



**Ludica.** Annali di storia e civiltà del gioco, 30, 2024  
Fondazione Benetton Studi Ricerche / Viella



**Ludica. Annali di storia  
e civiltà del gioco**  
30, 2024

*direttore*  
Gherardo Ortalli

*comitato scientifico*  
Gherardo Ortalli, presidente (Istituto Veneto di Scienze,  
Lettere ed Arti, Venezia)  
Alessandro Arcangeli (Università di Verona)  
Maurice Aymard (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris)  
Élisabeth Belmas (Université Sorbonne Paris Nord)  
Peter Burke (Emmanuel College, University of Cambridge)  
Piero Del Negro (Università di Padova)  
Thierry Depaulis (The International Playing-Card Society)  
Angela Fabris (Universität Klagenfurt)  
Christian Jaser (Universität Kassel)  
John McClelland (University of Toronto)  
Alessandra Rizzi (Università Ca' Foscari Venezia)  
Bernd Roeck (Universität Zürich)

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

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

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

«Ludica. Annali di storia  
e civiltà del gioco» è una rivista  
ideata e realizzata dalla  
Fondazione Benetton Studi Ricerche,  
pubblicata in coedizione  
con Viella.

ISSN 1126-0890  
ISBN 979-12-5469-901-0

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

I diritti sono della  
Fondazione Benetton Studi Ricerche.

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

La redazione declina  
ogni responsabilità per  
testi e immagini inviati in visione  
non espressamente richiesti.

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

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

Direttore responsabile:  
Gherardo Ortalli.

#### Referenze sulle illustrazioni

pp. 15-23, figg. 1-4: Archivio di Stato di Bologna, prot. n. 8071 del 6 dicembre 2024;

pp. 28, 29, figg. 2, 3: fotografie di Jörg P. Anders;

p. 31, fig. 5, e p. 120, fig. 10: su concessione del Ministero della cultura, Museo Nazionale del Bargello; è vietata ogni riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo;

p. 35, fig. 8: 2024 © Foto Scala, Firenze; copyright The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Firenze;

p. 55, fig. 2: The Morgan Library & Museum, 1982.75:650, dono di Mrs. Donald M. Oenslager, 1982;

p. 59, fig. 4: su concessione della Fondazione Torino Musei, fotografia Studio Fotografico Gonella 1996; è vietata ogni riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo;

p. 75, fig. 1: su concessione del Ministero della cultura, Archivio di Stato di Parma;

p. 100, fig. 3: fotografia di Benedetta Colasanti;

p. 102, fig. 4: fotografia Archivio MNAR/Lorenzo Plana Torres, inv. CE01034;

p. 103, fig. 5: fotografia Governatorato Stato della Città del Vaticano, Direzione dei musei; inv. MV.902.0.0;

pp. 107, 115, figg. 1, 6: Catalogo generale dei Beni Culturali;

p. 108, fig. 2: Bibliothèque du Château de Chantilly;

p. 116, fig. 7: su concessione del Ministero della cultura, Archivio di Stato di Firenze;

p. 119, fig. 9: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, prot. 2024/1178/S-E998 del 5 settembre 2024;

p. 127, fig. 1: Getty Images, fotografia di Dea/J.E. Bulloz;

p. 131, fig. 2: Firenze, Biblioteca Riccardiana, su concessione del Ministero della cultura; è vietata ogni riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo;

p. 165, fig. 5: Ministero Ellenico della Cultura, Organizzazione Ellenica per lo Sviluppo delle

Risorse Culturali (HOCRED), fotografia digitale NAMA15499, di Giannis Patrikianos;

pp. 185, 191, figg. 4, 8: Antoine Helbert, antoine-helbert.com;

p. 186, fig. 5: fotografia di Jose Mario Pires;

p. 187, fig. 6: Cplakidas;

p. 188, fig. 7: Eric Chauvin, chauvinart.com;

p. 192, fig. 9: Jean-Claude Golvin, jeanclaudegolvin.com;

pp. 224, 226, 227, figg. 1, 2, 4, 5: su concessione del Ministero della cultura, Gallerie Estensi, Biblioteca Estense Universitaria.

## Sommario/Contents/Index/Inhalt

- 7 Gherardo Ortalli, *Perché ancora “Ludica”/ ‘Ludica’, an ongoing commitment*
- 
- 11 Aldo Giuseppe di Bari, *Il dazio della baratteria e la gestione del gioco d'azzardo legale. Regole, economia e organizzazione a Bologna (1360-1416)*
- 26 Chloé Pluchon-Riera, *Un jeu tout bête. Quand le jeu brouille la frontière entre l'enfant et l'animal dans la peinture italienne (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*
- 42 Anne-Sophie Rieth, *L'instant sensible du geste et la permanence de l'écrit dans les traités d'art équestre (France, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*
- 53 Esther Merino, *Elegía del Barroco escenográfico. La “escena-cuadro” de los Galliani en La vittoria d'Imeneo y la tratadística prerrevolucionaria de Milizia*
- 71 Claudio Bargelli, «Chi carica all'ingrosso il tavoliere»: mondanità e azzardo nella Parma dei Lumi
- 83 Settimio Adriani, *Origini e diffusione della passatella, uno svago “severo” esportato*

### Premio Gaetano Cozzi 2024

- 97 Benedetta Colasanti, *Ludi scenici nella Roma augustea. Appunti sul pantomimo Pilade di Cilicia*
- 107 Francesco Borghero, *Il dado e il dogma. Le normative sul gioco d'azzardo nella legislazione degli ordini monastici benedettini di Camaldoli, Vallombrosa e Monte Oliveto (secoli XIII-XVI)*
- 125 Silvia Orione, *Il palinsesto festivo degli Sforza. Il rituale delle feste nella Milano della seconda metà del secolo XV*
- 140 Marly Terwisscha van Scheltinga, *“Out of Love for the Poor and in Hope of Profit”: early modern lottery players and their reasons for playing the Haarlem lottery of 1607*

---

### Tra pace e guerra: gioco e diplomazia/ Between peace and war: games and diplomacy

- 159 Alessandro Arcangeli, Alessandra Rizzi, *Tra pace e guerra: gioco e diplomazia. Prefazione alla sezione monografica / Between peace and war: games and diplomacy. Preface to the monographic section*
- 161 Enrico Chies, Ekecheiria. *La tregua olimpica, lo sport e la pace*
- 179 Juan Antonio Jiménez Sánchez, *Los edificios de espectáculos, un escenario para la diplomacia en el mundo romano y bizantino*
- 199 Matteo Casini, *Venice, St Mark's Square, the Last Jousts*
- 211 Antonella Stelitano, *Tregua olimpica, pace e sport: da utopia a sfida per il nuovo millennio*

---

### Schede/Observations/Fiches/Karten

- 223 *Occasioni ludiche. Gioco e scrittura del gioco nella tradizione letteraria italiana: Enea Pezzini, «El giocho maledecto». Lo Strazzola, i dadi e la povertà*

---

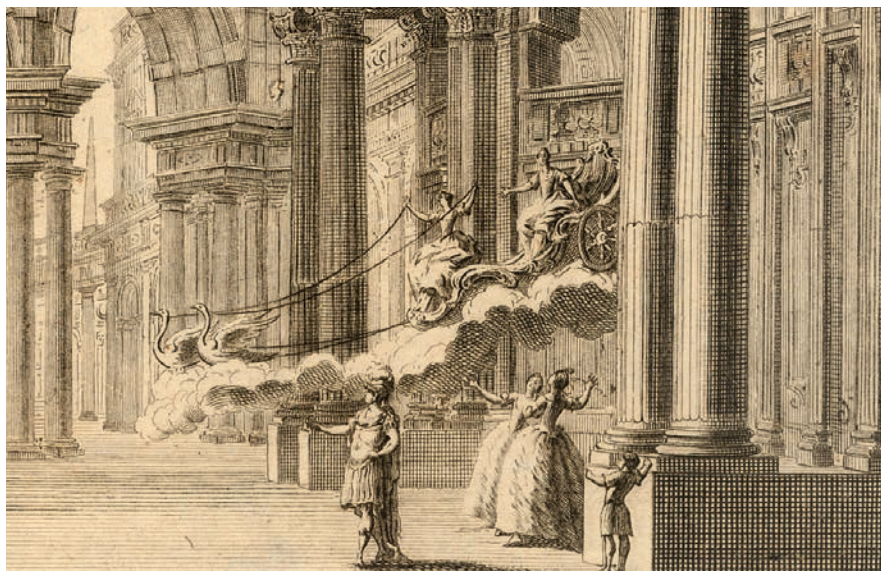
### Libri/Books/Livres/Bücher

- 229 Andrea Angiolino, *Che cos'è un gioco da tavolo*, recensione di Gherardo Ortalli
- 229 Bram van Leuveren, *Early Modern Diplomacy and French Festival Culture in a European Context, 1572-1615*, recensione di Alessandro Arcangeli
- 232 Gianluca Stefani, *I due “gemelli” veneziani. Francesco & Francesco Santurini uomini di teatro al servizio della Serenissima Repubblica*, recensione di Piermario Vesco
- 235 Stephen M. Stigler, *Casanova's Lottery. The history of a revolutionary game of chance*, Rezension von Manfred Zollinger

- 238 Thierry Depaulis, *The Cardmakers of Alsace, 1441-1870*, recensione di Gherardo Ortalli
- 239 Rocco Sciarrone, Federico Esposito, Lorenzo Picarella, *Il gioco d'azzardo, lo Stato e le mafie*, review by Gherardo Ortalli
- 240 *Fashion, Sport, Tourism*, a cura di Alessandro Tosi e Lorenzo Cantoni, recensione di Antonella Stelitano
- 241 Alessandro Tosi, *Come bianche farfalle. Immagini di tennis nella modernità*, recensione di Tiziana Pikler
- 
- 244 Riassunti/Summaries/Résumés/  
Zusammenfassungen
- 253 Autori/Authors/Auteurs/Autoren

## Elegía del Barroco escenográfico. La “escena-cuadro” de los Galliari en *La vittoria d’Imeneo* y la tratadística prerrevolucionaria de Milizia

Placer y utilidad unidos siempre forman el objeto del Teatro.  
FRANCESCO MILIZIA, *Del Teatro*,  
Giambattista Pasquali, Roma 1771.



1

### Preámbulo

La evolución de la semiótica escénica consistió en una transición conceptual fluida. Desde la formulación iconográfica del “buen gobierno” a partir de los *intermezzi* o intermedios de Bernardo Buontalenti, en base al marco verosimilitud ilusionística, que proporcionó la denominada “ventana albertiana” desde el temprano Renacimiento. Sin embargo, a finales del *Seicento* es más que presumible el agotamiento de una estructura con la que se había acostumbrado la retina visual del espectador de la lúdica áulica. «El único poder que mantuvo Italia en Europa fue el de la escenografía»<sup>1</sup>. En una franja cronológica que oscila desde finales del siglo a las primeras décadas del *Settecento*, terminaron de perfilarse los preceptos de una nueva doctrina política que aunaba el pensamiento de la filosofía natural de Leibnitz con las reflexiones de los miembros de la Academia Arcadiana en Roma y que tuvo su reflejo en los nuevos diseños escénicos, fundamentalmente en los que fueron ideados por Filippo Juvarra para el montaje de *Il Ciro*, en el seno de los espectáculos promovidos por el cardenal Ottoboni en su Palacio de la Cancillería, en la capital pontificia. La sombra de Juvarra fue alargada. Salvo en algunos casos de hipertrofia del modelo grandilocuente y efectista del siglo XVII (como en Nápoles), entre la escenografía tardobarroca y la postmetastásica (por Metastasio), se impuso una época de espectacularidad contenida, a manera de paréntesis entre la composición escénica de mayor racionalismo y verosimilitud con los argumentos clásicos para adaptarse a la unidad aristotélica que preconizaban las directrices arcadianas y cuyo léxico había sido conformado por Juvarra. Lo que se ha denominado como «clasicismo de pleno derecho afín a los preceptos arcadianos»<sup>2</sup>. A partir de mediados de los años veinte y primeros de la década de los treinta, se produjo una cierta recomposición, más o menos avanzada en función del contexto sociopolítico de los distintos estados europeos, para el asentamiento y proyección de los nuevos preceptos en la escena, coincidiendo con la hegemonía de Metastasio como gran autor de los textos con los que se estaba hilvanando la mentalidad social y tras él, Apostolo Zeno. Esto implicaba una construcción dramática muy cuidada, con una síntesis argumental, «una síntesis de contradicciones»<sup>3</sup>, escenográfica y melódica con pretensiones de mayor regularidad y equilibrio, cuyas exigencias es-

1. *Il luogo magnifico*, detalle, tomado de Giuseppe Bartoli, *La vittoria d’Imeneo. Festa da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino per le nozze delle A.A.R.R. di Vittorio Amedeo duca di Savoia, e di Maria Antonia Ferdinanda infanta di Spagna*, Stamperia Reale, Turin 1750.

1. MANCINI 1964, p. 45, retomando las palabras de Hyatt Mayor. En esta monografía precisamente se mencionan los nombres de algunos escenógrafos que ya en la segunda mitad del siglo XVII se atrevieron con planteamientos de «apparati di pastorale [...] di tele dipinte per la pastorale», como Bartolomeo Zito y Fedele Lutio y algunos otros mencionados en el ámbito napolitano, provenientes de familias de artistas, en el caso de Giacomo Aniello Dattilo «ancor balbettante della scenografia», p. 39.

2. MATTEI s.d. Las traducciones son de la autora.

3. STAFFIERI 2018, p. 340.

4. MATTEUCCI 1980, pp. 100-101.

5. Aspectos que se sugieren de manera magistral en el texto de Gian Carlo Cavalli, *Dalla prospettiva al paesaggio: evoluzione del temperismo bolognese nel '700*, MATTEUCCI 1980, pp. 301-316.

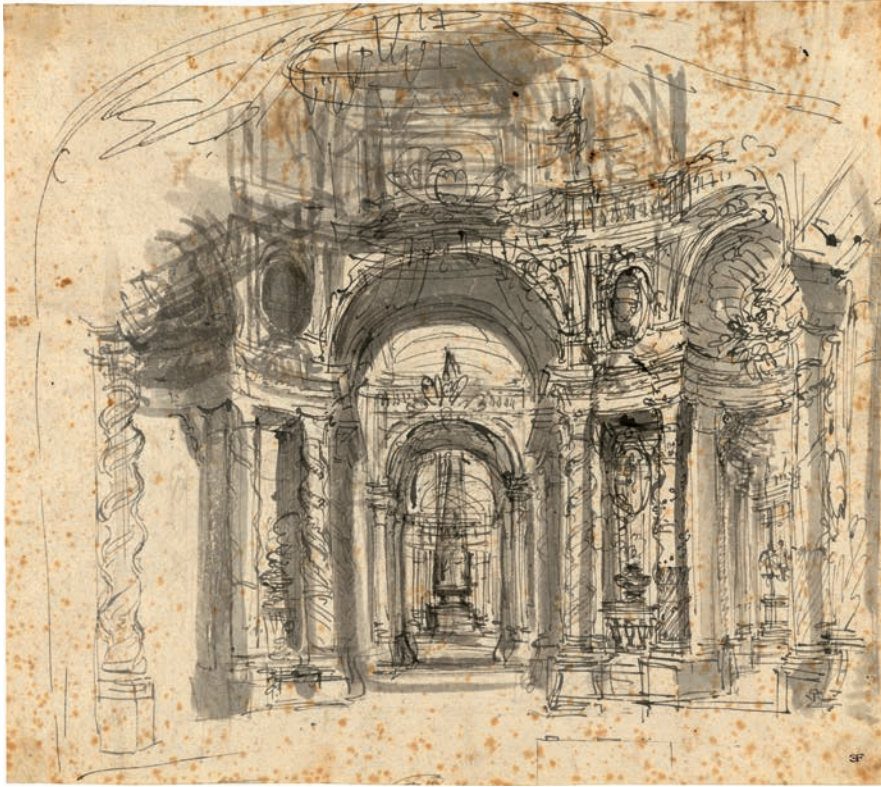
6. Se suele señalar a Pietro Gonzaga como responsable, a finales de siglo, de la renovación escenográfica en base a la iluminación de tintes románticos además de precursor del Neoclasicismo, «mais aussi de ce retour à la manière toute simple et lumineuse», LECLERC 1951, p. 27.

7. Ejemplos tempranos de integración de la ruina en un idílico paisaje apenas esbozado, pero perfectamente identificado como precedente del modelo que encontrará acomodo a lo largo de la iconografía preferente de la centuria del Setecientos, se pueden rastrear en la escena del “Porto” para el montaje de *Lucio Papirio* (Venecia 1721), obra de Innocente Bellavite.

8. François Boucher, de hecho, se convirtió en escenógrafo titular del teatro de la Ópera de París en 1744, tras Giovanni Niccolò Servandoni (más que presumiblemente formado en Italia junto a Giovanni Paolo Pannini), como a su vez éste sucedió a los hijos del gran Berain, superintendente de los espectáculos cortesanos para el rey de Francia Luis XIV. Y resulta interesante observar cómo fue creciendo el prestigio de los pintores especializados en la realización de paisajes para las decoraciones escénicas, como fue el caso de Adams Frans van der Meulen, Adriaen F. Bauduins y más específicamente todavía Jean-Baptiste Lallemand, como “pintor de antigüedades” dentro de ellos. Hacia mediados del siglo XVIII coexistían dos posturas alternativas en la concepción escenográfica francesa, la de Boucher y la del veneciano Pietro Algieri, discípulo del “piranesiano” Servandoni. Paralelamente, en los espectáculos de la corte, por esas mismas fechas, triunfaban las composiciones diseñadas por los hermanos Slodtz, Sebastien-Antoine, Paul-Ambroise y René-Michel sobre todo, más en la línea de los italianos que buscaban fusionar las innovaciones escenográficas provenientes de dicha geografía con el entretenimiento francés propiamente. Ya en la segunda mitad de siglo, fue Louis-René Boquet quien se ocupó de las decoraciones del teatro, siguiendo la estética en este caso de Boucher, alternando su trabajo con la labor de pintor para los *Menus plaisirs du roi*, interrumpido sólo desde marzo a septiembre por la presencia de Bernardino y

tilísticas, además de la depuración escenográfica también conllevaban en el aspecto musical del género por excelencia, el operístico, unas arias más cortas, que posibilitara un mayor desarrollo cualitativo de los intérpretes, retórico y vocal. Ciertamente, el modelo juvarriano aplicado al diseño arquitectónico es reconocible en artistas como Luigi Vanvitelli (1700-1773), Vincenzo Re (1695-1762) o Pietro Righini (1683-1742) entre otros, al margen de que tuvieran que adaptarse al gusto continuista de la apoteosis tardobarroca en la puesta en escena, como en el caso del montaje de *L'Achille in Sciro* de Johann Adolf Hasse, en el otoño de 1759 en el teatro de San Carlo en Nápoles, con la presencia de Vanvitelli y donde hubo que coordinar la presencia sobre el escenario de más de cuarenta personas de coro al mismo tiempo que doce bailarines para representar unas bacanales. De la misma manera que hubo que compatibilizar diseño escénico adaptado al exotismo del contexto histórico con la espectacularidad lo más desbordante posible, introduciendo cuatro camellos en el *Ezio* de Domenico Sarro (1741) y distinto número de elefantes en otros tantos montajes que se llevaron a cabo en el mismo escenario napolitano, más anclado a los postulados de la centuria anterior.

A lo largo del siglo XVIII se fue produciendo una progresiva racionalización de los efectos escénicos hiperbólicos barrocos. Un reduccionismo de la maravilla que condujo inexorablemente a la formulación de la composición de la “escena-cuadro”, dentro de una institucionalización de la actividad teatral «regulada por la rutina»<sup>4</sup>. La escenografía sufrió la disolución del esquema compositivo de la verosimilitud albertiana a instancias de la progresiva imposición de la “escenografía angular” de los Bibiena, empezando por Ferdinando e impulsada por el éxito de la pintura decorativa parietal de la “cuadratura” de la escuela boloñesa, de donde, precisamente, partió una forma de afrontar la representación del paisaje, siendo un capricho en principio para terminar convirtiéndose en uno de los géneros prioritarios del siglo y el componente básico del ideario sociocultural y político de la época, en forma de *koiné* o lenguaje de una semántica iconográfica de carácter autónomo. Como las primeras luces de los inicios del estilo renacentista, se atisban pequeños destellos o *felices intuiciones* en las obras de algunos artistas como el Mirandolese (1673-1741)<sup>5</sup>, Pietro Paltronieri, culminados en verdaderos aspectos revolucionarios, supeditando la hegemonía perspectiva al determinismo dramático de la iluminación escénica como en las intervenciones en el ámbito teatral de otros como Pietro Gonzaga (1751-1831)<sup>6</sup>, en la senda de Gian Lorenzo Bernini, más proclives a una disminución del maquinismo a ultranza del *Seicento* frente a la inserción de los efectos lumínicos en el cauce plástico escenográfico. Al mismo Mirandolese se le atribuye una temprana aproximación – dentro de la polivalente fenomenología del *Settecento* – a uno de los “revival” más propios de fin de siglo, a la manera del pintoresquismo del prerromanticismo inglés, mezclando le «ruine herbose»<sup>7</sup>, en su caso con el de la arquitectura neogótica, mostrando el seísmo que ya se estaba produciendo ante la invasión de la armonía racional por la fantasía ilusoria. En la traslación a la escena se produce una transición fluida de la grandiosidad barroca universal a la «arcadia doméstica o domesticada» o conquista del espacio como fenómeno natural. Un espacio retratado en forma de paisaje encantado, que, lejos de sobrecoger, cautivó al público devenido en unas cortes de evidente fragilidad moral, a través de las obras de François Boucher<sup>8</sup> por ejemplo, como los libretos omnipresentes de Metastasio. Un paisaje invadido progresivamente de ruinas arqueologizantes, aún sometidas a las normas del espacio del “humanismo geométrico” pero ya cargadas de misterioso efecto atmosférico, presentimiento dulcificado, a la manera del sublime paisaje de Gaspar David Friedrich.



2

La asimetría de pura fantasía ideada por Juvarra preludiva los cambios del rococó pero con diferencias, porque su libertad creativa no era arbitraria, sino todavía más clara en sus composiciones escénicas no arquitectónicas, de ámbito paisajístico, pero más ostensiblemente diferenciada en aquellas de realismo asimétrico vistas en diagonal de los Bibiena<sup>9</sup>. El nexa que conduce estilísticamente desde Juvarra a los Galliari<sup>10</sup> pasa por la figura de Innocente Bellavite<sup>11</sup>, que muestra además de los cambios estructurales de la concepción escenográfica, la transformación que se fue produciendo en la propia acepción del escenógrafo, en los cambios de denominación con las que pasaron a firmar sus actuaciones profesionales. Bernardino Galliari actuó como ayudante de Bellavite en el teatro Regio Ducale de Milán, en la estación de 1741-1742, en calidad de *figurista*. Por su parte, Fabrizio lo hacía como *architetto e prospettico*, de la misma forma que el tercer hermano, Giovanni Antonio, figuraba como especialista *decoratore generico*. En lo referido al lenguaje escénico como aportación tipológica diferencial del siglo XVIII, los Galliari se decantaron por lo que se ha venido en denominar “escena-cuadro”, entendida como simple reproducción de la pintura de caballete (ya fueran vistas de ruinas, paisajes arcádicos o fantasías arquitectónicas), construidas además en base a la organización perspectiva multifocal, que pretendía, con todo, la misma verosimilitud renacentista, pero de otra forma, empleando sin embargo términos propios de la escenografía del siglo XVII, en una «vera reggia, ma una reggia settecentesca»<sup>12</sup>. Pero antes que ellos, Bellavite ya había mostrado «sin ser excesivamente brillante» dentro del panorama de la escenografía *settecentesca*, atisbos de lucidez en la flexibilización de la visión por los flancos, como discípulo de Ferdinando Galli Bibiena, fundamentalmente en algunas de las escenas que diseñó

2. La alargada sombra de Juvarra se hizo sentir a lo largo de todo el siglo en arquitectos y escenógrafos italianos y europeos. Luigi Vanvitelli, *A Court With an Obelisk Seen in Perspective*. Verso: a study of a setting, similar to recto, and a separate study for an altar, 1752. New York, The Morgan Library & Museum, Department of Drawings and Prints.

Fabrizio Galliari. El recorrido remata a final de siglo con la figura de Paris, nombrado arquitecto al tiempo de la Academia real de música y de los *Menus plaisirs*, orientado en un ostensible interés por la puesta en escena en el marco de la verosimilitud histórica y geográfica de las tramas argumentales, proponiendo el retorno a las fuentes antiguas a través del estudio pormenorizado de las ruinas que él mismo pudo revisar en distintas estancias en Roma. LACOMBE 2021, pp. 812-813.

9. VIALE FERRERO 1963, p. 6.

10. Cuya fortuna no fue rápida, aunque si continua y constante. VIALE FERRERO 1975, p. 515.

11. Innocente Bellavite (nacido en Verona en torno a 1692 y fallecido en su misma ciudad natal en 1762), en la senda de la escenografía cuadradurista, años antes de la primera edición de *Antichità romane* de Giovanni Battista Piranesi (1758) y ya con posterioridad otro exponente de composición en base a fusión de paisaje y ruinismo se puede ver en el *Bosco sacro di Diana* para la *Ifigenia in Tauri* en el Regio de Turín, ideado por Fabrizio Galliari, que se conserva entre los fondos de la Casa Museo Lodovico Pogliaghi de Varese. VIALE FERRERO 1962. En Turín colaboró con Juvarra en el montaje de *Ricimero*, en el teatro Carignano.

12. VIALE FERRERO 1975, p. 519.

como pintor para la representación del *Lucio Papirio* (Venecia 1721), bajo la dirección de Giuseppe Mauro, hermano del legendario Gaspare. Precisamente, más en la línea iniciada por Juvarra, la relajación de los rigores geométricos en la concepción arquitectónica se habría logrado en el caso de Bellavite mediante la fusión atenuante del paisaje, a manera de perspectiva atmosférica, adelantándose así en la formulación de la “escena-cuadro” en la composición de la «campagna con acampamento», de cierta similitud con alguna otra imagen de Carlo Antonio Buffagnotti, o en la denominada *Giardini pensili* (Casa Museo Lodovico Pogliaghi di Varese), si bien permanecía el efecto teatral con carácter prioritario frente a una concepción pictórica hegemónica de la escena<sup>13</sup>.

Los últimos años de su vida, Ferdinando Bibiena los pasó prácticamente retirado porque había perdido casi toda la visión ocular. En Turín se sucedieron distintos escenógrafos a cargo de la dirección de las decoraciones del teatro Regio, entre los que cabe mencionar a Girolamo Mengozzi Colonna, ferrarés, nacido en torno a 1680 y fallecido en 1776 y que tuvo experiencia como pintor de cuadraturas, o lo que también podría denominarse ilusionismo pictórico espacial a gran escala, entre otros al lado de Tiépolo en Venecia, en los frescos del Palacio Labia y degli Scalzi.

### Del “Barroco otoñal” a la escenografía fin del siglo XVIII

El teórico Francesco Algarotti (1712-1764) se mostraba contrario a lo que consideraba degradación de los seguidores de Bibiena, porque entendía que los diseños escenográficos se habían desvirtuado, convertidos en divertimentos pictóricos que “desdibujaban” la verosimilitud de la puesta en escena, y en el proceso, además, se produjo la transformación de la tradición *seicentesca*, aún con la multiplicación de puntos de vista, latente la idea de ventana albertiana o configuración de la vista tras la embocadura, como prolongación del espacio tridimensional de la realidad en la denominada fórmula de la “escena-cuadro” que se atribuye a Bernardino y Fabrizio Galliari, esto es una escenografía compuesta en base a un telón de fondo, sin bastidores laterales, a la manera de telón *sipario*<sup>14</sup>, que se recrea en la impresión de bidimensionalidad de artificio irreal.

En la segunda mitad del siglo XVIII se produjo lo que Gloria Staffieri denomina «crisis de las certezas»<sup>15</sup>, aquellas a las que se refería André Chastel, como consolidación de los preceptos que habían servido de articulación de la Edad Moderna. Staffieri, que hace una disección exhaustiva de la historia de los géneros musicales que fueron transitando por los escenarios de dicha época, se refiere en este caso a la crisis que se produjo a partir de la segunda mitad del *Settecento*, de la ópera metastasiana de rígida estructura, que había sido hegemónica durante la primera mitad, buscando una renovación que terminó resolviéndose con la creación de la tragedia lírica, un tanto más desbordante y apasionada, o esa era la pretensión implícita en la búsqueda de renovación.

Esto se originó en el marco de una nueva geografía política, que transitó en Europa desde la Guerra de Sucesión española, conflicto con el que terminó el siglo XVII y que se resolvió con la paz derivada del Tratado de Aquisgrán (1748), que dejaron como nuevos protagonistas de la nueva centuria a Inglaterra, Francia y Austria, quedando Italia como lo había sido en épocas anteriores, mero tablero de juego de los enfrentamientos entre unas y otras potencias, en función de las distintas alianzas de los estados italianos, como por ejemplo Toscana, gobernado por Francesco de Lorena asimismo marido de la emperatriz de Austria María Teresa, o el Ducado de Parma, que estrechó lazos con la corona española

13. VIALE FERRERO 1952-1953. Casi más alejado progresivamente de la visión arquitectónica de la escena y representativo del pintoresquismo que la iría invadiendo (frente a los escenógrafos más anclados en el estilo arquitectónico más florido del rococó), considerado entonces más como pintor de ruinas, que parecía una iconografía apropiada para rememorar de forma nostálgica con tintes prerrománticos y ambientar los argumentos de raigambre clásica, como este que se señala de *Lucio Papirio*.

14. BIGGI 1997.

15. STAFFIERI 2018, p. 340.



3

de los Borbones tras el matrimonio de Isabel de Farnesio. Así que de la estructura del absolutismo anclado en los privilegios de la aristocracia nobiliaria se evolucionó hacia el “iluminismo” y la “ilustración”, el fenómeno conocido como “absolutismo iluminado” o “despotismo ilustrado” que cuestionaba cada vez con mayor impulso los privilegios arbitrarios, el autoritarismo, con igual exaltación en paralelo de la razón y la libertad, todo lo cual desembocó a finales del siglo en las revoluciones liberales, empezando por la francesa y la consiguiente disolución del Antiguo Régimen. Es esta crisis intelectual la que encarnan pensadores y tradistas como Francesco Algarotti, que siguieron compartiendo aspectos de los ideales arcadianos como era el predominio de los personajes del mundo histórico clásico y de la mitología olímpica, porque servían al propósito, igual que antaño, de erigirse en “exempla” o sea modelos de conducta y comportamiento de exaltación heroica, con los que, ahora, no sólo los gobernantes propiamente, sino una amplia sección de la burocracia administrativa sobre la que sustentaba el Absolutismo, también se identificaban.

Otra cosa era la manera en la que hacer esa escenificación de los asuntos argumentales con mayor pathos dramático, o cuando menos similar, pero por otros conductos escenográficos. Por ejemplo, en el ámbito de la danza el coreógrafo florentino Gasparo Angiolini, émulo de Georges Noverre (1727-1810), revolucionó el baile francés, transformando el *ballet* de las acrobacias espectaculares en una forma más asentada sobre las acciones retóricas impactantes del cuerpo a la manera del antiguo pantomimo romano. En otra disciplina, como era la de los cantantes, se pasó del mejor intérprete de la doctrina metastasiana, Farinelli, a la del no menos célebre castrato Gaspare Pachierotti, que fue conocido por sobresalir en el canto patético en su manera de transmitir sentimiento al espectador. Como dijo Voltaire, se trataba de una manera que discurría entre la dramaturgia clasicista y la nueva sensibilidad sentimental y lacrimógena, en la que empezaron, ade-

3. Representación de los Jardines de Flora en el texto *Feste theatri per la Finta pazza, drama del sigr Giulio Strozzi, rappresentate nel Piccolo Borbone in Parigi quest'anno 1645 et da Giacomo Torelli*, grabador Nicolas Cochin, 1645. Diseño escenográfico de Giacomo Torelli. París, Bibliothèque nationale de France, Département Arts du spectacle, Ra3-89.

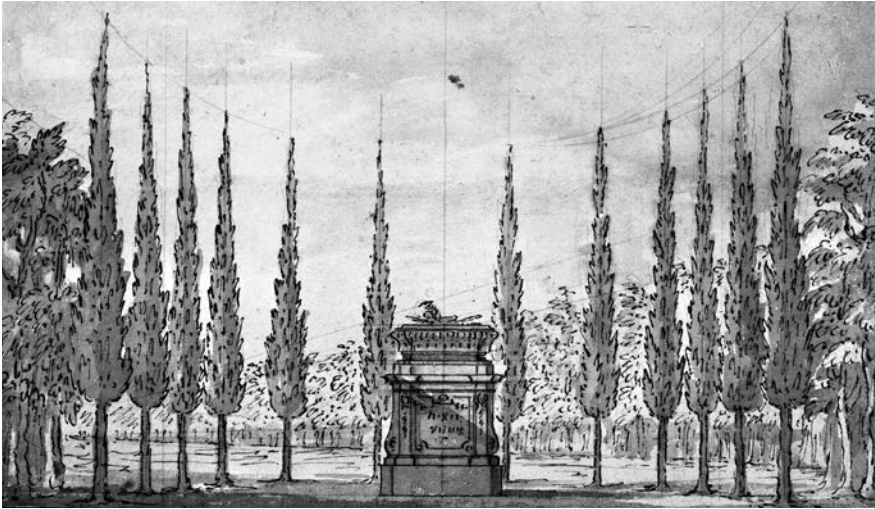
más, a aparecer rasgos de procedencia anglosajona, anticipando el prerromanticismo nórdico, de influencia osiánica (que incidía en las raíces célticas).

Dicha exaltación racional también tuvo su proyección sobre el escenario y tuvo su traducción en la renovación de los parámetros escenográficos. Voltaire, entre otros (no hay que olvidar que era miembro de la delegación de la Arcadia en Francia), fue uno de los que siguieron valorando el teatro como instrumento, en este caso, de los principios libertarios. En la escenografía, dicha renovación se focalizó sobre la formulación de la “escena-cuadro”. El siglo XVII finalizó con la ruptura de la perspectiva monofocal brunelleschiana a causa de la formulación de la perspectiva angular multifocal, de la mano de Ferdinando y Francesco Galli Bibiena. Fue la aportación técnica que dio la puntilla al sistema escenográfico de los *cuatro elementos*, junto a la revolución de la semiótica ideada por Juvarra en base a los postulados de la Academia de la Arcadia, que tuvo su continuidad a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII, tal como se ha desarrollado anteriormente. Rebasado ese periodo, las reformas de los géneros vinieron acompañadas, como no podía ser de otra manera, de una forma diferente de composición escenográfica, que es aquella de la escena concebida a manera de cuadro pictórico, para algunos emanada de la escuela veneciana, entre cuyos pintores, pero también escenógrafo ocasional, se puede citar a Bernardo Canal (1664-1774), progenitor del Canaletto y Marco Ricci (1676-1730), que trabajaron, especialmente, en el teatro Sant’Angelo para distintas decoraciones de obras de Vivaldi.

La nueva técnica, más que organizada en función de los bastidores (ya fuera en diagonal como en paralelo al borde del proscenio, de Carlo Fontana o de Filippo Juvarra respectivamente y vinculados con el fondo como punto de fuga perspectivo, ya fuera uno o varios de ellos) se articulaba en base a telones que subían y bajaban a discreción, sobre todo en consonancia – y he aquí la innovación – con el gran telón del fondo pintado, *fondale*, al que confluye la visión, pero no obligatoriamente de los bastidores, que pasan no a un segundo plano sino casi al desuso total, desplazados por otros telones paralelos al del fondo, que sólo se desplazan en la vertical, subiendo y bajando, e incluso algunos de ellos con incrustaciones materiales que ayudan a darles una sensación volumétrica de tridimensionalidad y que no requieren de una tan elaborada maquinaria, todo lo cual evidencia mayor determinismo pictórico en la concepción que la arquitectónica propiamente de periodos anteriores. Evidentemente, esta simplificación parecía más adecuada a la reducción de mutaciones escenográficas tipológicas que la de los *cuatro elementos* simbólicos, sin embargo, mucho más acompañada con la Arcadiana.

Girolamo Mengozzi (Ferrara, 1686-Venecia, 1774), mejor conocido como Girolamo Colonna por la estrecha relación que estableció con dicha familia aristocrática con ocasión de su estancia en Roma a mediados de los años veinte. Tras su formación en Ferrara marchó a Venecia, donde estuvo trabajando más de cuarenta años, la mayor parte de ellos junto a Giambattista Tiepolo (1696-1770). Tras Mengozzi, recalaron en el panorama de la capital sabauda los Galliari, Bernardino, Fabrizio y Giovanni Antonio<sup>16</sup>, los primeros de una estirpe que acostumbraban a trabajar en equipo, a quienes se fueron sumando los distintos sucesores, tan prolíficos y dedicados a los mismos menesteres como lo fueran los Bibiena. La primera obra documentada les sitúa en 1738, llamados a Innsbruck para organizar los festejos para la celebración del matrimonio de Maria Amalia de Polonia y Carlos III Borbón. A partir de ahí, en 1771 realizaron el telón para la representación de *Le nozze di Telemaco*, para el Regio Ducale de Milán, y ya en 1748 se les localiza trabajando para el teatro Regio de Turín. Allí idearon y crearon las deco-

16. Los tres eran hijos del pintor Giovanni Bernardino (1707-1794), Fabrizio (Andorno 1709-Bérgamo 1790) y Giovanni Antonio (1716-1783). Entre las tempranas creaciones del binomio de los hermanos se encuentran las que se les encargaron en el teatro Regio Ducale de Milán para los montajes: *L’Olimpiade* (1748) y *Semiramide riconosciuta* de Baldassarre Galuppi, *Antigona* de Giuseppe Scarlatti (1755), *Ruggiero ovvero L’eroica gratitudine* de Johann Adolf Hasse (1771, para los esponsales de Maria Beatrice d’Este con Ferdinando d’Austria), *Sismano nel Mogol* de Giovanni Paisiello (1773) y las tres óperas de Wolfgang Amadeus Mozart que se representaron allí igualmente, *Mitridate re di Ponto* (1770), *Ascanio in Alba* (interpretada en las fiestas de 1771) y *Lucio Silla* (1772); entre los bailes figuran las decoraciones en 1774 para *Semiramide* de Christoph Willibald Gluck, *Solimano* y *La contadina in corte* con scenografía de Gasparo Angiolini. Los mismos nombres que se repiten para los montajes del teatro de Turín; Galuppi con el estreno de *La vittoria d’Imeneo* (1750) para el matrimonio de Victor Amadeo de Saboya, de *Dario* (1751), de la *Clemenza di Tito* (1760), de *Sofonisba* (1764); y la primera ejecución de *Enea nel Lazio* de Tommaso Traetta (1760), *Tigrane* de Niccolò Piccinni (1761), *Annibale in Torino* de Giovanni Paisiello (1771). Sobre Fabrizio Galliari, en PIGOZZI 1988, p. 120.



4

raciones para el espectáculo de *La vittoria d'Imeneo*<sup>17</sup>, de cuyo libreto se conserva un ejemplar en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid<sup>18</sup>, para conmemorar el matrimonio-nozze del príncipe de Piamonte, Vittorio Amadeo, y María Antonia, infanta de España. Entre otros datos significativos relativos a su trabajo, es interesante la fecha de 1777, año en que entablaron relación con el famoso bailarín Jean-Georges Noverre para elaborar ciertas decoraciones para el teatro de la Ópera de París y ya en 1778, fecha relevante para su reconocimiento institucional, al ser nombrados ambos dos, Bernardino y Fabrizio respectivamente, profesores de la Academia de Pintura de Turín, coincidiendo con la preparación de las decoraciones escénicas que elaboraron para la obra inaugural del teatro de la Scala de Milán, por entonces *L'Europa riconosciuta* de Antonio Salieri, el legendario rival de Mozart. No mucho después abandonaron la actividad allí, sucediéndoles en la tarea, entre otros, Pietro Gonzaga, discípulo aventajado, hasta que en la década de 1780 fue disminuyendo su actividad hasta sus respectivos fallecimientos, tras longeva trayectoria vital y no menos prolífica laboral en el ámbito de la escenografía, primero Fabrizio (en Treviglio, 1790) y después Bernardino (ya muy mayor, en la misma localidad natal, Andorno, cerca de Biella en el Piamonte, en 1794).

Los diseños de Fabrizio, siempre en colaboración con su hermano Bernardino<sup>19</sup>, difieren de la grandeza colosal de la arquitectura de los Bibiena, Giovanni Paolo Pannini o Giovanni Battista Piranesi, en una versión más libertaria, imaginativa, que tendía a insertar dichas construcciones con reminiscencias clásicas, e incluso en disolución ruinosas, en ámbitos más etéreos, más adecuados para un marco envuelto en una atmósfera más melancólica, idílica, bucólica, arcadiana, irreal, menos preocupado por una restitución fidedigna que por una difuminación consciente y quizás con mayor flexibilidad, con progresiva difuminación de contornos. A partir de 1760 aproximadamente se suele situar la instauración oficial del gusto neoclásico en la decoración escénica, a partir de las obras de Pietro y Giovanni Paolo Gasperi, pero se podría asumir que, para Fabrizio, la adscripción a este movimiento estilístico pudiera ser una experiencia ocasional y no expresamente determinante, porque para él siempre primó una sensibilidad pictórica emocional y evocadora un tanto alejada de postulados más depurados y severos de lo que terminaría convirtiéndose en el estilo de la Ilustración.

4. Familia Galliari, *Scenografia con ameno boschetto d'allori e cipressi che ad arte diradato racchiude il sepolcro d'Euridice e Orfeo* (per l'atto d'Orfeo, scena i, rappresentato ne le feste d'Apollo, Parma 1769), 1769, pluma, tinta parda, acuarela sobre papel blanco, 30 x 46,2 cm (inv. 3110/DS). Turín, Palazzo Madama, Museo Civico d'Arte Antica.

17. Según Mercedes Viale Ferrero, quien publicó el diseño de la Colección Lampugnani, sobre la escenografía de esta obra dijo que «Avvezzi per lunga consuetudine alle molteplici esperienze della scenografia barocchetta gli spettatori de *La vittoria d'Imeneo* poterono apprezzare al giusto valore l'abilità con cui Fabrizio seppe trasformare l'assedio della città in un paesaggio arcadico, abilmente rilevato da qualche pizzico di rovinismo e di esotismo; o la disinvoltura con cui ridusse il Luogo magnifico ad un traforato incastro di forme architettoniche squisitamente inconsistenti, il Tempio ad un leggiadro salotto», VIALE FERRERO 1970, p. 163. Otros diseños escenográficos de la misma obra se conservan en la Biblioteca Reale y el Museo Civico de Turín, VIALE FERRERO 1950-1951.

18. BARTOLI 1750.

19. Parece que la colaboración de los hermanos fue habitual y profunda, a manera de comunidad fraternal y que tenían perfectamente distribuidas las tareas. Bernardino hacía las veces de creador de las figuras y decorados, que de la misma forma se trasladaban a los grabados sintéticos de lo que fueron las composiciones escenográficas, sobre los diseños "perspectivos" o de la caja arquitectónica de Fabrizio, además de los diseños previos, bocetos preparatorios y disposición de los lienzos escénicos, que remataba el mayor de los hermanos con la ejecución pictórica, con sentido unitario.



5

5. Giuseppe Bartoli, *La vittoria d'Imeneo*, Stamperia Reale, Turín 1750, frontis. Turín, Archivio di Stato, Biblioteca Antica, HVII.68.

En las decoraciones escenográficas ideadas para la puesta en escena de *La vittoria d'Imeneo* – un tema habitual dentro de la iconografía de las celebraciones de esponsales regias o *nozze* del Absolutismo Barroco, consagrado en una de las obras celeberrimas del siglo XVII, *Il pomo d'oro* (1668), en base al libreto de Antonio Cesti – se pueden ver ya los elementos de común denominador del estilo definitorio de los Galliari.

En el primero de los grabados, que reproducía la escena del asedio, el personaje edilicio protagonista se relega al plano del fondo, frente a una ambientación de un marzo espacial abierto, más amplio, tratado con mayor ligereza, casi antinaturalista por imaginativo, fruto de la imaginación más que de la evocación estricta del pasado, envuelto en un trazo continuo de movimiento de mórbida curvilínea que se inserta en la senda de un enfoque similar de una corriente estilística que veía y sentía a Juvarra «como profeta»<sup>20</sup>, junto a otros creadores de diseños escenográficos disonantes con respecto a la tendencia rigorista de la perspectiva, aunque asimétrica, de los Bibiena, como era el caso de los Mauro, Pietro Righini, Domenico Fossati, Domenico Jolli, Vincenzo Re y uno de los miembros de la saga, que se alejó un tanto de las directrices familiares, Carlo Galli.

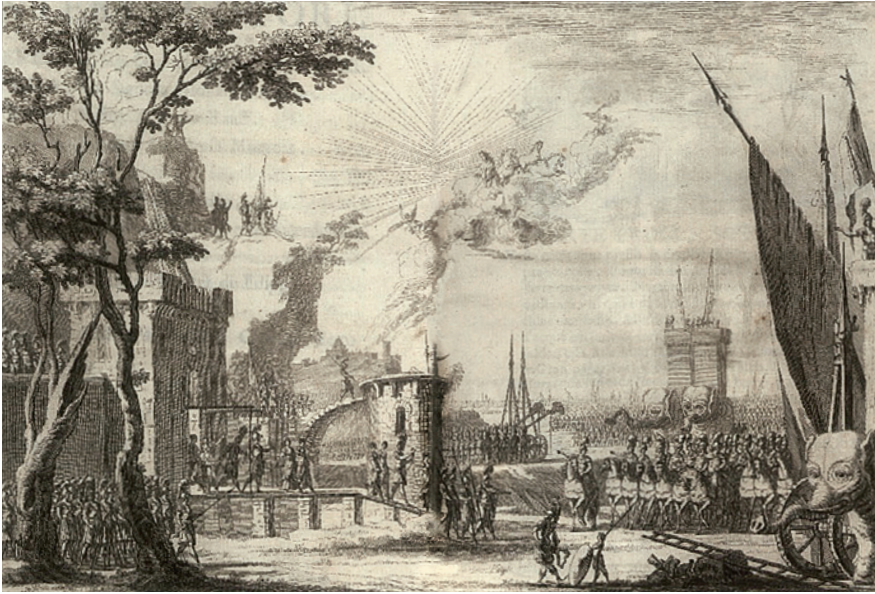
La abigarrada composición para escenificar el sitio está perfectamente integrada en lo que parece ser un único plano de fondo pictórico, tras la embocadura delimitada por el elefante y los árboles que trenzan sus ramas en el lateral izquierdo, detrás de la prudente franja del proscenio en el que habrían de desenvolverse las acciones de los actores. Los habituales efectos creados por la colocación de los bastidores laterales alineados hacia el punto de fuga del Barroco han perdido preeminencia, desplazados por la proyección integrada de la composición escenográfica sobre un único telón de fondo, de forma que se mantiene la concepción de ventana ilusoria, pero como marco de un cuadro unitario.

Para mantener la verosimilitud escénica de una composición en cuadro pictórico, en el caso de la segunda escenografía que recreaba el edificio templario en honor de Hércules, era imprescindible que la acción de la representación o de la actuación se desarrollara en primer término del proscenio, que, con todo, mantiene la sensación de amplitud espacial con el telón del fondo y la superposición de planos paralelos del resto de lienzos con los que simula una construcción absidal y combinación de estructuras arquitectónicas en la tradición del Barroco tardío.

En la formulación de la “escena-cuadro” parece que precedieron a Fabrizio Galliari, escenógrafos como Innocente Bellavite y Pietro Righini, quienes indagaron con cierta rigidez temprana ligada a las primeras tentativas de origen cuadraturista, si bien la formulación definitiva vino del artista de Andorno. No obstante, inconformista con su propio hallazgo, Fabrizio no dejó de buscar constantemente innovación, nueva orientación que le condujeron al final desde un primer estilo neoclásico a otro más próximo a los ideales del racionalismo “iluminístico”, que aspiraba a una más profunda comprensión de los valores de la Antigüedad clásica.

Uno de los aspectos básicos del neoclasicismo en escenografía, que ya apuntaban incluso los diseños de Juvarra, implicaba la distinción entre el escenario y el espacio para los espectadores, anterior a la embocadura, por tanto, una ruptura de los efectos visivos ilusionísticos albertianos y con ellos la clara distinción entre la realidad por un lado y la ficción desarrollada en el escenario, que deja de ser concebida como prolongación del espacio real. La moda arqueologizante de recuperación de la arquitectura del pasado clásico no era algo nuevo en escenografía, como ya se ha podido ver desde las creaciones de Ferdinando Bibiena o Carlo Antonio Buffagnotti, aunque todas ellas se caracterizan por una sensa-

20. En palabras literales de VIALE FERRERO 1963, p. 26.



6

6. Asedio, tomado de Giuseppe Bartoli, *La vittoria d'Imeneo*, Stamperia Reale, Turín 1750.

ción de artificiosidad ficticia, de un cierto vacío pintoresquismo e incluso de un exotismo derivado de la conciencia de ser creaciones inventadas, pese a la rememoración de los modelos antiguos. Precisamente contra esos “estereotipos” en los que se había convertido la representación de la Antigüedad – por otro lado imprescindible para la ubicación de los argumentos arcadianos del temprano siglo XVIII, como del más evolucionado neoclasicismo de la segunda mitad de la centuria – Fabrizio Galliani consiguió avanzar en su propia trayectoria estilística a partir de los diseños de la década de 1760<sup>21</sup>, logrando desligarse del mundo delicioso, más artificioso de sus primeras creaciones, para darle un nuevo enfoque a las representaciones vinculadas, necesarias para ambientar las historias del pasado pretérito clásico o helenístico. Diseños tales como el de algunas de las escenas del *Lucio Silla* y, antes que en éstas, en algunas otras del *Artaserse* (1761) o del *Demetrio* (1762), ambos textos de Metastasio que fueron representados en el teatro Regio de Turín, en las que el paisaje contribuyó de forma definitiva a escorar la arquitectura hacia una vertiente de deterioro y decadencia, alejado del esplendor florentino y grandioso de las recreaciones tardobarrocas.

Así, la última fase de la obra de Fabrizio Galliani parece reflejar los resultados de una profunda reflexión al respecto tanto de la escenografía de comienzos del siglo, como de sus inicios, en busca de una representación más sincera, acorde con los valores de las historias argumentales y la propia realidad socio política cambiante que se estaba sucediendo en paralelo. Una representación trasladada a la escenografía, alejada de la frivolidad barroca y tardobarroca del capricho festivo, en busca de una manifestación más evocativa y sugestiva más profunda, que se corresponde precisamente con el ideario de una sociedad en la que empezaban a insinuarse los principios de la Ilustración sometida a los dictámenes de la razón, las cuales, a la postre, desembocaron en las revoluciones de fin de siglo y la disolución del Antiguo Régimen.

Recapitulando, a comienzos del *Settecento* se produjeron entonces dos corrientes renovadoras, una más de carácter técnico, que se correspondería al reordenamiento del espacio, en este caso del paisaje escénico, articulado con rigor

21. VIALE FERRERO 1951.



7

7. Acuarela casi impresionista, Filippo Juvarra, *Ifigenia in Tauri*, 1713, en la senda del estilo lumínico y menos maquinista de Bernini, como base del diseño escenográfico. Podría considerarse temprana formulación del concepto “escena-cuadro” que se atribuye con posterioridad a las decoraciones escenográficas ideadas por los Galliari, Fabrizio y Bernardino.

arquitectónico en base la perspectiva, con una ordenación asimétrica aunque aparente, pero ordenación al fin y al cabo, en base a la visión diagonal de la perspectiva angular ideada y usada en primera instancia por Ferdinando Galli Bibiena y que tuvo continuación y seguidores a lo largo de todo el siglo, como Stefano Orlandi o Vittorio Maria Bigari.

Otra corriente sería la encabezada por Filippo Juvarra, quizás no basada íntegramente en los aspectos matemático perspectivos sino más de calado sustancial iconológico. En la escenografía del artista mesinense la asimetría derivada de la perspectiva multifocal está asumida de partida, incluso superada podría deducirse, siendo más orgánica pero no como objeto fundamental de la reforma escénica, que sin embargo se centraba más en el posible cambio de significado de las tipologías escénicas reducidas desde el modelo de los *cuatro elementos* Buontalenti. La asimetría resultante en sus diseños para los montajes teatrales, sobre todo para aquellos encargados por el cardenal Ottoboni, muestran mayor dinamismo, un movimiento más vibrante que se traslada igualmente al desarrollo de la puesta en escena, que hacía un uso pictórico y subjetivo de la luz si era necesario, no tan apegado a las cartesianas normas de Bibiena. Así, lejos de una precisión realista, por muy asimétrica que fuera, el carácter libertario de los diseños de Juvarra se manifiesta tanto en las composiciones arquitectónicas como en las que no tenían esa temática, en las que se muestra mucho menos encorsetado o impostado que en las escenas de paisajes naturales.

### Elegía del Barroco

Galliari evolucionó desde una manera más cercana a los postulados de Bibiena, tal como se puede ver en plenitud en sus diseños para *La vittoria d'Imeneo*, a otra a partir de la década de 1760 que llegó hasta prácticamente los últimos años de su vida longeva, en los que el trazo empezó a flaquear cuando le menguaron las fuerzas físicas. Hasta ese momento su estilo evolucionó desde la certeza clasicista – esa de la que hablaba Staffieri – hasta postulados más irreales, emanación subjetiva de su propia visión melancólica, a la manera de Juvarra, en la que la reconstrucción arquitectónica era más idílica, fruto del recuerdo imaginado<sup>22</sup> o de su idea de lo que debían ser las restituciones del pasado, de sus ruinas, envueltas en la bruma de una naturaleza fantástica, que se acercaba al exotismo del pintoresquismo a la manera del que se transformaron los jardines ingleses. La otra vertiente de ese clasicismo prerromántico que se puede observar igualmente en la evolución de la escenografía paisajística fue la del primitivismo, que también hundía sus raíces en algunos de los diseños juvarrianos, como el de la cabaña primigenia, en una senda en la que también tuvo sus propios continuadores, entre ellos los Galliari, quienes con posterioridad enlazaron con los preceptos de la Ilustración, de renovación de los valores humanos volviendo a los orígenes de la propia naturaleza, que preconizaban teóricos del movimiento del Iluminismo y las Luces de la Razón, como Rousseau.

En el último cuarto del siglo XVIII los artistas demostraron un creciente interés por la pintura de paisaje como imagen fiel de los efectos naturales y atmosféricos y ahí se insertan las innovaciones de Pietro Gonzaga (1751-1831) en la iluminación, rompiendo con la isometría o equidad en la distribución de la iluminación del escenario, que entonces se concentró en determinados lugares puntuales, causando notables contrastes dramáticos de luces y sombras «marcando la parte oscura con humo negro», aspecto de la pintura teatral que se trasladó al gusto lumínico de pintores como Canaletto (*Turno Aricino*, de Alessandro Scarlatti).

22. Elegía del Barroco lo denomina magistralmente VIALE FERRERO 1963, p. 35.



8. Templo de Hércules, tomado de Giuseppe Bartoli, *La vittoria d'Imeneo*, Stamperia Reale, Turín 1750. Turín, Archivio di Stato, Biblioteca Antica, H.VII.68.

8

Del pensamiento metafórico de la felicidad pastoral de comienzos de siglo se pasó a la búsqueda de la representación naturalista del paisaje<sup>23</sup>. Más conservador fue, sin embargo, en la imitación de la arquitectura escénica, siguiendo en ese caso a los antiguos *imitar l'antico*, sobre los modelos de Giovanni Battista Piranesi, distanciándose así de sus maestros Galliari, en el marco del debate suscitado sobre la correcta contextualización o ambientación de los argumentos, según la geografía de lugar originaria de cada una de las tramas (entre la crítica de Milizia y la flexibilidad de Algarotti). Es verdad que Gonzaga aceptó el uso de la arquitectura característica propia de cada lugar en el debate sobre los Historicismos, un léxico decorativo conforme a los diferentes pueblos y países... pero hasta cierto punto. En 1792 emigró a Rusia, librándose así de lo más crudo del debate que se tornó en verdadera revolución entre 1793 y 1800. Desde luego, sí se mantuvieron las premisas, no sólo del adoctrinamiento a través de lo lúdico, sino del entretenimiento como pura evasión.

Con posterioridad, la ideología de la Ilustración podría entenderse como *revival* o fenómeno repetitivo del modelo del Siglo de Oro, una suerte de erasmismo revisitado, en el cual se consideraba estimulante la vida en el campo que se retomaba en la literatura, en el caso hispano, de textos como el de Antonio Muñoz, *Morir viviendo en la aldea y vivir muriendo en la corte* (Madrid 1773), en la línea de argumentaciones ya presentes en tratados como la *Obra de agricultura* de Gabriel Alonso Herrera y, más allá, los que se remontaban a la teoría primigenia – de tratadistas romanos – de Catón o Columela. En la cultura dieciochesca se produjo una reordenación de aspectos culturales de la Antigüedad grecolatina, en la que la apropiación del lenguaje del género pastoril se entendió como forma de legitimidad, sin olvidar el aspecto de “escapismo” de la realidad vital que ofrece como espectáculo de inversión visual ficticio. La égloga en general, la bucólica, la poesía y el pensamiento pastoril incluso, se impuso en el siglo XVIII en el sistema del Arcadismo como marco formal más apropiado de la relación social. Un ámbito articulado mediante interrelación de miembros que participan del mismo vehículo de comunicación cifrado, a manera de fraternidad, de sociedad, de Academia, cuyo ámbito de desarrollo más adecuado era que se desenvolvía en el

23. VIALE FERRERO 1984, p. 7.



9

24. RODRÍGUEZ DE LA FLOR 1983. Impresionante reflexión en la que se desentraña de manera magistral la ideología de la época, en la que se mencionan, dentro de ese posible subgénero dentro de la “Pastoral áulica”, las *Bucólicas* con matiz regalista o legitimista, obras tan esclarecedoras como la *Noche pastoral y festiva*, denominada *Zagales de Carabias* de Iglesias de la Casa, con motivo del nacimiento de los infantes gemelos Don Carlos y Don Felipe, en la que resulta imposible no recordar las palabras de Juan del Enzina, de que no había mejor actividad para el estado regio “que dedicarse a la actividad de pastores”. No puede ser más esclarecedor el relato por el recorrido que culmina con la reaparición de la poesía bucólica en los decenios finales del siglo XVIII, cuando el autor afirma que en esos momentos se produjo una reorientación cultural con sentido nostálgico, retomando las palabras de Rosario Assunto sobre Salomon Gessner, en el sentido de una poetización de lo campestre que tendía a buscar arquetipos de toda perfección ético-estética, en la Antigüedad.

mundo natural y a ser posible regido por el pensamiento de paganismo de la literatura olímpica, de tal forma que, con el género pastoril del Neoclasicismo, se retomaba y reformulaba la tradición latente, con la que se vinculan a su vez las primeras manifestaciones prerrománticas en las que se insertaron las ruinas como forma de escenificación visual iconográfica, de connotaciones melancólicas, ya presentes en las descripciones bucólicas de Virgilio. En ese panorama de revisionismo especulativo y plástico resulta especialmente significativo el denominado de la “Pastoral áulica”, que terminó hilvanando con la exaltación del *Despotismo ilustrado* que podría explicar la justificación de la resiliencia de los regímenes políticos del siglo XVIII, a manera de reconversión para su permanencia tras los excesos del Absolutismo Barroco. Esto parece indicar que, en lo referido a la historia del espectáculo, se produjo una transición en el protocolo de celebración, de la «Lúdica del poder a la Pastoral áulica» regalista, como forma de legitimación<sup>24</sup>.

#### **Tratadística escenográfica y arquitectónica teatral del siglo XVIII**

En 1773, Francesco Milizia escribía un extenso tratado sobre el teatro y todas las disciplinas que en él se integraban. Decía Milizia al comienzo, que encontrar el consenso entre la «censura del mundo serio y los aplausos del Bel mondo» sería como encontrar la piedra filosofal, pero que en todo caso era ineludible la reforma del edificio que se había ido gestando desde finales del siglo XVI, para los usos no sólo puramente teatrales, sino también de carácter más amplio, para las fun-

ciones espectaculares del entretenimiento. Dentro del capítulo XI se incluye un apartado dedicado a la descripción del “teatro moderno”, donde el autor, al mismo tiempo que va haciendo enumeración de los conocidos hasta ese momento, incide en las carencias o deficiencias que dichos edificios tenían, a través de las cuales se pueden conocer las características arquitectónicas específicas. Casi ninguno escapa de las críticas. Así, en el teatro de Vicenza de Andrea Palladio, aunque alabado por la manera en que se construyó la decoración escénica, no dejaba de indicar el “pecado” de que un edificio tan ingeniosamente diseñado en base a los preceptos de la perspectiva, sin embargo no tuviera una visión igualmente perfecta desde los extremos de la grada, con lo cual estaba señalando el fracaso del arquitecto vicentino para conseguir la isometría de todos los miembros de la Academia, es decir, la vista similar desde todos los puntos de vista igualitaria del público para el que se ideó el edificio.

Del teatro Alibert de Ferdinando Bibiena, no menos alabado por la historiografía escenográfica, Milizia destacaba que tenía «corredores impracticables y una pésima situación», y del teatro Argentina en Roma, directamente que «era una miseria». De casi todos ellos, indiferentemente de la planta (del teatro de Bolonia diseñado por Antonio Galli Bibiena y terminado en 1763, llega a calificar de «infeliz» su forma de campana) o el modelo en altura, lo peor básicamente es que fueran de madera, con los consiguientes problemas destructivos que eso conllevaba, muchos de ellos derivados de una iluminación ígnea, que era deficiente en su colocación en general y muy especialmente en la del proscenio (donde se movían mayoritariamente los actores), donde era sin embargo excesiva, con cuatro líneas superpuestas que deslumbraban y deslucían el virtuosismo de la decoración escénica y la representación actoral, para lo cual Milizia proponía un sistema innovador de carriles de luces móviles, mucho más ágil y preciso por otra parte, situado en el interior de la escena propiamente.

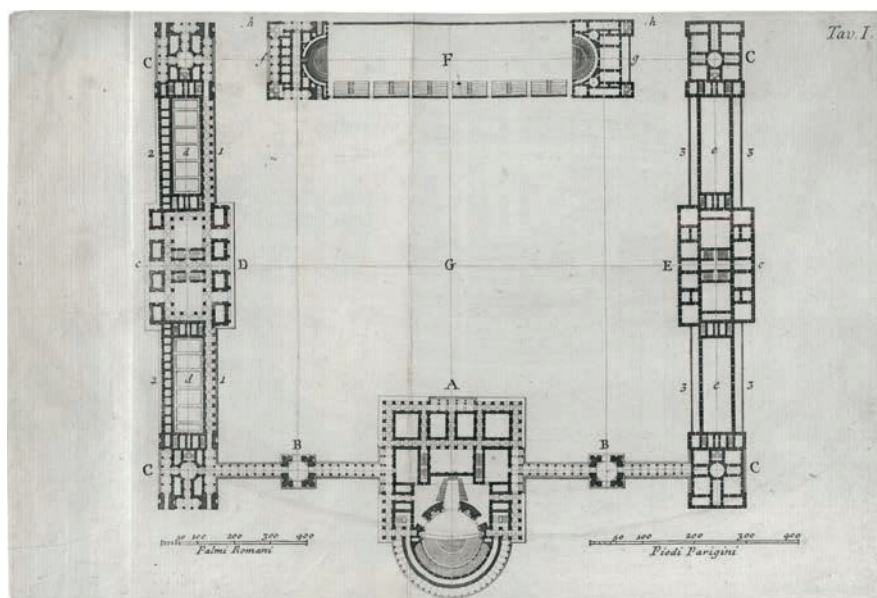
No parece casualidad que de toda la enumeración de deficiencias negativas (vinculadas a edificaciones barrocas) se salvaran algunos contados ejemplos, como el teatro de Lyon, de Jacques-Germain Soufflot (1713-1780), uno de los arquitectos más representativos de las Luces y autor del emblemático Panteón de París, con lo cual Milizia estaba mostrando su tendencia hacia la racionalización de los espacios teatrales, tal como termina haciendo explícito en su propio planteamiento con las imágenes que aparecen al final de su tratado. Se trata de un edificio de planta circular, dividido en dos semicírculos iguales, uno para la grada y el otro para el escenario, inserto en una estructura más amplia, que parece recordar al modelo de teatro romano en planta, mientras que en alzado sería una estructura híbrida, en la que la forma de la cávea, tras un basamento escaso, parece cobijar la zona de espectadores en el interior de una galería porticada a la manera del teatro de Sabbioneta y cuya disposición escénica, con un proscenio adelantado sobre un arco, a la manera de *regia* del escenario romano, también como derivación del arco triunfal, tras el que se establece la decoración escénica en perspectiva, no puede recordar a otro edificio que no sea el de Vicenza, obra de Palladio. Milizia compartía la concepción romana y vicentina de un edificio polifuncional, que requería dependencias en la parte trasera para albergar además de las representaciones de los “juegos escénicos”, los de otros espectáculos que formaban parte, a la manera de los *ludi*, como eran lo que el autor denomina «juegos gimnásticos».

Algunos de los espacios señalados con sus respectivas letras indicativas abundan en los detalles más precisos sobre la distribución de las distintas funciones.

---

9. *Il luogo magnifico*, tomado de Giuseppe Bartoli, *La vittoria d'Imeneo*, Stamperia Reale, Turín 1750. En el caso de la tercera estampa, que recreaba *Il luogo magnifico*, se logra un notable efecto de profundidad en base a una sucesión de planos estratificados en paralelo como cuados superpuestos, que no pueden sustraerse al recuerdo de similares composiciones juvarrianas, que sin embargo parecen escorarse hacia un sentido más decorativo que de fidelidad arquitectónica, «estructuralmente inconsistentes» tal como las define tan acertadamente Mercedes Viale Ferrero (VIALE FERRERO 1963, p. 27).

10. Francesco Milizia, *Del teatro*, Venezia 1773, tavola 1.



10

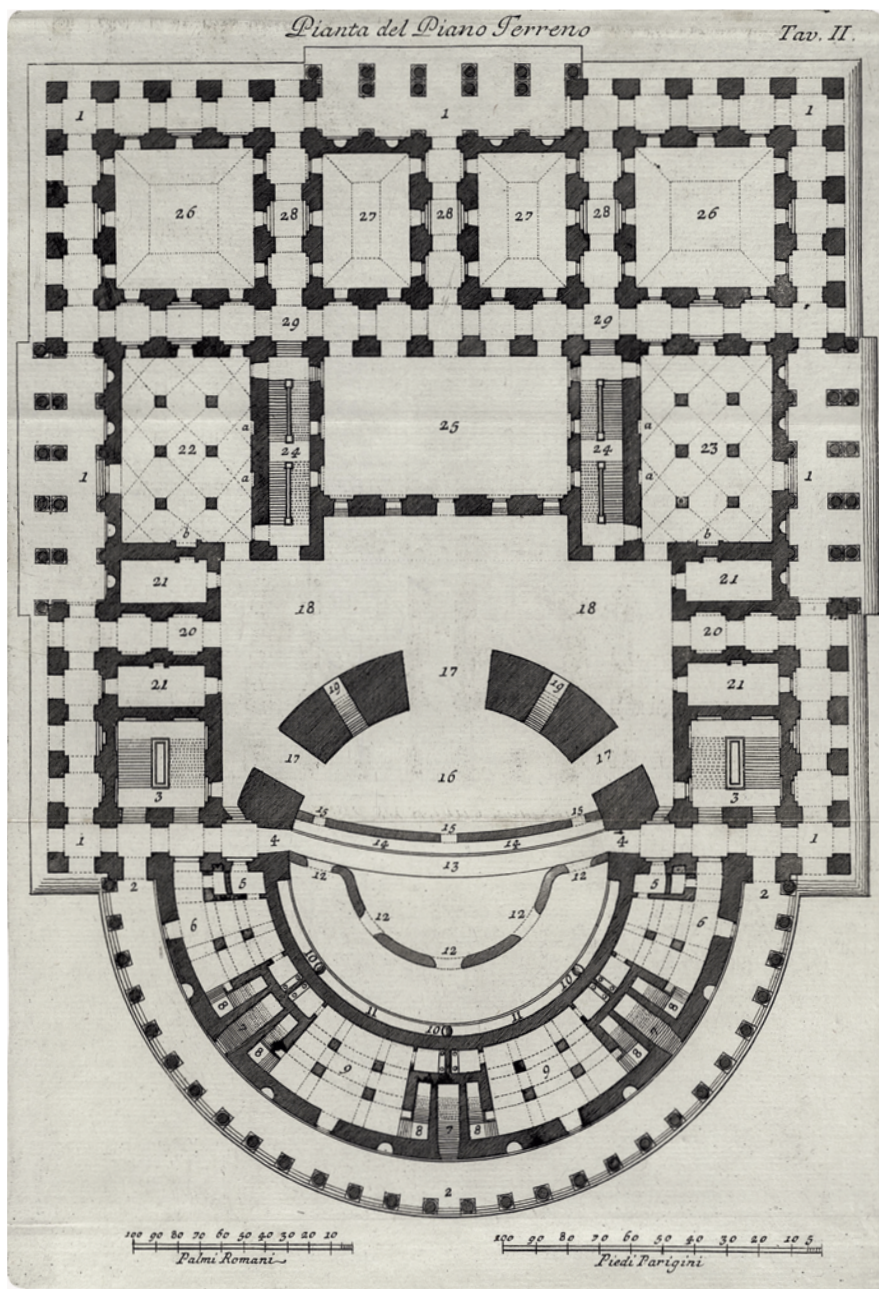
Así, “C” se refiere a los edificios sobre los cuatro ángulo para ubicar las Academias de Pintura, Escultura, Arquitectura y Bellas Artes; “E” referido al apartamento en la zona superior para la Academia de Música, de Baile y varios Juegos Gimnásticos; “G” alusiva a la gran plaza para caballeriza y espectáculos públicos. Pórticos de diversos tipos, con medidas suficientes para poder transitar bajo ellos, tanto los carruajes como las personas a pie; una zona (numerada con el “9”) destinada a albergar un par de cafeterías públicas. A partir del número “16” se refiere a la zona del escenario, que debía concebirse para ser «contemplado igualmente por todos los espectadores», recomendando tres aperturas en la escenografía permanente, siguiendo el modelo romano. Hasta el número “21”, destinado a señalar el espacio para distintas estancias para los actores, cercanos los ingresos al escenario como es lógico para facilitar el movimiento en la zona primordial del escenario, además de otras ámbitos para conservación del vestuario.

Toda la disertación previa a su propuesta particular va precedida de un capítulo denominado *Causas de defectos y medios*, para restablecer la eficacia funcional de un modelo de edificio que servirá al propósito de «consagrar un ocio glorioso a la cultura de las Bellas Artes», por obra de un príncipe con carácter mesiánico «verdaderamente grande», al rescate de lo que en esos momentos, a finales del siglo XVIII, para el autor se ha convertido en un «amasijo de absurdecos, sin Tragedia ni Pastoral, con una Comedia nauseabunda y la Ópera monstruosa», seno de frivolidad, que para los griegos era un “asunto de Estado”, lo mismo que en Roma pero que «ahora está en manos de empresarios sin escrúpulos»<sup>25</sup>.

Por su parte, el capítulo X estaba dedicado a lo que denomina *Della decorazione* y donde afirmaba que para la composición de la escena del espectáculo, las acciones y pasiones humanas, eran necesarios el vestuario, la arquitectura, la pintura y la escultura<sup>26</sup>. Entre las directrices contenidas se recomendaba que la ambientación de los actores debía hacerse de forma conveniente «a las usanzas de los tiempos, de las naciones y de los argumentos que se representaran», por tanto la arquitectura escenográfica, ayudada de la escultura y la pintura, debía colaborar en la mejor contextualización de los temas representados para su mejor com-

25. MILIZIA 1773, cap. XII, p. 92.

26. MILIZIA 1773, cap. X, pp. 63-64.

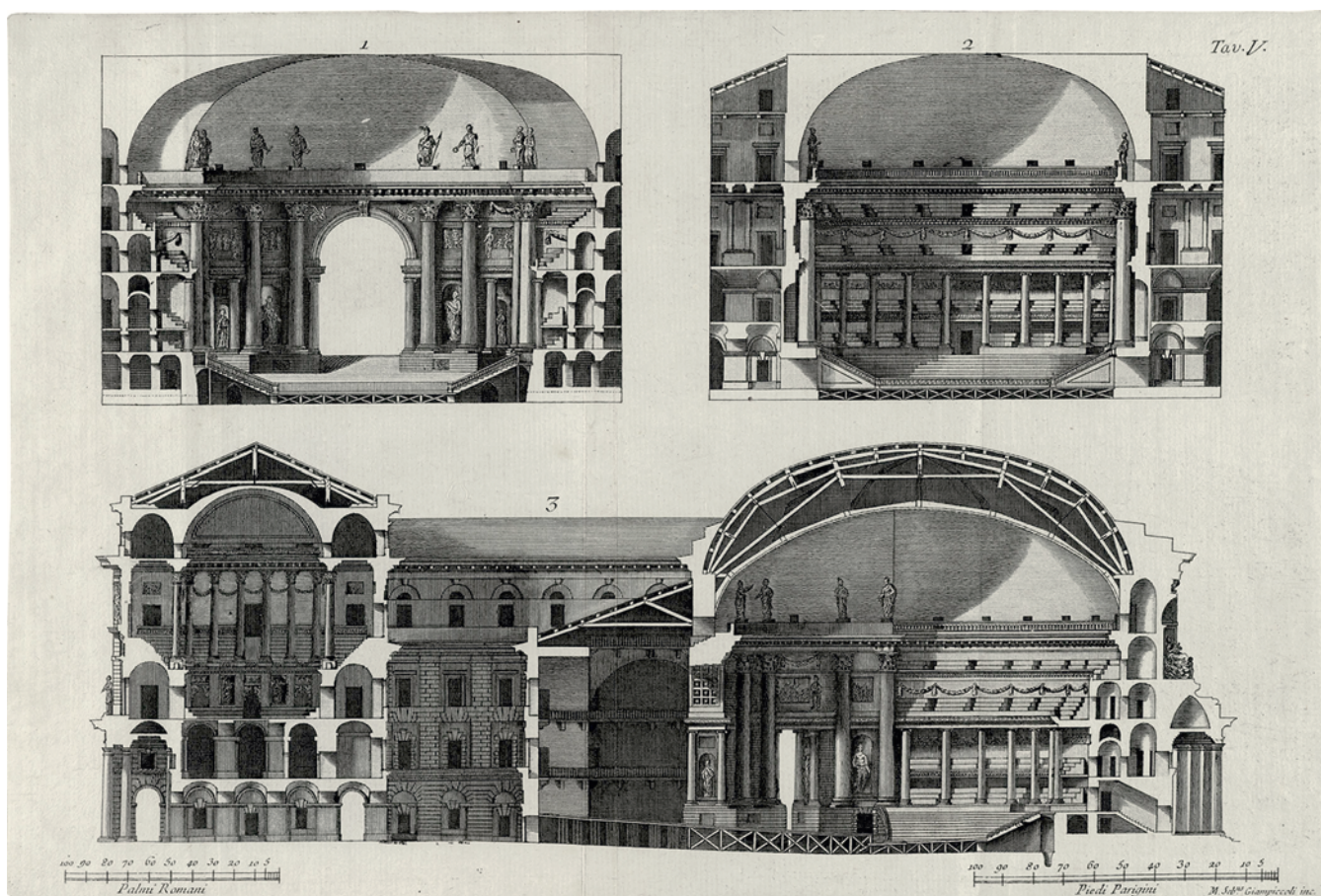


II. Francesco Milizia, *Del teatro*, Venezia 1773, tavola II, planta.

II

prensión, dada la utilidad didáctica que seguía teniendo el teatro para los pensadores de finales del siglo XVIII. El influyente escritor – considerado uno de los más radicales de la teoría especulativa del Racionalismo – se manifestaba contundente a la hora de demandar la acción conjunta de todas las Bellas Artes al servicio de la mejor predisposición doctrinaria, para mostrar de forma explícita postulados teóricos, en este caso «toda la Belleza de la Naturaleza».

No es menos interesante, al hablar de las tres “especies” de escenas, su descripción de la Satírica, referida a una «especie de Pastoral que representaba un bos-



12

12. Francesco Milizia, *Del teatro*, Venezia 1773, tavola V, frontis.

que con caminos, con vistas de ciudades, de montes y similares cosas paisajísticas a la manera de los antiguos, que eran escrupulosos en la observación de la unidad de la escena y el lugar, no sabiendo concebir que un espectáculo iniciado en un ámbito pasase a otro y terminara en otro diferente, donde cada tema tenía su escena fija». Frente a esto, se quejaba entonces de los excesos de la escenografía barroca, insaciable en las mutaciones, con montajes considerados de pobreza expositiva si «no pasaban de ocho o diez», mencionado ya en este punto, tan sólo la tipología de los “Gabinetes” y “Prisiones” junto a las ambientaciones paisajísticas, que servían para explicitar el evidente reduccionismo que se fue produciendo en la semántica escenográfica a lo largo del tiempo.

En cuanto a la configuración visual propiamente de la escena, Milizia citaba en este punto a Ferdinando Bibiena como «gran maestro de la pintura y de la perspectiva», si bien se mostraba reacio a seguirle por haber «abandonado los fundamentos del arte [...] haciendo alarde de capricho y parodia [...] con una arquitectura mal concebida». Y cuando se refiere a una escena que requiriera la representación paisajística decía que debía «mostrar la belleza de la Naturaleza en toda su variedad sin que el Arte aparezca por ningún lado». En definitiva, una ideología de la “renovación de la continuidad” que no impidió al Despotismo Ilustrado adentrarse en la senda del bosque lejano muy tenebroso que, a la postre, condujo a la Revolución y a la disolución del Antiguo Régimen...

## Epílogo

La escenografía, por tanto, evolucionó a lo largo del siglo XVII desde unos modelos depurados, derivados de la experimentación manierista “de la maravilla” de la segunda mitad de la centuria anterior, que se consolidó en una fórmula operativa al servicio de la propaganda, y efectista, en el marco de la lúdica áulica de la mano de la gran figura florentina que fue Giulio Parigi. A lo largo del *Seicento*, la forma tanto de la celebración espectacular como de la representación teatral se fue recargando y complicando en base al gusto por la máquina aplicada a la escena, hasta extremos de excesos paroxísticos que agotaron a un público que en el último cuarto de siglo ya empezaba a dar muestras de cansancio. Los primeros indicios de cambio en el prototipo de los *cuatro elementos*, definida por Bernardo Buontalenti, se pueden observar ya en algunas decoraciones ideadas por Lodovico Ottaviano Burnacini, como *Il fuoco eterno* desde el punto de vista de la semántica iconológica, que incluían una simplificación de los cuatro tipos vinculados con cada uno de dichos elementos naturales con cuyo control se identificaba la figura del buen gobernante. El otro signo de cambio, éste de carácter sintáctico, vino de la mano de Ferdinando Bibiena, con la organización de la composición escénica en base a la denominada perspectiva angular, que era otra forma igualmente matemática de ordenar la decoración, con una visión multifocal frente al único punto de vista derivado de los planteamientos de Filippo Brunelleschi y Leon Battista Alberti en el temprano Renacimiento. Lo cual tiene su lógica si se relaciona con otra serie de modificaciones sociopolíticas asociadas a la aparición de los teatros públicos y representaciones vinculadas con las Academias, como la de la Arcadia, que reclamaban una verosimilitud ilusionista similar y más o menos igualitaria o democratización de la visión para todos los espectadores o miembros, además del resiliante punto de vista preferencial del gobernante absoluto, cuyos regímenes permanecieron vigentes en el siglo XVIII. Cambiar para seguir igual y seguir manteniendo el orden estamental en el que el espectáculo proporcionaba el vocabulario de la sumisión al poder establecido.

Ya en la siguiente centuria, fue Filippo Juvarra, indiscutiblemente, quien hizo oficial la modificación iniciada por Burnacini en las decoraciones ideadas para el enorme mecenas que fue el cardenal Ottoboni, en la Roma Pontificia. Unos cambios que implicaron la reducción a dos prototipos de decoración escenográfica, la arquitectónica, recreada en varias iconografías, sobre todo interiores palatinos alusivos al poder de los gobernantes terrenales, que tienen su homónimo papel en la otra modalidad, la representación paisajística, con variantes, pero en todo caso alusiva al ámbito divino, que dejó de representarse en el nivel aéreo y que se identificaba entonces con un paraíso terrenal cuyo modelo era la Arcadia de la Antigüedad, donde residía la pureza ancestral y moraban los ideales utópicos de perfección y belleza, que encarnaban los héroes del mundo clásico, que siguieron siendo rememorados como modelos de comportamiento y conducta ética y social. Principios que fueron impulsados por la Academia que con el mismo nombre de la Arcadia se creó en Roma, y después con diferentes sucursales, a través de cuyas reuniones periódicas poéticas, de debates y de representaciones teatrales como instrumento principal, se difundieron por toda Europa.

Así, de la escenografía de los *cuatro elementos* se pasó a la escenografía *arcadiana*, cobrando mayor protagonismo la representación de la naturaleza a lo largo de su proceso evolutivo, con la aportación definitiva para su traslación a la composición escénica mediante una nueva concepción, más pictórica que arquitec-

tónica, conocida como “ventana cuadro” o también conocida como “escenografía pintada” y que perduró hasta más allá de los años centrales del *Settecento*.

Desde la articulación del sistema característico del Barroco impactante de Giulio Parigi a las interpretaciones más salvajes y los prerrománticos heterodoxos en la órbita de los sucesores de los Galliari, pasando por los destellos premonitorios de los Burnacini y Bibiena hasta la nueva configuración escenográfica de Juvarra, transcurrió un mundo. De la lúdica del poder y la gloria se pasó a la “Pastoral áulica”, por la que se transitó haciendo verdaderos esfuerzos por mantener el orden del establecido, en el que el Neoclasicismo como estilo plástico imperante no fue suficiente para contener los anhelos revolucionarios liberales, que a la postre sirvieron al propósito de acabar con el Antiguo Régimen. La búsqueda de la Arcadia perdida quedó abandonada para siempre, convertida en estereotopa elegía del Barroco.

## Bibliografía

BARTOLI 1750

GIUSEPPE BARTOLI, *La vittoria d'Imeneo: festa da rappresentarsi nel regio Teatro di Torino per le nozze delle AA.RR. di Vittorio Amedeo Duca di Savoia e di Maria Antonia Ferdinanda Infanta di Spagna l'anno MDCCL*, música de Baldassarre Galuppi, «detto Buranello», Stamperia Reale, Turín 1750.

BIGGI 1997

MARIA IDA BIGGI, *Il passaggio dalla scena prospettica alla scena pittorica nei teatri veneziani di fine Settecento*, en ALBERTO BENISCELLI, *Naturale e artificiale in scena nel secondo Settecento*, Bulzoni, Roma 1997, pp. 275-287.

LACOMBE 2021

HERVÉ LACOMBE, *Histoire de l'Opéra français. XVII-XVIII<sup>e</sup> siècles. Du Roi-Soleil à la Révolution*, Fayard, París 2021.

LECLERC 1951

HÉLÈNE LECLERC, *La scénographie italienne de la Renaissance à nous jours*, «Revue d'histoire du théâtre», 9, 1951, pp. 19-31.

MANCINI 1964

FRANCO MANCINI, *Scenografia napoletana dell'età barocca*, Edizioni Scientifiche Italiane, Nápoles 1964.

MATTEUCCI 1980

ANNA MARIA MATTEUCCI, *L'arte del*

*Settecento emiliano. Architettura, scenografia e pittura del paesaggio*, Edizioni Alfa, Bologna 1980.

MATTEI s.d.

LORENZO MATTEI, *Storia dello spettacolo a Napoli. L'opera seria e la scena europea* (disponible en Academia.edu).

MILIZIA 1773

FRANCESCO MILIZIA, *Del teatro*, Giambattista Pasquali, Roma 1773.

PIGOZZI 1988

MARINELLA PIGOZZI, *Francesco Fontanesi 1751-1795. Scenografia e decorazione nella seconda metà del Settecento*, Grafis Edizioni, Reggio Emilia 1988.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR 1983

FERNANDO RODRÍGUEZ DE LA FLOR, *Arcadia y Edad de Oro en la configuración de la bucólica dieciochesca*, «Anales de Literatura Española», 1983, pp. 135-152.

STAFFIERI 2018

GLORIA STAFFIERI, *L'opera italiana*, vol. I: *Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590-1790)*, Carocci, Roma 2018.

VIALE FERRERO 1950-1951

MERCEDES VIALE FERRERO, *Disegni dei Galliari per “La Vittoria d'Imeneo”*, «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», IV-V, 1950-1951, pp. 178-181.

VIALE FERRERO 1951

MERCEDES VIALE FERRERO, *Pensieri*

*e disegni di Fabrizio Galliari in relazione al gusto neoclassico*, «Palladio. Rivista di storia dell'architettura», n.s., I, 2-3, 1951, pp. 99-108.

VIALE FERRERO 1952-1953

MERCEDES VIALE FERRERO, *Disegni inediti dello scenografo Innocente Bellavite*, «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e di Belle Arti», n.s., V-VI, 1952-1953, pp. 190-191.

VIALE FERRERO 1962

MERCEDES VIALE FERRERO, *Appunti classicisti del primo Settecento*, «Antichità viva», X, I, 1962, pp. 56-64.

VIALE FERRERO 1963

MERCEDES VIALE FERRERO, *La scenografia del '700 e i fratelli Galliari*, Fratelli Pozzo, Turín 1963.

VIALE FERRERO 1970

MERCEDES VIALE FERRERO, *Scenografi e costumi*, en *Il teatro Regio di Torino*, Aeda, Turín 1970, pp. 169-170.

VIALE FERRERO 1975

MERCEDES VIALE FERRERO, *Appunti di scenografia settecentesca in margine a rappresentazioni di opere in musica di Gluck e balli di Angiolini*, «Rivista Chigiana», XXIX-XXX, 1975, pp. 513-534.

VIALE FERRERO 1984

MERCEDES VIALE FERRERO, *Pietro Gonzaga*, en *La scenografia della Scala nell'età neoclassica*, Il Polifilo, Milán 1984, pp. 5-9.



**SETTIMIO ADRIANI**

*Origini e diffusione della passatella, uno svago "severo" esportato*

La "passatella" è un gioco d'osteria del centro-sud italiano. Alcune citazioni di Orazio e Cicerone ne attribuiscono l'origine agli antichi Greci e Romani. Questi ultimi organizzavano banchetti molto elaborati, durante i quali i commensali bevevano vino secondo le prescrizioni dettate da due figure autoritarie: l'*arbitrator bibendi*, il "padrone", che disponeva del vino a suo piacimento avvalendosi di un *servus* a lui subordinato. Lo svago divenne popolare, si diffuse ampiamente caratterizzandosi per alcuni tratti violenti e talvolta sanguinosi. A cavallo tra i secoli XIX e XX, gli emigranti italiani importarono questa tradizione nei paesi di destinazione. Negli Stati Uniti le cariche all'interno del gioco assunsero le denominazioni di *boss* e *underboss*, che ricordavano le gerarchie tipiche delle organizzazioni mafiose. Sopravvissuto alla seconda guerra mondiale, il gioco è stato gradualmente abbandonato negli anni, ma in Italia ancora persiste in forma residuale in alcune aree d'origine. Gli esiti della passatella, spesso tragici e nascosti, sono poco documentati, ma oggetto di uno studio in corso. La comprensione della natura complessa della disputa è ancora parziale e richiede ulteriori ricerche. Tuttavia, l'indagine in corso nel Cicolano sta fornendo notizie interessanti su aspetti come le relazioni tra i partecipanti, le regole e le sue conseguenze sociali. Sebbene il gioco stia scomparendo, le testimonianze degli anziani permettono di colmare queste lacune e completare il quadro.

*The origins and distribution of passatella, a 'cruel' exported leisure activity*

*Passatella is a drinking game played in Central Southern Italy. Both Horace and Cicero attributed its*

origins to the Ancient Greeks and Romans. The Romans organised very elaborate banquets, at which the diners would drink wine according to the dictates of two figures of authority: the *arbitrator bibendi*, who distributed wine as he pleased, with the assistance of a subordinate known as the *servus*. The game became popular and widespread and often featured violent and sometimes bloody episodes. Around the turn of the 19th century, Italian emigrants imported the tradition into their destination countries. In the United States, the two key figures were called 'the boss' and 'the underboss', both terms with connotations of Mafia hierarchies. Though it survived the Second World War, the game was gradually abandoned except for residual pockets near where it originated, in Italy. The often tragic outcomes of *passatella* sessions tended to be kept secret and documentation is meagre, but they are the subject of ongoing study. Understanding of the complex nature of the inevitable disputes is still partial and requires further research. However, current investigations in the Cicolano area are yielding interesting information concerning, for example, relations between participants, rules and the social consequences of the game. Although *passatella* is disappearing, evidence provided by the elderly is filling many gaps in our knowledge of the pastime.

*Origines et diffusion de la passatella, un divertissement "rude" exporté*

La *passatella* est un jeu de bistro du centre-sud de l'Italie. Certaines citations de Horace et de Cicéron en attribuent l'origine aux antiques Grecs et Romains. Ces derniers organisaient des banquets très élaborés durant lesquels les convives buvaient du vin selon les commandements dictés par deux figures autoritaires : l'*arbitrator bibendi*, le "patron", qui disposait du vin selon son gré, se

servant d'un *servus* qui lui était subordonné. Le divertissement devint populaire, il se diffusa largement, se distinguant du fait de différentes attitudes violentes et quelques fois sanguinaires. À cheval entre les XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, les émigrants italiens importèrent cette tradition dans leurs pays de destination. Aux États-Unis les fonctions à l'intérieur du jeu prirent les dénominations de *boss* et *underboss* qui rappelaient les hiérarchies typiques des organisations mafieuses. Ayant survécu à la seconde guerre mondiale, le jeu a été peu à peu abandonné au cours des années, mais en Italie il persiste encore de manière résiduelle dans quelques contrées d'origine. Les résultats de la *passatella*, souvent tragiques et cachés, sont peu documentés mais sont l'objet d'une étude en cours. La compréhension de la nature complexe du débat est encore partielle et nécessite des recherches ultérieures. Toutefois l'enquête en cours dans le Cicolano est en train de fournir des informations intéressantes sur des aspects comme les relations entre les participants, les règles et ses conséquences sociales. Bien que le jeu soit en train de disparaître, les témoignages des personnes âgées permettent de combler ces lacunes et de compléter le tableau.

**CLAUDIO BARGELLI**

*«Chi carica all'ingrosso il tavoliere»: mondanità e azzardo nella Parma dei Lumi*

Nella Parma settecentesca si delinea un programma urbanistico di ampio respiro, alimentato dall'anelito al miglioramento estetico, non disgiunto dalla salvaguardia della pubblica salubrità. In tale contesto, i ridondanti spazi della preghiera mal si conciliano con il fervore dell'artigianato cittadino e ancor meno con i rumorosi ambiti consacrati allo svago e, in particolare, con le nuove forme di aggregazione sociale – le «botteghe

da caffè» –, in cui, soprattutto con l'avvento delle mode francesi, trovano inarrestabile diffusione i giochi «d'arrischiata fortuna». Pure in senso letterale, dunque, i Lumi dischiudono la porta al superfluo, una significativa novità che presenta, fra l'altro, non secondari riflessi economici: nel graduale allentamento dei vincoli religiosi e nel parallelo riconoscimento di nuovi bisogni e gusti estetici incoraggiati da rinnovate spinte imprenditoriali, i centri urbani assurgono a laboratorio privilegiato dell'Europa dei Lumi. A Parma tali novità sono introdotte dalla dinastia borbonica e, in particolare, da Luisa Elisabetta di Francia (moglie di Filippo di Borbone) che orienta decisamente la politica ducale nell'orbita francese tramite un profondo rinnovamento sociale, culturale e di costume. In tale scenario, si assiste all'emanazione di una pluralità di provvedimenti normativi che non riescono comunque ad arginare in alcun modo un «pernicioso vizio» strettamente connaturato alle mode, ai costumi e al *modus vivendi* della *petite capitale* borbonica: il binomio caffè-gioco d'azzardo assume profonde valenze culturali e simboliche che vanno permeando sempre più la città dei Lumi.

*«Chi carica all'ingrosso il tavoliere»: fashionable society and gambling in Enlightenment Parma*

The wide-ranging approach to urban planning that developed in 18th century Parma aspired to both aesthetic enhancement and the safeguarding of public health. In this context, the over-elaborate style of religious buildings sat ill with the earnest enthusiasm of the city's craft community and still less with the noisy spaces dedicated to leisure activities, and in particular with the new forms of social meeting place – coffeehouses – where, especially with the advent of French fashions, games of "arrischiata fortuna" quickly

became all the rage. It was also in a literal sense, therefore, that the Enlightenment opened the doors to excess, a significant break with the past, which also had important economic repercussions: with the gradual slackening of religious constraints and the parallel acknowledgement of new aesthetic needs and tastes encouraged by a revival of entrepreneurial initiative, urban centres became the prime resting ground for Enlightenment Europe. In Parma, the new ideas were introduced by the Bourbon dynasty, and in particular by Louise-Élisabeth of France (the wife of Philip of Bourbon), who steered the duchy's politics into a French orbit through far-reaching renewal of social, cultural and conventional norms. Against this background, numerous regulatory measures were introduced, but they had absolutely no curbing effect on the "pernicious vice" that was so closely related to the fashions, customs and *modus vivendi* of the Bourbons' *petite capitale*: the identification of coffeehouses with gambling took on a profound cultural and symbolic force that became increasingly pervasive in the city of Parma.

« *Chi carica all'ingrosso il tavoliere* » : *mondanité et hasard dans le Parme des Lumières*

À Parme au XVIII<sup>e</sup> siècle émerge un ample programme d'urbanisme, alimenté par le désir ardent de l'amélioration esthétique, non séparé de la sauvegarde de la salubrité publique. Dans ce contexte, les espaces redondants de la prière se concilient mal avec la ferveur de l'artisanat citadin et encore moins avec les milieux bruyants consacrés au divertissement et, en particulier, avec les nouvelles formes d'agrégation sociale – les « boutiques de café » – où, surtout avec l'avènement des modes françaises, trouvent une diffusion inexorable les jeux « de hasard téméraire ». Même dans un sens

littéral, les Lumières entrouvrent donc la porte au superflue, une nouveauté significative qui présente, entre autres, des répercussions économiques non secondaires : avec le relâchement progressif des obligations religieuses et avec la reconnaissance parallèle de nouveaux besoins et goûts esthétiques encouragés par les poussées entrepreneuriales renouvelées, les centres urbains s'élevèrent à laboratoire privilégié de l'Europe des Lumières. À Parme ces nouveautés sont introduites par la dynastie des Bourbons et, en particulier, par Louise-Élisabeth de France (épouse de Philippe de Bourbon) qui oriente résolument la politique ducal dans l'orbite française au moyen d'un profond renouvellement social, culturel et des mœurs. Dans ce scénario, nous assistons à la promulgation d'une pluralité de dispositions normatives qui de toute façon ne parviennent aucunement à endiguer un « vice pernicieux » étroitement ancré dans les modes, les mœurs et le *modus vivendi* de la "petite capitale" des Bourbons : le binôme café-jeu de hasard assume de profondes valeurs culturelles et symboliques qui vont pénétrer toujours plus la ville des Lumières.

#### FRANCESCO BORGHIERO

*Il dado e il dogma. Le normative sul gioco d'azzardo nella legislazione degli ordini monastici benedettini di Camaldoli, Vallombrosa e Monte Oliveto (secoli XIII-XVI)*

Il presente contributo esplora il rapporto tra il gioco d'azzardo e il mondo ecclesiastico e religioso, con un focus sulle normative di alcuni ordini monastici benedettini medievali. In età tardoantica, il divieto per chierici e monaci di partecipare a giochi aleatori si legò alla loro associazione alle pratiche ordaliche. A partire dall'età carolingia, si evidenziò la necessità di separare il clero dal mondo laico, mentre nel basso

medioevo sia la legislazione secolare che quella ecclesiastica avrebbero disciplinato le pratiche considerate inadeguate per il clero, condannando severamente i religiosi coinvolti nel gioco d'azzardo. Le disposizioni canoniche, tuttavia, non coprivano tutte le esigenze della vita contemplativa, necessitando di integrazioni specifiche da parte delle normative delle singole obbedienze, soprattutto a partire dai secoli XIII-XIV. L'analisi si concentra su tre ordini monastici benedettini riformati di area italiana: Camaldolesi, Vallombrosani e Olivetani, le cui costituzioni avrebbero sanzionato unanimemente il gioco d'azzardo in tutte le sue forme, inclusi dadi e scacchi, in virtù del loro legame col maneggio del denaro e la detenzione di proprietà privata. D'altro canto, le disposizioni normative avrebbero collegato il concetto di *ludus* (gioco) alla moderazione e all'equilibrio, ideali aristotelici recuperati nel basso medioevo attraverso la dottrina tomistica (*eutrapelia*). Sin dal secolo VIII la sfera ludica assunse, nel contesto monastico, anche un ruolo educativo e rituale, trasfigurandosi da gioco di fortuna a gioco d'ingegno e conoscenza (*ioca monachorum*), legittimato in quanto mezzo per il conseguimento delle virtù.

*Dice and dogma. The regulations governing games of chance in the legislation of the Benedictine monastic orders of Camaldoli, Vallombrosa and Monte Oliveto (13th-16th centuries)*

This study explores the relationship between games of chance and the ecclesiastical and religious world, with a primary focus on the regulations that applied to a number of Benedictine monastic orders in the Middle Ages. In Late Antiquity, clerics and monks were forbidden to participate in games of chance because of their association with trials by ordeal. As of the Carolingian Age it was considered

necessary to separate the clergy from the lay world, and in the Late Middle Ages both secular and ecclesiastical legislation regulated practices held to be inappropriate for the clergy and severely punished those involved in games of chance. Canon law, however, did not cover all aspects of the contemplative life and specific supplementary provisions were introduced into the legislations governing individual orders, especially from the 13th-14th centuries on. The present analysis concentrates on three reformed Benedictine monastic orders in Italy: the Camaldolese, the Vallambrosians and the Olivetans, whose constitutions unanimously outlawed games of chance in all their forms, including dice games and chess, by virtue of their association with the handling of money and the ownership of private property. It is also true, however, that the regulations connected the concept of *ludus* (game) with moderation and equilibrium, Aristotelian ideals that were revived in the Late Middle Ages through Thomistic doctrine (*eutrapelia*). As early as the 8th century, the ludic dimension also came to have an educational and ritual role in the monastic context, figuring as the playful exercise of intellect and knowledge (*ioca monachorum*) rather than as a game of chance, and therefore sanctioned as a means of attaining virtues.

*Le dé et le dogme. Les normes sur le jeu de hasard dans la législation des ordres monastiques bénédictins de Camaldoli, Vallombrosa et Monte Oliveto (XIII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*

Cette contribution explore le rapport entre le jeu de hasard et le monde ecclésiastique et religieux, avec un focus sur les normes de différents ordres monastiques bénédictins médiévaux. Dans l'antiquité tardive, l'interdiction pour les clercs et les moines de participer à des jeux aléatoires se lia à leur association aux pratiques

ordaliques. À partir de l'époque carolingienne devint évidente la nécessité de séparer le clerc du monde laïc, alors que durant le bas Moyen Âge tant la législation séculaire que celle ecclésiastique disciplineront les pratiques considérées comme inadéquates pour le clerc, condamnant sévèrement les religieux impliqués dans le jeu de hasard. Les dispositions canoniques, toutefois, ne prenaient pas en charge toutes les exigences de la vie contemplative, ayant besoin d'intégrations spécifiques de la part des normes de chaque obédience, surtout à partir des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. L'analyse se concentre sur trois ordres monastiques bénédictins réformés de la zone italique : Camaldolesi, Vallombrosani et Olivetani, dont les constitutions sanctionneront unanimement le jeu de hasard sous toutes ses formes, inclus les dés et les échecs, en vertu de leur lien avec le maniement de l'argent et la détention de la propriété privée. D'autre part, les dispositions normatives relieront le concept de *ludus* (jeu) à la modération et à l'équilibre, idéaux aristotéliens récupérés durant le bas Moyen Âge grâce à la doctrine thomiste (*eutrapelia*). Dès le VIII<sup>e</sup> siècle la sphère ludique joue aussi, dans le contexte monastique, un rôle éducatif et rituel, se transfigurant de jeu de chance à jeu d'esprit et de connaissance (*ioca monachorum*), légitimé parce que moyen pour atteindre les vertus.

#### MATTEO CASINI

Venice, *St Mark's Square, the Last Jousts*

Chivalric games developed in Venice from at least the 1200s and became a prominent part of Venetian festivities in the late Middle Ages. This study analyses two little-known series of events held in St Mark's Square in the second half of the 15th century: the jousts that took place "with great

triumph" in late May 1458 in honour of the neo-doge Pasquale Malipiero and the Captain General Bartolomeo Colleoni; and the chivalric events that were a prominent feature of the 1485 Carnival, which celebrated the Peace of Bagnolo and the new Italic League established in summer 1484. The events of 1458 and 1485 were the apex and, at the same time, the end of the great history of knightly games in St Mark's Square. They demonstrate, first, Venetian society's embrace of changing European chivalric tradition. In the 1400s, elites and governments began to take on the organisation of chivalric games and to permit distinguished captains and the knights in their service, as well as the pre-eminent nobility, to take centre stage and emphasise new rituals and games. Second, they demonstrate the maturity attained by the late Mediaeval Venetian *ludus* in terms of organisation, luxury and display, showing that the chivalric practices of the 'Most Serene' Republic could easily be compared to what was happening in Florence, Burgundy, and the rest of Europe.

Venezia, piazza San Marco, le ultime giostre

I giochi cavallereschi si svilupparono a Venezia almeno a partire dal Duecento e divennero la componente principale delle feste veneziane nel tardo medioevo. Questo studio analizza due serie di eventi poco conosciuti che ebbero luogo in piazza San Marco nella seconda metà del secolo XV: le giostre che si svolsero «con grande trionfo» alla fine di maggio del 1458 in onore del nuovo doge Pasquale Malipiero e del capitano generale Bartolomeo Colleoni; e le manifestazioni cavalleresche che furono un elemento di spicco del carnevale del 1485, che celebrava la Pace di Bagnolo e la nuova Lega Italic istituita nell'estate del 1484. Gli eventi del 1458 e

del 1485 rappresentano l'apice e, allo stesso tempo, la fine della grande storia dei giochi cavallereschi a San Marco. Essi dimostrano, in primo luogo, l'adesione da parte della società veneziana ai cambiamenti della tradizione cavalleresca europea. Nel Quattrocento le élite e i governi iniziarono a farsi carico dell'organizzazione dei giochi cavallereschi e a permettere a capitani illustri e ai cavalieri al loro servizio, oltre che alla nobiltà dominante, di occupare il centro della scena, e a enfatizzare nuovi rituali e giochi. In secondo luogo, mettono in evidenza la maturità raggiunta dal *ludus* veneziano tardomedievale in termini di organizzazione, lusso ed esibizione, dimostrando che le pratiche cavalleresche della Repubblica Serenissima potevano essere facilmente paragonate a quanto accadeva a Firenze, in Borgogna e nel resto d'Europa.

Venedig, Markusplatz, die letzten Turniere

Ritterspiele entwickelten sich in Venedig mindestens seit dem 13. Jahrhundert und wurden zu einem prominenten Bestandteil venezianischer Feste im Spätmittelalter. Hier werden zwei kaum bekannte Serien von Turnieren auf dem Markusplatz in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts analysiert: die „mit großem Triumph“ Ende Mai 1458 zu Ehren des neu gewählten Dogen Pasquale Malipiero und des Generalleutnants Bartolomeo Colleoni abgehaltenen Turniere und die Ritterspiele, die ein Höhepunkt des Karnevals 1485 waren, mit dem der Friede von Bagnolo und die im Sommer 1484 besiegelte neue Italienische Liga gefeiert wurden. Die Spiele 1458 und 1485 waren der Gipfelpunkt und gleichzeitig der Endpunkt einer großen Geschichte von Ritterspielen auf dem Markusplatz. Sie zeigen zunächst, dass die Veränderungen in der

europäischen Rittertradition auch bei der venezianischen Gesellschaft angekommen waren. Im 15. Jahrhundert wurde die Organisation von Ritterspielen mehr und mehr von den Eliten und den Regierungen übernommen, die berühmten Militärführern und in ihren Diensten stehenden Rittern wie auch dem herrschenden Adel Gelegenheit gaben, sich mit neuen Ritualen und Spielen in den Mittelpunkt zu stellen. Außerdem verdeutlichen sie die inzwischen erlangte Reife des mittelalterlichen *Ludus* der Serenissima, der hinsichtlich Organisation, Luxus und Präsentation problemlos mit den Turnieren in Florenz, im Burgund oder im übrigen Europa mithalten konnte.

#### ENRICO CHIES

Ekecheiria. *La tregua olimpica, lo sport e la pace*

In questo articolo viene studiata l'ἐκεχειρία (*ekecheiria*), la tregua sacra olimpica. Il lavoro prende avvio da un'analisi preliminare relativa agli archetipi epici del rapporto tra lo sport e la pace: sin dalle più antiche narrazioni della letteratura greca arcaica emerge con chiarezza un legame organico tra la dimensione sportiva e la presenza della pace. Si passa quindi alla spiegazione dell'etimologia del nome greco ἐκεχειρία. Viene dunque studiata, a partire dall'analisi delle fonti antiche, la leggenda mitica relativa alle origini della tregua olimpica: i racconti mettono in luce la relazione originaria tra la pace e l'ἐκεχειρία. Si procede a questo punto alla definizione della natura, delle caratteristiche e del concreto funzionamento dell'ἐκεχειρία nell'antichità: la tregua olimpica era volta a tutelare, per il limitato periodo di tempo delle gare, l'invulnerabilità di tutti coloro che a vario titolo si recavano a Olimpia per partecipare ai giochi. Poiché la tregua olimpica antica ha trovato

nuova vita e nuovo slancio in età moderna, in connessione con la rifondazione dei giochi olimpici a opera di Pierre de Coubertin, vengono svolte nella parte finale dell'articolo alcune considerazioni sul rapporto tra lo sport e la pace, sul significato dell'ἔκεχειρία tra passato e presente, sugli strumenti che l'istituzione della tregua olimpica può offrire oggi per la costruzione della pace.

Ekecheiria. *The Olympic Truce, sport and peace*

This study examines the ἔκεχειρία (*ekecheiria*), the sacred Olympic Truce, starting with a preliminary analysis of the epic archetypes of the relationship between sport and peace: ever since the earliest examples of Archaic Greek literature, there has been a clear, organic connection between the sporting dimension and the presence of peace. The study goes on to an explanation of the etymology of the Greek noun ἔκεχειρία and then to an exploration, starting from an analysis of the ancient sources, of the legends surrounding the mythical origins of the Olympic Truce; again, the stories highlight the original relation between peace and the ἔκεχειρία. The next section seeks to define the nature, the characteristics and how ἔκεχειρία actually functioned in Antiquity: the purpose of the Olympic Truce was to ensure, for the limited period of the games, the inviolable safety of everyone attending the games at Olympia, whatever their reason for doing so. Since the ancient Olympic Truce has found new life and new momentum in the modern age in connection with the revival of the Olympic Games by Pierre de Coubertin, the last part of the study offers some considerations on the relationship between sport and peace, on the past and present meanings of ἔκεχειρία, and on the instruments the institution of the Olympic Truce can offer for today's efforts to construct peace.

Ekecheiria. *La trêve olympique, le sport et la paix*

Dans cet article est étudiée l'ἔκεχειρία (*ekecheiria*), la trêve sacrée olympique. Le travail part d'une analyse préliminaire relative aux archétypes épiques du rapport entre le sport et la paix : depuis les plus antiques narrations de la littérature grecque archaïque émerge avec clarté un lien organique entre la dimension sportive et la présence de la paix. Nous passons ensuite à l'explication de l'étymologie du nom grec ἔκεχειρία. Est donc étudiée, à partir de l'analyse des sources antiques, la légende mythique relative aux origines de la trêve olympique : les récits mettent en lumière la relation originaire entre la paix et l'ἔκεχειρία. Nous procédons alors à la définition de la nature, des caractéristiques et du fonctionnement concret de l'ἔκεχειρία dans l'antiquité : la trêve olympique était destinée à protéger, durant la période de temps limitée aux compétitions, l'inviolabilité de tous ceux qui à quelque titre que ce soit se rendaient à Olympia pour participer aux jeux. Puisque la trêve olympique a trouvé une nouvelle vie et un nouvel élan à l'époque moderne, en liaison avec la refondation des jeux olympiques par Pierre de Coubertin, dans la partie finale de l'article sont présentées différentes considérations sur le rapport entre le sport et la paix, sur la signification de l'ἔκεχειρία entre le passé et le présent, sur les instruments que l'institution de la trêve olympique peut offrir aujourd'hui pour la construction de la paix.

**BENEDETTA COLASANTI**

Ludi scaenici *nella Roma augustea. Appunti sul pantomimo Pilade di Cilicia*

Nella Roma augustea il calendario è scandito dalle feste e dai *ludi circenses* e *scaenici*, tra i quali spicca

un nuovo genere spettacolare di successo: la pantomima. Si tratta di una danza dalle origini incerte, popolare sia tra le masse sia presso l'élite aristocratica, presente nei grandi teatri in pietra ma anche nelle dimore private, in bilico tra un repertorio "alto" e la pratica – considerata licenziosa e condannabile – di utilizzare il corpo per esprimersi e per sostentarsi. Pilade di Cilicia e Batillo di Alessandria sono considerati i fautori, sul finire del secolo I a.C., dell'introduzione di tale inedita danza italica che trae linfa vitale dal mito e che è accompagnata dal «suono di flauti e pifferi e clamore di uomini» (Macrob. *Sat.* II 7, 18; HOM. *Il.* X 13). Ottaviano Augusto è invece il primo patrono attestato della pantomima, colui che avrebbe adottato quest'ultima come strumento politico. Davanti alle reiterate intimidazioni del principe, che minaccia di espellerlo da Roma per porre un freno a disordini generati dalla rivalità tra pantomimi, non è un caso che Pilade abbia risposto: «è a tuo vantaggio, Cesare, che il popolo spenda il suo tempo libero dedicandolo a noi» (Cass. Dio. *LIV.* 17, 4-5). Il presente contributo intende fare il punto sulle fonti e sulla letteratura sull'argomento, allo scopo di riflettere sulle origini della pantomima, di analizzarne repertori e caratteri stilistici, volgendo infine lo sguardo alla sua disseminazione.

Ludi scaenici *in Augustan Rome. Notes on the mime Puladēs of Kilikia*

The calendar in Augustan Rome was scattered with festivities and *ludi circenses* and *ludi scaenici*, including a popular new example of the performing arts, the pantomime. This was a dance of uncertain origins which found favour amongst both the masses and the aristocratic elite, and was performed in the great stone-built theatres but also in private households. The repertoire hovered between high-flown style and the practice – considered to

be licentious and reprehensible – of using the body as a means of expression and to make a living. Puladēs of Kilikia and Bathullos of Alexandria are credited, around the end of the 1st century BC, with having introduced this previously unknown Italic dance form which drew mainly on myths for its subject matter and was accompanied by the "sound of flutes and pipes and the clamour of men" (Macrob. *Sat.* II 7, 18; HOM. *Il.* X 13). Augustus was the first known patron of pantomime and he later exploited the entertainment for political purposes. Faced with reiterated threats from Augustus to expel him from Rome in order to curb the public disorder generated by the rivalry between exponents of pantomime, Puladēs is said to have responded "it is to your advantage, Caesar, that the people dedicate their leisure time to us" (Cass. Dio. *LIV.* 17, 4-5). The present study takes stock of the sources and the literature concerning the subject in order to reflect on the origins of pantomime, to analyse repertoires and stylistic characteristics and also to look briefly at its later developments.

Ludi scaenici *dans la Rome de Auguste. Notes sur la pantomime de Pilade de Cilicie*

Dans la Rome de Auguste, le calendrier est marqué par les fêtes et par les *ludi circenses* et *scaenici*, parmi lesquels émerge un nouveau genre spectaculaire à succès : la pantomime. Il s'agit d'une danse aux origines incertaines, populaire auprès des masses et auprès de l'élite aristocratique, présente dans les grands théâtres en pierre mais aussi dans les demeures privées, en équilibre instable entre un répertoire "élevé" et la pratique – considérée comme licencieuse et condamnable – d'utiliser le corps pour s'exprimer et pour gagner de quoi vivre. Pilade de Cilicie et Bathylle d'Alexandrie sont considérés comme les partisans, vers la fin

du 1<sup>er</sup> siècle avant Jésus-Christ, de l'introduction de cette danse italique inédite qui tire son énergie vitale du mythe et qui est accompagnée par le « son des flutes et des fifres et par la clemence des hommes » (Macrob. *Sat.* II 7, 18; HOM. *Il.* X 13). Octave Auguste est par contre le premier patron attesté de la pantomime, celui qui adoptera cette dernière comme instrument politique. Face aux intimidations réitérées du prince, qui menace de l'expulser de Rome pour mettre un frein aux désordres produits par la rivalité entre les pantomimes, ce n'est pas par hasard que Pilade a répondu : « c'est à ton avantage, César, que le peuple dépense son temps libre en le consacrant à nous » (Cass. Dio. LIV, 17, 4-5). Cette contribution entend faire le point sur les sources et la littérature concernant l'argument, dans le but de réfléchir sur les origines de la pantomime, d'en analyser les répertoires et les caractères stylistiques, tournant enfin le regard vers sa dissémination.

**ALDO GIUSEPPE DI BARI**  
*Il dazio della baratteria e la gestione del gioco d'azzardo legale. Regole, economia e organizzazione a Bologna (1360-1416)*

Lo studio dei fenomeni ludici nel basso medioevo si è concentrato in più occasioni sulla presenza del gioco d'azzardo a Bologna. La diffusione capillare di questa pratica e la copiosa documentazione d'archivio che ne ha conservato traccia, rendono la città un importante riferimento per l'analisi degli aspetti sociali, giuridici ed economici di tali attività. Guardando al di là dei divieti che giungevano dalle normative municipali e dalla morale, emerge la centralità della presenza dei dadi in quanto vettori di una rilevante forma di circolazione del denaro. Un aspetto che destò l'attenzione di chi amministrava il capoluogo felsineo, che presto si attrezzò per

controllare e piegare alle proprie esigenze il *ludus azardi*. Il risultato fu la nascita delle baratterie pubbliche, unici spazi in cui era legalmente consentito giocare, e la cui conduzione era affidata ai privati tramite regolari procedure di appalto. Così, pur con alcune battute d'arresto nei periodi in cui il dazio venne abolito, la concessione della baratteria rimase uno dei cespiti su cui fecero affidamento i diversi governi che si sono succeduti alla guida di Bologna. Il contributo intende analizzare le modalità tramite le quali avveniva la locazione dell'incanto del gioco legale, calcolandone il valore per gli anni 1360-1416, scorgendo la portata economica di questa impresa, le identità dei concessionari e il modo in cui si articolava la gestione finanziaria delle bische.

*The duty imposed on gaming and the management of legal gambling. Rules, economics and organisation in Bologna (1360-1416)*

On several occasions, the study of ludic phenomena in the Late Middle Ages has exploited the playing of games of chance in Bologna. The widespread presence of the practice and the abundant archival documentation that testifies to it make the city an important point of reference for the analysis of its social, legal and economic aspects. Clearly underlying the restrictions imposed by municipal regulations and enjoined by moral dictates was the fact the playing of dice games was an important means of money circulation. Once the authorities in Bologna realised this, they quickly devised ways of controlling the practice and turning the *ludus azardi* to their own ends. The result was the advent of public gambling venues, the only places where gaming was legally permitted. These were run by private individuals who were granted contracts following a regular tendering process. So, with a few exceptions when the duty was

temporarily abolished, the revenue from licences to run gaming venues was one of the assets on which successive rulers of Bologna depended. The study analyses the procedures by which licences for running legal gaming venues were granted, calculates the revenues they accrued between 1360 and 1416, and discusses their economic impact, their financial management and the identities of the licence-holders.

*Le droit des maisons de jeu et la gestion du jeu de hasard légal. Règles, économie et organisation à Bologne (1360-1416)*

L'étude des phénomènes ludiques au bas Moyen Âge s'est concentrée à plusieurs occasions sur la présence du jeu de hasard à Bologne. La diffusion tentaculaire de cette pratique et la copieuse documentation d'archive qui en conserve la trace font de la ville une référence importante pour l'analyse des aspects sociaux, juridiques et économiques de ces activités. En regardant au-delà des interdictions qui provenaient des normes municipales et de la morale, émerge la centralité de la présence des dés dans la mesure où ils sont les vecteurs d'une forme importante de circulation de l'argent. Un aspect qui attirait l'attention de qui administrait le chef-lieu bolognais, qui rapidement s'organisa pour contrôler et soumettre à ses propres exigences le *ludus azardi*. Le résultat fut la naissance des maisons de jeux publiques, seuls espaces où il était légalement permis de jouer, dont la gestion était confiée aux privés aux moyens de procédures régulières d'adjudication. Ainsi, même si avec quelques temps d'arrêt durant les périodes où le droit fut aboli, la concession des maisons de jeux resta l'une des sources sur lesquelles comptèrent les différents gouvernements qui se sont succédés à la conduite de Bologne. Cette contribution entend analyser les modalités par lesquelles s'effectuait la location de la vente aux enchères du jeu légal,

calculant la valeur pour les années 1360-1416, entrevoyant la portée économique de cette entreprise, les identités des concessionnaires et la manière dont s'articulait la gestion financière des tripots.

**JUAN ANTONIO JIMÉNEZ SÁNCHEZ**  
*Los edificios de espectáculos, un escenario para la diplomacia en el mundo romano y bizantino*

Los edificios destinados a acoger los espectáculos públicos (circo, teatro y anfiteatro) se convirtieron en un escenario privilegiado en las relaciones diplomáticas entre el Imperio romano (y posteriormente el bizantino) y los representantes de otros pueblos. En el presente trabajo se estudia el lugar que los embajadores ocupaban en las gradas: se muestra que ya desde finales de época republicana se sentaban entre los senadores en la *orchestra* del teatro o en la primera fila del circo y del anfiteatro; la autorización para ocupar estas localidades se fue concediendo a los embajadores de manera paulatina en un proceso que culminó seguramente en época de Trajano. Se analiza asimismo cómo el emperador utilizó los festivales lúdicos para hacer gala de su poder ante los embajadores y cómo a su vez estos aprovecharon tales ocasiones para hacer una manifestación de su magnificencia ante los ojos del pueblo romano. Y, finalmente, se examina cómo esta relación entre edificios de espectáculos y diplomacia se acentuó a partir del siglo V en Constantinopla, momento a partir del cual se incrementó todavía más la presencia del hipódromo en la liturgia imperial. Palacio y circo (unidos por el *Kathisma*) formaban parte de un mismo complejo, convertido en un espacio simbólico de representación. En él se buscaba deslumbrar a los visitantes extranjeros, sobre todo a los embajadores persas, en el marco de unas ceremonias en las que el basileo presumía de su poder y de la estima que le tenía el pueblo.

*Gli edifici per spettacoli, scena della diplomazia nel mondo romano e bizantino*

Gli edifici destinati agli spettacoli pubblici (circo, teatro e anfiteatro) divennero una scena privilegiata per le relazioni diplomatiche tra l'impero romano (e successivamente l'impero bizantino) e i rappresentanti di altri popoli. Il presente lavoro studia il posto che gli ambasciatori occupavano sulle tribune: mostra che già in epoca tardo-repubblicana erano seduti tra i senatori nell'*orchestra* del teatro o nella prima fila nel circo e nell'anfiteatro; l'autorizzazione a occupare questi posti fu concessa agli ambasciatori gradualmente, in un processo che probabilmente culminò all'epoca di Traiano. Si analizza inoltre come l'imperatore utilizzasse le feste ludiche per mostrare il proprio potere agli ambasciatori e come questi ultimi, a loro volta, utilizzassero queste occasioni per mostrare la loro magnificenza agli occhi del popolo romano. Infine, si esamina come questo rapporto tra edifici di intrattenimento e diplomazia si sia accentuato a partire dal secolo V a Costantinopoli, quando la presenza dell'ippodromo nella liturgia imperiale aumentò ulteriormente. Palazzo e circo (uniti dal Kathisma) facevano parte dello stesso complesso, che divenne uno spazio simbolico di rappresentazione. Era destinato ad abbagliare i visitatori stranieri, soprattutto gli ambasciatori persiani, nell'ambito di cerimonie in cui il *basileus* si vantava del proprio potere e della stima di cui godeva presso il popolo.

*Les édifices pour les spectacles, scène de la diplomatie dans le monde romain et byzantin*

Les édifices destinés aux spectacles publics (cirque, théâtre et amphithéâtre) devinrent une scène privilégiée pour les relations diplomatiques entre l'Empire romain (et par la suite l'Empire

byzantin) et les représentants d'autres peuples. Ce travail étudie la place que les ambassadeurs occupaient sur les tribunes : elle montre que déjà à l'époque tardo-républicaine ils étaient assis parmi les sénateurs dans l'*orchestra* du théâtre ou dans la première file dans le cirque et l'amphithéâtre ; l'autorisation pour occuper ces places fut concédée aux ambassadeurs progressivement, dans un processus qui probablement culmina à l'époque de Trajan. Nous analysons en outre comment l'empereur utilisait les fêtes ludiques pour montrer son pouvoir aux ambassadeurs et comment ces derniers, à leur tour, utilisaient ces occasions pour montrer leur magnificence aux yeux du peuple romain. Enfin, nous examinons comment ce rapport entre édifices de divertissement et diplomatie s'est accentué à partir du V<sup>e</sup> siècle à Constantinople, quand la présence de l'hippodrome dans la liturgie impériale augmenta ultérieurement. Palais et cirque (unis par le Kathisma) faisaient partie du même complexe, qui devint un espace symbolique de représentation. Il était destiné à éblouir les visiteurs étrangers, surtout les ambassadeurs perses, dans le cadre de cérémonies où le *basileus* se vantait de son propre pouvoir et de l'estime dont il jouissait auprès du peuple.

**ESTHER MERINO**

*Elegía del Barroco escenográfico. La "escena-cuadro" de los Galliani en La vittoria d'Imeneo y la tratadística prerrevolucionaria de Milizia*

De la escenografía de los cuatro elementos y de la "maravilla" espectacular del Barroco se pasó a la escenografía arcadiana, con la aportación definitiva para su traslación a la composición escénica mediante una nueva concepción, más pictórica que arquitectónica, conocida como "ventana cuadro" o también denominada "escenografía

pintada", atribuida su formulación a los Galliani y que perduró hasta más allá de los años centrales del Settecento, acompañada de una reflexión especulativa, como la de Francesco Milizia, que no debía de incidir en el legado exhausto en referencia a la estructura arquitectónica teatral. Tipología escenográfica que consistía en la disolución del esquema compositivo de la verosimilitud perspectiva, entendida tras el reduccionismo de la exageración hiperbólica barroca, como superposición de bastidores planos a manera de cuadros pintados.

*Elegy for baroque stage scenery. The Galliani brothers' sets for La Vittoria d'Imeneo and the pre-revolutionary treatises of Milizia*

Set design based on the *four elements* passed to the 'awe-inspiring' spectacles of the baroque and from there to Arcadian scenic design. The key contribution to this innovative transposition, featuring a pictorial rather than an architectural perspective and known as *ventana cuadro* or 'painted scenery', was attributed to the Galliani brothers. The style remained in vogue until the mid-1700s, accompanied by theoretical considerations such as those of Francesco Milizia, who was a constant critic of the now outmoded architectural approach to stage scenery. This scenographic typology involved replacing the compositional scheme of perspectival verisimilitude, and the hyperbolic exaggeration of the baroque with layered framing flats in the manner of painted pictures.

*Elegia del barocco scenografico. La rappresentazione scenica dei Galliani in La Vittoria d'Imeneo e la tratadística prerivoluzionaria di Milizia*

Dalla scenografia dei *quattro elementi* e dalla "meraviglia" spettacolare del barocco, si passò alla scenografia arcadica, con il contributo determinante per la sua trasposizione in composizione

scenica di una nuova idea, più pittorica che architettonica, nota come "finestra-quadro" o anche "scenografia dipinta", la cui elaborazione viene attribuita ai Galliani e che si protrasse fin oltre la metà del Settecento, accompagnata da una riflessione teorica, come quella di Francesco Milizia, che non cessò di incidere su una tradizione ormai stanca in riferimento alla struttura architettonica teatrale. Questa tipologia scenografica consisteva nella dissoluzione dello schema compositivo della verosimiglianza prospettica, intesa, a seguito del ridimensionamento dell'iperbolica esagerazione barocca, come sovrapposizione di cornici piatte alla maniera dei quadri dipinti.

**SILVIA ORIONE**

*Il palinsesto festivo degli Sforza. Il rituale delle feste nella Milano della seconda metà del secolo XV*

Il saggio offre un contributo di analisi sulle celebrazioni ducali nel contesto del governo degli Sforza a Milano durante il Rinascimento. Nell'ottica di una strategia di propaganda, votata all'affermazione della potenza attraverso lo splendore del proprio centro del potere manifesto nelle città, il focus del lavoro è il ruolo affidato all'allestimento dello spazio della celebrazione. Le feste ducali sforzesche, legate a ricorrenze religiose, civili o familiari, rappresentano momenti di grande rilevanza sociale, scanditi da azioni, luoghi e tempi simbolici. L'analisi si sofferma sul palinsesto festivo, mettendo in luce la rigorosa sequenza rituale delle festività ducali, caratterizzata dall'alternanza di momenti statici e dinamici. Gli Sforza sfruttano abilmente le festività per diffondere l'immagine del loro potere al di là dei confini del ducato, rendendo palpabile tale immagine negli spazi pubblici. Sovrano e popolo instaurano per il tramite dei festeggiamenti pubblici un rapporto dialogico

nel quale lo spazio della festa assume il ruolo d'intermediario, ma non in qualità di mero nunzio. L'immagine del principe, per mezzo dell'opera architettonica, si trasforma in rappresentazione e consenso, in opportunità civica. In occasione della festa, nei nodi primari della città si concentrano espressioni della retorica cittadina e di corte, in comunicazione tra loro.

*The Sforzas' calendar of festive events. The ritual of festivities in Milan in the second half of the 15th century*

The study sets out to analyse ducal celebrations in the context of the Sforza rule of Milan during the Renaissance. These were wielded as a propaganda strategy designed to assert dominance through the splendour of the subject's urban power base, and the study focuses on the role entrusted to the array of the space designated for the celebration. The festivities organised by the Sforza dynasty were related to religious, civil or family anniversaries and were events of substantial social importance, involving symbolic actions, places and timing. The analysis examines the schedule of ducal festivities and highlights their strict ritual sequence, featuring alternating static and dynamic phases. The Sforzas were expert at exploiting their festive events to spread the image of their power beyond the confines of the duchy by giving that image tangible form in public spaces. Public festivities brought the people and their ruler together in a dialogical relationship in which the appointed space takes on an intermediary role, but not as a mere messenger. The image of the duke, through the architectural setting, was transformed into representation, consent and civic expedience. Festivities were occasions when the prime venues in the city became a focus for mutual expressions of civic and courtly rhetoric.

*Le programme des fêtes des Sforza. Le rituel des fêtes à Milan dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle*

L'essai offre une contribution d'analyses sur les célébrations ducales dans le contexte du gouvernement des Sforza à Milan durant la Renaissance. Dans l'optique d'une stratégie de propagande, destinée à l'affirmation de la puissance grâce à la splendeur de son centre de pouvoir manifesté dans les villes, le focus du travail est le rôle confié à l'aménagement de l'espace de la célébration. Les fêtes ducales des Sforza, liées à des fêtes religieuses, civiles ou familiales, représentent des moments de grande importance sociale, marqués par des actions, lieux et temps symboliques. L'analyse s'attarde sur le programme des fêtes, mettant en valeur la rigoureuse séquence rituelle des fêtes ducales, caractérisée par l'alternance de moments statiques et dynamiques. Les Sforza exploitent habilement les festivités pour diffuser l'image de leur pouvoir au-delà des frontières du duché, rendant palpable cette image dans les espaces publics. Le souverain et le peuple instaurent par l'intermédiaire des célébrations publiques un rapport dialogique dans lequel l'espace de la fête joue le rôle d'intermédiaire, mais pas en qualité de simple nonce. L'image du prince, au moyen de l'œuvre architecturale, se transforme en représentation et en consensus, en opportunité civique. À l'occasion de la fête, dans les nœuds principaux de la ville se concentrent les expressions de la rhétorique citadine et de la cour, en communication entre elles.

#### **CHLOÉ PLUCHON-RIERA**

*Un jeu tout bête. Quand le jeu brouille la frontière entre l'enfant et l'animal dans la peinture italienne (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*

Cette étude examine la manière dont les représentations de scènes de jeu entre enfants et animaux

non humains mettent en évidence une porosité interspécies dans la peinture du nord de l'Italie durant les XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Prôné par les pédagogues humanistes, le jeu permet aux *infantes* d'entamer leur éducation, et donc de commencer à appréhender leur humanité, de manière ludique. Pourtant, nombreux sont les fresques et tableaux à faire du jeu une activité venant souligner la perméabilité de la frontière séparant enfants et animaux non humains. Par sa nudité ou par sa "conduite animale", qu'il s'agisse de son comportement physique ou bien de ses actes, l'enfant révèle lors du jeu une importante proximité avec diverses figures animales comme le chien avec lequel il s'amuse ou bien le chat, duquel il s'amuse, mettant en avant leur proximité. Qu'il s'agisse d'une relation joyeuse entre deux partenaires ou d'une activité tortionnaire entre un bourreau et sa victime, le jeu agit comme un vecteur de transition, voire de mutation, entre l'humanité et l'animalité. En brouillant la frontière voulue distincte par la religion catholique et la pensée humaniste – la pédagogie en particulier – entre l'homme et le reste du règne animal, ces images du jeu entre enfants et animaux révèlent que l'activité ludique ne fait pas que métamorphoser positivement le jeune être humain, mais traduit surtout l'ambivalence de son état, partagé entre animalité et civilité.

*Un gioco sciocco. Quando il gioco sfuma il confine tra il bambino e l'animale nella pittura italiana (secoli XV-XVI)*

Questo studio esamina il modo in cui le rappresentazioni di scene di gioco tra bambini e animali non umani rivelano una porosità interspecifica nella pittura dell'Italia settentrionale dei secoli XV e XVI. Promosso dai pedagoghi umanisti, il gioco permette agli infanti di iniziare la loro educazione, e quindi di cominciare a comprendere la loro umanità, in modo ludico. Tuttavia,

sono numerosi gli affreschi e i dipinti che rappresentano il gioco come un'attività che mostra la permeabilità del confine tra bambini e animali non umani. Attraverso la loro nudità o il loro "comportamento animale", sia in termini di comportamento fisico che di azioni, i bambini rivelano durante il gioco una significativa prossimità a varie figure animali, come il cane o il gatto con cui giocano, evidenziando questa reciproca vicinanza. Che si tratti di una relazione gioiosa tra due compagni, o di un'attività di tortura tra un aguzzino e la sua vittima, il gioco agisce come vettore di transizione, persino di mutazione, tra umanità e animalità. Sfumando il confine tra l'uomo e il resto del regno animale, un confine che la religione cattolica e il pensiero umanista – e la pedagogia in particolare – avevano inteso come molto netto, queste immagini di gioco tra bambini e animali rivelano che l'attività ludica non si limita a trasformare positivamente i giovani esseri umani, ma riflette anche l'ambivalenza del loro stato, nel quale si mescolano animalità e civiltà.

*Ein dummes Spiel. Wenn Spiel die Grenze zwischen Kind und Tier in der italienischen Malerei (15. –16. Jahrhundert) verwischt*

Es wird untersucht, wie in den Darstellungen von Spielszenen zwischen Kindern und Tieren in der oberitalienischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts die Trennung zwischen Mensch und Tier porös wird. Mit dem von den humanistischen Pädagogen geförderten Spiel beginnt die Erziehung, und durch das Spiel können Kinder nach und nach auf spielerische Weise ihr Menschsein verstehen. Dennoch wird auf zahlreichen Fresken und Gemälden das Spiel in einer Weise dargestellt, die die Schwammigkeit der Grenze zwischen Kindern und Tieren hervorhebt. Durch seine Nacktheit oder sein „tierisches Benehmen“, sei es durch seine Körperhaltung

oder durch das, was es tut, zeigt das Kind eine deutliche Nähe zu diversen dargestellten Tieren wie dem Hund, mit dem es sich vergnügt, oder der Katze, über die es sich lustig macht. Ob es sich nun um eine freundliche Beziehung zwischen Gefährten oder eine Stänkerei zwischen einem Peiniger und seinem Opfer handelt, das Spiel ist ein Vektor des Übergangs oder gar der Verwandlung von Mensch zu Tier. Indem sie die von der katholischen Religion und dem humanistischen Denken und insbesondere der Pädagogik klar gezogene Grenze zwischen dem Menschen und dem übrigen Tierreich verwischen, zeigen diese Spielszenen zwischen Kindern und Tieren, dass das Spielen nicht allein einen positiven Wandel bei Kindern bewirkt, und stellen die Ambivalenz der Kindlichkeit, in der sich Animalität und Zivilisiertheit vermischen, dar.

#### ANNE-SOPHIE RIETH

*L'instant sensible du geste et la permanence de l'écrit de la pratique dans les traités d'art équestre (France, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*

Un art équestre nouveau mis en écrit par les maîtres d'équitation voit le jour à l'époque moderne. Il transforme au sein des académies françaises le statut culturel du cheval, reconnu comme un instrument de prestige en un idéal d'élevation nobiliaire porteur de tradition chevaleresque et d'un héroïsme mythique dont l'absolu de promesse est mis en scène dans les spectacles équestres. Les jeux de prix que sont les courses de bague et de têtes s'inscrivent dans la lignée des jeux médiévaux que sont les joutes et tournois, une métaphore de la guerre exprimée sous une forme ludique, durant lesquels force et adresse étaient valorisées. En formalisant, codifiant et mettant en ordre les savoir-faire, les traités d'équitation français interrogent la place et la forme prise par les gestes du cavalier et du cheval. Leur esthétique et leur

virtuosité sont mis en scène dans les carrousels des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles de façon à représenter symboliquement une nouvelle noblesse évoluant dans une société d'écuyers en devenir. De l'instant sensible au geste raisonné, en passant par la formation académique de la jeune noblesse et la temporalité de l'apprentissage équin, nous allons nous intéresser à la façon dont la définition de normes et de règles conduit à l'apparition d'une nouvelle figure symbolique, celle du centaure.

*Il momento prezioso del gesto e la permanenza della scrittura nei trattati di arte equestre (Francia, secoli XVI-XVIII)*

L'epoca moderna vide l'emergere di una nuova arte equestre, redatta dai maestri di equitazione. All'interno delle accademie francesi, ciò trasformò lo status culturale del cavallo, riconosciuto come strumento di prestigio, in un ideale di elevazione nobiliare, portatore della tradizione cavalleresca e di un eroismo mitico le cui massime aspettative erano messe in scena negli spettacoli equestri. I giochi a premi rappresentati dalle corse "all'anello" e "di testa" rientrano tra i giochi medievali delle giostre e dei tornei, metafora della guerra espressa in forma ludica, durante i quali venivano valorizzate forza e abilità. Formalizzando, codificando e sistematizzando le abilità coinvolte, i trattati equestri francesi si interrogano sul ruolo e sulla forma assunti dai gesti del cavaliere e del cavallo. La loro estetica e il loro virtuosismo venivano messi in scena nei caroselli dei secoli XVII e XVIII, per rappresentare simbolicamente una nuova nobiltà che andava evolvendosi in una società di aspiranti cavalieri. Dal momento emotivo al gesto ragionato, passando per la formazione accademica dei giovani nobili e la fase della formazione equestre, vedremo come la definizione di norme e regole abbia portato all'emergere di una nuova figura simbolica, quella del centauro.

*Der Gefühlsmoment der Geste und dauerhafte Festschreibung in den Traktaten zur Reitkunst (Frankreich, 16.-18. Jahrhundert)*

Eine neue, von Reitlehrern schriftlich niedergelegte Reitkunst bildete sich in der Neuzeit heraus. Sie veränderte im Umfeld der französischen Akademien den kulturellen Status des Pferdes als anerkanntes Prestigeobjekt in einem Idealbild edler Erhabenheit, welches Träger ritterlicher Tradition und eines mythischen Heroismus war, dessen höchste Verheißung in Reitspektakeln inszeniert wurde. Die Preiswettkämpfe wie das Ringreiten und das Stechen nach Türkenköpfen ordnen sich in die Tradition der mittelalterlichen Tjoste und Turniere ein, die eine in spielerische Darstellung eines Kriegsmetaphors, bei der es auf Kraft und Geschicklichkeit ankommt. Bei der Strukturierung und Kodierung der diversen Fähigkeiten behandeln die Traktate zur französischen Reitkunst die Frage der Rolle und der Form der Gesten von Reiter und Pferd. Ihre Ästhetik und Virtuosität werden in den Karussellrennen des 17. und 18. Jahrhunderts so inszeniert, dass damit ein neuer, sich in der Gemeinschaft angehender Reiter entwickelnder Adel symbolisch repräsentiert wurde. Vom Gefühlsmoment bis zur wohlüberlegten Geste über die akademische Erziehung der jungen Adligen und die Zeit ihrer Reitausbildung steht die Frage im Mittelpunkt, wie die Festlegung von Normen und Regeln zum Aufkommen einer neuen Symbolfigur, dem Zentaur, geführt hat.

#### ANTONELLA STELITANO

*Tregua olimpica, pace e sport: da utopia a sfida per il nuovo millennio*

La tregua olimpica è considerata il progetto di pace più durevole della storia: un progetto di pace positiva, da seminare e coltivare,

a partire dal riconoscimento della dignità di tutti gli esseri umani e dai loro eguali e inalienabili diritti. L'utopia che lo sport potesse essere strumento di pace fa parte del corredo che Pierre de Coubertin fornisce, nel 1894, al Comitato Olimpico Internazionale: lo sport omologato a un codice di valori condiviso è l'alleato per migliorare il mondo e renderlo più pacifico. Questa visione, un secolo dopo, permette l'incontro con le Nazioni Unite che considerano lo sport uno strumento privilegiato per la realizzazione dei propri obiettivi: un *passpartout* per promuovere il rispetto di un nucleo di diritti inalienabili della persona e per alimentare le occasioni di pace grazie alla tregua olimpica. La sfida dello sport, in questo nuovo millennio, è quella di essere un modello ideale, trasferibile ad altre dimensioni delle relazioni tra paesi, uomini, razze, religioni e idee politiche diversi. Un modello fondato sull'uguaglianza, la non discriminazione, lo sviluppo sostenibile.

*The Olympic Truce, peace and sport: from utopia to challenge for the new millennium*

The Olympic Truce is considered to be the longest-lasting peace project in history: a positive paradigm, to be planted and tended, which is based on a recognition of the dignity of every human being and on their equal and inalienable rights. The utopian ideal that sport could be an instrument to achieve peace was part of the set of principles that Pierre de Coubertin bequeathed to the International Olympic Committee in 1894: sport underpinned by a code of shared values can help to improve the world and make it more peaceful. A century later, this vision inspired the United Nations' adoption of the proposition that sport is a valuable means of achieving the Organisation's objectives: a master key to the promotion of a core of inviolable human rights and to increased opportunities for peace

thanks to the Olympic Truce. The challenge facing sport in this new millennium is to be an ideal model that can be transferred to other dimensions of relations between different countries, people, races, religions and political ideas. A model founded on equality, the elimination of discrimination and on sustainable development.

*Trêve olympique, paix et sport : d'utopie à défi pour le nouveau millénaire*

La trêve olympique est considérée comme le projet de paix le plus durable de l'histoire : un projet de paix positive, à semer et cultiver, à partir de la reconnaissance de la dignité de chaque être humain et de ses droits égaux et inaliénables. L'utopie que le sport puisse être un instrument de paix fait partie du bagage que Pierre de Coubertin fournit, en 1894, au Comité Olympique International : le sport homologué à un code de valeurs partagé est l'allié pour améliorer le monde et le rendre plus pacifique. Cette vision, un siècle après, permet la rencontre avec les Nations Unies qui considèrent le sport un instrument privilégié pour la réalisation de ses propres objectifs : un passepartout pour promouvoir le respect d'un noyau de droits inviolables de la personne et alimenter les occasions de paix grâce à la trêve olympique. Le défi du sport, dans ce nouveau millénaire, est celui d'être un modèle idéal, transférable à d'autres dimensions des relations entre pays, hommes, races, religions et idées politiques différentes. Un modèle fondé sur l'égalité, la non-discrimination, le développement durable.

**MARLY TERWISSCHA  
VAN SCHELTINGA**

*"Out of Love for the Poor and in Hope of Profit": early modern lottery players and their reasons for playing the Haarlem lottery of 1607*

This article investigates the motives of the players of a lottery

held in the town of Haarlem in 1607. It uses lottery rhymes: short texts submitted by the lottery players at the moment they purchased their tickets. The theoretical background is formed by research into the motivation of modern lottery players. Can we see similar patterns of motivation for early modern and modern lottery players? The motives of the early modern players are also compared by gender and the number of tickets they bought. The article also examines the influence of how the lottery was promoted. Almost all the publicity generated for the Haarlem lottery presented buying a ticket as a charitable act. To what extent, then, was charity a motivation for participants in what were ostensibly charity lotteries? Analysis of the lottery rhymes shows that the motives of early modern lottery players are often remarkably similar to those of their modern counterparts. However, in the case of the Haarlem lottery, the most common reason for playing was charity, a reason which does not appear in research into modern lottery behaviour. This does however show that the advertising of early modern lotteries was successful. The lottery rhymes also show differences in motivation based on the number of tickets players bought. Participants who bought more tickets than average were more likely to mention charity, and less likely to mention the prize. In contrast, there were few differences based on gender.

*«Out of Love for the Poor and in Hope of Profit»: i giocatori di lotteria nella prima età moderna e le loro ragioni per giocare alla lotteria di Haarlem del 1607*

L'articolo indaga le motivazioni dei giocatori di una lotteria tenutasi nella città di Haarlem nel 1607, utilizzando le "rime" della lotteria, brevi testi presentati dai giocatori della lotteria al momento

dell'acquisto dei biglietti. Lo sfondo teorico è costituito dalla ricerca sulla motivazione dei giocatori della lotteria nell'età contemporanea. Possiamo riconoscere modelli simili di motivazione per i giocatori di lotteria in età moderna e per quelli contemporanei? Le motivazioni dei giocatori di età moderna sono confrontate anche in base al genere e al numero di biglietti acquistati. L'articolo esamina anche l'influenza delle modalità di promozione della lotteria. Quasi tutta la pubblicità generata per la lotteria di Haarlem presentava l'acquisto di un biglietto come un atto caritatevole. In che misura, dunque, la carità era una motivazione per i partecipanti a quelle che erano pubblicizzate come lotterie di beneficenza? L'analisi delle "rime" della lotteria mostra che le motivazioni dei primi giocatori moderni sono spesso molto simili a quelle dei loro omologhi contemporanei. Tuttavia, nel caso della lotteria di Haarlem, il motivo più comune per cui si giocava era la beneficenza, un motivo che non compare nelle ricerche sui comportamenti delle lotterie attuali. Questo dimostra comunque che la pubblicità delle lotterie dell'età moderna aveva successo. Le "rime" della lotteria mostrano anche differenze di motivazione in base al numero di biglietti acquistati dai giocatori. I partecipanti che acquistavano più biglietti della media menzionavano con più probabilità la beneficenza e con meno probabilità il premio. Al contrario, sono state riscontrate poche differenze in base al genere.

*„Aus Nächstenliebe und in der Hoffnung auf Gewinn“: frühneuzeitliche Lotteriespieler und ihre Gründe für die Teilnahme an der Haarlem-Lotterie 1607*

Der Artikel untersucht die Gründe für die Teilnahme an einer 1607 in der Stadt Haarlem veranstalteten Lotterie. Dazu werden Lotteriereime

verwendet, kurze Texte, die die Lotteriespieler beim Erwerb ihrer Lose abgegeben haben. Den theoretischen Hintergrund hierfür bildet die Forschung zu den Motiven heutiger Lottospieler verbunden mit der Frage, ob sich bei frühneuzeitlichen und heutigen Lotteriespielern ähnliche Muster feststellen lassen. Die Motive der frühneuzeitlichen Lotteriespieler werden auch nach Geschlecht und Anzahl der erworbenen Lose analysiert. Darüber hinaus wird untersucht, welche Rolle dabei die Art der Werbung für die Haarlem-Lotterie spielte, bei welcher der Erwerb von Losen fast ausnahmslos als Akt der Barmherzigkeit dargestellt wurde. Dies wirft die Frage auf, in welchem Maße Mitgefühl tatsächlich ein Motiv für die Teilnahme an Lotterien war, die sich Barmherzigkeit auf die Fahne schrieben. Die Analyse der Lotteriereime zeigt, dass die Teilnahme an Lotterien der frühen Neuzeit oftmals aus sehr ähnlichen Gründen wie heute erfolgte. Bei der Haarlem-Lotterie war allerdings das am häufigsten genannte Motiv für die Teilnahme Nächstenliebe, welche in der Forschung zu heutigen Lotterien keine Rolle als Motiv spielt. Dies beweist, dass die Werbung für frühneuzeitliche Lotterien Erfolg hatte. Die Lotteriereime weisen auch Unterschiede in der Motivation je nach Anzahl der gekauften Lose auf. Teilnehmer, die überdurchschnittlich viele Lose erwarben, erwähnten Nächstenliebe häufiger und Gewinn weniger häufig. Im Gegensatz dazu gab es kaum geschlechterspezifische Unterschiede.

**Settimio Adriani**

After graduating in Natural Sciences and Forestry Sciences Settimio Adriani went on to specialise in Ecology and earn a research doctorate in the Management of wildlife resources, a subject he subsequently taught at the Universities of Tuscia, La Sapienza and L'Aquila. His keen personal interest in the culture of the Cicolano plateaus has resulted in the publication of several monographs and articles. *Dalla Brexit alla finale di Wembley* (with Alina di Mattia, *La ricerca folklorica*, 77, 2022); *Poesie fuori dal coro, rime del dissenso contadino al regime fascista* (*La ricerca folklorica*, 76, 2021); *La transumanza in dodici "strofe" di tradizione orale* (*La ricerca folklorica*, 75, 2020); *Usi civici di pascolo e legnatico nell'altopiano di Rascino* (with Antonio Di Pasquale, *Scienze del Territorio*, 8, 2020); *Quando la caccia era un mestiere* (*La ricerca folklorica*, 74, 2019); *Riabitare un patrimonio: le "cassette"* (with Alessandra Broccolini, *Scienze del Territorio*, 7, 2019).

**Alessandro Arcangeli**

As well as lecturing in Early Modern History at the University of Verona, Alessandro Arcangeli is a cultural historian active in research networking (Chair of the International Society for Cultural History, 2013-2017; President of the Italian Association for Research in Dance, 2024-2026) and in the methodological reflection on the field (see his *Cultural History. A concise introduction*, London 2012). His research interests include the cultural history of dance, leisure, gesture, dreams and the affective life in the European Renaissance. He has edited Renaissance volumes of cultural histories of sport (London 2021) and leisure (London 2024) and co-edited *The Routledge Companion to Cultural History in the Western World* (London 2020), and *Sensibilità moderne. Storie di affetti, passioni e sensi, secoli XV-XVIII* (Rome 2023). His most recent books are

*L'altro che danza. Il villano, il selvaggio, la strega nell'immaginario della prima età moderna* (Milan 2018) and *Renaissance Dream Cultures* (London 2025).

**Claudio Bargelli**

As well as lecturing in the History of Economic Thought and the History of Famines in the Faculty of Economics of the University of Parma, Claudio Bargelli pursues research interests ranging from mediaeval to contemporary times, with particular reference to food supply policies and the regulated cereals market, to the ways huge ecclesiastical financial assets were managed, to social marginalisation and welfare policy and, more in general, to economic thought in the 1700s, and the changes in society, town-planning and customs in 18th century cities. As well as articles in national and international journals, his more recent publications include *Dall'empirismo alla scienza. L'agricoltura parmense dall'età dei Lumi al primo conflitto mondiale* (Edizioni Goliardiche, 2004), *Dal necessario al superfluo. Le arti alimentari parmensi tra medioevo ed età moderna* (Franco Angeli, 2013), and *La città dei Lumi. La petite capitale del Du Tillor fra utopie e riforme* (Mup, 2020).

**Francesco Borghero**

Following the award of a research doctorate in Mediaeval History at the University of Florence, Francesco Borghero (Cagliari, 1992) pursued research into the socio-economic and institutional history of late mediaeval Italy at the Universities of Florence and Siena, with particular reference to ecclesiastical and religious institutions in Tuscany and institutional and social entities in Sardinia. As well as articles and reviews in scientific journals and miscellaneous volumes he published *Ser Lando di Fortino dalla Cicogna. Notariato e ascesa sociale a Firenze nel tardo Medioevo* (Olschki, Florence 2024), which won the 2022 Colombaria Prize

for works of historical and philosophical sciences in the sphere of late mediaeval history and civilisation. Since 2022 he has been a member of the editorial secretariat of the journal *Archivio Storico Italiano*.

**Matteo Casini**

An expert in the Renaissance and Baroque history of Venice and Florence, Matteo Casini has lectured in Renaissance, European and Mediterranean History at the University of Massachusetts, Boston. He has also taught and conducted research in Venice, Florence, London, Washington, Padua, Los Angeles and Princeton. His publications include numerous articles on Venetian, Florentine and European history, and *I gesti del principe. La festa politica a Firenze e Venezia in età rinascimentale* (Marsilio, Venice 1996). The volume *L'Europa a Venezia. Compagnie di giovani aristocratici nel primo Rinascimento* will shortly be published with the Fondazione Benetton Studi Ricerche.

**Enrico Chies**

Having earned a master's degree in the Sciences of Antiquity: literature, history and archaeology at the University of Ca' Foscari, Venice, Enrico Chies has been a member of the Greek literature research group 'Altheia Ca' Foscari' since 2018, contributing to the planning and organisation of conferences, seminars and presentations in schools, theatres and museums. He also collaborates with 'Classici Contro', a Ca' Foscari project which carries the voice of ancient classics into theatres around Italy. His research concentrates on archaic Greek epic poetry, extending into the Hellenistic and Imperial periods, with a particular focus on the strategies, structures and meanings of epic narrations of sporting contests, on the subject of which he published a scientific article – *Le mani di Epeo, ovvero il fair play degli eroi* –

in *Eris. Archeologia del conflitto*, by Alberto Camerotto and Filippomaria Pontani (Mimesis, Milan-Udine 2024). He is currently working towards a PhD in Classical and Modern Literatures and Cultures at the University of Genoa.

**Benedetta Colasanti**

Having graduated in Performing Sciences at the University of Florence, Benedetta Colasanti went to earn a research doctorate in 2023 with a thesis entitled *Drammaturgia di macchine per una storia multimediale dello spettacolo barocco. La scenotecnica al teatro Farnese di Parma* (1628), under the supervision of Stefano Mazzoni and Renzo Guardenti. Her studies focus on the history of ancient, Renaissance and Baroque theatre, the history of dance and the digital humanities. The fruits of her research have been presented at international conferences and her publications include: *Storia dello spettacolo e architettura* (Itinera, 2023); *A Rediscovery of Antiquity* (Skene, 2024); *Oltre l'illusione: le macchine del teatro Farnese di Parma* (in *Svelare l'invisibile*, edited by Chiara Andreatta et al., Padova University Press, 2023). She is currently a research fellow for the PRIN project *Survey and Digitization of the Spectacle Sources* and teaches the history of dance at the Accademia Europea in Florence.

**Aldo Giuseppe di Bari**

Following the award of a research doctorate at the University of Trieste, with a thesis on the migration policies implemented by the ruling authorities in Bologna in the 13th-15th centuries, he is currently a fellow at the German Historical Institute in Rome, conducting research on the presence of 'German' workers in Central-Northern Italy. His studies focus on the economic and social history of Late Mediaeval Italy, with particular reference to examples of professional mobility, the transmission of technical expertise

and regulation in the world of work. His analysis of these phenomena is based mainly on Bolognese corporate, judicial and notarial documentation. He won the 2022 *SISMED Prize* and was awarded the 2023 *Gaetano Cozzi Prize for studies on the history of games* by the Fondazione Benetton Studi Ricerche.

#### **Juan Antonio Jiménez Sánchez**

A Professor at the University of Barcelona and a member of the GRATAEM (Grup de Recerques en Antiquitat Tardana i Alta Edat Mitjana), Juan Antonio Jiménez Sánchez has chosen to concentrate his research work on the study of public entertainments during the Late Imperial Age, in particular on an analysis of the imperial monopoly of all ludic-type events and on the complex relationship between Christianity and the entertainments of the pagan Roman tradition. Other lines of research involve study of the dialogue between paganism and Christianity, the persistence of pagan practices in the Christian world in Late Antiquity and the civil and canonical legislation designed to put an end to residual superstitious practices; and analysis of the *Pseudo Chronica CaesarAugustana*. This research activity has led to the publication of three monograph studies, numerous articles in specialist journals, chapters in books and contributions to conference proceedings.

#### **Esther Merino**

From 1995, when she was awarded a PhD in the History of Art at the Autonomous University of Madrid (UAM), Esther Merino taught in the Department of the History of Fine Arts at Salamanca University (USAL) until 2003. From 2003 until 2007 she lectured in the Department of Architecture in the Faculty of Architecture and Geodesy (ETSAG) at the University of Alcalá de Henares (UAH) and is now Associate Professor in the Department of Art History

at the Complutense University (UCM) in Madrid. Her research focuses on the history of stage design and performance arts. She was a guest researcher in the Department of Architecture, History and Design of Florence University in 2015 and until 2023 was a member of the UCM research group 'Representations, depictions and images of architecture from the 18th to the 21st century' (FRIA, ucm.es/fyra/el-grupo). She created and edits the website ucm.es/mnemosineatlasescenografico (*Mnemosine. Atlas Escenográfico*) and is an executive member of the network 'International Digital Open Space on the Performing and Visual Arts Cultural Heritage' (IDOS\_ARTS).

#### **Silvia Orione**

After graduating with a bachelor's degree in Architecture from the University of Cagliari in 2018, Silvia Orione (Cagliari, 1995) received an itinerant master's degree in Museography Architecture and Archaeology, Strategic Design and Innovative Management of Archaeological Areas, from the Adrianean Academy of Architecture and Archaeology in 2021, and a master's degree in Architectural Design and History from the Milan Polytechnic in 2022. Her master's thesis, *L'effimero sfarzoso. Gli allestimenti temporanei nelle feste ducali della Milano della seconda metà del XV secolo*, was entered for the 2024 *Gaetano Cozzi Prize*, promoted by the Fondazione Benetton Studi Ricerche, and was awarded a Special Mention. For the past two years, she has been collaborating with the UNESCO Research Lab at the Mantua Campus of the Milan Polytechnic and has been providing teaching support alongside architect and lecturer Filippo Bricolo. She is a member of the association 'Storia della Città', and is currently a PhD student at the University of Cagliari conducting research on the stratified nuragic landscape under the guidance of Marco Cadinu.

#### **Gherardo Ortalli**

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

#### **Enea Pezzini**

Having graduated from the University of Lausanne and specialised in the History of the Italian Language at the Scuola Normale Superiore in Pisa, Enea Pezzini is currently an *Assoziierter Forscher* at the Institute of Italian Language and Literature at the University of Bern and a *chargé de cours* in the Italian Department of the University of Lausanne. At the moment he is working on a new edition of Giovanni Paolo Lomazzo's *Rabisch* for the Swiss government and the Canton Ticino authorities, and has conducted linguistic and philological research on various 15th and 16th century authors (Burchiello, Angelo Poliziano, Luigi Pulci, Andrea Michieli known as Strazzola, Ludovico Ariosto, Giovanni Norchiati, Teofilo Folengo, Giovanni Paolo Lomazzo, and others). He is also interested in Italian and dialect lexicography (with studies of Brunetto Latini and Giuseppe Boerio), and contributes to various international projects, including the *Vocabolario storico-etimologico del veneziano* (VEV) and the project 'Poesia, storia, politica nel Rinascimento italiano (1492-1559)'.

#### **Tiziana Pikler**

Having graduated in Art History at La Sapienza University in Rome, Tiziana Pikler is now a professional journalist, blogger, writer and editor. She contributes to the *Sport 24* section of *Il Sole 24 Ore*, to *Prima Comunicazione*, and to *LFootball*. She conducted the interviews for *Donne di Sport* and *Donne di Calcio*, two ebooks published by Alley Oop-Il Sole 24 Ore. She is a member of the Italian National Olympic Academy and has written *Il gioco e lo sport nelle arti pittoriche. Dalle origini all'Ottocento* (which won the *Premio letterario del Coni* in 2012), *Pink Power, Immagini di Sport*, and *Il ritratto dell'atleta nell'arte*.

#### **Chloé Pluchon-Riera**

With a doctorate in the History of Modern Art, Chloé Pluchon-Riera is currently an ATER contract lecturer and researcher at the University of Grenoble Alpes, and an associate researcher at the Rhône-Alpes History Research Laboratory (LARHRA). Her degree thesis, *L'enfance animale. Dialogue entre l'enfant et l'animal dans la peinture italienne des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, and her post-doctorate research investigate the depiction of the proximity and porosity of the confines between man and non-human animals in Italian Renaissance art. Through her study of these interspecies relationships, the author sets out to restore non-human animals to their proper place in art history and to press beyond the symbolic function they are generally associated with, using a multidisciplinary method that combines Animals Studies and Ecocritical Art History. Her aim is not only to take a new look at the paintings of the Renaissance masters, but also to overturn existing hierarchies by drawing attention to the works of less well-known artists.

#### **Anne-Sophie Rieth**

With a doctorate in History from the Paris I Panthéon-Sorbonne

University, and as a member of the IHMC (CNRS-ENS-PSL-Paris I Panthéon-Sorbonne University), Anne-Sophie Rieth examines how Early Modern-era riding masters systematically used technical terms to support the construction of a society of horsemen. This society promotes an academic approach of the equestrian art, which distinguishes France from other European equestrian traditions. She explores the horse-rider relationship, in which the interaction between bodies highlights an awareness of animal 'well-being'. She studies how riding practitioners acquired scientific equine knowledge and its relation to the evolving role of riding masters. She discusses the interplay between practice and writing, and how the techno-economic framework of the equestrian sector can influence the application of these techniques, as well as how this technique can contribute to shaping societal structures.

#### **Alessandra Rizzi**

A Medieval History researcher in the Humanities Department of University of Ca' Foscari, Venice, where she also teaches, Alessandra Rizzi's special interest lies in the history of Venice, especially its institutional systems, publications and the city's social history, with special focus on the history of ludicity and the mendicant orders. She coordinates several scientific projects, contributes to national and international conferences and has published widely. Rizzi is also a member of the international scientific committee of *Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco*, as well as co-director, along with Gherardo Ortalli, of "Ludica: collana di storia del gioco," published by the Fondazione Benetton Studi Ricerche.

#### **Antonella Stelitano**

A member of the Italian Sports History Society, Antonella Stelitano's publications include

*Olimpiadi e Politica* (Forum, 2008); *Le Olimpiadi all'Onu. Le Nazioni Unite e lo sport dall'embargo all'Olimpismo* (Cleup, 2012); *Sport, Unione Europea e diritti umani* (with Jacopo Tognon, Cleup, 2012); *Bicicletta, società e chiesa ai tempi di Pio X* (with Alejandro M. Dieguez and Quirino Bortolato, San Liberale, 2013); *Pio X, le Olimpiadi e lo sport* (San Liberale, 2012); *I papi e lo sport. Oltre un secolo di incontri e interventi* (Lev, 2015), for which she won the "A. Manacorda" National Award for Sports Historiography in 2016; *Donne in bicicletta. Una finestra sulla storia del ciclismo femminile in Italia* (Ediciclo, 2020), for which she won the 2021 Premio Bancarella Sport. In 2018 she collaborated on the pontifical document on sport *Dare il meglio di sé*. She holds a Coni Bronze Star for sporting merit and, since 2022, she has been member of the Italian National Olympic Academy.

#### **Marly Terwisscha van Scheltinga**

Having studied Comparative Literature and Medieval Studies at the University of Utrecht in the Netherlands, Marly Terwisscha van Scheltinga read for a PhD at the University of Antwerp in Belgium. Her PhD project, 'A Woman's Lot', which was funded by the FWO (Research Foundation-Flanders), uses lottery rhymes to examine the way women in the Early Modern Low Countries spoke out in the public sphere. Her research interests include Mediaeval and Early Modern women's history, women's writing and the history of the lottery. She has presented on lottery rhymes on many occasions, as well as publishing blog posts and a podcast for the general public. Her most recent article, written in collaboration with Sara Budts and Jeroen Puttevils, is "(Fe)Male Voices on Stage. Finding patterns in lottery rhymes of the Late Medieval and Early Modern Low Countries with and without AI," *BMGN-Low Countries Historical Review*, 139, 1, 2024, pp. 4-28.

#### **Piermario Vescovo**

A lecturer in the History of the Theatre at University of Ca' Foscari, Venice, Piermario Vescovo's research interests range from Italian dramaturgy (with editions of Calmo, Goldoni, Gozzi, Nievo and Gallina), to the theory and the history of the theory of dramatic and performance texts, and the relationship between literature and the visual arts (with the occasional diversion into the field of art history). His recent publications include: *L'incerto fine. La peste, la legge, il teatro* (Marsilio, Venice 2020); "Nei decreti di Venezia". *Legge tragica e giurisprudenza comica in Shakespeare* (Marsilio, Venice 2023); *Il teatro della Commedia. Dante e il genere drammatico* (Carocci, Rome 2023). He is the scientific secretary of the national editions of the works of Goldoni, Carlo Gozzi and Ippolito Nievo. Since the late 1970s he has combined his research work with theatrical activity and since the beginning of 2021 he has been the artistic director of the Teatro Stabile in Verona.

#### **Manfred Zollinger**

A lecturer in Economic and Social History at the Vienna University of Economics and Business, Manfred Zollinger (1956-1923) specialised in the History of gambling. He is the author of *Bibliographie der Spielbücher: 1473-1700* (1996), *Geschichte des Glücksspiels vom 17. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg* (1997), and the editor of *Random Riches. Gambling Past & Present* (2016). He was also a member of scientific boards and curator of various exhibitions on the subject in Paris, Brussels, La Tour-de-Peilz and Vienna. He was an active member of the international scientific committee of *Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco* from 2006 until his premature passing in 2023.

Finito di stampare nel mese di dicembre 2024  
da The Factory s.r.l. (Roma)  
in 300 copie  
su carta Arena Ivory Smooth da 140 grammi della Fedrigoni per l'interno  
e su cartoncino Tintoretto crema da 300 grammi della Fedrigoni per la copertina