

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali

Corso di Laurea Triennale in

Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo

Tesi di Laurea Triennale

**SPLENDORE E CULTURA ALLA CORTE DI
VINCENZO I GONZAGA: ESEMPI TEATRALI**

Relatrice:

Prof.ssa Marzia Maino

Laureanda:

Valentina Favaretto

Matricola n° 2033606

Anno Accademico 2023- 2024

INTRODUZIONE	2
CAPITOLO 1	
LA CORTE MANTOVANA TRA IL QUINDICESIMO E IL DICIASSETTESIMO SECOLO	5
1.1 Arte e potere: la dinastia dei Gonzaga	5
1.2 Il ducato di Vincenzo I	10
CAPITOLO 2	
IL PASTOR FIDO DI BATTISTA GUARINI	15
2.1 L'autore	15
2.2 Il libretto	19
CAPITOLO 3	
L'ALLESTIMENTO DEL 1598	24
3.1 L'apparatore Antonio Maria Viani	24
3.2 L'ingresso a Mantova di Margherita d'Asburgo	28
3.3 Lo spettacolo	32
APPENDICE ICONOGRAFICA	36
BIBLIOGRAFIA	48

INTRODUZIONE

Il teatro rinascimentale, sviluppatosi in un periodo di straordinario fermento culturale e di innovazione artistica, si distinse non solo come una forma di intrattenimento, ma anche come strumento di grande potenza per l'espressione politica, ideologica e sociale. Le corti nobiliari, in questo specifico contesto quelle italiane, furono luoghi privilegiati in cui il teatro si sviluppò in maniera raffinata, divenendo un mezzo di rappresentazione del potere, delle aspirazioni culturali e della visione del mondo delle dinastie dominanti. Tra di queste, la corte dei Gonzaga a Mantova rappresentò uno degli esempi più rilevanti del fenomeno, divenendo centro del mecenatismo culturale e di sperimentazione artistica: più nello specifico, sotto il ducato di Vincenzo I Gonzaga (1587-1612) si raggiunsero alti livelli nel campo teatrale. Nel corso del suo regno il duca promosse eventi di grande rilevanza, rendendo il teatro un potente strumento di comunicazione per rafforzare l'immagine della propria famiglia.

Il presente lavoro intende esaminare un aspetto della produzione teatrale durante il regno di Vincenzo I, con un focus particolare sulla rappresentazione del *Pastor Fido* di Giovanni Battista Guarini in occasione del passaggio a Mantova di Margherita d'Asburgo avvenuto nel 1598.

Il primo capitolo è dedicato alla dinastia dei Gonzaga, con un'esplorazione storica che traccia la genealogia e l'evoluzione politica della famiglia fino all'ascesa di Vincenzo I, con il fine di contestualizzare la sua figura all'interno del periodo storico e culturale. È infatti sotto il suo ducato che la tradizione spettacolare raggiunse l'apice più alto, coinvolgendo musica, arte e teatro. Quest'ultimo assunse un ruolo centrale nelle celebrazioni pubbliche e nelle manifestazioni ufficiali di corte, diventando luogo di rappresentanza della famiglia Gonzagesca.

Nel secondo capitolo l'attenzione si concentra sulla figura di Giovanni Battista Guarini, poeta e drammaturgo di spicco che lavorò presso i Gonzaga. Nato a Ferrara nel 1538, Guarini entrò in contatto fin da giovane con il mondo delle corti rinascimentali, sviluppando una formazione umanistica ed una passione per la letteratura, la poesia ed il teatro. La sua attività presso la corte di Vincenzo I rappresentò una delle fasi più significative della sua carriera. Il capitolo prosegue con un'analisi del libretto del *Pastor Fido*, una tra le opere più importanti di Guarini pubblicata nel 1590; si tratta di una tragicommedia ricca di simbolismi e significati, la cui

natura viene rappresentata come uno spazio ideale, ma anche come una dimensione di lotta e sacrificio. I temi trattati nell'opera, come l'amore, la virtù ed il destino, riflettono la visione ideale del mondo e di conseguenza della corte stessa.

Il terzo capitolo affronta l'analisi dell'allestimento alla corte di Vincenzo I del *Pastor Fido* avvenuta 1598 in occasione del passaggio a Mantova di Margherita d'Asburgo, futura sposa di Filippo III di Spagna. L'arrivo del corteo nuziale ed il suo incontro con la città dei Gonzaga furono organizzati in modo maestoso, in perfetta sintonia con le tradizioni rinascimentali. Vengono esplorati i vari aspetti della cerimonia, a partire dalle decorazioni urbane che trasformarono la città in un palcoscenico trionfale sino alla messinscena della pastorale guariniana nella serata di domenica 22 novembre 1598. La seconda parte del capitolo è incentrata su Antonio Maria Viani, una delle figure più rilevanti nella realizzazione degli apparati scenici per *Il Pastor Fido*. Il suo impegno si manifestò attraverso la produzione delle scenografie ed il processo creativo utilizzato in tale contesto. La sua capacità di coniugare ingegneria, architettura ed arte scenografica, congiunta all'utilizzo di meccanismi teatrali innovativi, gli permise di realizzare uno spettacolo che lasciò una traccia indelebile della storia del teatro di corte.

Infine, vengono proposti i dettagli dello spettacolo, gli aspetti tecnici e le difficoltà pratiche che ne accompagnarono la realizzazione, per comprendere meglio l'evoluzione del teatro e la sua capacità di integrarsi a corte. La scenografia del *Pastor Fido* fu concepita come una metamorfosi continua, in grado di passare da un'ambientazione pastorale e naturale tipica della trama, ad una mitologica e ideale. Ogni trasformazione scenica celava un significato metaforico: il matrimonio tra Filologia e Mercurio, essenza della rappresentazione, era un chiaro parallelismo con il futuro matrimonio dell'arciduchessa.

Per la ricostruzione dettagliata dello spettacolo è stato fatto ricorso alle preziose fonti contenute all'interno dell'archivio Herla, il database della Fondazione "Umberto Artioli" Mantova Capitale Europea dello Spettacolo. Nata nel gennaio del 1999 grazie all'iniziativa di Umberto Artioli, professore ordinario di Discipline dello Spettacolo all'Università di Padova, la fondazione si propone di raccogliere e sistematizzare il materiale documentario relativo all'attività culturale e spettacolare promossa dalla famiglia Gonzaga dal 1430 al 1630. Sin dalla sua nascita, la Fondazione Artioli si è contraddistinta per il suo impegno nella

raccolta e nella conservazione di materiali documentari legati alla tradizione teatrale; il progetto successivo è stato quello di creare una banca dati, chiamata *Herla*, che raccogliesse e rendesse consultabili i documenti relativi all'attività teatrale sponsorizzata dai Gonzaga. Nel tempo il progetto Herla ha potuto raccogliere oltre 15.000 documenti, una parte dei quali è stata opportunamente catalogata e resa disponibile online, offrendo agli studiosi, ai ricercatori ed al pubblico una risorsa senza precedenti per lo studio del teatro legato alla cultura dei Gonzaga.

CAPITOLO 1

LA CORTE MANTOVANA TRA IL QUINDICESIMO E IL DICIASSETTESIMO SECOLO

1.1 Arte e potere: la dinastia dei Gonzaga

Tra il XII e il XIII secolo l'instabilità stava caratterizzando la politica padana: con l'affermarsi dei comuni e la loro costante crescita il ruolo delle famiglie divenne attivo. È di questo periodo il trasferimento dei Gonzaga nella città di Mantova; alcuni scritti dimostrano che nel 1225 firmarono dei documenti per la pace tra le città di Mantova e Reggio Emilia confermando il loro insediamento nella zona urbana¹. Nel settembre 1291 il futuro erede Bardellone dei Bonacolsi fu nominato capitano del popolo mantovano ma il suo governo durò solamente 8 anni². Prese il suo posto Guido Bonacolsi (1300-1308), colui che diede avvio al progetto urbano nella città per sottolineare il proprio dominio, ripreso poi dagli stessi Gonzaga³. L'ultimo della stirpe Bonacolsi fu Rinaldo (1309-1328), rimasto al potere fino alla congiura del 1328 di Ludovico Luigi Gonzaga, affiancato da Cangrande della Scala, contro la famiglia: con questo evento si inaugura ufficialmente l'avvio del potere gonzaghese in città⁴. Fino a quel momento, il potere era legato all'autonomia comunale; solo dal 1433, quando Gian Francesco Gonzaga ricevette il titolo di marchese dall'imperatore Sigismondo, si può parlare di stato gonzaghese⁵.

Volendo ripercorrere brevemente alcuni momenti salienti, un accenno merita la figura di Francesco Gonzaga (1366-1407), figlio di Ludovico II Gonzaga, che conquistò il titolo di capitano del Popolo nel 1383⁶. Per ragioni strategiche si unì in matrimonio con Agnese Visconti⁷; il corteo nuziale viene descritto da Bertolino Capilupi, che si recò personalmente a

¹ Cfr. IGOR SANTOS SALAZAR, *I Gonzaga. Potenza e splendore di una casata*, Santarcangelo di Romagna (RN), Diarkos, 2022, p. 12.

² Bardellone dei Bonacolsi (XIII sec.-1300), terzogenito di Pinamonte Bonacolsi. Fece irruzione a Mantova togliendo la signoria del padre per gelosia nei confronti del fratello Tagino, cfr. PIETRO TORELLI, *Capitanato del popolo e vicariato imperiale come elementi costitutivi della signoria bonacolsiana. Estratto dagli atti e memorie della Accademia Virgiliana di Mantova*, vol. XIV-XVI, Mantova, Mondovì, 1921-1923, pp. 102-110, 113, 209.

³ Guido dei Bonacolsi (XIII sec.-1309), nipote di Pinamonte Bonacolsi, cfr. *ivi*, pp. 99, 102-119, 208, 210.

⁴ Cfr. IGOR SANTOS SALAZAR, *I Gonzaga. Potenza e splendore di una casata*, cit., p. 19.

⁵ Cfr. *ivi*, p. 52.

⁶ Ludovico II Gonzaga (1334-1382) fu III capitano del Popolo di Mantova (1369) e Vicario Imperiale (1370). Sposò Alda d'Este, cfr. IGOR SANTOS SALAZAR, *I Gonzaga [...]*, cit. p. 271.

⁷ Il matrimonio venne concordato nel 1375 dai rispettivi genitori Ludovico II Gonzaga e Bernabò Visconti. Nel 1375 Francesco aveva solo nove anni. L'unione avvenne ufficialmente il 27 gennaio 1381, cfr. GIACINTO ROMANO, *Gian Galeazzo e gli eredi di Bernabò*, in «Giornale della società storica lombarda», vol. 8, marzo 1891, pp. 5-59.

Milano per accompagnare Agnese a Mantova⁸. I due novelli sposi si incontrarono a Cremona per poi proseguire insieme verso la corte gonzaghesca⁹. La sposa era accompagnata da molti uomini al servizio del marito, come raccontano le fonti: «due cancellieri, un cappellano, quattro maggiordomi e tre ciambellani, due chirurghi, sette pifferai e un trombettiere, parecchi cantori, un barbiere, due sarti, un cuoco, un altro per la sua scorta, un nano, dei falconieri, due maniscalchi, dei cocchieri e degli stallieri»¹⁰.

Il connubio terminò tragicamente con la decapitazione pubblica della donna dopo un'accusa di adulterio da parte del coniuge, forse con lo scopo di allontanarsi dalla famiglia milanese che nel frattempo era caduta in disgrazia¹¹. Le successive nozze con Margherita Malatesta (1393) fecero avvicinare la famiglia alla Repubblica di Venezia¹².

In quel frangente, la famiglia Gonzaga si affidò al lavoro di molti artisti per consolidare la propria immagine pubblica. Tra i numerosi artisti chiamati dalla famiglia reale a Mantova per darle un nuovo volto ci fu Bartolino da Novara, già famoso alla corte degli Este nella seconda metà del XIV secolo, a cui venne chiesto di erige il Castello di San Giorgio. L'edificio venne costruito tra il 1395 e il 1406 e rispecchia lo stile di quello costruito a Ferrara dallo stesso Bartolino. L'intraprendenza architettonica di Francesco proseguì: tra il 1388 e il 1401, avviò una serie di nuovi progetti che ebbero un impatto significativo sull'aspetto estetico e sulla configurazione topografica della città. Vicino al Palazzo del Capitano sorse Ca' Gioiosa, un importante edificio che ospitava una scuola dedicata all'istruzione degli eredi della famiglia. La sede, oltre ad offrire una formazione approfondita, era anche un centro di diffusione della cultura umanistica, che rifletteva l'impegno di Francesco nel promuovere e preservare i valori e le conoscenze dell'epoca. Grazie ai numerosi progetti la città non solo cambiò il suo aspetto esteriore, ma divenne anche un centro culturale fiorente, arricchendo il patrimonio intellettuale e artistico della comunità¹³.

⁸ Bartolino Capilupi (1340-1384) fu al servizio dei Gonzaga come notaio e diplomatico, cfr. ALESSANDRO LUZIO, *L'Archivio Gonzaga di Mantova. La corrispondenza familiare, amministrativa e diplomatica dei Gonzaga*, Firenze, Olschki, 1922, vol. II, pp. 79, 195, 228, 240.

⁹ Cfr. IGOR SANTOS SALAZAR, *I Gonzaga. Potenza e splendore di una casata*, cit., p. 175.

¹⁰ Cfr. *ibidem*.

¹¹ Cfr. GIUSEPPE CONIGLIO, *I Gonzaga*, Varese, Dall'Oglio, 1967, p. 30.

¹² Cfr. IGOR SANTOS SALAZAR, *I Gonzaga. Potenza e splendore di una casata*, cit., p. 31.

¹³ Cfr. *ivi*, p. 215.

L'erede Gianfrancesco Gonzaga (1395-1444) continuò la politica di consolidamento dello stato già intrapresa dal padre e riuscì a ricevere il titolo di primo marchese di Mantova. Gianfrancesco viene ricordato per aver commissionato a Pisanello l'affresco di una sala del Palazzo Ducale e per aver fatto edificare il campanile della basilica di Sant'Andrea. Con la sua morte lasciava nelle mani del primogenito Ludovico, nato dal matrimonio con Paola Malatesta, la città¹⁴.

Fu proprio Ludovico III (1412-1478), secondo marchese di Mantova, nel 1460 a nominare Andrea Mantegna pittore di corte; è infatti di questi anni la realizzazione della *Camera degli Sposi*¹⁵. La *Camera Picta* doveva servire sia come stanza di rappresentanza che come sala per le udienze; Mantegna riuscì a creare un'impressione illusoria che trasformava lo spazio, con pareti che sembravano dissolversi, permettendo allo spettatore di percepire un'apertura verso un loggiato o un padiglione, come se ci si trovasse immersi in un ambiente esterno. La scena centrale delinea la figura del marchese Ludovico Gonzaga sul trono insieme alla moglie Barbara di Brandeburgo, immersi nell'ambiente di corte e circondati da componenti della famiglia e personaggi illustri¹⁶. Rappresenta un esempio significativo di una triplice trasformazione: testimonia la crescente consapevolezza dell'artista riguardo al proprio ruolo intellettuale e culturale, che si evolve da semplice artigiano a figura di spicco nel panorama artistico; inoltre, segna un cambiamento nel rapporto tra autore e committente, indicando una collaborazione più profonda e consapevole, in cui l'artista non è solo un esecutore, ma un partner attivo nella realizzazione di un progetto condiviso. Infine evidenzia il nuovo significato attribuito ai ritratti all'interno dei programmi iconografici dei signori italiani, suggerendo che queste immagini non sono solo rappresentazioni fisiche, ma veicoli di potere, status e identità. Questa complessità riflette le dinamiche sociali e culturali del tempo, ponendo l'accento sull'importanza dell'arte come strumento di comunicazione e propaganda¹⁷.

¹⁴ Paola Malatesta Gonzaga, prima marchesa di Mantova. Il matrimonio è stato festeggiato a Mantova nel 1410, cfr. IGOR SANTOS SALAZAR, *I Gonzaga. Potenza e splendore di una casata*, cit., p. 271.

¹⁵ Cfr. CESARE MOZZARELLI, ROBERT ORESKO, LEANDRO VENTURA, *La Corte di Mantova nell'età di Andre Mantegna: 1540-1550*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 179-186. Sulla figura di Andrea Mantegna si veda anche VINCENZO FARINELLA, SANDRINA BANDERA, HOWARD BURNS, *Andrea Mantegna. Rivivere l'antico, costruire il moderno*, Venezia, Marsilio, 2020.

¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 394. Su L. B. Alberti si veda anche MASSIMO BULGARELLI, ARTURO CALZONE, MATTEO CERIANA, FRANCESCO PAOLO FIORE, *Leon Battista Alberti e l'architettura*, Milano, Silvana, 2006.

¹⁷ Cfr. IGOR SANTOS SALAZAR, *I Gonzaga. Potenza e splendore di una casata*, cit., p. 230.

Nel 1460 venne chiamato in città Leon Battista Alberti per la costruzione del tempio di San Sebastiano, forse destinato a diventare il mausoleo di famiglia. Dieci anni dopo l'architetto costruì la chiesa di Sant'Andrea per ospitare la reliquia del sangue di Cristo che i Gonzaga custodivano¹⁸.

Purtroppo, morì prima di riuscire a vedere l'opera conclusa e il suo lavoro passò nelle mani di Luca Fancelli. Quest'ultimo operò nel centro storico, facendo erigere la Torre dell'Orologio e il Palazzo del Podestà tra il 1462 e il 1464¹⁹.

Sotto il successivo governo di Francesco II Gonzaga (1466-1519), che si unì in matrimonio con Isabella d'Este, Mantova conobbe una delle pagine più importanti del rinascimento italiano²⁰. Collezionista d'arte e appassionata di letteratura, tra gli invitati a corte si ricordano Raffaello Sanzio, Ludovico Ariosto e Baldassarre Castiglione. Isabella d'Este si occupava direttamente della propria rappresentazione, avendo il pieno controllo su chi commissionava i ritratti e sulle indicazioni che dovevano essere seguite. La sua strategia di autorappresentazione andava oltre la semplice commissione di ritratti di sé stessa. Era un'appassionata collezionista d'arte e utilizzava le sue opere come un importante strumento per affermare la propria indipendenza, senza compromettere il suo status alla corte rinascimentale. Il tipo di mecenatismo artistico che scelse di adottare la rese particolarmente distintiva²¹. Si fece ritrarre da artisti come Leonardo, Lorenzo Costa e anche Mantegna, nonostante non nutrisse molta stima in lui. Quando rimase vedova decise di trasferire la sua collezione d'arte alla Corte Vecchia per due principali motivi: avere più spazio a disposizione e poter suddividere la collezione per tipologie.

Oltre all'arte, anche la musica in quel periodo ha avuto fondamentale importanza: poco più di cento anni più tardi Francesco Gonzaga invitò a corte Claudio Monteverdi (1557-1643) per mettere in musica la *Fabula di Orpheo* di Angelo Poliziano durante il carnevale del 1607²².

¹⁸Cfr. *ivi*, p. 218.

¹⁹ Cfr. IGOR SANTOS SALAZAR, *I Gonzaga. Potenza e splendore di una casata*, cit., p. 219.

²⁰ Cfr. *ivi*, p. 272. Per un approfondimento sulla figura di Isabella d'Este si veda anche LORENZO BONOLDI, *Isabella d'Este: la Signora del Rinascimento*, Rimini, Guaraldi, 2015.

²¹Cfr. XAVIER TALVELA, *Image and Independence: Isabella d'Este and the art of self-representation*, Wayne State University, 2007, URL: https://www.academia.edu/32496204/Image_and_Independence_Isabella_dEste.

²² Cfr. IGOR SANTOS SALAZAR, *I Gonzaga. Potenza e splendore di una casata*, cit., p. 243.

Come tutte le cerimonie religiose, anche il rito funebre si calava nella meraviglia: Domenico Guglielmo Gonzaga (1589-1591) morì senza aver compiuto due anni²³. Per lui venne allestito un funerale dai tratti sontuosi, nonostante la sua giovane età. La processione viene descritta da Follino: attorno alla bara erano sempre presenti fiori e petali, la chiesa era colma di addobbi d'oro e il fanciullo indossava una ghirlanda a forma di corona ed era avvolto in un drappo di seta proveniente dalla Persia all'interno della piccola tomba in piombo²⁴. Il corteo ebbe un ruolo prettamente simbolico in quanto fu molto probabile che tutte le persone presenti al funerale non avessero neanche mai visto il bambino. Il percorso terminava nella basilica di Santa Barbara, passando per la porta di Piazza Sordello e piazza Lega Lombarda²⁵.

In generale, l'autorappresentazione dei Gonzaga a corte non solo una questione di estetica, ma un aspetto fondamentale della loro strategia politica e culturale. Essa rifletteva l'ambizione di essere riconosciuti come una dinastia di prestigio, capace di governare non solo attraverso il potere politico, ma anche attraverso il dominio della cultura e dell'arte, lasciando un'eredità duratura che ancora oggi possiamo ammirare²⁶.

²³ Era il terzogenito di Vincenzo I Gonzaga ed Eleonora de Medici, uniti in matrimonio nel 1584, cfr. *ivi* p. 272.

²⁴ Cfr. GIANCARLO MALACARNE, *I Gonzaga di Mantova*, Modena, Il Bulino, 2007, vol. IV, pp. 183-191.

²⁵ Cfr. *ibidem*.

²⁶ Sul mecenatismo delle arti si veda ROY STRONG, *Arte e Potere. Le feste del Rinascimento 1450-1650*, Milano, Il Saggiatore, 1987.

1.2 Il ducato di Vincenzo I

La figura di Vincenzo dominò la scena mantovana tra il Cinquecento e Seicento: occupò il trono alla morte del padre Guglielmo nel 1587 e rimase in carica fino al 1612.

In prime nozze sposò Margherita Farnese, figlia di Alessandro, governatore dei Paesi Bassi; le nozze vennero celebrate in grande stile nel 1581, quasi come se fossero uno spettacolo teatrale dotato di intermezzi, musica e balli nel duomo di Piacenza. Purtroppo Margherita non poteva avere rapporti sessuali a causa di un problema congenito e l'idea di far nascere un erede sfumò, portandosi dietro la fine dell'alleanza. Nonostante il risultato del matrimonio, l'apparato musicale ebbe parecchia importanza: Guglielmo Gonzaga era in continuo contatto con i musicisti di Parma per assecondare i gusti musicali della nuora²⁷. Il matrimonio non riuscito fece affiorare gli attriti tra le due famiglie, giungendo ad uno scontro armato, che si concluse con l'accusa verso Ranuccio Farnese, principe di Parma, di aver causato l'incendio che devastò l'armeria ducale di Mantova.

In seconde nozze sposò Eleonora de Medici, figlia di Francesco de Medici, Granduca di Toscana. In questo caso, onde ricadere nello stesso errore del primo matrimonio e rischiare di non avere un erede, Vincenzo assicurò la propria virilità congiungendosi carnalmente con una donna sconosciuta. Anche queste nozze, alle quali parteciparono circa seimila persone, furono ricche di apparati spettacolari.

L'incoronazione di Vincenzo, avvenuta nel 1587, non fu da meno: venne costruito un palco alle porte di Piazza Sordello, il duca indossava vesti sfarzose, ricche di piume e pelli, una corona impreziosita da gemme e pietre preziose. Seguì infine la processione per attraversare la città con lo scopo che tutti ammirassero la ricchezza del nuovo sovrano²⁸. Il suo impegno nelle operazioni belliche fu importante: inizialmente era in conflitto con Rodolfo Gonzaga, marchese di Castiglione delle Stiviere, per il dominio dei territori che entrambi si contendevano; inoltre combatté contro i turchi, famosi per le loro guerre sanguinose, ma questo non bastò per renderlo un eroe²⁹.

²⁷ Cfr. RICHARD SHERR e NICOLETTA GUIDOBALDI, *Mecenatismo musicale a Mantova: le nozze di Vincenzo Gonzaga e Margherita Farnese*, in «Rivista Italiana di Musicologia», vol. 19, n. 1, 1984, pp. 3-20, URL: <https://www.jstor.org/stable/24318216>.

²⁸ Cfr. CONIGLIO GIUSEPPE, *I Gonzaga*, cit., p. 370.

²⁹ Cfr. *ibidem*.

Con Vincenzo non si conclusero gli anni più sfarzosi dei Gonzaga: al trono salì suo figlio Francesco, anche lui particolarmente interessato alle arti e alla musica (per l'elezione del nuovo imperatore Mattia nel 1612 fece allestire *Il Ratto delle Sabine*³⁰). Strategicamente Francesco venne mandato a nozze dal padre con Maria di Savoia con lo scopo di proteggere i Gonzaga dalle incessanti pretese dei Savoia sul Monferrato. L'erede venne colpito dal vaiolo e morì all'età di soli 26 anni; questo portò la famiglia dei Savoia a rivendicare i territori del Monferrato. Subentrò la Spagna, che vedeva nel Monferrato una via di comunicazione verso le Fiandre, rendendo la questione internazionale. In seguito la successione venne affidata a Carlo Gonzaga Nevers, membro della parte francese della famiglia. In questo modo lo stato gonzaghese passava sotto l'influenza francese, diventando una grande minaccia per gli spagnoli³¹.

Vincenzo era conosciuto come principe di eccessi e di grandiosità; nel corso degli anni Ottanta del Cinquecento aveva dimostrato una piacevole stima verso l'atmosfera gaudente di Ferrara e Firenze rispetto agli ambienti scuri della Controriforma. Per questo motivo importò da queste città abitudini e mode culturali: prendendo spunto dal modello ferrarese, propose in corte un gruppo permanente di cantanti, un aggiornamento del teatro che prevedeva sia opera che balletto³².

Dopo il 1587 Vincenzo fece costruire un teatro su progetto di Antonio Maria Viani per le rappresentazioni drammatiche, che divennero il fulcro della spettacolarità di corte. Diverse compagnie, tra cui quella dei Gelosi, degli Accessi e degli Uniti passarono per Mantova in questi anni per mettere in scena i propri spettacoli³³. Fu a Firenze che nacque il nuovo genere della «Commedia in musica»; la corte mantovana aveva stretto con il matrimonio di Eleonora de' Medici una forte competizione spettacolare. A Palazzo Ducale, infatti, non mancavano gli spazi per accogliere gli spettacoli: il primo teatro di corte (1549), realizzato dove attualmente si trova il Museo Archeologico, venne distrutto dalle fiamme nel 1588 e ne venne costruito

³⁰ Cfr. CONIGLIO GIUSEPPE, *I Gonzaga*, cit., p. 410.

³¹ Cfr. *ivi*, p. 433.

³² Cfr. IAIN FENLON, *Music and Spectacle at the Gonzaga Court, c. 1580-1600*, in «Proceedings of the Royal Musical Association», vol 103, 1976-1977, p. 101. URL: <https://www.jstor.org/stable/765888>.

³³ Cfr. *ivi*, pp. 90-105. URL: <https://www.jstor.org/stable/765888>. Su questo tema si veda anche UMBERTO ARTIOLI e CRISTINA GRAZIOLI (a cura di), *I Gonzaga e l'impero. Itinerari dello spettacolo*, Firenze, Le Lettere, 2005, pp. 107-142; sulle compagnie teatrali presenti a corte si consulti anche l'articolo in <http://www.capitalespettacolo.it/ita/tessari.asp>

uno nuovo pochi anni dopo su progetto di Ippolito Andreasi. È di questi anni la rappresentazione del *Pastor Fido* di Battista Guarini³⁴.

L'Orfeo di Monteverdi venne allestito per la prima volta nella sala «del partimento che godeva madama serenissima di Ferrara», ovvero Margherita Gonzaga d'Este, sorella di Vincenzo e sposa di Alfonso II d'Este³⁵. Dopo la morte del marito tornò nella città natia, stabilendosi al piano terra della Corte Vecchia, dove aveva abitato Isabella d'Este.

La vita della città era animata da un susseguirsi incessante di feste, spettacoli teatrali e tornei che si svolgevano a un ritmo frenetico. Questi eventi non solo arricchivano l'atmosfera cittadina, ma attiravano anche i più illustri rappresentanti della nobiltà provenienti da altre regioni e paesi, desiderosi di prendere parte alle celebrazioni. In particolare, la stagione del carnevale era un periodo di straordinaria vivacità che si prolungava per diversi mesi, cominciando subito dopo le festività natalizie e continuando a coinvolgere la popolazione e i visitatori in una serie continua di festeggiamenti e divertimenti. Il compito di coordinare e gestire l'organizzazione delle varie manifestazioni spettava al prefetto delle fabbriche, incarico ricoperto da Viani. La figura era responsabile della pianificazione e della realizzazione delle rappresentazioni musicali, si assicurava che ogni evento fosse preparato con la massima cura. Si dedicava agli spettacoli pirotecnici spettacolari e coinvolgenti, che illuminavano il cielo notturno e incantavano i presenti. Tra le sue responsabilità rientravano anche la preparazione delle naumachie, ovvero le simulazioni di battaglie navali, che richiedevano un'attenta organizzazione per ricreare scenari epici e avvincenti. Inoltre, il prefetto delle fabbriche doveva sovrintendere all'allestimento delle scenografie e degli apparati effimeri, ossia le strutture temporanee costruite appositamente per le celebrazioni. Infine, aveva il compito di progettare e gestire i percorsi che attraversavano la città, guidando i partecipanti attraverso le vie di Mantova per immergerli completamente nell'atmosfera festosa dell'evento³⁶.

³⁴ Cfr. CLAUDIA BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinquecento e Seicento*, Firenze, Le Lettere, 1999, p. 96.

³⁵ Cfr. STEFANO L'OCCASO, *La corte dei Gonzaga e il duca Vincenzo*, in «*L'Orfeo di Monteverdi*», Milano, 2010, p. 89, URL: https://www.academia.edu/107098731/LOccaso_La_corte_dei_Gonzaga_e_il_duca_Vincenzo.

³⁶ Cfr. GIULIO BORA e MARTIN ZLATOHLÀVEK, *Il segno nell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, Milano, Leonardo Arte, 1997.

Le celebrazioni più grandiose che la città abbia mai visto ebbero luogo il 24 maggio 1608, in occasione del matrimonio del primogenito della famiglia Gonzaga, il futuro duca Francesco IV, con Margherita di Savoia. Questo avvenimento segnò uno dei momenti più significativi e fastosi della storia mantovana, con festeggiamenti che riflettevano non solo la gioia per l'unione di due potenti casate voluta da Vincenzo. La città si trasformò in un palcoscenico di magnificenza, con una serie di cerimonie, banchetti, spettacoli e feste che si susseguirono senza sosta facendo risplendere Mantova agli occhi del continente. Venne allestita una battaglia navale, accompagnata da fuochi artificiali per rendere tutto più festoso³⁷, su progetto dell'ingegnere ducale Gabriele Bertazzolo³⁸. La città era stata interamente illuminata per l'occasione; il carro faceva emergere la Virtù della Fortezza, circondata da musicisti e trainato da cavalli marini e sirene³⁹.

Vincenzo dimostrò il suo grande amore per la musica facendo innalzare un monumento funebre in onore di Caterina Martinelli, cantante diciottenne scomparsa prematuramente nel 1608 chiamata ad interpretare l'Arianna al matrimonio. Venne chiesto a Monteverdi di comporre una sestina in occasione della celebrazione⁴⁰.

Non fu solo un grande mecenate delle arti visive e della musica, ma si appassionò anche di letteratura: tra i letterati di spicco che godettero della sua attenzione ci furono Torquato Tasso ed Ercole Udine, un mantovano integrato nel sistema di potere della corte.

Il duca nutrì un profondo interesse per l'eredità artistica della sua città, prestando particolare attenzione a una delle figure più illustri del Quattrocento mantovano: Andrea Mantegna. Il suo interesse non era puramente culturale, ma anche strettamente legato a fini politici. Questo spiega il vigoroso rilancio dell'opera di Mantegna, in particolare dei celebri *Trionfi di Cesare*, una serie di dipinti che celebrano le vittorie dell'antica Roma. Per rafforzare il prestigio della sua casata e sottolineare la continuità con la grandezza dell'Impero Romano, Vincenzo

³⁷ Cfr. GIANCARLO MALACARNE, *I Gonzaga di Mantova*, cit., p. 222.

³⁸ Il lavoro del Bertazzolo come apparatore e sovrintendente agli spettacoli pirotecnici e galleggianti è testimoniato dal 1608 fino al 1626, anno della sua morte. Nel 1622 organizzò l'apparato scenico per il matrimonio di Eleonora Gonzaga, figlia di Vincenzo, con Ferdinando II d'Austria creando una macchina pirotecnica raffigurante il Monte Olimpo, cfr. SIMONA BRUNETTI-CRISTINA GRAZIOLI, *Eleonora Gonzaga Imperatrice e l'incoronazione a Regina d'Ungheria*, in UMBERTO ARTIOLI-CRISTINA GRAZIOLI (a cura di), *I Gonzaga e l'Impero [...]*, cit., p. 417.

³⁹ Cfr. GIANCARLO MALACARNE, *I Gonzaga di Mantova*, cit., p. 224.

⁴⁰ Cfr. BOJAN BUJIĆ, *Rinuocini the Craftsman: A View of His 'L'arianna'*, in «Early Music History», vol. 18, p. 77. URL: <https://www.jstor.org/stable/853825>.

promosse la diffusione di queste opere attraverso copie dipinte e incisioni, assicurandosi che il messaggio di potenza e gloria si divulgasse.

Verso il 1600, i *Trionfi di Cesare* furono trasferiti nel Palazzo Ducale di Mantova, in un momento in cui Vincenzo era impegnato in campagne militari nell'Europa centrale. Questo spostamento delle tele rifletteva il desiderio del duca di associarsi simbolicamente alle conquiste di Cesare, utilizzando l'arte come strumento di legittimazione e propaganda. Tuttavia, la serie di nove tele di Mantegna, che rappresentava uno dei tesori più preziosi del patrimonio artistico mantovano, non rimase a lungo nella città. Oggi queste opere si trovano ad Hampton Court, in Inghilterra, essendo state sottratte a Mantova durante i drammatici anni tra il 1627 e il 1631. In quegli anni la città fu devastata da eventi catastrofici come la vendita delle collezioni artistiche e il Sacco di Mantova (1630), che segnarono la fine della sua epoca d'oro e il declino della dinastia Gonzaga. Il periodo di crisi segnò non solo la perdita di inestimabili opere d'arte, ma anche il crollo della potenza e del prestigio che avevano reso Mantova un centro culturale di primaria importanza nel panorama europeo⁴¹.

⁴¹ Cfr. STEFANO L'OCCASO, *La corte dei Gonzaga e il duca Vincenzo*, cit., p. 92.

CAPITOLO 2

IL PASTOR FIDO DI BATTISTA GUARINI

2.1 L'autore

Giovan Battista Guarini (Ferrara, 10 dicembre 1538 – Venezia, 7 ottobre 1612) compì i suoi studi presso l'Università di Padova per poi diventare professore di retorica e poetica a Ferrara⁴². Nella città estense lavorò al servizio di Alfonso II d'Este, ricevendo nel 1568 il titolo di "Cavaliere" e successivamente quello di segretario ducale⁴³. Negli anni seguenti visitò diverse città d'Italia, tra le quali Firenze, Torino, Roma, per stabilirsi infine alla corte mantovana⁴⁴. Fu a Ferrara che incontrò il duca mantovano.

Dopo il 1557 Guarini si unì in matrimonio con Taddea di Niccolò Bendidio, rafforzando la connessione con una delle famiglie più prominenti della città di Ferrara⁴⁵; dalle nozze nacquero diversi figli, tra cui si contano almeno due maschi e cinque femmine.

Durante i suoi studi presso l'Università di Padova ebbe modo di conoscere Scipione Gonzaga, il quale alla fine del 1563 fondò l'Accademia degli Etere⁴⁶. Il gruppo si proponeva come un contesto innovativo in cui gli iscritti avessero l'opportunità di esercitarsi nella composizione e nella recitazione di versi, e in aggiunta di discutere approfonditamente questioni di carattere filosofico. L'accademia rappresentò quindi un punto di riferimento per l'attività culturale e intellettuale del periodo, al quale anche Guarini partecipò sotto il falso nome di Costante⁴⁷. L'epoca di fioritura dell'Accademia degli Etere si rivelò di breve durata: nel mese di febbraio del 1566 Scipione Gonzaga conseguì la laurea in teologia, un traguardo che segnò il punto della sua formazione accademica. L'anno successivo abbandonò la città di Padova e

⁴² Cfr. VITTORIO ROSSI, *Battista Guarini ed il Pastor Fido: studio biografico-critico con documenti inediti*, Torino, Loescher, 1886, p. 13.

⁴³ Alfonso II d'Este (1533-1597) fu il quinto duca di Ferrara, Modena e Reggio. Per approfondire l'argomento si consulti anche DOMENICO FAVA, *La biblioteca Estense nel suo sviluppo storico*, Modena, Libreria editrice Vincenzi e nipoti di Dante Cavallotti, 1925, pp. 410-411.

⁴⁴ Cfr. ARNOLD HARTMANN, *Battista Guarini e il Pastor Fido*, in «The Musical Quarterly», vol. 39, n. 3, 1953, p. 417, URL: <https://www.jstor.org/stable/740004>.

⁴⁵ La madre di Taddea era sorella di Alfonso, vescovo di Comacchio e successivamente di Ferrara, cfr. VITTORIO ROSSI, *Battista Guarini ed il Pastor Fido: studio biografico-critico con documenti inediti*, cit., p. 14.

⁴⁶ Scipione Gonzaga (1542-1593) è stato un cardinale e patriarca cattolico italiano. Fu principe di Bozzolo nel 1563. Per un approfondimento sulla sua figura di consulti anche FERRANTE APORTI, *Memorie storiche riguardanti San Martino all'Argine: antico municipio del Mantovano poi dominio dei Gonzaga*, Mantova, Gianluigi Arcari editore, 2004.

⁴⁷ Cfr. VITTORIO ROSSI, *Battista Guarini ed il Pastor Fido: studio biografico-critico con documenti inediti*, cit., pp. 16-17.

l'accademia, non avendo più una figura di spicco che promuovesse il dibattito filosofico e la creatività letteraria, decadde poco dopo.

In questi anni si stava gradualmente svegliando in Guarini un profondo desiderio di reintegrarsi alla vita di corte. Il duca di Ferrara, Alfonso II, con il quale Guarini aveva sempre mantenuto una relazione cordiale, appariva interessato ad avere al proprio servizio un uomo già noto per la sua fama e le sue capacità intellettuali; infatti, verso la fine del 1567, Guarini ricevette una missiva dal duca, nella quale veniva invitato a tornare a Ferrara per collaborare con lui⁴⁸. Il ritorno nella città natia segnava un rinnovamento del legame con la vita di corte, che avrebbe influenzato tutte le sue produzioni letterarie future. Qui poteva contare anche sul legame di amicizia con Torquato Tasso, già avviato durante il periodo di studio a Padova; la città si presentava come un centro vivace di intellettuali, permettendo all'autore del *Pastor Fido* di essere ispirato dall'ambiente circostante.

Pochi anni dopo venne inviato a Torino con l'incarico di trattare questioni politiche con Emanuele Filiberto; tuttavia, malgrado l'importanza della missione, il soggiorno a Torino si rivelò fonte di disagio. Dalla corrispondenza continua con Alfonso II si capisce che la sua esperienza nella città piemontese fu compromessa da un peggioramento del suo stato di salute, il quale influenzò negativamente la sua capacità di eseguire gli obblighi che gli erano stati assegnati alla corte sabauda⁴⁹.

Nel 1571 tornava nella sua città d'origine per riunirsi alla famiglia e negli anni successivi al suo rientro continuò a dedicarsi alla produzione di opere letterarie, tra cui canzonette e poesie che si apprestava a mandare alla corte ferrarese, dove era conosciuto come uno dei poeti di maggior rilievo⁵⁰. Tra gli interlocutori che manifestarono interesse per le sue opere c'era Vincenzo Gonzaga: la loro conoscenza risaliva al 1579, quando il poeta accompagnò il duca a Ferrara in occasione del matrimonio di sua sorella Margherita con Alfonso II d'Este⁵¹.

A partire dal 1581 avviò la produzione del *Pastor Fido*; l'arco temporale coincise con la pubblicazione dell'*Aminta* di Torquato Tasso, opera che Guarini stimava e considerava la più significativa tra le creazioni del suo compagno. Nonostante questo, sollevò alcune critiche

⁴⁸ Cfr. *ivi*, p. 21.

⁴⁹ Cfr. VITTORIO ROSSI, *Battista Guarini ed il Pastor Fido: studio biografico-critico con documenti inediti*, cit., p. 28.

⁵⁰ Cfr. *ivi*, p. 31.

⁵¹ Cfr. *ivi*, p. 54.

riguardo alla sua originalità, evidenziando come il primo coro fosse ispirato ad un'opera di Virgilio e creando un dibattito sull'autenticità letteraria. Nelle sue annotazioni relative al *Pastor Fido* affronta di nuovo la questione, lasciando trasparire una certa competizione intellettuale con Tasso⁵².

Durante tutto il decennio degli anni Ottanta, Guarini si dedicò ad una serie di viaggi che lo portarono a spostarsi tra Ferrara, Venezia, Vicenza e Milano, motivati da alcune questioni irrisolte che richiedevano più attenzione⁵³. Nel 1584 Vincenzo Gonzaga, attratto dalla crescente fama del *Pastor Fido* che aveva cominciato a diffondersi in tutta la penisola, richiese il manoscritto dell'opera con lo scopo di poterlo mettere in scena in occasione delle sue nozze con Leonora de Medici⁵⁴. Il dramma, tuttavia, non era stato ancora concluso; a causa di alcune problematiche di salute l'autore si trovò impossibilitato a completare l'ultima sezione del *Pastor Fido*, fermandosi alla prima scena dell'ultimo atto. In una lettera successiva, datata 7 aprile 1584, Guarini esponeva il fatto di aver dedicato ben tre anni alla scrittura dei quattro atti pronti; sottolineava che, anche se l'opera fosse stata completata nella sua interezza, sarebbe stato impossibile allestirla in soli tre mesi perché ricca di movimenti scenici che necessitano di una meticolosa fase di concertazione e prove⁵⁵. Per questo motivo l'esibizione non ci avvenne⁵⁶.

Dopo il suo ennesimo ritorno a Ferrara nell'agosto del 1584 si dedicò completamente al *Pastor Fido*; tentò di metterlo in scena ma l'esperimento fallì. Sei anni più tardi la sua vita fu segnata da una tragica perdita: Taddea, sua moglie, morì a Padova, lasciandolo solo con i

⁵² Cfr. *ivi*, pp. 56-57.

⁵³ Cfr. *ivi*, p. 76. In questi anni Guarini è anche consulente a Vicenza per gli accademici olimpici in occasione della genesi, edificazione e inaugurazione del Teatro Olimpico. Guarini è interpellato per l'allestimento del testo inaugurale, l'*Edipo tiranno*, allestito il 3 marzo 1585, cfr. STEFANO MAZZONI. *L'Olimpico di Vicenza. Un teatro e la sua perpetua memoria*, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 70-74 e *passim*.

⁵⁴ Cfr. VITTORIO ROSSI, *Battista Guarini ed il Pastor Fido: studio biografico-critico con documenti inediti*, cit., p. 79.

⁵⁵ Lettera di Battista Guarini al duca di Mantova, Padova, 7 aprile 1584; è possibile consultare la lettera all'interno dell'Archivio Herla, database della Fondazione "Umberto Artioli" Mantova Capitale Europea dello Spettacolo (cfr. Mantova, Fondazione "Umberto Artioli" Mantova Capitale Europea dello Spettacolo, Archivio Herla, segnatura C-1729, URL: <http://www.capitalespettacolo.it/ita/docgen.asp?ID=-1912678831&NU=1&TP=g>). La Fondazione si pone tra gli altri obiettivi quello di raccogliere e inventariare il materiale documentario relativo all'attività spettacolare patrocinata dai signori di Mantova, i Gonzaga, nell'epoca del loro massimo splendore, ovvero dal 1480 al 1630. Questo materiale, che è attualmente sparso negli archivi di tutta Europa (Parigi, Londra, Madrid, Vienna, Monaco di Baviera, Innsbruck, Lione, Lisbona, etc., oltre alle città italiane che all'epoca erano in relazione con la Corte di Mantova) costituisce una parte consistente dell'intera documentazione mondiale sulla spettacolarità rinascimentale e barocca, cfr. il sito della Fondazione www.mantovateatro.it.

⁵⁶ Cfr. ALESSANDRO D'ANCONA, *Origini del teatro italiano, con due appendici sulla rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel sec. XVI*, vol. 2, Roma, Bardi editore, 1966, p. 540.

figli. Tornato a Padova, il poeta cominciò a sperimentare un'intensa noia e angoscia derivate dalla sua condizione di isolamento non avendo più un punto di riferimento nella famiglia⁵⁷.

L'anno successivo, nel novembre del 1591, ricevette una lettera da Annibale Chieppo, segretario del Duca di Mantova, in cui gli veniva comunicato che il duca aveva deliberato di far rappresentare il *Pastor Fido* durante il prossimo carnevale in città, invitandolo a recarsi a Mantova per partecipare ai preparativi dello spettacolo. A causa della morte del Cardinale Gian Vincenzo, avvenuta a Roma il 22 dicembre, la rappresentazione della tragicommedia venne posticipata⁵⁸.

Fino al 1598, anno in cui Vincenzo Gonzaga espresse per la seconda volta la richiesta per la rappresentazione del *Pastor Fido*, Guarini intraprese numerosi viaggi presso le corti italiane, ampliando il suo orizzonte professionale.

Nel 1601 si dedicò ad una nuova stesura dell'opera, pubblicata l'anno successivo. La nuova edizione si distingueva dalla precedente per la ricchezza di note e commenti redatti dallo stesso autore, evidenziando il suo desiderio di chiarire e sviscerare l'opera⁵⁹. In questa fase l'autore inviò diverse copie della sua nuova pubblicazione a parenti, amici e all'Accademia degli Intrepidi di Ferrara, un'istituzione culturale recentemente fondata. Nel ruolo di segretario dell'Accademia c'era Ottavio Magnanini, personaggio illustre e rappresentante del panorama culturale ferrarese⁶⁰. Grazie al riconoscimento del suo lavoro Guarini entrò a far parte dell'Accademia ferrarese.

Nel 1612 venne colpito da una malattia dalla quale non riuscì più a riprendersi, morendo lo stesso anno⁶¹.

⁵⁷ Cfr. VITTORIO ROSSI, *Battista Guarini ed il Pastor Fido: studio biografico-critico con documenti inediti*, cit., p. 104.

⁵⁸ Lettera di Annibale Chieppo al Duca di Mantova, Mantova, 26 novembre 1591, cfr. Archivio Herla, segnatura C-1157, URL: http://www.capitalespettacolo.it/ita/doc_gen.asp?ID=984047795&NU=1&TP=g. Cfr. *ivi*, p. 106.

⁵⁹ Cfr. VITTORIO ROSSI, *Battista Guarini ed il Pastor Fido: studio biografico-critico con documenti inediti*, cit., p. 182.

⁶⁰ Ottavio Magnanini (1574-1652) è stato uno scrittore italiano. Ebbe un ruolo fondamentale nella vita culturale della città di Ferrara; fu segretario dell'Accademia degli Intrepidi dal 1607. Per un approfondimento sulla sua figura si consulti GIOVANNI ANDREA BAROTTI, LORENZO BAROTTI, *Memorie storiche di letterati ferraresi*, vol. 2, Ferrara, per gli Eredi di Giuseppe Rinaldi, 1792-1793, pp. 241-246.

⁶¹ Cfr. VITTORIO ROSSI, *Battista Guarini ed il Pastor Fido: studio biografico-critico con documenti inediti*, cit., p. 158.

2.2 Il libretto

L'opera è un dramma pastorale composto da cinque atti scritti in endecasillabi e settenari.

La stesura della tragicommedia guariniana è testimoniata almeno dal 1581, mentre dal 1586 i documenti attestano l'invio di alcune bozze ai circoli accademici in Toscana. Durante gli ultimi mesi del suo soggiorno a Ferrara l'autore faceva leggere le parti già composte dell'opera, ricevendo applausi e apprezzamenti. Nell'ultima fase della sua permanenza a Padova, tra il 1584-1585, espose il suo scritto presso la libreria Minetti, luogo di raccolta di professori ed intellettuali sapienti, favorendo uno scambio di idee ed una riflessione critica⁶².

Una volta concluso, Guarini decise di dedicarlo a Carlo Emanuele I di Savoia in occasione delle sue nozze con Caterina d'Austria, avvenute nel 1586⁶³. In realtà, sebbene fosse stata scritta la dedica, lo spettacolo in quella occasione non ci fu e la prima rappresentazione avvenne a Crema in occasione del carnevale del 1595⁶⁴. L'opera venne ufficialmente pubblicata a Venezia nel 1590, mentre nel 1602 uscì l'edizione definitiva⁶⁵.

A causa del suo genere misto e poco ortodosso rispetto ai canoni aristotelici, il libretto aveva ricevuto numerose contestazioni: originariamente il genere del dramma era illusorio, caratterizzato da sentimenti e passioni che non erano altro che ombre⁶⁶. Il tutto si inseriva in una realtà fittizia che rifletteva le aspirazioni e i desideri reali delle persone. Di conseguenza anche il dramma si manifestava come un gioco di luci e ombre, rendendo difficile la comprensione di ciò che era autentico e ciò che era un'illusione. Guarini riuscì a rendere la sua opera un gioco di emozioni, dove il piacere si intrecciava con la consapevolezza, creando tensione; in questo modo invitava alla riflessione ma soprattutto riusciva a coinvolgere emotivamente il lettore⁶⁷.

⁶² Cfr. *ivi*, p. 179.

⁶³ Cfr. ARNOLD HARTMANN, *Battista Guarini e il Pastor Fido*, in «The Musical Quarterly», vol. 39, n. 3, 1953, p. 417, URL: <https://www.jstor.org/stable/740004>. In questi anni il manoscritto finisce nelle mani della compagnia dei Gelosi per essere rappresentata. Su questo argomento si veda MARZIA PIERI, *Il Pastor Fido e i comici dell'Arte*, in «Biblioteca Teatrale», n. 17, 1991, p. 11.

⁶⁴ Cfr. FRANCESCO POZZI, *La prima rappresentazione del Pastor Fido di Battista Guarini a Crema Carnevale 1595 o 1596*, in «Insula Fulcheria», n. 36, 2006, p. 275. URL: <https://www.comune.crema.cr.it/insula-fulcheria/insula-fulcheria-indice-completo/insula-fulcheria-rivista-n-xxxvi-2006>.

⁶⁵ Cfr. *ivi*, p. 268.

⁶⁶ Cfr. MARZIA PIERI, *Il Pastor Fido e i comici dell'Arte*, cit., p. 2.

⁶⁷ Cfr. MARIO MARCAZZAN, *Romanticismo critico e coscienza storica*, vol. 1, Firenze, Marzocco, 1948, p. 89.

Prima di presentare *Il Pastor Fido* al giudizio critico del pubblico, il drammaturgo decise di sottoporlo al parere di Lionardo Salviati, filologo e scrittore con cui l'autore aveva stretto una forte amicizia; dopo averlo esaminato formulò delle critiche significative nei confronti del testo riguardanti più aspetti: la lunghezza non gli avrebbe consentito uno spettacolo teatrale, le emozioni non venivano sviluppate in maniera sufficiente creando nel pubblico una sensazione di incompletezza rispetto alle vicende narrate; infine riteneva che la conclusione fosse artificiosa e poco credibile⁶⁸.

Il dibattito si accese negli anni successivi, trovando in Giason De Nòres, nobile di Cipro e professore di morale all'Università di Padova, un esponente di rilievo⁶⁹; Guarini venne accusato di non aver apportato nessuna innovazione significativa nella scrittura del *Pastor Fido* e che il genere proposto non fosse una novità, ma già diffuso in altre regioni d'Italia⁷⁰. Il cipriota sosteneva con fermezza l'esistenza di una profonda relazione tra poesia e filosofia, in particolare rispetto ai principi morali e civili. Questa connessione, secondo i suoi studi, costituiva la base fondamentale per l'elaborazione di regole che avrebbero dovuto governare i diversi generi letterali, inclusi la commedia, la tragedia ed il poema eroico. La sua posizione sosteneva che la scrittura non fosse solo un esercizio, ma un mezzo per riflettere e modellare la vita collettiva⁷¹. Affermava poi che gli altri generi poetici fossero considerati privi di utilità ed è per questo motivo che nessun autore aveva mai dedicato la propria attenzione ad essi. Seguendo il discorso, si soffermava sul genere della tragicommedia e sulla pastorale, definendole composizioni mostruose perché non era plausibile l'idea di unire in un'unica forma narrativa due azioni diametralmente opposte: una favola comica ed una tragica non potevano coesistere all'interno di un'unica opera⁷².

In risposta a tali critiche, Guarini adottò un tono decisamente acceso difendendo la propria opera e sottolineando il fatto che fosse l'unica tragicommedia pastorale mai realizzata. Tra i punti di forza della tragicommedia riconosciuti spiccavano la qualità del linguaggio utilizzato,

⁶⁸ Leonardo Salviati (1539-1589) è stato un umanista, filologo e scrittore italiano. Per ampliare l'argomento si consulti almeno MARIO POZZI, *Discussioni linguistiche del Cinquecento*, Torino, Utet, 1988, pp. 793-896.

⁶⁹ Sul dibattito si veda anche BATTISTA GUARINI, *Il Verrato ovvero difesa di quanto ha scritto m. Giason Denores contra le tragicomedie, et le pastorali, in un suo discorso di poesia*, 1588; GIASON DENORES, *Apologia contra l'auttor del Verrato*, 1590; BATTISTA GUARINI, *Il Verrato secondo*, 1593.

⁷⁰ Cfr. VITTORIO ROSSI, *Battista Guarini ed il Pastor Fido: studio biografico-critico con documenti inediti*, cit., p. 238.

⁷¹ Cfr. *ivi*, p. 239.

⁷² Cfr. *ivi*, p. 240.

che si distingueva per la sua ricchezza espressiva; oltre ad arricchire l'opera di sfumature emotive riusciva a coinvolgere il pubblico⁷³. La tragicommedia non poteva essere delineata come una semplice unione dei due generi, ma piuttosto come un terzo e nuovo genere in perfetto equilibrio tra i due. Con questa nuova forma drammatica si mira ad intrattenere il pubblico invece che impartire insegnamenti morali⁷⁴.

Il nuovo genere rispecchiava l'eleganza cortigiana, trasportando questo tipo di ambiente fuori dalla realtà. Le rappresentazioni sceniche, di cui i protagonisti erano ninfe e pastori, servivano ad esprimere e glorificare i valori estetici dell'epoca. L'interesse verso i componimenti da parte dei principi del Rinascimento era giustificato dal fatto che i racconti esaltavano la loro figura e il loro prestigio; l'immagine della corte veniva elevata ad un ideale da seguire⁷⁵. Il motivo del grande successo del dramma pastorale potrebbe essere il suo senso di passione, dove l'amore viene celebrato come una legge fatale che esercita il suo potere sulla natura e sulla realtà stessa. Nel caso del *Pastor Fido*, l'artificio si prolunga e si risolve solo nella parte finale⁷⁶.

Nonostante tutte le critiche, la fama della tragicommedia si era già sparsa in Italia: tra gli interessati c'era Vincenzo Gonzaga⁷⁷. L'attenzione per *Il Pastor Fido* si colloca nel 1584, anno in cui l'opera era ancora in fase di completamento. Nel mese di aprile il duca mantovano si rivolse a Guarini per avere una copia del manoscritto, con l'intento di poterlo portare in scena durante i festeggiamenti del matrimonio con Leonora de Medici⁷⁸. Lo spettacolo, per ragioni già spiegate, non avvenne ed i contatti per il nuovo allestimento ripresero dal 1591⁷⁹.

L'antefatto della storia è tratto da una pagina di Pausania⁸⁰; il testo è ambientato in Arcadia, regione storica dell'antica Grecia, segnata da una maledizione lanciata dalla dea Diana, che dopo aver ricevuto un'offesa, ha imposto che ogni anno una vergine tra i 15 e i 20 anni le

⁷³ Cfr. MARZIA PIERI, *Il Pastor Fido e i comici dell'Arte [...]*, cit., p. 6.

⁷⁴ Cfr. VITTORIO ROSSI, *Battista Guarini ed il Pastor Fido: studio biografico-critico con documenti inediti*, cit., p. 162.

⁷⁵ Cfr. *ivi*, p. 165.

⁷⁶ Cfr. MARIO MARCAZZAN, *Romanticismo critico e coscienza storica*, cit., p. 93.

⁷⁷ Cfr. VITTORIO ROSSI, *Battista Guarini ed il Pastor Fido: studio biografico-critico con documenti inediti*, cit., p. 181.

⁷⁸ Cfr. IAIN FENLON, *Musicisti e mecenati a Mantova nel '500*, cit., p. 198.

⁷⁹ Cfr. *ivi*, p. 200.

⁸⁰ Pausania il Periegeta (110-180) è stato uno scrittore e geografo greco antico vissuto nel II sec. d. C., su Pausania si veda anche PAUSANIA IL PERIEGETA, *Descrizione della Grecia: periegesi della Grecia*, traduzione di Antonio Nibby, Independently published, 2021, vol. I e II.

venisse sacrificata. La maledizione potrà essere annullata solo con un matrimonio tra due giovani di stirpe divina, che si riveleranno essere Silvio e Amarilli. Nello spettacolo subentrano altri personaggi che si contrappongono all'unione: Amarilli è innamorata del pastor Mirtillo (il Pastor Fido), il suo amante, di cui invece è innamorata Corisca. Di Silvio è invece innamorata Dorinda, ma lui non si dimostra interessato ai problemi d'amore e preferisce dedicarsi alla caccia. Amarilli e Mirtillo vengono sorpresi in una grotta e lei viene condannata a morte. Mirtillo decide di sacrificarsi al posto della sua amata. La vicenda si conclude in maniera ottimale: si scopre che Mirtillo è figlio di Montano, il sacerdote di Diana, e che sposando Amarilli la maledizione verrà sciolta comunque. In parallelo, la storia d'amore di Silvio trova una risoluzione felice: superando la sua iniziale indifferenza si unisce finalmente a Dorinda⁸¹.

I personaggi presenti nell'opera sono: le ninfe Amarilli, Dorinda e Corisca; i pastori Mirtillo, Ergasto e Silvio; il Satiro; Titiro, padre di Amarilli; Montano, padre di Silvio e sacerdote di Diana; Carino, padre putativo di Mirtillo; Linco, servo di Silvio; Lupino, servo di Montano; Uranio, servo di Carino; coro di ninfe⁸².

Nel primo atto, Carino, uno dei pastori, introduce la vicenda di Mirtillo, narra l'antefatto fornendo così il contesto necessario per comprendere l'intera azione. Conclude col promettere che farà tutto il possibile affinché Mirtillo possa avere l'opportunità di parlare con Amarilli prima che si sposi con Silvio. Nella scena III Corisca rivela la sua passione per Mirtillo, presentandosi come una figura femminile complessa ed ambigua⁸³. Proseguendo la narrazione, nella scena IV Titiro, padre di Amarilli, osserva Silvio immerso nella sua passione per la caccia, distaccato dai sentimenti amorosi; la visione lo porta a dubitare dell'idea che il matrimonio tra Silvio e Amarilli sia effettivamente predestinato dai fati. Si conclude così il primo atto, lasciando lo spettatore con interrogativi e dubbi irrisolti⁸⁴. Questa è forse la parte più innovativa della trama, che poi si risolve appunto in un lieto fine.

La straordinaria fortuna del *Pastor Fido* è testimoniata dalle innumerevoli edizioni che sono state pubblicate sia in Italia che all'estero, come anche dalle traduzioni in molte lingue. È

⁸¹ Cfr. VITTORIO ROSSI, *Battista Guarini ed il Pastor Fido: studio biografico-critico con documenti inediti*, cit., pp. 193-195.

⁸² Cfr. *ivi*, p. 196.

⁸³ Cfr. *ivi*, p. 200.

⁸⁴ Cfr. *ibidem*.

indubitabile che poche opere letterarie possono vantare un numero così significativo di ristampe, eseguite con frequenza per un arco di tempo che si estende per oltre due secoli⁸⁵. Dopo la prima edizione del 1589 pubblicata a Venezia e datata 1590, si susseguirono nello stesso anno almeno altre tre ristampe, di cui due a Ferrara e una a Mantova. Nel 1602, anno in cui Guarini pubblicò l'edizione definitiva dell'opera, il numero complessivo delle ristampe era già salito a non meno di diciannove⁸⁶.

La ventesima edizione si distingueva rispetto alle precedenti per alcune minuziose modifiche apportate al testo originale, ma, soprattutto per l'inserimento di annotazioni che Guarini stesso aveva collocato al termine di ciascuna scena, arricchendo la comprensione dell'opera ed offrendo nuovi spunti interpretativi. Le nuove note erano prevalentemente indirizzate a rispondere ad eventuali critiche da parte degli oppositori, chiarendo le bellezze, i pregi e le novità del dramma. Si trattava quindi di un commento analitico e critico per dimostrare come ogni elemento dell'opera avesse un ruolo ed una propria giustificazione, evidenziando come tutto fosse stato scritto per contribuire alla risoluzione del nodo centrale della trama⁸⁷.

L'edizione definitiva pubblicata nel 1602 si rivelò fondamentale per quanto riguardava il testo. Nel corso del XVII secolo si contarono almeno quaranta edizioni; non solo in Italia, ma anche all'estero, con particolare interesse in Francia, Germania ed Inghilterra. Il fenomeno sottolinea quanto il pubblico interessato fosse eterogeneo e quanto l'opera fosse in grado di riflettersi in contesti culturali diversi⁸⁸. Alle traduzioni in lingua si aggiunsero anche quelle in dialetto bergamasco e napoletano⁸⁹.

⁸⁵ Cfr. *ivi*, p. 235.

⁸⁶ Cfr. *ibidem*.

⁸⁷ Cfr. *ivi*, p. 236.

⁸⁸ Cfr. *ivi*, p. 237.

⁸⁹ Cfr. *ibidem*.

CAPITOLO 3

L'ALLESTIMENTO DEL 1598

3.1 L'apparatore Antonio Maria Viani

Antonio Maria Viani (Cremona, 1550 circa- Mantova, 1635 circa) si spostò nella città di Mantova dopo il 1592, anno in cui incontrò il duca Vincenzo I durante una sua visita a Monaco di Baviera nell'anno precedente. Inizialmente ricoprì incarichi secondari, ma la sua crescente autorevolezza all'interno dell'amministrazione ducale lo portò, a partire dal 1595, ad entrare in modo stabile nell'ambiente cortigiano. Negli stessi anni il suo nome è noto accanto a quello del prefetto delle fabbriche ducali, Giuseppe Dattaro, per firmare i mandati di pagamento⁹⁰. A seguito della partenza di Dattaro, Viani venne nominato prefetto alla corte dei Gonzaga, incarico che ricoprì fino al 1630. Sotto queste vesti si interessò non solo della gestione delle pubbliche finanze, ma anche del coordinamento e della supervisione di numerosi progetti architettonici ed ingegneristici⁹¹.

Tra le sue imprese di maggiore rilievo ci furono la proposta e la direzione dei lavori per l'ampliamento del Palazzo Ducale: fu coinvolto nella realizzazione della Galleria delle Metamorfosi, conosciuta anche con il nome di Galleria di Passerino⁹². L'edificio venne concepito come un ambiente dedicato ad accogliere le collezioni di *Naturalia* del duca Ferdinando: nella raccolta si trovavano oggetti legati alla natura come pietre rare, ma anche la mummia di Passerino Bonacolsi, precedente Capitano del Popolo prima che i Gonzaga conquistassero la città⁹³. La stanza era composta da quattro spazi distinti, comunicanti tramite delle serliane. Le volte che coprivano gli ambienti della galleria erano decorate con stucchi ricchi di motivi ornamentali curvi e morbidi che arricchivano lo spazio, ma soprattutto da dipinti raffiguranti soggetti derivanti dalle *Metamorfosi* di Ovidio⁹⁴.

⁹⁰ Giuseppe Dattaro (1540-1619) è stato un architetto italiano. Lavorò alla corte dei Gonzaga dal 1583 fino al 1595. Per un approfondimento si veda ALBERTO FALIVA, *Giuseppe Dattaro, un praeceptor Cremonae e ingegnere nel Mantovano*, in «Bollettino Soprintendenza Bergamo e Brescia», n. 4, 2012, pp. 73-80.

⁹¹ Cfr. GIULIO FIRONDI, *Antonio Maria Viani "prefetto" dei Gonzaga*, in SIMONA BRUNETTI (a cura di), *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga 1480-1630*, Bari, Edizioni di Pagina, 2016, p. 368.

⁹² La realizzazione della Galleria avvenne prevalentemente sotto la prefettura di Dattaro, ma si sottolinea che Viani contribuì a perfezionare gli ambienti, cfr. GIULIO FIRONDI, *Antonio Maria Viani "prefetto" dei Gonzaga*, cit. p. 370.

⁹³ Cfr. <https://mantovaducale.beniculturali.it/it/news/895-apre-al-pubblico-la-galleria-delle-metamorfosi>

⁹⁴ Cfr. GIULIO FIRONDI, *Antonio Maria Viani "prefetto" dei Gonzaga*, cit., p. 370.

Viani si interessò anche di ingegneria: si distinse per la sua abilità nell'ingegneria idraulica quando, nel 1607, venne incaricato di dirigere la deviazione di un canale per alimentare i giardini della nuova villa di Vincenzo I nei pressi di Maderno. Due anni dopo coordinò alcuni lavori di ricostruzione degli argini nelle campagne mantovane a causa delle frequenti piene del Po, sotto la supervisione dell'ingegnere ducale Gabriele Bertazzolo⁹⁵.

Progettò una serie di corridoi coperti, ispirati ai corridoi fiorentini ideati da Vasari che collegano gli Uffizi a Palazzo Pitti, per unire tra di loro gli appartamenti ducali e alcuni ambienti esterni alla corte, come il Duomo e il Teatro. Il progetto sotterraneo permetteva ai membri della famiglia reale di godere di percorsi esclusivi per spostarsi tra le diverse strutture senza dover attraversare lo spazio pubblico, evitando così il contatto con la folla ordinaria⁹⁶.

Viani partecipò, assieme ad Ippolito Andreasi, alla ricostruzione della scena di Castello, il teatro di Corte che venne riedificato dopo che un incendio nel 1588 lo devastò⁹⁷. Venne ripristinata la cavea semicircolare a gradoni insieme all'orchestra, destinata ad accogliere i musicisti durante gli spettacoli. Le novità del nuovo teatro riguardavano l'introduzione di due grandi palchi collocati ai lati della scena; venne fatta una modifica al palcoscenico, introducendo delle tele dipinte di ispirazione serliana in sostituzione alla scena fissa. Il nuovo teatro fu utilizzato per il carnevale del 1591; la struttura venne poi trasformata nel mercato cittadino dei banchi da seta nel 1896 ed oggi ospita il Museo Archeologico⁹⁸.

Coltivò anche la passione per l'arte: sono attribuibili a Viani alcuni dipinti nel Salone dell'Armeria all'interno del Palazzo del Capitano; collaborò con Peter Paul Rubens nella decorazione di una camera in Corte Nuova, una delle aree residenziali più esclusive del palazzo ed abitata almeno fino al 1601 da Vincenzo I Gonzaga⁹⁹. La stanza, dipinta dal duo tra il 1600 e il 1601, si trovava immediatamente sopra la camera delle Virtù ed aveva dimensioni relativamente piccole; il ciclo decorativo della stanza, oggi conservato in parte,

⁹⁵ Gabriele Bertazzolo (1570-1626) è stato un ingegnere e cartografo; dal 1592 ha lavorato al servizio dei Gonzaga. Sul suo servizio a corte si consulti CLAUDIA BURATTELLI, *Ideologi e tecnici della spettacolarità mantovana*, in EAD. (a cura di), *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinquecento e Seicento*, Firenze, Le Lettere, 1999, pp. 104-114.

⁹⁶ Cfr. *ivi*, p. 103.

⁹⁷ Cfr. GIULIO FIRONDI, *Antonio Maria Viani "prefetto" dei Gonzaga*, cit. p. 376. Su Ippolito Andreasi si veda STEFANO TICOZZI, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame ed in pietra, coniatori di medaglie, musicisti, niellatori, intarsiatori d'ogni età e d'ogni nazione*, Gaetano Schiepatti, 1830, vol. 1, p. 53.

⁹⁸ Cfr. GIULIO FIRONDI, *Antonio Maria Viani "prefetto" dei Gonzaga*, cit., p. 378. Sull'attuale Museo Archeologico si veda anche <https://www.mantovaduale.beniculturali.it/it/museo-archeologico>.

⁹⁹ Peter Paul Rubens (1577-1640) nei primi anni del '600 fu nominato pittore di corte da Vincenzo I Gonzaga. Per un approfondimento sulla sua figura si consulti GILLES NÈRET, *Rubens*, Milano, Taschen, 2004.

ha subito numerose alterazioni nel corso del tempo. Per questo motivo il soffitto è andato perduto, mentre le pareti riportano ancora elementi importanti come un imponente camino, accanto al quale si trovano sei riquadri rettangolari disposti simmetricamente e separati da festoni che avvolgono le cornici. I fregi decorati con motivi floreali erano sostenuti da cornici elaborate di ordine corinzio¹⁰⁰. Secondo alcune ipotesi l'intero ciclo decorativo della stanza potrebbe essere stato ispirato ad un tema narrativo legato alla fine della Guerra di Troia ed alla fondazione di Mantova; oggi, delle opere pittoriche originariamente presenti, restano solo due celebri scene: *La fuga di Enea dopo l'incendio di Troia* e *l'Assemblea degli olimpici*, entrambe attribuite a Rubens¹⁰¹.

La sua produzione di apparati effimeri si arricchì nel 1594, anno in cui venne incaricato della decorazione della chiesa di Sant'Andrea e della costruzione del catafalco funebre per la duchessa Eleonora d'Austria. La carrozza funebre non fu solo un semplice supporto per il feretro della defunta, ma un vero e proprio apparato scenico: la macchina scenica presentava una pianta quadrata con una porta al centro di ogni parete. In ogni angolo si trovavano gruppi di quattro colonne decorate che sorreggevano l'intero apparato. La grande cupola centrale, posta al vertice dell'apparato e circondata da una balaustra, rappresentava il culmine simbolico dell'intero catafalco¹⁰².

Nel 1628, in occasione dei funerali di Vincenzo II Gonzaga, fu incaricato un'ulteriore volta della progettazione dell'apparato funebre. Il funerale venne allestito nella chiesa di Santa Barbara; anche in questo caso l'opera presentava una pianta quadrata con al centro quattro piedistalli che sorreggevano una piramide composta da dodici lumi e vasi d'argento. Attorno alla piramide maggiore se ne trovavano altre sei minori, una in ogni angolo e su ciascuna facciata. In cima alla struttura, trasformata in una figura ottagonale al terzo ordine, si trovava un'arca in finto bronzo¹⁰³.

Nel 1598 il suo lavoro fu fondamentale per la realizzazione dell'allestimento del *Pastor Fido* di Guarini a Mantova: nel 1592, anno in cui il duca espresse la volontà di mettere in scena la pastorale, l'ambiente cortigiano non era pronto ad affrontare la complessità scenica del testo.

¹⁰⁰ Cfr. GIULIO FIRONDI, *Antonio Maria Viani "prefetto" dei Gonzaga*, cit., p. 379.

¹⁰¹ Cfr. *ibidem*.

¹⁰² Cfr. CLAUDIA BURATTELLI, *Ideologi e tecnici della spettacolarità mantovana*, cit. p. 97.

¹⁰³ Cfr. *ivi*, p. 98

L'opera guariniana, infatti, richiedeva parecchi effetti avanzati come cambiamenti rapidi di scena ed utilizzo di macchinari teatrali per rendere l'effetto di eleganza. Le fonti suggeriscono che la corte non disponesse di un numero sufficiente di apparatori specializzati in grado di contrastare tali esigenze, nonostante il prefetto delle fabbriche in quel momento fosse Ippolito Andreasi¹⁰⁴. Sei anni dopo, nel 1598, in seguito ad una delle repliche dell'opera, il governatore di Milano Filippo II decise di inviare a Mantova un proprio architetto con l'incarico di studiare e comprendere le tecniche utilizzate nella produzione mantovana, con lo scopo di riprodurle anche a Milano¹⁰⁵. Purtroppo, non è giunta alcuna testimonianza iconografica diretta dell'attività di Antonio Maria Viani nell'ambito spettacolare. Nonostante l'assenza di documentazioni è possibile riconoscere la sua mano progettuale grazie alle testimonianze nelle descrizioni a lui contemporanee, che riportano dettagli e caratteristiche ricorrenti in riferimento al suo linguaggio architettonico ed ingegneristico¹⁰⁶.

L'allestimento dell'opera venne realizzato in occasione dell'ingresso a Mantova di Margherita d'Asburgo; rappresentò uno degli eventi principali dei festeggiamenti organizzati dalla Corte dei Gonzaga nel 1598.

¹⁰⁴ Cfr. *ivi*, p. 95.

¹⁰⁵ Cfr. *ivi*, p. 96.

¹⁰⁶ Cfr. *ivi*, p. 97.

3.2 L'ingresso a Mantova di Margherita d'Asburgo

Il 20 novembre 1598 la città di Mantova venne adornata in onore dei festeggiamenti che si sarebbero tenuti in occasione dell'arrivo di Margherita d'Asburgo e Filippo III di Spagna, di passaggio nella città mentre di recavano in Spagna per celebrare le nozze. Il corteo nuziale aveva già fatto tappa in altre città importanti, come Trento e Ferrara, dove Margherita si era fermata per un incontro con papa Clemente VIII¹⁰⁷. Il soggiorno nella città gonzaghesca si protrasse dal 20 al 24 novembre, per poi continuare verso Bozzolo, fino ad arrivare a Cremona¹⁰⁸. Anche qui la coppia venne accolta con degli apparati celebrativi architettonici, compresi di sei archi che furono eretti lungo il percorso che collegava Porta nuova alla Piazza Maggiore¹⁰⁹. La processione contava migliaia di persone, provenienti da diverse corti europee, ed era formata da nobili, cavalieri ed ambasciatori che rappresentavano la maestosità dell'evento¹¹⁰.

Nella notte di venerdì 20, l'arciduchessa e la madre Maria Anna di Baviera giunsero a Mantova attraversando il lago su una barca realizzata appositamente per l'occasione. La regina venne trasportata su un baldacchino bianco sollevato da uomini attraverso le vie della città, illuminate come se fosse giorno; la madre si trovava subito dietro, in una portantina decorata ed accompagnata da una scorta di cavalieri¹¹¹.

L'ingresso nella città avvenne da Porta Pusterla, antica porta cittadina oggi non più esistente, che al tempo sorgeva accanto al Palazzo di San Sebastiano. Per l'occorrenza la struttura venne magnificamente decorata con una sequenza di pitture ed ornamenti artistici che la trasformarono in un apparato trionfale. Tra i decori più significativi spiccavano due grandi statue raffiguranti figure mitologiche legate alla fondazione e alla storia della città di Mantova. Le opere rappresentavano Manto e suo figlio Oco, fondatore della città padana.

¹⁰⁷ Cfr. LISA SAMPSON, *The mantuan performance of Guarini's Pastor Fido and representations of courtly identity*, in «The modern Language Review», vol. 98, n. 1, 2003, p. 65. URL: <https://www.jstor.org/stable/3738176>.

¹⁰⁸ Lettera di Annibale Chieppio ad Annibale Iberti, Mantova, 25 novembre 1598, cfr. Archivio Herla, segnatura C-1761, URL: http://www.capitalespettacolo.it/ita/doc_seg.asp?ID=2132151796&NU=1&TP=g. Cfr. LICIA MARI, *L'ingresso a Mantova di Margherita d'Asburgo e la rappresentazione de Il Pastor Fido*, in UMBERTO ARTIOLI-CRISTINA GRAZIOLI (a cura di), *I Gonzaga e l'impero: itinerari dello spettacolo, con la collaborazione di Simona Brunetti e Licia Mari; con una selezione di materiali dell'archivio informatico Herla (1560-1630)*, Firenze, Le Lettere, 2005, p. 396.

¹⁰⁹ Cfr. TERRAROLI VALERIO, *Lombardia barocca e tardobarocca. Arte e architettura*, Losanna, Skira, 2005, p. 62.

¹¹⁰ Lettera di Franz Christoph Khevenhiller, Vienna, 1° novembre 1598, cfr. Archivio Herla, segnatura L-111, URL: http://www.capitalespettacolo.it/ita/doc_seg.asp?ID=-320303872&NU=1&TP=g. Cfr. LICIA MARI, *L'ingresso a Mantova di Margherita d'Asburgo e la rappresentazione de Il Pastor Fido*, cit., p. 388.

¹¹¹ Lettera di Franz Christoph Khevenhiller, Vienna, 21 novembre 1598, cfr. Archivio Herla, segnatura L-112. URL: http://www.capitalespettacolo.it/ita/doc_seg.asp?ID=1005215496&NU=1&TP=g. Cfr. *ivi*, p. 390.

Manto era ritratta mentre porgeva alla regina una corona, simbolo dell'invito a varcare le porte della città¹¹².

Il corteo proseguiva lungo l'asse gonzaghese, uno dei principali assi viari che attraversavano il cuore di Mantova, giungendo alla perduta chiesa di San Silvestro¹¹³. Anche questa fu oggetto di una fastosa decorazione: lungo la facciata della basilica venne eretto un portone monumentale sul quale furono collocate quattro possenti statue, ognuna delle quali rappresentava uno dei quattro continenti conosciuti al tempo, ovvero Asia, Africa, Europa ed America¹¹⁴. Ciascuna figura reggeva con un braccio una lunga asta, alla cui estremità pendeva un cartiglio su cui vennero incisi auspici di buon augurio per la futura regina. L'altra mano invece sosteneva un globo, emblema del mondo e della sovranità universale, su cui si trovava la figura di Cupido, dio dell'amore, con il fine di benedire il futuro matrimonio tra i due coniugi. Sotto, infatti, si leggeva un'iscrizione che recitava *Salve vera Jovis prole*, locuzione latina che attribuiva a Margherita d'Austria una discendenza nobile direttamente collegata alla figura di Giove¹¹⁵.

Avanzando verso la chiesa di Sant'Andrea il corteo veniva accolto da un altro portone decorato, costruito in un punto strategico della città. Nella parte superiore erano disposte otto solenni statue che si rivolgevano all'arciduchessa porgendo delle corone in segno di omaggio e legittimazione. Delle otto statue, sei raffiguravano le principali province meridionali italiane sotto il controllo della dinastia asburgica: Napoli, Sicilia, Corsica, Sardegna, Puglia e Calabria. Le rimanenti due erano dedicate ai fiumi Ticino e Ibero; quest'ultimo aveva un forte valore simbolico poiché era associato alla Spagna e voleva celebrare l'origine spagnola del futuro marito della regina, ma anche l'unione dinastica tra le case d'Austria e di Spagna¹¹⁶.

Superato il centro della città rappresentato da Piazza delle Erbe e Piazza del Broletto, la sfilata proseguiva verso Porta della Guardia, volutamente decorata con disegni e decorazioni

¹¹² Cfr. CARLO TOGLIANI, *Dal "Pastor Fido" guariniano all'ingresso trionfale di Margherita d'Austria. Spettacoli, artefici e cerimoniale a Mantova nel 1598*, in SIMONA BRUNETTI (a cura di), *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga 1480-1630*, cit., p. 393.

¹¹³ L'asse gonzaghese è l'attuale via Principe Amedeo.

¹¹⁴ Cfr. CARLO TOGLIANI, *Dal "Pastor Fido" guariniano all'ingresso trionfale di Margherita d'Austria [...]*, cit., p. 393.

¹¹⁵ Cfr. *ibidem*.

¹¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 394.

incorniciati da statue; ad accogliere la regina, oltre alla bellezza degli addobbi architettonici, si poteva sentire il suono delle trombe e dei cornetti che riempivano l'aria cerimoniale¹¹⁷.

Sorpassata anche piazza San Pietro, l'attuale Piazza Sordello, si arrivava alla prima porta d'ingresso del Castello di San Giorgio, ornata con lo stemma della famiglia Gonzaga. Sopra l'ingresso del castello si ergevano quattro statue che personificavano le virtù della Pace, della Fortuna, dell'Eternità e dell'Allegrezza; il significato allegorico delle statue rappresentava il passaggio simbolico della regina a corte¹¹⁸.

Vincenzo Gonzaga aveva organizzato per la permanenza di Margherita d'Asburgo a corte spettacoli pirotecnici e musicali, culminando con la rappresentazione del *Pastor Fido* di Battista Guarini nella serata di domenica¹¹⁹.

Nella mattinata di sabato 21 novembre la regina, accompagnata dai duchi Gonzaga, partecipò alla Santa Messa, mentre nel pomeriggio prese parte all'attività di caccia nei pressi di Marmirolo¹²⁰. La giornata si concluse con uno spettacolo pirotecnico allestito in Piazza San Pietro, dove venne organizzato un gioco di fuochi artificiali rappresentante l'assalto alla fortezza di Giavarino; l'esito non fu però del tutto positivo ed alcuni fuochi causarono un incendio accidentale che colpì il camino sopra l'armeria¹²¹.

La domenica mattina l'arciduchessa si recò, su invito di Vincenzo I, a visitare le antichità familiari conservate all'interno delle residenze ducali. Al termine della visita fu omaggiata dal Duca con alcuni doni come una cassetta d'oro, dei vasi d'agata ed un reliquiario di cristallo¹²². Durante la serata si svolse l'elemento più importante dell'intera visita: lo

¹¹⁷ Lettera di Giovan Battista Grillo, Mantova, 20 novembre 1598, cfr. Archivio Herla, segnatura L-419, URL: http://www.capitalespettacolo.it/ita/doc_seg.asp?ID=-182597177&NU=1&TP=g. Cfr. LICIA MARI, *L'ingresso a Mantova di Margherita d'Asburgo e la rappresentazione de Il Pastor Fido*, cit., p. 390

¹¹⁸ Cfr. CARLO TOGLIANI, *Dal "Pastor Fido" guariniano all'ingresso trionfale di Margherita d'Austria [...]*, cit., p. 396.

¹¹⁹ Cfr. LISA SAMPSON, *The mantuan performance of Guarini's Pastor Fido and representations of courtly identity*, cit., p. 65.

¹²⁰ Lettera dal diario di Santa Barbara, Mantova, 21 novembre 1598, cfr. Archivio Herla, segnatura L-450, URL: http://www.capitalespettacolo.it/ita/doc_seg.asp?ID=-783269820&NU=1&TP=g. Cfr. LICIA MARI, *L'ingresso a Mantova di Margherita d'Asburgo e la rappresentazione de Il Pastor Fido*, cit., p. 392.

¹²¹ Cfr. *ibidem*.

¹²² Lettera di Ferrante Persia, Mantova, 22 novembre 1598, cfr. Archivio Herla, segnatura L-259, URL: http://www.capitalespettacolo.it/ita/doc_seg.asp?ID=1263155780&NU=1&TP=g. Cfr. LICIA MARI, *L'ingresso a Mantova di Margherita d'Asburgo e la rappresentazione de Il Pastor Fido*, cit., p. 393

spettacolo del *Pastor Fido*, destinato unicamente ad ospiti di alto rango ed ai membri della corte, mentre l'accesso fu rigorosamente vietato ai mantovani¹²³.

¹²³ Cfr. CARLO TOGLIANI, *Dal "Pastor Fido" guariniano all'ingresso trionfale di Margherita d'Austria [...]*, cit., p. 399

3.3 Lo spettacolo

La sera poi andò ad una comedia preparata al loco solito, di bellissimo aparato et di grandissima spesa, per la quale se immitavano le nozze delli invitissimi re con quelle di Mercurio et Filologia cartissima vergine, alle quali erano invitati tutti i dei, perciocchè oltre alli superbi vestimenti, bassata la coltrina, si vedeva la scena far diverse mutattioni et aspetti, hor esser mantoa, hor l'arcadia, hor giardini, hor nuvole, hor pioggia, scoprendosi anco l'inferno aperto col can cerbero et la città di dite in mezzo alle fiamme, ritornando poi nel suo primo aspetto di Mantova, alla qual commedia comandò l'altezza di nostro signore che alcuno mantoano non vi entrasse, ma solo forastieri, quali furono in numero de miglia.¹²⁴

La descrizione di Vigilio fa riferimento alla serata di domenica 22 novembre 1598, quando venne messa in scena per la terza volta nello stesso anno la celebre tragicommedia *Il Pastor Fido* di Giovan Battista Guarini; gli intermezzi furono curati dall'architetto e ingegnere di corte Antonio Maria Viani che riuscì, grazie alle sue competenze artistiche e ad una preparazione tecnica, ad emozionare il pubblico e Margherita d'Asburgo¹²⁵. Il soggetto scelto per gli intervalli tra un atto e l'altro fu il matrimonio tra Filologia e Mercurio, una metafora facilmente riconducibile alle nozze tra la giovane arciduchessa e il re di Spagna¹²⁶. Fu appositamente realizzato un libretto, contenente la traduzione in tedesco del testo della pastorale, per la Regina ed il suo seguito¹²⁷.

Pur mantenendo per tutti gli atti della tragedia una scena boschereccia di tipo pastorale che rispecchiasse l'ambientazione naturale e rurale tipica della trama, Viani dimostrò la sua abilità scenografica spaziando attraverso ambienti diversi¹²⁸. Il prologo si apriva con la rappresentazione di una città cosmica, ossia Mantova, che ospitava Venere accompagnata dalle stelle Hesperos e Giulia, adagate su una nuvola. La dea intonava un madrigale in onore della Regina e del suo futuro marito, rendendo l'atmosfera celestiale per la benedizione divina. Ninfe e pastori cantavano e danzavano per celebrare l'evento mentre Manto e Ocno, leggendari fondatori della città, apparivano dalle acque del Mincio in procinto di trasformare

¹²⁴ Cfr. GIOVANNI BATTISTA VIGILIO, *La Insalata. Cronaca mantovana dal 1561 al 1602*, in RAFFAELE TAMALIO, *Mantova e i Gonzaga tra Spagna e Austria (1530-1630)*, in UMBERTO ARTIOLI-CRISTINA GRAZIOLI (a cura di), *I Gonzaga e l'impero: itinerari dello spettacolo [...]*, cit., p. 35.

¹²⁵ Cfr. CLAUDIA BURATTELLI, *Ideologi e tecnici della spettacolarità mantovana*, cit., p. 98.

¹²⁶ Cfr. LICIA MARI, *L'ingresso a Mantova di Margherita d'Asburgo e la rappresentazione de Il Pastor Fido*, cit., p. 380.

¹²⁷ Cfr. *ivi*, p. 379.

¹²⁸ Cfr. CLAUDIA BURATTELLI, *Ideologi e tecnici della spettacolarità mantovana*, cit., p. 99.

Mantova nell'Arcadia¹²⁹. Nel primo intermezzo la scena si spostava nell'Aldilà, rivelando prima i Campi Elisi e poi l'inferno carico di sofferenza. Qui compariva Giunone trascinato da pavoni e dall'arcobaleno di Iride, mentre la città di Dite si mostrava in fiamme¹³⁰. L'intermezzo successivo veniva annunciato da un terremoto, il cui effetto trasfigurava la scena in un mondo marittimo. Dalle acque spuntava la Discordia insieme al dio Nettuno, sopra un carro trainato da delfini¹³¹. Nel terzo intermezzo il suono dei tamburi faceva apparire un ambiente montuoso, popolato da divinità che suonavano strumenti musicali. Mentre dalla terra affiorava un carro condotto da leoni, in cielo spuntava il carro di Apollo e il monte Parnaso con in cima la Sposa circondata dalle muse¹³². Giove, Venere e Mercurio, circondati da altri dèi, si affiancavano alla sposa per portarla in cielo; il monte spariva e la scena ritornava al suo aspetto precedente¹³³.

Alla conclusione del quarto atto il suono delle trombe segnava il cambiamento scenico, precludendo ad una trasformazione dello spazio nuovamente in una città. L'allegoria era resa tramite l'arrivo dei dodici mesi alati, rappresentanti delle stagioni dell'anno che rievocavano il passare del tempo. Contemporaneamente, sulla torre si ergeva la Fama, seguita dal Tempo; da una nuvola densa discendevano numerosi dèi insieme alla Pace. La città spariva, lasciando spazio all'Arcadia; apparivano così Mercurio e Filologia, la quale iniziava a cantare chiedendo alla Pace di tornare sulla Terra¹³⁴.

La parte finale dello spettacolo si concludeva con la rappresentazione della volta celeste, simbolo di spiritualità e trascendenza che rimetteva ordine, risolvendo il destino dei protagonisti¹³⁵: gli sposi occupavano il trono di Giove, musicati dal coro di pastori che invocavano Imeneo. Il dio greco degli sponsali, coronato di mirto e fiori, invitava tutti ad un ballo finale¹³⁶.

¹²⁹ Lettera di Giovanni Battista Grillo, Mantova, 22 novembre 1598, cfr. Archivio Herla, segnatura L-422, URL: http://www.capitalespettacolo.it/ita/doc_gen.asp?ID=1076779312&NU=3&TP=g

¹³⁰ Cfr. CLAUDIA BURATTELLI, *Ideologi e tecnici della spettacolarità mantovana*, cit., p. 99.

¹³¹ Cfr. CARLO TOGLIANI, *Dal "Pastor Fido" guariniano all'ingresso trionfale di Margherita d'Austria [...]*, cit., p. 402.

¹³² Cfr. *ivi*, p. 403.

¹³³ Lettera di Giovanni Battista Grillo, Mantova, 22 novembre 1598, cfr. Archivio Herla, segnatura L-426, URL: http://www.capitalespettacolo.it/ita/doc_gen.asp?ID=1076926123&NU=3&TP=g

¹³⁴ Cfr. *ibidem*.

¹³⁵ Cfr. CLAUDIA BURATTELLI, *Ideologi e tecnici della spettacolarità mantovana*, cit., p. 99.

¹³⁶ Lettere di Giovan Battista Grillo, Mantova, 22 novembre 1598, cfr. Archivio Herla, segnatura L-426, L-427, URL:

Uno degli attributi più distintivi degli intermezzi era la dinamicità scenografica, che si manifestava attraverso le metamorfosi dello spazio teatrale. Infatti, in ogni atto, oltre al cambiamento radicale dell'ambientazione, anche la composizione scenica veniva modificata: ne è un esempio il primo intermezzo in cui venne inserita una pioggia dorata che cadeva dall'alto sulla scena. Grandi porzioni dello spazio scenico venivano aperte o chiuse creando delle transizioni mai viste prima¹³⁷.

Un ulteriore fattore distintivo nella scenografia fu il ricorso ripetuto di un espediente innovativo: la comparsa improvvisa al centro del palcoscenico di un elemento architettonico o naturalistico. Nel terzo intermezzo, ad esempio, il Monte Parnaso emergeva repentinamente; nel quarto appariva una torre, mentre nel finale dell'opera la nuvola di Imeneo scendeva al centro della scena¹³⁸. I movimenti delle macchine sceniche contribuivano ad enfatizzare l'effetto di dinamicità e trasformazione all'interno della cornice scenografica: si creava così un processo di metamorfosi visibile che affiancava l'azione drammatica. In questo modo azione e scenografia non erano più due entità separate, ma si connettevano in maniera tale da risultare interdipendenti. Gli attori diventavano elementi decorativi puramente funzionali all'orientamento visivo e simbolico della scena; parallelamente, gli apparati scenici acquisivano significati narrativi in grado di trasmettere la drammaticità necessaria¹³⁹.

Alla realizzazione dello spettacolo Viani collaborò con un gruppo di artisti e tecnici, tra cui il pittore e architetto Ippolito Andreasi e l'ingegnere ferrarese Giovanni Battista Aleotti. La collaborazione di un'equipe multidisciplinare fu determinante per la riuscita dello spettacolo perché riuscì ad ampliare le potenzialità espressive e sceniche del teatro gonzaghese¹⁴⁰.

Tra gli spettatori che assistettero alla rappresentazione del *Pastor Fido*, alcuni gentiluomini veneziani espressero la loro delusione riguardo ad alcuni disordini che si verificarono durante lo spettacolo. I problemi, con tutta probabilità, erano legati ad inconvenienti tecnici delle

http://www.capitalespettacolo.it/ita/doc_gen.asp?ID=769014442&NU=3&TP=g. Sull'intero allestimento si veda anche ALESSANDRO D'ANCONA, *Origini del teatro italiano, con due appendici sulla rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel sec. XVI*, Roma, Bardi, 1966, vol. 2, pp. 571-572.

¹³⁷ Cfr. CLAUDIA BURATTELLI, *Ideologi e tecnici della spettacolarità mantovana*, cit., p. 99.

¹³⁸ Cfr. *ibidem*.

¹³⁹ Cfr. *ibidem*.

¹⁴⁰ Cfr. CARLO TOGLIANI, *Dal "Pastor Fido" guariniano all'ingresso trionfale di Margherita d'Austria [...]*, cit., p. 388.

macchine teatrali che, pur progettate con grande cura, non furono esenti da problematiche operative¹⁴¹.

Inoltre, dalle testimonianze dei presenti emerse che uno degli aspetti più criticati fu la recitazione, nonostante l'impegno del duca Vincenzo I nel portare a Mantova importanti compagnie di comici professionisti. Tuttavia, gli attori scelti per l'esibizione non appartenevano a nessuna compagnia professionale, ma erano dilettanti: uomini e ragazzi provenienti dalle terre mantovane che nella vita di tutti i giorni svolgevano mestieri ben lontani dal mondo del teatro, come orafi o i notai¹⁴². Le difficoltà emersero anche durante le prove: in alcune lettere veniva descritto come gli attori non si presentassero puntuali agli appuntamenti, sabotando la fluidità della preparazione¹⁴³.

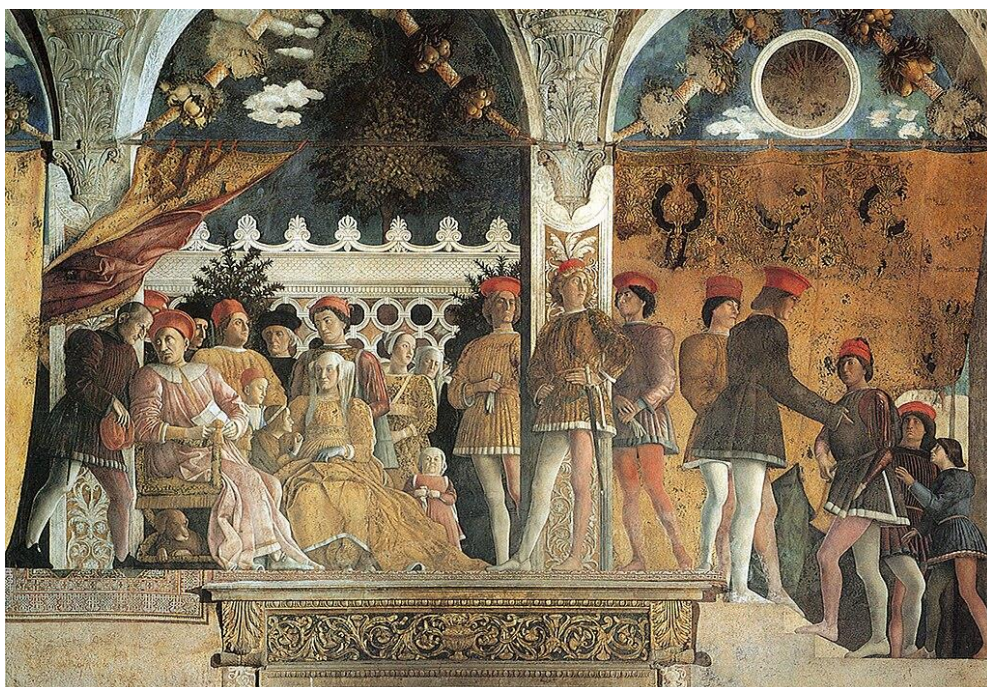
In conclusione, l'allestimento del *Pastor Fido* del 1598 rappresenta un importante esempio della maestria scenografica di Antonio Maria Viani e della sua capacità di trasformare lo spazio teatrale. Nonostante i piccoli disagi tecnici, il suo contributo ha permesso di realizzare uno spettacolo di straordinaria potenza visiva, incantando la corte mantovana e la stessa Margherita d'Asburgo.

¹⁴¹ Cfr. *ivi*, p. 399.

¹⁴² Cfr. LISA SAMPSON, *The mantuan performance of Guarini's Pastor Fido and representations of courtly identity*, cit., p. 81. Sui vari ruoli interpretati dagli attori si consulti anche ALESSANDRO D'ANCONA, *Origini del teatro italiano [...]*, cit., p. 551.

¹⁴³ Cfr. LISA SAMPSON, *The mantuan performance of Guarini's Pastor Fido [...]*, cit., p. 81. Cfr. anche ALESSANDRO D'ANCONA, *Origini del teatro italiano [...]*, cit., p. 542.

APPENDICE ICONOGRAFICA



1



2

Fig. 1. Andrea Mantegna, dettaglio della parete nord nella *Camera Picta*, 1465-1474, affresco, Palazzo Ducale di Mantova

Fig. 2. Andrea Mantegna, dettaglio dell'oculo nella *Camera Picta*, 1465-1474, affresco, Palazzo Ducale di Mantova



3



4

Fig. 3. Jeannin Bahuet, *Vincenzo I nel giorno dell'incoronazione*, 1587, olio su tela, Palazzo Ducale di Mantova

Fig. 4. Andrea Mantegna, *Carro con trofei e portatori di bottino*, terza tela dei *Trionfi di Cesare*, 1550, tempera, Hampton Court, Londra



5



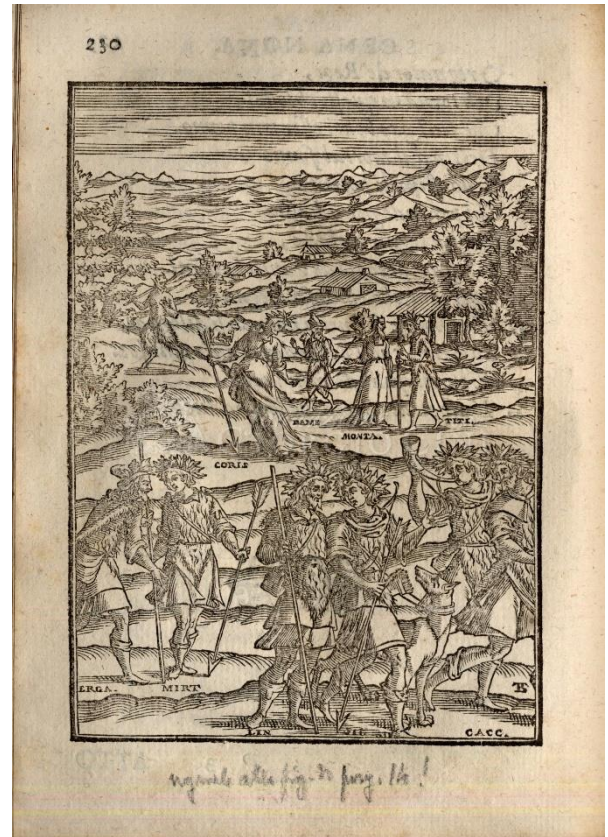
6

Fig. 5. Lukas Kilian, *Ritratto dell'autore all'interno del Pastor Fido, tragicommedia pastorale. Del molto illustre sig. caualiere Battista Guarini. Ora in questa XX impressione di curiose, e dotte Annotationi arricchito, e di bellissime figure in rame ornato*, 1602, incisione su carta, Venezia, cfr. https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Portrait_XVIIe_Battista_Guarino_Ferrara_Humanis_me_Umanesimo_Venezia_1602.jpg

Fig. 6. Giovanni Battista Ciotti, frontespizio de *Il pastor fido, tragicommedia pastorale. Del molto illustre sig. caualiere Battista Guarini. Ora in questa XX impressione di curiose, e dotte Annotationi arricchito, e di bellissime figure in rame ornato*, incisione su carta, 1602, Venezia, cfr. <https://www.finarte.it/asta/libri-autografi-e-stampe-roma-2018-06-12/guarini-giovan-battista-il-pastor-fido-tragicommedia-pastorale-del-molto-illustre-sig-caualiere-battista-guarini-ora-in-questa-xx-impression-22416>



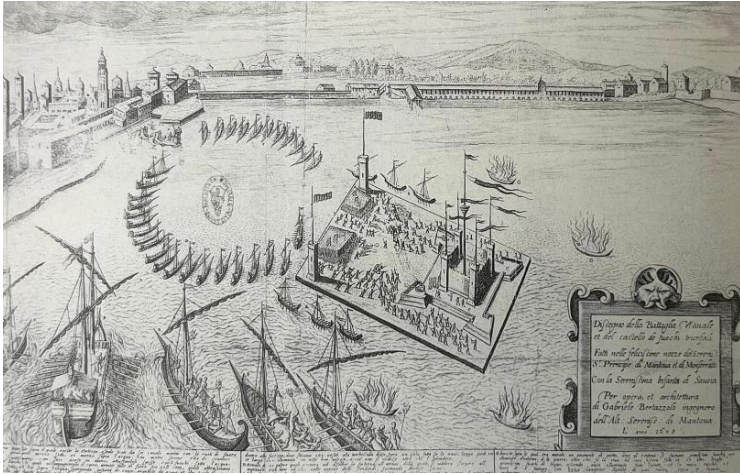
7



8

Fig. 7. Giovanni Battista Ciotti, *dettaglio della personificazione del fiume Alfeo nel Pastor fido, tragicommedia pastorale [...] aggiuntovi di novo in questa ompressione le rime dello stesso autore, e di bellissime figure adornato*, 1621, incisione su carta, Venezia, Fondazione Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Rolandi, Musica 2 A GUA

Fig. 8. Giovanni Battista Ciotti, *dettaglio dei personaggi che si preparano alla caccia al cinghiale, in Il Pastor fido, tragicommedia pastorale [...] aggiuntovi di novo in questa ompressione le rime dello stesso autore, e di bellissime figure adornato*, 1621, incisione su carta, Venezia, , Fondazione Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Rolandi, Musica 2 A GUA



9



10

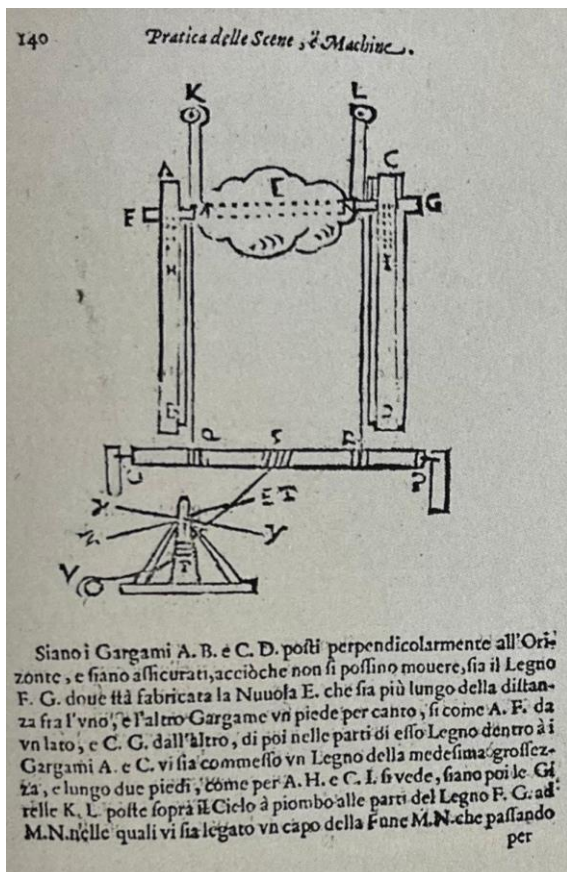
Fig. 9. Gabriele Bertazzolo, *Disegno della Battaglia Navale et del castello de fuochi trionfali fatti nelle felicissime nozze del Serenissimo Sig. Principe di Mantova e di Monferrato con la serenissima Infanta di Savoia*, 1608, incisione su carta, Mantova, Aurelio e Lodovico Osanna stampatori ducali, riprodotto in Giancarlo Malacarne, *Splendore e declino: da Vincenzo I a Vincenzo II (1587-1627): il duca re*, Modena, Il Bulino, 2007, p. 222

Fig. 10. Gabriele Bertazzolo, *Ocno*, dettaglio della *Urbis Mantuae Descriptio*, stampato da Ludovico Delfichi, Mantova, 1628, incisione su carta, riprodotto in Carlo Togliani, *Dal Pastor Fido guariniano all'ingresso trionfale di Margherita d'Austria*, in Simona Brunetti (a cura di), *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga 1480-1630*, Bari, Edizioni di Pagina, 2016, p. 394

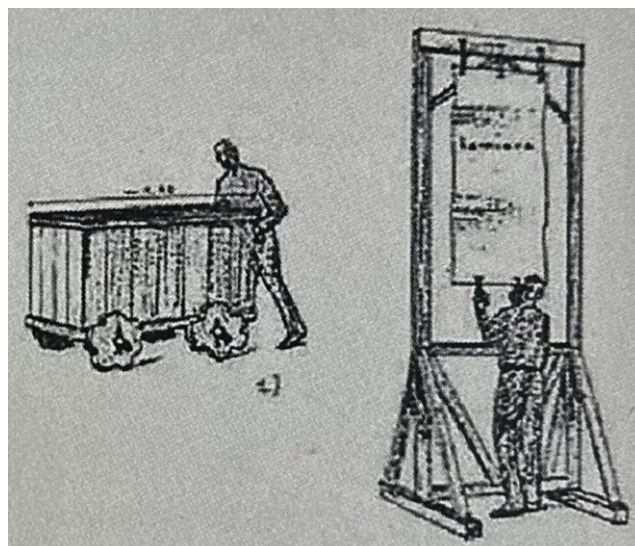


11

Fig. 11. Carlo Buzio e Gerolamo Quadrio, *Arco trionfale per lo svolgimento del corteo di Maria Anna d'Austria in Milano, 1649*, Milano, Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", riprodotto in Valerio Terraroli, *Lombardia barocca e tardobarocca. Arte e architettura*, Losanna, Skira, 2005, p. 68



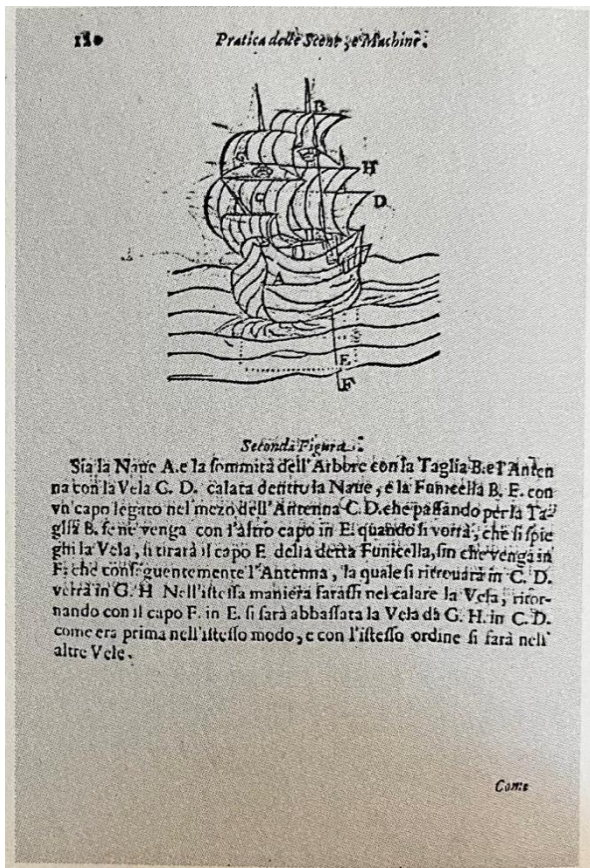
12



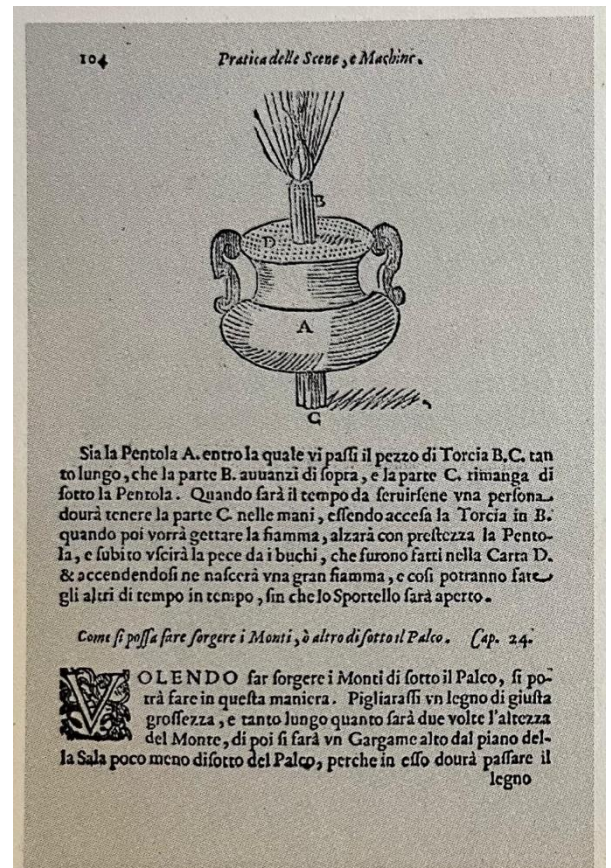
13

Fig. 12. Nicola Sabbatini, *sistema su come si possa far calare dal Cielo una Nuvola sopra il Palco con Persone dentro*, in Id., *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, Ravenna, per Pietro de' Paoli e Gio. Battista Giouannelli stampatori camerale, 1638, riprodotto in Carlo Togliani, *Dal Pastor Fido guariniano all'ingresso trionfale di Margherita d'Austria*, in Simona Brunetti (a cura di), *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga 1480-1630*, Bari, Edizioni di Pagina, 2016, p. 401

Fig. 13. Nicola Sabbatini, *macchine per simulare il rombo del tuono: cassa armonica mobile su ruote dal profilo irregolare (a sinistra) e lamina metallica vibrante per scuotimento (a destra)*, in Id., *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, Ravenna, per Pietro de' Paoli e Gio. Battista Giouannelli stampatori camerale, 1638, riprodotto in Carlo Togliani, *Dal Pastor Fido guariniano all'ingresso trionfale di Margherita d'Austria*, in Simona Brunetti (a cura di), *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga 1480-1630*, Bari, Edizioni di Pagina, 2016, p. 401



14



15

Fig. 14. Nicola Sabbatini, *Sistema su come si possa mosrare un Inferno, ossia recipiente con pece per la simulazione di un incendio o di una fiammata infernale*, in Id., *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, Ravenna, per Pietro de' Paoli e Gio. Battista Giouannelli stampatori camerale, 1638, riprodotto in Carlo Togliani, *Dal Pastor Fido guariniano all'ingresso trionfale di Margherita d'Austria*, in Simona Brunetti (a cura di), *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga 1480-1630*, Bari, Edizioni di Pagina, 2016, p. 402

Fig. 15. Nicola Sabbatini, *Sistema su come si facciano venire le Navi, le Galere, o gli altri legni sopra il Mare a vela, o a remi, per dritto, e poi rivoltargli, e tornare indietro*, in Id., *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, Ravenna, per Pietro de' Paoli e Gio. Battista Giouannelli stampatori camerale, 1638, riprodotto in Carlo Togliani, *Dal Pastor Fido guariniano all'ingresso trionfale di Margherita d'Austria*, in Simona Brunetti (a cura di), *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga 1480-1630*, Bari, Edizioni di Pagina, 2016, p. 402



16

Fig. 16. Anton Van Dyck, *Amarilli e Mirtillo*, 1631-1632, dipinto ad olio, Torino, Galleria Sabauda, Catalogo generale dei beni culturali, inv. 348



17

Fig. 17. Domenico Il Sarzana Fiasella, *Silvio e Dorinda*, XVII sec., olio su tela, collezione d'arte della Banca Carige, Genova



18



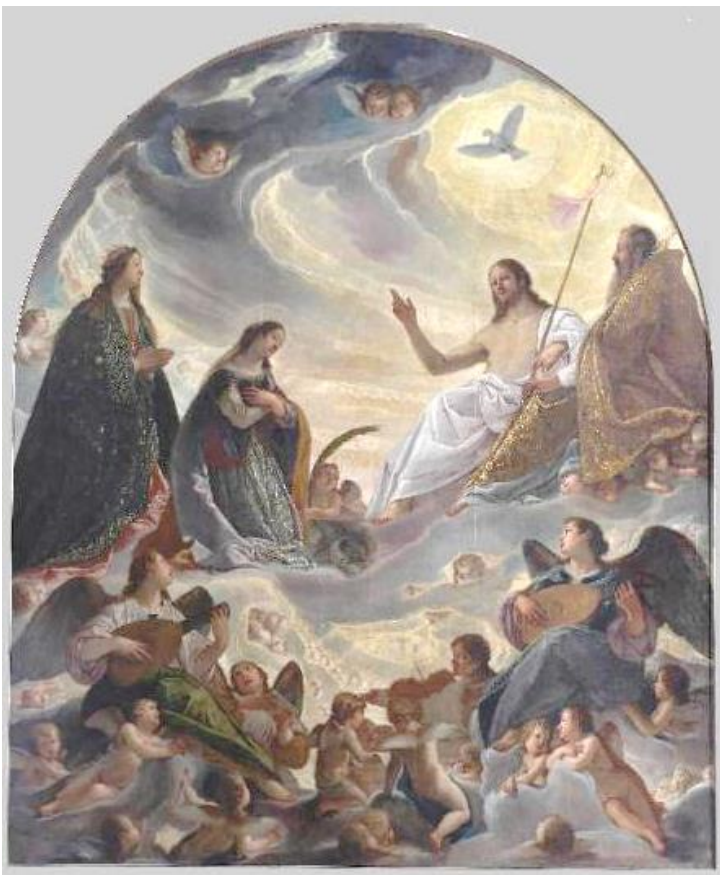
19

Fig. 18. Orazio Fidani, *Mosca cieca con Mirtillo, Amarilli, Corsica e le ninfe*, 1654, olio su tela, collezione privata

Fig. 19. Adriaen Van Nieulandt, *Amarillis incorona Mirtillo*, 1648, olio su tela, collezione privata



20



21

Fig. 20. Antonio Maria Viani, *Sala degli Arcieri*, 1601-1610, pittura a fresco, stucco, Museo di Palazzo Ducale, Mantova

Fig. 21. Antonio Maria Viani, *La Vergine presenta Santa Margherita alla Santissima Trinità*, post 1619, olio su tela, Museo di Palazzo Ducale, Mantova

BIBLIOGRAFIA

La famiglia Gonzaga

ROMANO GIACINTO, *Gian Galeazzo e gli eredi di Bernabò*, in «Giornale della società storica lombarda», vol. 8, marzo 1891, pp. 5-59

LUZIO ALESSANDRO, *L'Archivio Gonzaga di Mantova. La corrispondenza familiare, amministrativa e diplomatica dei Gonzaga*, Firenze, Olschki, 1922, vol. II

TORELLI PIETRO, *Capitanato del popolo e vicariato imperiale come elementi costitutivi della signoria bonacolsiana. Estratto dagli atti e memorie della Accademia Virgiliana di Mantova*, Mantova, Mondovì, 1921-1923, vol. XIV-XVI,

CONIGLIO GIUSEPPE, *I Gonzaga*, Varese, Dall'Oglio, 1967

MOZZARELLI CESARE, ORESKO ROBERT, VENTURA LEANDRO, *La Corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna: 1540-1550*, Roma, Bulzoni, 1997

TALVELA XAVIER, *Image and Independence. Isabella d'Este and the art of self-representation*, Wayne State University, 2017

SANTOS SALAZZAR IGOR, *I Gonzaga. Potenza e splendore di una casata*, Santarcangelo di Romagna (RN), Diarkos, 2022

Vincenzo I

FENLON IAIN, *Music and Spectacle at the Gonzaga Court, c. 1580-1600*, in «Proceedings of the Royal Musical Association», vol. 103, 1976-1977, pp. 90-105

SHERR RICHARD E GUIDOBALDI NICOLETTA, *Mecenatismo musicale a Mantova: le nozze di Vincenzo Gonzaga e Margherita Farnese*, in «Rivista italiana di Musicologia», vol. 19, n. 1, 1984, pp. 3-20

BORA GIULIO E ZLATOHLAVEK MARTIN, *Il segno nell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, Milano, Leonardo Arte, 1997

BUJIC BOJAN, *Rinuccini the Craftsman: a View of His 'L'Arianna'*, in «Early Music History», vol. 18, 1999, pp. 75-117

MALACARNE GIANCARLO, *Splendore e declino: da Vincenzo I a Vincenzo II (1587-1627): il duca re*, Modena, Il Bulino, 2007

L'OCCASO STEFANO, *La corte dei Gonzaga e il duca Vincenzo*, in «L'Orfeo di Monteverdi», Milano, 2010, pp. 84-97

Pastor Fido

Materiale d'archivio conservato presso l'Archivio Herla a Mantova¹⁴⁴:

Lettera di Battista Guarini al duca di Mantova, Padova, 7 aprile 1584, segnatura C-1729

Lettera di Annibale Chieppio al Duca di Mantova, Mantova, 26 novembre 1591, segnatura C-1157

Lettera di Annibale Chieppio ad Annibale Iberti, Mantova, 25 novembre 1598, segnatura C-1761

Lettera di Franz Christoph Khevenhiller, Vienna, 1° novembre 1598, segnatura L-111

Lettera di Franz Christoph Khevenhiller, Vienna, 21 novembre 1598, segnatura L-112

Lettera di Giovan Battista Grillo, Mantova, 20 novembre 1598, segnatura L-419

Lettera dal diario di Santa Barbara, Mantova, 21 novembre 1598, segnatura L-450

Lettera di Ferrante Persia, Mantova, 22 novembre 1598, segnatura L-259

Lettera di Giovanni Battista Grillo, Mantova, 22 novembre 1598, segnatura L-422

Lettera di Giovanni Battista Grillo, Mantova, 22 novembre 1598, segnatura L-426

Lettera di Giovanni Battista Grillo, Mantova, 22 novembre 1598, segnatura L-427

¹⁴⁴ Archivio Herla, database della Fondazione "Umberto Artioli" Mantova Capitale Europea dello Spettacolo. La Fondazione si pone tra gli altri obiettivi quello di raccogliere e inventariare il materiale documentario relativo all'attività spettacolare patrocinata dai signori di Mantova, i Gonzaga, nell'epoca del loro massimo splendore, ovvero dal 1480 al 1630. Questo materiale, che è attualmente sparso negli archivi di tutta Europa (Parigi, Londra, Madrid, Vienna, Monaco di Baviera, Innsbruck, Lione, Lisbona, etc., oltre alle città italiane che all'epoca erano in relazione con la Corte di Mantova) costituisce una parte consistente dell'intera documentazione mondiale sulla spettacolarità rinascimentale e barocca, cfr. il sito della Fondazione www.mantovateatro.it.

Testi a stampa:

HARTMANN ARNOLD JR, *Battista Guarini and il Pastor Fido*, in «The Musical Quarterly», vol. 39, n. 3, 1953, pp. 415-425

PIERI MARZIA, *Il «Pastor Fido» e i comici dell'Arte*, in «Biblioteca Teatrale», n. 17, 1991, pp. 1-15

GUARINI BATTISTA, *Il Verrato ovvero difesa di quanto ha scritto m. Giason Denores contra le tragicommedie, et le pastorali, in un suo discorso di poesia*, Ad Istanza di Alfonso Caraffa, 1588

GUARINI BATTISTA, *Il Verrato secondo, ouuero, replica dell'Attizzato accademico ferrarese in difesa del Pastor Fido: contra la seconda scrittura di messer Giason De Nores intitolata Apologia*, Per Filippo Giunti, 1593

DE NORES GIASON, *Apologia contra l'auttor del Verrato di Iason de Nores di quanto ha egli detto in vn suo discorso nelle tragicommedie, e delle pastorali*, Paolo Meietti, 1590

ROSSI VITTORIO, *Battista Guarini ed il Pastor Fido: studio biografico-critico con documenti inediti*, Torino, Loescher, 1886

FENLON IAIN, *Musicisti e mecenati a Mantova nel '500*, traduzione di Alfredo Morelli, Bologna, Il Mulino, 1992

MARCAZZAN MARIO, *Romanticismo critico e coscienza storica*, vol.1, Firenze, Marzocco, 1948

MAZZONI STEFANO, *L'Olimpico di Vicenza. Un teatro e la sua perpetua memoria*, Firenze, Le Lettere, 1998

BURATTELLI CLAUDIA, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinquecento e Seicento*, Firenze, Le Lettere, 1999

SAMSPON LISA, *The mantuan performance of Guarini's Pastor Fido and representations of courtly identity*, in «The modern Language Review», vol. 98, n. 1, 2003, pp. 65-83

ARTIOLI UMBERTO E GRAZIOLI CRISTINA (a cura di), *I Gonzaga e l'Impero: itinerari dello spettacolo, con la collaborazione di Simona Brunetti e Licia Mari; con una selezione di materiali dell'archivio informatico Herla (1560-1630)*, Firenze, Le Lettere, 2005

POZZI FRANCESCO, *La prima rappresentazione del Pastor Fido di Battista Guarini a Crema. Carnevale 1595-1596*, in «Insula Fulcheria», n. 36, 2006, pp. 265-282

BRUNETTI SIMONA, *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga 1480-1630*, Bari, Edizioni di Pagina, 2016

Testi generali

D'ANCONA ALESSANDRO, *Origini del teatro italiano, con due appendici sulla rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel sec. XVI*, Roma, Bardi, 1966

IL PERIEGETA PAUSANIA, *Descrizione della Grecia: periegesi della Grecia*, traduzione di Antonio Nibby, Independently published, 2021, vol. I e II

POZZI MARIO, *Discussioni linguistiche del Cinquecento*, Torino, Utet, 1988

TERRAROLI VALERIO, *Lombardia barocca e tardobarocca. Arte e architettura*, Losanna, Skira, 2005

FALIVA ALBERTO, *Giuseppe Dattaro, un praeceptor Cremonae e ingegnere nel Mantovano*, in «Bollettino Soprintendenza Bergamo e Brescia», n. 4, 2012, pp. 73-80

L'OCCASO STEFANO, *Alcune proposte per Antonio Maria Viani e una quadratura di Palazzo Arrigoni*, in «Civiltà mantovana», vol. XLV, n. 129, 2010, pp. 119-139

APORTI FERRANTE, *Memorie storiche riguardanti San Martino all'Argine: antico municipio del Mantovano poi dominio dei Gonzaga*, Mantova, Gianluigi Arcari editore, 2004

TICOZZI STEFANO, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame ed in pietra, coniatori di medaglie, musicisti, intarsiatori d'ogni età e d'ogni nazione*, Gaetano Schieppati, 1830, vol. I

GILLES NÈRET, *Rubens*, Milano, Taschen, 2004

BAROTTI GIOVANNI ANDREA, BAROTTI LORENZO, *Memorie istoriche di letterati ferraresi*, vol. 2, Ferrara, per gli Eredi di Giuseppe Rinaldo, 1792-1793

Sitografia

<http://www.capitalespettacolo.it/ita/tessari.asp>

www.mantovateatro.it

<https://mantovaduale.beniculturali.it/it/news/895-apre-al-pubblico-la-galleria-delle-metamorfofi>