'accolti sono in un drappel nel bosco<sup>9</sup>.

A fronte di queste due attestazioni, Girolamo da Carpi emerge quale scenografo di fiducia di Giraldo Cinthio; dunque

dell'*Orbecche*, come ha invece proposto Amalia Mezzetti (*Girolamo da Ferrara detto da Carpi. L'opera pittorica*, Ferrara, Cassa di Risparmio di Ferrara, 1977, p. 56).

<sup>9</sup> GIRALDI CINTHIO, *Egle*, vv. 125-144, pp. 903-04; si vedano anche SERAFINI, *Girolamo da Carpi*, pp. 235-37 e M. PIERI, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Padova, Liviana, 1983, non solo p. 190 (per il riferimento a parte del passo citato) e pp. 153-56 (per l'originalità dell'*Egle*), ma anche pp. 181-209 (per la fortuna ferrarese della scenografia pastorale).

pare verosimile che il pittore possa essere stato coinvolto dal letterato in altre messinscene dei suoi lavori teatrali, a partire dall'*Altile* e dalla relativa scena della città di Damasco che, insieme con la Susa dell'*Orbecche*, troviamo citata nella premessa dell'*Egle*. Si può semmai aggiungere che, a seguito di una lontana affermazione di Giuseppe Campori<sup>10</sup>, negli studi risuona talvolta che Girolamo avrebbe dipinto anche la scena degli *Antivalomeni*<sup>11</sup>: una ennesima tragedia, recitata nel 1548, in cui il letterato ferrarese narrò la cupa vicenda del destino della progenie del defunto re d'Inghilterra Loteringo e di quella del suo barone Nicio, infedele usurpatore del trono. Come dichiarato in apertura dell'*editio princeps*, risalente al 1583, «la scena è in Londra, città reale d'Inghilterra», e anche in questo caso il testo della tragedia accenna al luogo dell'azione – «Londra, | Che questa è quella eccelsa alma cittade, | In cui i Re potenti d'Inghilterra | Tengon felicemente il real seggio»<sup>12</sup>. Non c'è tuttavia nessuna premessa con informazioni sugli attori e gli autori della musica e delle scene. Dunque mancano evidenze per essere certi del coinvolgimento di Girolamo da

<sup>10</sup> G. CAMPORI, *Lettere di Cintio Gio. Battista Giraldis*, «Atti e memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le Provincie Modenesi e Parmensi», VIII (1876) pp. 273-85, in particolare p. 274: «l'*Egle* pastorale recitata due volte nel 1545 e gli *Antivalomeni* tragedia recitata nel 1548, ebbero la scena dipinta da Girolamo da Carpi; mentre a due altre tragedie dello stesso autore dipinsero la scena negli anni 1551 e 1561 Nicolò Roselli e Girolamo Bonacciolli». Campori non fornisce le fonti di queste notizie.

<sup>11</sup> Lo si dice per esempio in: L. BERTHÉ DE BESAUCÈLE, *J.-B. Giraldis 1504-1573*, Paris, Auguste Picard, 1920, p. 104, nota 3; M. MORRISON, *The tragedies of G. B. Giraldis Cinthio. The transformation of narrative source into stage play*, Lewiston-Queenston-Lampeter, Edwin Mellen Press, 1997, p. 220; G. B. GIRALDIS CINTHIO, *Gli Antivalomeni: an Italian Renaissance Tragedy*, ed. a cura di P. HORNE, Lewiston, Edwin Mellen Press, 1999, pp. 3, 152.

<sup>12</sup> G.B. GIRALDIS CINTHIO, *Gli Antivalomeni*, Venezia, Giulio Cesare Cagnacini, 1583, *Prologo*, vv. 21-24. Cito dall'ed. a cura di I. ROMERA PINTOR, Madrid, Editorial Complutense, 2008.



Carpi nella progettazione di questa scenografia, e pare di intendere che possa esserci stato un equivoco a monte delle parole di Campori: egli, infatti, dimentica Girolamo quale autore della documentata scenografia dell'*Orbecche*, ma gli assegna quella degli *Antivalomeni*, oltre a quella dell'*Egle*<sup>13</sup>.

*Girolamo da Carpi e Giraldo Cinthio: ritratti*

Nel nome dell'*ut pictura poesis* e secondo una consuetudine cara alla corte ferrarese e quanto mai diffusa nell'Italia del Cinquecento, le relazioni tra i letterati e i pittori erano d'altronde abituali. Per Girolamo da Carpi lo fanno bene intendere gli eruditi soggetti allegorici e mitologici di un paio di bellissimi dipinti, di segno assolutamente raffaellesco e antiquario, che furono compiuti per gli Este ai tempi delle prime tragedie giraldiane e oggi si conservano nella Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda: *Occasione e Penitenza* (1541; fig. 03), e il *Ratto di Ganimede* (1544; fig. 04)<sup>14</sup>.

Mi pare inoltre che i vivi profili in cui Giraldo Cinthio appare ritratto nel frontespizio della più antica edizione dell'*Orbecche* (1543; fig. 06) e della raccolta di *Tragedie* date alle stampe a Venezia da Giulio Cesare Cagnacini (1583; fig. 07) abbiano un'aria di famiglia con quello di Girolamo da Carpi che compare nell'edizione Giuntina delle *Vite* vasariane (fig. 05): sintomo di gusti comuni e forse di un medesimo artefice

<sup>13</sup> Si veda *supra*, nota 10.

<sup>14</sup> Su questi eruditi dipinti ricordo le schede di Kirsten Faber e Gregor J. M. Weber (in *Il trionfo di Bacco. Capolavori della scuola ferrarese a Dresda 1480-1620*. Catalogo della mostra (Ferrara-Dresda, 2002-2003), a cura di G. J. M. WEBER, Torino, Allemandi, 2002, pp. 125-28, n. 21, pp. 135-37, n. 26), nonché S. PIERGUIDI, L'"Occasione" e la "Penitenza" di Girolamo da Carpi e la "Stanza della Pazienza" di Ercole II d'Este, «Schede umanistiche», 15 (2001), pp. 103-20, ed É. DE HALLEUX, Le "Kairos" de Girolamo da Carpi ou la fusion imagée des traditions grecques et latines, «Studiolo», 9 (2012), pp. 256-70.

e disegnatore, che tuttavia a me resta difficile credere Girolamo, contrariamente a quanto provava a ipotizzare Gustave Gruyer per le incisioni giraldiane<sup>15</sup>. Nei ritratti di Girolamo da Carpi, infatti, il protagonista appare sempre di tre quarti, mentre i netti profili di queste incisioni rimandano piuttosto al carattere delle medaglie, che tanto erano amate nella Ferrara estense e nelle altre corti d'Italia.

Comunque sia, Giraldo Cinthio fu ben consapevole dell'altissima levatura qualitativa delle prove di Girolamo da Carpi nel campo del ritratto, che avevano alle spalle una sapiente capacità di rielaborare i modelli illustri di Tiziano, Dosso e Parmigianino. Al letterato si devono tra l'altro le accuratissime descrizioni di due perduti ritratti dei duchi estensi, il defunto Alfonso I ed Ercole II:

questo volto d'Alfonso di color bruno, di ciera terribile e severa, con occhi vivi e con naso onestamente chinato giù in fondo, con barba e capegli canuti, i quali mostrano segni d'heroica fortezza, e animo costante, che tanto somiglia al duca vivo, fu per commissione del duca Ercole amorevol figliuolo ritratto co' suoi colori da Girolamo da Carpi ferrarese, degno d'esser paragonato a' pittori antichi, per rappresentare il martiale valor d'Alfonso, e la eccellente industria del pittore;

e quanto a Ercole

con nobilissima e generosa fronte, con real maestà di volto, e convenevole a tanto imperio, con occhi fra severità, e allegrezza rilucenti, dal medesimo Girolamo da Carpi nella istessa corte, è stato col pennello dalla viva effigie ritratto tanto simile al vero, che benché noi suoi famigliari habbiamo ognidi il vivo e vero principe innanzi agli occhi, e con lui favelliamo, guardiamo però questa

<sup>15</sup> G. GRUYER, *L'art ferrarais a l'époque des princes d'Este*, 2 vol., Paris, Plon, 1897, II, pp. 345-346 nota 3; nonché A. PATTANARO, *Girolamo da Carpi. Ritratti*, Cittadella, Bertinello, 2000, p. 28 e nota 54.

honorata imagine di lui con tal piacere, che ci pare di vedere lui proprio, posto quasi a sedere in real seggio, che con grave e piacevole viso renda ragion a' suoi popoli<sup>16</sup>.

I caratteri di magnificente verosimiglianza esaltati in ciascuna *ekphrasis* ricorrono, nondimeno, nei più tipici ritratti di Girolamo da Carpi, come quello di un elegantissimo letterato con il suo cagnolino, conservato nella Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini a Roma, che si deve datare nella seconda metà degli anni trenta e, come ha proposto Alessandra Pattanaro, potrebbe rappresentare Giovan Battista Giraldi Cinthio, data la somiglianza che pare di riconoscere con la più tarda incisione dell'*Orbecche*, dove la stempitura inizia a farsi più accentuata e il volto è ormai corrugato da qualche ruga (fig. 08)<sup>17</sup>.

*Il canone di Serlio e la tradizione di Peruzzi*

Nello stesso 1545 in cui a Ferrara si recitava l'*Egle* di Giraldi Cinthio, il bolognese Sebastiano Serlio, trasferitosi alla corte di Francesco I a Fontainebleau, dava alle stampe a Parigi il primo e il secondo dei suoi *Sette libri dell'architettura*: un'opera destinata a divenire il manuale per eccellenza dell'architettura della maniera. Proprio il secondo volume, dedicato alla prospettiva, conteneva – come ben noto – un *Trattato sopra le scene* nel quale l'autore, rifacendosi a Vitruvio, codificava tre tipologie. La scena comica ovviamente per la commedia

<sup>16</sup> G. GIRALDI, *Commentario delle cose di Ferrara et de principi da Este*, tradotto per L. Domenichi, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1556, pp. 138, 190; si veda pure PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, pp. 18-19, 51-52 (con l'ipotesi che il ritratto di Alfonso fosse «copia da un illustre modello tizianesco», al contrario di quello di Ercole).

<sup>17</sup> PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, pp. 78-79, 148, n. 13 e il confronto tra le fig. 36 e 37.

i casamenti della quale voglion essere di personagi privati, come saria di cittadini, avvocati, mercanti, parassiti et altre simili persone; ma sopra il tutto che non vi manchi la casa della ruffiana, né sia senza hostaria, et uno tempio vi è molto necessario (fig. 09).

#### Quella tragica per la tragedia:

li casamenti d'essa vogliono essere di grandi personagi; per ciò che gli accenti amorosi e casi inopinati, morte violenti e crudeli (per quanto si lege nelle tragedie antiche, e anco nelle moderne) sonno sempre intervenute dentro le case de signori, duchi, o gran principi, imo di re, e perhò (come ho detto) in cotali apparati non si farà edificio che non habbia del nobile (fig. 10).

#### E quella satirica per

rappresentar satyre, nelle quali se riprendono (anzi vero se mordeno) tutti coloro che licenciosamente vivono [...] personaggi che senza rispetto parlassero, come saria a dire gente rustica, perciò che Vitruvio trattando delle scene, vuole che questa sia ornata di arbori, sassi, colli, montagne, herbe, fiori, e fontane, vuole anche che vi siano alcune campane alla rustica» (fig. 11)<sup>18</sup>.

Come accennato da Serafini, le scene di Girolamo da Carpi per la tragedia dell'*Orbecche* e la satira dell'*Egle*, già rispettavano questi canoni<sup>19</sup>.

Non sappiamo invece se queste scene fossero costituite da semplici fondali dipinti (come quello che Pellegrino da Udine doveva avere approntato proprio a Ferrara, per la prima della *Cassaria* di Ludovico Ariosto, recitata durante il carnevale del 1508)<sup>20</sup>, da allestimenti prospettici di rilievo assai più com-

<sup>18</sup> S. SERLIO, *Il primo libro d'architettura [...] Il secondo libro di prospettiva*, Paris, 1545, pp. 64v-73r, in particolare pp. 67r, 68r, 69v.

<sup>19</sup> Lo notava già SERAFINI, *Girolamo da Carpi*, p. 232, nota 1, p. 237, nota 1.

<sup>20</sup> La scena è descritta in una celebre lettera di Bernardino Prosperi a Isabella d'Este, inviata da Ferrara a Mantova l'8 marzo 1508: «quello che

plexi e realizzati in legno (come quelli descritti dal Serlio, che ricordava come «la maggiore che ai nostri tempi si sia fatta» una «scena di legname» – o un «theatro» – che lui stesso aveva architettato verso il 1539 per palazzo da Porto a Vicenza ed è andata perduta)<sup>21</sup>, o unissero entrambe le soluzioni, come si usava da qualche tempo e pare verosimile. Nella Biblioteca Comunale Ariosteia di Ferrara si conserva infatti il disegno di una scena prospettica del genere, raffigurante la piazza maggiore della città estense dipinta in un fondale e preceduta da due quinte architettoniche con edifici lignei di rilievo. Tanto malridotto che se ne riproduce sempre uno dei lucidi che ne è stato tratto (fig. 13), il disegno è stato datato intorno al 1550 e ricondotto nell'orbita di Girolamo da Carpi<sup>22</sup>. Una simile testimonianza induce dunque a credere che la scena allestita in

è stato il meglio in tutte queste feste et representatione, è stato la sena dove si sono representate, quale ha facto uno maestro Peregrino depintore sta col signore, ch'è una contracta et prospectiva de una terra cum case, chiese, torre, campanili et zardini, che la persona non si può satiare a guardarla per le diverse cose che ge sono, tute de inzegno et bene intese, quale non credo se guasti, ma che la salvarono per usarla del'altre fiatte»; M. CATALANO, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, 2 vol., Genève, Olschki, 1930-1931, II, pp. 83-84 doc. 138; trascritto in *Il teatro italiano. II. La commedia del Cinquecento*, I, a cura di G. DAVICO BONINO, Torino, Einaudi, 1977, pp. 413-14.

<sup>21</sup> SERLIO, *Il primo libro d'architettura [...] Il secondo libro di prospettiva*, p. 64v.

<sup>22</sup> Su questo disegno, reso noto da Donato Zaccarini (*Una scena cinquecentesca con la piazza di Ferrara*, «Bollettino statistico del Comune di Ferrara», 2° trimestre 1925, pp. v-viii), si veda L. ZORZI, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 27-30, 56-57, note 81-83 (con ampia bibliografia) e più di recente L. VALLIERI, *Prospero Fontana pittore-scenografo a Bologna (1543)*, «Drammaturgia», XI, n.s. I (2014), pp. 347-68, in particolare pp. 353-54, 366, fig. 3 (per la riproduzione di uno dei lucidi tratto dall'originale), ricordando che si è meritato una riproduzione a tutta pagina in *Enciclopedia dello spettacolo*, fondata da S. D'Amico, VI, Firenze - Roma, Sansoni - Le Maschere, 1959, tav. LXXXVI (insieme con l'altro lucido tratto dall'originale).

casa di Giraldo Cinthio potesse prevedere le quinte fisse e il fondale dipinto, e ciò ben corrisponderebbe con le qualifiche di architetto e pittore riservate a Girolamo nelle premesse dell'*Orbecche* e dell'*Egle*<sup>23</sup>.

Si trattava comunque di precedenti fondamentali per gli straordinari teatri che Palladio e Vincenzo Scamozzi avrebbero allestito a Vicenza e a Sabbioneta negli ultimi decenni del secolo e che sono giunti fino a noi (il secondo purtroppo senza la scena originale). Precedenti che a loro volta avevano alle spalle quella passione per la prospettiva che fin dalla seconda metà del Quattrocento si era esaltata nei dipinti delle così dette “città ideali” e nei primi decenni del secolo successivo fu adattata alle esigenze del teatro all’antica da Girolamo Genga e Baldassarre Peruzzi<sup>24</sup>. Il senese progettò la celeberrima villa di Agostino Chigi a Roma, oggi nota con l’epiteto di Farnesina, con una pianta ad ali aggettanti, grazie alla quale l’edificio guardava verso il giardino, apparendo ai contemporanei come una «scaena pro comediis vel tragediis» (lo scriveva Egidio Gallo nel *De viridario Augustini Chigii* edito nel 1511), dove in-

<sup>23</sup> Mi pare difficilmente dimostrabile che in un paio di fogli di Girolamo da Carpi siano abbozzati alcuni dettagli di azioni sceniche dell'*Orbecche* (il coro delle donne di Susa) e dell'*Egle* (l’omaggio delle ninfe a Diana), come propone Gudrun Dauner (*La casa ferrarese come luogo teatrale nel primo Cinquecento*, «Studi rinascimentali», 5, 2007, pp. 77-85, in particolare pp. 80-82, nonché pp. 84-85 per la proposta, assolutamente da verificare, del coinvolgimento di Girolamo da Carpi anche nella scena della *Cleopatra* di Giraldo Cinthio, allestita a Ferrara nel 1555).

<sup>24</sup> Questa continuità tra le “città ideali” quattrocentesche e le scene teatrali del Cinquecento – su cui scrisse un’apertura fondamentale Richard Krautheimer (*The Tragic and Comic Scene of the Renaissance: the Baltimore and Urbino Panels*, «Gazette des Beaux Arts», XXXIII, 1948, pp. 327-46) – si coglieva bene alla recente mostra *La città ideale. L’utopia del Rinascimento a Urbino tra Piero della Francesca e Raffaello* (Urbino, 2012; catalogo a cura di A. MARCHI e M. R. VALAZZI, Milano, Electa, 2012, con una sostanziosa bibliografia alle spalle).

fatti, nel secondo decennio del Cinquecento, furono continuamente allestiti spettacoli teatrali<sup>25</sup>. Quanto a Baldassarre, Vasari esalta inoltre «la prospettiva ovvero scena d'una comedia» realizzata per il così detto teatro del Campidoglio, innalzato nel 1513 per i festeggiamenti della concessione della cittadinanza romana a Giuliano de' Medici, fratello di Leone X: una scena «tanto bella che non è possibile immaginarsi più, perciò che la varietà e bella maniera de' casamenti, le diverse logge, la bizzarria delle porte e finestre, e l'altre cose che vi si videro d'architettura, furono tanto bene intese e di così straordinaria invenzione, che non si può dirne la millesima parte»<sup>26</sup>. Nel successivo 1514 Baldassarre allestì quindi la scenografia per la prima rappresentazione romana della *Calandria* del cardinal Bibbiena, ancor più celebrata da Vasari, e con la quale si usa mettere in rapporto spesso – senza alcuna certezza e a torto – un celebre foglio degli Uffizi, con il progetto di un scena prospettica con edifici romani (fig. 12)<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Si veda per tutti R. BARTALINI, *Le occasioni del Sodoma: dalla Milano di Leonardo alla Roma di Raffaello*, Roma, Donzelli, 1996, p. 43.

<sup>26</sup> VASARI, *Le Vite*, cit., IV, p. 320. Per il teatro del Campidoglio: F. CRUCIANI, *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, con la ricostruzione architettonica del teatro di A. BRUSCHI, Milano, Il Polifilo, 1968.

<sup>27</sup> «E quando si recitò al detto papa Leone la Calandra, comedia del cardinale di Bibbiena, fece Baldassarre l'apparato e la prospettiva, che non fu manco bella, anzi più assai che quella che aveva altra volta fatto, come si è detto di sopra: et in queste sì fatte opere meritò tanto più lode quanto per un gran pezzo adietro l'uso delle comedie, e conseguentemente delle scene e prospettive, era stato dismesso, facendosi in quella vece feste e rappresentazioni; et o prima o poi che si recitasse la detta Calandra, la quale fu delle prime comedie volgari che si vedesse o recitasse, basta che Baldassarre fece al tempo di Leone X due scene che furono maravigliose, et apersono la via a coloro che ne hanno poi fatto a' tempi nostri. Né si può immaginare come egli in tanta strettezza di sito accommodasse tante strade, tanti palazzi e tante bizzarrie di tempii, di logge e d'andari di cornici, così ben fatte che parevano non finte, ma verissime, e la piazza non una cosa dipinta e picciola, ma vera e grandissima. Ordinò

Quella stessa commedia l'anno prima era stata recitata nel Palazzo Ducale di Urbino con un allestimento scenografico che si vuole progettato da Girolamo Genga, e fu attentamente descritto da Baldassarre Castiglione in una lettera inviata tra il 13 e il 21 febbraio 1513 a Ludovico di Canossa:

la scena poi era finta una città bellissima, con le strade, palazzi, chiese, torri, strade vere: et ogni cosa di rilievo, ma aiutata ancora da bonissima pittura, e prospettiva bene intesa. Tra le altre cose ci era un tempio a otto facce di mezzo rilievo, tanto ben finito, che con tutte l'opere del stato d'Urbino, non saria possibile a credere che fosse fatto in quattro mesi: tutto lavorato di stucco, con historie bellissime, finte le finestre d'alabastro, tutti gli architravi e le cornici d'oro fino et azzurro oltramarino, et in certi lochi, vetri finti di gioie, che parevano verissime: figure intorno tonde finte di marmo, colonnette lavorate. Saria longo a dire ogni cosa. Questo era quasi nel mezzo.

Da un de' capi era un arco triumphale, lontano dal muro ben una canna, fatto al possibil bene. Tra l'architravo et il volto dell'arco era finto di marmo, ma era pittura, la historia delli tre Horatii, bellissima. In due cappellette sopra li dui pilastri che sostengono l'arco, erano due figurette tutte tonde, due Vittorie con trophèi in mano fatte di stucco. In cima dell'arco era una figura equestre bellissima, tutta tonda, armata, con un bello atto, che feria con una hasta un nudo che gli era a' piedi: dall'un canto e

egli similmente le lumiere, i lumi di dentro che servono alla prospettiva, e tutte l'altre cose che facevano di bisogno, con molto giudizio, essendosi, come ho detto, quasi perduto del tutto l'uso delle comedie; la quale maniera di spettacolo avanza, per mio credere, quando ha tutte le sue appartenenze, qualunque altro quanto si voglia magnifico e sontuoso»: VASARI, *Le Vite*, IV, pp. 322-23. Per il famosissimo disegno degli Uffizi, mi limito a ricordare: A. M. PETRIOLI TOFANI, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*. Catalogo della mostra (Venezia, 1994), a cura di H. MILLON e V. MAGNAGO LAMPUGNANI, Milano, Bompiani, 1994, p. 533, n. 167 (con bibliografia e la proposta di attribuzione a Vasari, immaginandolo un progetto per l'allestimento veneziano della *Talanta* del 1542); A. MARCHI, in *La città ideale*, pp. 288-89, n. 8.7.



dall'altro del cavallo erano dui come altaretti, sopra quali era a ciascuno un vaso di foco abundantissimo, che durò fin che durò la Comedia»<sup>28</sup>.

Con questi allestimenti nasceva la scena all'antica di rilievo e al senese Peruzzi, anche a seguito delle parole di Vasari, è comunemente riconosciuto un ruolo decisivo nell'invenzione della scenografia teatrale moderna<sup>29</sup>. In tal senso il suo soggiorno a Bologna, tra il 1521 e il 1523, non dovette mancare di avere effetti decisivi su Sebastiano Serlio e Girolamo da

<sup>28</sup> Sull'allestimento urbinato della *Calandria* resta fondamentale: F. RUFFINI, *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 125-203 (in particolare pp. 197-99 per la trascrizione della celebre lettera di Baldassarre Castiglione da cui è tratta la citazione, trascritta in ultimo in B. CASTIGLIONE, *Lettere famigliari e diplomatiche*, a cura di G. LA ROCCA, A. STELLA e U. MORANDO, 3 vol., Torino, Einaudi, 2016, I, pp. 263-67, n. 269). Vasari (*Le Vite*, V, p. 348) scrisse che «fu anco particolarmente trattenuto il Genga dal detto Duca [Guidubaldo secondo di Urbino] per far scene et apparati di commedie, le quali, perché aveva bonissima intelligenza di prospettiva e gran principio di architettura, faceva molto mirabili e belli».

<sup>29</sup> Per alcune sintesi e l'ampia bibliografia su questo tema mi limito a citare: A. NICOLL, *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale* (1927, con edizioni successive fino al 1966), ed. italiana Roma, Bulzoni, 1971, in particolare pp. 87-91 (e dove è pure riprodotta, fig. 90, l'incisione della scena del Riccio per il teatro degli Intronati di Siena, della quale diremo); F. CRUCIANI, *Gli allestimenti scenici di Baldassarre Peruzzi*, «Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio», XVI (1974), pp. 155-72; F. CRUCIANI, *Prospettive della scena: le «Bacchidi» del 1531*, in *L'invenzione del teatro. Studi sullo spettacolo del Cinquecento*, a cura di F. CRUCIANI, «Biblioteca teatrale», 15-16 (1976), pp. 49-69; ZORZI, *Il teatro e la città*; RUFFINI, *Teatri prima del teatro*; A. PETRIOLI TOFANI, *La scena teatrale, in Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*, pp. 529-38; P. VENTRONE, *La scena prospettica rinascimentale: genesi e sviluppo*, in *Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*, in «Culture teatrali», 7/8 (2003), pp. 141-50; F. SERRAZANETTI, *Lo spazio prospettico e la sua rappresentazione nella definizione della scena teatrale*, «Stratagemmi. Prospettive teatrali», 22 (2012), pp. 61-82, in particolare pp. 68-76.

Carpi<sup>30</sup>. In questa sede ho scelto comunque di rinunciare ad approfondire le questioni peruzziane e porre piuttosto attenzione su quanto seppe fare il migliore tra i seguaci senesi di Baldassare: quel Bartolomeo Neroni detto il Riccio che, ormai nella seconda metà del secolo, trasformò la trecentesca sala del consiglio del Palazzo Pubblico di Siena in un teatro moderno.

*Gli Accademici Intronati, Carlo V e Cosimo de' Medici*

Il 17 aprile 1555, dopo un assedio durato più di un anno, Siena si arrese alle truppe imperiali e medicee, ma la sua antica repubblica continuò a esistere, in un'area limitata intorno a Montalcino, fino al trattato di Cateau-Cambrésis, che il 3 aprile 1559 vide Enrico II di Francia e Filippo II di Spagna ratificare una pace che sanciva la fine non solo delle guerre d'Italia, ma anche della libertà senese. Soltanto a questo punto Cosimo de' Medici – che pure aveva preso possesso della città fin dall'estate del 1557, tramite il fidato governatore Angelo Niccolini – decise di fare un solenne ingresso a Siena, che tuttavia avrebbe necessitato di laboriosi preparativi, affinché l'illustrissimo ed eccellentissimo signore fosse accolto degnamente, con grandi onori e fastosi addobbi. Soltanto il 28 ottobre 1560 Cosimo sarebbe entrato in una Siena che cercava di riprendersi dai duri anni di guerra e, grazie all'impegno di quattro deputati sopra l'ornato, era stata ripulita dall'immondizia e aveva predisposto una serie di scenografici allestimenti di archi trionfali e apparati effimeri (fig. 14). Tutto ciò fu realizza-

<sup>30</sup> A rilevare le conseguenze del soggiorno peruzziano bolognese su Girolamo da Carpi fu Frederick Antal (*Observations on Girolamo da Carpi*, «The Art Bulletin», XXX (1948), pp. 81-103, in particolare pp. 85-86, nonché p. 90 per il riferimento alle scenografie dell'*Orbecche* e dell'*Eglè*) in un contributo che, per la prima volta, indicò le corrette coordinate lessicali del percorso artistico del pittore ferrarese.

to sotto la regia dell'architetto e scultore fiorentino Bartolomeo Ammannati e del letterato Francesco Tommasi, come attesta Anton Francesco Cirni, nel fornire un'accurata descrizione del solenne ingresso di Cosimo<sup>31</sup>. Ai senesi più anziani, l'accoglienza al duca avrà certamente ricordato quella che la città aveva riservato all'imperatore Carlo V nel 1536, e anche allora – come dirò oltre – si era pensato di divertire l'illustre ospite con una commedia, ma lo spettacolo saltò. Così accadde pure per Cosimo: in chiusura del racconto, Cirni dice infat-

<sup>31</sup> A. F. CIRNI, *La reale entrata dell'eccellentissimo signor duca e duchessa di Fiorenza in Siena, con la significazione delle latine iscrizioni et alcuni sonetti*, Roma, Antonio Blado, 1560, in particolare p. 11: «tutti questi archi, e figure di rilievo, son state fatte dall'ingegniosissimo messer Bartolomeo Amannato architetto intelligente celebrato, e di molto merito. Le figure et iscrizioni per inventione di messer Francesco Tomasi persona di molto giuditio, dottrina e pratica, con altri belli ingegni». Dell'evento restano pure un racconto di Antonio Martellini (*La solenne entrata del lo illustrissimo, et eccellentissimo signore il signor duca di Fiorenza et Siena, fatta a XXVIII d'ottobre MDLX in Siena*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1560) e alcune note di Vincenzo Borghini (già edite in C. ACIDINI, *Due episodi della conquista cosimiana di Siena*, «Paragone», XXIX, 345, 1978, pp. 3-26, in particolare pp. 17-20); per tutte queste fonti possiamo contare su recenti edizioni critiche pubblicate *online* nel 2010 da Charles Davis («Fontes», rispettivamente 48, 49 e 50). Per l'ingresso di Cosimo a Siena mi limito inoltre a ricordare: A. PELLEGRINI, *Per l'arrivo di Cosimo I a Siena (1560)*, «Bullettino Senese di Storia Patria», X (1903), pp. 165-82; M. A. CEPPARI RIDOLFI, in *Siena 1600 circa*, pp. 123-25 (riedito in spagnolo in *La fiesta en la Europa de Carlos V*. Catalogo della mostra, Siviglia, 2000, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 312-15, n. 36). Quest'ultima ha il merito di segnalare i nomi dei vari maestri che furono coinvolti, oltre all'Ammannati, nel lavoro degli apparati; tra costoro vi furono il giovane scultore carrarese Andrea Calamech (nelle vesti di principale collaboratore di Ammannati e destinato a un'importante carriera messinese), il lapicida senese Bernardino di Giacomo, i pittori senesi Giomo del Sodoma, Lorenzo Rustici, Giovan Battista di Cristoforo, Sinolfo d'Andrea e quello fiorentino Francesco di Goro, gli intagliatori Teseo di Bartalino da Pienza e Benedetto da Montepulciano.

ti che a Siena si sarebbero volute «fare cose assai maggiori», e in particolare «caccie di tori con bellissime livree, comedie, feste e diversi altri giochi»<sup>32</sup>.

A Siena il teatro e le commedie godevano di buona fortuna da alcuni decenni, grazie alla passione e all'impegno di alcune accademie nate nella prima metà del secolo, prime tra tutte l'Accademia degli Intronati e la Congrega dei Rozzi: l'una raccoglieva i rappresentanti di un ceto alto e assai preparato intellettualmente, mentre l'altra aggregava popolari esponenti delle categorie artigianali<sup>33</sup>. Nati verso il 1525, gli Intronati ottennero il loro primo grande successo il 12 febbraio 1532, ultimo giorno di carnevale, recitando nella sala grande del consiglio del Palazzo Pubblico una commedia intitolata *G'Ingannati*, che avrebbe avuto enorme successo, tanto da rappresentare la fonte per la *Dodicesima notte* di William Shakespeare<sup>34</sup>, oltre che di una novella del nostro Giral di Cinthio (*Ecatommitti*, v 8). La sala grande era parte di una monumentale costruzione in laterizio, che il Governo dei Nove iniziò a progettare nel 1327, accanto al Palazzo Pubblico e dietro la Torre del Mangia, dal lato di Salicotto, per ospitare ai piani inferiori le carceri e accogliere al piano superiore un vasto spazio adibito alle riunioni del consiglio generale della Repubblica, che sarebbe stato ultimato nella prima metà degli anni Quaranta, se nel 1345 vi si potevano realizzare pitture e

<sup>32</sup> CIRNI, *La reale entrata*, p. 11.

<sup>33</sup> Su questi temi restano fondamentali punti di partenza: C. MAZZI, *La congrega dei Rozzi di Siena nel secolo XVI*, 2 vol., Firenze, Le Monnier, 1882; D. SERAGNOLI, *Il teatro a Siena nel Cinquecento. "Progetto" e "modello" drammaturgico nell'Accademia degli Intronati*, Roma, Bulzoni, 1980; M. PIERI, *Fra vita e scena. Appunti sulla commedia senese cinquecentesca*, «Bullettino Senese di Storia Patria», CXVIII-CXIX (2012), pp. 370-414.

<sup>34</sup> *G'Ingannati* (1532), ed. a cura di M. PIERI, Siena - Corazzano, Accademia degli Intronati - Titivillus, 2009, p. 29.

ornamenti<sup>35</sup>. L'idea di ricavarvi un palco teatrale per gli Accademici Intronati era emersa fin dal febbraio del 1530, durante i preparativi per l'arrivo a Siena di Carlo V, previsto per quell'anno. L'imperatore, tuttavia, fu costretto a rimandare il suo soggiorno all'aprile del 1536, quando fu solennemente accolto da una città che, per riceverlo degnamente, aveva approntato fastosi apparati e fatto affrescare a Domenico Beccafumi, in Palazzo Pubblico, il così detto ciclo del Concistoro, dove storie ed eroi dell'antichità si ergono ancora oggi a paladini dei più autentici valori repubblicani e civili. Il programma della visita prevedeva, tra l'altro, che Carlo V presenziasse alla recita dell'*Amor costante*, una commedia scritta appositamente da Alessandro Piccolomini (Siena, 1508-1579), intronato detto lo «Stordito», che avrebbe dovuto essere interpretata dagli Accademici Intronati, su un palco montato nella vecchia sala del Consiglio del Palazzo Pubblico. La scena prevedeva un semplice fondale che rappresentava una veduta di Pisa, la città in cui Piccolomini aveva ambientato la commedia. Il fondale dovette essere dipinto da Domenico Beccafumi e ne resta un'eccezionale testimonianza nel progetto di sua mano che appartenne a John Pope-Hennessy e del quale si ignora l'attuale ubicazione (fig. 15)<sup>36</sup>. Qualcosa, tuttavia, dovette andare storto e alla fine lo spettacolo non si tenne, con sicura delusione del Piccolomini e degli Intronati, che avevano pen-

<sup>35</sup> F. GABBRIELLI, *Prima del Teatro. Le prigioni, la sala del Consiglio e il fronte del palazzo Pubblico sulla piazza del Mercato*, in *Storia e restauri del Teatro dei Rinnovati di Siena: dal Consiglio della campana al salone delle commedie*, a cura di L. VIGNI ed E. VIO, Pisa, Pacini, 2010, pp. 85-109; F. POZZI, *Le carceri e la sala grande del Consiglio. Origine e funzioni dalla costruzione alla caduta della Repubblica*, ivi, pp. 111-39.

<sup>36</sup> Per il disegno: M. MACCHERINI, *Domenico Beccafumi e l'«Amor Costante» di Alessandro Piccolomini*, «Prospettiva», 65 (1992), pp. 63-65 (con bibliografia). In seguito il foglio è passato all'asta di Christie's, *The Collections of The Late Sir John Wyndham Pope-Hennessy*, New York, Park Avenue, 10 gennaio 1996, lotto 14.

sato alla commedia come a un mezzo per ingraziarsi l'imperatore e celebrare l'alleanza tra senesi e spagnoli<sup>37</sup>.

D'altronde, nelle complesse vicende che condussero alla fine della Repubblica, gli Accademici Intronati e lo stesso Piccolomini (uno dei più affermati intellettuali della città e tra i più celebri commediografi del Cinquecento) si schierarono sempre dalla parte del più forte, prima Carlo V e poi Cosimo de' Medici, disdegnando la scelta dei loro concittadini che vollero ritirarsi dietro le mura di Montalcino per l'ultima strenua resistenza repubblicana. Risale all'agosto del 1559, pochi mesi dopo il trattato di Cateau-Cambrésis, un'*Orazione della pace agli Intronati Accademici*, che si assegna di norma ad Alessandro Piccolomini, ma fu in realtà lavoro collettivo degli Accademici, declamato dallo Scrupoloso intronato Giovanni Biringucci, nella quale si affermava come i senesi «di quali dispersi erano, e tra loro divisi, così di luogo come di mente, oggi riuniti e reintegrati si truovano», e per loro «miglior ministro [...] non poteva venir dal cielo che il gran Cosimo de' Medici, vero medico d'ogni mal nostro». Grazie a costui «s'abbino ora la pace a rimbellire e quasi resuscitare, come sono l'architettura, la scultura, la musica, l'agricoltura, la mer-

<sup>37</sup> Su questa vicenda e le sue profonde implicazioni politiche si può fare ancora riferimento a SERAGNOLI, *Il teatro a Siena*, cit., pp. 19-31, 46-66. Per Alessandro Piccolomini si vedano in ultimo: *Alessandro Piccolomini (1508-1579). Un siennois à la croisée des genres et des savoirs*. Atti del convegno (Parigi, 23-25 settembre 2010), a cura di M.-F. PIÉJUS, M. PLAISANCE e M. RESIDORI, Paris, Université Sorbonne, 2011; F. TOMASI, *Piccolomini Alessandro*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXXIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2015, pp. 203-208. Per *L'Amor costante* (Venezia, Giovanni de' Farri e fratelli per Andrea Arrivabene, 1540/41) si può contare su una ristampa anastatica con prefazione di N. NEWBIGIN (Bologna, Forni, 1990).

catura e l'altre facultà così fatte», mentre gli Accademici Intronati «più liberi possino produrre felici parti di rime, di prose»<sup>38</sup>.

Non sorprende allora che gli Intronati scegliessero di partecipare attivamente agli onori che Siena avrebbe riservato al suo nuovo signore, in occasione della sua prima e solenne visita in città. Come avvenuto per Carlo V, il progetto prevedeva di mettere in scena una commedia che, tra un sorriso e un diletto, fosse un palese omaggio a Cosimo. Ancora una volta si scelse come teatro l'antica sala del Consiglio, e gli Accademici, non è chiaro se sotto la guida di Alessandro Piccolomini, si misero al lavoro per scrivere collettivamente il testo di una commedia che sarebbe stata intitolata l'*Ortensio*. Cosimo fu accolto a Siena, dopo lunghi preparativi, il 28 ottobre 1560 e si trattenne in città per qualche giorno, senza tuttavia poter assistere alla recita. Gli Intronati e la scena non dovevano essere pronti, ma lo sarebbero stati pochi mesi dopo, quando il futuro granduca, passando da Siena al rientro da Roma, poté assistere all'*Ortensio*. Era il 26 gennaio 1561 e l'antica sala del Consiglio era stata ormai ridotta a teatro, grazie a uno spettacolare palcoscenico progettato da Bartolomeo Neroni detto il Riccio<sup>39</sup>. Sulla scia degli straordinari esempi di Lorenzo di

<sup>38</sup> Cito per comodità da G. CATONI, *Le palestre dei nobili intelletti. Cultura accademica e pratiche giocose nella Siena medicea*, in *I Libri dei Leoni. La nobiltà di Siena in età medicea (1557-1737)*, a cura di M. ASCHERI, Siena - Cinisello Balsamo, Monte dei Paschi di Siena-Amilcare Pizzi, 1996, pp. 130-69, in particolare pp. 133-34, tenendo a ricordare le precisazioni di Laura Riccò (*La «miniera» accademica. Pedagogia, editoria, palcoscenico nella Siena del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 111-12, nota 94) in merito alla responsabilità collettiva di uno scritto generalmente riferito ad Alessandro Piccolomini fin dalla trascrizione conservata nella Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena [d'ora in poi BCI], ms. C.IV.4, cc. 228r-241v.

<sup>39</sup> La data della rappresentazione si ricava dal titolo dell'*editio princeps* della commedia: *L'Hortensio, comedia de gl'Accademici Intronati, rappresentata in Siena alla presenza del serenissimo Gran Duca di Toscana, il dì XXVI di gennaio MDLX, quando visitò la prima volta quella città [sic]*, Siena, Luca Bonetti, 1571.

Pietro detto il Vecchietta, Francesco di Giorgio Martini e Baldassarre Peruzzi, Bartolomeo era l'ultimo grande interprete di una figura di artista eclettico – architetto, pittore e scultore – cara alla scuola senese. Nato intorno al 1505-1510, il Riccio iniziò la sua carriera verso il 1530, come miniatore e pittore, muovendo dalla lezione di Peruzzi e Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma. Verso la metà del secolo – con la scomparsa dei maggiori artisti senesi, compreso Domenico Beccafumi – Bartolomeo sarebbe divenuto il principale maestro della città, presentandosi come erede di Peruzzi e del Sodoma, rispettivamente nel campo dell'architettura e della pittura, in una Siena che, dopo un lungo assedio, nel 1555 sarebbe stata conquistata dalle truppe imperiali e fiorentine. Bartolomeo scelse così di trasferirsi a Lucca, dove la sua famiglia risulta vivere nel 1556; le relazioni con Siena, in realtà non sarebbero state interrotte, soltanto nel 1567 avrebbe deciso di rientrare definitivamente in patria, e qui sarebbe morto pochi anni dopo, nel 1571. Tra le maggiori imprese del maestro, si ricordano negli anni Trenta una serie di codici miniati per l'abbazia olivetana ligure di Finalpia, la decorazione della perduta cappella dei Santi Quattro Coronati nel Duomo di Siena (ne restano frammenti nel Museo dell'Opera del Duo-

Pochi giorni dopo Ridolfo Conegrani, ambasciatore ferrarese in Toscana, avrebbe scritto della rappresentazione in una lettera del 30 gennaio 1561, segnalata da Conor Fahy (*Women and Italian Cinquecento literary academies*, in *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, a cura di L. PANIZZA, Oxford, Legenda, 2000, pp. 438-52 in particolare, p. 449, nota 11). Per l'*Ortensio*, con riferimento pure ai tempi della sua messa in scena e al dibattito sul coinvolgimento di Alessandro Piccolomini nella sua scrittura, rimando a: SERAGNOLI, *Il teatro a Siena*, pp. 138-60; F. CERRETA, *La prima recita dell'«Ortensio» degli Intronati alla luce di testimonianze inedite*, «Quaderni di teatro», V (1982), 18, pp. 201-11; RICCÒ, *La «miniera» accademica*, pp. 91-116; B. CONCOLINO MANCINI ABRAM, *Alessandro Piccolomini et les «Intronati»: L'«Ortensio», l'accomplissement d'une tradition*, in *Alessandro Piccolomini (1508-1579)*, pp. 189-96.



mo) e alcuni affreschi nell'abbazia di Monte Oliveto Maggiore, quindi i progetti elaborati nel prosieguo della carriera per alcuni eminenti palazzi privati di Siena (dei quali diremo) e per il coro dell'abside del Duomo (che impegnò la sua ultima attività), oltre a quello per il teatro degli Intronati, emblematico delle competenze prospettiche frutto della formazione peruzziana. Per questa impresa, evidentemente, egli dovette tornare per qualche tempo in una Siena ormai medicea, e interrompere il soggiorno a Lucca. In tal senso è significativo che l'11 gennaio 1561 la compagnia senese della Trinità cercasse di riprendere i rapporti con il Riccio, per fargli completare la decorazione del proprio oratorio, per la quale si era impegnato nel 1542, e che tuttavia non avrebbe mai eseguito<sup>40</sup>.

A dare conto del linguaggio figurativo del Riccio e dei suoi modelli prediletti, approfittando non di meno per aggiungere

<sup>40</sup> Su Bartolomeo Neroni detto il Riccio, mi limito a citare: A. CORNICI, in *L'arte a Siena sotto i Medici 1555-1609*. Catalogo della mostra (Siena, 1980), a cura di F. SRICCHIA SANTORO, Roma, De Luca, 1980, pp. 27-47 (in particolare p. 33 per la notizia dell'11 gennaio 1561); A. DE MARCHI, in *Da Sodoma a Marco Pino. Pittori a Siena nella prima metà del Cinquecento*. Catalogo della mostra (Siena, 1988), a cura di F. SRICCHIA SANTORO, Firenze, SPES, 1988, pp. 147-69 (ove è peraltro riprodotto a p. 151 il disegno con la *Visitazione* del Gabinetto dei disegni e stampe degli Uffizi, che ben testimonia la passione del Riccio per scenografici allestimenti prospettici), e in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*. Catalogo della mostra (Siena, 1990), Milano, Electa, 1990, pp. 366-75, 516-17; M. MUSSOLIN, *Neroni Bartolomeo (detto il Riccio)*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXVIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2013, pp. 282-86; *Dal Sodoma al Riccio: la pittura senese negli ultimi decenni della Repubblica*, a cura di G. FATTORINI e L. MARTINI, in *Il buon secolo della pittura senese: dalla maniera moderna al lume caravaggesco*. Catalogo della mostra (Montepulciano, Pienza, San Quirico d'Orcia, 18 marzo - 30 giugno 2017), a cura di A. ANGELINI *et al.*, Pisa, Pacini, 2017, pp. 110-233 *passim* (all'interno G. FATTORINI, *Baldassarre, Mecarino e il Sodoma: la pittura senese negli ultimi decenni della Repubblica*, pp. 112-36, in particolare pp. 126, 135, nota 47 per la vicenda della compagnia della Trinità e relativa bibliografia).

qualche dato in più alla sua carriera, mi limito qui a illustrare il noto affresco con la *Samaritana al pozzo* dipinto per il convento di San Girolamo in Campansi a Siena verso la metà degli anni Trenta (fig. 27). È un esempio del momento di maggiore fedeltà peruzziana del maestro, che avrebbe adottato la medesima composizione in una delle storiette di un gradino passato di recente sul mercato antiquario, da datare a tempi vicini alla scena per l'*Ortensio* (fig. 30a-c)<sup>41</sup>. Alle accensioni cromatiche e alla passione antiquaria della gioventù, il Riccio preferisce quel lessico più devoto, che contraddistingue le opere della sua tarda attività. La resa del paesaggio – sia nella *Samaritana al pozzo*, che nel *Noli me tangere* – si fa più naturale, mentre gli allestimenti degli episodi di *Santa Caterina davanti al papa* e della *Disputa di Santa Caterina d'Alessandria*, ricordano le ottime competenze prospettiche di Bartolomeo, che emergono pure nel motivo dei *Santi* inseriti entro nicchie: una soluzione cara a Domenico Beccafumi (esemplari in tal senso gli *Evangelisti* del Duomo di Pisa), ma interpretata senza le eccentriche accensioni di quest'ultimo.

L'altro maestro chiave per il Riccio fu il Sodoma, di cui Bartolomeo sposò tra l'altro la figlia Faustina ed ereditò la bottega. Molto è stato scritto sulla dipendenza del linguaggio del Neroni da quello del suocero, e in proposito mi limito solo ad aggiungere un confronto tra la *Santa Maria Maddalena in adorazione del crocifisso* dipinta dal Sodoma per il vescovo di Avila Alvaro de Mendoza e destinata a fare da retablo nella Capilla de El Salvador di Úbeda (ora A Estrada, Fundación Casa Ducal de Medinaceli) (fig. 28) e un'incisione di Mario Cartaro, datata 1564, che ci attesta una variante su quel tema ideata dal

<sup>41</sup> Il gradino è stato schedato da Marco Ciampolini, in PANDOLFINI, *Importanti dipinti antichi*, catalogo dell'asta, Firenze, 17 novembre 2015, lotto 209.

Riccio, in cui la santa allarga le braccia e si volta verso l'angelo che le reca il calice eucaristico (fig. 29)<sup>42</sup>.

*Il «palco» degli Intronati per la recita dell'«Ortensio»*

Oggi non resta nulla che ci lasci immaginare cosa fosse la sala del Consiglio generale del Palazzo Pubblico di Siena; c'è da credere che non vi mancassero affreschi trecenteschi e quattrocenteschi, dedicati per lo più a temi civili e politici, dato che si trattava di uno dei luoghi simbolo dell'antica Repubblica. Il suo valore civico, tuttavia, cominciò a venire meno fin dalla prima metà del Cinquecento, se fu qui che nel carnevale del 1516 gli universitari senesi recitarono una commedia di Giovanni Antonio Lappoli detto il Pollastra intitolata il *Parthenio*; poi, nel 1530, si pensò di allestire in quella sala un palco teatrale in previsione della venuta di Carlo V: un destino che andò a compiersi definitivamente con il passaggio di Siena ai Medici e ancora perdura. Quello spazio è infatti occupato dall'ottocentesco teatro dei Rinnovati (fig. 38): erede di quello che nei secoli precedenti era appartenuto agli Intronati e aveva conosciuto più volte ristrutturazioni e ammodernamenti<sup>43</sup>.

<sup>42</sup> Per l'incisione di Cartaro, già nota a Ettore Romagnoli (*Biografia cronologica de' bellartisti senesi dal secolo XII a tutto il XVIII*, [ante 1835], Siena, BCI, mss. L. II. 1-13, ed. anastatica, 13 vol., Firenze, SPES, 1976, VI, p. 804): A. CATTANEO, *Mario Cartaro: catalogo delle incisioni*, «Grafica d'arte», 41 (2000), pp. 6-14, in particolare n. 33. Sul dipinto spagnolo del Sodoma rimando a FATTORINI, *Baldassarre, Mecarino e il Sodoma*, pp. 125, 127, n. 20.

<sup>43</sup> Sul teatro dei Rinnovati si veda adesso: *Storia e restauri del Teatro dei Rinnovati di Siena*, dove Letizia Galli (*Dal palazzo della Campana al Teatro degli Intronati (1560-1798)*), pp. 159-85, in particolare pp. 159-61) si è occupata dei temi che qui interessano, equivocando tuttavia il giorno di inaugurazione del teatro con il 28 ottobre 1560, primo ingresso di Cosimo a Siena (sulla scorta di A. PROVEDI, *Relazione delle pubbliche feste date in Siena negli ultimi cinque secoli*, Siena, Bindi, 1791, p. 65), e ricordando la recita del *Parthenio* tenuta nel 1516 nella «sala de' magnifici signori», che

All'origine della storia vi furono le recite intronate degli anni Trenta del Cinquecento e soprattutto l'*Ortensio*, rappresentato per Cosimo nel gennaio del 1561. Fu allora, infatti, che il palcoscenico ebbe una sistemazione che avrebbe conservato per quasi un secolo. Sulla vicenda possiamo saperne di più grazie a una serie di deliberazioni, per lo più inedite, della Balìa: il vecchio organo esecutivo della Repubblica senese che, nella Siena medicea, necessitava di sottoporre le sue disposizioni all'approvazione del governatore di Cosimo. Veniamo così a sapere che, fin dal 10 giugno del 1559, il governatore Angelo Niccolini, aveva approvato che la sala del consiglio fosse concessa all'Accademia degli Intronati «per la primia occasione che disegnino di far commedia»<sup>44</sup>. C'è da credere che anche questo fosse un argomento di cui parlare, quando l'intronato Lorenzo Griffoli, il 30 agosto 1559, fu autorizzato dalla Balìa ad andare a Firenze per incontrare Cosimo de' Medici «a nome dell'Accademia dell'Intronati»<sup>45</sup>. Si

Giuliano Catoni (*Il carnevale degli scolari. Feste e spettacoli degli studenti senesi dal XVI al XVIII secolo*, in *Scritti per Mario Delle Piane*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1986, pp. 23-26) identificava nella sala del Consiglio; per il *Parthenio*: L. G. CLUBB - R. BLACK, *Romance and Aretine Humanism in Sienese comedy, 1516: Pollastra's «Parthenio» at the Studio di Siena*, Firenze, La Nuova Italia, 1993. Ettore Romagnoli (*Biografia cronologica*, VI, p. 741) sosteneva che il Riccio ridusse a teatro il salone «con farvi il palco scenico e le loggie per le persone distinte, lasciando in essere la bellissima e ricchissima travatura, che le memorie patrie ci dicono essere una vera meraviglia, e che fu disfatta nell'anno 1647 sopra notato».

<sup>44</sup> Appendice, doc. 1.

<sup>45</sup> Appendice, doc. 2. Questa notizia, insieme con quelle trascritte in appendice, doc. 3 e 6), era nota a Florindo Cerreta (*La prima recita dell'Ortensio*, pp. 203-204) grazie a una trascrizione settecentesca. Lorenzo Griffoli, che tra gli Intronati portava il nome del «Testareccio» (*Catalogo de' nomi e cognomi propri e nomi accademici degl'Intronati [...] posti per ordine d'antianità (Zucchino 4° che fu già primo)*, Siena, BCI, ms. Y.I.7, c. 13, sotto l'anno 1557, nonché L. SBARAGLI, I "Tabelloni" degli Intronati, «Bullettino Senese di Storia Patria», XX (1942), pp. 177-213, 238-67, in particolare

dovette attendere più di un anno perché, a fine settembre del 1560, la Balìa incaricasse i suoi quattro «negozianti» di parlare con il governatore mediceo, in merito al palco da allestire a spese pubbliche nell'antica sala del consiglio del Palazzo Pubblico, per recitarvi la commedia degli Intronati<sup>46</sup>. Siena stava preparando l'accoglienza per Cosimo, che sarebbe entrato solennemente in città di lì a un mese; gli artigiani erano indaffarati con le opere richieste dai «quattro sopra l'ornato» (cioè la commissione incaricata di fare ripulire la città e allestire gli apparati effimeri) e per gli accademici il tempo stringeva<sup>47</sup>.

La decisione definitiva giunse solo il 23 ottobre, quando la Balìa incaricò i «quattro di Biccherna» (altro ufficio dell'antico stato senese) di fare allestire, a spese pubbliche, il teatro di legno nell'antica sala del consiglio del Palazzo Pubblico, per recitarvi la commedia degli Accademici Intronati in onore di Cosimo de' Medici, trattando in merito con gli stessi Intronati, tenendo la contabilità dell'impresa e aggiornando la Balìa sui relativi preventivi dei lavori<sup>48</sup>. Tuttavia c'era ancora da in-

p. 193), era già stato inviato pochi mesi prima come ambasciatore a Firenze: «Martedì a li xx di giugno [1559] [in margine «Messer Laurentio Griffoli ambasciatore a Fiorenza per San Giovanni»]. Li magnifici signori officiali di Balìa, a suon di campana, costituirono procuratore e mandatario il magnifico messer Laurentio Griffoli lor secretario ad andare in questa festa di San Giovanni a Fiorenza, all'illustrissimo et eccellentissimo signor duca nostro signore, a recognoscere sua eccellenza illustrissima per vero signore nostro e della città e di tutto lo stato senese, et offerirli i debiti censi, dandoli in ciò il pieno mandato del tenor che si de' l'anno passato a ser Lattantio Girolami lor notario mandato a simile effetto. Et commerseno farsi decreto al depositario generale messer Ambrogio Spannocchi che paghi al detto messer Laurentio scudi quaranta d'oro, de' quali 25 servino alla spiditione de' detti censi e quindici per conto di detta sua andata»; Archivio di Stato di Siena, *Balia*, 170, cc. 81v-82r.

<sup>46</sup> Appendice, doc. 3.

<sup>47</sup> Per questi preparativi rimando alla bibliografia citata *supra*, nota 31.

<sup>48</sup> Appendice, doc. 4.

dividuare chi avrebbe fatto quel palco, e pochi giorni dopo, il 26 ottobre, la Balìa deliberò che i suoi «negozianti» parlassero della cosa con il governatore<sup>49</sup>. Cosimo sarebbe entrato a Siena il 28 ottobre, dunque è facile capire che non poté assistere a nessuna commedia, perché il palcoscenico ancora non esisteva.

Tuttavia, fin da allora, dovette esserci la certezza che presto il duca sarebbe tornato e gli Intronati avrebbero potuto allietarlo con il loro spettacolo. Fin dal 4 novembre, Ambrogio Spannocchi, in veste di depositario dei denari pubblici, fu autorizzato a pagare 20 scudi ai «quattro di Biccherna» per le spese del palco<sup>50</sup>, e alla metà del mese gli Intronati ebbero a disposizione la stanza riservata usualmente al musico di palazzo Simone, per «mettervi alcune robbe che hanno a servire alla commedia da farsi ne la sala grande del detto palazzo»<sup>51</sup>. I lavori per il teatro dovevano procedere rapidamente, e gli Intronati volevano fare le cose in grande, senza guardare troppo alle spese; così, al passaggio tra novembre e dicembre, constatato l'aumento dei costi, la Balìa decise di inviare due rappresentanti, nelle persone di Aurelio Manni e Adriano Saracini, a informare il governatore della cosa e chiedere un sostegno finanziario<sup>52</sup>. Non sappiamo come sia andata a finire quella discussione; certo è che il teatro fu completato e il 26 gennaio Cosimo de' Medici vide gli Intronati recitare l'*Ortensio*<sup>53</sup>. Pochi giorni dopo, il 29 gennaio, la Balìa fece mettere a uscita di Ambrogio Spannocchi, depositario generale dei denari pubblici, quaranta scudi d'oro, «pagati all'Intronati per il contrapalco de la scena de la sala del Consiglio», oltre a quattro

<sup>49</sup> Appendice, doc. 5.

<sup>50</sup> Appendice, doc. 6.

<sup>51</sup> Appendice, doc. 7.

<sup>52</sup> Appendice, doc. 8.

<sup>53</sup> Per la data di rappresentazione si veda *supra*, nota 39.

scudi pagati a Giovan Battista Tommasi, per essere andato a incontrare Cosimo de' Medici al rientro da Roma<sup>54</sup>.

Il duca dovette divertirsi non poco, perché quella commedia avrebbe avuto un rapido successo presso le corti italiane, e Cosimo sarà rimasto assai soddisfatto, anche perché alcuni dialoghi riservavano deferenti omaggi nei suoi confronti, a partire dal prologo, dove la figura della Commedia, disputando con la Tragedia, presentava così la trama e il luogo dell'azione cui faceva riferimento la scenografia:

Il nome della commedia è l'Hortentio [*sic*], dipendendo da questa persona il nodo di tutta la favola. Questa città, che vedete, è Siena stessa [...] E se vi paresse più bella del solito, non ve ne maravigliate, perché gli Intronati l'hanno così fatta adornare, mossi dalla certa speranza, che tengono, che ella sotto così felice governo habbia ogni giorno a crescere in bellezza e in dignità. Questa casa è d'uno Anselmo Paparoni, padre d'una Leonida. Quella è d'un Nastagio Saladori siciliano. In quell'altra habita una Virginia, la quale in habito di maschio è chiamato Hortensio, e da lei, che già viene fuore co' la sua balia, intenderete gran parte dell'argomento<sup>55</sup>.

Oppure nel primo atto il giovane Leandro affermava:

Et arrivato che fu in Siena, trovai che le miserie infinite, che haveva patite molti anni questa città, erano state tolte via dalla bontà e giusto governo di questo felicissimo principe, anzi rivolte in altrettante allegrezze, con ferma speranza della maggior felicità in che ella si sia mai ritrovata<sup>56</sup>.

<sup>54</sup> Appendice, doc. 9.

<sup>55</sup> *L'Hortensio*, p. 22, richiamato di recente in proposito pure da Luciana Miotto (*La scène de «L'Ortensio» de Bartolomeo Neroni dit Riccio, peintre et architecte*, in *Alessandro Piccolomini (1508-1579)*, pp. 197-213, in particolare pp. 198, 199, nota 7, p. 204).

<sup>56</sup> *L'Hortensio*, p. 31.

Ad ascoltare queste parole, oltre al seguito del duca, ci sarà stata l'*élite* culturale senese, accolta in un vero e proprio teatro, che, oltre alla scena, doveva prevedere palchi in forma di gradinate alle pareti. Lo intendiamo dal fatto che, alcuni mesi dopo, il 18 maggio, i «quattro sopra l'ornato» facevano rivedere la contabilità del maestro di legname Teseo di Bartalino da Pienza, quanto ai legnami che aveva avuto dai «quattro sopra l'ornato», per «valersene ne i palchi fatti nella sala del consiglio, dove la Achademia delli Intronati recitorno una loro commedia a sua eccellenza illustrissima»; c'era da verificare se quel legname era stato restituito intatto, o verificare e contabilizzare a suo carico eventuali danni<sup>57</sup>. Pare dunque di capire che in questo caso si trattò di palchi effimeri per gli spettatori, costruiti forse col legname avanzato dagli apparati che l'«ornato» aveva fatto allestire per l'ingresso di Cosimo del 28 ottobre 1560. Certo è che la sala fu utilizzata da allora come teatro, e il palcoscenico fu conservato fino al 1647, «quando fu disfatto per farvene uno nuovo (essendo quello molto vecchio), come si è fatto per beneficenza del serenissimo prencipe Mattias di Toscana, che vi fece recitare in musica la *Datira*»; lo attesta l'erudito Isidoro Ugurgieri Azzolini, che conosceva bene anche la versione precedente del teatro e sapeva chi lo aveva progettato<sup>58</sup>.

*Un'incisione del «palco» degli Intronati: Andrea Andreani, Girolamo Bolsi e il Riccio*

Ugurgieri Azzolini accenna al rinnovamento seicentesco del teatro senese, tracciando un profilo di Bartolomeo Neroni

<sup>57</sup> Appendice, doc. 10.

<sup>58</sup> I. UGURGIERI AZZOLINI, *Le pompe sanesi, o' vero relazione delli huomini e donne illustri di Siena e suo stato*, 2 vol., Pistoia, Pier Antonio Fortunati, 1649, II, p. 358. Per il dramma recitato all'apertura del rinnovato teatro di Mattias de' Medici: T. CHIRICO, «*La Datira*»: un dramma ritrovato di Giulio Rospigliosi, «*Rivista italiana di musicologia*», XLVII (2012), pp. 61-81.



detto il Riccio in cui, dopo avere elencato un buon numero di dipinti dovuti alla sua mano, afferma che se

valse tanto nella pittura, non fu meno eccellente nell'architettura, come dimostrò nel superbo proscenio che dirizzò nel salone delle commedie della nostra città, quando alla presenza di Cosimo I, gran duca di Toscana, si recitò da gli Accademici Intronati la commedia intitolata l'Hortenzio, il quale fu publicato in intaglio da Andrea Andreani mantovano. E perché di questi intagli se ne trovano pochissimi, ed il proscenio è stato disfatto nel 1647 [...], acciò si sappia più facilmente la bellezza del proscenio, e la virtù del Riccio, vogliamo addurre la dedicatoria dell'Andreani stampata sotto all'intaglio del proscenio.

*All'honorato signor Scipione Bargagli nobile sanese*

*Andrea Andreani Mantovano*

*Io mi son fatto certo a credere che, sicome la commedia dell'Hortenzio degli Accademici Intronati è piaciuta, e piace agli intendenti di poesia, parimente debba riuscir caro sempre mai a chiunque intende di prospettiva il proscenio dov'ella fu mirabilissimamente rappresentata al gran duca Cosimo in Siena. Quando non fu agevol cosa a discernere qual più compisse di meraviglia gli animi degli spettatori, o quella, o questo. Il quale dirizzato in piedi per opera di Bartolomeo Neroni, soprannominato il Riccio sanese, pittore ed architetto eccellente. Per tanto non ho potuto dubitare che, donando io lietamente, come faccio, alla signoria vostra in questi nuovi intagli il suddetto proscenio, ella non sia per molto gradirlo, e con esso la mia verace affezione verso quella sua propria benigna ed honorevol qualità d'amare, e carezzare a poter suo qualunque sorte d'ingegnose e virtuose persone. Che nostro signore Dio la prosperi in conformità di simil dignissimo e singolarissimo intendimento, che alberga in lei. Di Siena li 25 d'agosto 1579 [sic, ma da correggere in 1589, perché l'incisione originale, come vedremo, reca la data «MDLXXXIX»]*<sup>59</sup>.

Due parole sui protagonisti della dedica: il letterato Scipione Bargagli (Siena, 1540-1612), a queste date, era tra i maggiori rappresentanti degli Intronati, con l'epiteto di Schietto, pur

<sup>59</sup> UGURGIERI AZZOLINI, *Le pompe sanesi*, II, p. 358. Il passo è ben noto ai principali studi sull'incisione; ricordo in ultimo MIOTTO, *La scène de «L'Ortensio»*, pp. 199-200.

in un momento in cui l'accademia non operava. Nonostante il successo dell'*Ortensio*, Cosimo de' Medici aveva infatti ordinato nel 1568 che tutte le accademie senesi fossero chiuse. Fu comunque Scipione a declamare nel 1579 il discorso funebre per la morte di Alessandro Piccolomini, e a tenere poi, il 14 dicembre 1603, l'orazione in occasione della riapertura dell'Accademia degli Intronati, esaltandone la storia<sup>60</sup>. Il mantovano Andreani, invece, era uno tra i più celebri incisori dell'epoca, che negli ultimi due decenni del secolo operò a Siena<sup>61</sup>.

Un *connoisseur* di stampe del valore di Adam Bartsch si accorse quindi che esistevano due stati dell'incisione contenente la dedica dell'Andreani: uno di questi è corredato negli angoli inferiori della scena delle scritte che attestano rispettivamente l'invenzione del Riccio («RICCIUS SE/NEN[SIS] INVE[NIT]») e una esecuzione del senese Girolamo Bolsi («HIER[ONIMUS] BOLS[US] / SENENSIS F[ECIT]»); l'altro manca invece di tali firme (fig. 17-18). Bartsch ritenne dunque che Andreani si fosse accaparrato una incisione dovuta in realtà a Girolamo Bolsi (Siena, documentato dal 1566-1593), pubblicando un primo stato con le "firme", e procedendo poi a cancellarle nel secondo stato<sup>62</sup>. E così per lungo tempo si è creduto, fintanto che Jamie Gabbarelli, schedando una versione dell'incisione

<sup>60</sup> Su Scipione Bargagli resta sempre utile il profilo di Nino Borsellino (*Bargagli Scipione*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, VI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1964, pp. 343-46), ma tengo a ricordare pure l'edizione de *I trattenimenti*, a cura di L. RICCÒ (Roma, Salerno editrice, 1989), e che il fondamentale ruolo avuto nel contesto accademico senese emerge con chiarezza in RICCÒ, *La «miniera» accademica, passim*.

<sup>61</sup> Sull'Andreani si veda adesso J. GABBARELLI, in *The chiaroscuro woodcut in Renaissance Italy*. Catalogo della mostra (Los Angeles, County Museum of Art - Washington, National Gallery of Art), a cura di T. TAKAHATAKE, New York - Londra, Prestel, 2018, pp. 222-55.

<sup>62</sup> A. BARTSCH, *Le Peintre graveur*, XII, Vienne, Degen, 1803, pp. 156-57, n. 29.

conservata nel Museum of Art di Boston, ha adesso rivendicato, giustamente, il ruolo di Andreani nell'esecuzione della xilografia a chiaroscuro a quattro legni (con un quinto usato per la dedica), affermando che il primo stato sarebbe stato privo delle "firme", e che queste sarebbero state aggiunte poi nella stampa del secondo stato<sup>63</sup>. Su quest'ultimo punto mi pare tuttavia che dovesse avere ragione Bartsch, e non solo perché è più logico pensare che le "firme" siano state cancellate in un secondo momento dai legni originali. A guardare le due versioni conservate all'Albertina di Vienna (inv. 2002/603 e inv. 2002/604; fig. 17-20), e che Bartsch deve dunque avere studiato, sembra infatti che l'incisione tratta dalla matrice più consumata sia quella senza le "firme".

Una versione di quest'ultima si conserva nella Civica raccolta delle stampe Achille Bertarelli del Castello Sforzesco di Milano (Art. prez. m. 21)<sup>64</sup>, ed esistono almeno un paio di versioni ritagliate, prive della dedica dell'Andreani: una nella Library of Congress di Washington (fig. 22) e l'altra al Metropolitan Museum di New York<sup>65</sup>. Analoghe copie ritagliate, ma dello sta-

<sup>63</sup> GABBARELLI, in *The chiaroscuro woodcut*, pp. 244-46, n. 106, con riferimento a una versione senza le "firme" dell'incisione conservata nel Museum of Fine Arts di Boston (xilografia a chiaroscuro a quattro legni, con un quinto usato per la dedica, mm 508 x 361).

<sup>64</sup> MIOTTO, *La scène de «L'Ortensio»*, pp. 199-200, 208, fig. 3.

<sup>65</sup> Per le incisioni della Library of Congress (FP - XVI - B687, no. 68 (B size) [P&P], già Pembroke album, n. 68; mm 289 x 355) e del Metropolitan Museum di New York (n. 22.67.73), sfuggite finora agli studi sulla scenografia dell'*Ortensio*, si vedano rispettivamente: A. M. FERN, K. F. BEALL, *The "Pembroke" Album of Chiaroscuros*, in *Graphic Sampler*, compiled by R.V. SHAW, Washington, Library of Congress, 1979, pp. 10-28, in particolare pp. 10, 11, 20, 27, n. 68; [www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org) (con riferimento alla relativa scheda, purtroppo priva dell'immagine dell'incisione, che conosco grazie a Keith Christiansen e appare frammentaria, essendo ritagliata nella parte alta e in quella destra, mancando così del cornicione e della lesena con le figure di destra).

to che reca le “firme” di Riccio e Bolsi, si trovano nella Biblioteca Marucelliana di Firenze<sup>66</sup>, e al Victoria and Albert Museum di Londra (n. 15286; fig. 21). È utile ricordare pure le due versioni dello stato “firmato” nel British Museum di Londra: in una di queste le prime lettere della dedica dell’Andreani coprono i gradini della scena per un errore di stampa, mentre nell’altra la dedica inizia appena più in basso, ed è stata ritagliata ai lati (a confermare la consuetudine di manomettere i fogli; fig. 16)<sup>67</sup>.

Comunque sia, le “firme” ci dicono che Andreani illustrò la scena progettata dal Riccio, avvalendosi di un disegno di Girolamo Bolsi: un maestro di cui non abbiamo molte notizie e che Scipione Bargagli, forse conoscendo questo suo lavoro, ebbe a ricordare significativamente proprio nel 1589 come «persona che ne’ concetti d’architettura ancora, e di prospettiva, si va tuttavia esercitando: e di quest’arte ha già scoperto in pubbliche scene quanto e’ vaglia, e come bene egli ne sia intendente»<sup>68</sup>. Mi chiedo allora se un disegno acquerellato del-

<sup>66</sup> Firenze, Biblioteca Marucelliana, vol. CII, n. 132 (mm 282 x 356); si vedano: N. FARGNOLI, in *L’arte a Siena sotto i Medici*, pp. 234-35, n. 92; G. FATTORINI, in *Siena 1600 circa: dimenticare Firenze. Teofilo Gallaccini (1564-1641) e l’eclisse presunta di una cultura architettonica*. Catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 10 dicembre 1999 - 27 febbraio 2000), Siena, Protagon, 2000, pp. 133-35; MIOTTO, *La scène de «L’Ortensio»*, p. 199.

<sup>67</sup> Londra, British Museum, rispettivamente n. 1895,0122.1264 (riprodotta da G. BORGHINI, in *Palazzo Pubblico di Siena. Vicende costruttive e decorazione*, a cura di C. BRANDI, Siena - Cinisello Balsamo, Monte dei Paschi di Siena - Silvana editoriale, 1983, p. 346, fig. 447) e n. 1874,0808.209 (mm 287 x 362 l’immagine e mm 182 x 262 il testo ritagliato).

<sup>68</sup> SCIPIONE BARGAGLI, *Descrizione dell’entrata dell’Illustriss. e Reverendiss. Monsig. Ascanio Piccolomini, alla possession del suo Arcivescovado in Siena, il dì XXI di novembre 1589*, Siena, Luca Bonetti, 1590, pp. 6-7, citato in FATTORINI, in *Siena 1600 circa*, pp. 133-35, cui rimando per l’abbondante bibliografia sull’incisione e alcune notizie su Bolsi, aggiunte a quelle già raccolte da Ettore Romagnoli (*Biografia cronologica*, VII, pp. 693-720/4) e Narcisa Fagnoli (*L’«Ortensio»: una scena teatrale del Riccio*, in *L’arte a Siena*

la Morgan Library di New York (n. 1982.75.438; fig. 24), proveniente dalla collezione Oenslager e che passa erroneamente per un bozzetto di mano del Riccio per la scena dell'*Ortensio*, non possa essere il disegno preparatorio di Bolsi per l'incisione dell'Andreani, data la corrispondenza con quest'ultima; l'alternativa è che ne sia una attestazione di fama dovuta a un autore senese di fine Cinquecento<sup>69</sup>.

Il grande successo della scena degli Intronati è d'altronde confermato da una testimonianza di Girolamo Bargagli – fratello maggiore dello Scipione di cui si è detto, e pure lui Intronato e commediografo. In una lettera del dicembre 1561, egli scriveva da Siena a Giuseppe de' Franchi in Genova:

*sotto i Medici*, pp. 233-35); allora notavo tra l'altro il rapporto privilegiato che Bolsi ebbe con Scipione Cibo, signore di Massa residente a Siena e appassionato collezionista. Proprio a Scipione Cibo, il 6 aprile 1585, lo scultore Accursio Baldi inviò una nota lettera in cui lamentava la stima troppo bassa che Giambologna aveva fatto della sua coppia di *Angeli cerofori* bronzei per l'altare maggiore della chiesa della Santissima Annunziata di Siena; tra le righe è un passo finora sfuggito ai pochi studi su Bolsi, nel quale si dice che durante i lavori all'altare maggiore, in assenza di Accursio, fu Girolamo a sorvegliare i muratori, che altrimenti non avrebbero saputo condurre a perfezione questa importante impresa artistica della Siena medicea; G. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, 3 vol., Firenze, Giuseppe Molini, 1839-1840, III, pp. 464-68, n. CCCXCIV, in particolare p. 465.

<sup>69</sup> Ho già avuto modo di segnalare che il disegno della Morgan Library (<http://www.themorgan.org/drawings/item/187270>; mm 280 x 382; con antica provenienza Parigi, Flury Hérard, quindi Alexandre Benois, e anche quando apparteneva alla collezione Oenslager: D. M. OENSLAGER, *Four Centuries of Scenic Invention. Drawings from the Collection of Donald Oenslager*, Washington, International Exhibitions Foundation, 1974, pp. 16-17, n. 4; ID., *Stage design: four centuries of scenic invention*, New York, Viking Press, 1975, pp. 32-33, n. 5), non è certo di mano del Riccio (cui lo conferma invece GABBARELLI, in *The chiaroscuro woodcut*, pp. 244-46), immaginandolo allora come una attestazione di fama dell'incisione: FATTORINI, *Baldassarre, Mecarino e il Sodoma*, in particolare p. 136, nota 55.

voglio ben dire a vostra signoria che, havendo animo quegli accademici o altri costà a comedia, cerchino di valersi d'un maestro Riccio nostro senese per la prospettiva, perché è huomo hoggi raro, et la scena che fece per la nostra comedia, e dal duca nostro, e da l'ambasciatore di Vinetia e da altri signori fu tenuta la più bella che si sia mai veduta. Et egli, se avevamo più denari, prometteva e mostrava i disegni di cose maggiori senza comparatione, oltre che come venisse una volta a Genova conosciuto non sarebbe lasciato partire, come non lo lascia partire la signoria di Lucca che l'ha mantenuto [?] molti anni, e con difficoltà ce lo concesse per quella occasione<sup>70</sup>.

Il disegno originario del Riccio per la «scena» celebrata già da Girolamo Bargagli è ben noto e si conserva nel Victoria and Albert Museum di Londra (n. E 191-1954; fig. 23)<sup>71</sup>. Il presunto disegno di Girolamo Bolsi della Morgan Library e l'incisione dell'Andreani si distinguono per minime varianti, che devono attestare un aggiornamento sulla redazione definitiva del progetto di Bartolomeo Neroni, e si riconoscono fin dalla grande incorniciatura dello spazio scenico, carica di riferimenti alla committenza e al nuovo signore di Siena.

In alto è un cornicione che il Riccio aveva immaginato dorico, con alternanza di metope e triglifi, sostituiti nella versione Bolsi/Andreani da una serie di semplici e robuste mensole, intramezzate da spazi decorati simmetricamente con le imprese ducali (dall'esterno verso l'interno la tartaruga con la vela, il

<sup>70</sup> BCI, ms. P.IV.27, n. 13 (copialettere di Girolamo Bargagli), cc. 30v-31r; trovo trascritte alcune parti della lettera in CERRETA, *La prima recita dell'«Ortensio»*, p. 208 (e cui rimando pure per altre lettere in cui Girolamo accenna alla rappresentazione dell'Ortensio), RICCÒ, *La «miniera» accademica*, pp. 145-46, nota 46, e MIOTTO, *La scène de «L'Ortensio»*, p. 206, nota 33 (con riferimento a una trascrizione di Cerreta non più consultabile sul web e datazione al 31 gennaio 1562).

<sup>71</sup> Per il disegno del Riccio (riprodotto già da G. BORGHINI, in *Palazzo Pubblico di Siena*, p. 347, fig. 448): MIOTTO, *La scène de «L'Ortensio»*, pp. 197-99.

capricorno e una coppia di tridenti in decusse, che immagino andranno letti come ancore, essendo questo un emblema di Cosimo). Dall'alto calano sul cornicione quelli che il Riccio si direbbe avere pensato come tre preziosi panni recanti scudi araldici accartocciati (che ovviamente avranno avuto i colori): al centro è l'arme Medici - Toledo di Cosimo de' Medici (partito, nel primo d'oro a sei palle, quella in capo d'azzurro caricata di tre fiordalisi d'oro posti 2, 1, le altre di rosso; nel secondo scaccato d'argento e d'azzurro), a sinistra la "balzana" del Comune di Siena (troncato d'argento e di nero), a destra lo stemma del Popolo senese (di rosso, al leone d'argento). Nell'incisione le insegne mantengono le posizioni, ma appaiono indubbiamente più solide, e si fanno credere intagliate in legno e policromate. Un ampio tendaggio cala dietro l'arme medicea, estendendosi subito al di sotto del cornicione e sulle sponde del proscenio, a fare immaginare in quest'ultimo caso le ali di un sipario. Questi elementi sono già nel disegno del Riccio, insieme con l'epigrafe che, al di sotto dell'arme centrale, ci ricorda che l'allegria (della commedia) degli Intronati era dedicata al principe dei Toscani, a sua volta Intronato col nome di Generoso («GENEROSO INTRONATO THUSCORVM PRINCIPI INTRONATORVUM HILARITAS»). Come risulta dall'elenco degli accademici di quel tempo, Cosimo era infatti uno degli illustri forestieri che gli Intronati avevano accolto nella propria accademia: il «principe di Fiorenza» è ricordato col soprannome «il Generoso», e con lui furono accolti altri personaggi del suo stretto giro, dal cognato don Luigi di Toledo («do Splendido») al genero don Paolo Giordano Orsini («il Largo»), fino al fedele condottiero Chiappino Vitelli («il Sicuro»), distintosi peraltro nella Guerra di Siena, e alla poetessa Laura Battiferri («l'Aggratiata»), moglie del Bartolomeo Ammannati che – come abbiamo visto – era stato il

registra dell'allestimento degli apparati per l'ingresso in Siena di Cosimo, nell'ottobre del 1560<sup>72</sup>. Tutto ciò conferma il convinto spirito filomediceo degli Intronati, che la recita dell'*Ortensio* permise di palesare e proclamare direttamente di fronte agli occhi di Cosimo e del suo seguito; si può citare ancora una volta un passo del prologo, in cui la Commedia afferma:

oggi, che i passati travagli sono rivolti in quiete e in tranquillità, e che è stata presa la protezione loro dal GENEROSO perpetuo lor principe, [gli Intronati] hanno ripreso animo, e sono ritornati alle loro solite essercitationi [...] <sup>73</sup>.

Nella “scena” del Riccio non poteva dunque mancare, ben in vista, la dedica degli Intronati al membro più illustre dell'Accademia e nuovo signore di Siena, al di sotto della quale – tanto nel disegno che nell'incisione – è l'emblema dell'Accademia: la zucca aperta sul davanti per conservare il sale, con due soprastanti pestelli decussati; simbolo appeso pure ai vicini tendaggi, e che compare nei due stemmi apposti alla base delle grandi lesene del proscenio, corredato del motto accademico «MELIORA LATENT» ispirato a un celebre passo di Ovidio (*Metamorfosi*, I 502; nel disegno del Riccio l'emblema è privo di scudo e di scritte, ma è ovvio che i cartigli intorno

<sup>72</sup> Per queste presenze tra gli Intronati: *Catalogo de' nomi e cognomi propri e nomi accademici degl'Intronati [...] posti per ordine d'antianità (Zucchino 4° che fu già primo)*, Siena, BCI, ms. Y.I.7, c. 15, nonché SBARAGLI, I “Tabelloni” degli Intronati, p. 194. Che Laura Battiferri fosse stata accolta tra gli Intronati è ben noto agli studi, e il suo ingresso nell'Accademia è preannunciato in una lettera inviata il 3 novembre 1559 dal marito Bartolomeo Ammannati, da Siena, a Bartolomeo Concini (?) a Firenze (G. MILANESI, *Due lettere di Bartolomeo Ammannati, scultore ed architetto fiorentino del secolo XVI*, Firenze, Bencini, 1869; nonché C. DAVIS, *Two letters of Bartolomeo Ammannati: invention and programme, part I*, «Fontes», 46 [3 febbraio 2010], pp. 1-20).

<sup>73</sup> L'*Hortensio*, p. 21.



ai pestelli erano riservati al motto)<sup>74</sup>. Tra il robusto plinto e il capitello dorico di ognuna delle lesene, il Riccio pensò di collocare una coppia di personaggi su due registri, disponendo figure allegoriche in quello superiore ed “esemplari” eroi antichi in quello inferiore, attenendosi evidentemente a un programma iconografico elaborato nell’ambito dell’Accademia degli Intronati (fig. 25-26). A sinistra in alto è una giovane abbigliata all’antica, con un libro nella destra e una sfera armillare nell’altra mano: è la poesia, come precisato dalla scritta apposta nella cartella sopra la sua testa («POESIS»), mentre ai suoi piedi un’ulteriore tabella ne dichiara la capacità didattica di unire l’utile al dilettevole («MISCET VTI/LE DVLCI»), richiamandosi a un celebre passo dell’*Ars poetica* di Orazio (343-44: «omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci, lectorem delectando pariterque monendo»). Nella versione finale, documentata dall’incisione, ricorrono le due scritte e gli attributi della giovane, che tuttavia appare seduta entro una nicchia, a farci intendere che tutte le figure dovevano essere tridimensionali e dipinte, sia che fossero intagliate in legno o plasmate in stucco (assai difficilmente dallo stesso Neroni, e più verosimilmente da altri)<sup>75</sup>. Lo stesso vale per la figura allegorica

<sup>74</sup> Girolamo Gigli (*Diario sanese*, 2 vol., Lucca, Leonardo Venturini, 1723, I, p. 224) spiega che gli Intronati scelsero «per emblema una zucca fessa, e bucherata, di quelle nelle quali gli uomini di contado ripongono il sale, perché più asciutto vi si serbi; ed aggiunsero alla zucca i pestelli, onde il sale si trita col motto d’Ovidio *Meliora latent*. Volendo con tal figura dare ad intendere che, per quanto le civili agitazioni, e le armi domestiche, e le nemiche avessero fortemente ripercosso ne’ corpi loro, e nelle sostanze, tuttavia benché sciaporditi ed intronati al di fuori, non era al di dentro lesa il senno né la costanza».

<sup>75</sup> Che il Riccio avesse familiarità con la scultura lo dimostra il gruppo di *Annunciazione* in stucco ora nella cappella del Palazzo Chigi Saracini di Siena (G. FATTORINI, *Epilogo: Siena e la scultura “all’antica” oltre il tempo di Pio III*, in *Pio II e le arti. La riscoperta dell’antico da Federighi a Michelangelo*, a cura di A. ANGELINI, Cinisello Balsamo - Milano, Silvana Editoriale, 2005, pp. 555-83, in

disposta sul registro superiore di destra: ennesima giovane abbigliata all'antica, che il Riccio ha delineato in piedi, con un libro nella sinistra e nell'altra mano una frusta; questa ricorre anche nell'incisione, dove la donna è seduta entro una nicchia e il libro è sostituito da una maschera. Identiche sono le scritte: quella in alto la identifica nella «COMOEDIA», che l'altra definisce «VITA SPECVLUM», richiamandosi a un perduto passo comunemente riferito al quarto libro del *De republica* di Cicerone («comoedia est imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis»), sulla base del *De comoedia et tragoedia* di Elio Donato (I, 22), ben noto nel Cinquecento.

Nel registro sottostante sono due illustri romani antichi, eletti a protettori delle figure delle quali abbiamo detto. A sinistra, sotto la poesia è un imperatore, loricato e coronato d'alloro, con uno scettro nella destra: la scritta in alto («AVGVSTVS») lo riconosce in Augusto, effigiato in quanto «POETARVM PRESIDVM», come scritto nella tabella ai suoi piedi: è ben noto che la politica culturale augustea favorì la poesia attraverso il celebre circolo di Mecenate, intorno al quale orbitarono letterati del calibro di Virgilio, Orazio e Propertio. A destra, pure loricato, con *baculum* ed elmo, è invece Scipione Africano (come indicato in alto dalla didascalia «PVB[LIO] S[C]IPIO AFRI[CANVS]»), chiamato in causa quale «COMICORVM FAVTOR», volendo evidentemente alludere a

particolare pp. 578, 583, nota 60), ma nel nostro caso egli deve essersi limitato a fornire un progetto realizzato da altri; penso all'Ammannati e al suo collaboratore Calamech, oppure agli intagliatori Teseo di Bartalino da Pienza (che sappiamo essere stato coinvolto nei lavori del teatro; appendice, doc. 9) e Benedetto da Montepulciano (che pure lavorò agli apparati per l'ingresso di Cosimo I; si veda *supra*, nota 31), ai quali sarebbe stato affidato nel 1567 il progetto di intagliare il coro ligneo progettato dal medesimo Bartolomeo Neroni per l'abside del duomo di Siena (si veda con bibliografia: M. BUTZEK, *Chronologie*, in *Die Kirchen von Siena. 3. Der Dom S. Maria Assunta. Architektur*, München, Bruckmann, 2006, pp. 1-262, in particolare, pp. 192-94).

quel Circolo degli Scipioni che promosse a Roma la cultura letteraria greca, e particolarmente le commedie di Terenzio. Nell'incisione mancano i nomi dei due romani, ma le scritte sottostanti rimangono, mentre le figure cambiano appena nelle pose e Scipione tiene pure la spada con la sinistra. Scipione era figura cara all'iconografia laica senese del Cinquecento, soprattutto tramite l'episodio della continenza verso la fanciulla celtibera che vide protagonista l'Africano maggiore, mentre nel nostro caso dovrebbe trattarsi dell'Africano minore, che invece fu tra i patrocinatori del Circolo degli Scipioni. Comunque sia, il nome di Scipione rimanda al tempo della gloriosa repubblica romana, che era stata un modello per la repubblica senese, come palesato sulle pareti del Palazzo Pubblico da Taddeo di Bartolo nel ciclo dell'Anticappella (1414) e da Domenico Beccafumi sulla volta del Concistoro (ultimata per la venuta di Carlo V a Siena del 1536 e dove Scipione, però, manca)<sup>76</sup>. Quella di Augusto, invece, è figura in-

<sup>76</sup> Per la fortuna letteraria e iconografica di Scipione si può fare adesso riferimento a *Scipione l'Africano: un eroe tra Rinascimento e barocco*. Atti del convegno (Roma, Accademia Belgica, 24 - 25 maggio 2012), a cura di W. GEERTS, M. CACIORGNA e C. BOSSU, Milano, Jaca Book, 2014; all'interno tratta argomenti senesi il contributo di Marilena Caciorgna (*Trionfo e ingratitudine nell'iconografia di Scipione Africano tra Quattro e Cinquecento: fonti classiche, riprese medievali e umanistiche*, pp. 111-28). Per il successo degli Scipioni (maggiore e minore) quale *exemplum virtutis* nella Siena dei secoli XIV-XVI: R. GUERRINI, in M. CACIORGNA - R. GUERRINI, *La virtù figurata. Eroi ed eroine dell'antichità nell'arte senese tra Medioevo e Rinascimento*, Siena, Protagon, 2003, pp. 291-305; M. CACIORGNA, *Il naufragio felice. Studi di filologia e storia della tradizione classica nella cultura letteraria e figurativa senese*, Sarzana, Agorà 2004, pp. 143-89; "Continenza" di Scipione. Il tema della "magnanimitas" nell'arte italiana. Catalogo della mostra (Siena, 2008), a cura di M. CIVAI, con la collaborazione di M. CACIORGNA, Siena, Protagon, 2008. Anche il Riccio progettò uno straordinario ciclo di eroi antichi per la Repubblica senese, di cui restano soltanto alcuni bellissimi disegni nel Département des Arts Graphiques del Musée du Louvre, per i quali rimando a R. GUERRINI, in *Siena e Roma. Raffaello, Caravaggio e i protagonisti*

consueta in una simile sede. A Siena era comparso in contesti devoti, insieme con la Sibilla che gli annunciava la venuta di Cristo<sup>77</sup>, ma alle sale del Palazzo Pubblico non sarebbe stato mai ammesso in tempi repubblicani, quando il suo potere imperiale sarebbe stato associato inevitabilmente alla tirannide<sup>78</sup>. Con il passaggio di Siena sotto Cosimo de' Medici, Augusto poteva essere invece sdoganato dagli Intronati, quale principe protettore delle arti e del teatro, ed eccezionale *exemplum virtutis* per il duca, che tra l'altro, durante il solenne ingresso del 28 ottobre 1560, aveva incontrato un'immagine dell'antico imperatore nell'apparato approntato dall'Ammannati e collaboratori in Banchi di Sopra, verso la Croce del Travaglio: «una statua d'Ottaviano Augusto finta di bronzo co'l capricorno suo ascendente a piedi, e co'l mondo d'oro in mano con iscrizione: *Aurea condet secula* [Virgilio, *Eneide*, VI, 792-93], significando, ch'l Duca con la pace rinovarà l'età dell'oro»<sup>79</sup>.

*di un legame antico*. Catalogo della mostra (Siena, 2005-2006), a cura di B. SANTI e C. STRINATI, Siena, Protagon, 2005, pp. 172-79.

<sup>77</sup> Si vedano l'affresco trecentesco dell'antica confraternita della Vergine o dei disciplinati al Santa Maria della Scala, attribuito ad Andrea Vanni, e quello del giovane Daniele da Volterra nella chiesa di Santa Maria in Portico a Fontegiusta, schedati da GUERRINI, in CACIORGNA - GUERRINI, *La virtù figurata*, pp. 55-57.

<sup>78</sup> Esempio in tal senso l'accezione assolutamente negativa riservata a Cesare e Pompeo nel ciclo dell'Anticoncistoro di Taddeo di Bartolo (1414), messa in luce nel fondamentale contributo dedicato a questi argomenti da Nicolai Rubinstein (*Political Ideas in Siennese Art: the Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXI (1958), 3-4, pp. 179-207); si veda più di recente GUERRINI, in CACIORGNA - GUERRINI, *La virtù figurata*, pp. 95-101, 275-78.

<sup>79</sup> CIRNI, *La reale entrata*, p. 6, nonché le note di Borghini («nella testata della Croce del Travaglio in Banchi era la statua d'Ottaviano et haveva a' piedi il segno del Capricorno ascendente suo et di Sua Eccellenza col motto *Aurea condet secula*») e il racconto di Martellini («sequitando inanzi alla Croce del Travaglio, è la statua di Ottaviano Augusto, finta a bronzo

Guardando quindi alla parte inferiore della scenografia disegnata dal Riccio, si riconosce al centro la scala di collegamento tra la platea e il piano scenico (che nell'incisione rinuncia alla salita frontale, per le sole due laterali), affiancata simmetricamente da due finestre che dovevano dare luce al sottopalco, incorniciate secondo il gusto di quell'ordine "rustico" che, sperimentato già da Peruzzi, era stato adottato tra l'altro da Giulio Romano in Palazzo Te a Mantova, e si era poi diffuso in tutta Italia, compresa la Ferrara di Girolamo da Carpi. E qui, a dare conto della condivisione di analoghi gusti, mi piace accostare il portale disegnato da Girolamo nel 1543 per il palazzo ferrarese di Girolamo Maria Contughi (l'amico e finanziatore di Giraldo Cinthio, di cui abbiamo già detto), con quello del palazzo progettato a Siena dal Riccio per la famiglia Tantucci (fig. 31-32)<sup>80</sup>. La predilezione di Bartolo-

con clamide d'oro, et il resto dell'habito dorato con capricorno a i piedi, suo ascendente, in mano ha il mondo d'oro in guisa di porgerlo al duca con questo detto nel pilastro, *Aurea condet secula*) citati *supra* a nota 31, inoltre tra i versi che chiudono il testo del secondo si legge, quanto ai Senesi che accolgono il duca: «La fedel gente, e di timor si spoglia; | Che sotto il vostro almo governo, e giusto | Spera lieta goder d'un'altro Augusto».

<sup>80</sup> Per il portale di Girolamo da Carpi per Contughi si veda *supra*, nota 6. Per palazzo Tantucci: M. RICCI, *Architettura all'antica a Siena negli ultimi anni della repubblica: Bartolomeo Neroni detto il Riccio*, in *L'ultimo secolo della Repubblica di Siena. Arti, cultura e società*. Atti del convegno (Siena, 28-30 settembre 2003 e 16-18 settembre 2004), a cura di M. ASCHERI, G. MAZZONI e F. NEVOLA, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 2008, pp. 213-26, in particolare pp. 220-24. Non è da escludere che Girolamo da Carpi e il Riccio possano essersi incontrati a Siena, dove l'oratorio di San Rocco della Contrada della Lupa conserva un'*Adorazione dei magi* che Alessandro Angelini (in *L'officina dei colori. La decorazione dell'oratorio dei Santi Rocco e Giobbe in Vallerozzi*, «I gemelli. Quaderni della Contrada della Lupa», 8, Siena, Master Digital, 2012, pp. 79-84) ha suggerito di riconoscere in un'opera commissionata a Roma dal cardinale Ippolito d'Este, e

meo per le incorniciature a bugne riecheggia, tanto negli edifici della nostra scena – e particolarmente nei due in primo piano – quanto nei principali palazzi architettati da Bartolomeo Neroni a Siena, come quello dei Guglielmi nel Casato di Sopra, e quello dei Tantucci d'angolo con Piazza Salimbeni. A un progetto del Riccio si assegna inoltre il palazzo innalzato da Scipione Chigi tra piazza Postierla e l'attuale via del Capitano (fig. 34)<sup>81</sup>. La mole di quest'ultimo – con le tipiche bugne d'angolo, ma finestre un po' diverse da come sono in realtà – si intravede pure nel paesaggio urbano che il Riccio ha allestito nella scena, mettendo insieme una veduta ideale e uno scorcio reale di Siena, che tra l'altro doveva essergli assai familiare (fig. 35-36). Bartolomeo, infatti, aveva la bottega al piano terra di palazzo Borghesi (quello che aveva la facciata dipinta da Beccafumi, di cui resta un famoso bozzetto al British Museum, n. 1900, 0717.30), che al limitare della Via di Città fa angolo con Via San Pietro e affaccia verso Piazza Postierla, in direzione della strada che conduce al Duomo (l'antica Via Larga, oggi detta del Capitano)<sup>82</sup>. Dunque, per il Riccio, era stato consueto, prima del trasferimento a Lucca, calpestare il tratto di strada che compare nella scena degli In-

giunta a Siena nel 1552, quando il porporato si trasferì per qualche anno in città in qualità di vicario del re di Francia Enrico II.

<sup>81</sup> Sui palazzi architettati dal Riccio: RICCI, *Architettura all'antica a Siena* (con bibliografia); per la questione attributiva del palazzo di Scipione Chigi, si veda F. NEVOLA, *Il palazzo Chigi alla Postierla. Sistemazione urbana e genesi del progetto*, in I. BICHI RUSPOLI - M. CACIORGNA - N. FARGNOLI - F. NEVOLA, *Il Palazzo Chigi alla Postierla a Siena*, «Quaderni della Soprintendenza per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico di Siena e Grosseto», 8, 2007, Asciano, Ali, pp. 10-27, in particolare p. 27 (con bibliografia).

<sup>82</sup> Il 28 gennaio 1555, durante l'assedio di Siena, il Riccio dovette sgombrare la sua bottega «sotto la casa Borghesi alla Postierla», perché al suo posto dovette andare un corpo di guardia; ROMAGNOLI, *Biografia cronologica*, VI, pp. 736-37; A. CORNICE, in *L'arte a Siena sotto i Medici*, p. 33.

tronati e appare ben identificabile da diversi elementi. Il canocchiale prospettico conduce alla piazza del Duomo, con il prospetto gotico della Cattedrale, preceduto dalla scalinata e dalle colonne con le lupe, affiancato inoltre dall'attuale palazzo arcivescovile nelle forme che aveva allora, e fronteggiato dalle strutture dell'ospedale di Santa Maria della Scala. Venendo verso di noi si vedono gli edifici di una Via Larga con delle emergenze molto diverse dalla Via del Capitano di oggi: a destra, a fare angolo con piazza del Duomo, è il palazzo che appartenne a Giacoppo Petrucci, in cui furono accolti ospiti illustri come Carlo V e il duca Cosimo, e che nei decenni successivi sarebbe divenuto il nucleo centrale del nuovo palazzo del Governo voluto dai Medici; a sinistra sono gli edifici merlati medievali che appartennero alla famiglia Pecci, compreso il così detto Palazzo del Capitano, giunto tuttavia a noi dopo una totale ristrutturazione neogotica compiuta nel corso del secolo XIX. Subito dopo è il palazzo di Scipione Chigi – pronipote del “magnifico Agostino” e tra i più eminenti senesi del tempo, che tra l'altro, la mattina del 28 ottobre 1560, ebbe l'onore di essere tra gli ambasciatori che andarono a Colle di Val d'Elsa a invitare il duca Cosimo a fare il suo ingresso a Siena<sup>83</sup> – marcato dal bugnato rustico nell'angolo che lo divide dalla Piazza Postierla, dove svetta la colonna che oggi è ancora lì, ma nella versione moderna di Giuliano Vangi<sup>84</sup>. Di

<sup>83</sup> MARTELLINI, *La solenne entrata*, p. 12 (p. 18 dell'edizione Davies citata *supra*, nota 31). Su Scipione Chigi e il suo palazzo: F. PETRUCCI, *Chigi Scipione*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXIV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1980, pp. 754-55; BICHI RUSPOLI - CACIORGNA - FARGNOLI - NEVOLA, *Il Palazzo Chigi alla Postierla*, e particolarmente al suo interno NEVOLA, *Il palazzo Chigi alla Postierla*.

<sup>84</sup> Per la *Lupa* di Vangi: E. CRISPOLTI - M. CIVAI, *Una Lupa per Siena*, Milano, Skira, 1996. Da notare le piccole differenze tra disegno e incisione: in entrambi si riconosce il portabandiera datato 1487 che corredeva la colonna (oggi è conservato nella sede museale della Nobile Contrada dell'Aquila), ma nel disegno questo reca un vessillo e in cima alla colonna

fronte, al limitare di Via di Città, si innalza ancora la torre in pietra che allora apparteneva alla famiglia Bardi, per la quale Bartolomeo aveva ristrutturato l'attiguo palazzo (che affacciava pure su Via di Città, con un prospetto affrescato dal Sodoma nel 1513, proprio di fronte a quello beccafumiano del palazzo Borghesi); oggi la vediamo sbassata, ma il Riccio ne documenta l'aspetto originale, attestando che in cima era cresciuto un alberello, come è ancora oggi nella torre Guinigi di Lucca<sup>85</sup>. La torre Bardi è ben visibile pure nella celeberrima "pianta" di Siena delineata sul finire del Cinquecento da Francesco Vanni e incisa da Peter de Jode (fig. 33), dove tra l'altro si nota la presenza, nell'angolo di Piazza Postierla che va verso Via San Pietro, di un pancale sottostante a una sorta di basso loggiato, destinato evidentemente a proteggere un tabernacolo viario, che si intravede nel disegno del Riccio e nell'incisione di Andreani, nella stessa zona in cui oggi si conserva un più recente tabernacolo in cui è affrescata una *Salita al calvario*<sup>86</sup>.

manca la lupa originale, che invece compare nell'incisione e oggi si conserva nel Museo Civico. Alle *Lupe* senesi ha dedicato un fondamentale contributo S. COLUCCI, «*Columna quae lupa gestat in cacumine*»: di alcune sculture senesi trascurate o dimenticate (secc. XIII-XVII), in *Sacro e profano nel Duomo di Siena. Leggere l'arte della Chiesa*, «Quaderni dell'Opera», 10-12 (2006-2008), pp. 25-90, in particolare pp. 59-62 per la *Lupa* di Piazza Postierla, e pp. 47-56 per le *Lupe* delle colonne di Piazza del Duomo.

<sup>85</sup> Per il palazzo di Agostino Bardi, comprensivo della torre, si vedano le poche notizie segnalate in RICCI, *Architettura all'antica a Siena*, p. 216 e nota 21; per la facciata dipinta dal Sodoma nel 1513 ricordo in ultimo: R. BARTALINI - A. ZOMBARDO, *Giovanni Antonio Bazzi, il Sodoma. Fonti documentarie e letterarie*, Vercelli, Museo Borgogna - Società Storica Vercellese, 2012, pp. 47-49, n. 17.

<sup>86</sup> A. LEONCINI, *I tabernacoli di Siena. Arte e devozione popolare*, Siena, Nuova immagine, 1994, p. 87, nonché p. 201 per le attestazioni di un precedente dipinto con l'*Incoronazione della Vergine*.



Nelle quinte più vicine a noi il Riccio deve avere lavorato di fantasia: dovrebbero esservi gli edifici di una Via San Pietro che è molto diversa da ciò che vediamo oggi e che si doveva vedere allora, perché vi si innalzano palazzi che rimandano palesemente ai gusti di Bartolomeo, con le bugne, le finestre aperte e anche un loggiato che doveva essere molto utile ai movimenti degli attori. Richiamandosi ai modelli di Serlio, si è creduto, per il prestigio degli edifici, di trovarsi di fronte a una scena tragica<sup>87</sup>. L'*Ortensio*, tuttavia, era una commedia e nel prologo, come ben noto, gli Intronati dichiaravano chiaramente di prediligere la recita di vicende allegre e divertenti, alle torve storie tragiche. Quindi, più che ai prototipi di Serlio, il Riccio pare essersi attenuto a due esigenze: illustrare uno scorcio ben riconoscibile di Siena (la città in cui era ambientata la storia) e attenersi nella veduta più ideale del proscenio ai suoi gusti architettonici, contraddistinti dall'«impiego delle bozze sporgenti, ad evidenziare marcatamente le membrature»<sup>88</sup>, secondo un gusto comune anche a Bartolomeo Ammannati (si ricordi per tutti il cortile di Palazzo Pitti), un artista che il Riccio conosceva bene e aveva sovrinteso agli apparati per l'ingresso del duca. Del resto la scenografia dell'*Ortensio* era utile anche a omaggiare il destinatario della commedia: la Via Larga, infatti, era uno dei luoghi in cui Cosimo aveva celebrato il suo trionfo nell'ottobre del 1560, trovando prima in piazza Postierla una statua di Minerva a finto bronzo (in allusione alla sua sapienza), quindi un portale dori-

<sup>87</sup> NEVOLA, *Il palazzo Chigi alla Postierla*, pp. 17-18 (con bibliografia); MIOTTO, *La scène de «L'Ortensio»*, pp. 205-06.

<sup>88</sup> A. CORNICE, in *L'Arte a Siena sotto i Medici*, pp. 30-31, per la citazione e un'intelligente apertura sulla comunanza di gusti tra Riccio e Ammannati. Che la scenografia del Riccio mettesse insieme una Siena reale e riconoscibile con una veduta più "ideale" della città lo ha sottolineato pure Luciana Miotto (*La scène de «L'Ortensio»*, pp. 203-05), a conclusione della sua descrizione del luogo della scena.

co dipinto con immagini di lui, della sua famiglia e altri personaggi al palazzo Petrucci, poi un arco dipinto con figure e storie all'ingresso della piazza del Duomo, infine un ornamento alla porta del palazzo arcivescovile, e al centro della piazza una statua di Noè che gettava vino, a rappresentare l'abbondanza<sup>89</sup>.

Guardando con attenzione il disegno e la successiva incisione, si deve ipotizzare che Bartolomeo Neroni nella zona "ideale" più vicina a noi, possa avere montato delle quinte architettoniche lignee, utilissime ai movimenti scenici degli attori, mentre per la veduta urbana, da Piazza Postierla al Duomo, deve avere utilizzato un fondale, che tra l'altro pare delimitato da una linea di demarcazione che cade proprio in questo punto (una seconda si riconosce poi all'inizio della Piazza del Duomo). Un tale espediente – che era piuttosto consueto e abbiamo tirato in ballo anche per le scene delle tragedie di Giraldi Cinthio – avrebbe permesso di utilizzare la scena per rappresentazioni diverse, cambiando semplicemente il fondale; e così deve essere stato, dal momento che il palcoscenico del Riccio rimase in piedi quasi fino alla metà del Seicento.

Alla luce dell'immediata e notevole fortuna ottenuta dal teatro degli Intronati, si potrà chiudere domandandosi quanto, un tale esempio, possa essere stato addirittura un modello per la nuova Firenze del duca Cosimo, dove uno spazio del genere, quanto mai consono agli svaghi di una corte di enorme ambizione come quella medicea, ancora mancava. Di lì a poco, nel 1565, Giorgio Vasari avrebbe allestito un teatro nel Salone dei Cinquecento, per la recita della *Cofanaria* di Francesco d'Ambra, che si tenne il 26 dicembre 1565 nell'ambito dei festeggiamenti per le nozze tra Francesco de' Medici e Giovanna d'Austria, e che sarebbe stato utilizzato per qual-

<sup>89</sup> Per un'accurata descrizione dei soggetti raffigurati in questi apparati si vedano le fonti citate *supra*, nota 31.

che anno per ulteriori rappresentazioni<sup>90</sup>. Come a Siena, dunque, anche a Firenze, il cuore della sede amministrativa, che Savonarola aveva voluto per le adunanze della principale assemblea civica dell'antica repubblica, fu riadattato per allietare il duca e il suo seguito; e mi pare che in pochi, finora, abbiano richiamato in tal senso il valore del nostro precedente<sup>91</sup>. Soltanto un paio di decenni dopo Bernardo Buontalenti avrebbe realizzato un teatro mediceo stabile, inaugurato il 6 febbraio 1586, lasciando al Salone dei Cinquecento il compito di esaltare, attraverso la decorazione pittorica progettata da Vasari, la gloria di Cosimo. Del perduto teatro vasariano restano numerose descrizioni che hanno permesso di proporre una ricostruzione: il palcoscenico aveva di fronte una platea, ai lati della quale erano dei palchi a gradoni, secondo una soluzione che probabilmente era stata adottata pure nel teatro senese<sup>92</sup>. A differenza di quest'ultimo, per il teatro vasariano non abbiamo una testimonianza iconografica, ma sappiamo che la raffigurazione della *Cofanaria* si svolgeva in una scena che illu-

<sup>90</sup> Si veda oltre, nota 92.

<sup>91</sup> Come detto da Ludovico Zorzi (*Il teatro e la città*, pp. 97-98, dove è dimenticato il teatro senese), è vero che già a Ferrara, nel 1502, era stata allestita a teatro la sala delle udienze del Palazzo della Ragione e che altri esempi sarebbero poi seguiti a Roma, Mantova e Urbino, ma in tutti questi casi si trattava di stati governati da un signore, privi dell'orgoglio repubblicano che aveva animato Firenze e Siena prima della sottomissione ai Medici.

<sup>92</sup> La bibliografia sul teatro vasariano e su quello successivo di Buontalenti è veramente vasta, e si può recuperare da recenti interventi di Sara Mamone (*Drammaturgia di macchine nel teatro granducale fiorentino. Il teatro degli Uffizi da Buontalenti ai Parigi*, «Drammaturgia», XII, 2015, pp. 17-43) e Anna Maria Testaverde (*L'avventura del teatro granducale degli Uffizi*, «Drammaturgia», XII, 2015, pp. 45-69), ricordando almeno *Il luogo teatrale a Firenze. Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi*. Catalogo della mostra (Firenze, 1975), a cura di M. FABBRI, E. GARBERO ZORZI e A. M. PETRIOLI TOFANI, introduzione di L. ZORZI, Milano, Electa, 1975, in particolare pp. 93-130, e ZORZI, *Il teatro e la città*, pp. 100-37, 200-34.

strava una veduta urbana della zona di Santa Trinita, indirizzando il cannocchiale prospettico sul relativo ponte sull'Arno e la retrostante Via Maggio. Un'ambientazione simile fu ripetuta nella scena del *Granchio* di Leonardo Salviati, allestita durante il carnevale del 1566 non in Palazzo Vecchio, ma nella Sala del Papa in Santa Maria Novella. In questo caso, rispetto alla *Cofanaria*, la veduta fu tuttavia ribaltata: il ponte di Santa Trinita era visto da Via Maggio, come testimonia un'acquaforte inserita nell'edizione della commedia per illustrare la scena del *Granchio* (fig. 37)<sup>93</sup>. Al di là dell'ambientazione fiorentina, la somiglianza con l'assetto dell'allestimento senese del Riccio è veramente notevole e par di capire che a Firenze riecheggiava prontamente la fama dello spazio scenico in cui gli Intronati avevano dato vita alla prima dell'*Ortensio*. Nel disegno del Riccio e nell'incisione derivata dalla sua scenografia da Bolsi e Andreani, il palco è corredato da una cornice che appare come un prototipo di un moderno arco scenico e, per quanto a mia conoscenza, si tratta del più antico apparato del genere di cui ci sia giunta un'immagine completa<sup>94</sup>; apparato

<sup>93</sup> L. SALVIATI, *Il granchio*, Firenze, appresso i figlioli di Lorenzo Torrentino e Carlo Pettinari compagno, 1566; si vedano inoltre: E. GARBERO ZORZI - D. MANETTI MATTEI, in *Il luogo teatrale a Firenze*, p. 84, n. 6.5.7; A. M. PETRIOLI TOFANI, *ivi*, p. 86, n. 6.5.8 (per l'incisione, riprodotta a p. 25, fig. 14); ZORZI, *Il teatro e la città*, pp. 207-09, nota 123.

<sup>94</sup> Licisco Magagnato (*Teatri italiani del Cinquecento*, Venezia, Neri Pozza, 1954, pp. 43-44), con riferimento all'incisione tratta dal progetto del Riccio per il «memorabile» spettacolo dell'*Ortensio* affermava: «questa tradizione grafica è il primo documento a nostra conoscenza, dell'inquadratura delle prospettive con un arco scenico già pienamente sviluppato: da questo momento in poi possiamo considerare completo lo schema strutturale dei teatri rinascimentali. Il teatro vasariano del 1565 o quello buonaventuriano del 1585 per i Medici saranno di questo stesso tipo; scena illusionistica prospettica, inquadratura architettonica dello spazio scenico con l'arco scenico, sala rettangolare per gli spettatori. Veniva così creata una saldatura architettonica tra la sala degli spettatori ed il palcoscenico

cui si possono peraltro ben adattare le parole che Anna Maria Petrioli Tofani diceva a proposito del successivo allestimento del palco del *Granchio*: «la struttura della scena [...] è quella tipica a fuga prospettica unica e centralizzata adottata in tutti gli spettacoli fiorentini del '500 anteriori al Buontalenti, e sembrerebbe tra l'altro assai simile all'[...]invenzione di Giorgio Vasari per la recita della *Cofanaria*»<sup>95</sup>. Alla recita dell'*Ortensio*, evidentemente, il duca Cosimo de' Medici doveva essersi divertito non poco, e mi pare assai probabile che proprio il successo della commedia senese possa avere innescato presso la corte medicea quella passione per le rappresentazioni teatrali che deflagrò negli anni e nei decenni successivi<sup>96</sup>. Siena aveva perso la guerra e la libertà, ma gli Intronati trovavano un vero e proprio riscatto con le loro invenzioni teatrali. Ciò, oltre tutto, giustificerebbe ulteriormente la scelta di tramandare, per tramite dell'incisione di Bolsi e Andreani, la scenografia dell'*Ortensio*, e dovette segnare il destino dell'antica sala trecentesca, poiché il primo febbraio 1561, con la riforma dello stato senese, si decise che essa non avrebbe più accolto le riunioni del Consiglio grande, alle quali d'ora in

dei recitanti, cardine fisso da questo momento in poi di tutte le soluzioni teatrali moderne».

<sup>95</sup> A. M. PETRIOLI TOFANI, in *Il luogo teatrale a Firenze*, p. 86, n. 6.5.8.

<sup>96</sup> Negli studi si dice raramente che la scena dell'*Ortensio* possa avere agito da prototipo per le rappresentazioni teatrali medicee, pur con qualche eccezione; Narcisa Fagnoli (in *L'arte a Siena sotto i Medici*, p. 233) ha affermato in particolare che «l'opera del Riccio dovette contribuire non poco al successo della commedia, che fu grande, anche perché introduceva una innovazione assoluta, e cioè una inquadratura delle prospettive per mezzo di un arco scenico che diverrà poi elemento strutturale del teatro moderno, creando una saldatura fra lo spazio destinato alla recitazione e la sala degli spettatori. Questo espediente viene ripetuto, a distanza di pochi anni, dal Vasari in Palazzo Vecchio per le nozze di Francesco de' Medici e Giovanna d'Austria, e dal Buontalenti nel 1585 nel Teatro Mediceo per le nozze di Cesare d'Este e Virginia de' Medici».

GABRIELE FATTORINI

poi era adibita la sala del Mappamondo, prontamente riallestita a tale funzione, sotto lo sguardo tenero e rassicurante, della *Maestà* di Simone Martini<sup>97</sup>.

<sup>97</sup> GALLI, *Dal palazzo della Campana*, p. 159.

APPENDICE

Di seguito trascrivo una serie di inedite deliberazioni della Balìa di Siena (organo esecutivo dell'antica Repubblica, ormai sottoposto a queste date al controllo da parte del governatore mediceo Angelo Niccolini) relative alla vicenda del teatro degli Accademici Intronati, allestito in luogo della sala del consiglio del Palazzo Pubblico. Nella trascrizione dei documenti ho utilizzato i criteri più comuni, sciogliendo le abbreviature, conservando generalmente le irregolarità ortografiche (con tre eccezioni: la *j* risolta in *i*; la *v* distinta in *u* o *v* secondo la pronuncia moderna, la *ç* risolta in *z*), adattando le maiuscole e la punteggiatura all'uso moderno, inserendo integrazioni e precisazioni tra parentesi quadre. ASS sta per Archivio di Stato di Siena.

1. 1559, 5-10 giugno.

*La Balìa concede l'antica sala del consiglio del Palazzo Pubblico di Siena all'Accademia degli Intronati, come luogo in cui recitare una commedia, e col consenso del governatore mediceo.*

ASS, *Balìa*, 170, c. 75r (F. CERRETA, *La prima recita dell'«Ortensio» degli Intronati alla luce di testimonianze inedite*, «Quaderni di teatro», v, 18 (1982), pp. 201-11, in particolare p. 204, nota 5; parzialmente trascritto in L. GALLI, *Dal palazzo della Campana al Teatro degli Intronati (1560-1798)*, in *Storia e restauri del Teatro dei Rinnovati di Siena*, p. 160).

[«Lunedì a li v di giugno (1559)»; c. 74r]

[a margine «Accademia dell'Intronati»] Ancora concessero la sala del consiglio all'Accademia dell'Intronati per la primia occasione che designino di far commedia, contentandosene detto signor governatore nostro, col quale detti deputati ne parlino e riferischino. A di x di detto riferirno come sua signoria molto magnifica et eccellente sia contenta.

2. 1559, 30 agosto.

*La Balìa autorizza Lorenzo Griffoli ad andare a Firenze, per incontrare il duca Cosimo de' Medici a nome dell'Accademia degli Intronati.*

ASS, *Balìa*, 170, c. 118v

[«Mezzedima a li xxx d'agosto (1559); c. 116v]

[a margine «Messer Laurentio Griffoli»] Messer Laurentio Griffoli habbi licentia d'andare all'illustrissimo et eccellentissimo signor principe in Fiorenza, come ha domandato, a nome dell'Accademia dell'Intronati.

3. 1560, 26-28 settembre

*La Balìa autorizza i suoi quattro «negozianti» a parlare con il governatore medico di Siena in merito al teatro da allestire a spese pubbliche nell'antica sala del consiglio del Palazzo Pubblico, per recitarvi la commedia degli Accademici Intronati.*

ASS, *Balìa*, 171, c. 196r

Giovedì a li XXVI di settembre Scipione Verdelli p<riore> / Sabato a li XXVIII di settembre [*scil.* 1560] [...]

[a margine «Palco»] Quattro negotianti parlano al signor governatore nostro del farsi il palco a spese del publico ne la sala del consiglio per recitarvi la comedia ordinata dalli Accademici Intronati.

4. 1560, 23 ottobre

*La Balìa incarica i quattro di Biccherna di fare allestire, a spese pubbliche, il teatro di legno nell'antica sala del consiglio del Palazzo Pubblico, per recitarvi la commedia degli Accademici Intronati in onore del duca Cosimo de' Medici, trattando in merito con gli stessi Intronati, tenendo la contabilità dell'impresa e aggiornando la Balìa sui relativi preventivi dei lavori.*

ASS, *Balìa*, 171, c. 219v

[«Mezzedima a li XXIII d'ottobre» 1560 a c. 219r]

[a margine «Palco di legname ne la sala grande»] A li magnifici signori Quattro di Biccherna derno commissione et autorità di far fare il palco di legnami ne la sala grande del consiglio per recitarvisi la comedia che si ordina da li Accademici Intronati ad honore et memoria di sua eccellenza illustrissima nostro signore, conferendone però co' li deputati di detta Accademia, e ciò si facci a spese del publico, traendone loro buon conto e di mano in mano faccino sapere al collegio loro di Balìa quanto occorerà per la ordinatione di detto palco di legnami solamente.

5. 1560, 26 ottobre

*La Balìa autorizza i suoi quattro «negozianti» a parlare con il governatore medico di Siena in merito all'individuazione di chi si occuperà di realizzare il teatro nell'antica sala del consiglio del Palazzo Pubblico, per recitarvi la commedia degli Accademici Intronati, stanziando venti scudi per l'esecuzione.*

ASS, *Balìa*, 171, c. 223v



[«Sabbato a li XXVI d'ottobre messer Mino Celsi p<riore>» 1560 a c. 222<sup>v</sup>]

[a margine «Palco»] Quattro negotianti parlano al signor governatore nostro come si truova chi farà il palco ne la sala del consiglio per la comedia da recitarvisi con ordine de li Accademici Intronati. Però ritrovandoni [?] se si contrata si facci decreto di scudi vinti la merce del detto palco e riferiscano al collegio.

6. 1560, 4 novembre

*La Balìa ordina ad Ambrogio Spannocchi, depositario generale dei denari pubblici, di pagare 20 scudi d'oro ai quattro di Biccherna per realizzare il teatro nell'antica sala del consiglio del Palazzo Pubblico, per recitarvi la commedia degli Accademici Intronati.*

ASS, *Balìa*, 171, c. 229<sup>r</sup>

Lunedì a li III<sup>o</sup> di novembre [*scil.* 1560] [...]

[a margine «Palco ne la sala»] Messer Ambrogio Spannocchi, depositario generale de' denari pubblici, paghi co' decreto di lor collegio scudi vinti d'oro a signori Quattro di Biccherna, per far fare il palco ne la sala grande del palazzo per la comedia da recitarvisi per ordine de l'Accademia dell'Intronati.

7. 1560, 15-16 novembre

*La Balìa delibera che, per tramite del Capitano del Popolo, gli Accademici Intronati possano depositare alcune cose, utili alla commedia che si reciterà nell'antica sala del consiglio del Palazzo Pubblico, nella stanza comunemente utilizzata dal musico di palazzo Simone.*

ASS, *Balìa*, 171, c. 237<sup>r</sup>

Venerdì a li XV di novembre Scipione Verdelli p<riore> / Sabbato a li XVI di novembre [*scil.* 1560] [...]

[a margine «Stanza di palazzo Intronati»] Il signor Capitano di Popolo habbi autorità di fare accomodare la stanza de la quale si serve Simone musico di palazzo a quelli dell'Accademia dell'Intronati, per mettervi alcune robbe che hanno a servire alla commedia da farsi ne la sala grande del detto palazzo.

8. 1560, 30 novembre - 2 dicembre

*La Balìa delibera che Aurelio Manni e Adriano Saracini informino il governatore medico Angelo Niccolini che gli Intronati hanno rilevato un aumento delle spese*

*quanto ai lavori dell'allestimento del teatro nell'antica sala del consiglio del Palazzo Pubblico, e chiedono dunque un sostegno finanziario.*

ASS, *Balia*, 171, c. 247v

[«Sabbato a li 30 di novembre Giovambattista Tondi p<riore> / Lunedì a li due di dicembre» 1560 a c. 245v]

[a margine «Palco per la commedia»] Messer Aurelio Manni e messer Adriano Saracini parlino al signor governatore nostro de la spesa che dicano l'Intronati essere cresciuta ne l'ordinatione del palco per la comedia ne la sala del consiglio, e li dichino del bisogno e desiderio loro d'essere aiutati in quella.

9. 1561, 29 gennaio

*La Balìa ordina ad Ambrogio Spannocchi, depositario generale dei denari pubblici, di pagare agli Intronati quaranta scudi, dovuti per le spese dell'allestimento del contropalco della scena del teatro nell'antica sala del consiglio del Palazzo Pubblico.*

ASS, *Balia*, 171, c. 292r (parzialmente trascritto in CERRETA, *La prima recita dell'«Ortensio»*, p. 204 nota 5 e GALLI, *Dal palazzo della Campana*, p. 160).

Mezzedima a li XXVIII di gennaio [1560, stile senese *ab Incarnatione*] S. Sinolfo Ottiero p<riore> [...]

[a margine «Giovan Battista Tommasi»] Ancora metti a sua uscita [di «messer Ambrogio Spannocchi depositario generale de' denari pubblici»] scudi quattro d'oro pagati con ordine del signor governatore nostro a Giovan Battista Tommasi per andare ad incontrare sua eccellenza illustrissima nostro signore quando tornò di Roma [...].

[a margine «Intronati»] E scudi quaranta d'oro pagati all'Intronati per il contrapalco de la scena ne la sala del Consiglio».

10. 1561, 18 maggio

*La commissione dei quattro sopra l'ornato per la venuta a Siena di Cosimo de' Medici, nomina Adriano Saracini e Claudio Bartalucci come revisori della contabilità del maestro di legname Teseo di Bartalino da Pienza, quanto ai lavori di legname eseguiti nell'allestimento dei palchi nell'antica sala del consiglio del Palazzo Pubblico, in cui gli Accademici Intronati hanno recitato una commedia in onore del duca Cosimo de' Medici, per verificare che il legname avuto a tal fine dai quattro sopra l'ornato fosse stato restituito intatto, o per contabilizzare a suo carico eventuali danni.*

ASS, *Balia*, 172, cc. 77r-v

[18 maggio 1561] Et similmente derno aut<orit>à in detto modo a' prefati magnifici messer Adriano [*scil.* Saracini] et messer Claudio [*scil.* di

Stefano Bartulucci] di rivedere il conto a maestro Teseo di Bartalino da Pientia legnaiolo in Siena di tutti i legnami del detto ornato da lui presi per valersene ne i palchi fatti nella sala del consiglio, dove la Achademia delli Intronati recitorno una loro // commedia a sua eccellenza illustrissima, et trovandone manco o alcuno rotto et guasto, fuore del modo che si hebbe, faccino seco di essi li prezzi determinati et chiari, et a tale effetto lo possino fare gravare et assegnare et li in essere a farglieli fare ricondurre et rinattare [*sic*], come a loro signorie magnifiche parerà al giusto convenirsi, et al obbligo di detto maestro Teseo et il determinato referischino pure al detto loro magistrato.



Fig. 01: GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Orbecche*, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli, 1551, c. 5.

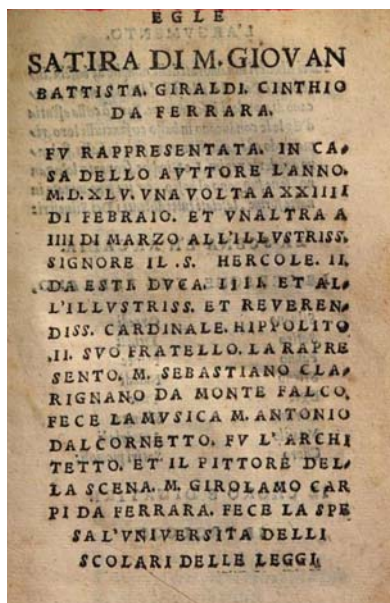


Fig. 02: GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Egle*, s. l., s. d. (Venezia, Nicolò Boscarini, post marzo 1545?), p. 5

DA GIROLAMO DA CARPI AL RICCIO: SCENE DI TEATRO



Fig. 03:  
GIROLAMO DA CARPI, *Occasione e Penitenza*, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister



Fig. 04: GIROLAMO DA CARPI, *Ratto di Ganimede*, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister



Fig. 05: *Ritratto di Girolamo da Carpi*, da GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, Giunti, 1568.



Fig. 06: *Ritratto di Giovan Battista Giral-di Cinthio*, dal frontespizio di GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Orbecche*, Venezia, in casa de' figliuoli d'Aldo, 1543.



Fig. 07: *Ritratto di Giovan Battista Giral-di Cinthio*, da GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Tragedie*, Venezia, Giulio Cesare Cagnacini, 1583.



Fig. 08: GIROLAMO DA CARPI, *Ritratto di letterato (Giovann Battista Giraldo Cinthio?)*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini

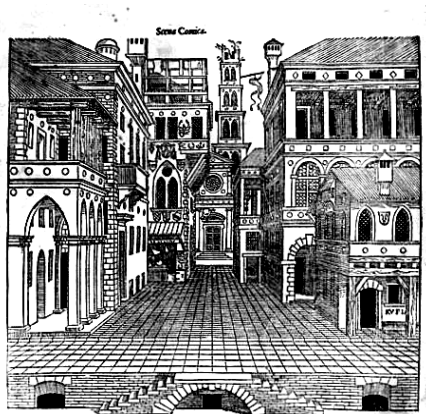


Fig. 09: SEBASTIANO SERLIO,  
*Scena comica*, dal *Secondo libro  
dell'architettura*, Parigi, 1545



Fig. 10: SEBASTIANO SERLIO,  
*Scena tragica*, dal *Secondo libro  
dell'architettura*, Parigi, 1545



Fig. 11: SEBASTIANO SERLIO,  
*Scena satirica*, dal *Secondo libro  
dell'architettura*, Parigi, 1545





Fig. 12: BALDASSARRE PERUZZI, *Scena prospettica*, Firenze, Gabinetto dei disegni e stampe degli Uffizi

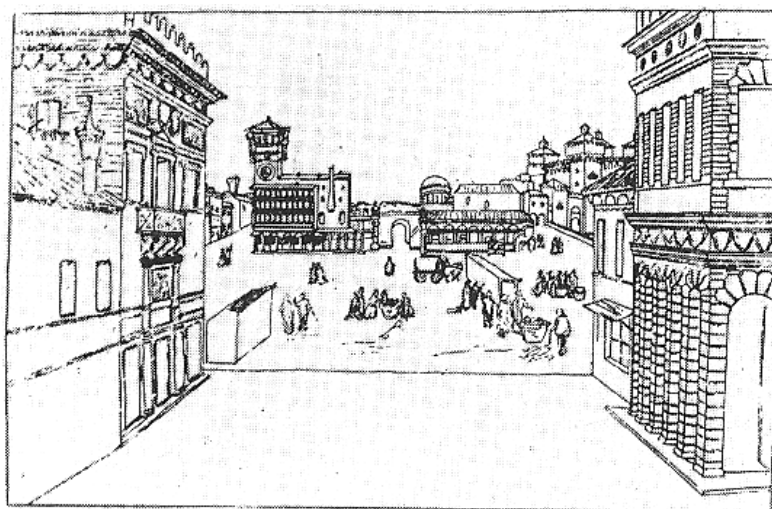


Fig. 13: *Scena prospettica con la Piazza maggiore di Ferrara*, lucido tratto da un disegno dell'ambito di Girolamo da Carpi, conservato nella Biblioteca Ariostea di Ferrara

GABRIELE FATTORINI



Fig. 14: Pittore senese, *Ingresso di Cosimo I de' Medici a Siena* (Biccherna), Siena, Archivio di Stato



Fig. 15: DOMENICO BECCAFUMI, *Veduta di Pisa* (scena per l'*Amor costante* di Alessandro Piccolomini), ubicazione ignota (già nella collezione di John Pope-Hennessy)



Fig. 16: ANDREA ANDREANI (da un disegno di GIROLAMO BOLSI), *Scena di Bartolomeo Neroni detto il Riccio per l'Ortensio*, Londra, British Museum



Fig. 17: ANDREA ANDREANI (da un disegno di GIROLAMO BOLSI), *Scena di Bartolomeo Neroni detto il Riccio per l'Ortensio*, Vienna, Albertina



Fig. 18: ANDREA ANDREANI (da un disegno di GIROLAMO BOLSI), *Scena di Bartolomeo Neroni detto il Riccio per l'Ortensio*, Vienna, Albertina



Fig. 19: ANDREA ANDREANI (da un disegno di GIROLAMO BOLSI), *Scena di Bartolomeo Neroni detto il Riccio per l'Ortensio* (con "firme"), part. della fig. 17, Vienna, Albertina

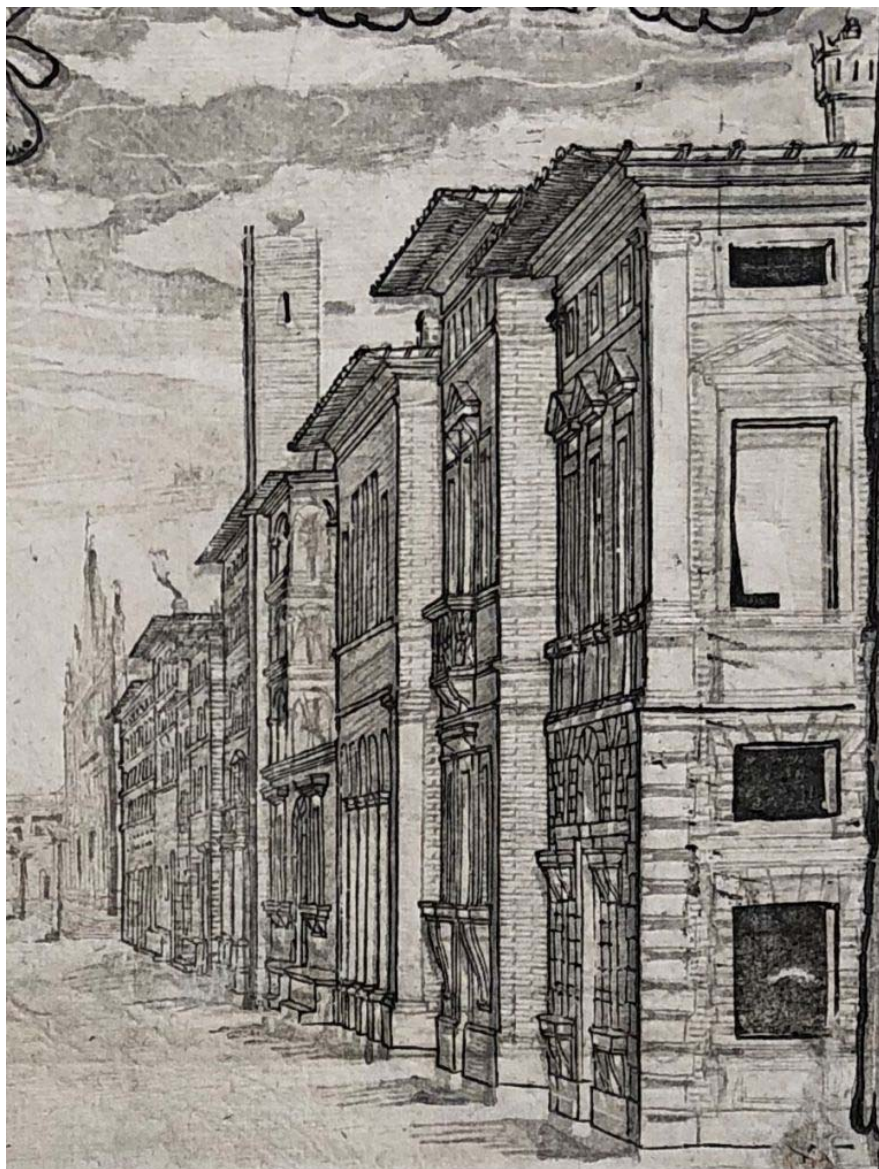


Fig. 20: ANDREA ANDREANI (da un disegno di GIROLAMO BOLSI), *Scena di Bartolomeo Neroni detto il Riccio per l'Ortensio* (senza "firme"), part. della fig. 18, Vienna, Albertina

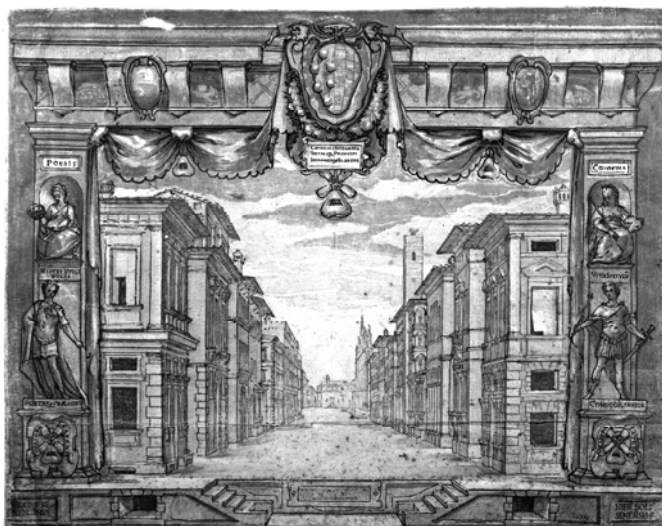


Fig. 21: ANDREA ANDREANI (da un disegno di GIROLAMO BOLSI), *Scena di Bartolomeo Neroni detto il Riccio per l'Ortensio*, Londra, Victoria and Albert Museum

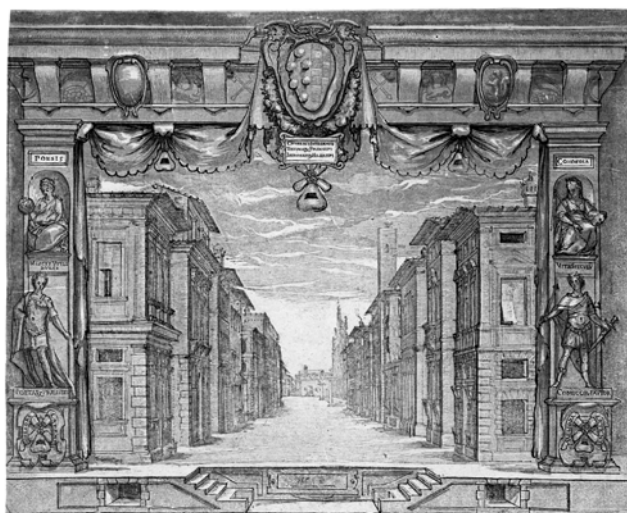


Fig. 22: ANDREA ANDREANI (da un disegno di GIROLAMO BOLSI), *Scena di Bartolomeo Neroni detto il Riccio per l'Ortensio*, Washington, Library of Congress



DA GIROLAMO DA CARPI AL RICCIO: SCENE DI TEATRO



Fig. 23: BARTOLOMEO NERONI DETTO IL RICCIO, *Scena dell'Ortensio*, Londra, Victoria and Albert Museum



Fig. 24: GIROLAMO BOLSI (?), *Scena dell'Ortensio di Bartolomeo Neroni detto il Riccio*, New York, Pierpont Morgan Library



Fig. 25a-b: BARTOLOMEO NERONI DETTO IL RICCIO, *Scena dell'Ortensio*, particolari, Londra, Victoria and Albert Museum

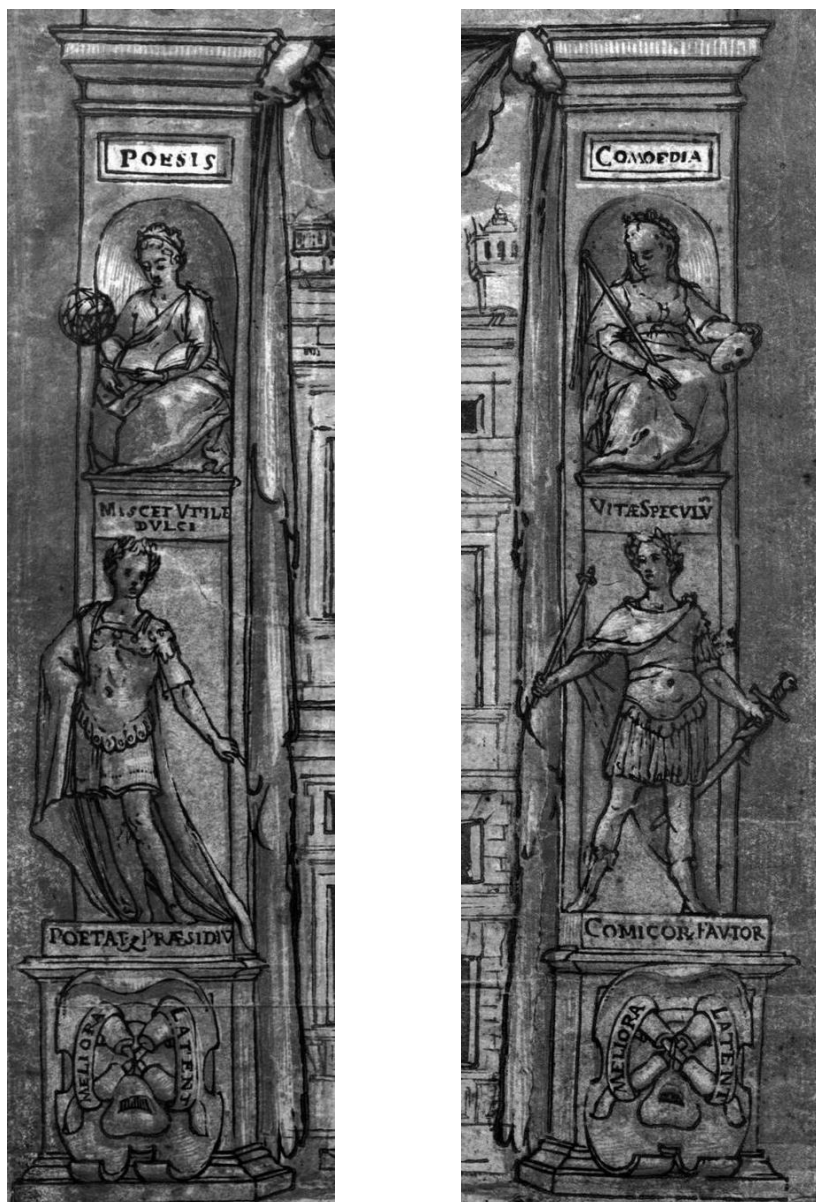


Fig. 26a-b: ANDREA ANDREANI (da un disegno di GIROLAMO BOLSI), *Scena di Bartolomeo Neroni detto il Riccio per l'Ortensio*, particolari, Londra, Victoria and Albert Museum



Fig. 27: BARTOLOMEO NERONI DETTO IL RICCIO, *Samaritana al pozzo*, Siena, antico convento di San Girolamo in Campansi (ora casa di riposo)



Fig. 28: GIOVANNI ANTONIO BAZZI DETTO IL SODOMA, *Santa Maria Maddalena in adorazione del crocifisso*, A Estrada, Fundation Casa Ducal de Medinaceli



Fig. 29: MARIO CARTARO (DA BARTOLOMEO NERONI DETTO IL RICCIO), *Santa Maria Maddalena in adorazione del crocifisso*, Londra, British Museum

DA GIROLAMO DA CARPI AL RICCIO: SCENE DI TEATRO



Fig. 30a-c: BARTOLOMEO NERONI DETTO IL RICCIO, elementi di gradino: *San Pietro martire*, *Santa Caterina da Siena di fronte al papa*, *San Girolamo*, *Samaritana al pozzo*, *Santo Stefano*, *San Lorenzo*, *Noli me tangere*, *San Gregorio magno*, *Disputa di Santa Caterina d'Alessandria*, *San Tommaso d'Aquino* (a. particolare della *Samaritana al pozzo*; b-c. interi), ubicazione ignota

GABRIELE FATTORINI



Fig. 31: BARTOLOMEO NERONI DETTO IL RICCIO, portale, Siena, Palazzo Tantucci

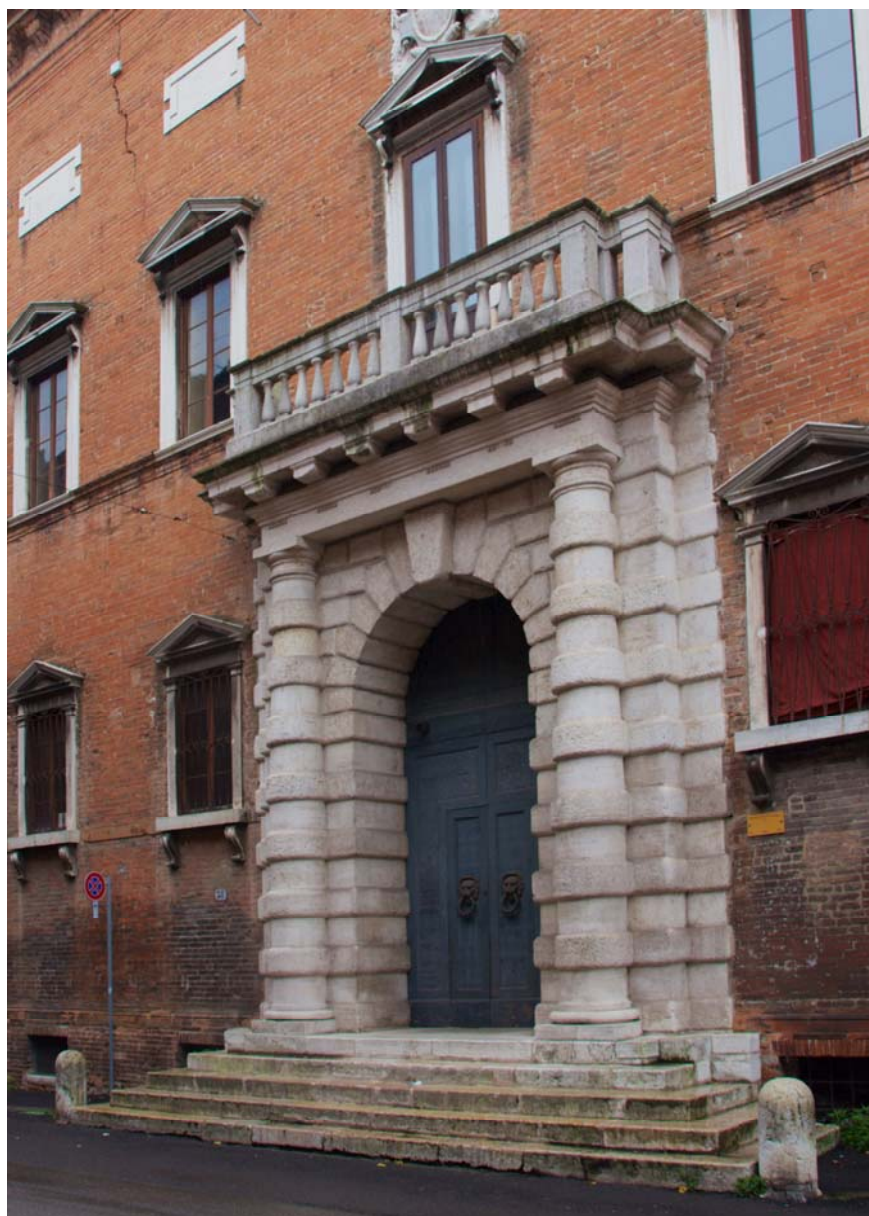


Fig. 32: GIROLAMO DA CARPI, portale, Ferrara, Palazzo Contughi

GABRIELE FATTORINI



Fig. 33: FRANCESCO VANNI e PETER DE JODE, *Veduta di Siena*, particolare dell'antica Via Larga (oggi Via del Capitano), Siena, Rettorato dell'Università



Fig. 34: Siena, Palazzo Chigi alla Postierla e Via del Capitano (in una foto Alinari)



DA GIROLAMO DA CARPI AL RICCIO: SCENE DI TEATRO



Fig. 35: BARTOLOMEO NERONI DETTO IL RICCIO, *Scena dell'Ortensio*, particolare, Londra, Victoria and Albert Museum



Fig. 36: ANDREA ANDREANI (da un disegno di GIROLAMO BOLSI), *Scena di Bartolomeo Neroni detto il Riccio per l'Ortensio*, part., Londra, Victoria and Albert Museum

GABRIELE FATTORINI

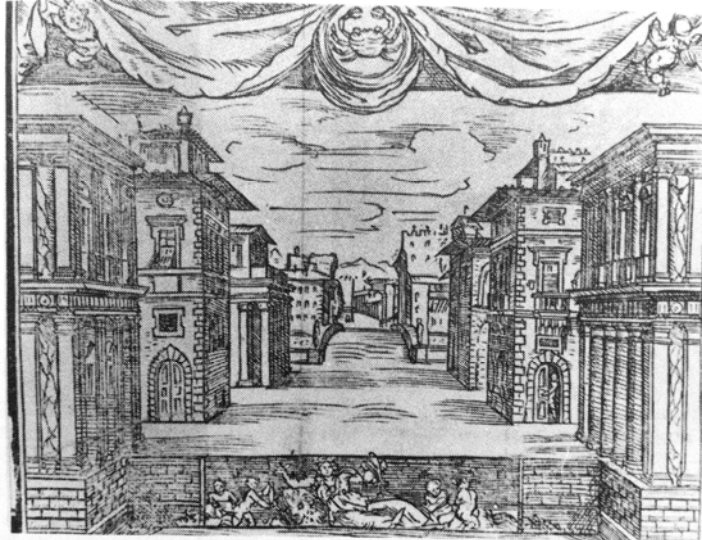


Fig. 37: *Scena per il Granchio di Leonardo Salviati*, Firenze, Biblioteca Marucelliana



Fig. 38: Siena, Teatro dei Rinnovati

Nella Ferrara estense le imprese teatrali di Giovan Battista Giraldi Cinthio furono rappresentate in scene “all’antica” che non sono giunte fino a noi, spesso allestite dal pittore e architetto Girolamo da Carpi (Ferrara, 1501-1566), cui si deve anche un possibile ritratto del letterato. Le indagini sui perduti palcoscenici ferraresi sono messe in parallelo con il caso del teatro commissionato a Siena dagli Accademici Intronati in occasione della visita di Cosimo de’ Medici (1561), che fu progettato dal pittore e architetto Bartolomeo Neroni detto il Riccio (Siena, documentato dal 1531-1571), e del quale conosciamo la scena grazie a disegni e incisioni. Nonostante la distanza geografica tra le due città, tali argomenti ben si compensano, trovando un comune denominatore nel ruolo fondamentale giocato dal senese Baldassarre Peruzzi, quanto all’elaborazione della scenografia teatrale del Cinquecento.

At the Este court of Ferrara the theatrical productions of Giovan Battista Giraldi Cinthio were represented in “all’antica” stages, often set up by the painter and architect Girolamo da Carpi (Ferrara, 1501-1566), who was also the author of a possible portrait of the man of letters. The investigations on those Giraldi’s lost sceneries are paralleled with the case of the theater commissioned in Siena by the Accademici Intronati on the occasion of the visit of Cosimo de’ Medici (1561), which was designed by the painter and architect Bartolomeo Neroni called il Riccio (Siena, documented from 1531-1571), the stage of which is testified by drawings and engravings. Despite the geographical distance between the two cities, these arguments are well compensated, finding a common denominator in the fundamental role played by the Siense Baldassarre Peruzzi, in designing a new kind of perspective and “all’antica” sceneries for the Sixteenth century theatre.