STORIA DELLO SPETTACOLO
Collana diretta da Siro Ferrone
SAGGI
20

Elena Tamburini

Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'Arte

Le Lettere

In copertina: Gian Lorenzo Bernini, *Autoritratto in età matura.* Firenze, Galleria degli Uffizi, Corridoio Vasariano.

L'editore è a disposizione degli aventi diritto che non sia stato possibile rintracciare.

Copyright © 2012 by Casa Editrice Le Lettere – Firenze
ISBN 978 88 6087 621 8
www.lelettere.it

Per attore-autore non intendo colui che scrive un testo per poi interpretarlo, ma un artista responsabile di ciò che egli è in palcoscenico.

Leo De Berardinis

Ai miei figli

RINGRAZIAMENTI

Molti sono i debiti che devo dichiarare.

Ringrazio innanzitutto il prof. Siro Ferrone per avermi sollecitato a questa difficile impresa e per avermi accolto in questa sua collana di "Storia dello spettacolo". Una dimostrazione di fiducia che è stata davvero una molla potente perché i suoi studi sono sempre stati per me un vero punto di riferimento.

Scambi proficui e costanti ho avuto con gli amici e colleghi Maria Ines Aliverti, Roberto Ciancarelli, Gerardo Guccini, Luciano Mariti e con la musicologa Gloria Staffieri. Con l'ing. Sergio Rotondi ho da tempo un rapporto di collaborazione quanto mai fruttuoso. Tra gli storici dell'arte, oltre alla prof. Deanna Lenzi, che ha indirizzato gli inizi delle mie attività di ricerca, non posso mancare di ringraziare il prof. Marcello Fagiolo per il costante apprezzamento e la generosa disponibilità; nonché Alberta Campitelli, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò e Tomaso Montanari con i quali ho avuto alcuni importanti confronti sulla personalità e l'opera berniniana.

M. Grazia Pastura Ruggero, archivista dell'Archivio di Stato di Roma, mi ha permesso di identificare il fondo dei Rucellai, antichi proprietari del palazzo romano in cui fu eretto il teatro dei Bernini al Corso, nell'archivio fiorentino dei Ricasoli. Ringrazio in modo particolare la baronessa Elisabetta Venier Ricasoli Firidolfi per avermi consentito l'accesso all'Archivio di famiglia: un Archivio che conserva documenti importanti sulla meno nota delle tante attività del Bernini (e/o dei suoi figli) e cioè su quella di imprenditore teatrale.

L'archivista Luigi Cacciaglia dell'Archivio Segreto Vaticano mi ha dato ogni aiuto possibile per l'identificazione di documenti relativi ai teatri dei Barberini. Giuseppe Adami e M. Paola Funaioli si sono dimostrati, rispettivamente sul fronte della scenotecnica e della cultura greca, studiosi davvero affidabili e preziosi. Il prof. Vincenzo Gheroldi ha fornito un prezioso supporto per le tecniche materiali dell'arte; su questo versante sono debitrice anche al maestro restauratore Tommaso Montanari e al direttore scenico Rinaldo Tesei. Dal musicologo Arnaldo Morelli ho ricevuto un'importante e inedita segnalazione archivistica; da Alessandro Pontremoli, studioso di storia della danza e dalla grecista Simonetta Nannini alcune utili delucidazioni sulla filosofia neoplatonica e aristotelica.

All'Istituto del Teatro e dello Spettacolo dell'Università di Roma in cui ho avviato il mio lavoro nel lontano 1975 ho appreso una metodologia di approccio fondata sulle fonti che continua ad essere anche oggi, nel Dipartimento di Arti visive, performative e mediali bolognese dove attualmente svolgo la mia attività, l'"armatura" delle mie indagini. Dai miei attuali colleghi bolognesi sono stata generosamente accolta: vorrei citare in particolare il prof. Marco De Marinis e anche la direttrice di Dipartimento Giuseppina La Face per gli aiuti concreti e i consigli, dispensati in non poche occasioni. Ed è con il concorso di fondi della Sezione Teatro del Dipartimento bolognese che questo volume, iniziato una quindicina di anni fa, vede finalmente la luce.

Last not least, ringrazio il prof. Federico Sorrentino per l'affettuoso aiuto nella compilazione dell'indice dei nomi.

INDICE GENERALE

Preliminari ..... » 9

Dalla biografia berniniana redatta dal figlio Domenico ..... » 18

1. Tra arte e teatro ..... » 21

2. I teatri dei Barberini ..... » 43

3. Tecniche scenografiche e cultura materiale ..... » 79

4. La festa berniniana (non solo) tra religione e politica ..... » 115

5. *La Comica del cielo* (1668) ..... » 131

6. Commedia dell'arte ..... » 155

7. Gian Lorenzo Bernini attore e autore ..... » 189

8. Bernini impresario? ..... » 241

9. Natura, Arte e la "tenerezza" ..... » 261

Bibliografia abbreviata ..... » 289

Indice cronologico degli spettacoli, degli apparati e delle opere d'arte berniniane citate ..... » 333

Indice dei nomi ..... » 337

PRELIMINARI

1. È stato detto, con molte ragioni, che la più originale creazione della cultura occidentale è il personaggio. Fondato sullo studio del "naturale" e degli affetti dell'uomo, con un'accezione espressiva che sarà imperante almeno fino a tutto l'Ottocento, il personaggio è un approdo non obbligato – e infatti non è condiviso con le culture asiatiche – realizzato dall'arte italiana, in quello che è stato chiamato "il magico passaggio fra Cinque e Seicento", nella Roma del Caravaggio e di Annibale Carracci.

Lo stesso studioso d'arte, Flavio Caroli (F. Caroli, *Storia della Fisiognomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud*, 1995; *L'anima e il volto. Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon*, a cura dello stesso, 1998), che si è espresso in questi termini, ha anche rilevato il contributo importante offerto in questo senso dal teatro: e non si può che essere d'accordo, se si pensa che sono gli anni di Shakespeare, dei comici italiani dell'improvvisa e del Siglo de Oro.

La riluttanza a riconoscere al teatro l'importanza che gli è dovuta riguarda innanzitutto la cultura italiana: nella cultura anglosassone la protezione accordata dalla monarchia al teatro cosiddetto "elisabettiano" e in particolare a Shakespeare, lo spessore culturale e l'enorme successo di quest'ultimo hanno favorito un'alta considerazione del teatro e degli attori, sì che la scissione tra letterati e uomini di teatro non sembra avere avuto la consistenza che ha avuto in Italia. Dove invece questa scissione ha connotato la nostra cultura, arrivando perfino a condizionare le fonti, con gravi conseguenze anche per le sorti attuali della disciplina.

Questa riluttanza italiana non si deve soltanto alle ostilità della Chiesa (F. Taviani, *La commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, 1970), che non sempre, tra l'altro, furono tali: Urbano VIII, il pontefice che ammirò il Bernini ancora giovanissimo come "il nuovo Michelangelo" e come tale lo protesse, dava il suo pieno consenso alle immagini, anche a quelle considerate più attraenti e pericolose, e cioè alle immagini del teatro. Il teatro Barberini (M. Murata, *Operas for the Papal Court*, 1981; F. Hammond, *Music & Spectacle in Baroque Rome. Barberini Patronage under Urban VIII*, 1994) sarà il primo teatro "pubblico" per musica, "pubblico" per l'ampio numero dei suoi fruitori e per la risonanza dei suoi spettacoli; e anche delle commedie berniniane il papa era assolutamente al corrente e probabilmente le aveva anche viste.

Forse più importanti allora devono essere considerate le forti resistenze opposte a chi sosteneva l'unità dei letterati e degli operatori della visione nel segno dell'*ut pictura poesis* oraziana. Le divisioni esistenti tra i letterati e gli operatori della visione erano antiche e anzi attive in ogni tempo, se è vero che la dualità tra comprensibile e sensibile ne è la ragione profonda. Ma si potrebbe ricordare, per esse, anche l'antica distinzione tra le arti liberali, punto di riferimento dei primi, e le arti meccaniche, strumenti necessari dei secondi; e anche la differenza dei relativi ceti sociali, generalmente nobili i primi, di modeste origini gli altri. Anche tra gli operatori della visione, e cioè fra artisti e uomini di teatro, non mancavano gli steccati: meno frequenti, a volte quasi inconsapevoli, essi sono probabilmente imputabili alle istintive difese degli artisti, che, avendo appena raggiunto, sia pure non tutti e non completamente, il riconoscimento sociale a lungo vagheggiato, ne sentivano tutta la precarietà.

2. Di questo atteggiamento lo stesso Bernini è un esempio significativo. La pratica e il culto delle arti induce l'artista anche alla difesa di queste, come è testimoniato dalla polemica che lo contrappose a Ottaviano Castelli, reo di aver attaccato la pittura; e lo induce perfino alla rivendicazione della loro dimensione materiale, quando, contro ogni consuetudine anche personale, il Bernini volle ricevere in casa sua la regina Cristina di Svezia con l'usuale abito da lavoro; ed era questa, all'epoca, una posizione certamente coraggiosa. Ma è forse per non sapere in fondo esimersi dal giudizio negativo con cui in genere si bollavano le attività materiali, l'artista che tanto ha dato alle attività dello spettacolo, non trova poi le parole per sostenerle dal punto di vista teorico o per lasciarne dettagliata memoria.

A conclusione della "Lista di opere del Bernini", compilata, secondo il D'Onofrio, a cavallo della fine del 1675 sotto dettatura del maestro, si trovano infatti solo le seguenti parole: "Nota che non si pongono le scene, quarant'ore, fochi d'alegrezza, catafalchi, mascherate e cose simili quali sono innumerabili". Frase importante quanto generica che ha contribuito non poco, con la sua vaghezza, ad oscurare nella fama dell'artista il suo aspetto più effimero. Effimero, ma in realtà per lui tutt'altro che secondario, se notiamo la frequenza con cui il cavaliere di Chantelou (D. Del Pesco, *Bernini in Francia. Paul de Chantelou e il Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, 2007), incaricato di accompagnarlo e impegnato a trascriverne puntualmente i discorsi nel corso del suo viaggio francese (1665-66), registra le sue memorie, le sue teorie e i suoi orientamenti nello spettacolo. Una testimonianza, quest'ultima, particolarmente preziosa, perché ci dà modo di entrare nel vivo del pensare e dell'agire berniniani anche sul versante della sua attività nel teatro, alquanto ridotto invece nelle biografie ufficiali: quella di Filippo Baldinucci (*Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino scultore, architetto, pittore*, 1682) e quella certo più diretta, anche se pubblicata alcuni decenni più tardi, redatta dal figlio dell'artista, Domenico Bernini (*Vita*

del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino, 1713). Quanto alle strepitose qualità d'attore del Cavaliere, viste all'epoca con estremo sospetto, il Baldinucci ne parla, come vedremo, dopo adeguata giustificazione, mentre suo figlio semplicemente le ignora.

Ma è certo che il problema non riguarda il solo Bernini.

Non è un caso dunque che lo storico del teatro si trovi sempre di fronte a una grave difficoltà quando si proponga di reperire le notizie pertinenti al suo ambito di studi. Notizie sulle rappresentazioni o anche riguardanti uno solo dei vari livelli dello spettacolo (come lo studio dell'"espressiva", cioè dell'espressione dell'attore, o l'individuazione dei testi) si trovano solo dopo un lungo lavoro di ricerca e il più delle volte sono confuse in mezzo a molteplici altre. Per il Bernini questo lavoro è solo apparentemente più semplice, tanta è la mole delle notizie che lo riguardano. In realtà anche la mole è un ostacolo, quando si deve riscontrare l'intenzione, in questo come in altri casi condivisa dall'artista, di porre come trascurabili o di giustificare, quando non occultare, quegli aspetti e quei dati sullo spettacolo che potrebbero invece dare luce, diversa e più ampia, anche all'attività considerata più importante.

3. Il Bernini fu uomo di teatro nel suo senso più pieno, versatile quanto è possibile esserlo. Fin dalla prima, insuperata ricerca documentaria del Fraschetti che lo riguarda (S. Fraschetti, *Il Bernini, la sua vita, la sua opera, il suo tempo*, 1900) questo appare del tutto evidente. Non solo scenografo, scenotecnico e apparatore di feste, dunque, ma anche e soprattutto attore-autore straordinario e capocomico (il primo, breve studio specifico è quello di C. Molinari, *Note in margine all'attività teatrale di G. L. Bernini*, 1962; ma sono da ricordare anche quello di F. Angelini, *L'illusione comica di Gian Lorenzo Bernini*, 1985 e quello di S. Carandini, *Le metamorfosi di una nuvola. Gian Lorenzo Bernini drammaturgo, scenografo, personaggio e attore*, 2001), addirittura committente e probabilmente perfino impresario.

Anche se l'imponenza della sua produzione artistica non effimera tende sistematicamente ad oscurare l'uomo di teatro, occorre ribadire con forza l'assoluta centralità dell'interesse che il Bernini portava allo spettacolo in tutta la gamma delle sue potenzialità. La fluidità e la naturalezza con cui egli adottava di volta in volta luoghi e linguaggi diversi e il suo fare teatro al servizio della Chiesa di Roma, ma anche in condizioni di superba autonomia, lui stesso committente e dilettante nel senso più alto che si deve dare a questa parola, dimostra l'artista assolutamente in grado di padroneggiare ad ogni livello il mezzo di volta in volta prescelto, teatro d'attore e teatro per musica, la scenotecnica e la festa. Ma è nel teatro d'attore che sembra svelarsi un nuovo Bernini. L'artista costantemente teso ad appagare le tensioni d'arte dei diversi pontificati è anche, contemporaneamente, un attore critico del regime, che si spende senza risparmio, ora per satireggiare aspetti e persone della realtà contemporanea – ed

era infatti acuto e trasparente e temuto almeno quanto il contemporaneo Molière – ora per difendere se stesso da attacchi e calunnie, ora per cimentarsi in macchine e scene "impossibili", i cui echi rimbalzano puntualmente nelle corti italiane ed europee.

Nelle diverse tipologie teatrali il Bernini portava il peso della sua personalità travolgente e carismatica, la sapienza delle sue soluzioni tecniche, drammaturgiche e attoriche, la dedizione di una passione assoluta per il teatro in tutti i suoi aspetti, il lavoro di tecnici, operatori ed artisti a lui vicini. Gli artisti in particolare erano da lui impegnati per l'intero arco dell'anno nel duro esercizio dell'arte attorica, lui stesso producendosi in prima persona a rappresentare "mirabilmente tutte le parti serie e ridicolose e in tutti i linguaggi che fussero stati rappresentati mai in sulle scene sino ai suoi tempi": un "diletto", ma anche una pesante "catena" che "tutti legava strettissimamente" anche oltre i loro compiti ufficiali. E secondo l'ambasciatore estense Montecuccoli era proprio "il modo di far recitare", più che "la qualità delle macchine" a rendere unici gli spettacoli berniniani.

Di tutto questo enorme lavoro, al di là delle numerose testimonianze nei dispacci diplomatici, negli Avvisi e nelle corrispondenze private, resta ben poco: una commedia adespota e incompleta, scoperta e pubblicata dal romanista Cesare D'Onofrio nel 1963 alla Bibliothèque Nationale di Parigi (G. L. Bernini, *Fontana di Trevi. Commedia inedita*, a cura dello stesso, 1963).

Il nome dell'artista è anche legato ai drammi per musica in cui egli, coerentemente alle consuetudini dell'epoca tendenti in questi casi a privilegiare altre figure – soprattutto il letterato –, sembra rinunciare alla sua abituale funzione di centro ordinatore dello spettacolo. Sono i grandi spettacoli barberiniani, in cui nella veste di "corago" si dovrebbe supporre impegnato l'autore della drammaturgia: nel caso, si trattava del futuro papa Giulio Rospigliosi. O anche alcune più giocose e raffinate commedie per musica di cui egli fu, negli ultimi anni di vita, solo impresario (o forse consigliere e ispiratore dei veri impresari, i due figli Pier Filippo e Paolo), in piccoli teatri pubblici romani come quello del Corso e alla Pace.

Ma è proprio vera questa sua subordinazione? Qualche dubbio, anche alla luce di recenti rinvenimenti, sembra, a mio parere, non solo lecito, ma doveroso.

E non è ancora tutto.

"Il semble que beaucoup de problèmes s'éclairciront le jour où pourra etre mesurée, dans toute sa puissance créatrice, l'activité théâtrale de Gian Lorenzo Bernini". Così Hélène Leclerc chiosava alla fine del suo studio su *Les origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne* (1946). Credo che questa frase che rivendica al Bernini un ruolo fondamentale anche nella storia dell'architettura teatrale sia ancor oggi da condividere. Benché molti particolari restino ignoti, difficilmente oggi si potrebbe contestare un suo apporto, almeno come sovrintendenza, ai vari teatri dei Barberini (1632-42) e in particolare al teatro Grande, che, come è noto, costituisce il fenomeno teatrale più vistoso e significati-

vo della Roma della prima metà del Seicento. Ed è anche quanto mai probabile che il prototipo dell'edificio teatrale francese moderno (ricordo in particolare l'arcoscenico riprodotto all'interno del testo della tragicommedia *Mirame*), così come le prime scene all'italiana prodotte in Francia, debbano essere attribuiti alla troupe berniniana attiva a Parigi tra il 1640 e il 1641, il cui lavoro per il teatro del cardinale Richelieu è oggi, almeno in parte, riconosciuto (M. Laurain-Portemer, *Etudes mazarines*, 1981; A. Le Pas de Séchéval, *Le cardinal de Richelieu: le théatre et les décorateurs italiens: nouveaux documents sur Mirame et le Ballet de la prosperité des armes de France (1641)*, 1995).

"Jamais génie ne fut plus universel – recita una breve ma avvertita necrologia pubblicata sul "Mercure Galant" pochi mesi dopo la sua morte, nel gennaio 1681 – Ce grand homme estoit peintre, architecte, sculpteur, ingenieur et machiniste [il termine è qui usato, come si intende dall'esplicita spiegazione a seguire, nel senso di creatore di spettacoli a forte valenza scenotecnica] et possedoit ces divers talens si également, qu'il seroit difficile de dire dans lequel il a le plus excellé […] outre la beauté des spectacles surprenants qu'il a fait paroistre sur le théatre, il y a fait prendre le feu, amené le Tibre, faist grester, pleuvoir et on peut dire à son avantage qu'il est presque impossible de rien inventer dont il n'ait donné les ouvertures […] C'estoit un abondance et un torrent auquel il s'abandonnoit, parce qu'il ne pouvoit luy-mesme en arrester la rapidité".

La necrologia mette in luce l'assoluta centralità delle sue attività teatrali. Sempre in Francia il suo concorrente-rivale Perrault scriveva, in questo caso con intenzione spregiativa, che "en fait d'architecture il n'excelloit guères que dans les décorations et les machines de théâtre" (Ch. Perrault, *Mémoires […] contenant beaucoup de particularités & d'Anedoctes intéressantes du ministère de M. Colbert*, 1759). Altri due contemporanei, il musicologo Giovan Battista Doni e il letterato Fulvio Testi, esaltano invece le sue commedie che essi definivano "all'antica" (G. B. Doni, *Trattato della Musica Scenica*, 1763; F. Testi, *Lettere*, a cura di M. L. Doglio, 1967). Sono commenti che lasciano perplessi: qual è il senso da attribuire all'epoca a un'architettura confusa con la scenografia? E qual è il significato dell'espressione "commedia all'antica"? Non si è parlato, per lui, di un'architettura classicista (sia pure tutt'altro che monolitica e non esente da contraddizioni interne: F. Borsi, *Bernini architetto*, 1980)? Non evoca d'altronde il teatro berniniano un'idea di straordinarie mutazioni scenotecniche e di dismisura in riferimento alle commedie e alle maschere dei professionisti coevi? Lasciando agli studiosi di architettura quanto loro compete, non sarebbe più adeguato parlare, per lui, di "teatro teatrale" e di una scenotecnica audace, coerente con quel movimento del barocco di cui egli è stato detto il principale rappresentante?

4. Già da questi interrogativi emerge come il Bernini si presenti come un caso di straordinario interesse e complessità da molteplici punti di vista, incarnando egli fisicamente non solo l'antico problema del "paragone" fra le arti,

ma anche quello originario di un rapporto fra le arti e la poesia (nella poesia il teatro), con tutto ciò che di materiale e di incontrollabile specie quest'ultimo comportava. Si potrebbe allora dire che in qualche modo egli riprenda, in termini maggiormente mediati, alcuni dei temi delle antiche Accademie, in particolare di quelle fiorentine. Il loro inseguire quell'unità delle lettere e delle arti, che era obiettivo sia dell'antico movimento neoplatonico che degli studi coevi di retorica, ricompare in particolare nell'Accademia romana degli Umoristi (E. Tamburini, *Dietro la scena: comici, cantanti e letterati nell'Accademia romana degli Umoristi*, 2009), fondata all'inizio del secolo, che accoglieva letterati come il poeta Giovan Battista Marino (eletto principe nel 1623), o come i Barberini (il futuro papa compreso), artisti come Orazio Borgianni e Salvator Rosa e perfino attori (dilettanti) come Giovanni Briccio e Virgilio Verucci; e non è certo un caso che troviamo tra essi i protagonisti della nascente opera in musica come Ottavio Tronsarelli e Giulio Strozzi. Un'Accademia peraltro censurata in sul nascere, tanto sul fronte dell'improvvisazione, quanto su quello delle sue eccezionali aperture ai comici. Anche il deciso consenso all'immagine dato dal papato Barberini non avrebbe comportato infatti l'incontrollata apertura agli attori, soprattutto a un certo tipo di attori; tantomeno alle attrici o alle cantanti. I comici professionisti, come è noto, erano a Roma, almeno ufficialmente, impediti con mille divieti, come lucratori e falsificatori del corpo, creazione divina; e le cantatrici, di cui l'Urbe era una straordinaria fucina, sarebbero state addirittura costrette ad espatriare (con grande vantaggio della nascente opera imprenditoriale veneziana). I dilettanti invece erano numerosi e fertili di iniziative: si pensi ai comici ridicolosi (L. Mariti, *Commedia ridicolosa. Comici di professione dilettanti editoria teatrale nel Seicento*, 1978) e allo stesso Bernini.

Queste inedite connessioni romane tra culture "alte" e "basse" riguardavano anche il mondo dell'arte: artisti come Caravaggio e Annibale Carracci avevano come obiettivo artistico una realtà che era stata fino ad allora rigettata come materia di cultura popolare e folclorica (D. Freedberg, *The power of images: studies in the history and theory of reponse*, 1989). E particolarmente Gian Lorenzo Bernini era uno straordinario anello di trasmissione tra la cultura dei letterati, che egli assiduamente frequentava e da cui era altamente apprezzato, quella degli artisti, a cui ufficialmente apparteneva, e quella dei comici da cui, attore egli stesso, costantemente attingeva linfe vitali e modi espressivi.

5. Su Bernini classicista sono state spese molte parole, e non solo per l'architettura (Ch. L. e S. Frommel, in *Gian Lorenzo Bernini Regista del Barocco*, 1999). Molte altre (certo di più) sono state scritte anche per farne l'artista principe della nuova epoca barocca. Uno dei casi più evidenti di come le nostre schematizzazioni siano, appunto, tali.

Ma c'è anche chi ha osservato come non ci sia in realtà vera opposizione tra artisti del barocco e classicisti in quanto c'è "une vision de stabilité en mou-

vement pour les classiques et une vision de mouvement de la stabilité pour les baroques" (M. Fumaroli, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, 1990). Tutti infatti, regolari e irregolari, hanno riverenza per gli antichi. E tutti, regolari e irregolari, non intendono questa riverenza in senso pedissequamente imitativo o passatista o archeologico. Non solo Lope de Vega non si riteneva vincolato ai modelli classici e alle regole, ma anche Bernini e, prima di lui, Michelangelo e Vasari si sottraevano a una rigida imitazione. Vasari aveva puntato piuttosto sulla dialettica Natura-Arte, diffusa inizialmente fra i letterati; una sorta di competizione di matrice aristotelica in cui il secondo elemento, l'Arte, finiva però con l'avere per lui una netta preminenza. Così, a Seicento inoltrato, potremmo ancora dire che tra Guido Reni e Domenichino la vera differenza era che il primo inseguiva un'ideale di bellezza assoluta (l'Arte), il secondo era "preso dalli affetti, ed attioni de gli huomini" (la Natura). Ma, tra i due, perfino Bellori, e cioè il più deciso fautore della tradizione, preferiva Domenichino: alla fine l'idea vincente è quella di un'arte e di una musica più coinvolgenti, perché nate dai veri "affetti" degli uomini (B. Treffers, in *Docere Delectare Movere. Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco italiano*, 1998). Un tema, quello degli affetti, che resterà a lungo uno dei più frequentati da tutte le espressioni culturali, progressivamente abdicando ai suoi sensi cosmici e classici per acquisire importanza e interesse di per sé, nel suo manifestarsi sul volto e nel cuore degli uomini.

È di questi ultimi anni la riscoperta di Bernini pittore e di Bernini ritrattista in particolare (F. Petrucci, *Bernini pittore. Dal disegno al "meraviglioso composto"*, 2006; T. Montanari, *Bernini pittore*, 2007), anche questo un aspetto finora ingiustamente sottovalutato. Tomaso Montanari ha messo nel giusto rilievo come l'esercizio della pittura sia stato determinante per la sua maturazione d'artista. La scultura risentiva infatti di un grosso ritardo rispetto alla pittura, rivoluzionata nel profondo dall'emergere dei nuovi riferimenti alla realtà: e parliamo di Annibale Carracci e di Caravaggio, ma anche del Correggio, pittore dai teneri accenti, e degli inediti, caldi colori dei pittori veneti; e anche di quella folta schiera di pittori toscani – per esempio Ludovico Cardi detto il *Cigoli*, Cristofano Allori, Cesare Dandini – che, in diretta opposizione alla "maniera", condividendo la convinzione dell'unità delle arti e avendo contatti non estemporanei con il mondo del teatro (S. Mamone, *Dei, Semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, 2003), più evidentemente risentono delle gestualità teatrali e in particolare di quelle del teatro per musica (M. Gregori, *Cantatrici, pittori ed eroine. Da Maria Callas a Checca Costa, un percorso personale*, 2008). Tutti vengono da studi sull'antico (l'"Arte"), ma tutti ritraggono servendosi ormai di veri modelli, ponendosi anche l'obiettivo della somiglianza e dell'interpretazione (la Natura); e non manca chi, come Domenico Fetti, ricorre a una vera attrice, Virginia Ramponi, per ritrarre alcuni significativi ritratti femminili, come Arianna, Maria Maddalena e la Malinconia

(S. Ferrone, *Attori mercanti corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, 1993). Come rilevato da Montanari, la straordinaria innovazione berniniana è quella di servirsi nella scultura dei medesimi principi che avevano rivoluzionato la pittura: una concezione "pittorica della scultura", mediante la quale egli riesce a fare recuperare a quest'ultima tutto il terreno perduto.

6. Che sia stata assegnata proprio al Bernini, grandissimo e celebrato attore oltre che pittore consumato, la responsabilità di aver rinnovato dal profondo la cultura del ritratto scultoreo (*I marmi vivi: Bernini e la nascita del ritratto barocco*, a cura di A. Bacchi, 2009), indirizzandola ad una "vera" e profonda penetrazione del soggetto, a mio parere, non può essere casuale. È certo che, come osservava già il Fraschetti, "alla usata e sana espressione degli affetti umani, grande retaggio della Rinascenza, l'artista aggiunse un altro coefficiente, il movimento". Ma certo non è tutto. Il ritratto berniniano "veramente è vivo e spira" scriveva già all'epoca il residente estense Fulvio Testi, suo grande ammiratore; oggi la definizione famosa di Wittkower è quella di "speaking likeness", ossia "parlante" (R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini: the sculptor of the roman baroque*, 1955) che sembra riprendere quel concetto di "pittura parlante" che era aspirazione comune dei pittori antimanieristi, nemici delle "uniformità odiose d'attitudini". Mentre la qualità "transitiva", un aggettivo usato da un altro storico dell'arte, S. J. Shearman, recentemente ripreso proprio per i ritratti berniniani, mette l'accento su questa loro particolare qualità di implicare sempre uno "spettatore"; perfino un dialogante, dal momento che egli ritrae spesso i personaggi nell'attimo prima di parlare. Una qualità che trova una coerente conferma nella spazialità aperta, mossa e coinvolgente dei suoi gruppi scultorei, una spazialità che, secondo la classica analisi di Wittkower, ingloba lo spettatore al suo interno e il cui senso transitorio presuppone tuttavia un punto di vista unico e privilegiato.

Oggi si comincia dunque a pensare che le sue molteplici esperienze nel teatro, lungi dall'essere pratiche estemporanee o naturali approdi di un multiforme talento, siano state al contrario strettamente legate e perfino determinanti per le sue espressioni artistiche (T. Montanari, *Bernini e Rembrandt, il teatro e la pittura. Per una rilettura degli autoritratti berniniani*, 2003; E. Tamburini, *Ut theatrum ars. Gian Lorenzo Bernini attore e autore*, 2006; T. Montanari, *Storia di Bernini pittore*, 2007; G. Warwick, *Soleil et nuages: le Bernin, artiste de cour entre Rome et Paris*, 2010). In questo senso non è un caso che Giovanni Careri (G. Careri, *Envols d'amour. Le Bernin: montage des arts et dévotion baroque*, 1990), uno studioso che per metodo spazia liberamente tra i mezzi espressivi, teso a cogliere innanzitutto l'autentica implicazione antropologica dell'immagine nel suo rapporto con l'artista e il fruitore, individui proprio nel Cavaliere un oggetto privilegiato di indagine.

Un Bernini considerato genericamente "teatrale", come è stato più volte definito in passato (in particolare da Marcello e Maurizio Fagiolo, *Bernini.*

Una introduzione al gran teatro del barocco, 1967, benemeriti per aver redatto un regesto dell'opera del Cavaliere in cui sono ugualmente inserite sia le opere durature che le attività effimere; anche nell'opera di Irving Lavin, *Bernini and the Unity of the Visual Art*, 1980, lo spettacolo ha un ruolo importante, come "forma d'arte in cui si ritiene in genere che fossero impliciti l'impiego di una varietà di mezzi e l'effetto di unità"), può tuttavia suscitare le obiezioni dello storico del teatro, che pensa la sua disciplina entro rigorosi termini storiografici. Eppure come si potrebbe negare nel Bernini un rapporto vitale e anzi fondante con il mondo del teatro? È un rapporto sentito in qualche modo necessario, per il quale egli non teme di prodursi pubblicamente, sfidando la disapprovazione dei benpensanti; e per il quale non esita a sottoporre a pesanti satire le potenti protezioni alle quali come artista faceva riferimento. Ci si potrebbe domandare se esiste un modo più adeguato e pertinente di affrontare il problema.

L'intricato nodo della relazione arte-teatro può allora costituire il tessuto di fondo di una nuova indagine: una "critical question", nata, come Lavin ha scritto, proprio con il Bernini. Il rapporto è in realtà certamente più antico: si pensi a Leonardo, alla sua "scena-macchina" e anche alla sua attenzione ai "moti dell'animo", punti entrambi che vedono i due artisti molto vicini. Se Leonardo era attratto dalla "vivacità naturale", Bernini parla di "vivacità e tenerezza", indicando uno spostamento di accenti fondamentale per la definizione del personaggio di cui si diceva. Il personaggio trae la sua verità dall'affetto, un affetto non più statico né stereotipato né limitato a quelli compresi negli antichi trattati di retorica. E l'affetto si rivela in un movimento individuale ed espressivo che gli appartiene e che gli è necessario. Che poi il Bernini, probabilmente il primo a esplorare con piena consapevolezza i rapporti fra arte e teatro, non solo non ostenti le sue attività di spettacolo, ma paia dimenticarle, almeno nei documenti ufficiali, costituisce un documento non secondario della scarsa considerazione con cui anche allora si soleva guardarle.

Oggi potrebbe apparire evidente (ma non sempre lo è) che gli artisti e gli attori, entrambi privilegiati depositari e/o fruitori della sapienza dell'apparato e dello studio dell'"espressiva", e cioè dei cardini dello spettacolo, si influenzino a vicenda e alcuni avvertiti studiosi, sia di teatro che di arte, mostrano del resto di essersene accorti. Ma, benché l'interdisciplinarietà sia un topos degli obiettivi di ricerca, gli steccati eretti dalle varie discipline, accuratamente organizzate – e separate – nelle diverse classi di concorso, riproducono fedelmente le antiche resistenze. Giustificati dal carattere effimero del teatro e dalla sua apparente inafferrabilità (ma non è altrettanto inafferrabile la storia?), gli studiosi di arte, di architettura, di musica e quant'altro rifuggono in massima parte dall'assegnare alla nostra disciplina l'importanza che ad essa compete. Come si diceva, l'ostracismo al teatro è giunto fino a noi.

In quel tempo invece "qualcosa – forse proprio la scuola di retorica – suggerì contemporaneamente ed indipendentemente a Rembrandt e a Bernini che

la via del teatro poteva indurli a conquistare un'eloquenza perfetta in ciò che più premeva loro, la rappresentazione della persona umana". Questa frase del Montanari, che illustra un concetto davvero fondamentale per la comprensione del Bernini (e non solo), potrebbe peraltro far pensare a una funzione del teatro del tutto strumentale. Il che, alla luce dei documenti e come studiosa di una disciplina troppo spesso svalutata, non sono disposta ad ammettere.

Iniziare a sondare, proprio attraverso la figura del Bernini, le vie di questi complessi rapporti è lo scopo del presente studio.

DALLA BIOGRAFIA BERNINIANA REDATTA DAL FIGLIO DOMENICO

Domenico Bernini, *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino, descritta da Domenico Bernino suo figlio*, Roma, R. Bernabò, 1713, pp. 53-57

Nel medesimo tempo dunque che il Cavaliere si ritrovò alquanto sollevato dalla lunga malattia, che l'afflisse, e quando ancora le forze non gli permettevano il lavorio delle mani, impaziente dell'ozio, lavorava coll'ingegno: e comeche la natura fin'allora oppressa parea che si rallegrasse alla considerazione di cose amene, formò l'idea di alcune comedie altrettanto oneste che rare: queste poi in occasione confacevole communicò col cardinal Antonio Barberino e dal medesimo non solo n'ebbe piena approvazione, ma stimolo ancora efficace di doverle in alcun tempo far recitare. E gli venne data commoda congiuntura di eccitarlo maggiormente all'opera, allora che, lieto della prole, pareva che a lui si confacesse qualche dimostrazione di allegrezza. Onde il Cavaliere o persuaso, o violentato vi aderì. Non è nostra intenzione, né pregio dell'opera il descriverle, ci basterà solamente accennarne qualche particolarità per doverne poi quindi argomentare il tutto. Il bello dunque e maraviglioso di esse consisteva la maggiore e miglior parte ne' motti satirici e faceti e nelle invenzioni delle comparse. Li primi erano così significanti, spiritosi e fondati sul vero che molti virtuosi ne attribuivano alcuni a Plauto, altri a Terenzio, altri ad altri autori che il Cavaliere non lesse giammai, perché il tutto faceva a forza solo d'ingegno. E cosa degna di gran considerazione si è che ritrovandosi ogni sera il teatro pieno della nobiltà più riguardevole di Roma, tanto ecclesiastica, quanto secolare, i colpiti da' suoi motti non solo non se ne offendevano ma riflettendo all'onesto congiunto col vero si gloriavano quasi di poter essere soggetti a i detti acuti e ingegnosi del Bernino. Onde poi andavano questi per bocca di tutta Roma e molte volte l'istessa sera fin all'orecchia del Papa che in vederlo poi il seguente giorno li voleva da lui sentir di nuovo con espressa dimostrazione di gradimento. E non solo impiegò ei la sua fatica in comporle, ma non poco incommodo eziamdio si prese a far sì che i personaggi destinati a rappresentarle, che per lo più erano gente di

sua famiglia e non assuefatti al palco, portassero le loro parti con naturalezza e spirito: nel che fare egli fu maestro a tutti; e tutti poi si diportarono come antichi professori dell'arte. Dove poi egli ebbe a mescolare con il parto dell'ingegno l'opera della mano, cioè nell'invenzione e nelle comparse, non tanto fu raro, quanto unico. Nella celebre comedia dell'*Inondazione del Tevere* fece comparir da lontano gran copia di acque vere, quali, quando più pareva che si confacesse coll'azzione, venendo a rompere alcuni argini, che l'arte del Cavaliere aveva già renduti deboli a quest'effetto, sboccarono nel palco e giù traboccarono con impeto verso il teatro degli ascoltanti, i quali, appresa quell'apparenza per una vera inondazione, tanto si atterrirono che stimando ciascuno disgrazia ciò ch'era arte, chi frettolosamente alzossi per fuggire, chi salendo su i banchi cercò di farsi superiore al pericolo, e colla medesima confusione caminavano ancora tutte l'altre cose fra di loro; quando ad un tratto, coll'aprirsi di una cataratta rimase tutta quella gran copia d'acqua assorbita, senz'altro danno negli uditori, che del timore.

In altra nominata *la Fiera*, fe' rappresentare sul palco un carro carnevalesco con accompagnamento di torce a vento. Un di quei, che portava la torcia e di cui era ufficio far la burla, fregò e rifregò la sua torcia una scena, quasi dilatar volesse maggiormente la fiamma, come è solito farsi sopra le parieti de' muri. Alcuni degli uditori e altri ancora di dentro le scene forte gridarono ch'ei si fermasse pel pericolo che v'era di accender il fuoco alle tele. Dal fatto e dalle voci di questi ne nacque nel popolo qualche timore che, appena concepito, degenerò tosto in spavento: poiché viddero la scena e con essa ancora buona parte dell'altre ardere con artificiosa e innocente fiamma, che serpendo a poco a poco venne a farne un incendio universale di tutte. Tale fu il terrore degli astanti che qualch'uno ebbe a perire per fretta di scampare dall'appreso pericolo. Ma sul più forte della confusione e dell'incendio mutossi con un ordine maraviglioso la scena e, da un incendio che appariva, divenne un deliziosissimo giardino. Negli uditori fu maggiore la maraviglia per la sopraggiunta novità che il terrore concepito pel fuoco; onde ciascuno attonito scusò il suo timore con dar lode all'inganno.

In altra comedia fece comparire due teatri e due udienze, gli uni opposti agli altri, uno, che era il vero, in faccia al palco, l'altro, che era il finto, nel fine del palco, rimanendo il palco come in mezzo a due teatri: nel finto vedevansi così somiglianti le figure di que' più riguardevoli, che sedevano nel vero, che era un diletto di tutti l'additar che faceva l'un l'altro, e 'l vedersi tutti come in uno specchio così al vero contrafatti, e poi finalmente miravasi la partenza del finto teatro, chi in carrozza, chi a cavallo, e chi a piedi, durando ben un'ora doppo la comedia la curiosa vista di questa nuova comedia. Invenzione replicata da lui in altra più maestosa rappresentazione in casa Rospigliosi sotto il pontificato di Clemente Nono.

Né men vaga fu l'artificiosa machina della *Levata del Sole* ch'egli rappresentò nella comedia della *Marina*; poiché tanto applauso si guadagnò con essa il Ca-

valiere, e tal pregio aggiunse all'opera, che Luigi Decimoterzo re di Francia per mezzo del cardinal Richelieu mandò a chiederne il modello, che inviò subito il Bernino con una distinta istruzione; ma nel fine di essa scrisse di suo carattere queste parole, *Riuscirà, quando manderò costà le mie mani e la mia testa*.

Oltre alle sopraccennate, fece ancora rappresentare quella del *Palazzo di Atlante, e di Astolfo* e diceva avere in sé bellissime idee per scuoprire in una comedia tutti gli errori che sieguono nel maneggiar le machine ed insieme la loro correzione; ed un'altra ancora non men vaga del *Modo di regalar le Dame in Comedia*. E soleva dire che il bello di esse comedie e delle comparse consisteva *In far parer vero, ciò che in sostanza era finto*.

1.

TRA ARTE E TEATRO

La polemica delle religioni contro l'immagine si fonda sull'idea del suo straordinario potere: un potere non controllabile né razionalizzabile data la sua natura sensoriale. Su questa temibile attrazione e sulla colpevole "concupiscenza degli occhi" si diffondono protestanti e cattolici, la Bibbia e il Corano. Nelle religioni monoteiste che predicano un Dio invisibile e lontano l'opposizione è teoricamente più semplice. Non così per quella cristiana, l'unica che adora un Dio incarnato, un Dio cioè che non aveva disdegnato di assumere, in un tempo storico, sembianze umane, e che ammette la venerazione di Maria e dei santi.

A Roma, con il papato Barberini, si impone il discorso strumentale *a contrario*: si riprendono i concetti oraziani della superiorità della vista sull'udito e quello della funzione didattica ed etica dell'arte (*utile et dulce*) e s'imbocca risolutamente la via di un rilancio trionfalistico della fede attraverso l'immagine. Si rilegge con rinnovata attenzione l'equazione, anch'essa oraziana, *ut pictura poesis*, un sintagma che è anche letto nel suo reciproco: *ut poesis pictura*. L'immagine cristiana, depurata da ogni sovrastruttura mitologica e/o paganeggiante e lucidamente protesa alla finalità della conversione, diventa il vero fulcro della politica culturale barberiniana[1].

Quest'impulso sarà addirittura determinante per l'evoluzione della cultura occidentale. Per le immagini dell'arte, in primis, e anche per le più temute, perché più dotate di un vero potere di fascinazione, quelle del teatro[2], si superano tutte le perplessità dichiarate nel corso del Concilio di Trento, interpretando la catarsi controriformisticamente come conversione. Il teatro, anzi i teatri dei Barberini, nascono in conseguenza di queste eccezionali aperture. Così come le sacre icone delle chiese ricordano anche agli "indotti" i particolari dei martirî dei santi e delle Sacre Scritture, le rappresentazioni agiografiche, ambientate nell'antica Roma, interpretate e cantate nei teatri della famiglia, danno forza all'idea del sovrano pontefice erede dei fasti della classicità e dunque anche al concetto di una religione di Stato al cui controllo tanto le icone quanto gli spettacoli sono sempre sottoposti. In entrambi i casi, anche per esprimere concetti spirituali, è l'uomo in primo piano: le sue sembianze, la sua storia, le sue emozioni.

È nella Roma barberiniana che il gesuita torinese Emanuele Tesauro elabora il suo famoso *Cannocchiale aristotelico* (1654)[3], una vera pietra miliare nella storia dell'estetica, perché per la prima volta tutte le forme di comunicazione, testuali e visive, tutte le espressioni dell'uomo e perfino tutte le apparenze del mondo sono riunite in un unica teoria, conoscitiva ed espressiva insieme, fondata sulla metafora: tutto è metafora, cioè "transport de l'application naturelle d'une chose à une autre en un sens figuré, ce qui peut se faire en plusieures manières"[4]. In questo senso le esibizioni attorali, le opere d'arte o i melodrammi non sono di diversa natura rispetto alle opere scritte: un assunto che allora trovava accese ostilità negli ambienti "alti" dei letterati, ma che a Roma trovava probabilmente un terreno più favorevole essendo stato preparato, all'inizio del secolo, dai fervidi dibattiti promossi dall'Accademia degli Umoristi[5]. A questi dibattiti, favoriti dagli straordinari approdi degli artisti, dall'eccellenza delle cappelle musicali, dalla passione degli attori dilettanti e soprattutto dall'assidua reciproca frequentazione consentita a tutti da quell'Accademia, avevano partecipato letterati atipici come Ottaviano Castelli, Ottavio Tronsarelli e Giulio Strozzi, per non parlare di Giulio Rospigliosi[6], futuro pontefice Clemente IX (1667-69) e insieme uno dei più importanti estensori di testi per musica del secolo; i quali si mostravano vivamente impegnati nel disegno di trasferire temi e modalità compositive dal mondo dei comici a quello della rappresentazione colta e cortigiana; nonché a quello della nascente opera in musica. Ma proprio in quest'Accademia romana diversi interventi repressivi erano riusciti ad imbrigliare le tensioni innovative: il primo, forse il più importante, fu quando le commedie all'improvviso, in vista delle quali l'Accademia era nata, dovettero cedere il passo alla composizione di testi premeditati. È in questa fase probabilmente documentato un momento importante di quel processo, ipotizzato da Ferruccio Marotti, che ha portato le prime generazioni di comici improvvisatori alla connessione con il mondo "alto" dell'Accademia, connessione, egli osserva, in seguito interrotta per motivi imprecisati[7]. Il secondo costrinse tutta una serie di personaggi, letterati e comici, alla fuoriuscita dal gruppo; il terzo ostacolò a tal punto le cantatrici da indurle a espatriare. Emarginazioni – citiamo per tutti Giulio Strozzi, autore di testi per musica di capitale importanza come quello della *Finta pazza*, trasposto senz'altro dal mondo dei comici; e celebri cantanti romane come Maddalena Manelli o Anna Renzi – che risultarono preziose per la nascente opera imprenditoriale veneziana[8].

In anni recenti un capitolo fondamentale in proposito è stato scritto da Marc Fumaroli (*Héros et orateurs: rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, 1990) che ha riportato alla sua originale importanza lo stretto legame fra la retorica e l'arte drammatica nel Cinque-Seicento, giungendo a pensare perfino l'attore della Commedia dell'Arte come un "atleta retorico completo" in grado di percorrere l'intero processo creativo della parola rappresentata. Più recentemente lo studio di Emmanuelle Hénin, *Ut pictura theatrum. Théatre et peinture de la*

Renaissance italienne au classicisme français (2003), risultato di una vasta ricerca, ha aggiunto a questo quadro un importante elemento, rilevando quanto il rapporto o "paragone" di cui tanto si discuteva fin dal Rinascimento, fosse ab origine, non tanto quello fra le arti, quanto quello fra la pittura e il teatro, considerato non come un caso particolare dell'*ut pictura poesis*, ma come il paragone per eccellenza, a partire dal concetto cardine, la mimesi, definita da Platone e da Aristotele come rappresentazione.

Lo studio della Hénin dimostra che la massima parte dei teorici italiani del Rinascimento, anche in questo seguendo Aristotele, si rendono conto lucidamente e concludono unanimemente che il teatro imita più e meglio di qualsiasi poesia e più e meglio di qualsiasi altra arte. La mimesi rinvia innanzitutto alla rappresentazione teatrale, paragonabile comunque nel suo processo e nei suoi fini illusionistici a quella artistica.

Si deve credere che, anche per influenza degli Umoristi, i percorsi fra le arti fossero largamente apprezzati se è vero che fu per intervento diretto del papa Urbano VIII, già accademico Umorista, che il Bernini studiò anche la pittura e l'architettura[9]. Anche in Francia la medaglia che per lui sarà coniata avrà sul retro le Arti come attributi che gli appartenevano[10].

Un "maraviglioso composto"

Rivendicare al teatro specificità e autonomia non significa certo erigere steccati all'interno della produzione, spesso molto più ampia, di un singolo artista. Se, nonostante alcuni passati interventi di segno diverso[11], si è inteso riscontrare una continuità fra l'opera scultorea e quella architettonica del Bernini[12] e ora anche in quella pittorica[13], una stessa continuità dovremmo rinvenire, al di là dei diversi livelli di committenza e delle molteplici forme degli interessi teatrali del Bernini, anche in tutta la variegata gamma della spettacolarità dell'artista e in tutta la sua opera in genere.

Il Lavin ha riferito tale continuità all'"unità delle arti visive", un concetto nato da quel "composto" delle tre arti della visione – architettura, scultura e pittura – a cui entrambi i principali biografi berniniani, Filippo Baldinucci e il figlio dell'artista, Domenico, fanno esplicito riferimento[14]; un'interpretazione di grande interesse che, come già quella di Marcello e Maurizio Fagiolo, ha il suo centro e la sua chiave sulla nozione unificante di teatro[15]. Interventi che hanno l'indubbio merito di scandagliare a fondo e mettere nel giusto rilievo una parte dell'attività berniniana fino ad allora considerata del tutto secondaria. Ma studi specifici sul fronte del teatro hanno evidenziato la complessità di una nozione che da un lato richiede di essere ogni volta contestualizzata e storicizzata[16] e dall'altro si rivela "priva in realtà del suo oggetto specifico di analisi" a tal punto che si è potuto affermare che essa chiama in causa, più che la storia degli spetta-

coli, quella delle "singole problematiche specifiche di ciascuna operazione fabbrile della scena"[17]. Mentre dal *côté* dell'arte si è rilevato quanto le due versioni, quella del Baldinucci (il "bel composto") e quella di Domenico Bernini (il "maraviglioso composto") divergano sostanzialmente, essendo vivamente impegnato, il primo, ad ammorbidire le rivoluzionarie tensioni innovative dell'artista nei confronti degli ambienti più conservatori, particolarmente quello degli architetti, e cercando quindi di dimostrarne la continuità con Michelangelo; e volendo evidenziare invece, il secondo, solo l'eccezionale ampiezza della sua formazione d'artista[18].

Un approccio metodologico importante sembra quello recentemente proposto da un altro studioso d'arte, Giovanni Careri[19], il quale ha rilevato come, in un campo di indagine come quello berniniano che spesso risulta dalla sommatoria di tutta una serie di elementi diversi, il metodo iconografico proposto dal Lavin, benché fecondo di molte utili conoscenze, possa risultare insufficiente, portando a privilegiare i singoli precedenti dell'opera d'arte e trascurando invece quelle che sono le modalità di composizione da parte dell'artista e di funzionamento nel rapporto con il fruitore. Se c'è un composto, argomenta il Careri, le procedure che lo definiscono non devono nulla alle singole arti che lo compongono, né, si potrebbe aggiungere, a un teatro inteso come "fusione delle arti". Abbiamo piuttosto a che fare con qualcosa di simile a ciò che un uomo di cinema come Ejzenstein ha chiamato il "montaggio delle attrazioni"[20]. L'opera d'arte e anche il film procedono come una sorta di pensiero sensoriale, prelogico, implicato con gli oggetti; non si dà conoscenza senza costruzione e viceversa. Se l'opera emoziona è perché i due movimenti, conoscitivo e costruttivo, sono dati insieme in un oggetto o in una rappresentazione. Nei due casi si tratta dunque di una sequenza calcolata che mette in moto elementi eterogenei, per farli concorrere, mediante una serie di "salti" tra materiali "non indifferenti", e dunque tra sistemi di rappresentazione diversi, a una sintesi espressiva capace di agire sullo spettatore, perfino ad agitarlo, al fine di una trasformazione, che nell'epoca dell'autore era essenzialmente politica[21] e che nel Seicento poteva corrispondere invece a quella conversione spirituale che era il grande obiettivo dell'arte della Controriforma. Non dunque il teatro come massima espressione di un'unità, ma una "maraviglia" tutt'altro che generica, ottenuta mediante l'accostamento a contrasto di arti e materiali diversi.

Nel film, a cui è ovviamente riservata da Ejzenstejn la maggiore attenzione, l'alternanza dei primi piani con i piani di gruppo, con quelli individuali e anche con immagini che materializzano sentimenti e situazioni può essere avvicinata ai "salti" delle opere d'arte berniniane sia per l'impiego di linguaggi diversi, sia per l'intensità delle emozioni suscitate.

La validità dell'intuizione di Careri è confermata dal fatto che Cesare Molinari, nella prima breve indagine dedicata a Bernini attore-autore, assimila senz'altro il suo sguardo a quello di un regista cinematografico[22].

*L'*Estasi di Santa Teresa

Se è vero che qui ci si propone di dare un'interpretazione alla vasta gamma delle espressioni berniniane, sarebbe utile a questo punto tentare di attraversarne alcune in senso trasversale, allo scopo di accertarne appunto modalità di invenzione, composizione e funzionamento. E potremmo iniziare da quell'*Estasi di Santa Teresa* nella chiesa di Santa Maria della Vittoria, che, già definita "prova del fuoco" di questa unità delle arti[23], probabilmente non a caso, lo stesso artista era solito definire "la più bell'opera, che uscisse di sua mano"[24]. L'opera potrebbe suscitare un particolare interesse negli studiosi di teatro a causa dei due coretti laterali che mostrano le vive reazioni di quelli che potremmo definire spettatori: otto membri della famiglia Corner, nobili, cardinali e perfino un doge, in parte defunti e in parte vivi; tra questi ultimi il committente dell'opera, il cardinale Federico. *fig. 6*

Questi elementi non autorizzano in realtà a interpretare la cappella in chiave teatrale, come spesso si è fatto in passato. È ben vero che nel tempo della costruzione della cappella (1647-51), teatri e sale teatrali esistevano da tempo, così come logge, palchetti e palchettoni; e dunque una situazione come questa non poteva non venire recepita anche nei termini di una fruizione spettacolare. C'è perfino chi guarda verso l'udienza (e cioè verso la zona centrale della balaustra), fatto, com'è noto, assolutamente usuale nello spettacolo profano[25]. Ma come efficacemente dimostrato da Lavin, non di spettatori si tratta, ma di persone impegnate in una disputa: i gesti che rimandano alla *Disputa sul SS. Sacramento* di Raffaello lo dimostrano, così come anche il complesso della situazione, che evoca, con la sua visione dall'alto, il teatro anatomico. I due coretti-palchetti con gli spettatori-disputanti diventano così uno strumento che aiuta la concentrazione del nostro sguardo, allargando nel contempo lo spazio dell'azione anche verso le zone laterali. Di più: per attirarli dentro l'evento e, indirettamente, per attirare anche noi in quella "duplice visione" berniniana di cui ha mirabilmente scritto Wittkower: del miracolo, dentro il miracolo[26].

Se la rappresentazione dei committenti nell'opera d'arte era accreditata da una lunga tradizione, anche in epoca rinascimentale e ancor più nei manieristi[27], non era raro un esplicito invito all'osservatore nello sguardo o nel gesto di uno dei personaggi a lui più vicini: effetto qui indubbiamente potenziato. Lo svolgimento del tema non è affidato dunque al solo complesso scultoreo, e dunque al puro rapporto tra il cherubino e la santa, ma a tutta la cappella, pensata dal Bernini in ogni particolare, ognuno portatore di significato in rapporto al fedele inginocchiato.

Più recentemente si sono anche rilevati punti di contatto fra la pianta della cappella e uno schizzo di pianta del palco di una commedia berniniana, quella convenzionalmente indicata con il titolo di *Le due Accademie*: entrambe mostrano l'azione al centro, dietro un'apertura centrale; e *versurae* laterali praticabili[28].

Lo studioso di teatro non può peraltro fare a meno di rilevare come l'analogia sia legittima solo se si pensa come attore il sacerdote celebrante, in quanto lo spazio per l'azione previsto nello schizzo corrisponderebbe in realtà a quello davanti all'*Estasi*, la quale è per giunta alquanto sollevata: il rapporto che si crea con il fruitore ne appare diretto, ma distante; abbastanza simile del resto a quello che si creava nel teatro Barberini con quelle glorie di santi fra le nuvole che apparivano, a conclusione delle agiografie, nella parte alta della scena. L'analogia suggerisce anche che il centro dell'azione è l'evento liturgico, il "vero", quotidiano miracolo della transustanziazione; in assoluta coerenza con i fermi convincimenti religiosi dell'artista.

Anche per il frontone spezzato e curvo, con cui l'*Estasi* è incorniciata, si sono fatti riferimenti ai prospetti scenici del tempo. Il Bernini lo incurva in senso convesso, come probabilmente era solito incurvare i suoi prosceni teatrali[29]: prosceni che, una volta di più nel Seicento, ben lungi dallo scandire divisioni o fratture, incorniciano uno spazio realmente avvolgente e coinvolgente[30]. Tale cornice ha la medesima funzione dei tabernacoli: una terza allusione – la seconda è il dipinto di Raffaello – al sacramento dell'Eucarestia che nel miracolo si vuole adombrare.

Lo spazio difficile, alto e poco profondo – ma le sfide appassionavano il Bernini per il quale "il buon artefice era quello che sapeva inventar maniere per servirsi del poco e del cattivo per far cose belle"[31] – diventa fattore di espressione: una verticalità significante, tutta agita, dalla zona oscura del pavimento – un intarsio di marmi antichi da cui emergono scheletri che alzano le braccia annunciando la loro resurrezione – al bassorilievo con l'*Ultima Cena* nel paliotto dell'altare, all'altare con l'Eucarestia – ulteriori richiami al Sacramento –, fino all'evento: il miracolo della levitazione della Santa, figura di mediazione tra il fedele e Dio, sollevata senza sforzo alcuno dalle nuvole[32] su cui l'evento è immaginato.

Salendo, tutto si alleggerisce, diventa incorporeo. Pavimento e volta sono speculari: Inferno e Paradiso. Le due porte sotto i palchetti, una chiusa, l'altra aperta, immettono nel mondo dei morti: tra essi, il mondo degli eletti, i committenti Corner.

La forte articolazione orizzontale segna il passaggio al mondo del divino: ai bordi dell'arco gli angeli accorsi, come puttini in festa, per ammirare l'evento straordinario accompagnano la curva dell'arco simulando con il loro volo in tutte le direzioni e con le loro diverse corporeità quelle rotazioni dei cieli a cui sono tradizionalmente legati e segnando con leggerezza anche la zona di confine, ma anche di relazione, della cappella con lo spazio della chiesa. Sono angeli diversi dall'Angelo protagonista, più lontani e anche più incorporei, a volte sono solo mezze facce di stucco, a significare i diversi livelli di intensità nella comunicazione con il divino; come avviene in quel *Castello interiore* di Santa Teresa, in cui il matrimonio spirituale, come processo progressivo di autoconoscenza, avviene nella dimora più interna del Castello[33].

Più in alto, la gloria del Paradiso sembra inondare la cappella, filtrando con la luce attraverso la vetrata su cui è effigiata l'immagine della Santa – un'immagine totalmente smaterializzata grazie alla natura del vetro – e attraverso il biancore degli angeli, che da un lato restituiscono alla sorgente tutta la luce che ricevono, dall'altra la lasciano arrivare fino agli uomini; e ancora più in alto è dipinto lo Spirito Santo, in corrispondenza diretta con la sorgente di luce in cui si adombra la Grazia. I raggi dorati investono con profusione il complesso marmoreo, dando il senso della visione interna dell'estasi. L'effetto è potenziato da tecniche artificiali (non a caso l'indoratore era Vincenzo Corallo, attivo anche in analoghe imprese per il teatro): luci nascoste, lenti a fuoco e specchi concavi[34]. Anche le nuvole, parlandoci del cielo e insieme del mondo del teatro (ad esse aveva dato la sua opera Guido Ubaldo Abbatini, il Trappolino delle commedie berniniane, attivo anche nelle prospettive scenografiche del teatro Barberini), avvalorano, ai nostri occhi, il senso di un'ambiguità troppo evidente per non essere voluta; e che anzi acquista significato proprio a causa delle opposizioni che implica e supera.

L'azione parte dall'alto, dallo Spirito Santo, ma giunge con percorso diretto fino alla balaustra, fino al fedele inginocchiato; perché è la fede, non l'intelletto, a condurre alla salvezza. Ed è l'umile approccio, sembra insinuare il Bernini, il più fecondo, non quello dei dotti Corner. Spettatori privilegiati, essi disquisiscono all'interno dei loro palazzi nobiliari i cui sfondi di auliche prospettive corredati da drappi, come nelle cerimonie festive o religiose ci sono restituiti, sia pure in una posizione laterale. In quanto morti e in quanto nobili, sono situati in alto, proprio all'altezza dell'evento; come dotti hanno la possibilità di accademici confronti. Ma appaiono come disarmati di fronte alla levitazione della Santa, discutono e non sembrano risolvere, non certo con i loro libri. Di fronte al miracolo l'autentica posizione del fedele è invece l'abbandono semplice e umile alla contemplazione: dal basso all'alto, un percorso tutto in salita, ma diretto. Il Lavin pone il punto di vista dell'insieme al centro della navata centrale della basilica, punto in cui le linee dei coretti appaiono orizzontali: ma se lo si collocasse al centro della balaustra, esse apparirebbero oblique e l'immagine del transito al mondo dei trapassati ne risulterebbe particolarmente adeguata.

Proprio al centro della balaustra su un cancelletto scuro spiccano due cuori infiammati, un particolare in genere trascurato, probabilmente sentito di dubbio gusto[35] ma che evidenzia l'esigenza primaria dell'artista. Egli vuole infatti di mettere in evidenza, attraverso un emblema di facile comprensione, proprio all'inizio del cammino, che la spinta all'arduo percorso è data dall'amore. Solo attraverso quello che i teologi del tempo chiamavano "incendium amoris", infatti, si potrà sperare nell'incontro mistico e intimo con il divino: il vero miracolo, ben più importante di quello della levitazione[36]. È l'amore che congiunge l'invocazione della Santa, il sacrificio sull'altare e la promessa di salvezza. È l'amore che innalza visibilmente la Santa tutta inondata di luce al di sopra della terra – le

nuvole lo dicono – , al di sopra della morte di cui sono espressione gli scheletri emergenti dal pavimento. Ed è l'amore che spinge il fedele ai piedi del miracolo. Così, attraverso il sacrificio di Teresa, l'umanità può accedere alla salvezza.

La contemplazione evoca anche la ricomposizione per luoghi e per tempi dati che ogni novizio era tenuto a fare con gli *Esercizi Spirituali* prescritti da Ignazio di Loyola. Egli non è chiamato a combattere sic et simpliciter le sue passioni, ma al contrario a servirsene per ricostruire una nuova persona – un nuovo corpo per una nuova anima – attraverso l'applicazione dei cinque sensi alla meditazione personale e profonda dei misteri. Il mistero diventa per colui che lo contempla un'esperienza attuale ed efficace che lo trasforma rendendolo simile all'oggetto della sua contemplazione, abbandonato ed estatico come Teresa: quella che con termini devozionali seicenteschi è detta *conformazione*. L'invenzione berniniana offre l'immagine al credente non ancora conforme che, proprio attraverso la contemplazione, può divenire conforme.

Lo spettatore invisibile, inginocchiato al centro della balaustra, appare così paradossalmente il più autentico destinatario dell'evento. La sua invisibilità traduce l'universalità del messaggio: a tutti indistintamente.

Come non ricordare a questo punto le scene del teatro religioso contemporaneo, innanzitutto quelle del teatro Barberini, un teatro come è noto agiografico e spirituale, un teatro di martirio, di morte, eppure di resurrezione nella gloria dei santi? Un teatro che, almeno per alcuni versi, potremmo pensare come un'applicazione collettiva degli *Esercizi* ignaziani[37]. La cappella Cornaro nel suo complesso riunisce tutta una serie di significati; ma di questi uno è certo l'intento narrativo: e infatti di fianco alla santa, a stretto contatto con le nuvole, c'è una serie di monocromi che raffigurano i momenti culminanti della sua vita: la peregrinazione fra i Mori alla ricerca del martirio, l'autoflagellazione e altri ancora. Una ricomposizione per luoghi e per tempi dati (anche in questo senso un "maraviglioso composto") degli *exempla* costituiti dalle vite dei santi; momenti successivi di quella che avrebbe potuto essere una contemporanea rappresentazione teatrale sul tema.

Ma il momento privilegiato dal Bernini, quello in cui si incentra la sua particolare attenzione – e dunque anche la nostra – è quello dell'estasi. Nel passaggio dal bassorilievo classico alla scultura l'istituzione del Sacramento diventa passione, a tal punto da apparire, come è noto, ambigua; e molto hanno insistito anche
fig. 40 gli studiosi su quest'ambiguità tra sensualità e misticismo[38]. La bocca socchiusa dà il senso dell'agitazione, gli occhi arrovesciati trasmettono la visione interiore, il drappeggio svolazzante dell'abito crea un effetto di ondeggiamento, di moto, le linee delle vesti, spezzate e irregolari, hanno fatto parlare di "crepitio" delle vesti, e nel crepitio sentiamo ancora l'immagine della fiamma d'amore. Al nostro sguardo moderno, certo molto più abituato di quello dell'epoca barocca a riconoscere e a usare l'immagine di una donna in amore, il gruppo formato dall'Angelo-Cupido sorridente armato del dardo infuocato con la Santa "dolce-

languente"[39] semisdraiata su una nuvola, ha certo molte più possibilità di essere assimilato a un amplesso che a un soggetto religioso.

Ma più delle nostre impressioni è importante accertare come l'opera fu recepita dai contemporanei.

Un menante coevo ha parlato di "perfezione, vaghezza e bizzaria", concetti in realtà anch'essi abbastanza antitetici. E c'è un passo di un pamphlet diretto contro il Bernini che può sembrare significativo: "Ha tirato quella Vergine purissima in terra […] a far una Venere non solo prostrata, ma prostituita"[40]. Una parola pesante che peraltro appare legata più alla posizione semiarrovesciata della Santa, del tutto in contrasto con i codici della prossemica[41], che all'espressione degli sguardi del complesso scultoreo. Sembra che lo stesso *Cantico dei Cantici* sia lo strumento più appropriato per capire l'espressione erotica con cui la Santa vive il suo sacrificio: l'idea delle nozze e dell'amore fisico sono le metafore con cui, secondo la stessa Teresa, si esprime l'idea dell'unione di Cristo con la Chiesa. L'intento della Santa e anche del Bernini era dunque proprio quello di illustrare il rapporto fra l'amore come esperienza personale e l'amore come principio teologico, cioè la Carità.

Come osserva il Careri, occorre ricordare che nel Seicento la frontiera fra spirito e sensi non era tracciata con criteri vittoriani, ma corpo e anima, secondo le indicazioni aristoteliche, erano sentiti assolutamente uniti: di questo gli *Esercizi Spirituali* ignaziani finalizzati all'estasi mistica e certo anche questa *Estasi* sono la migliore dimostrazione. Inoltre nella nostra cosiddetta "civiltà dell'immagine", abbiamo perso la capacità di seguire tutti gli elementi del composto, delle fasi e delle opposizioni che essi rappresentano e implicano; e lo sguardo è attratto subito e unicamente dallo splendido complesso scultoreo. Per quanto strano oggi possa sembrare, all'epoca l'opera non creava scandalo, perché, sull'onda lunga del neoplatonismo, si poteva pensare che la "tenerezza" esplicitamente impiegata ed espressa dal Bernini – oggi diremmo l'eros, ma non è una traduzione fedele – fosse una fedele interpretazione della dimensione mistica. "Rappresentò la Santa in atto di una dolcissima estasi, fuori di sé rapita e in sé abbandonata e svenuta; e poco lungi da lei un Angelo che librandosi coll'ali nell'aria, gli ferisce dolcemente il cuore con lo strale dorato dell'amor divino"[42]. Non certo di intento blasfemo si tratta, dunque, ma dell'applicazione di una sintassi espressiva seicentesca in cui il contrasto era sentito innanzitutto come un'apprezzata figura retorica. In questa *Estasi* scultorea "la voce uniforme e pubblica di Roma" poteva dunque sostenere che l'artista aveva "superato se stesso, vinta l'arte, con oggetto raro di maraviglia"[43]: e l'opera, al nostro sguardo così ambigua, poteva al contrario contribuire a ridare al Bernini quella posizione di primissimo piano che egli aveva perso con la morte di papa Urbano VIII e la disgrazia dei Barberini.

Ma l'obiettivo dell'opera berniniana non si riduce al semplice ritrarre quello che è il momento culminante dell'estasi: essa è in realtà la somma di momenti e di sentimenti diversi. E dunque non solo di estasi si dovrebbe parlare, ma di estasi,

trasverberazione e morte insieme, una morte che, com'è noto, raggiunse la Santa proprio in un momento di estasi. Secondo le sue stesse parole, Teresa de Avila è colpita "nelle viscere": una pena "spirituale", anche se il corpo "vi ha una grande parte"[44]. Se l'opera riflette la grande attenzione dimostrata dal Bernini alle espressioni della Santa e anche al *Cantico dei Cantici*, l'esame del complesso scultoreo all'interno del composto, insieme all'indagine contestuale dei documenti, suggerisce anche un altro importante livello di significato: quella disposizione d'animo di abbandono fiducioso e totale che la Santa esprime nei suoi scritti e che Loyola aveva in qualche modo considerato come presupposto e fine dei suoi *Esercizi*.

Questa compressione di elementi diversi è condivisa dall'angelico carnefice, il cui sorriso e i cui gesti appaiono la sommatoria di azioni distinte fra loro e perfino intimamente contrastanti: egli colpisce "più e più volte" e insieme solleva la Santa alzando un lembo laterale delle vesti e sorridendo. Un sorriso che assomma anch'esso una vera pluralità di sentimenti, e non solo dell'Angelo. Dell'Angelo è il sorriso che accoglie l'anima che viene a Dio; ma c'è anche il sorriso di un Cupido malizioso e ben consapevole del suo potere – una citazione dalla *Danae* del Correggio – che ci dà anche il senso della leggerezza con cui si compie la levitazione; c'è il sorriso della felicità che non si vede in Teresa, quello dell'affetto come disposizione dell'animo e perfino quello di una dimensione giocosa che il Bernini nemmeno in un'opera sull'estasi può esimersi dall'insinuare.

La densità e lo spessore del complesso di questi significati rendevano quanto mai ardua la resa in un'opera artistica che, come è evidente, è immobilizzata nell'attimo. Era un problema antico, impostato da Leonardo e più volte discusso nelle dissertazioni accademiche e anche fra gli stessi pittori. Più che mai vivo nella cerchia barberiniana in cui l'espressione della "mutazione d'affetti", e cioè del loro originarsi e trasformarsi, era stato posto, un decennio prima dell'*Estasi* berniniana, in alcuni quadri di Poussin, del quale non a caso è stata rilevata la vicinanza al Bernini, almeno in questi suoi anni romani[45]. Si direbbe che con l'*Estasi di Santa Teresa* il Cavaliere intenda porre con la massima autorevolezza lo stesso problema anche nella scultura. È certo che egli rivendica a sé la facoltà dell'invenzione, quell'invenzione che, a partire da Aristotele, era il primo compito dei poeti. E quindi risolve da par suo, con un'invenzione complessa che riunisce espressioni e momenti opposti e contrastanti. Di più: con un'invenzione che accosta e significa, neoplatonicamente, immagini e concetti. La visione di un miracolo. Un inno d'amore del Creatore per le sue creature. Un caldo invito a un percorso arduo e fascinoso insieme.

Il ponte di Sant'Angelo

Prima di porre il problema del teatro, è utile soffermarci su un'altra opera, che, sebbene realizzata dagli allievi dell'artista Antonio Raggi, Lazzaro Morelli

e dal figlio Paolo Valentino, almeno nell'invenzione possiamo considerare berniniana: il rifacimento del ponte Sant'Angelo[46]. Una sorta di percorso iniziatico, concertato insieme a papa Clemente IX Rospigliosi (1667-69), un papa molto vicino ai Gesuiti, in particolare per le aperture verso il mondo dello spettacolo; un papa già drammaturgo del teatro Barberini e dunque alleato del Bernini in quella importante operazione; e vicino ai Gesuiti e ancora al Bernini anche perché, come il Bernini, apprezzava e certo praticava quegli *Esercizi spirituali* che per più di un motivo, anche in epoca moderna, sono stati accostati al teatro: per esempio dal già citato Ejzenstein in un suo famoso intervento in cui egli li ha avvicinati ai procedimenti di lavoro dell'attore raccomandati da Stanislavskij[47].

Il ponte di Sant'Angelo è anch'esso come un monumentale, metaforico e antitetico *Esercizio spirituale*. Da sempre il Castello, essendo la fortezza dei papi, era stato visto come la roccaforte e il cuore della cristianità e non a caso vi erano state poste all'entrata le statue dei santi Pietro e Paolo che per lunga tradizione si veneravano come difensori della città. Di concerto con il papa Rospigliosi, appena tre mesi dopo la sua elezione al papato (1667), il Bernini vi materializza una sorta di *Via Crucis*: un cammino di umiltà e di purificazione che ne permette l'accesso. Il fedele vi è accolto, accompagnato da angeli che recano gli strumenti molto concreti della Passione, la colonna, i flagelli, la corona di spine, il telo con il Volto Santo, le vesti e i dadi, i chiodi, la croce, il cartiglio con la scritta "INRI", la spugna con l'aceto, la lancia. Un topos della tradizione pittorica (usato, per esempio, sia da Mantegna che da Michelangelo), che il Bernini trasferisce senz'altro nella scultura e nell'architettura di quest'invenzione. Ogni statua corredata da un cartiglio con adeguata espressione latina, fino al Castello sormontato dall'Arcangelo Raffaello che rinfodera la spada dell'ira divina. Metonimie o, per esprimerci con le parole del Tesauro, metafore "di attribuzione" per altrettante stazioni di meditazione della Passione[48]. In basso il Tevere, ben visibile attraverso le grate realizzate dal Bernini per una migliore visione del fiume (ma anche qui potremmo dire che lo strumento non è indifferente: la grata è simbolo puntuale della situazione esistenziale), responsabile, proprio in quel punto, di numerose memorabili inondazioni. Una di esse, con vera acqua straripante e conseguente terrore dell'uditorio, era stata riprodotta dal Bernini in una sua commedia del 1638: metafora molto reale ("di simiglianza") delle tentazioni e dei gorghi che perdono l'uomo. *fig. 7*

Il fedele che percorre il ponte può realizzare così, stimolato da un'opera d'arte, che permette una "vera" applicazione dei sensi alla meditazione spirituale, quella che Ignazio di Loyola chiamava la "composizione" del luogo della Passione, necessaria per la sua "reviviscenza" (riprendo la famosa espressione di Stanislavskij), una reviviscenza che sappiamo finalizzata al raggiungimento dell'estasi materializzata nell'Arcangelo, ricollocato alcuni anni prima proprio dal Bernini allo scopo di migliorarne la visibilità. Il "composto" berniniano, come la "composizione" di Loyola, il montaggio di Ejzenstein e il lavoro dell'attore di Stanislavskij, sono operazioni di scomposizione e ricomposizione che si compiono nell'attore-spettatore così come anche nell'uomo e nel fedele. Un'operazio-

ne anche psicologica in quanto il momento dell'estasi, sembrano dirci il Bernini con il pontefice, è raggiunto attraverso e insieme alla sofferenza. In tal modo si spiegano le espressioni antitetiche degli angeli, ora di sofferenza, ora di estasi, un'estasi in questo caso allo stato puro e dunque diversa da quella teresiana.

Il Ponte è dunque una trasparente metafora della via della salvezza. Un'opera d'arte particolarissima che permette la dislocazione nel tempo e dello spazio del fedele fruitore, ammesso questa volta proprio all'interno dell'opera; un modo "spiazzante" e diverso di esprimersi e di risolvere il problema di un'invenzione complessa, relativa non solo a immagini, a concetti e a sentimenti diversi, ma anche a un'azione prolungata nel tempo.

Il teatro Barberini

Bernini e Rospigliosi. Una consonanza spirituale e perfino di più: una vera amicizia ("non poca amistà"), nata dalla "continua e domestica confabulazione"[49] da essi intrattenuta in occasione dei grandi spettacoli barberiniani. Entrambi molto vicini all'ordine dei Gesuiti, ne condividevano il tentativo – poi rimasto in qualche modo incompiuto – di elaborare una politica culturale cristiana, largamente condivisibile. In questo senso deve essere interpretato il loro ricorrere, in una maniera che, alla luce di quei tempi, si potrebbe sentire spregiudicata – ma che segue in realtà non solo i dettati della retorica, ma anche le tecniche ignaziane di coinvolgimento psicologico e sensoriale – a tutti i mezzi disponibili, anche a quelli dell'immagine, della musica e del teatro. Un vasto programma culturale, "basato sulla retorica sacra, nell'ambito del quale poesia e musica sono in rapporto intimo con la pittura e l'architettura" e in cui l'immagine è vista addirittura come un sussidio nella centrale questione della "distinzione degli spiriti"[50].

Gli spettacoli dei Barberini, quelli che a partire dal 1632 sono messi in scena prima nell'anticamera del cardinale Francesco, poi (1639-42) nel salone appositamente costruito a piano terreno del palazzo, potrebbero essere intesi – lo si è già anticipato – come altrettante metafore ed *Esercizi spirituali*. Sono spettacoli di regime, in cui, secondo la poetica cara al pontefice[51], si mettono in scena i miti veritieri della religione cristiana: i martirî dei santi. E i santi sono romani: la drammaturgia non manca di delineare i loro nessi con la vita di Roma imperiale, di cui i papi si intendono continuatori. E se gli spettacoli, anche a causa della distrazione indotta dalle mutazioni, dalle macchine, dai pezzi comici e soprattutto degli intermezzi (a volte del tutto fuorvianti[52]), non appaiono sempre coerenti nella trasmissione di concetti spirituali, permettono in compenso in modo chiaro e diffuso l'esposizione dei diversi luoghi e dei diversi momenti della vita dei martiri cristiani. Il pubblico recepiva i due messaggi, quello religioso e quello politico, congiuntamente, veicolati dalla musica, dalle attrazioni dei comici e da quelle dello spettacolo.

C'erano, è vero, alcuni problemi: il teatro di martirio si scontrava con l'interpretazione cinquecentesca della *Poetica*, per esempio con quella del Tasso, dalla quale si richiedeva una qualità mediana dei personaggi (né migliori né peggiori di noi)[53] ovviamente quanto mai lontana dal teatro di martirio. Il gesuita Tarquinio Galluzzi, un probabile maestro del Rospigliosi al Collegio Romano, nella sua *Rinnovazione dell'antica Tragedia e difesa del Crispo* (1633), aveva allora provveduto ad affiancare alla catarsi aristotelica, fondata sulla purificazione dalle passioni, una riflessione di matrice platonica sulla funzione etico-sociale del teatro, in vista della quale si giustificava anche la figura sublime del martire[54].

Le famose unità aristoteliche sono nel teatro barberiniano solo parzialmente osservate. Una lettera indirizzata dal letterato lucchese Lelio Guidiccioni nel febbraio del 1629 al cardinale Francesco documenta, da un lato, un'attività teatrale romana che appare tutt'altro che estemporanea o improvvisata – e in essa la rappresentazione di un *Sant'Alessio* con musica, scene e macchine, molto probabilmente berniniane, già nel 1629, e cioè due anni prima in cui essa è stata parzialmente documentata –, e, dall'altro, nello stesso Guidiccioni, una fruizione avvertita e critica che giunge a privilegiare "due parti già accidentali et or intrinseche all'opera" e cioè la musica e le macchine, nonché l'aspetto mimetico, verisimile, teatrale della recitazione: gli "attori" non cantano recitando, recitano cantando[55]. Ovviamente il riferimento è qui alla famosa cerchia fiorentina che aveva promosso la pastorale in musica: e proprio il "recitar cantando" qui si raccomanda per "non peccare". Un'espressione, quest'ultima, in qualche modo provocatoria da parte del Guidiccioni che nella lettera propagandava l'aborrito "diletto" come fonte di "devozione" e che si poneva in tal modo recisamente contro un'interpretazione strettamente aristotelica e letteraria della tragedia: il "diletto" è all'epoca infatti sinonimo di teatro nel suo aspetto spettacolare.

Anche il padre gesuita Sforza Pallavicino, attivo nel Collegio Romano, sosteneva il teatro di martirio, ammettendo però nel contempo l'uso delle macchine e i cambi di scena a condizione che non contrastassero la verisimiglianza aristotelica e anzi lodando il poeta che "impiega la Musa in ossequio di sublimi e splendidi personaggi, i quali amano di comperar con l'abbondanza dell'oro la pubblica ricreazione del popolo eziandio meno erudito e meno attento [… e di] somministrare occasione con la tessitura della favola a varie e sontuose apparenze"[56]. Che lo Sforza Pallavicino fosse pronto a cedere al "diletto" è tanto più notevole in quanto egli discettava di tragedia, e cioè di un campo restio per definizione a questi allettamenti. Perfino l'"uomo litteratissimo" autore del commento alla rappresentazione del *Sant'Alessio* – e in cui sembra verosimile ravvisare lo stesso Galluzzi[57] – prende una posizione precisa in favore della spettacolarità, contro la piatta osservanza del dettato aristotelico. "L'opera mi parve in ogni parte perfetta – egli scrive – […]. Ma l'apparato scenico, che Aristotele veramente metteva in conto dell'ultima parte, ma nondimeno tanto importa che, com'egli dice, spesse volte ne porta il vanto, che dirò io? La prima introduzione

di Roma nuova, il volo dell'Angelo tra le nuvole, l'apparimento della Religione in aria, opere furono d'ingegno e di macchina ma gareggianti con la natura. La scena artifiziosissima; le apparenze del Cielo e dell'Inferno meravigliose; le mutazioni de lati e della prospettiva sempre più belle, ma l'ultima della sfuggita e del cupo illuminato di quel portico con l'apparenza lontanissima del giardino, incomparabile". Nei *Santi Didimo e Teodora* (1635), uno degli spettacoli barberiniani più ricchi di mutazioni (ben 24), una delle scene è costituita perfino da un "lupanare", un caso unico, a mia conoscenza, nella storia del teatro del Seicento.

È proprio con il teatro d'opera infatti che "il letterato italiano si vede dileguare davanti l'idea stessa della 'centralità del testo'"[58] e aprire la via ad ogni sorta di sperimentazione e ad ogni tipo di linguaggio, compreso il più sensuale e profano. Nel teatro Barberini Giulio Rospigliosi, autore della massima parte dei testi, all'epoca semplice monsignore, opera una sorta di eclettico compromesso tra le differenti proposte: nella sua tragedia sacra convenivano infatti gli elementi più diversi, dagli spettacoli dei comici, specie quelli dei dilettanti, alle *comedias do santos* (osservo per esempio che potrebbe essere un precedente del nostro *Sant'Alessio* la *Comedia del peregrino en su patria, o de San Alexo* del Padre Calleja[59]; e c'è anche il precedente specifico di una *Rappresentazione di S. Alessio* fiorentina[60]), alle pastorali in musica fiorentine, dalle rappresentazioni sacre ancora fiorentine e particolarmente per musica come la *Reina di S. Orsola* del 1624[61] o la *Giuditta* del 1626[62] o anche romane come il *S. Eustachio* del 1625[63], ai drammi di collegio dei Gesuiti. Una pressoché costante attività o almeno sovrintendenza del Bernini sugli spettacoli è documentata da diversi autori ed è anche verosimile, considerate le attitudini "dittatoriali"[64] dell'artista, su tutti i livelli degli spettacoli, scene comprese.

Dispute analoghe sul fronte della pittura avevano aperto numerosi varchi a interpretazioni "irregolari" sia sul fronte della verità che su quello delle unità. Richiamandosi all'autorità dell'epica piuttosto che a quella della tragedia (sul tema una famosa polemica fra Pietro da Cortona e Andrea Sacchi su cui ritorneremo), gli artisti della Controriforma rivendicavano la necessità di far presa non solo su un pubblico colto, ma su una folla più ampia e indifferenziata.

Antitesi e decezione

È del tutto condivisibile l'assunto di Lavin[65] secondo il quale lo straordinario consenso riscosso dai famosi effetti naturali berniniani non si deve tanto ad una tecnica sapiente – che pure mi preme ricordare, dal momento che è documentato come il Bernini fosse famoso e ricercato per i suoi "segreti" scenotecnici e di questi fosse estremamente geloso[66] – ma soprattutto al modo assolutamente singolare con cui ognuno di essi si inseriva all'interno della rappre-

sentazione. I crolli, le inondazioni, gli incendi degli spettacoli berniniani non si realizzavano su una scena separata, ma coinvolgevano all'improvviso e pericolosamente gli spettatori, dapprima terrorizzati, poi felicemente meravigliati: un'originale e variegata applicazione dell'antitesi e della decezione. Che Bernini si valesse di un'"eccezionale sapienza retorica"[67], di una valenza persuasiva ed espressiva a cui egli sapeva piegare l'architettura, è stato del resto efficacemente dimostrato.

Antitesi e decezione (inganno) sono le più alte forme della metafora raccomandate nel *Cannocchiale aristotelico* del Tesauro per ottenere la meraviglia; il quale Tesauro aggiunge anche che essa è una "reflessione attenta che t'imprime nella mente il concetto"[68]. Uno strumento formidabile per il fine pedagogico dei gesuiti.

Torniamo ora alla *Santa Teresa* berniniana. Vi potremmo trovare riunite almeno due tipi di metafora. Di similarità innanzitutto, una similarità che unisce le nozze umane a quelle divine. Di metafore di antitesi ne possiamo rilevare tante: oscurità-luce, basso-alto[69], vita materiale e soprannaturale, evento spettacolare e evento trascendente, sacrificio e salvezza. E antitesi v'è anche nel "salto" tra materiali nobili come il marmo e meno nobili come lo stucco; tra epidermidi lisce e crepitio di tessuti; tra i bassorilievi e la scultura, tra il dipinto e la vetrata. E c'è anche uno studio dei contrasti di colori, dal pavimento intarsiato scuro al bianco abbagliante delle sculture e degli stucchi, dai marmi policromi alle dorature; e vi sono anche i contrasti tra i singoli significati e gli strumenti espressivi usati, come quello tra i fatti storici della vita di Teresa e il piatto monocromo con cui questi sono resi; o anche – un contrasto questo che riguarda tutta l'opera dell'artista e che era all'epoca particolarmente osteggiato – tra l'immobilità della statua e il moto sotteso a tutto il complesso scultoreo; e ancora tra il marmo e la "tenerezza" impiegata ed espressa: "non gli uscì dalle mani marmo lavorato con tenerezza e disegno maggiore di questo"[70]. Un mirabile composto fra concettuale e percepito, tra visibilità dell'evento miracoloso e l'invisibilità dello spettatore necessario. Soprattutto: tra l'evidente ricerca della figura retorica e l'altrettanto evidente resa "al naturale" delle emozioni.

In questo senso appare quanto mai significativa la metafora di decezione che impronta l'idea di fondo dell'opera: l'immagine prescelta era un'immagine del tutto inconsueta – e non solo nell'iconografia religiosa – del suo contrario e cioè di un umanissimo amplesso, un'immagine che, all'interno del composto, si ricomponeva nell'afflato mistico di una Santa. Uno spiazzamento che oggi cogliamo più di ieri – come emerge in molti commenti dei nostri studiosi contemporanei – dal momento che, paradossalmente, siamo oggi molto più attenti e rigorosi sull'unità e la coerenza di un messaggio spirituale e molto più disponibili a farci turbare da una trasgressione di tipo erotico.

Il "maraviglioso composto" potrebbe allora essere meglio compreso se parlassimo, con il Careri, di arti visive concepite come altrettanti strumenti di rap-

presentazione mimetica, ognuna di esse trasfigurata nella metafora mistica ma anche contemporaneamente vitalizzata dall'interpretazione degli affetti; le diverse rappresentazioni infine montate a contrasto. Una macchina formidabile tesa a creare attrazione; anzi una sorta di "montaggio delle attrazioni". Questa era dunque la straordinaria capacità di "invenzione" dell'artista.

Come rilevato da Montanari, un concetto espresso da Galilei, illustre esponente della Nuova Scienza e quindi apparentemente lontanissimo dalla temperie barocca[71], può contribuire a spiegare il pensiero berniniano. Pur ricorrendo al confronto con la realtà in base all'imitazione, lo scienziato afferma: "Quanto più i mezzi co' quali si imita son lontani dalle cose da imitarsi, tanto più l'imitazione è maravigliosa". La scultura del Bernini vuole proprio "far credere ciò che il marmo non è, nonché imitare in esso ciò che da esso è più remoto: movimento, morbidezza, peluria, chiaroscuro, e addirittura colore"[72].

Ma per noi è importante che Galilei spieghi la sua teoria ricorrendo all'esempio del teatro. Infatti egli osserva come siamo soliti ammirare più un istrione che racconta una storia "co' movimenti soli e co' cenni" che con le parole, più un musico che esprime il dolore con il canto – un "mezzo non solo diverso, ma contrario ad esprimere i dolori"[73] – che un attore con il pianto vero; e più ancora lo ammireremmo, osserva ancora lo scienziato, se fosse capace di esprimere solo "con le inanimate corde […] gli affetti occulti dell'anima nostra"[74]. Il percorso fra le diverse arti serve dunque al Bernini per cercare non quella più adeguata, ma piuttosto quella più lontana. Perché l'artificio prescelto non dovrà essere "comunale", ma "raro". Perché è la difficoltà, una difficoltà beninteso sempre celata, che fa giungere all'eccellenza dell'"arte".

Fra le arti perfino il conservatore Galilei riserva dunque un luogo privilegiato al teatro e alla musica.

NOTE

[1] Per la quale si veda almeno Haskell 1963, cap. II: "Papa Urbano VIII e la sua cerchia"; Scott 1991; Estetica 2004; Roma 2006; Barberini 2007 (in particolare: M. Fumaroli, *Le 'siècle' d'Urbain VIII*, alle pp. 1-14).

[2] Cfr. Taviani 1970.

[3] Il trattato (Tesauro 1654) era già scritto intorno agli anni '20 e certo il Tesauro ne ha discusso al tempo del suo soggiorno romano alla corte del cardinale Maurizio di Savoia. Per questo, che è forse il più importante trattato di estetica del Seicento italiano, si veda almeno Conte 1972 ed E. Raimondi, *Dalla metafora alla teoria della cultura*, in Immagini 1982, pp. 19-50.

[4] C. Ménéstrier, *Traité des tournois, joustes, carrousels et autres spectacles publics*, Lyon, J. Muguet, 1669, p. 334. Il gesuita si richiama espressamente al trattato del Tesauro, a riprova della sua ampia diffusione.

[5] Cfr. Tamburini 2009.

[6] Letterati considerati con sospetto perché impegnati sul fronte della musica, e dunque ad essa subordinati: per questa problematica si veda Fabbri 1990. Per il *Dialogo sopra la poesia dramatica* del Castelli cfr. Di Ceglie 1997.

[7] Cfr. F. Marotti, *Introduzione* a Scala 1976, p. LI. Si deve notare che Marotti parla in questa sede dei comici professionisti. Ma, in particolare a Roma, il contatto tra letterati e attori fu mediato dai dilettanti; per questo quanto accade in quest'Accademia appare di grandissima importanza. La tradizione dei dilettanti del teatro era a Roma particolarmente importante e "alta", essendo riconducibile a quella dell'oratoria e della retorica. Potremmo a questo proposito ricordare il celebre umanista Tommaso Inghirami, successore di Pomponio Leto alla cattedra di retorica dell'Università di Roma, detto *Fedra* proprio a partire dall'enorme successo riportato nelle vesti della protagonista dell'*Ippolito* senechiano e dunque "esperto e consapevole delle tecniche teatrali", in particolare in quelle del "parlare all'improviso" (cfr. F. Cruciani, *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, Milano, Il Polifilo, 1968, pp. LXXV e XCII). O anche il cardinale Silvio Antoniano, celebre improvvisatore poetico alla corte pontificia, ove declamava e cantava accompagnandosi con la lira o con il liuto (cfr. Macioce 2007, p. 70). Date le premesse del presente discorso, si potrebbe sostenere che la particolarissima valutazione dell'improvvisazione anche in un ambito come quello universitario o cortigiano e perfino ecclesiastico, sia da porre in collegamento con la libera espressione del poeta-profeta-musico-filosofo-cantore, vero e totale interprete del *furor* ficiniano (cfr. Yates 1947, pp. 1-13; F. Bortoletti, *Reviviscenze del Parnaso. Presenza e ricezione del* cantor, in *L'attore del Parnaso. Profili di attori-musici e drammaturgie d'occasione*, Milano, Mimesis, 2012). Il riconoscimento di questi dilettanti da parte degli Umoristi, era inizialmente un fatto compiuto, dal momento che il sodalizio nasceva con l'obiettivo primario di "recitare all'improvviso"; successivamente l'istanza precisa dei comici di venire assorbiti nell'Accademia formalizzata li portava probabilmente ad assoggettarsi a quella scrittura distesa dei testi che poteva rassicurare insieme le gerarchie dei letterati e quelle dei chierici. La pratica dell'improvvisazione, come vedremo anche in seguito, era in realtà ampiamente condivisa fra dilettanti "ridicolosi" e professionisti (cfr. Mariti 1978; Ferrone 1993, p. 190 n. 137). Personaggi come il pittore e attore-autore Giovanni Briccio o come il letterato e teatromane Jacopo Cicognini si muovevano assolutamente fra dilettantismo e professionismo, tra arte, teatro e mondo delle lettere; il professionista Pier Maria Cecchini venne accusato dal collega-rivale Giovan Battista Andreini, di volersi trasferire a Roma allo scopo di "porre un'accademietta in piede alcuna volta privata" (cito da una lettera del 14 agosto 1609 inviata da Giovan Battista Andreini al duca Vincenzo Gonzaga, pubblicata in Comici 1993, I, pp. 90-91); la presente ricerca, come si vedrà, ha messo in luce una probabile collaborazione fra il dilettante Bernini e il comico professionista Jacopo Fidenzi, detto *Cinzio*. Che in questo ambiente una parola come "virtuoso" fosse usata indifferentemente per letterati, scienziati ed artisti, per conoscitori d'arte e anche per comici professionisti (cfr. D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London, Warburg Institute, 1947, pp. 237-238 n.) non è dunque casuale. All'interno della stessa dimensione dilettante

l'orientamento delle Accademie non era peraltro univoco: lo sforzo di Federico Cesi, nell'Accademia dei Lincei, era di segno totalizzante e ciò indubbiamente costituiva una carta importante per lo sviluppo dei loro studi scientifici (cfr. E. Bellini, *Umanisti e Lincei. Letteratura e scienza a Roma nell'età di Galileo*, Padova, Antenore, 1997, pp. 24 sgg.); ma è certo che una accezione più aperta della stessa dimensione favoriva, fra gli Umoristi, il dialogo fra i diversi mezzi di espressione.

[8] Per questi apporti si veda per esempio C. Sartori, *La prima diva della lirica italiana: Anna Renzi*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1968-II, fasc. III, pp. 430-452.

[9] Così che, si disse, "mercé del Bernino, mantenute queste tre nobilissime arti nel possesso legittimo dell'antica lor degnità, alla quale, dopo un quasi totale abbassamento e ruina, l'aveva il non mai abbastanza lodato Michelangelo restituite" (Baldinucci 1682, pp. 3, 11).

[10] Cfr. Bernini D. 1713, p. 147. Per il problema del rapporto fra le arti e cioè sul "paragone" si veda anche Lee 1974. Per il "paragone" berniniano in particolare si veda S. Ostrow, *Bernini e il paragone tra pittura e scultura*, in Bernini pittore 2007, pp. 223-233. E allo stesso proposito si veda il *Carro delle Arti liberali*, realizzato dall'artista nel 1658 di cui più oltre, nel cap. 4.

[11] Il Brandi ad esempio distingueva la produzione architettonica da quella scultorea in quanto, a suo parere, la metamorfosi non vi poteva trovare spazio: Cfr. C. Brandi, *La prima architettura barocca*, Bari, Laterza, 1970, pp. 123-124.

[12] Oltre che negli studi di Irving Lavin e di Marcello e Maurizio Fagiolo citati qui di seguito, cfr. anche Borsi 1980.

[13] Cfr. Petrucci 2006; Montanari 2007; T. Montanari, *Il colore del marmo. I busti del Bernini tra scultura e pittura*, in Marmi 2009, pp. 71-135.

[14] Cfr. Baldinucci 1682, p. 67; Bernini D. 1713, p. 33.

[15] Cfr. Fagiolo-Fagiolo 1967; Lavin 1980.

[16] Cfr. De Marinis 1988 (rimando in particolare alla sua indagine della prospettiva storiografica). Sul problematico concetto di teatralità si veda Ines Aliverti, *Plus théâtral que le théâtre. Stratégies de l'imaginaire et images pour un théâtre à venir, de Diderot à Craig*, in European 2002, pp. 93-120 E in particolare sulla "teatralità" del Bernini: F. Cruciani e F. Taviani, *Discorso preliminare per una ricerca in collaborazione*, in *Il teatro dei Medici*, «Quaderni di teatro», n. 7, marzo 1980, pp. 45-46.

[17] Marotti 1974, pp. 9-11.

[18] Secondo Tomaso Montanari (2005), le due biografie sono entrambe dipendenti da un brogliaccio a noi ignoto scritto dal primogenito del Bernini, monsignor Pier Filippo, ma non senza intendimenti e interpretazioni personali, in particolare proprio per quel che riguarda questo nodo. Lo studioso sottopone le frasi dei due autori a un'accurata nota filologica evidenziandone le significative differenze e successive interpretazioni.

[19] Careri 1990. La metodologia del Careri presenta non pochi punti di contatto con le teorie di Georges Didi-Hubermann (G. Didi Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006) il quale, facendo riferimento agli studi di Aby Warburg, rompe gli schematismi delle diverse discipline, aprendo la storia delle immagini a un rapporto vivo con la storia della cultura intesa nel suo senso più ampio. Per queste teorie le forme appaiono come il "precipitato" – ridicolo o sublime – di un conflitto di quelle forze oscure all'opera nel tempo, che Burkhardt, lo stesso Warburg e Nietzsche hanno chiamato *Pathos*, *Affekt*, *Trieb*, *Konflikt* e che costituiscono dunque l'oggetto primario della ricerca. Lo studioso è teso a cogliere innanzitutto l'autentica implicazione antropologica dell'immagine, dell'artista e dello spettatore e anche delle loro relazioni.

[20] Lo si veda in parte pubblicato in *Il corpo scenico ovvero La tradizione tecnica dell'attore*, a cura di G. Azzaroni e P. Bignami, Bologna, La Nuova Alfa, 1990, pp. 61-72.

[21] Ejzenstein pensava ovviamente a fenomeni come l'*agitprop*. Secondo la sua analisi, la natura dei materiali non è "indifferente", ma è portatrice di significato. Un concetto di cui anche il Bernini, come rileva Careri, appare assolutamente consapevole. Lo stucco, ben lungi dall'essere un ripiego, nel vocabolario scultoreo del Bernini è riservato ai corpi celesti: l'appiattimento della dimensione della corporeità nel bassorilievo indica infatti la trascendenza. E il salto dall'uno all'altro materiale, compor-

ta anche il passaggio dall'uno all'altro sistema di rappresentazione: il marmo, la pittura, il bassorilievo, lo stucco e la vetrata, dentro e fuori dal teatro. Suscitando anche, nel contempo, dei salti di attrazione nello spettatore: è il cosiddetto "montaggio patetico" di cui scrive Ejzenstein. All'epoca del *Montaggio delle attrazioni*, manifesto, com'è noto, per un teatro di agitazione (1923), Ejzenstein riteneva che l'attrazione fosse una componente puramente formale della rappresentazione; che il montaggio di queste potesse risultare efficace dal punto di vista emozionale; e che l'emozione, a sua volta, dovesse produrre un effetto di conoscenza. La quale dunque non sarebbe un fatto puramente intellettivo, ma un processo che chiama in causa il "gioco vivo delle passioni". Nei 22 anni che separano il manifesto dalla *Natura non indifferente* (1945) il modello formalista di Ejzenstein subisce una trasformazione: senso e forma non possono essere staccati. Per tutto quanto precede cfr. Careri 1990, pp. 104-119.

[22] Cfr. Molinari 1962. Il suo naturale riferimento è Carlo Ludovico Ragghianti, sostenitore della sostanziale unità delle arti figurative, ivi compreso il teatro e il cinema: esse divergono "non già nel linguaggio, ma nella tecnica della comunicazione" (Ragghianti 1952, p. 152). Il teatro del Bernini, con le sue diverse anime, è l'esempio di un teatro straordinariamente vicino al cinema. Ma, come rilevo in particolare nell'ultimo capitolo, nel Bernini questo continuo sconfinamento fra materiali e arti relative è accompagnato dalla costante trasgressione delle regole di ogni mezzo espressivo: il che ovviamente amplia il sistema dei contrasti.

[23] Marcello Fagiolo, *La 'meravigliosa composizione': Bernini e l'unità delle arti*, in Bernini arti 1987, p. 8. Anche Lavin (Lavin 1980, pp. 100-135) sviluppando un'intuizione di Wittkower, interpreta la cappella Cornaro alla luce del "composto" citato nelle fonti berniniane: a questi studi, tuttora fondamentali, si rimanda per molti degli elementi che seguono.

[24] Baldinucci 1682, p. 30; similmente Bernini D. 1713, p. 84.

[25] Si pensi al concetto di teatro all'italiana come luogo degli sguardi di Cruciani, nel suo *Lo spazio del teatro* (1992).

[26] Cfr. Wittkower 1958, pp. 122-123.

[27] Cfr. Pinelli 1981, pp. 150 sgg. Sul coinvolgimento del pubblico nello spazio dell'arte e del teatro barocchi si veda soprattutto Oroczo Diaz 1969.

[28] Cfr. T. Montanari, *"Theatralia" di Giovan Battista Doni: una nuova fonte per il teatro del Bernini*, in Estetica 2004, pp. 305-307.

[29] Un caso che sembra documentato è quello della *Baltasara* (1668), come si vedrà nel cap. 5. E quanto alle commedie recitate, la tendenza a stabilire una strettissima connessione con il pubblico e dunque a ricorrere a piattaforme aggettanti è una costante del teatro dei professionisti che potremmo definire transnazionale (cfr. Cruciani 1992, pp. 61-72).

[30] Cfr. E. Tamburini, *Il quadro della visione. Arcoscenico e altri sguardi ai primordi del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 2004.

[31] Bernini D. 1713, p. 57; cfr. anche Baldinucci 1682, p. 73.

[32] Si deve osservare che, se rappresentare una santa sulle nuvole era un uso accreditato dall'iconografia simbolica dei santi, qui c'è anche il ricordo di una vera levitazione della Santa avvenuta in pubblico e anche a questa "pubblicità" evidentemente alludono i due coretti laterali.

[33] Cioè nella settima dimora: cfr. T. de Avila, *Il Castello interiore*, a cura di A. Morino, Palermo, Sellerio, 1999.

[34] Per questi effetti di luce nascosta riemersi con il recente restauro della cappella cfr. Napoleone 1998, pp. 181-182 (dove sono pubblicati tutti i conti di spesa della cappella).

[35] Il cancelletto è stato inserito diversi anni dopo l'inaugurazione (cfr. Lavin 1980, p. 220), ma fu verosimilmente approvato dal Bernini. E del resto un cuore infiammato come "pittogramma della passione spirituale" è da lui usato anche per un'altra morente estatica, Teresa Albertoni (cfr. Careri 1990, p. 96).

[36] Anche se, da un altro punto di vista, l'opera traduce fedelmente la contemporanea, pericolosa tendenza verso il misticismo sostenuto dai quietisti, in un momento in cui il padre Oliva, generale dei Gesuiti "amicissimo" del Bernini, stava ancora tentando l'ardua opera della conciliazione. Come è noto, molto stretti furono i rapporti fra l'artista e i Gesuiti, tanto che il Kuhn ha potuto proporre

una lettura delle opere del Bernini in questa chiave: cfr. R. Kuhn, *Die Unio mystica der Hl.Therese von Avila von Lorenzo Bernini in der CornaroKapelle in Rom*, in «Alte und moderne Kunst» XII, 1967; Id., *Gian Lorenzo Bernini und Ignazio von Loyola*, in M. Gosebruch e L. Dittmann (herausg.), *Argo: Festschrift fur Kurt Badt*, Köln, Du Mont Schauberg, 1970, pp. 297-323.

[37] Che poi la Santa cadesse in estasi durante l'Eucarestia è probabilmente ciò che permette lo snodo più significativo: l'Eucarestia è infatti un punto chiave della Controriforma, insieme con il culto dei martiri. Alla salvezza si può accedere attraverso la contemplazione del miracolo, contemplazione e miracolo che possono avvenire solo con il sostegno della grazia divina: è la Grazia che rende accessibile il mistero. Come è noto, si tratta di un problema teologico complesso, di una controversia infinita tra cattolici e protestanti perché la Chiesa temeva sia possibili identificazioni con il divino (panteismo), che la caduta nel quietismo, che sarebbe stato infatti ufficialmente condannato proprio dai Gesuiti dopo la morte dell'Oliva, nel 1685. La soluzione che potremmo dire mediana del Bernini – la Grazia, ma anche la disponibilità *affettuosa* e umile del fedele – è assolutamente in linea con le posizioni di questi ultimi. Come è noto, S. Ignazio lega la sua conversione alla lettura delle vite dei santi nella *Leggenda aurea* di Jacopo da Varazze e questa stessa *Leggenda* – punto di riferimento importantissimo anche in campo artistico – sarà una fonte primaria per il teatro di martirio e per quello barberiniano in particolare.

[38] Cfr. per esempio V. Martinelli, *Bernini*, Milano, A. Mondadori, 1953, p. 98. Si deve notare tuttavia che né Lavin né Careri lo seguono in questa interpretazione.

[39] È il primogenito del Bernini, il letterato monsignor Pier Filippo, che parla del "dolce languore" della Santa in un madrigale che dedica al capolavoro berniniano: cfr. Baldinucci 1682, p. 30; Bernini D. 1713, p. 84.

[40] Le due citazioni da Lavin 1980, p. 216 e 133. La seconda è tratta da *Costantino Barb. 4331*, c. 21 r.

[41] La tradizione iconografica la voleva inginocchiata: cfr. Lavin 1980, p. 119.

[42] Bernini D. 1713, p. 83.

[43] *Ivi*, p. 84.

[44] Cito da Lavin 1980, p. 117.

[45] Cfr. G. Careri, *Mutazioni d'affetti, Poussin interprete del Tasso*, in Poussin 1996, pp. 353-366.

[46] Per le notizie fondamentali si veda il classico studio di D'Onofrio 1981. Anche su questa realizzazione berniniana si diffonde Bernini D. 1713, pp. 158-160; Baldinucci 1682, p. 74.

[47] S. M. Ejzenstein, *Il montaggio e l'attore*, in *Civiltà teatrale nel XX secolo*, a cura di F. Cruciani e C. Falletti, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 153-173. Ejzenstein nota anche negli *Esercizi* "la grande maestria e l'esperienza con cui […] la realtà della 'riviviscenza' [il riferimento è ovviamente a Stanislavskij] e dell'emozione nasce da presupposti immaginari, utilizzando opportunamente il materiale delle "circostanze proposte", del "magico *if*" e della memoria emotiva mediante un'abile combinazione di *scene* inventate o ricostruite nella memoria, tale da suscitare con un sistema di "montaggio" un'emozione *reale*".

[48] "Il fantasma di un oggetto determinato – cioè evocato – lega lo spirito e lo trattiene dal suo errare" si legge infatti in un commento gesuitico agli esercizi del 1911. E ricordo il cerchio di attenzione intorno a un oggetto consigliato da Stanislavskij per aiutare la concentrazione dell'attore (cfr. K. S. Stanislavskij, *L'arte dell'attore e l'arte del regista*, in *Civiltà teatrale del XX secolo*, cit., pp. 129 sgg.).

[49] Per questo e gli altri dati sui teatri e gli spettacoli barberiani si veda nel prossimo capitolo.

[50] E cioè sul problema del discernimento tra bene e male cfr. V. Kapp, *L'estetica teatrale di Giulio Rospigliosi*, in Estetica 2004, p. 323.

[51] Espressa nei termini più chiari da Tommaso Campanella in un suo famoso sonetto, *A' Poeti*: "Quella favola sol dee approvarsi, / Che di menzogne l'istoria non cuopre / e fa le genti contra i vizi armarsi".

[52] Il caso più eclatante è probabilmente quello del *Chi soffre, speri* (1639), in cui gli intermezzi della danza dei pastori, della famosa *Fiera* e soprattutto l'epilogo con la visione dell'esterno del teatro barberiniano appaiono poco o nulla legati all'intreccio dell'opera e alle conclamate finalità morali delle iniziative di spettacolo dei nipoti del papa.

[53] Cfr. T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, in Id., *Prose*, a cura di E. Mazzali, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, p. 360.

[54] "…mi venne in memoria che Platone un altro fine apporta della tragedia molto diverso da quello che Aristotele colla purificazione di quegli affetti le prescrive"; e ancora: "la tragedia […] nacque in Repubblica e nello stato di libertà e […] fatta per render maggiormente esosa e detestabile al popolo la tirannia": Galluzzi 1633, pp. 6, 7, 8; l'opera è dedicata al cardinale Francesco e vi si allude a sue rappresentazioni in "teatro con fornimento di ricchissime vesti, di eccellenti attori, di meravigliose apparenze e di vaghissima scena". Alla catarsi aristotelica, fondata sulla purificazione delle passioni si sostituirà dunque la riflessione civile sull'exemplum della morte cristiana. La cerchia dei Barberini annoverava comunque svariate posizioni, spesso pubblicate in ponderosi trattati. Ricordiamo i nomi di Girolamo Bartolommei, Alessandro Donati, Ottaviano Castelli, Giovan Battista Doni.

[55] Si può osservare che la formula "inventata" da Pirrotta (1975), ossia il "cantare recitando", per rendere il dissidio interno al gruppo fiorentino – il "recitar cantando" di Cavalieri e Peri (e anche della poetessa lucchese Laura Guidiccioni, devota amica del Cavalieri, nonché, evidentemente, parente del nostro) contro il "cantare recitando" di Caccini – era in uso anche fra gli eruditi toscani dell'epoca. Il teatro Barberini, dal punto di vista musicologico, sembra situarsi sulla stessa lunghezza d'onda del "recitar cantando": cfr. la lettera di Peiresc che così lo interpreta (doc. 2 alla fine del cap. 2).

[56] Pallavicino 1644, p. 125.

[57] In questo commento, premesso alla partitura del *Sant'Alessio* (1634), si fa infatti esplicito riferimento a convincimenti che appaiono coincidenti con quelli di cui si è detto sopra: "Con questa veduta [di questo spettacolo] ho io guadagnata confermazione di giudizio ad un mio discorso che ho già fatto: ove approvo la tragedia, la qual prendesse per soggetto il personaggio di eminente bontà e santità, quantunque paia che il contrario ne abbia decretato Aristotele. Il discorso è dedicato all'eminentiss. sig. Cardinale, dalla cui autorità sono stato più volte confortato a darlo alla stampa" (cito da Tamburini 2003). Alla stessa attribuzione è giunto anche il Kapp in Estetica 2004, pp. 326 sgg.

[58] L. Bianconi, *Il Cinquecento e il Seicento*, in Letteratura 1986, pp. 357-358.

[59] Cfr. L. Roux, *Quelques aperçus sur la mise en scène de la "comedia de santos" au XVII siècle*, in Lieu 1968, pp. 237-238.

[60] *Lo Sposo Fuggitivo Azione Eroica rappresentata Nella Compagnia di S. Marco del Sig.r Francesco Rovai* (Firenze, Bibl. Naz., ms. Magliabechiano II.IV.16.1), per le musiche di Marco da Gagliano; il manoscritto non è datato e questo rende in realtà problematica qualsiasi supposizione di precedenza. Un altro *S. Alessio* seicentesco fiorentino è quello conservato alla Biblioteca Riccardiana di Firenze: si veda S. Castelli, *Manoscritti teatrali della Biblioteca Riccardiana di Firenze*, Firenze, Polistampa, 1998, pp. 99-100. E per la più antica tradizione fiorentina del *S. Alessio* si veda M. Nerbano, *La storia del Sant'Alessio nel teatro agiografico fiorentino*, in Martiri 2001, pp. 103-122.

[61] Per la quale si veda Molinari 1968, fig. 22-25.

[62] Alla *Giuditta* (testo di A. Salvadori, musica di Marco da Gagliano), rappresentata a palazzo Pitti, il cardinale Francesco Barberini poté assistere insieme al Rospigliosi nel 1626, di ritorno dalla Legazione spagnola (cfr. Murata 1981, p. 16).

[63] Cfr. S. Franchi, *Il teatro musicale a Roma. Cronologia degli spettacoli*, Roma, Accademia barocca, 1974, p. 40. Secondo il Franchi, questo dramma sacro (testo del marchese d'Aglié, musica di Sigismondo D'India), fu rappresentato nel palazzo del cardinale Maurizio di Savoia e cioè nel palazzo Orsini a Monte Giordano. La cerchia era evidentemente quella dell'Accademia dei Desiosi sabauda, in quegli anni assiduamente frequentata dal Rospigliosi e l'opera si potrebbe considerare come il precedente più vicino del teatro barberiniano.

[64] Cfr. A. Sutherland Harris, *La dittatura del Bernini*, in Bernini arti 1987, pp. 43-58.

[65] Cfr. Lavin 1964, p. 571. Il Lavin cita precedenti specifici per ognuno degli effetti mirabolanti realizzati dal Bernini. Ma è pur vero che lo stesso effetto si può realizzare in modi diversi e che se poi il precedente – come nel caso – è una citazione del testo del Sabbatini, un testo considerato arretrato rispetto alle tecniche contemporanee (1638), si può anche pensare che la fama delle tecniche berniniane fosse quanto mai motivata.

[66] Si veda la lettera di Elpidio Benedetti al cardinale Mazzarino del 7 marzo 1640: "Il Cavalier Bernino […] per servire a Vostra Illustrissima [Mazzarino] mi ha promesso di fargli [a Nicolò Menghini, scultore, suo collaboratore in particolare negli spettacoli] veder il modo con che si illumina e si fa quel sole e la notte, il [che] dice non aver voluto mai mostrare ad alcuno". Cito da Murata 1981, p. 206, n. 64.

[67] Cfr. D. Del Pesco, *Gli 'antichi dei' nell'architettura di Bernini*, in Bernini architetto 1983, II, pp. 525 sgg.

[68] Tesauro 1978, p. 83. Cfr. Conte 1972, pp. 112-115. Al concetto di decezione in relazione al Bernini sono giunti anche Blunt (1978) e Lavin (1980, p. 170, n. 31).

[69] Bernini ricorre sopratutto alle antitesi più antiche e chiare e accettate, e cioè a quella della luce-tenebre e a quella dell'alto-basso. Per entrambe la fonte è nelle Sacre Scritture: nella Bibbia ("E la luce fu. Dio vide che la luce era cosa buona e separò la luce dalle tenebre" *Genesi* 1, 1) e nei Vangeli ("In verità, in verità ti dico, se uno non rinasce dall'alto, non può vedere il regno di Dio" *S. Giov.*, 3, 3).

[70] Bernini D. 1713, p. 83; similmente Baldinucci, 1682, p. 30.

[71] Eppure il Marino era ammiratore incondizionato di Galilei, in cui vedeva un inventore di meraviglie mai viste: cfr. Fumaroli 1995, p. 140.

[72] Montanari 2009, p. 83.

[73] Si noti come Galilei esprima con questa frase una concezione della musica del tutto estranea alle nuove teorie, per esempio quelle del padre Vincenzo (che era un celebre musicologo), teorie in seguito assolutamente vincenti, che volevano la musica, in parallelo con le altre arti, principalmente tesa all'"espressiva" e cioè all'espressione dei sentimenti.

[74] Cito da Panofsky 1985, pp. 92-93.

2.

I TEATRI DEI BARBERINI

Non già di finti Boschi, ombra, rimiro
Non di frondi, o di fiori
Da penel coloriti ostro vagheggio,
Vere Selve io qui veggio
Superata natura, intento ammiro,
E da vivaci humori
Animati fra l'herbe, i Ruscelletti
Sfidar al canto l'Aure, e gl'Augelletti

(dal *Ristretto Della bellissima Comedia [*Chi soffre, speri*] rappresentata nel Palazzo degli Ecc.mi Sig.ri Barberini*, Bibl. Ap. Vaticana, Arch. Barberini, ms. Barb. Lat. 3891, c. 47)

Nella Roma del Seicento la parola "teatro" non è più soltanto un luogo della mente o un'evocazione archeologica: passata l'epoca più dura e più chiusa della Controriforma, dal seno stesso delle gerarchie ecclesiastiche – soprattutto i Gesuiti e i Filippini – riemerge più forte, eppure cambiata dalla consapevolezza forte del peccato e del pericolo della totale dispersione della cristianità, l'ansia di rinnovare la vita, di ritrovare le fonti di un diletto "lecito" che permetta di recuperare il consenso delle masse. Il secolo si apre così, quasi emblematicamente, con tutto un fiorire di esperienze spettacolari su temi religiosi e agiografici promosse da Gesuiti e Filippini, in chiesa (è la *Rappresentatione di anima, et di corpo*, per le musiche e la messinscena di Emilio de' Cavalieri nel 1600) e in seguito in luoghi appositamente attrezzati nei Collegi e negli Oratori. E fin dal 1605 si parla di un "teatrino" eretto all'interno del suo palazzo da Antonio Caetani, uomo di chiesa e uomo politico, letterato erudito e drammaturgo e corago dei suoi spettacoli[1]. Ulteriori esperienze spettacolari, generalmente effimere e non solo di argomento spirituale o religioso, maturano in seguito, anch'esse all'interno dei palazzi delle diverse corti romane, del cardinale Angelo Altaemps, di monsignor Corsini, di Evandro Conti e di altri[2].

Appare del tutto coerente con la centralità assunta dall'immagine nel corso del papato di Urbano VIII il fatto che, dopo alcuni esperimenti di rappresen-

tazioni per musica compiute probabilmente in ambito esclusivo, si inaugurasse proprio a palazzo Barberini fin dal 1632, e cioè diversi anni prima dell'apertura del veneziano San Cassian (1637), il primo teatro musicale pubblico, sia pure con sede non ancora fissa; pubblico non certo nel senso imprenditoriale del termine, ma, come ha sottolineato Lorenzo Bianconi, per il numero dei destinatari e per l'ampia risonanza dei suoi spettacoli, organizzati in maniera regolare, anche a prescindere dalle occasioni dinastiche[3]. Eventi legittimati dalla eccezionale qualità dei committenti, i nipoti del papa, che intendevano dar vita in questo luogo a un grande melodramma agiografico e spirituale.

È certo che un simile programma di politica culturale, che aveva nel teatro il suo punto di forza, traeva stimolo e argomenti dalle istanze degli intellettuali e degli artisti. Urbano VIII era, com'è noto, finissimo erudito e poeta latino; con lui si poteva pensare di rivivere la felice epoca di Giulio II e Leone X, una *renovatio litterarum et artium*[4]. In realtà il suo gusto era classicista e moderato; e soprattutto egli perseguiva l'obiettivo di una poetica rigorosamente sacra.

Tenuto conto delle non poche deviazioni della spettacolarità barberiniana dai suoi austeri propositi, potremmo pensare che furono i nipoti di papa Urbano VIII, i due cardinali Francesco e (soprattutto) Antonio[5] e anche l'erede della primogenitura, il principe Taddeo[6], caratterialmente diversi, ma uniti in questo programma innovativo, i veri protagonisti di questo disegno. E il letterato autore della massima parte dei testi, Giulio Rospigliosi, al di là delle tematiche e dichiarazioni in linea con la poetica pontificia, era, come si è visto, abbastanza ricettivo ed eclettico per trasmettere la sua attrazione verso le più diverse espressioni teatrali, dalle rappresentazioni sacre alle pastorali in musica fiorentine, dai drammi di Collegio alle commedie dell'arte fino alle *comedias do santos* viste nel corso della sua visita in Spagna. Non è dunque un caso che le sue drammaturgie siano raccomandate da Lope de Vega[7].

Non è questa la sede per esplorare questa materia per la quale rimando agli studi recenti dei musicologi Davide Daolmi[8] e Gloria Staffieri[9]. Qui si intende fare il punto dei luoghi dove si svolsero simili manifestazioni, nella convinzione che il Bernini abbia giocato in essi un ruolo importante, come architetto (forse non solo supervisore) e anche come corago (in collaborazione con il letterato Rospigliosi) di alcuni degli spettacoli o di alcuni dei loro livelli; che questi spazi siano segni significanti al pari di quelli testuali e musicali e quant'altro; e che in particolare alcuni dati di cultura materiale, come l'ampiezza, gli strumenti scenotecnici e la struttura formale dei teatri, possano dare preziose indicazioni sulle modalità della fruizione delle opere rappresentate.

I teatri Barberini, i cantieri farnesiani e un'ipotesi

Il problema dell'architettura teatrale è di natura complessa. Ben lungi dal poter essere risolto in una storia di forme, di linee e di spazi o ricondotto alla

libera elaborazione di singoli artisti, esso va sempre contestualizzato in un intreccio in cui entrano a vario titolo e con pesi diversi la cultura, le consuetudini, le richieste del committente e le esigenze del pubblico.

Nella costruzione di un teatro del Seicento l'ingegnere-architetto responsabile è sempre unico; ma il risultato è il frutto di un'équipe in cui convergono muratori, falegnami, pittori, stagnari, scalpellini e via via tutti gli operatori necessari, non di rado depositari di una vera sapienza nelle rispettive competenze, e, nel corso del secolo, sempre più specialisti in senso professionale di ogni settore.

È importante innanzitutto il riconoscere che all'interno del nuovo palazzo Barberini, in assoluta coerenza con quanto avveniva in altre corti italiane ed europee, esistevano più luoghi di rappresentazione.

Elenco i principali in ordine cronologico:

1. Il 16 febbraio 1629 si rappresenta per la prima volta, certamente in ambito esclusivo visto che la notizia è contenuta solo in una lettera privata, il *Sant'Alessio*[10]. Non abbiamo alcuna indicazione sulla collocazione di questa rappresentazione, ma potremmo supporla nel vecchio palazzo ai Giubbonari che i Barberini avevano occupato fino al 1632, anno in cui vi è infatti documentata una "sacra rappresentazione" dal titolo *La Regina Ester*[11]. Ma dal momento che la notizia di questo primo *Sant'Alessio* si trova nella lettera scritta dal letterato lucchese Lelio Guidiccioni al cardinale Francesco già citata, la rappresentazione potrebbe aver avuto luogo anche fuori del palazzo, presso uno dei tanti nobili e letterati interessati e/o anche in ambito accademico[12]. Nella lettera si fa anche riferimento a macchine straordinarie per le scene di Inferno e di Cielo, con ogni probabilità berniniane, che in seguito possiamo pensare trasferite e riutilizzate. La testimonianza, venendo da un letterato toscano, uso dunque a spettacoli di grande qualità, ha un valore particolarmente importante: si deve credere dunque che anche prima dell'avvento dell'architetto ferrarese Francesco Guitti, Bernini avesse a Roma una conoscenza approfondita della scenotecnica. Per questo potrebbe esserci più di un motivo.

A lungo ho pensato di poter spiegare le eccezionali competenze berniniane con un lavoro dell'artista presso il grande cantiere dei teatri farnesiani, inaugurati il 21 dicembre 1628 e dunque pochi mesi prima della rappresentazione del *Sant'Alessio* di cui sopra. Nel grande *Libro Mastro Farnesiano* di quell'anno sono infatti registrati (e sono stati recentemente segnalati, sia pure con giusta prudenza[13]) due pagamenti a un "Lorenzo Bernini", rispettivamente il 28 febbraio e il 31 dicembre 1628: il primo per "fatture fatte di Rodoloni" (una scena di mare?) e l'altro per "diversi lavori per la senna, et salone", e cioè rispettivamente alla scena del teatro effimero del Cortile di San Pietro e al teatro Grande[14]. È inutile dire che avrei trovato in quel cantiere dei precedenti importanti per molti dei famosi effetti spettacolari berniniani, dalle inondazioni (anche quelle reali di piazza Navona, come si vedrà in seguito) agli incendi; così come vi avrei trovato riscontri importanti per non pochi aspetti del teatro Grande dei

Barberini. Un'accurata ricerca mi ha fatto però scoprire nello stesso *Libro Mastro* almeno altri quattro pagamenti allo stesso "Lorenzo Bernini", che una volta è chiaramente individuato come "ferraro"[15]: si tratterebbe dunque di un omonimo fabbro parmigiano. Eppure dei contatti sono molto verosimili proprio a partire dal progetto di istituzionalizzazione del teatro Barberini che avrebbe avuto inizio proprio pochi mesi dopo, con la citata rappresentazione del *Sant'Alessio*; e anche a partire dagli ottimi rapporti che intercorrevano all'epoca tra le due corti. I due cardinali Barberini intervennero alle feste e presiedettero all'inaugurazione del teatro: tutto l'Olimpo, nell'ultimo intermezzo, li celebrò come "celesti Atlanti/splendor del Vatican", chiedendo loro di "accrescere virtù col favor vostro/A gli eletti campion dei Regni Santi"; numerose maestranze romane furono impiegate negli spettacoli parmensi, dai numerosi cantanti all'architetto Girolamo Rainaldi[16]. È facile pensare che i due cardinali, prossimi a dare il via ad analoghe iniziative, si siano mossi da Roma anche con l'intento di prendere ispirazione da quell'evento che si annunciava strepitoso: è certo, per esempio, che dal primo intermezzo parmigiano, il *Castello incantato di Atlante*, essi attinsero l'idea di quei temi ariosteschi e tasseschi che ritroveremo nel loro teatro, in particolare nell'*Erminia sul Giordano* e nel *Palazzo incantato d'Atlante*. "L'immenso cantiere, osserva in particolare Deanna Lenzi, fu […] crogiolo di esperienze molteplici, 'officina' nella quale si formarono artisti quali Colonna, Mitelli, lo stesso Andrea Seghizzi: tra i maggiori quadraturisti del secolo"[17]. Sarebbe addirittura strano che i Barberini non ne avessero tratto informazioni tecniche e contatti specifici; e non è neanche ancora escluso che Bernini stesso in incognito (in fondo non sarebbe convenuto a nessuno pubblicizzare l'origine precisa della sua fama di "mago") li avesse accompagnati, anche perché in quel periodo non aveva impegni particolarmente pressanti[18]. Occorre aggiungere che egli aveva comunque il supporto delle maestranze della Fabbrica di San Pietro: maestranze straordinarie, da cui sarebbe nata la celebre scuola di meccanica annessa[19], anche se certo non specializzate sul versante della scenotecnica.

2. A partire dal 1632 (almeno l'intenzione è documentata fin dall'anno precedente[20]) fino al 1639 – data quest'ultima di inaugurazione del teatro Grande – il luogo delle rappresentazioni è certamente il nuovo palazzo alle Quattro Fontane, quello stesso palazzo che, di recente acquisito alla famiglia, si volle ampliare e ristrutturare "quasi a forma di theatro", come si osserva nel coevo *Ritratto di Roma moderna* di Pompilio Totti[21]; e per la precisione la grande sala dei Marmi, contigua all'immenso salone affrescato da Pietro da Cortona. L'apparato effimero e i meccanismi scenotecnici sono realizzati, in particolare a partire dal 1633, dal migliore dei professionisti sul campo, e cioè appunto dal già citato Francesco Guitti, allievo di quel Giovan Battista Aleotti a cui è stata attribuita l'invenzione dei telari scorrevoli. Reduce dall'inaugurazione del teatro Farnese di Parma oltre che, ovviamente, dalle attività spettacolari promosse dall'Accademia ferrarese degli Intrepidi, il Guitti lavora certamente al teatro e alle macchine

della Sala dei Marmi. È qui infatti che saranno rappresentati, oltre al *Sant'Alessio* (1632 e 1634), l'*Erminia sul Giordano* (1633)[22], i *Santi Didimo e Teodora* (1635 e 1636), il *Falcone* (1637). Che il *Sant'Alessio* del 1634 rappresenti un salto di qualità è provato anche dalla pubblicazione delle incisioni delle scene[23]: il teatro Barberini, cogliendo l'occasione, com'era consuetudine nelle corti italiane[24], della visita di un principe straniero (nel caso si tratta del principe Alessandro Carlo di Polonia, prezioso alleato della Chiesa in quegli anni di guerre), si apriva così ufficialmente all'esterno, esprimendosi con temi "alti" e nuovi, temi che erano per eccellenza i suoi. La descrizione del teatro effimero si trova nel *Journal* di Jean Jacques Bouchard che afferma di non aver mai visto "rien de si somptueus, et si agreable", nota che "toute la salle estoit tendue de satin rouge, bleu et jaune avec un dais au dessus, de mesme, qui couvroit toute la salle" e che le scene furono quattro, una della città di Roma, la seconda di Inferno, la terza della tomba di Sant'Alessio, la quarta rappresentava la gloria del Paradiso, con angeli, nuvole e luci abbaglianti[25]. L'inviato fiorentino, ansioso di dimostrare la costante supremazia degli spettacoli medicei, nota invece che "con tutto che a Roma non si vegghino venir macchine per ordinario in palco, né mutazioni di scene, nondimeno Sua Eminenza fu così mal servito che la gente non n'è rimasta satisfatta". Aggiunge che il principe di Polonia "stette in un palco, quasi in mezzo la stanza, ma più verso la man dritta, e sebene stava a man manca d'Antonio e di Barberino, nondimeno per la disposizione del medesimo palco, il luogo di Sua Altezza era il più degno; con tutto che habbin preteso questi signori che restasse dubbio"[26]: e si può immaginare con quale cura questo "dubbio" che non inficiava il primato dei cardinali Barberini sia stato insinuato.

La responsabilità del Bernini nei diversi apparati scenici è quella che sarà sempre negli spettacoli barberiniani: asserita nelle principali biografie berniniane e in alcuni Avvisi (quasi mai nei conti di spesa), appare del tutto verosimile, in qualche caso diretta, altrimenti almeno come direzione e supervisione[27]. Che il suo nome non sia citato quasi mai nelle *Giustificazioni* appare spiegabile a partire dall'alta sua posizione di "Architetto della Reverenda Fabbrica di San Pietro"[28], saldamente inquadrato nel ruolo.

A partire da quello stesso 1632 troviamo peraltro documentato un altro luogo: il "Casino delle Quattro Fontane contigue al loro [dei Barberini] Palazzo". Questo Casino, che appare di stretta pertinenza del cardinale Antonio, secondo un Avviso[29], si affacciava sulla strada Pia e potrebbe forse essere identificato nel piccolo edificio che, a partire dalla pianta del Falda (1676), era posto dietro alla nuova facciata "in forma di theatro" del palazzo, oltre il giardino. Ma a tutt'oggi gli studiosi di architettura che si occupano del palazzo non lo hanno ancora localizzato[30]. *fig. 3*

Il Casino fu usato per commedie nel 1632 da *Mezzetino*, ossia dal comico professionista Ottavio Onorati, nonché per conviti e balletti; tre anni dopo troviamo menzionato lo stesso luogo per una commedia "all'improvviso" di un

gruppo di Cavalieri probabilmente legati al Bernini[31]; e verosimilmente è questo il "luogo publico" dove l'artista non teme di rappresentare commedie satiriche contro autorevoli personalità della Corte[32]; e dove Antonio si comporta da padrone di casa, ordinando di aprire al residente estense Fulvio Testi la "porta del teatro dove si doveva fare la comedia" dell'artista, una "bellissima commedia di quelle all'antica, che piccano", per le quali, in quel 1634, egli era già famoso; e dove, forse, lungo i lati del palco (o proprio sul palco: "nel medesimo palco", scrive il Testi, analogamente a quanto probabilmente accadeva nei teatri "dei professionisti" o comunque nei teatri d'attore) potevano trovare posto gli stessi Barberini insieme con i visitatori più illustri[33]; e forse è ancora qui che nel 1638 si esibirono insieme lo stesso Bernini come Graziano e Jacopo Fidenzi detto *Cinzio* nella commedia detta *L'Inondazione del Tevere*[34].

I documenti ci autorizzano dunque a pensare che negli stessi palazzi pontifici, sia pure in una collocazione marginale, si trovava un luogo adibito alla rappresentazione dei comici e per giunta anche di quei comici "mercenari" che erano contemporaneamente oggetto delle più accese invettive da parte del clero. Un fatto non certo straordinario, dal momento che è riscontrabile in pressoché tutte le corti italiane[35] e particolarmente a Firenze, dove il Casino Mediceo, almeno a partire dal 1605, fu usato per spettacoli di vario genere (anche per il *Martirio di Sant'Agata* di Jacopo Cicognini, nel 1624) e poi, dal 1640, regolarmente per quelle commedie "all'improvviso" degli Accademici Percossi[36] il cui animatore era il pittore Salvator Rosa. Questo Casino fiorentino, all'epoca abitato da don Antonio de' Medici, grande appassionato di teatro, oltre che partecipe a pieno titolo del gusto che era già di tanti suoi congiunti per l'arte e la cultura neoplatonica ed esoterica[37], era un ambiente originariamente riservato al lavoro degli artisti, e in cui anzi artisti italiani operavano a stretto contatto con stranieri (con lo scopo evidente di diffonderne le tecniche) anche per operazioni molto fabbrili, come quelle dei cristalli, delle porcellane e degli intarsi delle pietre dure[38]: era stata quella infatti la sede della Fonderia medicea[39]. Come non ricordare, allora, la Fonderia Vaticana, un ambiente del tutto analogo, luogo principe della fusione dei bronzi per il Baldacchino di San Pietro e anche delle esibizioni attorali berniniane[40]? È questa un'importante conferma, sul fronte dei luoghi teatrali, della particolarissima vicinanza tra attori e artisti di cui si dirà.

3. Il cardinale Francesco Barberini, come vicecancelliere, ha una sua sede, anch'essa prestigiosa: quella del palazzo della Cancelleria. Che anch'egli, pur essendo persona di grande e riconosciuta austerità di costumi, condivida il disegno del teatro, lo provano i personali contributi alle spese della nuova ala di palazzo Barberini (di cui al prossimo punto) – dei tre fratelli il contributo di gran lunga maggiore è tuttavia quello del cardinale Antonio[41] – e le personali rappresentazioni alla Cancelleria: il *San Bonifacio* (1638 e 1639) e *L'Innocenza difesa* (1641). La "sala dei Palafrenieri", dove è documentata la prima[42] si identifica probabilmente con la "rimessa di carrozze" di cui scrive Ottaviano Castelli per la seconda[43].

4. Nel 1639 si inaugura il teatro Grande dei Barberini con la commedia musicale *Chi soffre, speri*.

Di questo che è il più grande e famoso teatro romano dei Seicento, promosso e pagato insieme dai due fratelli cardinali, in cui in quella stessa stagione fu replicato il *San Bonifacio* e in seguito furono rappresentate un numero imprecisato di commedie, molto resta ancora ignoto.

Intanto non conosciamo l'autore del progetto originario. Valerio Poggi e Bartolomeo Breccioli, documentati nelle *Giustificazioni*, si devono considerarne gli autori o questi furono solo gli architetti incaricati di seguirne la realizzazione[44]? In questo secondo caso il vero responsabile fu il Bernini? Perché altrimenti l'allora monsignore Mazarino, già sovrintendente generale dei Barberini e spettatore di questa stagione, lo avrebbe subito dopo così insistentemente sollecitato a venire in Francia per progettare il nuovo teatro del cardinale Richelieu? È a questa sua fondamentale esperienza che si deve la sicurezza delle opinioni dell'artista su questa materia, espresse, come vedremo, nel corso del suo soggiorno a Parigi (1665-66), al cavaliere di Chantelou ? Ancora: è al disfavore che egli dovette affrontare dopo le sanguinose vendette compiute sull'amante Costanza Bonarelli e sul suo stesso fratello Luigi, rei di una relazione clamorosamente scoperta, vendette di cui nell'aprile del 1638 egli fu mandante e anche personalmente responsabile[45], che si può, almeno in parte, imputare il silenzio dei documenti e degli Avvisi in proposito? I reati dell'artista furono in realtà assolutamente coperti dall'aperta protezione del pontefice. E allora: è il differente concetto di politica culturale tra i due fratelli cardinali a motivare un contrasto che finisce per coinvolgere anche il Cavaliere?

Dal momento che il silenzio non è limitato a questi ultimi anni, il vero motivo è forse altrove e cioè nella generale svalutazione del teatro: nemmeno il Bernini era spinto a rivendicare apertamente questo tipo di attività.

Sappiamo con certezza almeno dove questo teatro Grande si trovava: e cioè in un'ala destra del palazzo appositamente costruita fin dal 1637[46] di cui sono state ricavate le dimensioni interne: circa 17,50 metri × 30[47]. Possiamo anche arguire con sufficiente grado di attendibilità che il teatro si sviluppasse in lunghezza e che avesse l'udienza rivolta verso l'edificio[48] in modo da permettere, attraverso "scale segrete" espressamente citate, quelle comparse improvvise che erano parte non secondaria di una spettacolarità di corte e che in questo caso sono documentate almeno nel 1656 in occasione degli spettacoli in onore di Cristina di Svezia. Queste scale "a lumaca" dovevano essere alquanto strette, se è vero, come risulta dagli Avvisi, che la regina ci passò a stento e che la principessa di Palestrina e la dama della Queva vi restarono intrappolate (forse gli ampi vestiti femminili dell'epoca non erano stati previsti? Le principesse non si servivano dunque di quel passaggio?)…[49] Alcune *Giustificazioni* di spesa, firmate dall'architetto Giovan Battista Soria (che in questo caso firma come capomastro falegname)[50], possono inoltre farci ipotizzare un sistema di mutazioni scenotecniche

basato su telari scorrevoli, quello per cui gli architetti dell'Accademia ferrarese degli Intrepidi erano famosi. Nella stessa stagione si paga da bere a un gruppo di operai delle scene "perché tirarono il trave di mezzo"[51], dunque l'argano centrale sotto il palco: un elemento, quest'ultimo, che mi sembra molto importante per definire l'alta qualità del sistema scenotecnico. A cui lo stesso Bernini diede l'apporto decisivo: sono documentate infatti ben 43 giornate di lavoro e anche, in particolare, "per aver messo e levato più volte e accomodato le scene e nuvole e messele in opera"[52]. E infatti un'altra voce – non neutrale però – del letterato barberiniano Girolamo Tezi scrive di strutture scenotecniche straordinarie: "resteresti certo stupito se mai tu vedessi l'ingegno [industriam] dei costruttori di macchine al punto che tu stesso non crederesti ai tuoi occhi; tanto all'improvviso si presenterebbero i telari che si innalzano da sé [pegmata surgentia], si uniscono silenziosamente tra loro [inter se tacite coeuntia] e poi di nuovo si dividono [mox iterum dehiscentia], e altrettanto inaspettatamente li vedresti tutti cambiare e invertirsi [mutari atque inverti]"[53]. Sappiamo inoltre dagli stessi conti di cassa, che l'orchestra era posta in una "ramata" di ferro lunga 49 palmi (10,78 metri, una misura che sembra corrispondere a quella di un ampio boccascena) "inanzi alla scena"; che si usò un sipario a levata; che il prospetto, come nelle due serie di incisioni che ci restano, aveva quattro colonne, due per parte (colonne e cornicione di cartapesta che furono prese con le loro basi e capitelli dalla chiesa dei Santi Lorenzo e Damaso), le quali poggiavano su un solaio di circa 22 palmi (cioè metri 4,84 di larghezza); che, come nel teatro del 1656, numerosi zampilli, giochi d'acqua e fontane l'adornavano sul proscenio; che in un'area posta "sopra il tetto […] se vestivano li recitanti"; e che in occasione degli spettacoli si oscuravano le finestre[54]. Potremmo anche pensare, sulla base di teorie più tardi espresse dallo Chantelou, che la figura dell'udienza fosse liscia "senza sporgenze o rientranze, ma con spazi rigorosamente unitari e di grande semplicità, per dar modo alla voce e ai suoni di diffondersi uniformemente e senza discontinuità, naturalmente, per cerchi concentrici, quali quelli che si vedono sull'acqua quando si getta una pietra o qualche oggetto pesante, come gli antichi hanno sempre praticato nei loro teatri, secondo quanto osserva Vitruvio"[55]. Un'incisione del 1699 di Alessandro Specchi ci mostra infine la configu-
fig. 4 razione esterna dell'edificio insieme con la bella porta di Pietro da Cortona[56].

6. Ancora meno sappiamo della struttura teatrale fissa fatta erigere tre anni dopo questa inaugurazione dal cardinale Antonio all'interno dello stesso stanzone, verosimilmente la struttura in cui si rappresenta l'ultimo grande spettacolo in musica, la *Lealtà con Valore* (1642), più noto con il titolo *Il Palazzo incantato di Atlante*; e in cui la regina, quattordici anni dopo, avrebbe accolto l'omaggio degli spettacoli barberiniani. Questa seconda inaugurazione avrebbe visto le molteplici difficoltà del pittore Andrea Sacchi, che, già variamente attivo per i Barberini e messosi particolarmente in luce con l'apparato di esequie eseguito per il Gesuiti nel novembre del 1639[57], ebbe l'onore dell'incarico ini-

ziale; e che invece, alle prese con il ricordo già mitico della prestazione scenica e scenotecnica berniniana, ebbe molte difficoltà, superate proprio per l'intervento finale del più grande rivale[58].

Se per pensare il fronte scenico di questo teatro possiamo ricorrere all'incisione del 1656[59] e dunque osservare quanto esso sia ancora debitore di quello *fig. 11* effimero del '34 e anche dei prototipi ferraresi, per l'udienza ci soccorre solo il conto di un festarolo che, in occasione delle stesse feste per la regina, ci parla di una "scalinata grande", di "palchetti" e di un luogo superiore "dove stavano le Principesse"[60] espressioni che possono fare ipotizzare una struttura a gradinate completata da almeno un ordine di palchetti, forse quello stesso destinato alle Dame; mentre nel conto coevo di un falegname si pagano "travicelloni […] per pontellare le scalinate"[61] e dunque le scalinate sembrerebbero più d'una[62].

Un teatro "polivalente"

Questo tentativo di ricognizione del teatro fisso riceve una luce insospettata e fondamentale dal seguente passo di un Avviso del 1642, anno della sua erezione:

"Il cardinale Antonio in un salone posto nel palazzo che habita, fabrica un theatro per recitar 'et sentir' comedie, che restarà per sempre, et nel quale spenderà da sei mille scudi. Quest'anno nel detto theatro si rappresentaranno tre comedie; una in musica intitolata il *Palazzo incantato di Atlante*, composto da monsignor Rospigliosi, la seconda deriva da Don Fabio della Cornia et sarà semplicemente recitata[63]; et la terza ha per auttore un certo Roncione[64] che introduce un Pasquale mezzo sciocco, che dà materia di ridere assai. Le spese che farà Antonio nelle dette Comedie arrivaranno a 4000 scudi e tanto si fa per dar gusto a Marc'Antonio"[65]. Il committente è dunque, in questo caso, il cardinale Antonio; il quale lo fa con enorme dispendio per "dar gusto", così si vocifera con riprovazione, al suo castrato favorito, il celebre Marc'Antonio Pasqualini, coinvolto, forse non a caso, in una rissa davanti alla porta del teatro assediata dalla folla proprio in questa tumultuosa stagione[66].

Una competizione fra i due fratelli cardinali, dovuta a una divergenza delle rispettive politiche teatrali e anche ad una diversità di comportamenti e di immagine è a questo punto evidente[67]: non per niente il cardinale Francesco sarà oggetto degli strali del Cavaliere come "bacchettone" in una delle sue commedie. Già l'anno precedente la produzione si era nettamente differenziata: Francesco aveva messo in scena un'opera in musica in linea con le precedenti, *L'Innocenza difesa*, Antonio tre commedie, di cui una "recitata in casa sua da cavalieri[68], la seconda detta *L'Anticamera* pure recitata nel medesimo loco ma da gente ordinaria, la terza pur nell'istesso loco detta di Castracani è del Conte Ubaldino"[69]. Non per caso dunque l'anno dopo il teatro fatto erigere da Antonio veniva detto un "theatro per recitar 'et sentir' comedie"; dove il porre tra virgolette l'espressione

"et per sentir" mi sembra possa far pensare a un modo di dire corrente per indicare la fruizione musicale. Un ventaglio di disponibilità la cui indiscriminata ampiezza, forse non sempre giustificata dalla dimensione dilettante (erano dilettanti Roncione o la "gente ordinaria"?), è per lo meno strana per il teatro di un nipote del pontefice. Non più dunque, ora, una struttura appartata come il Casino per le commedie ridicole che tanto piacevano al cardinale Antonio, ma uno stesso teatro Grande per tutte le rappresentazioni. Eppure la posizione del cardinale Antonio era quanto mai precaria, se è vero che, come scrive l'Ameyden, "il cardinale Antonio dipende in tutto e per tutto dal cardinale Francesco"[70].

Gravitavano del resto intorno a questo teatro personalità abbastanza aperte e coraggiose per tentare questo tipo di operazione. Giulio Rospigliosi in primis, un monsignore letterato del tutto particolare, che non soltanto era direttamente impegnato nelle drammaturgie musicali, ma che ospitava e verosimilmente dirigeva le prove nella propria abitazione in Borgo[71]; e che aveva "non poca amistà" con il Bernini, un'amicizia nata proprio dalla "continua e domestica confabulazione"[72] sugli spettacoli barberiniani. Nelle didascalie dei manoscritti che ci rimangono è possibile verificare una cura della messinscena, in particolare delle entrate e delle uscite, che potrebbe ricordarci quella dei teatri dei comici[73].

Si tenta così in questo teatro Barberini, attraverso la diretta collaborazione tra un letterato e un artista straordinari e il favore di un committente quanto basta spregiudicato, un'operazione di eccezionale importanza: l'istituzione di un unico teatro, per l'agiografia e per la commedia, sia quella recitata che quella in musica, sia quella dei gentiluomini dilettanti, che quella di "gente ordinaria". Un tentativo che riporta alla mente quello abbozzato ai primi del secolo tra letterati, attori-autori dilettanti, artisti e musici, ammessi insieme nell'Accademia degli Umoristi e presto fatto abortire tra divieti e censure; in qualche modo sopravvissuto nell'Accademia dei Desiosi del cardinale Maurizio di Savoia e anche nelle "veglie" della celebre cantante Leonora Baroni[74]. Ma si deve credere che le istanze che lo motivavano fossero di lunga durata se esse paiono risorgere addirittura nel teatro della famiglia del pontefice, per opera di personaggi solo apparentemente insospettabili.

È certo che l'"Accademia domestica" del cardinale Antonio accoglieva molti Umoristi, tra cui lo stesso Rospigliosi. Secondo un Avviso del giugno 1624 il cardinale Antonio, alla partenza del Marino per Napoli, era subentrato a lui come principe: certamente un modo per riassorbire le audaci tendenze del poeta napoletano[75]. Non credo che la manovra riuscisse interamente, almeno a giudicare da alcuni sviluppi degli spettacoli barberiniani e dal dissidio fra i due fratelli cardinali. Ma ci si potrebbe porre il problema se quest'Accademia domestica del cardinale Antonio fosse in realtà proprio quella degli Umoristi, in questi anni pressoché ignorata dalle cronache e che potremmo dunque pensare completamente asservita; o anche se raccogliesse le istanze più trasgressive di quell'Accademia. E questo aprirebbe indubbiamente nuovi fronti di indagine. È in ogni caso meno

futile di quel che potremmo pensare la notizia di quella festa data con ogni sontuosità dai marchesi Sacchetti in onore di altissimi personaggi in procinto di partire per importanti missioni militari, in cui il cardinale Antonio interviene e soprattutto banchetta insieme al musicista Luigi Rossi e al castrato Pasqualini[76]: una contiguità significativa, tollerata solo in ambito accademico.

Ma torniamo al nostro teatro "polivalente". Ci si potrebbe chiedere di quali strumentazioni scenotecniche si giovasse questo teatro, avendo le scene dei comici caratteristiche differenti da quelle del melodramma.

Il problema delle scene dei comici è complesso e necessiterebbe di uno studio approfondito. Per ora basti dire che, potendo contare solo su scarse risorse, essi sono soliti giovarsi di una scena da loro stessi inventata e realizzata, per ovviare alle esigenze della loro particolare drammaturgia. Questa scena presenta generalmente quattro case (due per parte), la cui praticabilità è necessaria innanzitutto per quegli affacci femminili dalla finestra o dal balcone che consentono il dipanarsi delle trame amorose della commedia.

Del teatro Grande dei Barberini ha recentemente proposto una ricostruzione Davide Daolmi, nel contesto di diversi studi da lui compiuti sugli spettacoli musicali e sulla committenza musicale dei Barberini.

Dallo studio della drammaturgia in particolare di *Le Armi e gli amori*, una commedia per musica derivata da un originale spagnolo destinato a una commedia di attori professionisti, egli ricava la proposta di una struttura della scena per "case" praticabili e l'intuizione che le modifiche sul libretto italiano si giustifichino in nome dell'esigenza di "porre sempre in posizione dispari un'ambientazione esterna, la classica scena di città della commedia antica", alternata a una scena mutevole, esterna o interna. Nel teatro Barberini dunque, secondo Daolmi, si adottava una "soluzione scenografica ibrida o mista, che innestava cioè sulla scena tridimensionale antica le più pratiche quinte dipinte"[77]. Tale soluzione, secondo Daolmi, si può pensare adottata per tutti gli spettacoli barberiniani ed è il motivo per cui nella sua ipotesi di ricostruzione il palco è strutturato con case praticabili alternate a telari scorrevoli.

Di questo sistema ibrido non mancano precedenti documentati, per esempio a Firenze e a Ferrara[78]; e dunque potrebbe essere stato il Guitti a diffonderlo a Roma. La conformazione delle scene del *Sant'Alessio*, che non a caso, a questo punto, sappiamo riutilizzate nell'*Erminia sul Giordano* e anche nei *Santi Didimo e Teodora*[79], evoca almeno il ricordo di queste "case" costruite entro una profondità limitata e 'reale'. Dagli entusiasti commenti dell'accademico Eritreo al *Chi soffre, speri*, spettacolo inaugurale del teatro Grande ancora effimero, si potrebbero supporre tre scene: una di Città – che appare scarsamente compatibile con il testo[80] e che comunque era già posseduta (sia pure da riadattare al teatro più grande) almeno a partire dal *Sant'Alessio* –, una di Giardino, una di Bosco; o forse, meglio, come un dispaccio del Montecuccoli suggerisce, una scena (probabilmente pastorale) e quelle dei due intermezzi, quello della Fiera e

quello finale dell'esterno dello stesso palazzo Barberini[81]. Ma su queste scene barberiniane esiste una testimonianza importante che vale la pena di riportare.

Fra gli spettatori dei *Santi Didimo e Teodora* c'era infatti anche l'abate Bourdelot[82], appassionato melomane. Le impressioni che egli riportò dello spettacolo furono vivissime e la sua testimonianza è forse la più importante in nostro possesso per qualificare intenti e risultati della committenza del cardinale Francesco, che, com'egli scrive, aveva finalmente trovato il modo di rappresentare con naturalezza e verità le passioni e dunque di commuovere e convertire nel profondo. Ma l'abate fa notazioni importanti anche sulle scene, sulla loro quantità e varietà[83] e sulla loro fattura materiale, osservando in particolare che "ailleurs on se sert de toiles peintes mais icy (si l'on peut asseurer son jugement sur le rapport de la vue) c'estoit en effet des palais des rochers et des boys qu'on avoit mis en la place des peintures et qui les contrefaisoient"[84].

Anche se – occorre ricordarlo – le Giustificazioni di spesa barberiniane che ci restano parlano solo di telari e canali, anche se il passaggio del Guitti autorizzerebbe a pensare a una scena interamente strutturata su telari scorrevoli[85] e anche se l'inciso "se si può fondare il proprio giudizio su ciò che si è visto" diminuisce la portata dell'asserzione dell'erudito francese, si potrebbe dunque supporre che nel teatro Barberini, anche per influenza di un attore di consumata esperienza come il Bernini e con l'evidente scopo di accogliere nel modo migliore anche il teatro dei comici, ci si servisse di una scena reale e fissa; o forse anche di quelle quinte angolari che il Serlio, e anche altri dopo di lui, avevano definito "di rilievo"[86] proprio perché realizzate attraverso l'incardinamento a libretto di telari in maestà con telari in sfuggita. L'ambientazione delle commedie apparirebbe non qualitativamente ma solo quantitativamente diversa rispetto a quella delle opere in musica, un'ambientazione di limitata profondità, fondata cioè sulle "case" dei protagonisti; ma che pure, per quei telari scorrevoli alternati ai *periaktoi*, sembra in parte distaccarsene, per accogliere suggestioni provenienti dalla grande scena coeva del melodramma. Un sistema scenotecnico composito che rifletterebbe dunque fedelmente la pluralità degli elementi che confluiscono nelle drammaturgie del Rospigliosi. E non c'è dubbio che una simile ipotesi corrobori la prospettiva offerta dagli Avvisi sopra citati.

Daolmi deduce poi la struttura dell'uditorio da quella del teatro Farnese. Il quale teatro Farnese era stato pensato in realtà principalmente per opere-torneo e dunque può essere un riferimento solo in senso lato perché i gradoni laterali erano adottati e sopraelevati allo scopo di consentire la visione delle evoluzioni cavalleresche al loro centro.

Una memoria del Montecuccoli del 1639 sul teatro Grande romano fa riferimento a un pubblico che si stringeva sui "banchi": un particolare, questo dei "banchi", confermato da un *Inventario* barberiniano del 1644[87].

L'udienza era dunque piana con banchi o era una gradinata come farebbe supporre il conto del festarolo del 1656 sopra citato?

Una nuova fonte

Giunta a questo punto delle mie osservazioni e dunque ad alcune concordanze con l'ipotesi descritta e anche ad alcune differenze, mi sono imbattuta in una fonte molto importante, ancora inedita per gli studiosi del teatro: la *Galleria Sacra Architettata dalla Pietà Romana Dall'anno 1610 sino al 1645* del canonico di San Marco, prete e teologo Michelangelo Lualdi[88] scritta a partire dal 1645, durante l'insediamento del nuovo papa Innocenzo X Pamphilj.

Che un teatro abbia potuto essere inserito in questa *Galleria Sacra*, scritta per giunta, con ogni probabilità, in aperta antitesi alla famosa *Galeria* mariniana[89], e dunque se ne riferisca insieme a chiese e ad altre opere sacre, la dice lunga sia sul senso che i Barberini avevano voluto e saputo imprimere al loro teatro sia sul cambiamento della mentalità che una simile istituzionalizzazione aveva in poco tempo indotto; cambiamento che persiste anche all'epoca del pontefice Pamphilj.

L'eccellenza di un teatro per il quale Roma non temeva il confronto con gli antichi e si può dire anzi che rinnovasse le loro "maraviglie" è difesa non tanto "per la grandezza e vaghezza della scena, per la varietà delle machine, per la qualità degli attori, e per l'inventione delle favole", quanto "per la numerosità de musici per la suavità delle voci per l'artificiosa compositione del canto. Confessando l'Europa non poterle imitare nonche agguagliarle nell'armonia, che sempre dal principio al[la] fino [fine] maestosa campeggia in tutti gli ingegnosi componimenti. Dove con la perfetta imitatione si vidde quanto la natura e l'arte produce, et inventa".

Solo dopo questa premessa in aperto contrasto con il programma di pura sacralità del teatro, il Lualdi passa alla descrizione del teatro. Innanzitutto dell'esterno.

Come detto sopra, gli spettacoli barberiniani hanno, a Roma, dei precedenti. Ma gli apparati teatrali che si allestiscono nelle diverse occasioni non sono incisivi sul tessuto urbanistico della città: nulla denuncia all'esterno la nuova funzione. Fino al nuovo secolo, del resto, l'esterno di un teatro non è in assoluto oggetto di uno studio specifico[90]; ma è come se, in particolare a Roma, si volesse evitare l'ostentazione di una istituzionalizzazione del teatro che per tutto il Seicento continua ad essere ostacolato da censure e divieti. "Il Papa non vuole in modo alcuno luoghi fermi di recite" si scriverà in un Avviso del 1676[91], durante il pontificato di Innocenzo XI, certo tra i pontefici più accaniti contro il teatro; e nel dibattito che preludeva alla distruzione del Tordinona (1697) si giungerà ad avvicinare l'edificio teatrale stabile alla pratica fissa del concubinato[92].

Ecco perché è particolarmente importante verificare come invece nel corso di questo pontificato barberiniano si studi e anzi si dia risalto al nuovo edificio, nato con la specifica funzione di ospitare eventi teatrali e pochi anni dopo trasformato in struttura fissa anche al suo interno.

La facciata si conferma in tal modo con due ordini di finestroni e appare descritta nel suo aspetto definitivo documentato nella stampa del 1699, con la bella porta di Pietro da Cortona; mentre la "cornice in cui termina l'edificio" si riferisce forse all'alto cornicione esterno al disopra del quale si prevedeva di disporre statue, al modo classico, così come per esempio si prevedeva di fare sopra il grande portale monumentale della facciata est del palazzo[93]: un modo di dare il massimo risalto a questa costruzione e dunque al progetto, conferendogli un accento di alta qualità classica.

Nessuna immagine ci restituiva finora un blasone barberiniano sul fronte scenico e questo poteva apparire coerente con il programma agiografico e spirituale del teatro: questa descrizione ci mostra invece le api barberiniane in una "targa bizzarra", tra due rami di alloro. La scena, "grande ed augusta", era divisa in due palchi successivi: la prospettiva centrale, aprendosi, consentiva la vista delle lontananze del secondo palco[94]. Ricordiamo a questo proposito le "lontananze maravigliose […] all'usanza del cavalier Bernino" di cui si scrive negli Avvisi del 1641[95], per una *Innocenza difesa* rappresentata dal cardinale Francesco nel palazzo della Cancelleria; e potremmo ricordare che, secondo le memorie rilasciate dall'artista al cavaliere di Chantelou, queste erano ottenute non attraverso una sterminata profondità del palco, ma mediante un uso sapiente della luce[96]. Per lo stesso spettacolo Ottaviano Castelli precisa in una sua lettera a Mazarino che una delle scene era quella del "Sole cadente del Bernino, quale si predica da tutti all'Eminenza non haverci parte alcuna benché visibilmente v'assista"[97]: una macchina straordinaria, già realizzata fra l'entusiasmo generale due anni prima, nel *Chi soffre, speri*. Il passo citato è probabilmente la testimonianza più fedele dell'ambigua e sottaciuta posizione dell'artista rispetto all'intera impresa dei teatri e degli spettacoli barberiniani. È, questo, un ulteriore probabile motivo di divergenza tra il cardinale Francesco e il fratello Antonio, costante ed entusiasta protettore del Cavaliere[98].

Mi pare anche di dover sottolineare che l'ultima riga, là dove si scrive di una scena permanente che il lettore "curioso" è invitato ad andare ad ammirare personalmente, possa essere considerata una conferma nel senso indicato dal Bourdelot e ora da Daolmi. Una scena costruita e reale, dunque, quella di questo teatro Grande barberiniano, a cui un avanzato sistema di telari scorrevoli e l'uso dei due palchi (per le scene "corte" e "lunghe") conferisce una coinvolgente ed illusiva dimensione dinamica.

Il sipario era a levata, come è documentato nei conti di spesa[99]. Il luogo dell'orchestra era racchiuso in un vano nella parte anteriore del palco, dissimulato da un'alta ramata di ferro e fiancheggiato da due scale per scendere dal palco. Questo luogo, più volte descritto anche nei conti di spesa, richiama alla mente la pianta dell'orchestra del teatro Farnese di Parma e anche quella del teatro ferrarese per *Andromeda* (1638), entrambe opere del Guitti[100], entrambe miranti a mimetizzare, con la "ramata", la vista degli strumenti musicali, così

come una delle funzioni dell'arcoscenico era quella di celare gli strumenti scenotecnici. L'acustica, favorita dal pavimento di tavole di legno, era ulteriormente esaltata da un'immensa tenda (citata anche nel conto del festarolo[101]) che, abbassandosi verso la fine dell'udienza, impediva che le voci salissero troppo in alto, come generalmente accadeva, evitando l'effetto di rimbombo già altrove notato[102], così che anche gli spettatori più lontani potessero godere delle preziose armonie: uno strumento anch'esso già sperimentato dal Guitti nel teatro parmigiano del Cortile di San Pietro (1628)[103]. La capacità notata, di 8000 spettatori seduti, appare ai nostri occhi di molto aumentata dall'intenzione apologetica. L'udienza era strutturata in un'ampia gradinata sormontata da una loggia che "distende le sue lunghe braccia nelle pareti laterali del teatro". La struttura farnesiana è ricordata, anche se il fondo e le gradinate laterali appaiono interamente ricoperti da questa loggia; torna alla mente anche l'udienza del teatro delle Tuileries del Vigarani che poté vedere questo teatro Barberini nel corso del suo viaggio romano del 1645[104].

Epigoni francesi

Ma c'è un teatro che è a questo più strettamente legato, anche dal punto di vista cronologico: quello del Palais-Cardinal di Richelieu, eretto nel 1640 quasi certamente da una troupe di artisti e artigiani berniniani guidata dal pittore umbro Giovanni Maria Mariani[105] già attivo negli spettacoli barberiniani. Molti dei semi gettati nella straordinaria stagione di cui si è parlato avranno infatti i loro frutti nella Francia del cardinale Mazarino. Un Mazarino che, a un tempo conquistato e partecipe della nuova politica culturale pontificia (agli spettacoli del 1639 egli fu personalmente presente), cercherà di appropriarsi per il cardinale Richelieu di almeno alcuni strumenti di seduzione per il nuovo teatro del Palais-Cardinal, invitando a più riprese il Bernini o quanto meno qualcuno che, avendo conoscenza diretta dei suoi meccanismi scenotecnici potesse garantire in particolare il funzionamento di quella macchina del Sole di cui si era tanto parlato: l'unica che potesse essere usata da un letterato che, forse più di ogni altro, credeva nelle "regole". Della macchina del Sole e del suo (diverso) uso presso la corte francese si si dirà meglio in seguito. Ma anche il teatro, inaugurato nel 1641 con la tragicommedia *Mirame*, dichiarato "magnifique" dalla «Gazette de France» a tal punto che, si disse, non si era "jamais veu" l'uguale[106], fu molto verosimilmente opera della troupe italiana, se è vero che vi sono stati espressamente notati, pur senza conoscere questo viaggio, echi cortoneschi del grande soffitto di palazzo Barberini[107] e, nei pennacchi laterali, delle specifiche citazioni di un dipinto anch'esso di Pietro da Cortona, il pittore prediletto dal cardinale-duca[108]. Le importazioni, anche approfittando della morte di papa Barberini e della fuga dei cardinali-nipoti presso la corte francese, non si limitarono del

fig. 5

resto all'architettura dei teatri, ma coinvolsero anche altri aspetti fondamentali della spettacolarità: partirono così da Roma il musicista Marco Marazzoli, il librettista Francesco Buti, il castrato Giuseppe Bianchi, già protagonista del teatro Barberini, e la celebre Leonora Baroni: ammiratissima da cardinali, letterati e artisti, dal cardinale Antonio al Rospigliosi e a Mazarino, dal poeta inglese John Milton al violista francese Maugars[109].

L'assetto dell'udienza francese è in realtà un problema ancora aperto. La più nota immagine coeva è un'incisione mirante a restituire la visione del teatro e soprattutto quella dei sovrani di Francia[110]. Se è vero, come risulta da una descrizione contemporanea che tale udienza consisteva in una struttura di 27 gradini (sui quali erano sistemate delle panche), situata fra la scena e un portico con tre grandi arcate sul fondo e completata da due balconate laterali, è evidente che il documento iconografico non concorda con quello testuale. Qui, mi sembra, abbiamo un esempio di come l'iconografia, come qualsiasi altro documento del resto, non sia sempre totalmente affidabile. Già il Beijer, rilevando questo problema, formulava l'ipotesi che nell'incisione la gradinata fosse stata soppressa al fine di isolare e far risaltare meglio la famiglia reale. L'ipotesi è verosimile, anche perché recentemente è stata pubblicata la sezione longitudinale di un teatro francese che, corrispondendo nel particolare dei 27 gradini, del portico e delle balconate alla descrizione di cui sopra, è stata per l'appunto attribuita al teatro di Richelieu[111]. Supponendo che l'apparato fisso barberiniano si richiamasse a quello effimero di tre anni prima e che a quello si riferisse anche il teatro francese, è evidente che per noi si tratta di una conferma importante.

Il documento del Lualdi aumenta sensibilmente le nostre conoscenze sul tema. Credo dunque che si possa accogliere la proposta di Daolmi, mantenendo la distribuzione e l'orientamento delle parti del teatro e la scena costruita "di rilievo" attrezzata con telari scorrevoli. Ritengo però che, pur in una profondità limitata come quella delineata, occorra distinguere il palco in due parti, probabilmente nel senso che sarà, proprio in questi anni, sviluppato da Torelli a Venezia; e pensare a un'udienza gradinata con "banchi" e completata in fondo da un ordine di palchetti che si allungava lateralmente, un po' come quella realizzata dalla troupe berniniana attiva a Parigi nel teatro del Palais-Cardinal (e accogliendo un suggerimento architettonico che era già nel teatro degli Intrepidi di Ferrara[112]). E mi pare anche che la necessità della visione del palco (e non del centro dell'udienza, come nel teatro Farnese o in quello degli Intrepidi) renda necessaria anche una modifica delle parti laterali; che dovrebbero essere, a mio parere, più sottili e più aperte verso la scena, nel senso che il Vigarani (forse suggestionato proprio dalla visione di questo teatro Grande barberiniano) avrebbe poi realizzato nel teatro delle Tuileries, o anche come sarà nelle ristrutturazioni successive dello stesso teatro del Palais Royal[113]. Se Bernini fu davvero il primo architetto del teatro in oggetto, la particolarissima sensibilità da lui dimostrata ai problemi della fruizione (e qui ricordo in particolare il suo

schizzo – puntualmente riportato dal cavaliere di Chantelou[114] – tendente a dimostrare come le lunghezze sterminate del palco non potessero essere colte da spettatori collocati lungo le pareti laterali) gli avrebbe suggerito il modo di correggere questa figura. *fig. 12*

Documenti

1. Lelio Guidiccioni, lettera del 16 febbraio 1629 al cardinale Francesco Barberini, in [*Lettere italiane di Lelio Guidiccioni*], Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Barb. Lat. 2958, c. 209r e v

Eminentissimo, e Reverendissimo, e Padron Colendissimo

Che l'azzione sia pomposa e ricca, che sia puntuale ne gli accidenti et che nella sustanza abbia quel misto lodato d'utile e dolce, ciò non solo non è maraviglia per le mani che la fanno, esemplari al mondo nel proprio merito non che nella rappresentazione dell'altrui, ma con ragione sarebbe maraviglioso il contrario, se potesse essere.

Quella cortesia, che essendo abito naturale elettivo, consiste nella voluntà, V. E. la fa risplender parimente, nella memoria et nell'intelletto suo, sì degnerà di apprender cortesemente, le mie umilissime obligationi; come ognun conosce lei esser la medesima cortesia, si potrà dire che la cortesia regni tutta in ciascuna parte di V. E., come non posso tacer le gratie per quella inventione delle mie diligenze intorno alli virtuosi dello spettacolo dramatico. Così, abbreviando le lodi di questo, lo chiamo nobilissimo nel suo genere, in quel modo che nel suo personaggio nel Santo Volume abbreviato è detto Alexius Romanorum nobilissimus. Et vaglia il vero, l'attione ugualmente è spiritosa e spirituale; unita di filo et varia d'intrecciatura; spira all'anima divozione et all'animo dilettazione. È pioggia di sole e sole di primavera, che non asciuga le ruggiade su gli occhi et mantiene i raggi dell'allegrezza nel cuore. Di musica et machine: due parti già accidentali et or intrinseche all'opera: altro non dirò se non che l'una è degna del cielo che rappresenta e l'altra è bella sin nell'Inferno. Degli attori osservo soltanto che in tre modi si suol peccare sulle scene di Roma, anche dai migliori: o cantano recitando, e recitan questi cantando; o fanno movimenti di persona alieni dal proposito, et qui noto moderazione aggiustata alla convenienza; o ragionano con gli spettatori, il che appartiene all'oratore, non al dramatico, eccetto nel Prologo, ed in ciò solo avrei desiderato qualche avertenza, più et meno, fuorché nel Santo, la cui parte è lontana da questo assurdo per se stessa. Confesso un mio sentimento, Eminentissimo Signore: vorrei che all'altezza del grado supremo non disdicesse il patecipar di queste santissime recreazioni. Mi confondo e tremo pensando a sì sublime stato di Santità col tocco di paragone verso

gli altri. Ogni Principe ancorch'uomo si ricrea; et quella sedia che portata sulle spalle, porta il peso di tutti, da tutti riguardata, abbaglia le viste colla maestà et luce del suo decoro. Non so se il Re del mondo consideri questo punto[…] San Giovanni recreandosi comanda l'istesso a due seguaci […] e leggiamo con la debita divozione che il Signor Nostro andò invitato alle nozze. Solo alla ritiratezza et gravità del sommo Vicario s'è fatto proprio il privarsi de gl'onesti sollevamenti comuni a tutti et di molti che hanno annessa la santimonia. Supplico V. E. a condonarmi l'audacia con la sua romana benignità; et perch'io non so finir meglio, che nel riverito nome di Sua Santità con due brevi epigrammi di suo fratello [non acclusi] concludo l'infinita riverenza che umilissimamente a V. E. fo di continuo. 16 febbraio 1629.

2. Dalla lettera di Nicolas Peiresc inviata il 23 luglio 1635 da Aix al padre Marin Mersenne a Parigi pubblicata in *Correspondance du P. Marin Mersenne réligieux minime*, cura e note di Cornélis De Waard, 1959, vol. V (1635), n. 466, pp. 328-329

23 luglio 1635
Reverendo Padre e Signor mio,

[…] volevo prendere la penna per scrivervi e accompagnare un libro di un nuovo tipo di musica relativo alle commedie cantate all'antica in Italia che l'Em. mo Cardinale Barberini mi ha inviato [la partitura del *S. Alessio* con le scene incise], per vedere se non vi riconoscereste un soggetto per farne un capitoletto nella vostra importantissima opera, dal momento che non ho ancora sentito che sia stata mai praticata in Francia, come lo è in Italia, in cui ne ho visto per la prima volta l'introduzione e il perfezionamento fatti da Giacomo Peri all'epoca delle nozze della regina-madre a Firenze, l'anno 1600. Tuttavia si potrebbe aver fatto dei tentativi in questo senso a Parigi dopo che sono partito, nel qual caso voi ne avreste saputo più particolari di me. Ma se questo non fosse avvenuto, penso che potrebbe riuscire molto bene. Perché si tratta di un canto che è quasi solo un semplice parlare con una certa cadenza, accompagnato dall'armonia degli strumenti qui dà diletto senza coprire et confondere la parola. Cosa che non avviene nelle notre arie e altri modi di cantare, in cui la parola non può quasi essere sentita o distinta. E poiché gli Antichi cantavano tutti i loro versi e conseguentemente le loro commedie e tragedie e vi trovavano tanto diletto, penso che noi ne avremmo presto preso la consuetudine e il gusto per poco esercizio che vi avessimo fatto.

Vedrete in questo libro musica infernale e musica celeste e intermezzi ordinari la cui bellezza attirava, ne sono certo, gli spettatori a un'ammirazione maggiore che la varietà dell'armonia. Tanto che si resta d'accordo che questa è stata una delle più belle rappresentazioni di questo genere in questo secolo. E se voi

poteste prendere qualche occasione di parlarne e di lodare un poco questo bravo cardinale, non nuocerebbe certo alla vostra opera e sarebbe per voi un passaporto importante, se persistete nel desiderio di passare i monti per andare a visitare il signor Doni, ciò che desidererei con grande passione per avere il piacere di salutarvi e trattarvi un poco qui passando tra l'altro….

[traduzione dell'autrice]

3. Lettera dell'abate Pierre Michon Bourdelot del carnevale 1635 o 1636, pubblicata in Giacomo Lumbroso, *Notizie sulla vita di Cassiano Dal Pozzo*, in *Miscellanea di storia italiana*, Torino, Regia dep. di storia patria, 1874, t. XV, pp. 355-359

Signore,

vi ringrazio delle notizie di cui mi avete fatto parte e poiché desiderate averne da Roma, vi dirò che questa di oggi è Roma la Santa. Troverete strano che voglia far passare un vecchio detto per una novità e che vi scriva come un segreto ciò che tutti sanno. Sappiate dunque che essa non meritò mai tanto l'appellativo di santa come in questo Carnevale in cui sembra che una specie di follia contagiosa abbia infettato anche lo spirito di noi sani e non crediamo di essere colpevoli di peccati dal momento che li commettiamo sotto personaggi fittizi e sotto maschere che, se non ci tengono lontani dai peccati, proteggono almeno il viso dalla vergogna. Non ci hanno visto soffrire l'accesso di quella frenesia che prende una volta l'anno, simile in questo alla febbre di Mecenate, da cui si aveva l'abitudine di guarire con la morte di cento gladiatori e con la vista dei più segreti misteri dei baccanali. Questa febbre ha trovato il suo controveleno in Roma.

Il cardinale Barberini ha saputo mescolare così bene il diletto con la santità che ha saziato allo stesso tempo la nostra inclinazione e la sua. Ci ha intrattenuti con una commedia spirituale e con il buon esempio di una storia di martiri: avendoci prima attirati con i piaceri della vista e dell'udito, ha riempito i nostri animi di devozione; e dal momento che la corrente che ci portava al vizio era violenta, si è servito per trattenercene delle invenzioni più sofisticate che si siano mai immaginate. Sempre che questa rappresentazione possa spiegarsi a coloro che non l'hanno vista, comincerei dunque a farvene la relazione; vi dirò solo che è il dramma più perfetto che sia mai stato recitato. Il soggetto ne è bello e raro, la composizione eccellente, la disposizione del teatro perfettamente ben intesa, gli intrighi ben sciolti e soprattutto le scene ammirevoli; il modo di recitare ci ha rapito innanzitutto come una cosa inaudita, tutte le azioni si facevano in musica, sia i dialoghi sia i cori.

Quanto a me, ho concluso che il Cardinale aveva trovato ciò che è molto che cercavamo e di cui gli antichi si erano vantati: voglio dire quella bell'arte di rappresentare con naturalezza le passioni e imprimerle in colui che ascolta;

per cui sono stato per due volte veramente sul punto di piangere. Sono stato incantato dai toni dolcissimi della voce e dalla pompa degli abiti, la cui magnifica fastosità destava meraviglia. Tutti gli attori, superbamente vestiti all'antica, spiravano un non so che della maestà dell'impero romano; non c'era un personaggio che non avesse quell'aria di divinità che i famosi scultori della Grecia davano anticamente alle loro statue. Non so dirvi se questa solennità venisse dagli abiti o da altro, ma essi avevano tutti qualche cosa di dolce o di augusto nel viso che non trovo negli uomini della nostra epoca. Un tribuno, in particolare, aveva una presenza severa che sembrava dargli autorità non solo sugli attori, ma anche su tutta l'udienza. Avreste potuto vedere i soldati romani con il contegno che dovevano avere dopo la disfatta di Pirro o di Annibale. Le loro belle armi sembravano essere tratte proprio da quei templi che anticamente si dedicavano agli dei. I sacerdoti vi facevano i sacrifici con tanta solennità e intelligenza che se non si fosse trattato di una rappresentazione, o piuttosto se il paganesimo non fosse un'eterna menzogna, avrebbero fatto parlare gli oracoli. Perfino le cose brutte e spaventose di per sé, come i mostri, i demoni e i cadaveri dissotterrati avevano qualche grazia, non so se questo accadesse per abitudine all'ammirazione o perché facevano parte di un bel tutto come le ombre distese e appropriate in un quadro. Le danze civili e militari, in una parola tutto ciò che c'è di più bello nell'antichità, si esibivano ognuna a suo tempo e tuttavia questo seguito di maraviglie non durò più di quattro ore. Avreste creduto in una stessa sera di sentire venti commedie se aveste tratto le loro differenze dalla quantità di rare invenzioni che avrebbero potuto dare a venti rappresentazioni abbellimenti al di sopra del comune o se le aveste distinte dal numero delle prospettive le cui facce tutte diverse vi avrebbero persuaso di essere in altrettante sale diverse. Non erano in realtà che mutazioni sceniche per cui, per un virtuosismo ignoto ad Orfeo, in un attimo era possibile fare gran viaggi tra boschi, rocce e palazzi: e come se la commedia fosse durata parecchi anni, si vedevano gli edifici crollare e lasciare tracce fedeli della loro maestà nelle rovine. Altrove ci si serve di tele dipinte ma qui (se devo credere al giudizio della vista) erano veri palazzi, rocce e boschi che si erano messe al posto delle pitture che li simulavano.

Mai commedia sarebbe stata più divertente se un malaugurato tuono non avesse turbato la serenità generale: ci sembrò che volesse essere della partita per forza, infatti nel sentire quel rumore che non poteva uscire che dall'improvvisa apertura di una nuvola e nel vedere gli attori fingere con tanta naturalezza, pur nelle vesti di un personaggio dissimulato, un vero timore, chi non avrebbe avuto paura che quel temporale non avesse fatto la sua comparsa fuori e che non ci fosse stata qualche macchina di diversa natura rispetto a quelle che si erano predisposte per la rappresentazione?

Ma la nuvola che portava la folgore e che ci aveva rubato il sole per qualche tempo durante la rappresentazione, essendosi scaricata in una grandine di zucchero, ci disingannò e ce ne fece riconoscere l'artificio. Dopo questo leggero

timore che ci rese più disponibili a gustare il piacere, non provammo che ammirazione, soprattutto per un mare aperto che scoprimmo fra alcune rocce, i cui flutti si avvicinavano visibilmente a noi; le imbarcazioni a vela e a remi che vi tenevano diverse rotte ci fecero vedere lontananze limitate solo dal cielo; poi vedemmo apparire uno sterminato giardino dove si sarebbe potuto fare una gran messe di fiori. Confesso che fui sorpreso non potendo immaginare abbastanza potere negli uomini da forzare l'ordine delle stagioni e farci godere della dolcezza di una primavera fra i rigori dell'inverno. Questo medesimo potere si estese ancora più lontano: dopo aver dispiegato i tesori della natura e fatto passare come un trionfo ciò che vi è di più vergognoso dentro l'Inferno, ci volle fare l'esibizione di ciò che vi è di più bello nel cielo.

Vi avrei intrattenuto a lungo su questo soggetto se fossi stato capace di guardarlo: appena i cieli si furono aperti, ne restai abbagliato e caddi in un'estasi da cui non mi sono svegliato se non con gli applausi che seguirono la commedia. Applausi che furono così scroscianti che la memoria resterà in eterno della magnificenza di questo Cardinale e resterà anche, negli spettatori, la devozione che la storia di Santa Teodora ha loro impressa nell'anima.

Potreste vedere ora tutta la corte di Roma con visi mortificati, distogliersi dai piaceri carnevaleschi per andare dal Gesù a Santa Maria Maggiore, dove sono ora le Quarantore: ed è per questo in verità che vi scrivo ora di Roma la Santa. Credo che riterrete questa notizia molto gradevole ma soprattutto che sono più volonteroso che qualsiasi altro e che prego Dio per la vostra prosperità.

Signore

Il vostro umile e molto devoto servitore

Bourdelot

[traduzione dell'autrice]

4. Dalla *Galleria Sacra Architettata dalla Pietà Romana Dall'anno 1610 sino al 1645* del canonico di San Marco, prete e teologo Michelangelo Lualdi scritta *post* 1645, Roma, Biblioteca Angelica, ms. 1593, pp. 252r-253v.

Teatro scenico per quando sacro comparve fabricato da fondamenti dal Cardinal Antonio Barberini contiguo al Palazzo nel monte Quirinale

Roma già per stabilire le delitie sceniche a' suoi popoli fabricò per eternarle gli amfiteatri, che con tutto che fossero per vincere la voracità del tempo [,] di pietra con tutto ciò manchevoli, oggi solo ne riserbono le ruine de passati diporti.

Ma perché il genio della Città ricorre sempre al suo principio per dar campo a gl'ingegni di essercitare di drammatici componimenti e per togliere la lascivia al metro, o per santificare il canto con scelta di sacri eroi, [il cardinale Antonio vi alzò] da fondamenti il presente teatro.

In questo Roma non ha che invidiare a gl'antichi vedendo rinovate in queste loro maraviglie, che se bene non sono inferiori a che che sia provincia per la grandezza e vaghezza della scena, per la varietà delle machine, per la qualità degli attori, e per l'inventione delle favole, con tutto ciò restano del tutto inimitabili per la numerosità de musici per la suavità delle voci per l'artificiosa compositione del canto. Confessando l'Europa non poterle imitare nonche agguagliarle nell'armonia, che sempre dal principio al[la] fino [fine] maestosa campeggia in tutti gli ingegnosi componimenti. Dove con la perfetta imitatione si vidde quanto la natura e l'arte produce, et inventa: erano non solo le favole [parlate ?] della lingua ma della destra operatrici, e loquaci per mostrare con artificiosi ordegni sì meravigliosi effetti, che spesso attonita l'udienza si adirava con l'occhio, che non discerneva l'apparenza dal vero in quelli ogetti che l'intelletto antivedente sapeva d'esser finti. La facciata del teatro è ornata di travertini e peperini con architettura rustica. La porta è composta di belli conci, e nel frontispicio sono in una targa bizzarra impresse l'api tra doi rami di alloro. Ha doi ordini di fenestroni e sopra la cornice in cui termina l'edificio ricorre uno imbasamento per riporvi le statue. Il pavimento è ricoperto di tavole e dirimpetto alla scena ha numerosa scalinata sovra cui vi è una loggia, che distende le sue longhe braccia nelle pareti laterali del teatro, onde resta il vano capacissimo per sopra 8 mila uditori che commodamente sedendo ponno vagheggiare la scena et udire distintamente gl'attori.

Il soffitto ad arte è ricoperto d'una gran tenda, che piegandosi più nell'estrema parte del teatro, fà che le voci, che di natura sua sempre ascendono, riflettendo dove più la tenda si abbassa si ricevono con distintione e diletto in qualsisia più rimota distanza.

La scena è grande et augusta: la prima parte del palco racchiude un vano dove stanno i sonatori con i musici stromenti uditi ma non veduti: il vano, che è sopra dell'armonia è coperto da rete di ferro, et ha da ambi i lati scale per donde si ascende nella scena.

La tenda, che ricopre la scena per occulto ordegno in un momento si inalza: nel fine del palco dove si approno le prospettive giace un secondo palco quivi ammirano le lontananze, e le fughe dell'ogetto quindi escono le machine, e l'altri curiosi spettacoli. Eccoti, o curioso, ombreggiata la scena, ma perché ella è permanente, meglio per te stesso ravvisar la potrai là dove è fissa.

[trascrizione di Maarten Delbeke con alcune correzioni dell'autrice]

NOTE

[1] Cfr. Clementi 1899, I, pp. 364, 371. Sui Caetani e le loro committenze teatrali si veda E. Tamburini, *Uno spettacolo del primo Seicento tra Rimini, Roma e Napoli: l'"Ortensio"*, in *"Quel novo Cario, quel divin Orfeo" Antonio Draghi da Rimini a Vienna*, a cura di E. Sala e D. Daolmi, Lucca, LIM, 2000, pp. 459-489.

[2] Per la spettacolarità romana di questo primissimo Seicento si veda Franchi 1993. In particolare (p. 162) vi è documentato che la mutazione scenica della commedia *La Selva incantata* di Matteo Pagani (1626) si realizzava attraverso sei (tre per parte) *periaktoi* triangolari. Nel trattato del polacco Maciej Sarbiewski, più noto come poeta in lingua latina, ed attivo a Roma, si documenta che nel Collegio Romano, nel corso degli anni 1622-1625, la mutazione si effettuava per mezzo di *periaktoi* rettangolari (cfr. I. Mamczarz, *La trattatistica dei Gesuiti e la pratica teatrale al Collegio Romano: Maciej Sarbiewski, Jean Dubrueil e Andrea Pozzo* in Gesuiti 1994, pp. 349-388). Anche a Firenze è provato che Giulio Parigi nel *Giudizio di Paride* (1608) si servì di *periaktoi* rettangolari (si veda A. R. Blumenthal, *Giulio Parigi and Baroque stage design*, in Scenografia 1982, pp. 20-22).

[3] Per questa nozione di pubblicità del teatro Barberini cfr. Bianconi 1982, pp. 67-75. Per i grandi spettacoli barberiniani si veda Murata 1981; Hammond 1994; Tamburini 2003.

[4] Cfr. Fumaroli 1980, pp. 223 sgg. Il pontefice è stato visto addirittura come il padre del barocco: principalmente a causa della particolare protezione da lui accordata al Bernini fin dal 1618 (cfr. D'Onofrio 1967, p. 174). Oggi peraltro, come in un recente Convegno dedicato ai Barberini, si tende a distinguere, nel primo trentennio del Seicento, uno "stile Barberini" alla cui base si pone la cosiddetta "pittura filosofica": "didattica illustrazione del mondo antico, precisa raffigurazione della natura, attenta trasposizione delle *Historie*" (Francesco Solinas in Barberini 2007).

[5] Il quale era tra l'altro autore di numerosi testi poetici per musica: cfr. Ghislanzoni 1954, p. 63.

[6] Che, pur apparendo il principale interessato nell'iniziativa dell'apertura "pubblica" del teatro, risulta committente solo dell'*Erminia sul Giordano* (1633). Ma egli aveva probabilmente interessi importanti su un altro versante, quello della danza, essendo i suoi paggi addestrati da uno Stefano de' Giudici che risulta da lui pagato a questo scopo, come alla n. 176 del cap. 7; i quali paggi si esibiscono nei balli del *San Bonifacio;* e anche in una *Pazzia di Orlando* (1638), messa in scena nel palazzo alle Quattro Fontane (nel Casino o nella sala dei Marmi, per i quali luoghi si veda qui di seguito). Si deve aggiungere tuttavia che in quella stagione Taddeo non abitava più in quel palazzo, avendo preferito fin dall'ottobre del 1634 tornare nel vecchio palazzo ai Giubbonari.

[7] Lo afferma Leone Allacci, anch'egli Umorista, nelle sue *Apes Barberinae* (1633), associando curiosamente Lope allo studioso tedesco (di grammatica e filosofia; convertito al cattolicesimo, ma anche "spirito irrequieto e penna maliziosa", dunque libertino) Caspar Schoppe: cito da Daolmi 2005, p. 153. Per Rospigliosi autore di testi per musica si veda almeno Fabbri 1990, pp. 45-61; per i suoi rapporti con la Spagna M. G. Profeti, *Rospigliosi e la Spagna*, in Spettacolo 2005, pp. 133-151; per la sua estetica teatrale V. Kapp, *L'estetica teatrale di Giulio Rospigliosi*, in Estetica 2004, pp. 321-342; per le sue tecniche di montaggio e l'uso dei materiali dei comici R. Ciancarelli, *Frammenti e scritture comiche. Campionario di documenti inediti*, in corso di stampa per "Teatro e storia" che ho potuto leggere grazie alla cortesia del suo autore.

[8] Lo studio di Davide Daolmi di cui alla n. precedente approfondisce il problema dell'attribuzione di questi testi, mettendo in luce il nipote Giacomo, certamente autore di *Dal male il bene* e, secondo il Daolmi, forse attivo anche in altre successive drammaturgie tradizionalmente assegnate al Rospigliosi (su questo problema rinvio peraltro al cap. 5, n. 15).

[9] Cfr. G. Staffieri, *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi*, di prossima pubblicazione per la casa editrice Carocci.

[10] La lettera del letterato Lelio Guidiccioni che ne dà notizia è qui interamente pubblicata (doc. 1 alla fine di questo capitolo); e le espressioni entusiaste del Guidiccioni ("non è maraviglia per le mani che la fanno, esemplari al mondo nel proprio merito non che nella rappresentazione dell'altrui"), che

era certamente un ammiratore entusiasta del Bernini artista, avvalorano l'attribuzione al Bernini delle scene. Per il Guidiccioni si veda D'Onofrio 1967, pp. 377 sgg. Il Guidiccioni è anche colui che innalza le lodi più convinte del Baldacchino di San Pietro (cfr. Bernini D.1713, p. 41) e che sceglie l'artista come alfiere dei moderni nella famosa querelle con gli antichi (cfr. D'Onofrio 1966). E, a conferma di quanto si è detto sulla particolare vicinanza del Bernini ad Annibale Carracci, il Guidiccioni è ricordato anche per aver posseduto un prezioso album di disegni dell'artista bolognese (cfr. la dedica del Mosini in Diverse Figure 1947, p. 236). È inoltre anche il dedicatario del trattato di P. Della Valle, *Della Musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata*, 1640: cito da Solerti 1903, p. 148. Si veda inoltre L. Spezzaferro, *Le collezioni di "alcuni gentilhuomini particolari" e il mercato: appunti su Lelio Guidiccioni e Francesco Angeloni*, in Poussin 1996, pp. 241-246.

[11] Così in Hammond 1994, p. 267.

[12] Non si è trovata nei conti di spesa dei Barberini la documentazione di questa messinscena. Nell'agosto 1628 è documentata nel palazzo delle Quattro Fontane ancora non restaurato, la rappresentazione di un *Contrasto di Apollo con Marsia* in musica (cfr. Hammond 1994, p. 330); nell'agosto del 1629 è documentata invece, sempre "al Palazo", la messinscena di una commedia per musica (cfr. Aromberg 1975, p. 55). Dal momento che si scrive di una commedia, saremmo tentati di escludere una replica del *Sant'Alessio* (e del resto potrebbe invece trattarsi di una ripresa della *Diana schernita*, data nel giugno 1629 nel palazzo del barone von Rechberg: cfr. Hammond 1994, p. 264). In quel Carnevale si era rappresentata anche, presso i Sacchetti (ma con contributi dei Barberini?), una commedia con un balletto in onore di donna Anna Colonna, sposa recente di Taddeo (*ivi*, p. 330). Osservo comunque che il termine "commedia" non è sempre usato in senso specifico.

[13] Cfr. Adami 2003, pp. 92-93.

[14] Archivio di Stato di Parma, Mastro Farnese 1628, b. 28, cc. 231 (p. 461) e 389 (p. 777). Le segnature e le date citate da Adami sono state da me controllate e leggermente corrette

[15] *Ivi*, c. 292 (p. 583: qui si trova la parola "ferraro"), c. 293 (p. 584), c. 332 (p. 663), c. 401 (p. 798); pagamenti effettuati da giugno a dicembre di quell'anno 1628.

[16] Per il Rainaldi cfr. I. Lavin, *Lettres de Parme (1618, 1627-28) et les débuts du théâtre baroque*, in Lieu 1968, p. 106; per i cantanti romani *ivi*, p. 126 ("il basso di Roma"), C. Gallico, *Le proprie armonie decenti al gran sito*, in Spettacolo 1992, p. 245 (Settimia Caccini), Murata 1981, p. 18 (il castrato M. Antonio Pasqualini e i tenori Odoardo Ceccarelli e Francesco Bianchi, tutti impiegati in seguito nei teatri Barberini). Anche nella progettata inaugurazione di dieci anni prima si erano del resto individuati cantanti romani: cfr. R. Ciancarelli, *Il Teatro Farnese e lo spettacolo del 1618: la committenza, l'organizzazione progettuale ed esecutiva, gli intenti programmatici e il testo*, in «Biblioteca teatrale», n. 10-11, 1974, p. 128. Ma l'intermediario potrebbe essere anche, come dieci anni prima, il marchese Enzo Bentivoglio (espressamente incaricato dall'Accademia degli Intrepidi di Ferrara di dirigere la costruzione del teatro). Il cardinale Odoardo Farnese era invece morto nel 1626.

[17] Cfr. D. Lenzi, *La tradizione emiliana e bibienesca nell'architettura dei teatri*, in *Architettura, Scenografia Pittura di paesaggio*, catalogo critico della mostra (8 settembre-25 novembre 1979), Bologna, Alfa, 1980, p. 93.

[18] Per gentile comunicazione di Tomaso Montanari.

[19] Illustrata anche dall'opera di Nicola Zabaglia (N. Zabaglia, *Castelli e ponti con alcune ingegnose pratiche e con la descrizione dell'obelisco vaticano e di altri del cavalier Domenico Fontana*, Roma, N. e M. Pagliarini, 1743: cfr. Tamburini 1997, pp. 194-195, n. 86).

[20] La Murata (1981, p. 223, n. 1) ha infatti pubblicato il passo di un Avviso dell'8 marzo 1631 in cui si riferisce l'intenzione del principe Taddeo di mettere in scena l'opera nel palazzo Barberini ai Giubbonari, ma di ciò non si è trovata conferma nei registri della Cappella Pontificia che avrebbero dovuto riportare l'assenza dei relativi cantanti impiegati.

[21] E questo sia a causa delle due ali aggettanti della facciata, sia per la diminuzione prospettica dei loggiati (cfr. Totti 1638, pp. 272-273). Entrambi gli elementi sono riconducibili alla progettazione di Carlo Maderno ma appaiono rianimati e potremmo dire rivissuti dall'interno, oltre che concretamente eseguiti, sotto la direzione del Bernini: cfr., dopo il classico studio di Antony Blunt (1958),

quelli di Giuseppina Magnanimi (*Interventi berniniani a Palazzo Barberini*, in Bernini architetto 1983, I, pp. 167-192), di Francesco Paolo Fiore (*Palazzo Barberini: problemi storiografici e alcuni documenti sulle vicende costruttive*, *ivi*, pp. 193-209) e di Patricia Waddy (1990). L'indagine iconologica del palazzo (ivi incluso il portico, che si concludeva, all'interno di quella facciata, con un ninfeo sovrastato da Apollo) porta a ribadire questo senso di teatro, inteso in senso lato, congiuntamente a quello di chiesa, per esprimere "a dual nature of secular and religious power, of classical an ecclesiastical imagery" (cfr. Tobriner 1992). Il palazzo era stato acquistato dai Barberini nel dicembre 1625.

[22] L'intervento del Guitti è documentato per quest'opera (teatro e macchine) e per l'edizione del 1634 del *Sant'Alessio* in cui, come è noto, si accrebbe il numero e la varietà delle scene: "Quel tal Ingegnero Guiti venuto da Ferrara se ne stà tutto il giorno con il Cardinale Barberino, e con il Don Tadeo, l'humore de' quali ha egli assai captivato nella constructione d'un teatro, che con diverse mutationi di scene deve servire questo Carnevale per rappresentare l'historia di Tancredi del Tasso in musica. Nella quale opera questi signori spendono 5 mila scudi et il Cardinal Francesco in particolare n'è innamoratissimo, rubbando ai negotii et à suoi proprij comodi tutto quel più di tempo, che può per assistere a detta construttione; di maniera che questo giovane ingegnere, venuto per mostrar disegni del Canal Bianco; e per altre escavationi, delli quali il Cardinale Pallotta stà incapricciato, ne resta divertito [distolto] da questo nuovo impiegno. Et io so puntualmente tutti li suoi passi, perché stà alloggiato in casa di Bentivoglio et è creatura dipendente del Marchese Enzio" (cito da F. Hammond, *More on music in casa Barberini*, in «Studi musicali» 1985, n. 2, p. 244 n.).

[23] Inserite nella partitura musicale del *S. Alessio* (il testo era di Giulio Rospigliosi, la musica di Stefano Landi). Per libretti e partiture si rinvia a Franchi 1988 (per questa partitura a p. 202).

[24] Si pensi al teatro Farnese di Parma, pensato per l'occasione della visita (poi non effettuata) del granduca di Toscana: cfr. Ciancarelli 1987.

[25] Cfr. Bouchard 1976, p. 151. Su di lui si veda J. P. Cavaillé, *Jean-Jacques Bouchard, ou les tribulations d'un parisien à Rome*, in Rome-Paris 2010, pp. 199-228. Anche il giudizio di Fulvio Testi, residente estense, è più che positivo: "La rappresentazione è stata in musica et è riuscita benissimo, non solo per lo numero e per la qualità dei cantori, ma per le macchine, per gli abiti e per la scena, che veramente non poteva essere più maravigliosa" (Testi 1967, II, p. 74, dispaccio inviato in data 15 febbraio 1634 al duca d'Este).

[26] *Dispaccio Med. 3355*, c. 85 v.

[27] Tutte le fonti consultate concordano su speciali competenze del Bernini in tal senso. Per il Baldinucci (1682, p. 54) i drammi del Rospigliosi fatti rappresentare dai Barberini ebbero "apparenze di belle prospettive, ed artificiosissime macchine di tutta invenzione e con intera assistenza del cavalier Bernino"; e il Pascoli, ricordando le molte macchine "inventate" dal Grimaldi per le "belle comedie" fatte rappresentare dai nipoti del pontefice, rileva come queste "non andarono in scena, perché si servirono poi del Bernini" (Pascoli 1730, I, p. 42). Il che, almeno nell'anno 1639 appare assolutamente documentato (cfr. n. 52). Anche il necrologio francese citato nei *Preliminari*, per dare conto della eccezionale versatilità dell'artista, insiste sulla sua straordinaria sapienza scenotecnica: lo si dice infatti "grand machiniste […] et outre la beauté des spectales surprenants qu'il a fait paraistre sur le théatre, il y a fait prendre le feu, amené le Tibre, fait grester, pleuvoir, et on peut dire à son avantage qu'il est presque impossible de rien inventer dont il n'ait donné les ouvertures": Necrologio 1681. Che poi Ottaviano Castelli nel 1641 riferisca che la macchina del Sole era opera del Bernini in incognito (cfr. la n. 97) mi sembra importante. La sua veste di supremo direttore dei lavori del palazzo Barberini e le sue contemporanee attività teatrali autorizzano infine a supporre almeno una sovrintendenza.

[28] Nominato da Urbano VIII architetto di San Pietro (cfr. Baldinucci 1682, p. 22). Da Alessandro VII "suo proprio architetto e della Camera" (*ivi*, p. 37) mantenne poi sempre la carica.

[29] "A strada Pia il signor cardinal Antonio diede una sera cena a Monsù de Torras et fece un festino, dove si ritrovarono più di 20 dame romane et se recitò una comedia da servitori di Sua Eminenza et in fine diede una collatione di cento bacili di confetture di canditi et paste di Genova et ogni dama n'hebbe due" (*Avvisi Cors. 17*, 24 febbraio 1635, c. 59).

[30] Secondo la descrizione di un progetto coevo di ristrutturazione del palazzo (attribuita al letterato Cassiano del Pozzo; pubblicata in Magnanimi 1983, I, pp. 35 sgg.), una descrizione considerata "fondamentale per la forma definitiva assunta dalla fabbrica" e puntualmente riconvertita in pianta dalla Waddy (Waddy 1990, pp. 59 e 211, fig. 133), il Casino, che aveva tre piani, un'entrata "nobilissima", una bellissima "prospettiva" (dal momento che sul davanti vi si poteva godere la vista del palazzo e sul retro quella delle Quattro Fontane), una sala particolarmente ampia (di "sette faccie con due porte e cinque finestre"), rispondeva "su la strada Felice". La studiosa americana mostra anche, nella pianta così ricostruita, il corridoio segreto per mezzo del quale il cardinale poteva accedere non visto al Casino, così come si diceva nella descrizione in questione (cfr. Magnanimi 1983, I, p. 51); ed è noto come un simile collegamento occulto fosse all'epoca frequentemente usato anche proprio per collegare la residenza principesca ai teatri dei comici, situati in genere nelle parti marginali della Corte. La soluzione cercata potrebbe però essere offerta dalla pianta del Nolli (1748) che evidenzia una costruzione di pianta rettangolare all'incirca all'angolo delle due strade che potrebbe essere dunque quella effettivamente realizzata.

[31] La compagnia di Ottavio Onorati (l'identificazione di *Mezzetino* mi è stata gentilmente offerta dal prof. Siro Ferrone) rappresentò commedie "nel Cas[in]o delle Quattro Fontane contigue al loro [dei Barberini] palazzo" e in altre imprecisate "case romane" (cfr. *Dispacci Med. 3351*, 25 gennaio 1632, c. 69v); altri Avvisi ci informano contemporaneamente (25 e 31 gennaio) che il cardinale Antonio vi offrì al fratello Taddeo e alla cognata Anna Colonna un pranzo, al quale subentrò un balletto e poi una commedia (cfr. gli *Avvisi Cors. 14*, c. 25). Tre anni dopo, oltre alle notizie di cui alla n. 29, troviamo che "Il Sig. Cardinal Antonio in detta mattina diede un regalatissimo banchetto al sig. Marescial di Toras nel suo Casino alle Quattro Fontane dove la sera fu fatta un poco di recreatione e et una comedia recitata all'improviso da alcuni di questi gentilhuomini romani" (*Avvisi Cors. 17*, c. 60v). Si tratta probabilmente della commedia dei cavalieri di cui scrive Zongo Ondedei, forse legati al Bernini (cfr. cap. 7, n. 82). I documenti comprovano dunque che il Casino era o poteva essere usato come un luogo di spettacolo in senso lato.

[32] Dispaccio estense del 5 febbraio 1633, citato da Fraschetti 1900, p. 261, n. 1. La nozione di "pubblicità" è in questi anni strettamente legata alla persona del principe, dunque il luogo della commedia del 1633 non era la casa del Bernini.

[33] Da un dispaccio del Testi del 25 febbraio 1634: "Alla porta del teatro dove si dovea far la commedia, successe, come adiviene, un poco di romore et essendoci io giunto poco dopo e in tempo che non s'apriva a chi che sia, avea deliberato di montare in carrozza e di tornarmene a casa. Il signor cardinale Antonio, che stava dentro, ne fu avvertito e con atto di parzialissima benignità volle a tutte le maniere che io entrassi, mentre stavano esclusi i più principali prelati e cavalieri di Roma. Introdotto, Sua Eminenza mi raccolse con singolare umanità e mi trattenne sempre seco ragionando in compagnia de' signori cardinali Spada e Baldeschi, né contento di questo mi condusse nel medesimo palco dove stetti sin che fu finita la commedia. Ragguaglio V. A. di tutte queste minuzie, non perché importino, ma perché sappia che io non sono tanto abborrito da questi signori quanto vorrebbero dar ad intendere quelli che per altro non sanno dove intaccare le mie azioni" (Testi 1967, II, p. 87; la prima parte della lettera nel cap. 7, n. 58).

[34] Il Fraschetti (Fraschetti 1900, p. 263) scrive, pur senza dati archivistici, che *L'inondazione del Tevere* (1638) si rappresentò in "casa Barberini". Per l'ipotesi di una comune esibizione del dilettante Bernini con il professionista *Cinzio* si veda nel cap. 7, n. 36.

[35] Cfr. E. Tamburini, *A partire dall'Arianna monteverdiana, pensando ai comici. Luoghi teatrali alla corte di Mantova* in *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive, Atti del Convegno Mantova 21-24 ottobre 1993*, a cura di P. Besutti, T. M. Gialdroni e R. Baroncini, Firenze, L. S. Olschki, 1998, pp. 415-429.

[36] Cfr. *Il luogo teatrale a Firenze*, catalogo della mostra a cura di M. Fabbri, E. Garbero Zorzi, A. M. Petrioli Tofani, introduzione di L. Zorzi, Milano, Electa, 1975, pp. 87 sgg.; Maylender 1926-30, ad vocem; A. R. Masetti, *Il Casino Mediceo e la pittura fiorentina del Seicento*, in "Critica d'arte" 1962, n. 50, pp. 1-27 e n. 53-54, pp. 77-109. Si deve notare che, come nel caso degli Accademici Umoristi romani, ci troviamo di fronte a dilettanti che rappresentano commedie "all'improvviso". Salvator Rosa,

appena giunto da Roma, appare addirittura uno dei principali animatori e finanziatori delle commedie dei Percossi (cfr. Gozzano 2010).

[37] Su di lui si veda C. Casini, *Il viaggio di don Antonio de' Medici a Mantova per le feste del 1608. Precedenze, etichetta e cerimoniale nelle corti italiane del XVII secolo*, in «Medio Evo e Rinascimento», XI, n.s., 1997-VIII, pp. 253-280.

[38] Cfr. M. C. Mazzi, *Il collezionismo di Francesco I. Dal segreto alchemico all'ordine meccanico*, in *La Rinascenza a Firenze. Il Cinquecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1981, pp. 166-194.

[39] Cfr. A. Fara, *Buontalenti. Architettura e teatro*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, p. 27.

[40] Cfr. Passeri 1772, p. 243.

[41] Si tratta in pratica del suo più importante contributo alle spese di ristrutturazione del palazzo.

[42] Il luogo è più volte citato nei *Conti Barb. 2992*; per la replica dell'anno seguente, sempre alla Cancelleria, si vedano i diversi documenti citati dalla Murata (1981, pp. 291-292). Il conto del falegname (per il solo palco e scene: *Conto Barb. 2992*) è stato pubblicato in Bruno 2005, p. 77, n. 1.

[43] Cfr. la lettera del Castelli a Mazarino del 2 febbraio 1641 in Murata 1981, p. 298, n. 6.

[44] I lavori relativi a questo "stanzione", iniziati nel 1636, controllati e misurati dagli architetti Valerio Poggi e Bartolomeo Breccioli (*Libro Barb. 214*, c. 145) sono sinteticamente esposti, alla data 25 luglio 1637 nel *Conto Barb. Indice II*. Ed è il padre teatino Valerio Poggi, uomo di fiducia dei Barberini e incaricato del controllo contabile dei lavori del palazzo, che controfirma i pagamenti (cfr. Fiore, *Palazzo Barberini…*, cit., p. 197). Tradizionalmente l'intero stanzone, forse a causa della porta monumentale che vi campeggia, è assegnato al progettista di questa, Pietro da Cortona. Ma in un processo datato 23 dicembre 1641 un testimone asserisce "non so se padre Valerio è architetto, so bene che fa professione di stimare e misurare le fabriche"; e ancora: "il detto padre Valerio nella detta fabrica delle Quattro fontane non so che avesse sopra di sé altri superiori che gli padroni et l'architetto che era il cavalier Bernino": cfr. *Summarium Barb. 2889*. Lo stesso "Padre Valerio" pare il responsabile, essendo il più pagato, della messinscena del *Sant'Alessio* (cfr. *Em.mo Barb. 1907*); mentre ne è probabilmente il "provveditore", cioè si preoccupa di provvedere i materiali necessari, il che ovviamente non significa che la sua parte non sia importante. Quanto a Bartolomeo Breccioli il discorso è più difficile, in quanto risulta aver lavorato al teatro di Sant'Angelo in Vado (cfr. F. Mariano, *Lo spazio del teatro nelle Marche. Dal teatro in piazza alla piazza del teatro*, in *Il teatro nelle Marche. Architettura, scenografia e spettacolo*, a cura di F. Mariano, Fiesole (Firenze), Nardini, 1997, p. 74). In ogni caso niente vieta che essi siano, non gli autori del progetto, ma gli architetti incaricati dell'esecuzione. Noto per esempio che il progetto di restauro del palazzo di Castelgandolfo (1629) è di Carlo Maderno, ma che l'esecuzione fu affidata a Bartolomeo Breccioli e Domenico Castelli (cfr. Pastor 1958-64, XIII, p. 267). Due immagini della parte superiore di questo "stanzone", quella che ospitava il teatro, immagini certamente non fedeli nei particolari né nelle misure (forse eseguite a memoria), sembrano offerte da due quadri, di due secoli posteriori, uno del pittore danese Hans Ditlev Christian Martens e l'altro di L. Ricciardelli (cfr. U. Barberini, *Il 'grande studio' del Thorvaldsen*, in «L'Urbe» 1963-XXVI, n. 5, pp. 3-8 e U. Barberini, *Ricordi romani*, Roma, Palombi, 1973, fig. 20, pp. 52-54 e 64-68; Bjarne Jornaes, *Bertel Thorvaldsen. La vita e le opere dello scultore*, Roma, De Luca, 1997, p. 182). Nel 1963 il principe Urbano Barberini, sulla base di ricordi personali e del dipinto del Martens, ha identificato l'ambiente del teatro in quello che sarebbe stato negli anni '20 dell'Ottocento il più grande degli studi romani dello scultore danese Bertel Thorvaldsen (seguendo tutta la garbata polemica fra il Barberini e lo studioso danese J. B. Hatmann, gli argomenti offerti dal primo mi sembrano decisamente i più validi). Nella parte sottostante allo stanzone, invece, c'erano le stalle, ma anche "il trave delle leve delle fantasime" (cito da A. Roca De Amicis, *Palazzo Barberini, portale e finestre della recinzione presso l'ala Sforza*, in *Pietro da Cortona. Piccole e grandi architetture. Modelli, rilievi, celebrazioni*, a cura di S. Benedetti e A. Roca De Amicis, Roma, Gangemi, 2006, pp. 156-168, p. 158), cioè quel "trave di mezzo" posto in senso longitudinale sotto il palco, che sarà infatti citato nei conti, come si dirà più oltre: un elemento importante, che garantisce l'alto livello degli apparati scenotecnici.

[45] Costanza Bonarelli (che egli ritrasse in una straordinaria scultura) era la moglie del suo collaboratore Matteo Bonarelli. Secondo alcuni attendibili documenti, egli ruppe due costole al fratello *fig. 39*

Luigi (anche lui valente scenotecnico e attore) e diede preciso incarico a un servitore di sfregiare la donna. Lo scandalo fu messo a tacere. Il papa lo graziò in nome della sua arte, condannando in vece sua il servitore (!), mentre il Bernini dovette solo sposarsi: cfr. D'Onofrio 1967, pp. 130 sgg. La moglie prescelta fu Caterina Tezi, "bella senza affettazione", appena ventenne e di nobile famiglia, da cui ebbe numerosi figli (Baldinucci 1682, p. 15; Bernini D. 1713, p. 51).

[46] L'ala di cui parliamo era già visibile, almeno esternamente, il 10 ottobre, quando il papa usciva dalla "porticella di Monte Cavallo" del Quirinale appositamente per "vedere la nuova fabrica, aggionta dal signor Cardinale Antonio al suo palazzo a Capo le Case": dagli *Avvisi di Roma* in Rossi 1938, n. 1, p. 33.

[47] E cioè quasi il doppio della sala dei Marmi (m. 17 × 12). Ma "le scene dela comedia" erano qui "grandi doi terzi più deli altri anni" scrive lo stagnaro Domenico Bolla in un suo conto del 11 febbraio 1639 (*Io Barb. 3315*): anche il prospetto scenico, dunque, dovette essere rifatto. Esiste anche una pianta dell'epoca (firmata da un Gioseppe Contelli o simili) che mostra una parte dei muri perimetrali di questo nuovo salone. Il Thelen, trascurando il particolare del teatro, data questa pianta al 1628 (cfr. Waddy 1990, p. 232) come progetto da sottoporre all'attenzione del committente subito dopo l'acquisto del palazzo dagli Sforza: ma noi potremmo chiederci se sia verosimile che già nel 1628 si potesse compilare un progetto che contemplasse, senza peraltro definirla compiutamente, la possibilità di un salone per il teatro, ai cui lavori si sarebbe dato il primo avvio, come detto, solo nel 1637.

[48] Misure e direzione del teatro sono suggeriti da Laura Pietrangeli nel primo studio specifico dedicato all'argomento (Pietrangeli 1967-68). La stessa Pietrangeli ha avanzato un'ipotesi interessante: che cioè, almeno in occasione dello spettacolo inaugurale *Chi soffre, speri* il palco fosse situato lungo il lato maggiore del salone. In realtà che la scena del giardino del palazzo Barberini di cui parla un famoso dispaccio dell'agente estense Montecuccoli (pubblicato su Ademollo 1888, p. 30) non fosse realizzata mediante gli artifici della prospettiva, ma fosse quella reale dei giardini di Montecavallo a fronte dei quali il salone era stato costruito – è ciò che induce la Pietrangeli all'ipotesi descritta – non è suffragato da alcun vero documento; mentre dai conti registrati in archivio per quest'occasione ci giungono elementi in altro senso, dal momento che vi si parla di "stanze dietro alla scena": cfr. i *Lavori Barb. 3315*, c. 31.

[49] Dall'Avviso del 5 febbraio 1656 pubblicato in Murata 1981, p. 387, n. 3. Vi si scrive di una "lumaca che conduce al Teatro". Dunque il passaggio dal vecchio palazzo alla nuova ala avveniva attraverso una scala "a lumaca" che immetteva nella loggia in fondo al teatro.

[50] Cfr. i *Lavori Barb. 3315*. Sui sistemi di mutazione scenica utilizzati dal Bernini almeno in questo anno 1639, si veda nel prossimo capitolo.

[51] *Adì Barb. 3315*, c. 7. Ancora più esplicitamente si citano "due cerchi" e "manichi" per la "burbera" nel conto del ferraro (*Conto Barb. 3315*, c. 39).

[52] Nel 1639 si hanno i soli documenti che attestano il lavoro del Cavaliere ai teatri dei Barberini, per la messa a punto dei meccanismi scenici del *Chi soffre, speri* (spettacolo inaugurale del teatro Grande) e per la famosa *Fiera di Farfa* (II intermezzo dello stesso spettacolo, probabilmente da lui stesso "inventato" e certamente da lui realizzato anche come ambientazione scenica): cfr. *Adì Barb. 3315*, *Lavori Barb. 3315* e *Denari Barb. 3315*. Il primo conto cita l'artista per l'acquisto di un certo tipo di tela scenica (cap. 3, n. 52). Il secondo conto prevede appunto un pagamento al Bernini per 43 giornate di lavoro e anche in particolare "per aver messo e levato più volte e accomodato le scene e nuvole e messele in opera" (c. 8): un lavoro che, contrariamente ai precedenti, appare personale e diretto (e che conferma quanto asserito dalle biografie berniniane sulle particolarissime abilità macchinistiche dell'artista). Il terzo, rintracciato da Frederick Hammond e riferito alla *Fiera di Farfa*, evidenzia due fatti importanti: innanzitutto che non era il Bernini a dipingere le scene ma, nella fattispecie, un pittore Guido che con ogni probabilità è Guido Ubaldo Abbatini; e che, d'altro canto, l'intervento berniniano doveva essere assai più ampio della direzione di una sola scena, dal momento che egli si fa anche rimborsare per aver pagato 24 uomini "ogni volta che si faceva la commedia" e mi sembra difficile che questi fossero adibiti al funzionamento di una sola scena. È importante rilevare come l'espressione "fa

fare" nell'intestazione del conto riferita al committente cardinale Francesco nel secondo conto, sia la stessa che per l'artista Bernini nel terzo: il che la dice lunga sulla qualità non materiale, ma tutta intellettuale del lavoro berniniano. Si può dunque affermare che l'artista predispose e diresse, con l'aiuto documentato di un "Domenico bolognese" (forse un Domenico Santi di cui si dirà meglio in seguito), i meccanismi scenici dell'intero spettacolo. Trattandosi dello spettacolo inaugurale, si potrebbe allora assegnare all'artista anche la responsabilità dell'impianto scenotecnico del teatro, probabilmente riprodotto tre anni dopo, quando il teatro divenne struttura fissa. È chiaro che l'esistenza di questi soli documenti complica ulteriormente il problema; anche se si deve dire che una simile discontinuità non riguarda solo il teatro, ma è riscontrabile nell'intera gamma delle attività dell'artista (una gentile comunicazione della storica dell'arte Alberta Campitelli, a lungo impegnata in studi archivistici berniniani), che era comunque certamente inserito nei ruoli e come tale retribuito. Si deve aggiungere che neanche nelle *Giustificazioni* relative alla *Comica del Cielo* (1668) il nome del Bernini, documentato per altra via, è mai citato, se non per il dono di due bacili d'argento.

[53] Tezi [2005], pp. 227-228. La testimonianza risale però ai primi del febbraio 1640 e si riferisce dunque al teatro effimero: questa data infatti è riportata nel manoscritto originale alla Biblioteca Vaticana (Tezi 1640, c. 11) e dunque si riferisce alla fase ancora effimera del teatro. La mia traduzione è un po' diversa rispetto a quella offerta in questa pubblicazione. Segnalo ad esempio che ho tradotto con "telari" ciò che era stato tradotto con "macchine", a causa dei participi "coeuntia" e "dehiscentia" che evocano troppo i tipici movimenti dei telari scorrevoli. Potremmo pensare anche (come ha fatto Murata 1981, pp. 39-40) al meccanismo previsto sia nel *San Bonifacio* che nella *Genoinda* (*ivi*, pp. 291, 298) di far nascere l'intero palco all'improvviso.

[54] Le misure della "ramata" si trovano in *Conto Barb 3315 a*; quelle del solaio su cui poggiano le colonne in *Lavori Barb. 3315* e ivi anche il resto degli elementi del palco, le due fontane comprese. Che le colonne ed il cornicione siano stati portati dalla chiesa dei Santi Lorenzo e Damaso si trova in *Adì Barb. 3315*, cc. 6-6v (dalla stessa chiesa e anche da altre chiese provenivano i banchi: cfr. *Adì Barb. 3315 b* e *Io Barb. 3315 a*). Gli zampilli e i giochi d'acqua (supposti sul proscenio per assonanza con quelli dello spettacolo del 1656 e anche con quelli del teatro dei Colonna del 1683: cfr. Tamburini 1997, p. 149) sono citati in *Io Barb. 3315.* La zona per il cambio degli attori e gli oscuramenti delle finestre sono citati in *Conto Barb. 3315 b*.

[55] Chantelou 2007, pp. 417-419 (8 ottobre 1665). È importante notare che le superfici lisce per la riflessione del suono (con la soluzione dell'ellissi, spesso adottata dal Cavaliere) erano contemporaneamente argomento di studio del gesuita Maurizio Bettini (M. Bettini, *Apiaria Universae Philosophiae Mathematicae*, Bologna, Typis I. B. Ferronii, 1642, vol. II, Apiarium X, pp. 40-42).

[56] La nuova costruzione sfruttava una parete già esistente: si veda in particolare il disegno del Borromini (cfr. A. Roca De Amicis, *Pietro da Cortona a palazzo Barberini: idee per un nuovo linguaggio architettonico*, in Roma 2006, p. 190) che, se dobbiamo credere all'incisione del palazzo pubblicata dal Totti (Totti 1638, p. 275), si riferiva peraltro al solo muro di recinzione, al centro del quale si apre la bellissima porta di Pietro da Cortona, ancora prima della costruzione del teatro Grande. Per ritrovare i conti di spesa di questa struttura permanente sono state esplorate invano le giustificazioni di pagamento dell'Archivio Barberini dal n. 1726 al n. 5400 e cioè, all'incirca, dal 1634 al 1644. Ma ciò non significa che questi conti siano andati perduti. La difficoltà di una simile ricerca consiste nel fatto che un acquisto realizzato in un certo anno può venire saldato e registrato in archivio anche diversi anni dopo. Per l'esterno comunque esiste la nota incisione di Alessandro Specchi (in Specchi 1699, tav. 18) e anche una fotografia pubblicata da Urbano Barberini nei suoi *Ricordi romani* citati alla n. 44. La porta di Pietro da Cortona ci resta in un disegno di Ciro Ferri (Firenze, Gabinetto dei disegni e delle stampe) e in un'altra incisione di Alessandro Specchi, in cui la si dice appunto opera di Pietro da Cortona (per l'operazione di "plagio" compiuta dallo Specchi sui disegni del Ferri, si veda G. Morolli, *Un saggio di editoria barocca: i rapporti Ferri-De Rossi-Specchi e la trattatistica architettonica del Seicento*, in Bernini arti 1987, p. 235). La si può del resto ammirare ancor oggi ricomposta con le relative finestre in una palazzina di fianco al palazzo, sulla via Barberini (Roca De Amicis, *Pietro da Cortona…*, cit., p. 191).

[57] "Andrea Sacchi pittore assai celebre del signor cardinale Antonio ha avuta cura di fare il catafalco per l'esequie secolari dei padri Gesuiti e tutto è riuscito pieno di tanta maestà e vaghezza che l'emulazione già nata con il cavaliere Bernini si farà maggiore". Dagli *Avvisi di Roma* del 19 novembre 1639: cito da Fraschetti 1900, p. 254, n. 1.

[58] A partire dai conti di spesa lo spettacolo dovrebbe essere assegnato unicamente ad Andrea Sacchi. Ma sia Domenico Bernini che il Baldinucci (Bernini D. 1713, p. 57; Baldinucci 1682, p. 77) assegnano senz'altro all'artista, registrandolo però fra le commedie, un *Palazzo di Atlante, e di Astolfo*; la supposizione dell'intervento del Bernini nasce però soprattutto dalla considerazione di ciò che era avvenuto l'anno precedente (cfr. *infra*, n. 97). Si deve dunque credere che nel caso del Bernini i pagamenti seguissero canali diversi. Le *Giustificazioni* sono preziose per gli artisti minori, che erano pagati per ogni singola opera. Per il pittore Andrea Sacchi, attivo negli spettacoli barberiniani almeno a partire dal 1638, si veda A. Sutherland Harris, *Andrea Sacchi*, Oxford, Phaidon, 1977; Hammond 1994, *passim*. Per le sue difficoltà in questa messinscena cfr. il seguente Avviso del 15 febbraio 1642 (*Avvisi Cors. 21*): "Non può descriversi la colera nella quale si trova Antonio, perché la scena et anche il theatro non ancora sono finiti […] Andrea Sacchi che ad emulazione del Bernino vorrebbe mostrare che vale non solamente con la pittura, ma anche in cose simili, si è ingannato nelle invenzioni et nelle macchine, et ha bisognato che torni dal principio quando credeva di essere nel fine".

[59] Per le incisioni de *La Vita Humana ovvero il Trionfo della Pietà*, tra le quali la prima riprende probabilmente l'assetto del fronte scenico del teatro Barberini e di cui sono stati recentemente rinvenuti i disegni preparatori del Grimaldi, si veda in particolare D. Perego, *Grimaldi disegnatore e Galestruzzi incisore di melodramma seicentesco*, in «Grafica d'arte», 2010-XXI, n. 83 (luglio-settembre), pp. 2-7.

[60] Il conto fa riferimento a "fregi di taffetani […] per tutto il Rimessone dove si facevano le dette Commedie", a "4 termini di carta per parte, cioè 8 in tutto, per fare tramezzo con li taffetani" (cioè per alternarli ad essi); documenta pagamenti per "haver agiustato la tenda grande [il sipario], ritirata et inchiodata, et havervi attaccato vicino un altra tenda, sopra alla schalinata grande" (per questa seconda tenda si veda nella *Galleria Sacra* del Lualdi pubblicata nel doc. 4, alla fine di questo capitolo); decora con tela dipinta il "palchetto da capo alla schalinata" e di "panni d'arazzi sotto alli palchetti [in seguito anche: "in torno", con "fregi di taffetani"] et anco di sopra, dove stavano le Principesse", oltre che "per tutto dove passava la Regina"; e ha rivestito il suo palchetto (per il quale si veda alla n. seguente) di "taffettani e velluti et il baldacchino di damascho di fuora e di dentro […] con velluti e tappeto per terra": cfr. il *Conto Barb. 7657*. La parola "rimessone" peraltro farebbe pensare al palazzo della Cancelleria dove nella stessa stagione si allestirono rappresentazioni in onore di Cristina e dove è facile presumere che il teatro allestito per l'occasione prendese ispirazione dal famoso teatro Grande (cfr. cap. 3, n. 50).

[61] *Adì Barb. Cred. III*. Un documento che conferma l'ipotesi, a cui anche qui si arriva, di una gradinata di fronte alla scena, fiancheggiata ai due lati da altre due gradinate.

[62] Come si vedrà qui di seguito. Appositamente per l'occasione delle feste per la regina si allestisce anche il sontuoso palchetto a lei riservato, sormontato da un baldacchino e circondato da una cancellata (*Conto Barb. 7657*, c. 183v; cfr. anche l'Avviso di Roma del 5 febbraio 1656 pubblicato da Murata 1981, p. 387, n. 2a e G. Gualdo Priorato, *Historia della Sacra Real Maestà di Christina Alessandra Regina di Svezia*, Roma, Stamperia della Rev. Camera Apostolica, 1656, citato in Ademollo 1888, p. 73). Propendo a pensare che il palco della regina fosse avanzato, al centro degli sguardi, come era accaduto nel 1634 per il principe di Polonia durante la rappresentazione del *Sant'Alessio*.

[63] La commedia, si dice in quest'Avviso, "*deriva* [il corsivo è mio] da Don Fabio della Cornia". Dunque sembra che in questo caso non si trattasse di un attore-autore. Per questo comunque versatile personaggio, di nobile nascita (era l'ultimogenito del duca della Cornia), Accademico Umorista, commediografo, poeta (scrive cantate e "lamenti" come quello, famoso, "della Regina di Svezia": cfr. Ghislanzoni 1954, pp. 56 e 209-211), filosofo, matematico e pittore, autore tra l'altro di un ritratto della famosa cantante Leonora Baroni per il quale ritratto compose un sonetto apologetico l'allora monsignore Giulio Rospigliosi, si veda Ademollo 1988, p. 85; Clementi 1939, I, p. 489; Tezi 1642, p. 34; Hammond 1994, pp. 86-87; soprattutto Bruno 2008, in cui è pubblicato il famoso bellissimo ritratto.

[64] Un Giovanni Pietro Roncione abita con la famiglia in una delle case che davano sulla strada S. Felice: *Adì Barb. Indice II*, c. 173. Un "Martio Roncione" è Accademico Umorista (cfr. Maylender

1926-30, V, p. 376). Un Francesco Roncone firma la dedica degli Applausi 1639. Più pertinente sembra un Don Pasquale Roncioni rintracciato dal Ciancarelli forse fin dal 1632, certo nel 1649 come mastro di casa della famiglia Pamphilj e autore di una commedia intitolata appunto *Don Pasquale in villa* pubblicata nel 1674. Sembrerebbe lui l'iniziatore della maschera del Don Pasquale che avrà molta fortuna e diffusione nel teatro romano del Seicento: "Un campionario di smisurate stranezze, di gaiezze surreali (talvolta talmente astratte e paradossali da sembrare impossibili da realizzare sulla scena) caratterizza la maschera del Don Pasquale e scandisce le spassose ridicole parabole di un personaggio destinato a tramutarsi nelle drammaturgie del tempo dalla caricatura del giovin signore sciocco pigro e trasandato a quella di un vecchio aristocratico goffo, discomposto e incapace" (R. Ciancarelli, *Frammenti e scritture comiche…*, cit.).

[65] *Avvisi Cors. 21*, 18 gennaio 1642, c. 33v. Anche di Pasqualini ricordo il bellissimo ritratto, per il quale si veda N. Guidobaldi, *"Non un semplice ritratto": Marc'Antonio Pasqualini, Apollo e Marsia in un dipinto di Andrea Sacchi*, in *Musica e immagine. Tra iconografia e mondo dell'opera. Studi in onore di Massimo Bogianckino*, a cura di B. M. Brumana e G. Ciliberti, Firenze, L. S. Olschki, 1993, pp. 137-149.

[66] Cfr. Clementi 1939, I, p. 489. Lo spettacolo aveva anche probabilmente un senso politico in favore dei francesi: in questo senso infatti è interpretata dal residente mediceo Raffaello Romei la "bizaria affittata di habiti tutti alla franzese fatta spiccare maggiormente con paragone artifizioso d'un solo rappresentante vestito poveramente alla spagnola" (*Dispacci Med. 3370*, c. 509, 1 marzo 1641 [ma 1642]). Non a caso dunque i francesi si affollarono per entrare premendo fino alla zuffa.

[67] Gli Avvisi del resto la danno per ben conosciuta quando registrano la soddisfazione del cardinale Francesco di fronte al pessimo funzionamento delle macchine nella commedia del fratello (cfr. Ghislanzoni 1954, pp. 188-191). L'artista responsabile era, almeno inizialmente, Andrea Sacchi, che, "ad emulatione del Bernino", avrebbe voluto dimostrare i suoi talenti anche in questo campo (cfr. gli Avvisi di Roma del 1 marzo 1642, *Avvisi Cors. 21*, c. 93v.). Dal momento che l'impasse fu superata, si potrebbe supporre un intervento del Bernini, anche a partire dalla citazione del titolo *Palazzo di Atlantide e di Astolfo* che compare nella biografia di Domenico (1713, p. 57).

[68] Era *La Dama Malinconica* scritta ancora da Fabio della Cornia e recitata da "Gentilhomini Romani" cfr. *Avvisi ASV 17*, 9 febbraio 1641, c. 36v.

[69] Dalla lettera di Ottaviano Castelli inviata a Mazarino il 25 gennaio 1641. Cito da Murata 1981, p. 297. Il Castracani era legato ai Barberini; anche il conte Federico Ubaldini era un erudito urbinate "servidore […] già favorito" del cardinale Francesco (cfr. *Ameyden 1640-1649*, I, c. 6v (1640) e c. 136v (1642)). Hammond collega i pagamenti ad Andrea Sacchi di questa stagione a queste commedie (Hammond 1994, p. 241).

[70] *Ameyden 1640-1649*, I, c. 51.

[71] La qual cosa è documentata nell'anno 1656: "Per li signori recitanti, che provorono la commedia da Monsignor Rospigliosi in Borgo" (*Conto Barb. 7657*).

[72] "…fino ne i tempi d'Urbano, conciossiacosache possedendo quel Prelato [Rospigliosi] fra l'altre bellissime doti sue un bel genio di vaga e nobile poesia, a lui toccò a comporre i drami che per onesto trattenimento e letizia del romano popolo fecero i Principi nipoti del Papa recitare in musica con apparenze di belle prospettive e di artificiosissime macchine di tutta invenzione e con intera assistenza del cavalier Bernino; onde fin d'allora avea potuto lo stesso Giulio a cagione d'una continua e domestica confabulazione intorno a tali materie formar concetto del suo ingegno e valore" e fin dal primo giorno del suo pontificato gli diede "assai vive espressioni […] dell'amor suo" (Baldinucci 1682, p. 54). Sugli stretti rapporti tra Bernini e Rospigliosi in particolare per quel che riguarda l'arte e l'architettura si veda l'ampio studio Roberto 2004.

[73] Si veda il cap. 3 di Murata 1981 in cui la studiosa, basandosi sulle indicazioni del Rospigliosi, fa alcune ipotesi di ricostruzione delle entrate e uscite di *Dal male il bene* (1654).

[74] Per l'Accademia dei Desiosi del cardinale di Savoia si veda Merolla 1995; per le veglie della Baroni, in cui si alternavano serate dedicate alla musica, all'eloquenza e alla poesia, si veda *L'Idea della veglia*, Roma, F. Corbelletti, 1640 e Bruno 1995, pp. 210 sgg.

[75] Sia il Rospigliosi che Francesco e Antonio Barberini così come tantissimi altri facevano parte degli Umoristi, ma sembra di capire che in questa "Accademia domestica" di Antonio, spesso citata

nelle *Aedes Barberinae* di Girolamo Tezi (1642), che si teneva, tra l'altro nella Sala Ovale, si tentasse di resuscitare antichi (e censurati) propositi della più antica fase degli Umoristi. Fin dalla partenza del Marino per Napoli nel giugno 1624 (dunque pochi mesi dopo la sua elezione a principe), il cardinale gli era infatti subentrato nella direzione dell'Accademia: "Essendo partito per Napoli sua patria il Cavaliere Giovanni Battista Marini questi Accademici Humoristi che si congregano in casa del signor Paolo Mancini, hanno eletto in suo luogo per nuovo principe della loro Accademia l'Eccellentissimo signor Don Antonio Barberino nipote del pontefice" (dagli *Avvisi di Roma* dell'8 giugno 1624: cito da Rossi 1936, n. 7, p. 245). Intorno al cardinale Francesco si raccoglieva invece almeno quella dei Virtuosi: cfr. L. Faedo, *Girolamo Tezi e il suo edificio di parole*, in Tezi 2005, pp. 38-39, n. 131; ma nel 1642 ne è documentata almeno un'altra "de' Pittori e Scultori" che si teneva abitualmente nella sala della Cancelleria (il palazzo dove il cardinale risiedeva: cfr. l'Avviso pubblicato in Rossi 1938, n. 8, p. 345), in cui il celebre predicatore Nicolò Mussi (noto anche per essere "direttore" delle "comedie all'improviso" organizzate da Salvator Rosa, insieme con "alcuni giovani curiosi", alla Vigna Mignanelli nell'estate del 1639) recitava un'orazione "in lode della Pittura". Molto verosimilmente è la stessa Accademia di pittura che il Montanari ha attribuito alla direzione del Bernini e che, almeno dal 1630 al 1642, si teneva infatti alla Cancelleria, mantenuta dal cardinale Francesco (cfr. Montanari 2007, pp. 38 sgg.). Nella Roma del Seicento fiorirono ben 132 Accademie, indizio di una enorme effervescenza teorica, culturale ed artistica (cfr. A. Quondam, *L'Accademia*, in Letteratura 1982, p. 896).

[76] Cfr. Ghislanzoni 1954, p. 69 (dove si cita la lettera del padre Michele Mazarini al fratello Giulio del carnevale 1642). Si pensi, per un raffronto, alla festa in onore di Cristina di Svezia (dicembre 1655), in cui l'impossibilità di concepire un banchetto che unisse insieme e dunque in qualche modo uguagliasse la regina e il pontefice impone una diversità di tavoli, uno più basso per la prima, l'altro più alto per il secondo (cfr. Fagiolo Maurizio-Carandini 1978, II, fig. 534).

[77] Entrambi i passi in Daolmi 2006, p. 12.

[78] A Firenze: cfr. Testaverde 1991; a Ferrara: cfr. Adami 2003, pp. 78 sgg.

[79] Si veda nel capitolo seguente alla n. 23.

[80] Lo si legga in traduzione alla fine del cap. 7, doc. 4. La scena di Città potrebbe però essere compatibile con le due "logge" citate nel conto. E si potrebbe osservare che anche l'ultima scena del *Sant'Alessio* vi è indicata con l'espressione "apparenza delle logge e del giardino" e dovrebbe coincidere con l'ultima delle incisioni in nostro possesso, raffigurante la Città con il palazzo del Santo sul fondo; scene riadattate, comunque, dal momento che, come si è detto, il teatro del 1639 era molto più grande di quello preesistente.

[81] Egli scrive infatti di due "prospettive" che sarebbero quelle della Fiera e quella della parte del palazzo "che guarda nel suo giardino" dello stesso committente, il cardinale Antonio, e che "in ambidue appariva una grandissima quantità e varietà di gente, di carrozze, di cavalli, di lettighe, di giocatori di pillotta e di spettatori" (dal suo dispaccio inviato al duca di Modena il 2 marzo 1639, citato in Ademollo 1888, pp. 30-31). Sono queste le scene, rispettivamente, del II intermezzo e di quello finale, evidentemente più appariscenti rispetto alla scena pastorale della casa di Egisto.

[82] Pierre Michon Bourdelot, medico e filosofo, accompagnò nel 1635 il conte di Noailles, nominato ambasciatore a Roma. Tratta dai suoi manoscritti, il nipote omonimo pubblicò una *Histoire de la musique et de ses effets* (1715).

[83] Le mutazioni di scene erano almeno nove e di esse alcune tornavano più volte: lo confermano gli *Avvisi di Roma* del 10 febbraio 1639 secondo i quali le mutazioni furono ben 24 (cfr. Murata 1981, p. 29 che cita anche, in particolare, il ms. 891 della Biblioteca Trivulziana di Milano che fornisce le maggiori notizie al riguardo). Ci si potrebbe domandare perché dunque nei successivi spettacoli, il *San Bonifacio* (su cui lo stesso Giulio Rospigliosi, ragguagliando il fratello, scrive: "sarà cosa ordinaria e senza nessuna mutazione di scena o apparenza": dalla lettera del 1 gennaio 1638, *ivi*, p. 290), lo sforzo della committenza sembra indirizzato verso espressioni teatrali di segno diverso; e si potrebbero ricordare le diversità caratteriali e di committenza dei due fratelli cardinali.

[84] La sua lettera, non datata, ma presumibilmente assegnabile al carnevale del 1635, è riportata in Lumbroso 1874, pp. 355-359 ed è qui pubblicata alla fine di questo capitolo (doc. 3). Anche la

strofa della canzone *Ristretto Della bellissima Comedia…*, citata in testa a questo capitolo, sebbene con termini più generici, sembra rilevare una "verità" delle scene diversa da quella ottenuta con i telari scorrevoli e illusivamente dipinti.

[85] Studiare la cultura materiale del teatro significa studiare le tecniche dei singoli operatori. Il teatro Barberini degli esordi, come si è detto, era stato nella parte scenotecnica attrezzato dal Guitti, che si serviva quasi sempre dei più pratici telari scorrevoli. Gli importantissimi disegni pubblicati da Giuseppe Adami documentano come anche le quinte angolari siano da lui create mediante la giustapposizione di due telari scorrevoli, uno posto in maestà, l'altro in sfuggita, entrambi governati dall'argano centrale; e come anche per la mutazione dei "periatti" girevoli, che sembrano più particolarmente indirizzati alla tragedia, egli si serva dello stesso argano. Cfr. Adami 2003, tav. X e XI, con le relative spiegazioni alle pp. 136-142; e in particolare per esempio a p. 63, la tav. II, che mostra visivamente la strutturazione su telari della scena; e la tav. LIII, una pianta del sottopalco che evidenzia, anche nelle scritte, la conoscenza perfetta dell'argano finora considerato torelliano; entrambi i disegni relativi a uno spettacolo ferrarese del 1625.

[86] S. Serlio, *Il secondo libro di Perspettiva*, 1545: cito da Marotti 1974, p. 197. Per queste quinte angolari e le scene "de libretti" usate a Roma ancora nel 1656 si veda nel cap. 3, n. 50.

[87] Secondo il quale questi sarebbero di diverse fatture e colorazioni: 14 banchi di albuccio tinti verdi profilati d'oro con appoggio, 86 banchi di albuccio senza appoggio di palmi 12 (sono gli unici di cui si dà la misura), 42 di albuccio bianco con appoggio: *Inventario Barb. 268*, p. 134. Secondo un pagamento sarebbero invece 185: cfr. il *Libro Barb. 214*, c. 343.

[88] Cfr. Delbeke 2004. Si tratta di un'opera conservata manoscritta alla Biblioteca Angelica di Roma (*Lualdi 1593*), di cui alcuni passaggi (non quelli riguardanti il teatro) lo stesso Lualdi pubblica nella sua *Propagatione del Vangelo nell'Occidente. Istoria Ecclesiastica*, Roma, G. P. Colligni, 1650-1651. La parte che riguarda il teatro è, nella trascrizione di Delbeke, alle pp. 241-242; ma, avendo controllato il manoscritto personalmente, ho potuto effettuare diverse correzioni: se ne veda la trascrizione in coda a questo capitolo (doc. 4). La *Galleria* del Lualdi, di cui il "Teatro scenico" è parte, prosegue poi con la descrizione di immagini tratte dagli spettacoli barberiniani, annettendovi versi ad essi liberamente ispirati.

[89] Per l'importanza del Marino e della sua *Galeria* in connessione alle nuove tensioni di libertà e anche di collegamenti fra le lettere e le arti espressi in modo particolare nella prima Accademia degli Umoristi cfr. Tamburini 2009.

[90] Unica eccezione, rimasta allo stato progettuale: il progetto di Carlo Fontana concernente il teatro Alibert, risalente agli ultimi anni del Seicento, e di cui conserviamo la sola pianta, pubblicata in Rotondi 1987, p. 21, fig. 26. Vi appaiono un'ampia porta d'ingresso e due colonnati laterali. Si tratta probabilmente del primo studio conosciuto di un esterno di teatro.

[91] Cfr. nel cap. 8, la n. 32.

[92] Cito da Ademollo 1888, pp. 193-195.

[93] Cfr. Blunt 1858, tav. 23 a e b. Meno probabile, mi sembra, a partire dalla collocazione del dato nel contesto della descrizione, che il cornicione e le statue siano previste all'interno.

[94] Mi sembrano in tal modo confermate le ipotesi scenotecniche di Elena Povoledo sulla "scena maestra" veneziana, strutturata su una scena 'lunga', che occupava l'intera profondità del palco e che restava costante, alternata a numerose scene "corte", che interrompevano quella profondità con un fondale intermedio detto "interscenio". La Povoledo ne rileva la similarità proprio con le scene romane del *Sant'Alessio*, interpretate dal punto di vista scenotecnico a partire dalla loro conformazione: E. Povoledo, *Controversie monteverdiane: spazi teatrali e immagini presunte*, in *Claudio Monteverdi…*, cit., pp. 382-387.

[95] Dagli Avvisi di Roma del 5 febbraio 1641 in Murata 1981, p. 298, n. 8.

[96] Si veda nel capitolo seguente alla n. 15.

[97] Cfr. la lettera del Castelli a Mazarino del 2 febbraio 1641: cito da Murata 1981, p. 298, n. 6. Il Castelli scrive di due "vedute di lontananza", quella della macchina del Sole e quella della Girandola di Castel Sant'Angelo, che si dicono opera di un giovane nipote di monsignor Fausto Poli (proba-

bilmente identificabile nel giovane Sisinio, ritratto dal Bernini nel 1638: cfr. A. Sutherland Harris, *Catalogo delle opere esposte*, in Montanari 2007, pp. 190-191), mentre erano in realtà del Bernini. Per la famosa macchina del Sole berniniana si veda nel capitolo seguente.

[98] Non c'è dubbio che fu il cardinale Antonio, insieme con il pontefice, il più convinto protettore dell'artista. Anche dopo la morte dello zio "pareva che da Urbano havesse hereditata la protezione del Cavaliere" (Bernini D. 1713, p. 99).

[99] Si veda nei *Lavori Barb. 3315*, c. 32r e v.

[100] Si vedano entrambe pubblicate in Lavin, *Lettres de Parme…*, cit., in Lieu 1968, pp. 115-116 e 126, tav. II, fig. 3 e tav. V, fig. 9. Il Lavin osserva che la collocazione dell'orchestra davanti alla scena costituisce in lui "un élément constant" (anche l'uso della parola "orchestra" per designare il luogo in cui erano riuniti gli strumenti è a lui legato, in quanto appare usato per la prima volta da Marcello Buttigli, autore della relazione redatta in occasione delle feste farnesiane del 1628): in essa un'alta "ramata", ossia una fitta parete di fil di ferro, celava gli strumenti, ma anche, come si osserva giustamente nel *Corago*, i piedi degli attori (si veda anche P. Fabbri, *L'espace du son dans les théâtres italiens du XVII siècle*, in Lieux 2006, pp. 173-187). La soluzione sarà ovviamente trovata nell'infossare l'orchestra : un'operazione per la quale un accenno si trova già in Corago 1983, pp. 87-89 e il primo esempio documentato nella sezione del teatro dei SS. Giovanni e Paolo di Venezia rilevata di lato alla pianta da Tommaso Bezzi (i due rilievi sono databili tra il 1691 e il 1693 : cfr. F. Mancini-M. T. Muraro-E. Povoledo, *I Teatri del Veneto. Venezia*. t. I : *Teatri effimeri e nobili imprenditori*, Venezia, Regione del Veneto, 1995, p. 303). Aggiungo che, oltre ai precedenti fiorentini del 1622 citati da Lavin e da Fabbri, ne esiste un altro antecedente: un'orchestra davanti alla scena è infatti disegnata nel Teatro del Sole di Pesaro, eretto in occasione delle nozze del duca di Urbino nel 1621. Per questo teatro è stato avanzato il nome dell'Aleotti (cfr. Adami 2003, p. 75): l'attribuzione sembrerebbe confermata dal tracciato dei telari piatti sul palco.

[101] Si veda *supra*, alla n. 60.

[102] Nel teatro degli Intrepidi di Ferrara. Si veda *infra* alla n. 112.

[103] Marcello Buttigli cita espressamente un "tendone che, composto di ben tre milla e sei cento braccia di tela, copriva tutto il theatro, non solo, ma ben'anco quello spatio che restava fra il proscenio e il theatro" (in questo caso la parola *theatro* indica evidentemente l'udienza): cito da Gallico, *"Le proprie armonie decenti al gran sito"…*, cit., in Spettacolo 1992, p. 235. Ricordo che soluzioni simili, richiamanti il velario dei teatri classici romani, erano state adottate sia sopra l'udienza del teatro Olimpico di Vicenza (un "telone" ossia un velario in stoffa: cfr. S. Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza un teatro e la sua "perpetua memoria"*, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 107-108) che nell'intera copertura del teatro Mediceo degli Uffizi (un *velarium* in tela dipinta: cfr. Testaverde 1991, pp. 132-133). L'esperienza delle feste parmigiane del 1628 si conferma comunque determinante anche nella prospettiva di un teatro musicale.

[104] Cfr. E. Tamburini, *Patrimonio teatrale estense. Influenze e interventi nella Roma del Seicento*, in "Biblioteca teatrale" 1987, n. 7, pp. 67 sgg.

[105] Per ulteriori notizie sul Mariani, sugli artisti che lo accompagnarono e sulle relative ipotesi si veda nel prossimo capitolo alla n. 86. Ovviamente il teatro che il Mariani prenderebbe a modello sarebbe quello effimero del 1639.

[106] Cfr. «Gazette de Paris», n. 7, 19 gennaio 1641. La relazione dell'evento è stata pubblicata in A. Beijer, *Une maquette de décor récemment retrouvée pour le "Ballet de la Prosperité des Armes de France" dansé à Paris, le 7 février 1641*, in Lieu 1968, p. 378.

[107] Cfr. Forlani 1972, tav. XXI e pagine non numerate). Un teatro che avrà vita breve: lo distruggerà Torelli per ospitare i più complessi macchinari dell'*Orfeo* (marzo 1647), un'opera che si può dire continui a Parigi, senza soluzione di continuità, con tutte le maestranze romane (cantanti, librettisti e compositori), la politica culturale dei Barberini, fuggiti da Roma dopo l'elezione del papa Pamphilj: cfr. Prunières 1913, p. 104; Ghislanzoni 1954, pp. 118 sgg.; Hammond 2010, pp. 153-189. Il successivo ricorso a Torelli, l'unico non proveniente da Roma, potrebbe spiegarsi proprio con l'indisponibilità del Bernini, l'unico rimasto a Roma di tutta la cerchia d'opera barberiniana. Trattenuto, il Cavaliere,

da impegni di lavoro, ma anche evidentemente fiducioso di conquistare il favore del nuovo pontefice: cosa che puntualmente avvenne.

[108] Si tratta del pastore nella *Natività* di Pietro da Cortona che si trova nella chiesa di San Salvatore in Lauro: ringrazio per questa preziosa consulenza la prof. Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, che concorda pienamente con le ipotesi di Anna Forlani Tempesti. Le decorazioni dei pennacchi laterali sono visibili nelle incisioni della scena (fissa, ma animata dalla diversa modulazione della luce) e del teatro pubblicate in J. Desmarets de Saint Sorlin, *Ouverture du Théâtre de la Grande Salle du Palais Cardinal Mirame tragicomedie*, Paris, H. Le Gras, 1641 (recentemente ripubblicata a cura di Catherine Guillot e Colette Scherer. Presses Universitaires de Rennes, 2010).

[109] Per la celebre cantante Leonora Baroni si veda Bruno 2008; M. Byrd, *"Adventrous Song": Milton and the Music of Rome*, in *Milton in Italy. Contexts Images Contradictions*, a cura di M. A. Di Cesare, Binghamton-New York, Medieval & Renaissance texts & studies, 1991, pp. 321-324. La cantante era però esclusa dagli spettacoli barberiniani, in quanto le parti femminili erano appannaggio esclusivo dei castrati.

[110] Cfr. Beijer, *Une maquette…*, cit., in Lieu 1968, tav. III, fig. 5 e relativo commento a p. 393.

[111] Si tratta in realtà di due sezioni di cui una rappresenta il teatro di *Mirame*, l'altra mostra una modifica per alzare la soffitta del palco allo scopo di realizzare le grandi macchine previste da Torelli per l'*Orfeo* (cfr. E. Giordani, *I teatri del Palais Royal. Ricerca iconografica sulle sale di spettacolo al Palais Royal nei secoli XVII e XVIII*, in *Teatri e drammaturgie nel Seicento*, a cura di E. Tamburini, «Biblioteca teatrale», n. 59-60, luglio-dicembre 2001, pp. 193-221, fig. 1 e 2).

[112] Si veda la puntuale ricostruzione del teatro (su base documentaria) realizzata da Bruno Torresi in Adami 2003, pp. 60-83. Lo studioso ricorda come la loggia architravata che sovrasta la gradinata sia un elemento vitruviano, lodata dagli architetti anche per motivi acustici. Si notò peraltro proprio in quel teatro un "effetto di rimbombo" a cui forse il Bernini (o chi per lui) cercò di ovviare con l'immensa tenda descritta dal Lualdi.

[113] E cioè quella del 1673: cfr. Beijer, *Une maquette…*, cit., in Lieu 1968, tav. IV, fig. 7 e 8. Il teatro delle Tuileries del Vigarani era stato invece inaugurato il 7 febbraio 1662 con l'*Ercole amante*.

[114] Pubblicato in Del Pesco 2007, p. 83; tratto dal *Journal* di Chantelou, in data 7 ottobre 1665.

3.

TECNICHE SCENOGRAFICHE E CULTURA MATERIALE

Esiste una storia della scenografia che è ben poco riconosciuta, sia perché autori e opere sono quasi sempre di nessun rilievo artistico, sia a causa della scarsezza di informazioni (è dir poco) di cui disponiamo: è quella degli attori. Professionisti o dilettanti non cambiano la sostanza di questa verità[1]. Questa storia corre parallela a quella del teatro per musica e dal punto di vista teatrale è almeno altrettanto importante.

È certo che i comici si sanno adattare con mirabile duttilità a ogni condizione e che dunque accettano perfino con riconoscenza, come un maggiore effetto loro concesso, di prodursi anche in una scena magnifica, all'italiana (si pensi al grande Giacomo Torelli – lui certamente tutt'altro che fiero di lavorare per i comici – e alle sue scene parigine della *Finta Pazza* o della *Rosaura*; o a Isabella Andreini che si esibisce sullo sfondo della scena fiorentina della *Pellegrina*[2]), senza alcuna paura di un effetto di "distrazione" dalle loro azioni. Ma benché si possano ipotizzare soluzioni diverse da parte dei vari capocomici, sembra di poter dire che la scena che essi sono soliti inventare e realizzare[3] è solida, fondata su "case" costruite e su una prospettiva apparentemente ingenua o scorretta[4]: questo in un'epoca in cui l'immagine pittorica e anche quella del teatro erano subordinate alla rigida osservanza di questo linguaggio.

Il Perrucci, teso a nobilitare l'"arte" dei comici e dunque a "correggere" le loro mancanze, pur biasimando un'eccessiva povertà e approssimazione della scena (tipica di saltimbanchi o di istrioni), scrive al riguardo una pagina significativa:

"Nelle case delle comedie sono necessariissime le finestre e le porte per diversi accidenti che sogliono nascere nella tessitura della favola e deve il pittore farle a proporzione corrispondente al personaggio, mentre alle volte dipingono le case così picciole che non v'entrerebbero le formiche, non che i pigmei, avuto però rispetto all'optica, del che mi rimetto all'arte teatrale ed architettonica, a cui ne spettano le regole, secondo parla Vitruvio et i moderni de i tre generi ne scrivono, come sono Orazio, Valerio Massimo e Pietro Crinito"[5]. Le poche immagini che ci restano[6] confermano l'apparente ignoranza e ingenuità degli scenografi del teatro dei comici.

Non si tratta, in realtà, né di ingenuità né di ignoranza, ma di motivazioni diverse. Questo tipo di scena, rifuggendo dalla prospettiva razionale e infinita, dà valore alle singole case, che possono essere pensate anche assai lontane fra loro. Soprattutto: una scena solida consente lo sfruttamento anche in verticale dello spazio. Si pensi alle donne affacciate alle finestre, un vero topos nelle commedie recitate, che ha lasciato tracce anche nella (scarsa) iconografia: solo la "casa" costruita e praticabile consente infatti l'appoggio di scale al suo interno. Considerate le dimensioni limitate delle "stanze" dei comici, la sproporzione ne veniva di conseguenza. Allo stesso modo una ridotta o scorretta dilatazione dello spazio aiutava a concentrare l'attenzione degli spettatori sull'attore.

Un trattato come quello del *Corago* evidenzia d'altronde come anche da parte dei teorici e degli intellettuali non mancassero motivi per difendere una scena solida e praticabile; e non solo perché era più vicina al "modo antico di formare le scene con la sola architettura"[7], ma anche perché ripudiava la dimensione illusionistica della pittura. La pittura infatti, come lo stesso Bernini soleva dire, contrariamente alla scultura e all'architettura che riescono a riprodurre i volumi delle persone e delle cose, "mostra quel che non è" e cioè, per esempio, l'effetto del rilievo su una superficie bidimensionale. In questo senso la scenografia è davvero un suo esemplare campo di prova, avendo la precisa funzione di creare un'ambientazione fittizia.

Neanche delle scene berniniane destinate agli attori abbiamo documentazione iconografica; ma alcune testimonianze autorizzano a parlare di una vera singolarità delle sue "invenzioni".

Nella commedia convenzionalmente intitolata *I due Covielli* (1637), lo spazio del teatro presenta due palchi al centro e due udienze, una finta sul fondo e l'altra costituita dal vero pubblico. In seguito una tela divisoria si alzava al centro per dividere i due spazi; e, dopo la sua caduta e lo sconcertante rispecchiamento del pubblico nella finta udienza, quella prospettiva era sostituita da un paesaggio incantato e lunare con tanto di passeggi e carrozze. Un'organizzazione spaziale di grande originalità, la cui qualità è dimostrata anche dal fatto che la prima parte è stata non molti anni fa utilizzata anche dall'Odin Teatret[8]. Mentre dalla seconda parte possiamo ricavare importanti indicazioni. Uno dei due Covielli chiedeva infatti all'altro "che inventione di prospettive, o che altra vaghezza simile havesse accompagnato la detta comedia, fugli risposto dal compagno che non s'era servito di altra prospettiva né di altra curiosità che di quella che la varia moltitudine di quelli che uscivano dalla stanza, insieme con la eguale quantità delle carrozze e de' cavalli accompagnati da un infinito numero di lumini et di torcie, gli pareva che a sufficenza anzi mirabilmente per se stessa rappresentasse a gli occhi degli astanti"[9]. Al Bernini dunque non interessava l'inseguimento di spericolate prospettive, ma la realtà. Una realtà ricreata, magari paurosa, ma credibile; meglio se contraddetta da invenzioni "spiazzanti", come il vedere sulla scena lo specchio di se stessi o l'immagine dell'esterno del teatro[10].

Si potrebbe obiettare che le tecniche di Bernini scenografo di commedie – di cui comunque si dirà meglio in seguito in quanto questo tipo di attività appare strutturalmente connessa con la sua attività di attore e capocomico –, sono diverse da quelle che egli dispiegava per le fastose opere in musica barberiniane. Vedremo che anche in questo caso egli è ben lungi dal dimenticare le sue esperienze d'attore. Un confronto con le tecniche di altri scenografi, e segnatamente con quelle dei ferraresi da cui egli aveva probabilmente preso le mosse, può comunque essere utile[11].

Bernini e i Vigarani: la scuola romana e quella "lombarda"

Solo nell'aprile del 1665, benché più volte e con molta insistenza invitato fin dal 1640 dall'allora monsignore Giulio Mazarino, il Bernini si indusse al gran viaggio d'oltralpe.

Lavorava in quegli anni a Parigi come "intendant des Plaisirs, Ballets, Théâtres et Comédies du roi"[12] e dunque come responsabile degli apparati teatrali di Corte, il reggiano Gaspare Vigarani. Molto presto si rende chiaro che l'atteggiamento del Bernini nei confronti dell'architetto estense è di aperta e perfino sprezzante disapprovazione.

Una guerra fra poveri per catturare il favore del potente monarca francese?

Al di là di un atteggiamento che è costantemente e pregiudizialmente ostile agli artisti "lombardi" – contro i pittori per la mancanza di decoro, contro gli scenografi per l'eccesso di profondità dei palchi e la macchinosità degli ordigni scenotecnici – e che ripete quello degli ambienti più conservatori, sarebbe facile rilevare alcune differenze macroscopiche fra i due artisti: per esempio il costante ricorso da parte dello scenografo estense ai voli, ai carri e alle glorie delle allegorie e delle divinità mitologiche e il rifuggire da queste da parte dell'artista romano. Una differenza in realtà più apparente che reale in quanto voli e apoteosi sono ricorrenti anche nel teatro Barberini, sia pure assunti nel quadro del programma agiografico e spirituale promosso dai nipoti del papa; e si potrebbero anche ritrovare nelle realizzazioni del Vigarani temi che potremmo definire berniniani come quello della tempesta, o degli incendi o come quello dei finti spettatori, o come ancora quello dell'alba e in particolare quello del Sole, che sembra tra l'altro un tema squisitamente barberiniano trapiantato e anzi potenziato presso la corte francese.

Ma la via più opportuna e metodologicamente corretta – perché contestuale – per indagare il problema del rapporto fra i due artisti è indicata dalle pesanti critiche rivolte dal Bernini allo scenografo reggiano: le quali non riguardano temi o modi stilistici del Vigarani, ma piuttosto aspetti squisitamente tecnici e "materiali".

Dal prezioso *Journal* redatto dal cavaliere di Chantelou sappiamo infatti che all'applicazione da "virtuoso" – ma anche rigida – della prospettiva del Vigarani[13] l'artista romano contrapponeva la pluralità dei punti di vista realizzata da Annibale Carracci nella galleria Farnese e l'"occhio" ai "contrapposti"[14], e cioè la capacità di valutare le opere non solo in sé ma anche nel loro contesto architettonico complessivo e dunque anche quella di saper avvicinare mediante contrasto; dichiarando di credere a una lontananza più suggestivamente che precisamente segnata, creata per esempio attraverso le modulazioni della luce. Così egli disapprovava apertamente i famosi articolati e decorati teatri "lombardi" e i loro palchi profondissimi, prevedendo una lunghezza massima di 8 metri all'incirca e uno sviluppo invece nella dimensione dell'ampiezza[15]: il teatro delle Tuileries che da pochi anni aveva costruito Gaspare Vigarani "aveva una profondità, egli osservava, due o tre volte maggiore e una larghezza due volte inferiore al necessario"[16]. Così egli irrideva le loro costose, ingombranti e lente macchine sceniche – le mirabolanti "glorie" della scena barocca – di contro alle sue, agili ed efficaci, come la sua famosa "levata di Sole", realizzata inizialmente in casa sua, con modica spesa ("tre baiocchi") nella sua commedia *La Marina* (1635)[17]. Contrario a qualsiasi risalto architettonico dell'udienza, considerato di ostacolo alla libera propagazione del suono e ad un'eccessiva altezza dei teatri, rea di svelare i segreti delle macchine e di dare una visione troppo ristretta della scena, l'artista, ricordando le analoghe considerazioni vitruviane, raccomandava inoltre per l'uditorio una linea circolare pura ed essenziale (è esplicitamente citata la figura dell'ovale) e, ancora a fini acustici, il palco inclinato verso l'udienza. E, mostrandosi del tutto consapevole delle esigenze della finzione teatrale, sosteneva anche la necessità di una scelta oculata dei soggetti da rappresentare: è proprio in questa scelta che sa in qualche modo prevedere l'effetto della scena o della macchina da realizzare che si rivela per lui l'eccellenza dello scenografo[18].

Come nella creazione artistica, l'obiettivo dichiarato è quello della verità: ma, come nella creazione artistica, una verità più reale del vero, perché corretta e interpretata, violando anche, all'occorrenza, ogni regola precostituita. Una verità non ricostruita attraverso gli oggetti del reale, ma sapientemente ricreata con ogni mezzo riconosciuto idoneo, perché, come osserva il Baldinucci, "l'arte sta in far che il tutto sia finto e paia vero"[19] e anche il teatro, e anzi particolarmente il teatro, deve innanzitutto "tromper", ingannare[20]. Così, ancora a partire dalle memorie raccolte dallo Chantelou, sappiamo che egli pensava a questo tipo di imprese come al prodotto di almeno tre talenti: uno che avesse "inventiva e idee ", uno che potesse "bien colorer ses idées" (e dunque, sembra di capire, capace di eseguirle) e un altro che "entendit les machines"[21]. Dunque un lavoro altamente specializzato e insieme per eccellenza d'équipe.

Équipes berniniane

Lo scenografo non ha ancora, nel Seicento, una professionalità specifica e riconosciuta. E se progetta la scena e a volte anche il teatro, ha sempre ai suoi ordini per realizzarla numerosi artisti, maestri d'opera, tecnici ed artigiani non di rado altamente specializzati. La nostra abitudine critica a considerare, sulla scia degli studiosi d'arte, un unico scenografo deve quindi essere, se non discussa, più correttamente intesa. Se è vero che la storia del teatro è anche la storia delle sue tecniche materiali, si deve finalmente chiarire che, non solo lo spettacolo raccoglie una molteplicità di forze e di livelli d'intervento, ma nel teatro all'italiana, e certo non solo in quello, non esiste lo scenografo come unico creatore dell'opera. Oltre ai vari muratori, falegnami e simili, l'architetto-ingegnere dirigeva infatti un team di pittori delle scene: pittori-decoratori e pittori-esecutori[22], dunque gli ultimi nella considerazione dei contemporanei, che lavoravano in maniera paratattica, ognuno per una specifica competenza, e dunque ognuno a più scene e anche più d'uno a una stessa scena. E bisogna considerare anche il fatto che anche nel teatro di corte spesso si riutilizzavano, modificandole, restaurandole e ridistribuendole nell'arco cronologico della rappresentazione, le scene di anni precedenti: questo appare documentato perfino per i teatri dei Barberini. Come ha dimostrato Elena Povoledo, quelle del *Sant'Alessio* non solo si mantennero sostanzialmente immutate dal 1632 al 1634 (e forse anche dal 1629), ma furono utilizzate, di poco modificate, anche nell'*Erminia sul Giordano* (1633). Non basta: lo stesso cardinale Francesco ha scritto che le macchine e i costumi dell'*Erminia* furono usate anche nella *Santa Teodora* (1635)[23]. E non è affatto escluso che le stesse scene, opportunamente ingrandite, siano servite anche nel teatro Grande.

Anche a livello scenografico il teatro è dunque un lavoro complesso e collettivo; e di questo oscuro lavoro, come di quello degli attori, è possibile, a volte solo per via indiretta, recuperare i "segreti".

Ancora una volta gli studiosi d'arte ci hanno preceduto, non avendo mancato di occuparsi di questo aspetto materiale in relazione ai problemi del restauro e delle attribuzioni; ma a noi studiosi dello spettacolo questo dovrebbe interessare di per sé, in quanto parte importante e ineliminabile, ancorché in genere alquanto difficile da recuperare, degli studi della visione.

Di queste dimensioni nascoste è possibile trovare conferma nei conti di spesa barberiniani e in particolare in quelli del 1639[24] che offrono la documentazione più ricca per la ricostruzione del "cantiere" della scenografia berniniana: una stagione di eccezionale importanza che vede l'inaugurazione del teatro Grande; a cui, come si è detto, il Bernini diede (certamente) la sua opera almeno per l'apparato scenotecnico e la scena del II intermezzo, quello della Fiera, oltre che (presumibilmente) per la direzione e la sovrintendenza dei lavori.

La nuova stagione prevedeva un'opera già messa in scena due anni prima, il *Chi soffre, speri*, una drammaturgia che l'allora monsignore Giulio Rospiglio-

si aveva tratto dalla novella del Boccaccio *Il Falcone*. Lo studio puntuale delle relative giustificazioni di spesa, riunite molto significativamente in uno stesso gruppo con sommario iniziale e riferimenti individuali è importante perché ci dà modo di confrontare i singoli pagamenti: massimo creditore risulta Giovanni Battista Soria[25], capomastro falegname e architetto, per l'erezione del nuovo palcoscenico (530,75 scudi), a parità con lo scultore Nicolò Menghini[26] (530,35 scudi), che sembra aver diretto la squadra dei falegnami, degli artigiani e dei pittori per quanto riguarda la fabbricazione delle scene.

Nel conto controfirmato dal Menghini questi ultimi sono espressamente citati; così come per le macchine, l'esecutore non è dunque certamente uno solo e neppure tre, come si potrebbe pensare facendo riferimento al discorso del Bernini a Chantelou sopra citato, ma un gruppo di pittori a lui strettamente legati[27]: Giovan Francesco bolognese, cioè il Grimaldi, già attivo nel *San Bonifacio* dell'anno precedente[28], un Giovanni fiammingo che potremmo identificare con Giovanni Francione, già anch'egli attivo nel *San Bonifacio*[29], un Giovanni Maria da Urbino che è certo quel Giovanni Maria Mariani che l'anno dopo, sempre sotto la direzione del Bernini, avrebbe guidato una troupe di lavoro a Parigi molto probabilmente per realizzare il teatro e le macchine dell'allora Palais-Cardinal di Richelieu[30], un Giovan Battista Speranza che è stato di recente oggetto di un piccolo studio specifico[31], un Giovanni fiorentino che verosimilmente è il Giovanni Ferri detto il *Senese* attivo anche nelle Quarantore del 1638[32], uno sconosciuto Giuseppe Carli "che ha depinto due statue del Giardino"[33], un Girolamo "pittore di prospettive" non meglio identificato[34] e un Domenico bolognese in cui si potrebbe riconoscere il pittore Domenico Santi detto il *Mengazzino*[35]. Quest'ultimo, un inserimento successivo nel conto, non è forse impiegato come pittore, perché sembra lavorare proprio a quella macchina del Sole berniniana che tanto successo riscuoterà presso i contemporanei. Ricordiamo anche Guidubaldo Abbatini, già citato in precedenza, in questo caso pittore esecutore della prospettiva della *Fiera di Farfa*[36]. E si citano anche indoratori (per le basi e le colonne laterali al proscenio), pupazzari (per le cartapeste e per le figure), sarti, calzolai, arazzieri, falegnami, modelli (dei pittori, qui impiegati come aiutanti), muratori, diversi dei quali dipendenti della Fabbrica di San Pietro, che diventa anzi una delle sedi di questo lavoro, insieme con l'"anticaglia" (le rovine classiche nei giardini) e lo stesso "stanzione" del nuovo teatro.

Ma dal momento che anche in una corte munifica come quella dei Barberini le scene venivano riutilizzate, per le scene del teatro effimero eretto nella Sala dei Marmi, e in particolare per quelle del *Sant'Alessio*, che lo inaugurarono, si devono fare anche altri nomi.

Metodologie d'attribuzione: le scene del Sant'Alessio

figg. 8-9 Il problema delle scene del *Sant'Alessio* è davvero spinoso. È certo che, a causa di una particolarissima occasione, la visita del principe Alessandro Carlo

di Polonia (1634), un alleato prezioso per lo Stato della Chiesa, si aumentano le mutazioni sceniche e si pubblica la partitura musicale con le incisioni delle scene al suo interno; la qual cosa ci dice quanto sotto questo pontificato si puntasse, anche provocatoriamente (contro le tensioni di austerità indotte dalla Riforma), sull'immagine: perfino su quelle del teatro. Sulla destra di ogni stampa si trova scritto il nome dell'incisore, "François Collignon sculpsit", un incisore francese[37] formato alla scuola di Callot, attivo a Roma in questi anni e anche oltre.

Sulla sinistra, là dove dovrebbe figurare l'inventore, e dunque il probabile scenografo, solo un misterioso monogramma: una *B* tagliata da una *f*. Su questo monogramma si sono scatenate le più diverse supposizioni. La prima, quella tradizionale, è la più facile[38]: "Bernini fecit", dove *fecit* rafforza l'aspetto dell'invenzione. Un'attribuzione plausibile dal momento che Bernini dirigeva i restauri del palazzo Barberini; che il suo interesse al teatro è più che documentato; e infine per tutte le motivazioni che si sono citate nel capitolo precedente.

Accurate ricerche d'Archivio condotte inizialmente da Irving Lavin[39] hanno tuttavia accertato come nelle *Giustificazioni* di spesa sia riportato, per le scene, solo il nome del pittore e architetto lucchese Francesco Buonamici, in seguito attivo a Malta[40]; mentre successivamente Maurizio Fagiolo e soprattutto Elena Povoledo hanno preferito pensare il Buonamici solo come restauratore dell'apparato originario di Pietro da Cortona ("Berretini fecit"), anch'egli attivo per i Barberini proprio in questi anni, in particolare nella grande volta del salone del palazzo e anche nelle contemporanee feste delle Quarantore. La consonanza delle scene del *Sant'Alessio* con le *Quarantore* del 1633 allestite da Pietro da Cortona è in realtà evidente[41].

Un'ipotesi importante è infine quella di Franca Petrucci Nardelli[42] per la quale la cifra a sinistra potrebbe essere identificata non in "B F", cioè Francesco Buonamici o Berretini fecit, ma in "B S", cioè Stefano Della Bella: non solo infatti il suo rapporto con il Collignon è documentato – lavora per lui come disegnatore – e ha accertati interessi nel teatro, ma in questi anni è a Roma ed è pagato per tre volte (due delle quali per ignoti motivi) dal cardinale Francesco.

Osservo per parte mia che il conto segnalato dal Lavin[43] differisce da altri esaminati nel corso di questo studio (si veda per esempio quelli del 1639 di cui più oltre) in quanto, trattandosi di un estratto complessivo, riporta il nome di un solo pittore, quello del Buonamici, mentre al Guitti era riservata la funzione di ingegnere delle macchine, come è infatti affermato nella pubblicazione della partitura dell'opera. In realtà le modeste retribuzioni corrisposte ad entrambi possono far supporre la ripresa di un teatro e di scene e macchine già esistenti; come quelli, per esempio, che lo stesso Guitti, coadiuvato da un gruppo di pittori tra i quali spicca il nome di Andrea Camassei, aveva predisposto l'anno precedente per l'*Erminia sul Giordano* (cfr. il dispaccio veneziano del 22 gennaio 1633 già citato, dove si parla espressamente di un Guitti interamente occupa-

to nella "constructione di un teatro […] con diverse mutazioni di scene"). Da un ulteriore controllo del nostro conto emerge inoltre che nella messinscena del *Sant'Alessio* sembra avere un ruolo primario il padre teatino Valerio Poggi che affiancava il Bernini come architetto addetto alla misurazione e al controllo della costruzione dell'intero palazzo e che, come si è visto, avrebbe seguito nella stessa veste anche l'erezione del teatro Grande.

Sulla base di tutti questi ritrovamenti si potrebbero certo assegnare le scene a Pietro da Cortona, il loro restauro al pittore Francesco Buonamici, l'edificio teatrale con il fronte scenico e le macchine al Guitti e solo una sovrintendenza generica allo stesso Bernini.

Sia le scene che la drammaturgia dell'opera, anche a prescindere dalla lettera del Guidiccioni citata, rinviano tuttavia all'artista.

Gli elementi comici entrano anche qui, contravvenendo alle "regole"; il Demonio "frana" come (lo si vedrà) farà la tavola del Convito berniniano offerto dai Chigi (1668). Soprattutto: nella scena dell'Inferno al Demonio è data la forma del *Laocoonte*, la statua ellenistica prediletta su tutte dall'artista. Su questo tuttavia si dirà meglio nelle conclusioni di questo studio.

È solo allargando l'indagine alla festa che è possibile venire a capo di questa difficile storia: a quella *Giostra del Saracino*, combattuta in quello stesso carnevale, organizzata per conquistare ai Barberini una patente di gloria cavalleresca che la casata, di recente acquisita alla nobiltà, non aveva; su un tema comunque di grande interesse collettivo che non a caso figura anche nel teatro Barberini e già nel teatro Farnese, e cioè quello ispirato ai poemi cavallereschi estensi. La descrizione annessa alle tavole di questa festa[44] ci permette infatti di accertare che mentre l'apparato della Giostra era opera di Francesco Guitti, le tavole sono disegnate per l'incisione da Andrea Sacchi. Sulle incisioni figura a sinistra il monogramma AS con la scritta "inventor", a destra "F. Collignon sculp.": le indicazioni sono date allo stesso modo che nelle nostre scene. È chiaro a questo punto che, in questo caso come in quello del *Sant'Alessio*, sulla sinistra è indicato, non il nome del progettista dell'apparato, ma il semplice disegnatore dell'immagine e dati i rapporti di collaborazione regolari che intercorsero in questo senso tra Collignon e Della Bella, possiamo supporre che il monogramma sulla sinistra si riferisca a quest'ultimo, il quale sarebbe dunque soltanto il disegnatore delle scene.

Difficilmente il Poggi può essere stato il "corago" dello spettacolo, perché per tradizione lo era il letterato autore del testo: probabilmente ne fu invece il "provveditore"[45], cioè colui che provvedeva a procurare i materiali necessari. Nemmeno il Bernini poteva essere il "corago" d'altronde, per lo stesso motivo. Nel caso del teatro Barberini, l'autore era Giulio Rospigliosi, un letterato del tutto particolare – futuro papa Clemente IX – con interessi documentati alla messinscena, interessi che le fonti dicono maturati insieme al Bernini in quella loro "domestica confabulazione" sugli spettacoli barberiniani che si è già citata.

Mi pare indubbio dunque che, in questo come negli altri spettacoli barberiniani, contrariamente alle consuetudini, un'influenza forte fu esercitata dall'artista-attore sul letterato.

Affrontando con un'ottica unica e contestuale, così come a mio parere si dovrebbe, le scene e la festa barberiniane e il lavoro del Bernini e delle sue équipes, si ha motivo di credere del resto che si possano ascrivere all'artista pressoché tutti gli eventi della Corte pontificia, almeno come supervisione o come invenzione realizzata da altri pittori esecutori, proprio come è a lui che si ascrivono i grandi apparati decorativi che nel loro complesso gli erano affidati[46]; e anche come in genere si ascrivono – evidentemente in maniera alquanto approssimativa – a una sola persona le scene che in realtà sono materialmente eseguite da altri.

A queste motivazioni che già portavano al suo nome (almeno per l'"invenzione") se ne possono comunque oggi aggiungere altre.

C'è, come si è visto, una lettera molto significativa del letterato Lelio Guidiccioni che allude ad una rappresentazione "di macchine" anche per il *Sant'Alessio* del 1629, facendo esplicito riferimento a due scene, una di Inferno e una di Cielo; e, se è vero che le mani del responsabile dello spettacolo furono allora "esemplari al mondo nel proprio merito non che nella rappresentazione dell'altrui", il nome del Bernini, sia pure con qualche perplessità[47], può essere riproposto, dal momento che il Guidiccioni era dell'artista il più fervente ammiratore[48]; c'è la testimonianza di due biografi berniniani sulla costante attività data ai teatri barberiniani; c'è la considerazione che i pagamenti al Bernini non seguivano le vie consuete ed è certo per questo che non troviamo quasi nessuna documentazione al riguardo; e c'è infine, come si è detto, il fondato convincimento che le scene, anche in una corte munifica come quella dei Barberini, venissero riutilizzate.

I conti di spesa per le scene e le macchine del Chi soffre, speri

Se sui sistemi di mutazione scenica utilizzati nelle scene del *Sant'Alessio*, possiamo fare solo delle ipotesi, prevalentemente legate alla presenza del Guitti nel 1633-34, di quelli certamente istallati e collaudati dal Bernini nel *Chi soffre, speri* (1639) restano alcune *Giustificazioni* di spesa; ma quelle del capomastro falegname Giovan Battista Soria[49] sono deludenti essendo riportate solo misure complessive. Si citano 2565 palmi di telari, più 1219 per i cieli; e 840 di canali sul palco e "di sopra, sotto al cielo dove corrano le scene"; e i canali sono accuratamente insaponati perché vi possano scorrere i telari. Questi conti evidenziano solo telari e canali, non periatti. Ma non si tratta di un dato risolutivo[50]: altri conti potrebbero essere andati perduti (in quegli anni la computisteria è molto lacunosa) e molti materiali derivati dalle messinscene degli anni precedenti potrebbero essere stati già posseduti. Che il Guitti, almeno fin dal 1625, cono-

scesse il sistema dei telari scorrevoli nella sua fase più perfezionata, è evidente dai suoi disegni, recentemente pubblicati da Giuseppe Adami[51]. Considerando anche il "trave di mezzo" già citato, possiamo dedurne che il sistema di mutazione scenotecnica su telari scorrevoli vantato dal Torelli come una sua invenzione, fosse a Roma e prima ancora, a Ferrara, già conosciuto e che forse fu anche attraverso i numerosi agenti dello spettacolo romano, fuoriusciti a Venezia, che si diffusero queste conoscenze insieme alle altre che si sono già rilevate. Almeno in questa stagione del 1639 comunque la responsabilità berniniana nella parte scenotecnica è sicura: come precedentemente rilevato, il conto del Soria documenta ben 43 giornate di lavoro dell'artista specificamente "per aver messo e levato più volte e accomodato le scene e nuvole e messele in opera".

Il conto di Nicolò Menghini segue invece passo passo – dal 21 gennaio al 26 febbraio – lo svolgersi dei lavori, così che possiamo capirne alcuni procedimenti. Gli acquisti sono significativi: cento "coccioli per dipingere", ossia, forse, piccoli vasi per ogni tipo e anche intensità di colore, "due catine grandi per dar il gesso", dieci "pile", ossia ampi tegami, un paio di grandi forbici, un martello e una libbra di filo da cucire; e poi ritagli di guanti e "gesso da macinare i colori", migliaia di "bollette" ossia chiodi a testa grossa e "gavette" di spago e mazzi di corde.

Le tele sembrano di diversi tipi: in particolare "una pezza di tela serpera […] la quale serve per il Sig.r Cav.ro Bernino"[52], ma anche "tela pagliara"[53], stoffe sangalle e altre tele non specificate[54]. E gli acquisti saranno continuamente integrati da altri analoghi nei giorni a venire.

Le tele si tagliano con le grandi forbici, si cuciono, si tirano forte per mezzo di corde e si inchiodano con martelli e bollette sulle guide. Si fanno due tipi di colla, una più ordinaria ottenuta con la farina, detta "colla di pasta" o "farinaccio […] per accomodare li cornicioni e capitelli di carta pista che erano tutti guasti" o per "otturare le crepature alle tele vecchie"[55]. Per i buchi più grossi si potrà intervenire su eventuali fenditure servendosi di un cartoncino applicato al rovescio; con lo stesso sistema si potranno "otturare li bugi" del sipario[56] e anche applicare rilievi di cartone ai telari, come quelle "figurine che stanno nell'ultima lontananza", "trinciate" da Giacomo calzolaio[57].

La colla animale si ottiene invece mediante la bollitura nelle pile di ritagli avanzati dalla fabbricazione dei guanti (è dunque fatta con pelle animale) e si tratta della colla più fine. La si unisce con gesso (macinato più finemente possibile, a volte colorato: "gesso da presa per dare sopra alle tele che se gli leva la presa et allora è perfetto"[58]), entrambi bolliti nei tegami fino a costituire un composto di tipo cremoso che si stende sulle tele in più mani con pennelli grandi e piatti, seguendo il verso delle linee che si vogliono dipingere, fino a ottenere una superficie perfettamente levigata.

Il conto barberiniano documenta dunque come si usassero per i telari scenici press'a poco le stesse operazioni di imprimitura che sono preliminari all'opera pittorica su tela: queste tecniche di preparazione, di cui abbiamo notizia per

esempio nelle *Vite* del Vasari (1550)[59] e anche in alcuni ricettari[60] che si possono supporre abbastanza diffusi, erano molto importanti perché da esse poteva dipendere la luminosità di un dipinto; dunque anche la riuscita di una scenografia doveva essere loro debitrice. Ma se è certo che esse rispondevano a principi comuni, è anche altrettanto certo che le varianti erano infinite e che facevano parte del bagaglio di conoscenze, dello stile e della professionalità di ogni pittore[61].

Si compra anche del carbone con la cui polvere, passata attraverso cartoni "da contornare"[62] – ossia bucherellati per l'operazione detta "dello spolvero" – che pure si acquistano, è possibile la trasposizione dei disegni sulle tele così preparate, senza lasciare alcuna traccia sull'opera compiuta: anche questa un'operazione mutuata dalle tecniche pittoriche, espressamente prevista nei testi di cui sopra.

Intanto si macinano i colori nei catini, mescolandoli con il rosso d'uovo ("ova per far la tempra"[63]), così come è previsto fin dall'antico trattato del Cennini ("sempre tanto rossume quanto colore che temperi"[64]) per la pittura a tempera. Il legante che risulta più usato in questi conti è infatti il rosso d'uovo: ciò che dà il senso di lavori particolarmente accurati e di una committenza generosa. La tempera legata a colla, anch'essa del resto qui utilizzata[65], è infatti generalmente preferita nei lavori di rapida esecuzione e dunque risulta la più adatta alla scenografia. Nello stesso conto si fa qualche cenno anche all'"oliva per far la tempra"[66], probabilmente per emulsionare l'uovo, accendere i colori e anche ritardare l'essicazione per lavorare con maggiore tranquillità.

Si indorano le basi e i capitelli delle colonne per il quadro scenico, mediante l'applicazione di un ulteriore tipo di colla detta "cervona" su cui cospargere l'oro con speciali pennelli di puzzola e bambagia[67]. E c'è il problema delle "due fontane che stavano nel palco"[68] (probabilmente al centro degli zampilli sul proscenio, una delle quali certamente "ovata", l'altra – forse – "tonda", circondata di 9 zampilli: una sopra l'altra, un po' come nell'incisione dello stesso proscenio pubblicata nel 1658[69]) di cui si fabbricano le casse curandone l'impermeabilizzazione con la stoppa ("calafattare"), coinvolgendo un tinozzaro per sistemarle e un giardiniere per inchiodare i "tarteri"[70] sulle fontane stesse, una decorazione probabilmente di grande effetto. Anche le nuvole del cielo, protagoniste nel "temporale", grande attrazione del primo intermezzo, si tirano mediante corde sulle guide ed è un'operazione in cui lo stesso Bernini è direttamente impegnato[71]. E si prova con particolare attenzione l'"ultima lontananza"[72], quella popolata di figurine di cartoncino e che, da altri riscontri[73], dovrebbe corrispondere a quella del Giardino.

Nonostante l'imponenza e la qualità delle maestranze impiegate, come si è già scritto, nel teatro Barberini, quando si può, si riutilizza e si restaura, e senza alcuno scrupolo di tenere separati i due campi del sacro e del profano: così si trasportano le quattro colonne del fronte scenico e i banchi dell'udienza dalla chiesa di San Lorenzo e Damaso, due scale da San Pietro e dall'Ambasciata di

Francia e altre da San Carlo ai Catinari[74], "store" (stuoie?) da San Pietro per oscurare la sala e soprattutto ben 602 scene del *San Bonifacio*, lo spettacolo messo in scena nel palazzo della Cancelleria l'anno precedente (responsabile delle scene Francesco Romanelli[75]), che del resto in questa stessa stagione del 1639 si replica sia nello stesso luogo che nel teatro Grande.

E dunque questi conti vanno necessariamente integrati con quelli del 1638[76].

La macchina della Luna e quella del Sole

Un osservatore alquanto critico delle scene realizzate a Parigi dal Vigarani per il teatro per musica, paragonando l'assedio della sua *Alceste* a quello realizzato in quegli stessi giorni dai comici italiani per una loro commedia, osservava che quest'ultimo era certo superiore al primo perché la scena era "de relief et non de plate peinture comme à l'Opéra"[77]. Si tratta di un commento importante perché conferma la specificità della scena dei comici; e anche perché è il commento di un erudito, un punto di vista per il quale, paradossalmente, potremmo avvicinare il teatro dei comici a quello sempre vagheggiato degli antichi. Il quale teatro dei comici sarebbe dunque, più di quello degli eruditi, realmente e concretamente classicista, non solo dal punto di vista della drammaturgia[78], ma anche da quello delle scene.

Questo commento può forse aiutarci a capire le ragioni del disprezzo dimostrato dal Bernini nei confronti dello scenografo estense, evidenziando infatti come quella scena bidimensionale, prospettica e illusionistica che costituiva il linguaggio ormai ufficiale del teatro per musica non gli apparisse come lo strumento "giusto" per una resa fedele della realtà. Questo era del resto stato chiaro fin dagli esordi di questo linguaggio: i suoi stessi teorici avevano messo in rilievo il fenomeno delle "aberrazioni marginali"[79] e molto presto gli artisti avevano cominciato a perdere la fede nella rigida applicazione della griglia prospettica con unico fuoco. L'esempio principe è quello di Annibale Carracci che nella Galleria Farnese usa una pluralità di punti di vista: un sistema che il Bernini ammirava particolarmente, contrapponendolo proprio alla prospettiva tradizionale[80]. Uscita dalla sfera d'interesse dei pittori[81], la prospettiva era rientrata, a partire dalla metà del Cinquecento, in quella degli architetti e in particolare dei quadraturisti e degli scenografi, pittori considerati di secondo piano, creatori per eccellenza di spazi non reali, ma illusionistici, patentemente falsi. E sappiamo quanto l'artista fosse teso a una resa fedele della realtà.

Ma non è tutto. Quando si occupava di teatro, Bernini era innanzitutto un uomo di teatro. Per giudicare al meglio il teatro delle Tuileries, egli si siede "davanti al posto destinato alle regine" e parla "della struttura di questa sala e della difficoltà di sentire la recitazione dei versi e la musica in un luogo tanto grande e così disposto"[82]. Ricordiamo che si tratta di una preoccupazione costante nei co-

mici e di una loro competenza del tutto particolare al riguardo; di essa sanno nel tempo impadronirsi anche i "coraghi" dei teatri per musica[83]. Se egli contesta le strutture articolate dei teatri "lombardi", non lo fa dunque per motivi stilistici, ma innanzitutto per motivi di acustica e di visione. Nel caso della costruzione dei teatri – un caso in cui entrambe le sue funzioni sono messe in gioco – egli è appunto, prima che architetto, un uomo di teatro.

Fra gli scenografi Vigarani e l'artista Bernini non c'era, dunque, tanto una rivalità dovuta a orientamenti diversi, quanto una diversa qualità di interventi. Che l'artista romano rigetti le regole prospettiche rigidamente intese e in particolare il loro fondamento, e cioè l'unicità del punto di vista, esprime la distanza che egli sente da personaggi ch'egli qualificava poco più che artigiani. Eppure egli era ben consapevole che la mimesi non significava una piatta duplicazione della natura in scena e che il lavoro di mediazione dell'artista era necessario[84]; ma i suoi metodi erano nettamente diversi e improntati a una libertà che gli veniva proprio dal mondo del teatro. Così, servendosi di un sapiente (ma empirico) esame dei "contrapposti", egli accostava sul palco vere colonne, vere fontane e perfino veri animali[85] agli elementi illusionistici e, come è stato proposto, questi ultimi a una scena almeno in parte fissa; e, valendosi di un'avvertita disposizione e graduazione delle luci, sapeva ottenere l'effetto di una vera, straordinaria realtà ricreata. Nel teatro del Bernini l'obiettivo della verità della messinscena si salda, come vedremo, in maniera del tutto coerente a quella dell'interpretazione; ed entrambe sono ottenute con una sapiente mescolanza di verità e di artificio; e anzi montando insieme, a contrasto, mimesi fedeli e mimesi di inganni.

Le sterminate profondità e le enormi macchine dei Vigarani, rispondenti a una committenza e a una tradizione precise, avevano una logica e una finalità molto diverse. Le loro scene sono un lungo, fantasioso e articolato discorso sulla tecnica della prospettiva, un discorso che mira a creare uno sfondo illusionistico e dichiaratamente falso e in questo senso 'teatrale' ai fasti mitologici di Luigi XIV. E si pensi anche alla loro grandiosa macchina della Luna, capace di trasportare "toute la Maison royale et pour le moins soixante autres personnes tout à la fois", dove il riferimento naturale della luna è dunque solo uno spunto per rappresentare metaforicamente la realtà idealizzata e "altra" della corte; astratta, quanto sapientemente costruita. Si pensi, per contrasto, alla macchina del Sole berniniana, che realizzava il giro del sole dall'alba al tramonto sul mare con effetti di realtà così straordinari, da creare un vero disorientamento in chi, entrando nel teatro al tramonto, si trovava poco dopo di fronte a un'alba[86]. L'acquerello conservato nello Staatliches Museum di Berlino, se, come sembra, può essere attribuito all'effetto complessivo della "lontananza" (in questo caso: l'orizzonte più l'ultima coppia di telari) della scena romana, conferma, con le rocce bizzarre e irregolari, le sapienti sfumature di colore, i raggi del sole fedelmente riflessi nel mare e le "vere" nuvole in cielo, questo straordinario effetto di verità: una verità che emerge con grande evidenza, specie se si confronta questa veduta di mare

fig. 13

con le molte incisioni coeve sullo stesso tema[87], e che non è dovuta (solo) alla differenza del mezzo espressivo. Come le incisioni, l'acquerello riprende certamente una scenografia: lo confermano gli elementi laterali e il fatto che una veduta di mare o di paesaggio priva di personaggi non era all'epoca oggetto di alcuna attenzione da parte dei pittori italiani. Ma, a differenza delle comuni scenografie, la veduta rivela qui l'artista. Gli studiosi d'arte che l'hanno presa in considerazione sono stati ovviamente più impegnati a valutarne l'eventuale attribuzione al Bernini che a vagliarne l'importanza sul piano della "naturalezza" scenica; mentre gli studiosi di teatro, con l'unica eccezione di Cesare Molinari, non se ne sono mai occupati, come se l'attribuzione berniniana comportasse di fatto l'esclusione del disegno dalle nostre sfere d'interesse. È certo che di questa veduta si potrebbe dire come essa riproponga sostanzialmente il tema dei quattro elementi caratteristici della festa cortigiana. Eppure essa sembra contemporaneamente delineare una via nuova della scenografia: un'ambientazione non più simbolica e prospettica, ma assolutamente "naturale" e insieme suggestiva dell'azione scenica, ottenuta per la prima volta con perizia d'artista e fini di verità.

La macchina, come detto sopra, era stata sperimentata dal Bernini quattro anni prima in casa propria, ma fu ripresa anche all'interno degli spettacoli barberiniani. Questa continuità tra teatro d'attore e teatro per musica, rivendicata dallo stesso artista (che ricorda al re di Francia solo la macchina della commedia[88]) e che all'epoca costituisce probabilmente un vero unicum, trova tuttavia particolari riscontri e significati nella cultura e nell'immaginario dei Barberini. Il Sole era infatti protagonista nelle loro "imprese" araldiche e anche nel quadro astrologico natale del pontefice[89] e dunque non a caso era stato probabilmente oggetto della particolare attenzione degli artisti, anche a causa delle trasparenti interpretazioni allegoriche da esso consentite. Già da essi frequentemente utilizzato – come luce della Divina Sapienza che fuga le tenebre dell'ignoranza, per esempio, nel grande affresco del Sacchi eseguito nel loro palazzo; o come riferimento dell'eliotropia, le cui magiche proprietà consentono il felice scioglimento del *Chi soffre, speri*[90]; o anche come animazione diretta dello stesso tema nel corso di alcune mascherate[91] – il tema del Sole potrebbe anche essere visto in rapporto con la recente condanna delle teorie galileiane: è infatti il Sole che si muove, dall'alba al tramonto. Eppure nulla di questa ricchezza di riferimenti traspare dai commenti: tutti sono colpiti esclusivamente dalla straordinaria verità realizzata dal "mago" Bernini.

Ed ecco perché, negli spettacoli del Vigarani nessuno si stupisce per gli "spettatori finti", nessuno si spaventa per la tempesta e tutti trovano semplicemente quanto mai "agréables"[92] i suoi incendi. Mentre dei crolli, delle inondazioni, degli incendi previsti nelle sue commedie il Bernini soleva avvertire il suo committente, il cardinale Barberini, perché non fosse coinvolto nel terrore generale; ma, "per quanto messo sull'avviso, il Cardinale si era spaventato"[93].

Non si può parlare dunque di una inferiorità del Cavaliere rispetto agli sce-

nografi "lombardi", come sembra pensare il Lavin[94]. Si è detto come il Bernini cominci giovanissimo proprio dallo studio delle loro tecniche, conosciute forse indirettamente da presumibili contatti con i cantieri farnesiani e certamente attraverso il Guitti, venuto a Roma nel 1633. Ma è evidente dalle sue realizzazioni come molto presto il Cavaliere sviluppi un'idea tutta sua, "diversa", dello spazio scenico. La diversità nasceva dall'essere felicemente riuniti per una volta nello scenografo di corte tutti i soggetti dello spettacolo, l'attore e il capocomico in primis; una teoria della scenotecnica che nasceva dalla viva pratica del teatro.

Possibili esiti a Venezia

La costruzione di scene "reali" sul palco e i loro particolari effetti illusionistici sollecitano d'altronde anche altre considerazioni. Di fatto si creò un tipo di scena, certamente favorita dall'apporto delle migliori tecniche e dei migliori artisti del tempo, (rispettivamente) ferraresi e romani, che ebbe caratteri suoi peculiari di resa del "vivo".

Potrebbero allora essere significativi, in relazione ai contatti da Roma a Venezia che si sono precedentemente delineati, alcuni passi della descrizione della messinscena dell'*Andromeda* veneziana, che fu la prima del nuovo teatro musicale a pagamento (1637):

> Sparita la tenda, si vide la scena tutta di mare, con una lontananza così artifitiosa d'acque e di scogli, che la naturalezza di quella (ancor che finta) movea dubbio a' riguardanti, se veramente fossero in un teatro, o in una spiaggia di mare effettiva. Era la scena tutta oscura, se non quanto le davano luce alcune stelle; le quali, una dopo l'altra a poco a poco sparendo, dettero luogo all'aurora, che venne a fare il Prologo […] In questo mentre si vide la scena luminosa a par del giorno. […] Uscì di poi Giunone sovra un carro d'oro tirato da' suoi pavoni […] Con meraviglioso diletto de' spettatori volgeva a destra e a sinistra, come più le piaceva, il carro. Le comparve a fronte Mercurio. Era e non era questo personaggio in machina; era, perché l'impossibilità non l'ammetteva volante; e non era, poché niun altra machina si vedea che quella del corpo volante […]. In un istante si vide la scena, di maritima, boschereccia; così del naturale ch'al vivo al vivo ti portava all'occhio quell'effettiva cima nevosa, quel vero pian fiorito, quella reale intrecciatura del Bosco e quel non finto scioglimento d'acque […] Uscì 'l mostro marino. Era con sì bello artifitio fabricato quest'animale che, ancorché non vero, pur metteva terrore. Tranne l'effetto di sbranare e divorare, havea tutto di vivo e di spirante…[95].

L'insistenza, da un lato sull'"artifitio" scenotecnico, dall'altro sulla naturalezza "al vivo al vivo" di queste scene veneziane e perfino delle macchine di mostri non era probabilmente una nota generica. Ricordo che l'adesione fedele alla realtà non era generalmente apprezzata neanche nell'arte e che è proprio a Roma, inizialmente attraverso Annibale Carracci e poi attraverso il Bernini[96] e

altri, che il ritratto "al naturale" o "dal vivo" entra nel gusto della cultura "alta". Simili accenti, di una strepitosa naturalezza ottenuta attraverso l'artificio, potrebbero essere allora la testimonianza di una peculiarità della scena romana, esportata a Venezia, insieme con il canto, dai musici-imprenditori romani Benedetto Ferrari e Francesco Manelli nonché dai tanti cantanti e, sopratutto, dalle tante cantanti, a cui era stato interdetta a Roma la "pubblica" esibizione[97].

Nelle opere musicali veneziane, e particolarmente nell'*Andromeda*, sono state infatti riscontrate diverse analogie con quelle romane. Che il tema sia mitologico e non religioso non ha, a ben guardare, molta importanza: il clima in cui l'eroina è concepita è sempre quello del "teatro della virtù". Così il Lamento di Andromeda riecheggia, oltre a quello di Arianna, anche quello della Maddalena; anche l'iconografia mostra la stessa attrice in queste "parti" nei quadri del Fetti[98], evidenziandone l'eccellenza d'interpretazione. Come già nel teatro Barberini, numerose sono le inserzioni comiche e frequente l'uso delle macchine. Nella descrizione sopra riportata il sorgere dell'alba con i suoi effetti di luminosità diffusa ricorda con evidenza la famosa macchina del Sole berniniana.

Lo scenografo dell'*Andromeda* veneziana non è documentato: si è pensato al veneziano Giuseppe Alabardi detto il *Schioppi*[99] oppure al ferrarese Alfonso Rivarola detto il *Chenda*[100]. A partire dalla descrizione sopra citata e alla luce della presente indagine, si potrebbe anche supporre uno scenografo romano.

Non sarebbe per caso dunque che un diplomatico francese di lì a qualche anno scriverà: "essendo questo carnevale in Venezia io ho visto cose et per machine et per musica che sapevan d'assai quello che si fanno in Roma"[101].

Documento

Adì 15 Genn.o 1639, conto presentato da Nicolò Menghini scultore per lavori compiuti dal 15 gennaio al 26 febbraio 1639, in *Commedia del Carnevale 1639*, Bibl. Ap. Vat., Arch. Barberini, *Giustificazioni 3315-3374*: n. 3315, cc. 6-18

[c. 6]

Addì 15 gennaro 1639

In prima per haver fatto portare quattro colonne che stavano a SS. Lorenzo, e Damaso e s'è fatto un viaggio per colonna, a ragione di giulij quattro il viaggio sono ---------- 1 : 60

E più quattro capitelli e quattro piedistalli di dette colonne vi hanno fatto due viaggi ---------- : 80

E più vi sono stati tre facchini a tirar fuori la sodetta robba e Francesco Chiavarino falegname e s'è dato giulij tre per ciascuno perchè hanno havuto a caricare la soddetta robba ---------- : 90

E più giulij quattro che io ho dato a Chiavarino che fu assieme con li facchini ---------- : 40
Il suddetto giorno si è speso ---------- 3 : 70

Addì 21 gennaro 1639
Si è comprato cento coccioli per depingere ---------- : 90
Si è comprato due catine grandi per dare il gesso ---------- : 20
Si è comprato diece pile da un grosso l'una ---------- : 50
Si è comprato un paro di forbice grandi ---------- : 50
Si è comprato un martello per battere le bollette ---------- : 30
Si è comprato una libra di filo da cuscire ---------- : 50
Il suddetto giorno si è speso ---------- 2 : 90

Adì 22 gennaro 1639
Si è comprato otto giulij di retagli di guanti ---------- : 80
Si è pigliato una quantità di gesso da macinare e colori, dove vi è stato due facchini ---------- 2 : -

9 : 40

[c. 6v]
E più per portatura di pile, coccioli, e catini ---------- : 10
E più per uno, che tirava le tele vi è andato due migliara di bollette ------- : 80
Queste sono le spese del suddetto giorno ---------- 1 : 85
Spese fatte il suddetto giorno
In prima una pezza di tela serpera che costa ---------- 5 : 20
la quale servì per il Signor Cavaliero Bernino
E più viaggi due fatti da San Lorenzo per portare due piedistalli grandi alle quattro fontane ---------- : 80
E più a tre facchini che hanno portato fuori il cornicione e dette robbe et aiutato à caricare ---------- : 40
E più due migliara di bollette ---------- : 80
E più dieci pile che servono per i pittori ---------- : 50
E più due gavette di spago ---------- : 10
E più due viaggi di facchini per portare li colori ---------- : 15
E più giulij tre di candele per li muratori, che hanno lavorato il sabato à sera per buttar giù una muraglia del palco ---------- : 30
E più giulij tre di farina per far la colla di pasta ---------- : 30
E più per un cartoncino per atturare li bugi, che sono in dette tende ----- : 30

9 : 75

[c. 7]
Giornate pagate il sabbato che fu 22 di febraro 1639 in prima

Giornate tre a Marcello pagate a ragione di giuli quattro il giorno --------- 1 : 20
E più giornate tre a Marcello pittore per haver messo in ordine tre tavolette per depingere ---------- 1 : 20
E più giornate tre a Francesco modello per haver macinato li colori a ragione di giuli tre il giorno ---------- : 90
E più giuli quattro il giorno ad un facchino che è stato tutto un giorno a lavorare di diverse cose ---------- : 40
E più giornate quattro a Iacomo Agioli che ha aiutato a tirar le tele ------- 1 : 40

Adì 23 Gennaro 1639
Si è comprato due mazzi di corde per legare diverse cose e per tirare in opra le scene---------- : 60
E più per giuli tre dati alli muratori che lavorarono ---------- : 30
Domenica a ciò andassero a bevere perché tirarono il trave di mezzo et anco lavorarono tutta la notte io gli diedi giuli tre per le candele---------- : 30

Adì 24 detto
Si è speso giuli tre di catini per tenere li colori ---------- : 30
E più giuli cinque di retagli di guanti---------- : 50

7 : 10

[c. 7 v]
E più giuli tre di ova per la tempra---------- : 30
E più giuli tre dati ad un facchino che è andato à Pasquino per colori e dopoi è andato per li retagli di guanti ---------- : 30

Adì 24 di gennaro 1639 [cancellato]
E più si è speso giuli dodici per tre migliara di bollette ---------- 1 : 20
E più giuli due di carbone---------- : 20
E più un grosso di spago, et un grosso di scope ---------- : 10
E più giuli uno per l'ova per fare la tempra ---------- : 10
E più giuli tre dati per le candele alli muratori che hanno messo li travi delli ponti ---------- : 30
Spese fatte il suddetto giorno.

Adì 25 gennaro 1639
Si è speso giuli due di gesso da presa ---------- : 20
E più due catine grande ---------- : 10
E più giuli due di filo da cuscire le tele---------- : 20
E più giuli dieci di cartone da contornare ---------- 1 : -
E più giuli uno di farina per far la colla ---------- : 10
E più si è pigliato una pezza di tela serpera ---------- 5 : 20

Adì 26 Gennaro 1639

Si è speso giuli tre per le candele date alli muratori, che hanno vegliato tutta la notte per mettere tutti li travi ---------- : 30

9 : 60

[c. 8]

E più giuli perché andassero a bevere ---------- : 50
E più giuli quattro di pile e coccioli ---------- : 40
E più giuli uno per le candele che servirono alli sartori, che cuscirono le tele di notte ---------- : 10
E più giuli due di spago per tirare li fili ---------- : 20
E più un altro paro di forbice ---------- : 60
E più due martelli per battere le bollette ---------- : 50

Adì 27 gennaro 1639

E più si è dato giuli tre alli muratori di San Pietro per mancia che havevano tirato le nuvole del cielo ---------- : 30
E più dato al facchino pelestrino per più viaggi fatti in tre giorni ---------- 1 : 20
E più giuli quattro d'ova per far la tempra per li pittori ---------- : 40
E più per candele per quelli che vegliano ---------- : 30
E per gesso da presa ---------- : 40

Adì 28 gennaro 1639

E più per ova da far la tempra ---------- : 30
E per filo ---------- : 30
E più dato a tre facchini che hanno portato le scene che erano all'anticaglia ---------- : 60
E per retagli da far colla per dare il gesso ---------- : 60

7 : 30

[c. 8 v.]

Adì 29 gennaro 1639

Si è speso in ova per far la tempra per li pittori ---------- : 30
E più per gesso da presa, che gli si leva la presa e serve per dar sopra le tele ---------- : 30
E più per ritagli da far la colla ---------- : 20
Due viaggi di facchino ---------- : 20
Si è pagato le giornate di diversi lavoranti. In prima a Marcello pittore giornate sei, a ragione di giuli quattro il giorno ---------- 2 : 40
E più a Marcello pupazzaro giornate sei ---------- 2 : 40
E più al modello, che si chiama Francesco giornate sei a ragione di tre giuli il giorno ---------- 1 : 80

E più ad un sarto, che lavora continuamente a ragione di giuli 4 il giorno importa ---------- 2 : 40
E più a Iacomo Agioli, che serve li pittori, a ragione di giuli tre e mezzo il giorno---------- 2 : 10

Adì 30 Gennaro 1639
Si è pigliato d'ova per far la tempra per li pittori ---------- : 20
E più a dui facchini per dui viaggi che hanno portato decine quattro di gesso e li colori da Pasquino ---------- : 20
E più per sapone da ungere li canali e le rote, che corrino ---------- : 30
E più per gesso da presa, che serve per le sciene levandogli la presa------- : 30

13 : 10

[c. 9]
Adì 31 gennaro 1639
Si è speso per ova da far la tempra ---------- : 30
E più per portatura di diverse robbe ---------- : 30
E più si è pagato li pittori, in prima il signor Giovan Francesco bolognese [Grimaldi] ha giornate sei ---------- 12 : -
Il signor Giovanni fiamengo [Francione] ha giornate cinque---------- 7 : 50
E più il signor Giovanni da Urbino [Giovanni Maria Mariani] ha giornate cinque ---------- 7 : 50
E più giornate sei ad un sartore, che ha lavorato il giorno e parte della notte a ragione di giuli quattro il giorno ---------- 2 : 40
E più giornate quattro a Guglielmo, che fa le pietre ---------- 4 : 40
E più per due veglie che hanno fatto li sartori---------- : 50

Adì primo febraro 1639
Si è pigliato giuli quattro di oliva per far la tempra ---------- : 40
E più si è pigliato cinquanta coccioli e otto pile per li pittori ---------- 1 : -
E per gesso per dar sopra alle tele---------- : 20

36 : 50

Adì 3 di febraro 1639
Si è speso giuli quattro di retagli de guanti
[c. 9 v.]
per fare la colla per depingere e per dare il gesso di sopra alle tele--------- : 40
E più per ovva per far la tempra per depingere ---------- : 30
E più giuli quattro per filo da cuscire le tele ---------- : 40
Dui viaggi di facchini, che sono andati per li ritagli e per li colori---------- : 20
E per due gavette di spago doppio---------- : 10

E più per due brocche, o dui catini grandi ---------- : 20
E più per il gesso da presa ---------- : 20
E più per il farinaccio per fare la colla per accomodare li cornicioni e capitelli di cartapista, che erano tutti guasti ---------- : 20

Adì 4 Febraro 1639

Si è speso giuli due per ovva per far la tempra ---------- : 20
Per gesso da presa ---------- : 20
E più speso giuli quattro per candele che sono servite più volte all'anticaglia ---------- : 40
E più si è comprato sei rampini da mettere nel muro ---------- : 30

3 : 10

[c. 10]

E si è comprato cinque catinelle et una brocca ---------- : 70
E più per candele, che sono servite per vegliare allo stantione ---------- : 20
Alli muratori, che andassero a bevere, perché havevano messo la Loggia in opera la notte ---------- : 30

Adì 5 Febraro 1639

E più per ovva da far la tempra ---------- : 20
Per filo da cuscire ---------- : 30
E più si è pagato tutti li pittori e muratori et altri lavoranti che hanno lavorato per detta opera in prima Giovanni Francesco bolognese [Grimaldi] 10 : -
Giovanni Maria d'Urbino [Mariani] ---------- 7 : 50
Giovanni fiamengo [Francione] ---------- 7 : 50
Giovanni fiorentino [Ferri detto il *Senese*] ---------- 5 : -
E in più il signor Girolamo pittore di prospettive ---------- 5 : -
E più a Marcello, che serve li pittori et anco serve a compire gli si dà giuli 4 il giorno ---------- 2 : -
Marcello pupazzaro che serve a cuscire et a tutto quello che bisogna a ragione di giuli 4 il giorno ---------- 2 : -
[voce aggiunta con la scrittura di Niccolò Menghini] A Domenico bolognese [Santi detto il *Mengazzino*?] giornate cinque scudi dico ---------- 5

40 : 70

[c. 10 v.]

Ad un sarto che cuscie di continuo si paga a ragione di giuli 4 il giorno -- 2 :
A Iacomo che serve li pittori et intaglia tutte le carte per le foglie ---------- 2 :
A Francesco modello, che macina tutti li colori a ragione di giuli tre il giorno ---------- 1 : 50
E più a maestro Giulio muratore della Fabbrica [di San Pietro] giornate 5 2 : 50

Toro muratore giornate 5 ---------- 2
A Fusella muratore ---------- 2

Adì 7 Febraro 1639
E più si speso per ovva per far la tempra per li pittori ---------- : 20
Di filo ---------- : 10

Adì 8 Febraro 1639
E più si è comprato giuli dui d'ovva per la tempra ---------- : 20
E per gesso da presa ---------- : 20
Per candele in più volte ---------- : 40
E più per colla cervona da mettere in oro ---------- : 20
E più un grosso di bombage per mettere in oro e dui pennelli di puzola - : 10

13 : 60

[c. 11]
E più dato a Lorenzo indoratore di Casa giuli 55 per un migliaro e mezzo d'oro di mita per dare a due capitelli e due base delle colonne del teatro, dico ---------- : 50

Adì 9 Febraro 1639
E più comprato gesso da presa ---------- : 20
E per ovva per la tempra ---------- : 20
E per candele che servono per l'anticaglia che si lavora per la machina --- : 20

Adì detto
Si è dato licenza a Domenico bolognese [Santi detto il *Mengazzino*?], si è pagato giornate 4 a ragione di giuli 10 ---------- 4 : -
Si è dato licenza a Marcello, che serviva li pittori, si è pagato giornate 4 a ragione di giuli 4 il giorno ---------- 1 : 60

Adì 10 di Febraro 1639
Si è comprato d'ovva per far la tempra ---------- : 20
E più di retagli di guanti ---------- : 10
E più di candele per vegliare ---------- : 20
E più di stoppa per calataffare le casse delle fontane ---------- : 20

Adì 11 di Febraro 1639
Si è speso ad un tinozzaro che ha accomodato la cassa della fontana con suoi cerchi ---------- : 30

12 : 70

[c. 11 v.]
E per ovva per la tempera ---------- : 10
Et a un facchino, che portò li colori ---------- : 10

Dato a mastro Giovanni giardiniero di Casa per inchiodare li tarteri sopra la fontana giuli sei di chiodi, che sono libre sei ---------- : 60

Adì 12 Febraro 1639

Si è speso per ovva ---------- : 20
E per filo- ---------- : 20
E più di retagli di guanti ---------- : 40
E dato alli muratori e falegnami che hanno aiutato a provare l'ultima prospettiva, di mancia acciò andassero a bevere ---------- 1 : 20
E più per candele di sego ---------- : 50
E per candele di cera per fare la prova ---------- 1 : 20
E si è pagato al signor Francesco bolognese giornate sei ---------- 12 : 00
Et al sig. Giovanni fiamengo [Francione] scudi nove per giornate sei ----- 9 : -
Al signor Giovanni Maria d'Urbino [Mariani] giornate sei ---------- 9 : -
Al signor Giovanni Battista Speranza giornate sette ---------- 1 : 50
E più il signor Giovanni fiorentino [Ferri, detto il *Senese*] giornate sette, perché lavorò domenica ---------- 7 : -
E più lavorarono due sarti sei giornate ciascuno ----------

50 : 00

[c. 12]

a ragione di giuli quattro il giorno, sono ---------- 4 : 80
E più hanno lavorato dui indoratori dui giorni a ragione di giuli 4 il giorno ---------- 1 : 60
E più ha lavorato modello giornate sei ---------- 1 : 80
E più ha lavorato Iacomo, che serve li pittori ---------- 1 : 80
E più ha lavorato Giulio muratore della fabbrica di San Pietro ---------- 3 :
E più a Pietruccio ---------- 2 : 40
E più a Toro ---------- 2 : 40
E più a Pietro muratore del sudetto ---------- 2 : 40

Adì 13 Febraro 1639

E più Domenica, che fu alle 13, si provò la machina e [si] lavorò tutto il giorno. Io spesi tra pittori e muratori e falegnami all'osteria ---------- 3 : 50
E più si è vegliato sino alle tre hore di notte per tornare a riprovare l'ultima lontananza, dove io spesi quattro testoni in tanta cera e due candele di sego in tutto ---------- 1 : 80

Adì 14 Febraro 1639

Si è speso per candele di sego per vegliare ---------- : 20
E per ovva ---------- : 10
E per filo per li sartori ---------- : 20

26 : 00

[c. 12 v.]

E per gesso da presa per dare sopra le tele che se gli leva la presa et all'ora è perfetto	: 30
Dato alli falegnami e muratori, che hanno vegliato	: 40
Adì 15 Febraro 1639	
Si è speso scudi cinque e mezzo in un migliaro e mezzo d'oro da indorare li capitelli e base delle colonne del teatro	5 : 50
E più per ovva per fare la tempra	: 40
E per candele per vegliare	: 30
E perché andassero a bevere	: 40
E di ritagli di guanti	: 60
Per viaggi di facchini, che hanno portato diverse robbe che hanno bisognato, come gesso e colori et ritagli et altri viaggi che hanno bisognato	: 40
Adì 16 Febraro 1639	
Si è pigliato d'ovva giuli uno e due di farina, che serve per otturare le crepature alle tele vecchie	: 30
Et alli muratori, che hanno vegliato per mancia	: 30
E per filo da cuscire	: 10
	9 : 00

[c. 13]

Adì 17 Febraro 1639	
Si è speso per ovva per fare la tempera per li pittori	: 20
Si è mandato via Marcello pupazzaro adì 17 di febraro	1 : 60
E per due pile grandi	: 10
Si è pagato a mastro Iacomo calzolaro per le trinciature delle figurine che stanno nell'ultima lontananza	1 : 80
Adì 18 Febraro 1639	
Per ovva per la tempera	: 40
E più per candele di sego	: 30
E per filo	: 10
Alli muratori e falegnami acciò andassero a bevere	: 30
Adì 19 Febraro 1639	
Si è dato a facchini per portatura di diverse robbe	: 40
Et a dui facchini, che hanno portato due scale dalla fabrica di San Pietro	: 20
E più per tre libre d'oro	3 : -
E più per retagli di guanti	: 50
Adì 20 Febraro 1639	
E più si è pagato per Giovanni Francesco Grimani [Grimaldi] bolognese	12 : -

Et al signor Giovanni Maria d'Urbino [Mariani] per sette giornate che ha fatto lui con il signor Giovanni fiorentino [Ferri, detto il *Senese*] ------ 10: 50

31: 40

[c. 13 v.]
e il signor Girolamo e tre falegnami e quattro muratori si lavorato [sic] signor Gironi.mo ---------- 7 : -
E più al signor Giovanni fiorentino [Ferri, detto il *Senese*] ---------- 7 : -
E più al signor Giovanni fiamengo [Francione] ---------- 9 : -
E più al signor Giovanni Carli ---------- 2 : -
Al signor Gasparo che è [cognato ?] del signor Iacomo arazziere ---------- 3 : -
E più al sartore ---------- 1 : 80
E più al modello ---------- 1 : 80
E più a Iacomo che serve li pittori ---------- 1 : 80
E più pagato a mastro Giulio muratore della fabrica di San Pietro per giornate sette ---------- 3 : 50
E più a Fusella ---------- 2 : 80
E più a Toro ---------- 2 : 80
E più a Pietruccio ---------- 2 : 80
li sopradetti sono tutti della fabbrica [di San Pietro]
E più Giovanni Battista Speranza ---------- 9 : -

Adì 21 Febraro 1639
Si è speso in ovva per far la tempera ---------- : 40
E più dato alli falegnami e muratori ---------- : 30
E più di colla cervona ---------- : 20

Adì 22 di Febraro 1639
Si è speso per chiodi da ottanta e centine che servono per la fontana ----- : 40

55: 60

[c. 14]
E più giuli sei alli pittori in tanto vino ---------- : 60
E più giuli quattro per portatura di due botte e due tinozze ---------- : 40
E più giuli tre per portatura di due scale che erano dall'Ambasciatore di Francia ---------- : 30
E più giuli uno per dieci scope da spazzare ---------- : 10

Adì 25 febbraro 1639
Si è speso scudi uno per li muratori, che andassero a pranzo, perché erano stati uno a 20 ore a provare le scene ---------- 1 :
E più giuli 4 di sapone per dare alle sciene ---------- : 40

E più dui fiaschi di vino alli pittori ---------- : 20
E più giuli 4 al tinozaro, che ha accomodato le tinozze e le botte ---------- : 40

Adì 26 febbraro 1639
Si è speso giuli sei per li muratori e falegniami ---------- : 60
E più giuli 4 di sapone per tornare a ungere le sciene, cioè li canali ------- : 40

Adì 27 di febbraro 1639
E più dato alli muratori e falegniami per il pranzo ---------- 2 : -
E la serta che fu il sabbato io gli diedi

6: 40

[c. 15]
da cena a tutti perché piové e poi si diedero a otto ore di notte sempre a faticare, dove io spesi scudi uno e baiocchi ottanta in sedici persone------ 1 : 80

Sommario del presente conto:

Prima facciata	9. 40	scudi	50
	9. 75		26
	7. 10		9
	9. 60		31. 40
	7. 30		15. 60
	13. 10		16. 80
	36. 50		6. 40
	3. 10		1. 80
	40. 70		
	13. 60		197
	70		162. 85
scudi	162. 85	scudi	359. 85

Io Nicolò Menghino ho recevuto scudi trecento cinquanta nove e baiocchi ottantacinque quali sono per saldo et […] pagamento del sodetto conto […] questo dì 8 di aprile 1639

Firmato Nicolò Menghini m. p.

NOTE

[1] Molte cose importanti hanno detto al riguardo Fabrizio Cruciani (1992, pp. 61-72, nel paragrafo dedicato allo "spazio dei professionisti") e Roberto Ciancarelli (*Modalités de réadaptation de l'espace dans le théâtre italien au XVII siècle*, in Lieux 2006, pp. 133-147). Pierre Pasquier (2005, pp. 19-20) ha recentemente messo in risalto la differente organizzazione del lavoro, in Francia, fra scena all'italiana e scena dei comici professionisti, almeno quella dei comédiens dell'Hotel de Bourgogne per i quali sono pensati i bozzetti di Mahelot (o piuttosto di Georges Buffequin) del cui *Mémoire* lo studioso francese ha realizzato un'attenta edizione critica. Nella scena all'italiana l'"invenzione" è assegnata dalla committenza a un architetto-scenografo e l'esecuzione a un pittore (o anche, visti anche i risultati del presente studio, a un gruppo di pittori da lui strettamente dipendenti); nella scena dei professionisti i pittori realizzano i bozzetti e le idee di un *décorateur* legato alla compagnia. Il discorso potrebbe probabilmente essere ripetuto, in Italia e fuori d'Italia, per differenziare teatro di corte e teatro dei comici. Qui porrei il problema se si possa allargare queste puntuali osservazioni, almeno in qualche misura, anche al teatro dei dilettanti per parlare dunque di uno "spazio degli attori". Si veda in proposito, oltre all'essenziale pianta scenotecnica berniniana delle *Due Accademie* (di cui si dirà), la breve scena della *Tartarea* di Giovanni Briccio (pubblicata in Mariti 1978, p. 6).

[2] Per le scene citate di Torelli si veda in M. F. Christout, *Il trionfo della scenografia a Parigi. Giacomo Torelli e l'elaborazione di una tipologia esemplare*, in Giacomo 2000, p. 199; per le resistenze del Torelli cfr. S. Monaldini, *Opera vs. Commedia dell'arte. Torelli e la Compagnia Italiana a Parigi*, ivi, pp. 175-193; per la scena della *Pellegrina* e la Andreini si veda Ciancarelli 2008, pp. 128 sgg.

[3] Ottavio Onorati, alias *Mezzetino*, per esempio, aveva, tra il 1618 e il 1619, all'interno della compagnia dei Confidenti di Flaminio Scala, il compito di realizzare l'architettura e il "superbissimo apparato" di una tragedia presso la corte dei Medici (cfr. Ferrone 1983, p. 56).

[4] Si riveda anche quanto scritto in proposito nel cap. precedente. Per gli effetti di una "diversa" prospettiva in relazione ai comici del teatro dell'Hotel de Bourgogne e ai bozzetti di Mahelot cfr. A. Surgers, *Les décors de l'Hotel de Bourgogne: usage et détournements du type "à l'italienne" en France dans la première moitié du XVII siècle*, in Lieux 2006, pp. 73-86.

[5] Perrucci 1961, p. 76 (ma ho corretto alcune imprecisioni ricorrendo all'edizione originale).

[6] Per esempio quelle degli *Scenari Corsiniani* (per i quali si veda Mariti 1978, pp. CXLII-CXLIII).

[7] Corago 1983, p. 27.

[8] In *Il vangelo di Oxyrhyncus*, 1985 (cfr. E. Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, ubulibri, 1985, pp. 306-307).

[9] Dalla lettera di Massimiliano Montecuccoli al duca d'Este del 20 febbraio 1637, Modena, Canc. Ducale, Ambasciatori Roma, f. 245 (pubblicata per intero in Fraschetti 1900, pp. 262-263). I due Covielli erano impersonati dal Bernini e da suo fratello Luigi.

[10] Come accadrà rispettivamente nella *Baltasara* e nella scena finale del *Chi soffre, speri*.

[11] Il confronto, che qui per il Vigarani è solo accennato, è approfondito sul versante della sua cultura materiale in E. Tamburini, *Cultura materiale del teatro: le tecniche scenografiche del Bernini e quelle del Vigarani*, in Gaspare 2009, pp. 96-112.

[12] Cfr. J. de La Gorce, *Carlo Vigarani intendant des plaisirs de Louis XIV*, Versailles, Perrin, 2005, p. 96.

[13] "Vigarani ha affermato che era assolutamente necessario per un architetto essere un buon esperto di geometria e conoscere a fondo la prospettiva" (Chantelou 2007, p. 302, in data 23 agosto 1665): è l'unico pensiero dell'architetto modenese che Chantelou registra nel corso del suo colloquio con Bernini, il quale invece si diffonde in problemi e differenze particolari. Di questo pensiero si veda un'applicazione concreta nelle scene delle *Fêtes de l'Amour et de Bacchus* (Parigi, teatro de la rue Vaugirard, 1672) in cui il Vigarani accentua le linee prospettiche allo scopo di ottenere un effetto di monumentalità: cfr. La Gorce, *Carlo Vigarani…*, cit., p. 127.

[14] "poiché le cose non ci appaiono solamente per quello che sono, ma in rapporto a ciò che è loro accanto, rapporto che cambia il loro modo di apparire": Chantelou 2007, p. 302, in data 23 agosto 1665. Per la teoria dei "contrapposti", a cui il Bernini molto verosimilmente giunge anche grazie alla frequentazione e agli scambi avuti con Sforza Pallavicino, che fu, come suo "intrinsechissimo", quasi suo "professore privato di retorica" e non solo, si veda Lavin 1980, p. 10 sgg. e Montanari 1997, p. 62. Si deve notare che l'attenzione ai contrapposti, come altri concetti berniniani, era un portato della "maniera" (cfr. Pinelli 1981, p. 141). La superiorità dell'"occhio", e cioè del giudizio intellettuale e personale dell'artista, sulle regole era già in Vasari e prima ancora in Leonardo e perfino in Michelangelo, il quale usava dire che bisognava avere "le seste negli occhi e non in mano". Nel deviare dalle "regole" Bernini riprendeva dunque un concetto caro a Michelangelo, avvalorando così il suo accostamento al grande artista del secolo trascorso; ed era questo un modo per cautelarsi dalle critiche degli ambienti più conservatori, specialmente da quelli degli architetti.

[15] "Ha aggiunto che […] per la prospettiva delle candele occorreva uno spazio di non più di ventiquattro piedi di profondità; questo spazio era sufficiente per far vedere scorci all'infinito, se si utilizzavano bene le luci": Chantelou 2007, p. 257, in data 26 luglio 1665. Il piede francese equivale a 0,325 m, dunque Bernini pensava a un palco di non oltre 7,7 m di profondità (quello delle Tuileries si spingeva fino a ben 46 metri). Su queste "lontananze maravigliose […] all'usanza del cavalier Bernino" si veda il passo degli Avvisi di Roma del 2 febbraio 1641, di cui nel cap. 2, n. 95. Le teorie berniniane sul teatro, filtrate attraverso la testimonianza dello Chantelou, sono esposte in Del Pesco 2007, cap. 3 dell'Introduzione ("Chantelou e il teatro").

[16] Chantelou 2007, p. 416, in data 7 ottobre 1665. A dimostrazione delle sue idee, come detto in precedenza (cap. 2 n. 114), egli tracciò anche uno schizzo puntualmente trascritto dallo Chantelou. Carlo Vigarani il 16 ottobre di quello stesso anno 1665 scrive una lettera al duca estense per difendere da questi giudizi negativi la memoria del padre, accusando a sua volta l'artista romano di aver proposto al re un progetto di teatro "il quale per esequirlo costerebbe almeno quanto un nuovo Louvre": cito da Fraschetti 1900, p. 266.

[17] Cfr. Chantelou 2007, p. 257 (26 luglio 1665) e pp. 304-305 (23 agosto 1665). Per l'identificazione della commedia si veda nel cap. 7 alla n. 72.

[18] "Il segreto sta nel fare solo rappresentazioni tali da ingannare; che, quando il principe propone, bisogna che l'ingegnere sappia scegliere quel che può riuscire meglio, che l'eccellenza consiste in questo, ma che i Lombardi non ci arrivano"; e questo benché le macchine del Vigarani fossero azionate, a Modena, da ben 15-20 cavalli: *ivi*, p. 257 (26 luglio 1665).

[19] Baldinucci 1682, p. 78.

[20] Chantelou 2007, p. 257 (26 luglio 1665).

[21] "Il Cavaliere ha affermato che [Giovanni Paolo Schor, allievo e collaboratore del Bernini] era assai abile nell'ideazione, e che, per commedie e spettacoli, si dovevano avere inventiva e idee, dopodiché ci si poteva far aiutare da qualcuno che le sapesse rappresentare bene [qui peut bien colorer ses idées] e da qualcun'altro che si intendesse di macchine: in questo modo si potevano realizzare cose belle e sorprendenti" (in Chantelou 2007, p. 419, in data 8 ottobre 1665). Bernini individua dunque per gli apparati teatrali tre persone diverse per le tre fasi da lui individuate: l'invenzione (la più importante, coincidente con il disegno, secondo l'insegnamento del Vasari), il colore (e cioè l'esecuzione concreta con eventuali ornamenti adeguati: *ivi*, p. 210, in data 8 giugno 1665) e le macchine: elemento nuovo, quest'ultimo e specificatamente teatrale. Il migliore artista in questo tipo di realizzazioni teatrali in senso lato – forse per il *dessin* e dunque per l'"invenzione"; ma non è escluso che il Bernini riservasse a sé questo ruolo e in questo caso lo Schor sarebbe il più abile degli esecutori – era dunque, a suo giudizio, l'artista fiammingo Giovanni Paolo Schor detto il *Tedesco* (Innsbruck 1615-Roma 1674), un artista che, proprio a partire dalle memorie di Chantelou, egli raccomandò a più riprese alla corte francese al posto del Vigarani. Attivo inizialmente soprattutto presso i Chigi, lo Schor fu in quegli anni assiduo collaboratore del Bernini: dalla Cattedra di San Pietro alle feste per l'ingresso a Roma di Cristina di Svezia; dai due Carri carnevaleschi, uno delle *Arti liberali* per i Chigi nel 1658, l'altro del *Giardino delle Esperidi* per i Borghese nel 1664, alle feste per la nascita del Delfino nel 1661 (cfr. Fagiolo Maurizio-Carandini

1977, I, pp. 164-174, 185-193), fino ai costumi della *Baltasara* berniniana (1668) di cui si dirà. Per i Colonna –, oltre che in vari affreschi nel palazzo, tra cui la decorazione della famosa Grande Galleria in cui forse fu diretto ancora dal Bernini (cfr. Tamburini 1997, pp. 182-183 n. 6; E. Tamburini, *Le feste dei Colonna. La Contestabilessa e Giovanni Paolo Schor*, in Festa 1997, vol. II, pp. 134-139; Strunck 1998), fece le scene dell'*Orontea* (musiche di Antonio Cesti, 1661); e si potrebbe anche supporre, per queste scene, una direzione del Bernini. Quanto poi alle macchine, il massimo esperto era, come si è detto, il ferrarese Francesco Guitti; un altro valido macchinista era forse, come più oltre nel testo, il bolognese *Mengazzino*; ma, secondo il Baldinucci, nelle invenzioni della macchine "niuno il [il Bernini] paragonò giammai" (Baldinucci 1682, p. 76). È certo comunque che egli ben conosceva la *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri* di Nicola Sabbatini (1638), uno dei pochissimi testi di scenotecnica seicenteschi (anche se in realtà abbastanza arretrato) che egli possedeva personalmente (cfr. Fagiolo Maurizio 2001, p. 378). Per lo Schor si veda anche G. Fusconi, *Disegni decorativi di Johann Paul Schor*, in «Bollettino d'arte», 1985, n. 33-34, pp. 159-180. Per le macchine teatrali, almeno a partire dalla *Baltasara* (1668), le fonti citano Mattia de' Rossi, per il quale si veda nel cap. 5.

[22] Come nelle decorazioni della galleria di un palazzo. Si rinvia, a titolo di esempio (che contempla tra l'altro l'attività di pittori spesso impiegati nelle imprese teatrali), ad A. Negro, *I ritrovati affreschi della Galleria di Alessandro VII al Quirinale. Aggiornamenti e proposte attributive su Schor, Canini, Colombo, Fabrizio Chiari, Baldi, Ferri, Grimaldi e Lauri*, in «Bollettino d'arte» 2008-XCIII, s. VI, n. 146 (ott.-dic.), pp. 155-166.

[23] Cfr. Povoledo 1981, pp. 40-41; e potrei aggiungere che forse si riutilizzarono anche le scene del 1629. Per la testimonianza del cardinale Francesco cfr. Waddy 1990, pp. 337-338. Il *San Bonifacio*, dato in un primo tempo alla Cancelleria in modo austero "senza nissuna mutatione di scena, o apparenza" (dalla lettera di Giulio Rospigliosi al fratello Camillo del 1 gennaio 1638: cito da Murata 1981, p. 290, n. 1) fu replicato l'anno dopo, "per variare", "con gl'istessi intermedii et prospettive della suddetta commedia [*Chi soffre, speri*]" (Avvisi di Roma del 12 marzo 1639, ivi, p. 292, n. 11). La scena di "Castel S. Angelo tutto cicondato di lumi, facendo la Girandola, come si fa la festa de Santi Pietro e Paolo" (Avvisi di Roma del 2 febbraio 1641, *ivi*, p. 299, n. 6) che concludeva la *Genoinda* (1641) sarebbe stata ripresa nella *Vita Humana* del 1656 (e due anni dopo ne sarebbe stata pubblicata l'incisione all'interno della partitura: cfr. Franchi 1988, p. 427).

[24] Molti dei conti di spesa di questa stagione sono raccolti nel fascicolo *Commedia Barb. 3315*; ad esso (in particolare al conto di Nicolò Menghini, trascritto in calce a questo capitolo) farò costante riferimento per i lavori del 1639. Per questa stagione e questi conti si veda anche Bianconi-Walker 1984.

[25] Per Giovanni Battista Soria (1581-1651), poi noto soprattutto come architetto – a lui va attribuita infatti la chiesa romana di San Gregorio Magno – occorre ricordare che egli cominciò come falegname e intagliatore alla scuola di Giovan Battista Montano. In tale funzione egli è documentato al servizio dei Borghese (a partire dal 1606) ed anche dei Barberini. Fu collaboratore costante e prezioso del Bernini in imprese fondamentali come quelle del Baldacchino e del campanile di San Pietro (cfr. Mc Phee 2002, p. 229). Attivo in importanti feste romane come le esequie di Paolo V (1622) e la consacrazione di San Pietro (1626) e forse anche per la beatificazione di Elisabetta del Portogallo (1625) per la quale avrebbe realizzato il 'teatro' (cfr. Fagiolo Maurizio-Carandini 1977, I, pp. 46-53, pp. 68, 71), lo ritroviamo anche negli spettacoli dei Barberini, per esempio, oltre che in questo *Chi soffre, speri*, anche nei *Santi Didimo e Teodora*, il dramma per musica del 1635 (cfr. Hammond 1994, p. 226) e nel *San Bonifacio* del 1638 (cfr. i *Conti Barb. 2992 a*, c. 268). E ci restano ancora, opere preziose di concezione e di intaglio, i suoi soffitti, i suoi armadi, i suoi cori (cfr. TH-B e McM, ad vocem, redatta, quest'ultima, da Patricia Waddy; Gonzales 1994, pp. 48-49 e p. 62).

[26] Nicolò Menghini (1610-55) fu scultore e architetto collaboratore del Bernini, accademico di San Luca e in essa principe negli anni 1645-48 (si veda la voce in TH-B e Montagu 1991, p. 178). Responsabile per diversi anni delle Quarantore della chiesa di San Lorenzo in Damaso alla Cancelleria per il cardinale Francesco Barberini e di quelle della chiesa del Gesù (cfr. Fagiolo Maurizio-Carandini 1977, I, pp. 120-122, 150-152), era stato attivo anche nel *San Bonifacio* barberiniano dell'anno precedente (si vedano *Conti Barb. 2992 a*, cc. 267-268). In questo spettacolo del 1639 appare il diretto

responsabile delle scene e in particolare l'artefice della scena di Giardino di cui più oltre, alla n. 73 (*Lavori Barb. 3315*, c. 33v).

[27] Un uso, del resto ormai largamente diffuso sia in campo artistico che teatrale: cfr. le "équipes di specialisti […] accomunati da una tecnica progettuale ed esecutiva intrepida e 'sprezzante', idonea […] a garantire efficacia spettacolare, taglio dei tempi esecutivi e […] delle spese" di cui scrive Antonio Pinelli (1981, pp. 157-158), che l'artista direttamente trasferisce dalla sua pratica architettonica e pittorica a quella teatrale.

[28] Giovan Francesco Grimaldi (Bologna 1606-Roma 1680), pittore bolognese decoratore di numerosi palazzi romani, fu attivo anche in Francia per il cardinale Mazzarino tra il 1649 e il 1651. Per la committenza teatrale barberiniana lavorò almeno a partire dal 1638 nell'allestimento del *San Bonifacio* (lo si può verificare nei *Conti Barb. 2992 a*, c. 169), lavorando verosimilmente alle scene prospettiche e di paesaggio e ponendosi in concorrenza – per lo più senza molta fortuna – con lo stesso Bernini. Ma nel 1656, in occasione della venuta di Cristina di Svezia, sembra avere avuto lui la responsabilità delle scene della *Vita Humana*, dei *Carri*, dei costumi dei cavalieri e del "Teatro" del Carosello combattuto davanti al Palazzo (*Nota Barb. 7657*). Si veda Pascoli 1730, I, p. 42; Povoledo 1990, pp. 99-144. Per l'aspetto biografico ed artistico, si veda specialmente Matteucci-Ariuli 2002.

[29] Un "Giovanni Francioni pittore" infatti firma per ricevuta nei *Conti Barb. 2992 a*, c. 267v. e in Aronberg 1975, pp. 485-486 si documenta l'attività per i Barberini del pittore fiammingo "Giovanni Francione" autore di numerosi quadri di argomento religioso o profano e anche di paesaggi.

[30] Come *infra*, n. 86.

[31] F. Falsetti, *Percorso di Giovanbattista Speranza*, in «Studi romani», 2000, n. 3-4, pp. 359-380. Lo Speranza, pittore classicista e controriformista, lavora sovente alle dipendenze del Bernini, spesso con Pietro da Cortona, Giacinto Gimignani, Francesco Romanelli e l'Abbatini.

[32] Un "Giuvani Senese" pittore è citato in *Adì Barb. 2993*, cc. 309-313v. Per i Barberini egli dipinge anche un quadro di animali: cfr. Aromberg 1975, p. 58., p. 521. Per lui si veda F. Cappelletti e L. Testa, *Il trattenimento dei Virtuosi. Le collezioni secentesche di quadri nei palazzo Mattei di Roma*, Roma, Argos, 1994, pp. 110-111 (a p. 151 si documenta anche l'attribuzione al Ferri del quadro della *Giostra* barberiniana del 1634); e la voce nel DBI redatta dalla stessa Testa.

[33] *Adì Barb. 3315*, c. 14; a c. 13v si cita anche un Giovanni Carli.

[34] Ragioni anagrafiche rendono difficile l'identificazione con il Girolamo Reatini detto "pittore delle marine", attivo ad Ariccia nel 1672, a palazzo Colonna nel 1676 e nel teatro Ottoboni nel 1690 (cfr. Tamburini 1997, p. 189).

[35] *Adì Barb.* 3315, c. 12. Nel 1638 un Domenico pittore bolognese è documentato a Roma e se ne è proposta l'identificazione appunto con il bolognese Domenico Santi (del quale peraltro non sono note, a mia conoscenza, attività romane e neppure teatrali: cfr. la voce sul TH-B): si veda A. Bortolotti, *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Bologna, Regia Tipografia, 1885, p. 164. Il Santi fu attivo nel cantiere bolognese di S. Michele in Bosco (cfr. A. Stanzani, *Un itinerario nell'architettura dipinta. Illusionismo in giardino*, in *Architetture dell'inganno. Cortili bibieneschi e fondali dipinti nei palazzi storici bolognesi ed emiliani*, Bologna, Art&Co., 1991, pp. 54, 77; Ead., *Un itinerario nell'architettura dipinta.* Felsina Picta*: i cortili seicenteschi*, *ivi*, pp. 77 e 79) e fu più tardi anche maestro di scenografi come il bolognese Carlo Antonio Buffagnotti.

[36] L'Abbatini, già legato al Bernini in imprese fondamentali come la basilica di San Pietro e la cappella Cornaro, pittore esecutore della *Fiera di Farfa* (cfr. alla n. 46) nonché attore delle sue commedie ("come spiritoso" impersonava lo zanni bergamasco Trappolino "con assai maniera e vivezza"), si era totalmente asservito al potente artista, tanto che era definito dal Passeri "schiavo comprato alla catena" (Passeri 1772, pp. 240, 243; per lui si veda anche Ciliberti 1986, pp. 331-343 nonché la voce nel DBI, redatta da C. Guglielmi).

[37] Cfr. J. Kuhnmünch, *Un marchand d'estampes à Rome au XVII siècle: François Collignon*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français», 1978 (1980), pp. 79-100.

[38] Sostenuta per esempio dal Fraschetti che, come è noto, deformò intenzionalmente un passo del diarista Gigli inserendovi il passo "ideate, ed eseguite dal Bernini" (Fraschetti 1900, p. 261).

Hanno ripetuto l'attribuzione il Clementi (1899, I, p. 473), il Mariani (1949, p. 257), il Bragaglia (A. G. Bragaglia, *Storia del teatro popolare romano*, Roma, Colombo, 1958, p. 137). Il Fraschetti peraltro potrebbe aver visto i *Baccanali* di Francesco Cancellieri, in cui in un passo un po' ambiguo (*Cancellieri 1813*, tomo 109, capo XIII, p. 759 (c. 38 r) interpretava in tal modo il *Diario* del Gigli.

[39] Cfr. Lavin 1964, p. 569.

[40] Per il Buonamici, già attivo con Andrea Camassei nell'*Erminia sul Giordano* e in seguito attivo nell'isola di Malta anche in attività di spettacolo si veda E. Tamburini, *Francesco Guitti, Francesco Buonamici, Giovanni Maria Mariani, Gaspare e Carlo Vigarani: scenografi italiani in viaggio per l'Europa*, in Lieux 2006, pp. 192-194.

[41] Cfr. Fagiolo Maurizio 1969, p. 229. Mentre Lavin non concorda sull'ipotesi (cfr. Lavin 1980, p. 160, n. 7) Elena Povoledo (1981) la accetta, basandosi anche sulla consuetudine teatrale di utilizzare le scene già disponibili: saranno le cosiddette "scene di dotazione".

[42] Cfr. F. Petrucci Nardelli, *Il cardinale Barberini senior e la stampa a Roma*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria» 1985, vol. 108, pp. 133-198

[43] *Em.mo Barb. 1907*.

[44] *Festa fatta in Roma, Alli 25 di Febraio MDCXXXIV E data in luce da Vitale Mascardi*, Roma, G. G. De Rossi, 1634

[45] Come Girolamo Seriacopi negli intermezzi fiorentini della Pellegrina del 1589 (cfr. Testaverde 1991) o Giovanni Battista Cavalcantini dell'*Amor Pudico* romano del 1614 (cfr. E. Tamburini, *Patrimonio teatrale estense…*, cit., pp. 39-77).

[46] Si pensi per esempio alla stessa cappella Cornaro di S. Maria della Vittoria. Nessun dubbio che si tratti di una cappella berniniana; eppure, per esempio, il soffitto era materialmente realizzato dall'Abbatini. Il progetto berniniano che almeno in questo caso ci resta, conservato alla Biblioteca Nacional di Madrid (pubblicato da Lavin 1980, fig. 250), dimostra quanto l'Abbatini ne fosse il fedele esecutore. Possiamo pensare che nella realizzazione di una scenografia il procedimento di lavoro fosse assolutamente lo stesso e ciò spiega perché nelle biografie berniniane si parla di spettacoli barberiniani con scene e macchine dell'artista e poi troviamo nei conti di spesa nomi di artisti suoi collaboratori. Ed è certo che anche la prospettiva della famosa *Fiera* berniniana del 1639 era in realtà materialmente opera dello stesso Abbatini (cap. 2, n. 52).

[47] L'osservazione di Maurizio Fagiolo dell'Arco circa la particolare vicinanza dell'aspetto stilistico delle scene architettoniche ai modi di Pietro da Cortona, in particolare a quelli espressi nel teatro delle Quarantore eretto da quest'ultimo in San Lorenzo in Damaso nel 1633, resta, a mio parere, tuttora valida. Si veda, per un confronto, l'apparato eretto dal Bernini in San Pietro (1625) per la canonizzazione di Elisabetta del Portogallo (cfr. Fagiolo- Carandini 1977, I, pp. 66-68 e 82-83).

[48] In proposito si veda nel cap. 2 alla n. 10.

[49] *Lavori Barb 3315.*

[50] Un conto del 1656 (*Conto Barb. 7556*), e dunque redatto per una "commedia" messa in scena in occasione delle feste per la venuta di Cristina di Svezia, documenta pagamenti effettuati dal pittore Guidubaldo Abbatini ad altri pittori (Fabrizio Chiari, Francesco Grimaldi e il Giovanni Maria Mariani: cfr. il *Ristretto Barb. 7557*) per "scene de libretti alla Cancellaria". Nel conto si specifica di "aver tirato la tela a 4 libretti, cioè dui telari per libretto, che si aggiunse, e datoci il gesso e la colla sopra". I nomi sono ancora in buona parte quelli delle équipes berniniane. Sembra dunque che in epoca abbastanza tarda a Roma si usassero ancora scene angolari serliane (ammesso che le "scene de libretti" debbano essere così interpretate; qui sarebbero due per parte; ma i 18 fogli di cartoncino previsti permetterebbero di riutilizzare con apposite "giunte" anche libretti preesistenti) davanti a una prospettiva centrale formata da due grandi telari scorrevoli, ognuno formato dall'unione di due telari dalle dimensioni consuete.

[51] Adami 2003, p. 142.

[52] *Adì 15 Genn.o 1639*, cit., c. 6v. Un'altra se ne acquista due giorni dopo (c. 7v). Doveva essere una tela liscia e sinuosa come la parola "serpera" fa supporre (ringrazio la prof.ssa Paola Bignami per la gentile consulenza).

[53] "tela pagliara a 4 bolle", più volte acquistata, per esempio nel conto *Adì Barb. 3315 a*. La tela di Pagliara (Messina) è ancor oggi una nota produzione locale.

[54] Per il *Sant'Alessio* del 1632 si usarono anche lenzuoli della Guardaroba, dati a Pietro da Cortona per farne "alcuni pezzi di scene piccole" e per "impanate cioè […] per li anternoni che fegnevano ochi"; e ancora "tela quadretto" per "l'ochio del Demonio": cfr *Alfabeto Barb. 263*, cc. 44v e 145.

[55] *Adì Barb. 3315* cc. 9v e 12v.

[56] *Ivi*, c. 6v.

[57] *Ivi*, c. 13.

[58] *Ivi*, cc. 8v e 12v. Il gesso va infatti preventivamente "spento" nell'acqua per evitare che, seccandosi, eserciti un'eccessiva trazione e faccia crepare le tele: un pericolo particolarmente forte nel caso di pezzi mobili come i telari scenici. Il "gesso da presa" è una voce del *Vocabolario* del Baldinucci (1681).

[59] Vasari 1996, p. 211 sgg. (commento a p. 276). Anche nell'antico trattato del Cennini (Cennini 1982 che però fa riferimento prevalentemente a una pittura su tavola) si citano i vari tipi di colla e tra questi la "colla di pasta" (*ivi*, p. 111, cap. CV), la colla animale o "di caravella" o "di spicchi" (perché, seccandosi, può essere tagliata: *ivi*, p. 114, cap. CIX) e la "colla per dare il gesso" (*ivi*, p. 120, cap. CXV). E nelle *Vite* del Vasari un breve capitolo – Vasari 1996, pp. 221-223 – è dedicato alla "pittura imitativa per decorazioni", cioè per "archi, commedie o feste", dove si raccomanda l'uso di creta legata con colla sulla tela, che si tenga costantemente umida bagnandola da dietro per avere la possibilità di intervenire fino all'ultimo.

[60] Come il dialogo del veneto Gian Batista Volpato, *Modo da tener nel dipinger*, scritto – con una vivacità che potremmo dire teatrale – alla fine del secolo e pubblicato in Merrifield 1849, II, pp. 719-755. In questa stessa raccolta (pp. 757-841) troviamo pubblicato un altro manoscritto che potremmo dire un equivalente di area francese, dunque per noi altrettanto interessante: *Recueuil des essais des merveilles de la peinture* di Pierre Lebrun (1635).

[61] Una interessante ricerca sulle antiche *Ricette e ricettari. Tre fonti per la storia delle tecniche delle arti alla Biblioteca Queriniana di Brescia (sec. XVI-XVII)* e relative misteriose circolazioni ha compiuto il prof. Vincenzo Gheroldi (Comune di Brescia, 1995). Sulle tecniche dei colori si veda anche Tallier 1679.

[62] Un procedimento consueto, valido perché i disegni in questo modo restano invisibili. Cfr. Cennini 1982, p. 111, cap. CV e Vasari 1996, pp. 191-194.

[63] In *Adì Barb. 3315*, c. 7. Anche qui si tratta di un acquisto più volte reiterato. "La parola tempera – oltre a designare qualsiasi liquido atto a mescolarsi ai colori – accomuna tutti quei processi di pittura pressoché riservati alla decorazione teatrale, di appartamenti o d'altre di sollecita esecuzione, nelle quali indifferentemente le gomme, il latte, la colla di pelle sono gli ingredienti per rendere appiccicante il colore". Nel Rinascimento "tempera fu nome privilegiato del sistema italiano di mescolare i colori col torlo d'uovo per la pittura in tavola ed in muro o su tela" (Previati 1923, pp. 127-128). Anche il Vasari considera il rosso d'uovo come il legante per eccellenza della tempera e dedica un capitolo al "dipingere a tempera, ovvero a uovo, su le tavole o tele" (Vasari 1996, p. 203-205).

[64] Cennini 1982, p. 148, cap. CXLV.

[65] In *Adì Barb. 3315*, c. 9v si specifica per esempio che i "retagli de guanti" servivano "per fare colla per dipingere e per dare il gesso di sopra alle tele", dunque per entrambe le finalità.

[66] *Ivi*, c. 8v. La tecnica a olio, la cui introduzione il Vasari fa risalire ufficialmente a Jan van Eyck da Bruges (nel 1410: cfr. Vasari 1996, pp. 207-212) e in seguito anche da noi largamente diffusa, è in fondo un motivo importante per il peculiare naturalismo dei pittori fiamminghi.

[67] *Adì Barb. 3315*, cc. 10v, 11 e 12v. Di tecniche di doratura scrive diffusamente Vasari 1996, pp. 231-233.

[68] *Lavori Barb. 3315*, c. 32. Le casse delle due fontane misurano rispettivamente palmi 6 × 4 (con "sponda attorno" alta 1 ¼) e (quella "ovata") 6 × 3 ½ (con sponda di 1 ¾): misure evidentemente prese nel punto di massima larghezza, perché le linee arrotondate delle 2 fontane sono documentate (si veda anche la nota seguente).

[69] L'incisione si trova all'interno della partitura de *La Vita Humana overo Il Trionfo della pietà*, Roma, Mascardi, 1658. Nel conto presentato dal Soria (*Lavori Barb. 3315*, c. 32) solo una delle due fontane è citata come "ovata". Ma nel conto dello stagnaro (*Io Barb. 3315*, c. 40) si citano i "9 zampilli

atorno ala fontana tonda". Ma potrebbe anche trattarsi della stessa fontana "ovata". Le linee arrotondate delle fontane sono comunque documentate anche dalle loro "centine" espressamente citate: *Adì Barb. 3315*, c. 13v.

[70] Il tartaro è un tufo calcareo molto leggero, anticamente usato in Toscana e nel Lazio come materiale di costruzione, in particolare per le fontane. Di tartari connessi a fontane, come di "colature d'acque pietrificate", si scrive in Vasari 1996, pp. 69-70. Doveva trattarsi di una decorazione molto vistosa perché le fontane barberiniane (in cui, si badi, figuravano anche ninfe: cfr. i "gabamenti per le ninfe" nel conto dello stagnaro Bolla, cit. alla n. precedente) sono anche indicate con l'espressione di "fontane colle tarteri" (*cio Barb. 3315*, c. 19v).

[71] *Lavori Barb. 3315*, c. 8.

[72] *Adì Barb. 3315*, c. 12.

[73] *cio Barb. 3315*, c. 19: vi si cita espressamente l'"ultima lontananza del Giardino" assegnata in particolare al Menghini (cfr. n. 26). È la famosa "apparenza del giardino del medemo palazzo de signori Barberini con il gioco della Pilotta, passaggio di carrozze, cavalli e lettighe, et cose simili" che, secondo gli stessi *Avvisi* (*Avvisi Urb. 1107*, 5 marzo 1639, c. 39v), era quella dell'"ult.mo intermedio". È probabile che la scena (sia pure con le piccole variazioni consentite) rimanesse la stessa boscherecia, solo animata nei tre intermezzi, rispettivamente dal "temporale", dalla "Fiera" (i conti berniniani di cui nel cap. 2, n. 52 sembra contemplino una scena diversa dal Giardino in quel "far fare la prospettiva della fiera") e dall'"apparenza del giardino" dei Barberini. Il problema del Bernini, quello di animare uno spettacolo sottomesso alle famose "regole", non sarebbe dunque molto diverso da quello del Mariani quando, due anni dopo, a Parigi, per la tragicommedia *Mirame*, voluta dal 'letterato' Richelieu, si trova a dover creare un'unica, identica scena di Cortile reale. È certo comunque che la soluzione del Bernini è ben diversa.

[74] *Adì Barb. 3315*, c. 6 e 14v; *Conto Barb. 3315 b*, c. 55.

[75] Cfr. S. Bruno, *Suggestioni berniniane nella prima maturità di Giovan Francesco Romanelli*, in Gian Lorenzo 1999, pp. 52-53.

[76] Oltre ai conti raccolti in *Conti Barb. 2992* è importante citare *Adì Barb. 3314*.

[77] Cito da La Gorce, *Carlo Vigarani…*, cit., p. 144.

[78] Cfr. Taviani 1982.

[79] Cioè le deformazioni laterali subite dall'immagine prospettica.

[80] Chantelou 2007, p. 257, in data 26 luglio 1665.

[81] Si vedano per esempio, a Roma, le aspre critiche rivolte al *Cigoli* per avere applicato troppo rigorosamente (e dunque senza quelle correzioni dell'"occhio" che erano giudicate necessarie) le regole prospettiche nella cupola della cappella Borghese in Santa Maria Maggiore (1610-12): cfr. E. Acanfora, *Cigoli, Galileo e le prime riflessioni sulla cupola barocca*, in «Paragone» (Arte) 2000-LI, s. III, n. 31 (603), pp. 29-52. E si veda anche un trattato come quello di Matteo Zaccolini, *La Prospettiva del colore* (1622), in cui, all'opposto delle teorie manieristiche e nel solco di un empirismo la cui origine si può far risalire fino a Leonardo, si rivendica l'importanza della prospettiva del colore: un trattato di matrice emiliana – Zaccolini era stato allievo, a Cesena, di Scipione Chiaramonti – ma diffuso anche a Roma, proprio nella cerchia barberiniana: cfr. J. C. Bell, *Zaccolini's Theory of Color Perspective*, in «The Art Bulletin», marzo 1993, vol. LXXV, n. 1, pp. 91-112. Un estremo, vano tentativo di riassumere la quadratura all'interno della grande decorazione barocca sarà compiuto, alla fine del secolo, da Andrea Pozzo.

[82] Chantelou 2007, p. 257, in data 26 luglio 1665. Proprio con i motivi della scarsa fruibilità visiva e acustica egli aveva giustificato i due teatri nei *Due Covielli* (1637).

[83] Si ricordi quanto scritto dal comico *Frittellino* in proposito: cfr. Ciancarelli 2006, p. 133; e anche da Emilio del Cavaliere nella dedica "A' Lettori" (se è sua, come si potrebbe pensare), premessa alla *Rappresentazione di Anima, et di Corpo…*, Roma, N. Mutij, 1600.

[84] "la natura è diversa dall'imitazione": Chantelou 2007, p. 208, in data 6 giugno 1665.

[85] "[…] una fiera dove intervennero fino un carro tirato da buovi, una lettiga condotta da muli con una persona dentro, uno sopra un cavallo che la seguitava et ogni cosa vera e viva": dal dispaccio del Montecuccoli al duca di Modena del 2 marzo 1639 (cito da Ademollo 1888, p. 30); e che non si

tratti di un effetto ottico è documentato nelle giustificazioni (*Lavori Barb. 3315*, c. 31v) che registrano un "tavolato del Ponte dove sagliono le bestie". Per il complesso rapporto berniniano tra finzione e realtà si veda nel capitolo conclusivo.

[86] Per questo peculiare e "spiazzante" effetto della macchina cfr. cap. 7, pp. 204-205. Che l'azione durasse dall'alba fino a notte dello stesso giorno era, come è noto, un principio drammaturgico vivamente raccomandato e si può supporre che il *Chi soffre, speri* osservasse questo principio, essendo notato nel libretto che il II intermezzo della *Fiera di Farfa* si chiudeva al tramonto. Ma se il Tezi scrive di un sole che sorge e che s'innalza dalle onde e che illumina tutta la scena (a tal punto che quelli che erano appena entrati nel teatro e l'avevano lasciato al tramonto istintivamente potevano essere indotti a supporre un suo movimento a ritroso), in alcuni *Avvisi* relativi allo stesso spettacolo si parla di un sole al tramonto sempre sul mare. Dunque dall'alba al tramonto, il sole fa il suo giro sul mare. Sia la tempesta che la macchina del Sole, a giudicare dalla drammaturgia, sembrerebbero comunque già utilizzate nell'*Erminia* del 1633. Si tratta in realtà di un topos della macchineria cinque-seicentesca, usato per esempio, come osserva il Lavin (1980, p. 164, n. 17) anche dal Serlio; e, si potrebbe aggiungere, anche da Bastiano da Sangallo nel 1539 a Firenze (cfr. *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali, catalogo della mostra a cura di Elvira Garbero Zorzi e Mario Sperenzi*, Firenze, L. S. Olschki, 2001, pp. 143-146) e in epoca più recente dal Castelli (anche se non sappiamo con quali modalità, ma certo seguendo il Cavaliere: cfr. cap. 7, n. 108). L'Avviso con la notizia della macchina straordinaria con le "prospettive di distanza lontanissima illuminate da un sole che col suo giro a poco a poco va a tuffarsi nel mare" è stato segnalato per la prima volta in R. Giazotto, *Un inedito contributo di Benedetto Croce*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1968, fasc. 2, p. 498; è stato in seguito ripubblicato dalla Murata (1981), ma, per un refuso, senza alcun riferimento al mare. Non ho potuto controllare l'originale, ma segnalo che all'Archivio Segreto Vaticano (*Avvisi ASV 14*, cc. 198-199, in data 5 marzo 1639) ne esiste un altro del tutto simile. Il particolare del mare è confermato anche dall'Eritreo: "Ma specialmente attrasse a sé tutti gli sguardi un sole al tramonto che a poco a poco immergendosi nel mare, chiamava le tenebre sulla terra" (Rossi 1645, p. 18; la traduzione è mia: cfr. Tamburini 2003). La citazione del mare è importante perché permette di attribuire, per lo meno come ricordo, non necessariamente di mano sua, un acquerello conservato nel Kupferstichkabinett del Staatliche Museen di Berlino finora considerato con molta diffidenza. La scritta sul disegno "Bernini" (forse però non coeva) ha indotto inizialmente il Cassirer all'attribuzione berniniana, quindi alla sua macchina del Sole (cfr. Brauer-Wittkower 1931, I, pl. XV e II, pp. 33-34); ma l'attribuzione è stata a suo tempo contestata per motivi tematici e stilistici dagli storici dell'arte Grassi e Brinckmann come anche, più recentemente, da Marcello e Maurizio Fagiolo dell'Arco che non hanno compreso il disegno nel loro regesto dell'opera berniniana (si vedano peraltro le obiezioni tuttora valide di Molinari 1968, pp. 116 sgg.). Oggi il particolare del mare permette di ripensare alla primitiva attribuzione: il riferimento dell'Avviso citato alle "prospettive di distanza lontanissime" potrebbe essere meno generico di quel che appare e il disegno corrispondere dunque a una di queste. È stato anche supposto peraltro che l'acquerello debba essere invece assegnato a Juvarra; ma la prof. Mercedes Viale Ferrero – la massima autorità sull'architetto messinese, che qui ringrazio per la risposta – non accoglie quest'ipotesi e per questa scena di mare ha pensato al dramma per musica *Colombo overo l'India scoperta*, dato al Tordinona nel 1690, che ha una scena di "tutto mare" (scenografo forse il Gaulli: cfr. M. Viale Ferrero, *Juvarra tra i due Scarlatti in Haendel e gli Scarlatti a Roma*, a cura di N. Pirrotta e A. Ziino, Firenze, L. S. Olschki, 1987, pp. 178-179n). Un confronto dell'acquerello con l'arcoscenico del teatro Barberini – che la Viale Ferrero gentilmente mi suggerisce – non sembra dare risultati positivi, dal momento che quest'ultimo appare inequivocabilmente rettangolare in larghezza mentre il disegno ha una dimensione prevalentemente verticale. In assenza dell'arcoscenico del Tordinona si possono allora guardare i disegni scenografici di Pierre Paul Sévin attribuiti a questo teatro (cfr. Björstrom 1977, pp. 77-79): ma anch'essi sono tutti sviluppati in larghezza. L'autore dell'acquerello – non escluderei che possa trattarsi del Bernini, proprio perché la mancanza di altri disegni su materie similari non ci consente confronti di tipo stilistico – potrebbe aver raccolto quella che era una delle immagini sceniche di più grande successo della tradizione romana: poiché, come ho dimostrato, è indubbio che la macchina berniniana

del 1639 era realizzata sul mare; ed è altrettanto indubbio che il disegno debba essere riferito ad una scenografia (lo testimoniano gli elementi laterali). Potrebbe forse allora il disegno, come del resto è stato supposto da Brauer e da Wittkower quando non si conosceva ancora l'utilizzo della stessa macchina nel teatro Barberini, riferirsi alla commedia *La Marina*? Anche i due principali biografi berniniani si soffermano sulla macchina. Domenico Bernini la riferisce solo alla commedia *La Marina*, messa in scena (come in cap. 7, n. 72) quattro anni prima, in cui il titolo denuncia l'inedita e spettacolare (tenendo conto che si tratta di una commedia recitata) ambientazione scenica: "Né men vaga fu l'artificiosa machina della *Levata del Sole* ch'egli rappresentò nella comedia della *Marina*; poiché tanto applauso si guadagnò con essa il Cavaliere, e tal pregio aggiunse all'opera, che Luigi Decimoterzo re di Francia per mezzo del cardinal Richelieu mandò a chiederne il modello, che inviò subito il Bernino con una distinta istruzzione; ma nel fine di essa scrisse di suo carattere queste parole, *Riuscirà, quando manderò costà le mie mani e la mia testa*" (Bernini D. 1713, pp. 55-56). E Baldinucci: "Fu il Bernino il primo che trovasse la bella macchina della levata del Sole della quale tanto si parlò che Luigi XIII di G.[Gloriosa] M.[Memoria] re di Francia gliene chiese il modello, il quale subito gli mandò con una puntuale istruzione, ma nel fine di essa scrisse queste parole: "Riuscirà quand'io costà manderò le mie mani e la mia testa" (Baldinucci 1682, p. 77). L'intermediario per questi contatti, come già scritto nel cap. 2, fu Mazarino, già al servizio dei Barberini. Oggi si sa (si veda soprattutto il carteggio tra l'allora Monsignore e l'agente francese Elpidio Benedetti pubblicato in Laurain 1981, pp. 189, 197-201) che una troupe berniniana guidata dal pittore Giovanni Maria Mariani partì nel 1640; che la sua attività francese durò circa un anno, dal luglio del 1640 allo stesso mese dell'anno seguente; e che nello stesso 1641 si inaugurò il nuovo teatro del Palais-Cardinal di Richelieu. La troupe era composta in prima battuta da Giovanni Maria Mariani, figurista e quadraturista urbinate (da non confondere – come io stessa ho fatto in un precedente lavoro – con Giovanni Maria Colombo, di Orvieto, attivo nel *San Bonifatio* del 1638, che infatti firma come tale per ricevuta in *Se Barb. 3314*, c. 298), che aveva lavorato (almeno) alla messinscena di questo *Chi soffre, speri* (1639), all'apparato del *Giosef* (1640) nonché ad alcuni importanti apparati festivi coevi e lavorerà anche per le commedie date in onore di Cristina di Svezia (1656: si veda *Adì Barb. 7657*, c. 182; altri particolari biografici in Tamburini 1997, p. 247, n. 197). Altri componenti della troupe erano il pittore fiammingo e paesaggista Manciola, lo stuccatore Matteo Sassi e due falegnami, di cui uno era un "Tiberio" (forse Infragliati, attivo nelle Quarantore del 1638) e l'altro era un "Francesco del signor cavalier Bernino" che è con ogni probabilità il Francesco Nave citato nei documenti relativi alla struttura teatrale barberiniana del 1639. In seguito partono anche uno scultore (verosimilmente Nicolò Menghini) ed un altro artista che "travaille étonnamment les fleurs" (Mario de' Fiori?). All'epoca dei miei primi studi (Tamburini 1997, p. 246) potevo solo supporre un'attività della troupe nel teatro del cardinale; oggi so che quest'attività è documentata, almeno per quanto riguarda i due spettacoli del 1641 (cfr. Le Pas 1995; G. Warwick, *Soleil et nuages: le Bernin, artiste de cour entre Rome et Paris*, in Rome-Paris 2010, pp. 463-480). La tragicommedia *Mirame* (per la quale si veda la recente edizione: Desmarets de Saint Sorlin, *Mirame*, a cura di C. Guillot e C. Schérer, Rennes, Presses Universitaires, 2010; B. Bolduc, *Stefano Della Bella inventeur des gravures des Nozze degli dei (1637)* e di *Mirame (1641)*, in Rome-Paris 2010, pp. 481-507) si varrà infatti di una macchina del Sole: l'unica possibile in una scena che, in ossequio alle idee del "letterato" Richelieu, si voleva rigorosamente unica. Di questa attività francese fanno fede, oltre alla documentazione dei ripetuti inviti di Mazarino al Bernini, della partenza della troupe e del suo passaggio a Torino, anche la conformazione delle scene che evocano immediatamente quelle barberiniane. Agne Beijer, pur senza conoscere la documentazione di questo viaggio, ha notato la similarità delle scene del *Ballet de la Prosperité des armes de France* (1641) a quelle romane della *Vita Humana* (1656), a cui infatti avrebbe lavorato lo stesso Mariani (cfr. A. Bejer, *Une maquette de décor récemment retrouvée pour le "Ballet de la Prospérité des armes de France" dansé à Paris, le 7 février 1641*, in Lieu 1968, pp. 377-403). Ma anche la macchina del Sole di *Mirame* colpì profondamente l'attenzione dei presenti, sì che i giornali francesi («Gazette de France» del 19 gennaio 1641), pur senza far parola degli artisti italiani (probabilmente perché Mazarino era già oggetto di forti attacchi per la protezione accordata alle maestranze italiane), ne riportano con enfasi la notizia: "La France, ni possibile les pais estrangers, n'ont

jamais veu un si magnifique théatre […] La nuit sembla arriver en suitte par l'obscurcissement imperceptible tant du jardin que de la mer & du ciel qui se trouva éclairé de la lune. A cette nuit succéda le jour, qui vint aussi insensiblement avec l'aurore & le soleil qui fit son tour d'une si agréable tromperie qu'elle duroit trop peu aux yeux & au jugement d'un chacun" (il passo è pubblicato integralmente nello studio di Agne Beijer). E, come detto nel cap. 2, il nuovo teatro del Palais Cardinal che ospitava le rappresentazioni citate fu probabilmente opera della troupe berniniana.

[87] Se ne vedano diversi esempi in J. de La Gorce, *Torelli e gli scenografi del suo tempo*, in Giacomo 2000, pp. 158 e 160.

[88] Chantelou 2007, pp. 304-305, in data 23 agosto 1665.

[89] Il sole era l'impresa del papa. Si veda per esempio l'emblema disegnato da Giacinto Verallo nel ms. della Bibl. Ap. Vat., Barb.Lat. 3901, c. 36: con le api ai quattro angoli, al centro il sole incoronato, fiancheggiato da due angeli. Il tema, come è noto, sarà in seguito recepito in maniera assolutamente analoga e anzi più forte presso la corte francese.

[90] Cfr. Tezi 1642, p. 95: "…ita nos, confidentes prae laetitia, quasi in ipsam Divinam Sapientiam rapti, nihil oscuri, nihil impenetrabilis in posterum posse nobis occorrere". Il Tezi mette in rilievo l'attenzione con cui l'"amplissimus Praesules Mazzarinus" seguiva il lavoro e la sua intenzione di venire ad ammirarlo (*ivi* p. 85). Per il tema del Sole nell'immaginario barberiniano si veda Scott 1991, p. 71.

[91] Per celebrare nel modo più brillante il ritorno dei Barberini in seguito alla riconciliazione con il successivo papa Pamphilj e alle nozze di Maffeo Barberini con Olimpia Giustiniani, pronipote del nuovo pontefice, lo stesso Maffeo dominerà il Carnevale del 1654 apparendo nelle vesti del Sole in un magnifico carro: cfr. Clementi 1939, I, p. 521.

[92] Cfr. La Gorce, *Carlo Vigarani…*, cit., pp. 62-63.

[93] Cfr. Chantelou 2007, p. 409 (6 ottobre 1665). Ricordo i pericoli connessi con simili rappresentazioni: per l'incendio in particolare si veda la lettera del Bonarelli relativa alle incisioni del suo *Solimano* in cui egli esclude la messinscena di un incendio: cfr. Ciancarelli 2008, pp. 98-99.

[94] Cfr. Lavin 1980, pp. 161 sgg.; se di inferiorità si può parlare, lo si deve fare limitatamente ai primi anni e all'aspetto tecnico; ma si può presumere che la frequentazione del Guitti dovette maturarlo non poco anche in questo senso, sia che questa sia avvenuta nel 1633, quando è con certezza documentata, sia che risalga al 1628, come si è supposto.

[95] Dalla dedica dello stampatore Antonio Bariletti "A' Lettori" in *L'Andromeda di Benedetto Ferrari*, Venezia, 1637: cito da A. Momo e M. T. Muraro, *Andromède à Venise et à Ferrare*, in *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté*, sous la direction de F. Sigouret e A. Laframboise, Paris, Klincksieck, 1996, pp. 469-470.

[96] Si veda il catalogo della recente mostra Marmi 2009.

[97] Cfr. G. Morelli-Th.Walker, *Tre controversie intorno al San Cassiano*, in Venezia 1976, pp. 97-129; una lista di cantanti romani che emigrano a Venezia è in Ademollo 1888, pp. 33-35. Giulio Strozzi, già a Roma Accademico Umorista, sarà un protagonista del teatro impresariale veneziano anche come esperto librettista, apprezzato da Monteverdi: cfr. Tamburini 2009.

[98] Un'altra "interpretazione" di Virginia Ramponi, del tutto coerente con quelle citate e anch'essa emergente dall'osservazione dell'iconografia, era quella della Malinconia. Cfr. Ferrone 1993, pp. 243-247.

[99] Da Per Bjürstrom, per il motivo che sarà lo scenografo del successivo spettacolo del San Cassian, *La Maga fulminata* (1638): cfr. B. Bolduc, *Andromède au rocher: fortune théâtrale d'une image en France et en Italie, 1587-1712*, Firenze, L. S. Olschki, 2002, p. 231.

[100] Da Elena Povoledo e poi da Maria Teresa Muraro, perché è stato scenografo di una famosa *Ermiona* padovana (1636), le cui scene sarebbero state vendute per l'occasione: *ibidem*.

[101] [Hugues de Lionne] a [G. Mazarino], Piacenza 25 marzo 1643: cito da M. Murata, *Why the first opera given in Paris wasn't Roman*, in «Cambridge Opera Journal», 1995, n. 7, 2, p. 100.

4.

LA FESTA BERNINIANA (NON SOLO) TRA RELIGIONE E POLITICA

Feste di regime

Si può esaltare, ed è stato fatto (per esempio da Denis Mahon e Yves Bonnefoy[1]), il papato di Urbano VIII Barberini come un nuovo Rinascimento: ed è certo che il suo mecenatismo, la sua raffinata cultura favorirono la crescita di straordinari talenti e promossero iniziative artistiche di eccezionale livello.

Ferma restando la considerazione per questi suoi meriti, si può anche, di questo papato, rilevare le aspettative non mantenute, le occasioni mancate: secondo Fumaroli, la condanna del poeta napoletano Giovan Battista Marino (1627) e dello scienziato Galilei (1632), condanne sostanzialmente originate dalla difficile situazione politica e dalla conseguente ostilità delle gerarchie ecclesiastiche verso atteggiamenti di tolleranza e di apertura, impedirono di fatto quella *renovatio litterarum et artium* che si era già realizzata nella Roma del Rinascimento e che intellettuali, artisti e scienziati attendevano dal papa letterato.

Ma dove certamente questo pontefice rivelò doti straordinarie fu nella eccezionale capacità di organizzare una politica culturale capace di creare consenso.

Con il papato Barberini si imbocca risolutamente la via di un rilancio trionfalistico della fede comunicata universalmente, ai dotti e agli indotti, attraverso le immagini.

Emanuele Tesauro scriveva nel suo *Cannocchiale aristotelico* che per la festa occorreva "mescolare in guisa il facile e il difficile che in un popolo mescolato di dotti e idioti né i dotti sentan nausea per troppo intendere né gli idioti sentan noia per non intendere"[2].

La storia della festa come "storia sociale dell'arte", cominciata da Aby Warburg[3] con il suo studio sugli intermezzi fiorentini del 1589, ha da tempo dimostrato come la festa intesa come incontenibile manifestazione dello spirito popolare, la festa che continua tradizioni pagane in un senso che potremmo dire rabelaisiano, è da tempo alle spalle: il potere politico che nel caso di Roma coincide con quello religioso e ha dunque particolare peso ideologico, si è impadronito di certe occasioni. È innanzitutto una festa di linguaggi che ripetono

lo stesso concetto a tutti i livelli possibili: la festa non solo non teme, ma esige la ridondanza; è "architettura parlante", come l'ha a suo tempo efficacemente definita Kernodle.

Sarebbe riduttivo, peraltro, rilevare, della festa, solo l'aspetto della persuasione esplicita. Le tecniche erano molto più sottili. Un altro gesuita di grande importanza per l'estetica dell'epoca, Claude Ménéstrier, studiando gli spettacoli guerreschi degli antichi, rilevava come la festa fosse in una certa misura anche polivalente, perché ognuno poteva trovarvi un senso diverso: "L'antiquité n'a rien de plus agreable ni de plus ingenieux […] tandis que le peuple s'arrestoit à considerer ces jeux et ces exercices comme des divertissemens, les pretres idolatres en faisaient des actes des religion, les soldats les montres de leur adresse et les savants des études agréables et instructives"[4]. È senza dubbio qui impostato il problema del "funzionamento" dell'immagine nel rapporto con il fruitore di cui oggi molto si parla, e non solo per l'ambito ristretto della storia del teatro[5].

Le due citazioni coeve, quelle del Tesauro e quelle del Ménéstrier, due delle personalità più significative del Seicento, entrambe attive nel campo della comunicazione e della poetica e più che interessate al problema dell'immagine, ci parlano dunque della destinazione universale della festa e della sua disponibilità a una pluralità di livelli di interpretazione tale da consentire la massima attrazione per i più diversi strati della popolazione.

È la Chiesa che crea la figura dell'intellettuale che a tutto sovrintende e quella dello specialista dell'immagine, il "regista"[6]. Che questi non sia più sempre il letterato, ma anche l'artista ci dice la nuova importanza acquisita dall'aspetto visivo; e in una simile prospettiva non c'è dubbio che Gian Lorenzo Bernini fosse uno strumento prezioso. Grazie allo straordinario consenso suscitato dalle sue realizzazioni artistiche e anche al carisma di una personalità insieme estremamente creativa e ricettiva, da un lato lanciata ad ogni sperimentazione, anche la più fantasiosa e antitetica, e dall'altro pronta ad accogliere gli stimoli dei più fini intellettuali del suo tempo fino a quelli dei ben meno considerati comici dell'arte, Bernini contribuisce in maniera decisiva a fare della festa la vera forma istituzionale di Roma nel Seicento, l'evento globale in cui si realizza l'incontro-scontro di tutte le arti, dall'oratoria all'emblematica, dal sacro al profano, dal vero al verosimile, dal gesto all'elemento naturale. Nella festa egli non solo riconosce un laboratorio per sperimentare con materiali poveri le sue idee più ardite, ma nell'uso di tutte le tecniche e dei diversi linguaggi trova lo sterminato campo di azione necessario al suo multiforme ingegno. La continuità tra le sue opere durature e quelle effimere è così evidente che non poche opere berniniane sono pensate in chiave festiva, in questo prestando il fianco ai critici più conservatori. Si pensi per esempio al monumento di Suor Maria Raggi che fu concepito come un drappo processionale mosso e svolazzante[7]; a quello del nero convertito Antonio Nigrita per cui si è evocata la maschera carnevalesca e insieme l'idolo egiziano[8]; alla Fontana dei Fiumi che venne pensata come una mac-

china per il carnevale e a cui in questo senso furono dedicati almeno una commedia e un sonetto[9]. Quanto al Baldacchino di San Pietro, sperimentato in occasione della beatificazione di Elisabetta di Portogallo (1625), sappiamo che fu scoperto, con grande solennità e di fronte a immenso popolo plaudente, in occasione della festa dei Santi Pietro e Paolo il 29 giugno 1633[10]: è il vero *eidolon* svelato della festa[11] e dunque il suo elemento centrale. Quella che si potrebbe dire la teatralizzazione dell'opera d'arte è dunque, nella Roma del Seicento, un fatto compiuto. Ma c'è di più. L'inaugurazione di un'opera berniniana sembra diventare essa stessa il vero motivo della festa, allo stesso titolo delle ricorrenze religiose: questo, molto più di tante parole, ci dà la vera dimensione non solo della celebrità dell'artista fra gli "intendenti", ma anche della sua straordinaria popolarità in tutti gli strati della popolazione. La statua di papa Urbano VIII, trasportata nel giugno del 1640, di notte "a lume di torce", dallo studio dell'artista nel palazzo dei Conservatori in Campidoglio e sempre tenuta accuratamente celata, fu scoperta infatti alcuni mesi dopo, con gran pompa, alla presenza di tutto il Senato Romano, il 27 settembre: fu celebrata una messa solenne, cantata dal Viceregente di Roma monsignor Altieri, e furono fatte generose distribuzioni di pane al popolo[12]. Il Gigli riferisce un particolare di non poco peso: l'evento era stato inizialmente predisposto in occasione dell'anniversario dell'incoronazione del pontefice, e cioè per il 29 settembre, in quanto i Conservatori speravano di "ottenere la riforma nell'Offitio; la qual cosa non gli essendo riuscita, et perché nel giorno di S. Angelo alli 29 dovevano andare li novi offitiali a giurare dal Papa", si anticipò la festa di due giorni, evidenziando con questo come l'inaugurazione di un'opera berniniana potesse costituire di per sé un evento da celebrare.

Si deve notare che un decreto del 1590 vietava esplicitamente l'erezione di statue a pontefici viventi: a questo si deve probabilmente la resistenza del Senato, pur molto disponibile, come si è visto, a cedere sul punto dietro congruo compenso. Se la Riforma aveva tuonato contro l'idolatria delle immagini, la risposta della Chiesa barberiniana non può essere più noncurante, è quasi irridente. Così vive e "spiranti" erano queste statue berniniane di Urbano VIII, contro tutta una tradizione di papi immobilizzati nel gesto benedicente, che alla morte del pontefice quella di cui parliamo fu salvata a fatica dalla furia popolare[13]. L'accusa protestante di idolatria, alla luce di questo episodio, non sembra poi così immotivata.

Ma il contributo alla festa del Cavaliere è ovviamente molto più ampio di quello indicato.

Ricordo che, a conclusione della "Lista di opere del Bernini", compilata, secondo il D'Onofrio, a cavallo della fine del 1675 sotto dettatura del maestro, si trovano le seguenti parole: "Nota che non si pongono le scene, quarant'ore, fochi d'alegrezza, catafalchi, mascherate e cose simili quali sono innumerabili"[14]. Come osservato dallo stesso Bernini, sarebbe dunque impossibile dare

un quadro esauriente di queste "innumerabili" attività nella festa, per le quali non mancano del resto ampi e documentati repertori, come *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600* (1977-78) di Maurizio Fagiolo dell'Arco e Silvia Carandini, e, successivamente, dello stesso Fagiolo dell'Arco, *La festa barocca* (1997). Si potranno, al più, dare alcuni spunti per mostrare quanto ogni festa e anche ogni tipo di festa (processione, esequie, quarantore, convito, festa politica e quant'altro) si prolunghi – e anche si contraddica – nell'altra senza soluzione di continuità. E come si prolunghi e si contraddica anche oltre l'effimero festivo: in particolare nell'arte e nel teatro. Condurre le indagini per compartimenti stagni sarebbe dunque riduttivo: se frequenti sono gli spunti e i legami con il mondo dell'arte, quelli con il teatro sono almeno altrettanto importanti. La nutrita ed eccellente squadra di collaboratori del Bernini – con i nomi di spicco che si sono citati, come Giovanni Paolo Schor, Giovan Battista Soria, Guidubaldo Abbatini, Francesco Grimaldi, Giovanni Maria Mariani, Nicolò Menghini, Carlo Rainaldi, Carlo Fontana e tanti altri, per non parlare che degli artisti (sacrifico i carpentieri, gli artigiani, i focaroli e i tanti mestieri coinvolti) – lavorava, infatti, come lui, su tutti e tre i fronti; anche su quello dell'esibizione attorale, nelle commedie che lo stesso Bernini proprio con loro allestiva e in cui egli stesso si produceva come attore. Un esempio per tutti: a Guidubaldo Abbatini, collaboratore berniniano di tante imprese festive e attore delle sue commedie (impersonava la maschera di Trappolino), si devono assegnare le nuvole e la parte superiore della cappella Cornaro (dove si trova l'*Estasi di S. Teresa*) e insieme anche la realizzazione della "prospettiva" della famosa *Fiera* berniniana, secondo intermezzo dello spettacolo inaugurale del teatro Grande, *Chi soffre, speri* (1639).

La processione, le esequie, le Quarantore, la festa politica, i Carri carnevaleschi

Nel dicembre del 1637 abbiamo le prime notizie di una processione notturna promossa dalla nazione marchigiana, titolare della chiesa della santa Casa di Loreto, che si vale dell'opera dell'artista[15]. Una macchina costituita da un'enorme nuvola che avanzava per terra autonomamente, come per miracolo, portata in realtà da facchini invisibili. Sopra la nuvola erano quattro fanciulli vestiti da Angeli cantori che avevano al loro centro l'effigie della santa Casa, sopra la quale era collocata una statua di stucco della Madonna.

Due anni dopo la processione, divenuta una consuetudine annuale, si arricchisce di una "Galleria a traverso della strada munita di vetriate tutta all'intorno" perché gli illustri spettatori potessero comodamente assistere; "il numero delle torcie bianche fu 600 poco più o meno, tutte le strade erano apparate e le case di lumi, sì che tutta quella parte di Roma pareva un theatro luminoso; portavasi nel mezzo della processione un Christo in figura de Crocifisso di Si-

rolo della Marca, nel fine una machina rappresentante la Santa Casa di Loreto, che dagli Angioli veniva portata per il mare, disegno del Cavaliere Bernino, per via de lumi che parevono onde naturali, erano sopra la machina molti musici cantando gli onori della Vergine e veniva portata da un infinito numero di facchini".

L'immagine del mare sulla macchina, espressa con quelle "onde naturali" che alludono agli spazi sorvolati dalla santa Casa durante la sua miracolosa traversata, sembra così allargarsi all'intorno: il "theatro luminoso" la accompagna come un oceano di luce durante il tragitto, immerge e "segna" fisicamente anche la folla degli astanti, coinvolgendoli più sicuramente nell'evento. E allo stesso effetto molto contribuivano certamente i numerosi musici riuniti sopra di essa, che cantavano in lode della Vergine.

Maurizio Fagiolo e Silvia Carandini, a illustrazione di questo "talamo", pubblicano nel loro ricchissimo repertorio l'immagine più pertinente: il "talamo" recato in processione nel 1625 in memoria della vittoria di Lepanto dalla Confraternita del Rosario di Santa Maria sopra Minerva, un sontuoso baldacchino sovrastato da cupola al cui interno era posta la santa immagine. Tutti gli elementi – aria, acqua, fuoco, terra – concorrono alla macchina; ma l'antitesi acqua-fuoco rappresenta il più importante motivo di attrazione; e non mancano alcune singolarità nei modi con cui viene trattato il tema della luce.

È nelle feste delle Quarantore, tuttavia, che questo tema conosce la sua vera esaltazione.

Secondo Giovan Battista Memmi, "il non men celebre che virtuoso Cavalier Bernini fu il primo che a lumi ciechi e coperti ergesse questo sacro Teatro [delle Quarantore], indi a sua imitazione proseguì di poi con leggiadria e vaghezza di nobilissimi disegni Pietro da Cortona".

Cosa in concreto questa frase, tratta da una fonte del 1730, significasse è specificato da un passo degli Avvisi romani del 1628, in cui, descrivendo il teatro per le Quarantore – una iniziativa dunque da ricondurre anch'essa al papato Barberini – eretto nella cappella Paolina, si parla di "un bellissimo apparato rappresentante la gloria del Paradiso risplendentissimo senza vedersi alcuno lume poiché vi stavano raccolte dietro alle nuvole più di 2 mila lampade accese inventione del Cavalier Bernino"[16]. Va ricordato che questi effetti di luce nascosta sono segnalati fin dal 1619, perfino per illuminare l'ostia consacrata[17]. Effetti documentati anche da uno schizzo berniniano, conservato a Lipsia, in cui due angeli inginocchiati reggono un tabernacolo con il Santissimo Sacramento risplendente[18].

Ben riconosciamo in questi esercizi illuminotecnici il futuro autore dei "trucchi" per l'illuminazione dell'*Estasi di Santa Teresa* e di tanti apparati teatrali o festivi (come quello appena descritto). Espedienti, di cui Bernini era da tempo a conoscenza, tanto che la definizione di luce "alla bernina" era ricorrente e indicava un tipo di illuminazione indiretta rispetto all'osservatore ma diret-

ta sull'oggetto illuminato[19]. Il ricorso a trucchi e artifici per rendere il miracolo religioso era dunque per Bernini assolutamente consueto e non costituiva un problema, dal momento che l'inganno aiutava i fedeli a vivere realmente la loro fede; e molto di più perché la sua è una poetica che si realizza costantemente attraverso l'artificio. Il Lavin ci ricorda che la teologia della luce, una delle tradizioni più antiche del misticismo cristiano, aveva conosciuto in epoca controriformistica un vero revival[20]: l'immagine della luce si raccomandava per la sua chiarezza. Mentre, come è stato notato, la nuvola è tramite naturale tra acqua e fuoco, pioggia e lampi; schermo e insieme trasparente[21]; "macchina scenica in grado di mutare forma e dimensione, di muoversi attraversando in tutte le direzioni il palco grazie alle meraviglie tecnologiche della nuova pratica teatrale"; e insieme "metonimia dell'universo cosmologico", capace di rinviare "alla misura anche esoterica e religiosa del macrocosmo, all'animismo magico di Bruno e Campanella"[22]. Un vero incrocio tra natura e artificio. Gli stessi apparati di nuvole servono a celare i diversi meccanismi e dunque sono un vero cardine del teatro e della festa barocchi: delle apoteosi degli spettacoli barberiniani come degli altari per le Quarantore. La commedia berniniana convenzionalmente intitolata *Fontana di Trevi* ruota interamente intorno al "segreto" della macchina della nuvola, inventata dal "macchinator" Graziano e inseguita con passione dal collega-rivale Alidoro. Non a caso, si direbbe, è proprio sulle nuvole che si esercita in primis il talento di Bernini scenotecnico alle prese con il teatro Grande dei Barberini.

Alcuni anni dopo, nel 1633, le Quarantore della chiesa di San Lorenzo in Damaso appaiono dirette da Pietro da Cortona. L'apparato si segnala in quanto, come si è detto, presenta molti punti di contatto con la scena principale del *Sant'Alessio*; che dunque per motivi squisitamente stilistici è stata attribuita da Maurizio Fagiolo dell'Arco e da Elena Povoledo al maestro toscano, anch'egli attivo per i Barberini proprio in questi anni, in particolare attivo nella grande volta del salone del palazzo; e ricordo a proposito dello spettacolo anche le abbaglianti illuminazioni dell'apoteosi del Santo fra le nuvole. Ma anche a prescindere dal fatto che egli appare saldamente ancorato a una tradizione che fa capo all'invenzione berniniana per la canonizzazione di Santa Elisabetta del Portogallo realizzato nel 1625[23], l'apparato presenta un motivo particolare di grande interesse: il tabernacolo vi è retto dai due angeli proprio in tutto simili allo schizzo berniniano di Lipsia sopra citato.

Chi dunque ha dunque il merito dell'"invenzione" in lavori per definizione complessi e collettivi come quello del teatro o quello della festa di questo periodo? Il Bernini o Pietro da Cortona? Si possono realmente – oggi come ieri – distinguere nettamente i loro compiti?

L'apparato in memoria del duca di Beaufort (1669), caduto nel corso di una guerra perduta contro i turchi, ha al suo centro un'enorme piramide, attraversata a fasce da vicende d'armigeri vestiti alla romana e percorsa da due figurazioni

della Fama, che, suonando le tradizionali tube, ma per una volta in atteggiamento scomposto, appaiono tese a salire verso l'eroe, vestito e armato "alla romana" e protetto da uno scudo crociato. Dalle memorie di Chantelou sappiamo che colonne, obelischi e mausolei (e molto verosimilmente anche le piramidi) sono strettamente legati al Tempo[24] e dunque l'immagine traduce un'idea di eternità quanto mai dinamica, che, affondando le radici nella storia più gloriosa di Roma, è difesa dalla Croce e verso essa appare vitalmente e costantemente sospinta. In cima infatti non l'immagine della Morte espressa con uno scheletro trionfante, come era stato fatto nel catafalco-tempio-mausoleo eretto da Girolamo Rainaldi per i funerali di Alessandro Farnese nella chiesa del Gesù (1589) o anche dallo stesso Bernini per l'apparato di Carlo Barberini nel 1630[25], ma l'immagine dello stesso duca, ben vivo e vittorioso contro ogni evidenza storica: un'immagine che traduce fedelmente l'affinarsi delle tecniche di persuasione messe in atto dalla Controriforma. Non dunque esequie tradizionali, imperniate sulla morte, il dolore e il pianto; ma una sorta di macchina trionfale, retta da due scheletri in atteggiamenti contorti, quasi da maschere grottesche in commedia, quasi riecheggianti le mosse dei famosi *Balli di Sfessania* di Jacques Callot. Scheletri che non sono solo, come è stato detto, il "basso continuo" della festa funebre, ma campeggiano anche, altrettanto agitati, nei suoi monumenti. Ricordiamo quello al centro del sarcofago di Urbano VIII che il Baldinucci si impegna a spiegare razionalmente[26], ma che al Fraschetti appare, con una certa ragione, "orribile, ridevole e meschino"; o quello, ancora più violento, che irrompe da sotto il monumento funebre di Alessandro VII agitando la clessidra; o quello che reca in volo il ritratto "al vivo" di Alessandro Valtrini[27]; o anche i teschi fiancheggiati da ali di colomba, da foglie di corinto, o da zampe di drago che spesso decorano le sue lapidi funerarie. "La figurazione della morte, stigmatizza ancora il Fraschetti buon erede e interprete della cultura idealista, […] non è che un portato di un'aberrazione profonda dello spirito, agitato nella ricerca dell'inaspettato e dell'impressionante. Il buon gusto se n'è ito e non è rimasto più che il capriccio dell'artista di commuovere e quasi di spaventare con una azione scenica"[28]. Il teatro è visto dallo studioso del Novecento come un rischio, come una negatività dell'opera d'arte. Invece, in entrambi i casi – opera effimera o opera duratura – all'interno delle antitesi con cui gioca l'artista – quelle della vita terrena e celeste, del trionfo costruito sulla morte – è la vita stessa a essere espressa con le immagini del teatro, evidentemente allo scopo di darle il massimo risalto. Come non ricordare le commedie berniniane in cui non di rado le scene, piene di luci e di incanti, erano chiuse dalla terribile vista di una cupa Morte in gramaglie[29]? Nello scheletro contorto l'artista sembra esprimere non solo il consueto *memento mori*, ma anche la convinzione che la morte non sia vera morte, ma passaggio alla vera vita delle beatitudini.

La festa può servire anche per una pubblica dichiarazione di poetica, tanto più importante in quanto condivisa con un gruppo di artisti e committenti

di prim'ordine, primo fra tutti Agostino Chigi, nipote del papa. Del *Carro delle Arti liberali*, allestito dal Cavaliere nel carnevale 1658, restano numerosi disegni
fig. 16 e dettagliate descrizioni. La rassicurante Virtù che dominava il tutto, rappresentata dal principe Chigi medesimo, era certo un pedaggio obbligato da parte della famiglia di un pontefice regnante. Ma per il presente discorso è importante che le Arti siano quattro, che egli respinga dunque nettamente le categorie tradizionali relative al Trivio e Quadrivio e che si riallacci piuttosto al Vasari e all'Accademia del Disegno, raccogliendo anche l'indicazione degli Alterati fiorentini e dei Gelati bolognesi relativamente all'importanza fondamentale della Musica, qui considerata innanzitutto come arte mimetica (dunque legata a un testo, cosa per essa generalmente considerata squalificante). E si potrebbe ricordare come il Bernini non solo avesse una nozione dell'Architettura strettamente legata alle altre Arti, ma come la considerasse mimetica, al pari delle altre[30].

Il Carro si potrebbe proporre dunque come una rappresentazione dell'uguaglianza e dell'unione delle arti mimetiche, nonché come una sotterranea difesa delle opere in musica, a quel tempo a Roma ancora bandite. A impersonare una delle Arti liberali, insieme ad altri tre gentiluomini, troviamo non a caso Filippo Acciaioli[31], che sarà in seguito il principale promotore dell'opera per musica impresariale romana. Si potrebbe supporre in questo Carro una sorta di manifesto pubblico di una "conversazione" (cioè di un'Accademia non formalizzata)[32] con intenti non ortodossi (per esempio quello della vietata opera in musica) a cui faceva capo (o partecipava) il nipote del papa. Secondo un viaggiatore inglese coevo[33], il Cavaliere si cimentò personalmente anche nella composizione di opere e la fonte precisa addirittura come egli vi si esprimesse con il recitativo!

Nell'autunno del 1661 nasce il Delfino di Francia: sarà il futuro re Luigi XV. Per l'occasione i Barberini, da sempre di parte francese, promuovono con l'aiuto del Bernini un grande evento, per il quale utilizzano il colle di Trinità de' Monti, un colle ovviamente ancora privo della famosa scalinata: un problema urbanistico che sarebbe stato risolto solo nel secolo seguente.

Si è già visto come ogni difficoltà sia gradita all'artista come una potente occasione di studio[34]; in questo caso, come si osserva in una relazione coeva, egli riesce a "ridurre la più irregolata, e deforme situatione della natura ad obbedire a i precetti e alle regole del suo pellegrino sapere". E dunque lo sgradevole e ripido dirupo è sfruttato per esprimere l'antitesi dell'allegoria. L'intero colle si traveste così in una grande macchina allegorica in cui il Delfino in alto al centro, figlio del re di Francia e dell'Infanta di Spagna (le rispettive iniziali sono al centro dei due campanili) e dunque immagine suprema della Pace, sovrasta la caduta rovinosa della Discordia. Una caduta che dura a lungo: i fuochi di mortaretti, simulanti "tuoni, fulgori e baleni […] frameschiando fra i lampi e fra le fiamme gran nuvoloni di fumo [sì] che pareva appunto che da quello [il cielo] diluviasse pioggie di fuoco", allestiti dal più esperto dei "focaroli" al servizio del Bernini, l'accompagnarono per ben un'ora e mezzo. La visione si offre alla folla di spet-

tatori radunati alla sua base, a piedi o in carrozza nei termini di una prospettiva teatrale: è per questa prospettiva e per l'esigenza di allargare "tutto il monte" al "suo disegno" che il Cavaliere adatta, cimandoli, "due grand'ordini d'alberi che spalleggiavano i fianchi" del colle "al punto di una regolata veduta, che veniva con proporzione di prospettiva a terminare con la più alta parte di tutto il disegno": un punto che si trovava al centro dei due campanili della chiesa. Anche qui c'è un rinvio puntuale al teatro, uno studio della prospettiva che potremmo dire teatrale, se non avessimo appena concluso che l'artista nel teatro rifuggiva dall'applicarla.

L'incisione che illustra l'evento, come osservato da Maurizio Fagiolo dell'Arco[35], non porta il nome del Bernini, ma quello di un suo collaboratore, Giovanni Paolo Schor ("Io Paulus Schor inven."), particolarmente apprezzato sul fronte degli apparati teatrali. La loro collaborazione è documentata, come vedremo, nella *Comica del Cielo* (1668), ma dovette essere molto più ampia, se è vero che Bernini lo esalta come il migliore sul campo. Il nome del Bernini viene esplicitamente fatto nei due principali documenti testuali che riguardano la festa; in uno dei due si specifica anche che "sarà assistita l'opera da Gio. Paolo Todesco". Anche qui la questione dell'attribuzione è almeno controversa; e Fagiolo ne ha dedotto la possibilità di un'assegnazione al Bernini anche del bellissimo letto di parata di Maria Mancini (1663), la cui incisione riporta il solo nome dello Schor[36]. Oggi, a partire dalla recente attribuzione al binomio Bernini-Schor anche della Galleria Colonna[37], si potrebbe forse ricondurre ai due artisti anche l'allagamento notturno di piazza Navona con illuminazioni e musiche, destinato a festeggiare, nell'estate del 1661, la nuova principessa Colonna, Maria Mancini, nipote del cardinale Mazarino[38].

Dieci anni prima il Bernini si era occupato del problema delle acque nella Fontana dei Fiumi[39] ed è dell'anno seguente la prima testimonianza dell'allagamento della piazza. Il Gigli documenta infatti che "vi fu aggiustata l'acqua, che a beneplacito formava un lago sopra la terra et serviva di spasso delle carrozze, che vi passavano sopra"[40]; anche se il lavoro del Cavaliere in questo caso non è documentato, è difficile che egli non vi sia implicato, data l'assoluta familiarità dimostrata in questo tipo di operazioni dimostrata proprio nelle esperienze di teatro. Nel 1661 lo stesso allagamento della piazza è sfruttato per un altro evento di grande originalità e suggestione. Se i suoi artefici restano a tutt'oggi ignoti, ne resta almeno una breve descrizione[41].

Palazzi e barchette, decorati con le cifre della Contestabilessa, erano illuminati da torce, da piogge di fuoco e da una luna abbagliante mossa da macchine invisibili poste in cima agli edifici; e le luci si riflettevano sul lago e un mirabile concerto fu intonato all'approdo di Maria sull'imbarcazione più grande, interamente ricoperta di foglie e di fiori. Un inedito omaggio d'amore, offerto dal principe Colonna alla giovane sposa, in una notte incantata d'agosto. Forse, con l'aiuto del Bernini e dello Schor.

Il Convito/serenata/commedia

Ma l'evento festivo berniniano forse più interessante, anche perché minutamente descritto e magnificamente illustrato, è il Convito offerto dal cardinale
fig. 17 Flavio Chigi nell'agosto del 1668 in onore della famiglia del nuovo pontefice. Attribuito in passato a Carlo Fontana, che, come è noto, fu allievo del Bernini, ma che forse non condivise con il maestro la passione del ridicolo e che qui probabilmente fu solo un importante collaboratore oltre che l'estensore dell'accurata descrizione[42], è stato in tempi recenti ricondotto all'"invenzione" berniniana, per prova documentaria rinvenuta dallo storico dell'arte Marc Worsdale: come si vede, i problemi attributivi si incontrano ad ogni passo.

Si tratta di una sorpresa, anzi di tutta una serie di sorprese offerte ad un pubblico di nobili invitati in una notte d'estate. Discesi intorno alla mezzanotte nel giardino "situato tra le quattro fontane e la Chiesa di S. Maria Maggiore" e lungo il viale centrale tutto irrigato e alla luce di numerose torce, essi si trovarono di fronte ad un vago boschetto che, formando un'alta spalliera adorna di fontane e calate d'acqua, celava sui lati due palchi rivestiti di fronde, uno destinato ai musici e l'altro ai gentiluomini. Le dame invece, salite per due scale circolari nell'ampio palco che si trovarono di fronte, si sedettero nei posti ad esse destinate e assistettero alla prima parte dello spettacolo.

Il Fontana trascrive a questo punto il "componimento encomiastico" che, scritto da Sebastiano Baldini e messo in musica da Giovanni Battista Mariani[43], fu cantato in quest'occasione.

Il giardiniere Ciurmaglia, il cui costume "alla romana antica" è accuratamente descritto, dicendosi sorpreso da tanta visita, si dichiarava umiliato per essere ridotto a ricevere un tale pubblico solo con "rustichi cibi". Disturbate nel loro riposo, uscivano con le armi in pugno Bacco, Flora e Pomona nei loro costumi caratteristici, e, alla vista delle nobili ospiti, cantavano aulici canti, mentre Ciurmaglia disponeva ostentatamente sul tavolo prima un prosciutto, poi un formaggio, infine un salame. È Bacco a rifiutare una simile povera offerta: e toccata "col tirso" la tavola, la faceva precipitare rumorosamente sopra i sassi della fontana. Il rumore, scrive il Fontana, gli servì di segnale per fare alzare le tre muraglie finte: a sinistra una "superba bottiglieria", a destra una "quasi incantata credenza", entrambe d'obbligo nelle feste di corte: strutturate a scalini ricoperti di un ricco broccato fitto di lumi, recavano il tradizionale corredo di bottiglie e di vasi; tra esse, al centro, sul fondo, la terza spalliera con una fontana al suo centro.

Le due spalliere laterali avevano invece al loro centro un arco sul cui sfondo era collocato un vasone di fiori: una "prospettiva arcata, che diminuendosi co le misure al punto, formava una grandissima lontananza, terminando la veduta in una spalliera di verdure, che illuminata da infiniti candelotti e torce, faceva una ingannevole distinzione di tutte le distanze artificiali". Ma i due archi celavano

anche qualcos'altro: due tavole coperte di trionfi (di Girolamo Mei credenziero nonché del cuoco segreto mastro Pietro, con la sopraintendenza di Ambrogio Theodosi, scalco del cardinale Chigi), di coppe dorate traforate, di macchine di ghiaccio e di lumi.

Davanti alle due spalliere si trovavano otto tavole in prospettiva, cioè disposte come telari obliqui, quattro per parte, travestite da spalliere di mortella e di busso, ma sontuosamente apparecchiate e adorne per la perizia di Gioacchino Mari, notissimo per simili uffici presso vari Principi e ora al servizio del cardinal Chigi.

La terza spalliera aveva al suo centro una fontana, i cui getti, fra le forme accattivanti di due cornucopie, erano illuminati sapientemente da "focolotti […] conficcati […] sopra certe buccine d'argento a pelo d'acqua" in modo da illuminare il "teatretto" tutto dorato e tempestato di pietre preziose e anche, di riflesso, tutto l'apparato.

Il canto non si era nel frattempo interrotto: gli dei si erano solo fatti da parte. Ma, "all'alzar delle tende", calate sul fondo altre luci su piedistalli erbosi, gli dei si rifecero avanti, mutando "a vista" il loro abito in un altro molto più ricco e maestoso e offrendo il Convito ai nobili invitati. Si videro allora, tra l'attonito stupore degli astanti, avanzare da sotto gli archi le due tavole ed unirsi al centro, creando un sontuoso e immenso unico desco.

Si diede allora inizio al convito: Donna Caterina, pregata "con violenza gentile" dalla principessa Farnese, cominciò a gustare "i frutti e le paste" e così il cardinal Rospigliosi, "supplicato" dal cardinale Chigi. Un banchetto allietato dal canto di Giulia Masotti "unica e vera Sirena del Tebro"[44] che, comparsa all'improvviso nel bosco e subito invitata dalla principessa Farnese, si esibì con l'accompagnamento di un cembalo, prontamente recato, in un "bellissimo recitativo interrotto da un echo doppio" scritto per l'occasione da Giovanni Filippo Apolloni, gentiluomo dello stesso cardinal Chigi[45]. Una leggera pioggia profumata e una piccola grandine di confetti chiusero l'evento.

Se appena ci allarghiamo oltre la dimensione delle descrizioni apologetiche, il fenomeno però cambia d'aspetto. Che non si trattasse, in realtà, di un vero banchetto è documentato innanzitutto dal Fontana che, allo scopo di rilevare il successo dell'evento, riferisce che si dovettero rifare i sontuosi trionfi, destinati alla principessa Rospigliosi, perché gli invitati se ne servirono senza riguardi. Ma quale banchetto non prevede gli invitati come commensali? E ricordo che i trionfi non erano solo artistiche composizioni araldiche o allegoriche, ma, per citare solo alcuni piatti, si trattava qui di paste, di zucchero e di cannella, di marzapane o di moscardini e si parla di guglie fatte di limoncelli canditi o di albicocche confettate, di melangolelle di Portogallo, frutti sciroppati, biscottini alla savoiarda e alla francese, fette di cocomero candito ripiene di piselli pure canditi, castagnole di cioccolata, frittelle di pistacchi, tulipani di zucchero; il tutto racchiuso entro balaustre di cedro candito…!

Mancano in realtà nella descrizione ufficiale alcuni elementi importanti, che ci sono forniti dagli Avvisi: "La Corte fa partite della cena del cardinale Chisi con spesa di scudi 2000 e più perché li convitati se ne ritornarono a casa arrabbiati di fame. Il peggio è che le cusine loro erano senza fuoco non aspettandosi li patroni se non satolli. Le principesse si tappinarono di non essersi attaccate al salsicciotto, et alle due provature di Biscotto, o sia Tabacco che gliele offerse"[46]. Le suppliche ai nobili convitati perché facessero onore al banchetto acquistano, alla luce di questa conclusione, accenti francamente comici. Si può anche ipotizzare che le tavole cariche delle raffinatissime vivande che si sono descritte, nel momento stesso in cui i personaggi più in vista cominciavano a gustarle, tornassero velocemente da dove erano venute. Che i convitati fossero illustri personaggi accentua il lato comico e irriverente della situazione. Torna alla mente la *gag* di Tiberio Fiorilli, in Francia *Scaramouche*, in cui i cibi prendono il volo, come qui se ne vanno lateralmente o precipitano (nella gag di Bacco). Fiorilli fu probabilmente a Roma nel 1660 e certamente nel 1669; c'era già, forse, in questo agosto del 1668? Si potrebbe pensare che l'idea del Bernini avesse una sorgente precisa[47].

Si tratta dunque, in realtà, di una serenata?

Il tema di fondo, e cioè l'omaggio encomiastico musicale offerto di notte, lo farebbe supporre, così come i pochi personaggi mitologici, la brevità e la libertà del testo e la rappresentazione all'aperto in una notte d'estate (specie nella festa dell'Assunta). Ma c'è di più. Anche gli elementi comici, il giardiniere Ciurmaglia – non a caso inteso dagli Avvisi come Biscotto o Tabacco, entrambi maschere di comici – e soprattutto la burla finale fatta ai nobili convitati – si pensi che non era mancato chi aveva lamentato le pesanti esclusioni fatte negli inviti…! – da parte di un cardinale ameno e anticonformista qual era il cardinale Flavio sono tutti caratteri che riconducono alla serenata romana di questo periodo[48], contemporaneamente evocando il nome del Bernini. Lo spettacolo automatico e l'uso della prospettiva teatrale in un contesto che non le era proprio non possono che confermare questa suggestione.

Ma l'infrazione e lo scandalo più grandi era la festa come divertimento puro, sganciato dalle finalità apologetiche e di regime che le erano proprie; e la burla in primo piano, i grandi della terra considerati al pari degli uomini comuni.

Contaminazione dei generi

Proprio nella burla e nello spiazzamento riconosciamo la cifra inimitabile e caratteristica del Bernini. Le "bizzarre apparenze" berniniane non sono dunque derivate da una semplice ricerca dell'inconsueto; ma da una sistematica e assolutamente consapevole infrazione dei codici e delle convenzioni riconosciute di ogni genere, da una puntuale applicazione di quell'antitesi e di quella decezione

(inganno) che erano, secondo il *Cannocchiale aristotelico* del Tesauro (1654) le forme più alte della metafora. Se il Worsdale non avesse scoperto i documenti che autorizzano l'attribuzione all'artista di questo Convito, credo che gli studiosi di teatro avrebbero potuto risalire al suo nome anche solo sulla base di un'analisi attenta dell'evento, così come Maurizio Fagiolo dell'Arco ha fatto, da storico dell'arte, per il letto di parata di Maria Mancini.

Ricordiamo i falsi incendi, gli allagamenti, i crolli dei suoi spettacoli; e gli stupori e gli scandali dei nobili invitati riprodotti nei personaggi delle sue commedie e anche nelle maschere di un finto pubblico comparso improvvisamente di fronte, come in uno specchio; e gli inganni di un'alba resa nel modo più veritiero, offerta a spettatori che erano appena entrati nel teatro al tramonto.

La proposta di leggere questo *Convito* in chiave di serenata e anche di teatro, teatro in senso lato e teatro in senso specifico, un teatro particolarissimo che unisce i modi alti a quelli bassi dei comici e che trasforma gli spettatori in soggetti inconsapevoli della rappresentazione, è anche una dimostrazione di quanto sia proficuo negli studi del teatro l'allargarsi oltre l'oggetto dell'indagine: perché solo attraverso uno studio interdisciplinare, contestuale e intertestuale e anche antropologico (nel senso del "funzionamento" dell'immagine nel rapporto con il fruitore), ci si può dare qualche ragione, per quanto è oggi possibile, delle opposizioni interne di simili fenomeni: nel caso del Bernini del tutto volute.

Occuparsi della festa dell'artista non può che essere l'occasione per ribadire l'importanza dei dati di "cultura materiale" e di una squadra di collaboratori straordinariamente efficiente e coesa; coesa al punto che diventa pressoché impossibile, oltre che inutile, porsi il problema di distinguere i diversi apporti, come farebbe uno storico dell'arte.

Anche se, per altri versi, è proprio la festa, come si è visto, a darci gli strumenti per formulare nuove proposte di attribuzione delle scene del *Sant'Alessio.* E anche se tutto ci riporta, ancora una volta, alla centralità dell'"invenzione" berniniana, improntata, in tutti i campi, da un lato alla resa della verità, dall'altro all'antitesi e alla decezione, alla trasgressione e alla contaminazione dei generi. Su questi inoppugnabili strumenti retorici, che il Bernini dimostra di saper dominare con ogni sicurezza, s'impone tuttavia l'obiettivo di una comunicazione semplice, efficace, umana: per questo il teatro e il comico si rivelano veicoli primari.

NOTE

[1] Mahon 1947; Bonnefoy 1970.

[2] Cito da Fagiolo Maurizio 1997, p. 13.

[3] Cfr. Warburg 1896.

[4] Ménéstrier 1669, pp. 9-10.

[5] Cfr. per esempio le teorie di Georges Didi-Huberman, a cui si è già in precedenza accennato (cap. 1, n. 19).

[6] Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Bernini "regista" del Barocco. Ragioni e percorso di una mostra*, in Bernini Regista 1999, pp. 17-36.

[7] Fraschetti 1900, pp. 84-86.

[8] *Ivi*, pp. 77-79. Le due immagini evidentemente a contrasto.

[9] *Ivi*, pp. 194 e 199-201. La commedia, intitolata *La fontana Panfilia*, è di Emilio Meli e la sua rappresentazione avvenuta in un Collegio, è datata al 1652.

[10] *Ivi*, pp. 62-63.

[11] Cfr. F. Jesi, *La festa e la macchina mitologica*, in Jesi 1977, p. 183.

[12] Cfr. Gigli 1958, pp. 192-195.

[13] Cfr. Fraschetti 1900, p. 154. Fu distrutta invece una statua in stucco del papa che si trovava nel cortile del Collegio Romano e che era stata usata in occasione della festa per il centenario dell'ordine dei Gesuiti (per la quale si veda D'Onofrio 1984). Si deve notare peraltro che quello di distruggere le statue dei pontefici trapassati era probabilmente parte di antichissime abitudini del popolo romano che, ad ogni "morte di papa" si abbandonava ad ogni sorta di violenze.

[14] Cito da D'Onofrio 1967, p. 438. La frase fu ripresa dal Baldinucci (1682, p. 108) che utilizzava una serie di materiali inviatigli dai figli del maestro; ma nel farlo toglieva le parole "quali sono innumerabili", il che indubbiamente diminuiva la forza della frase.

[15] Tutte le citazioni relative alle feste romane che seguono sono attinte dai due repertori citati Fagiolo Maurizio-Carandini 1977 e 1978; Fagiolo Maurizio 1997. In questo caso la fonte principale è l'Ameyden 1640, I, cc. 29v-30r, 8 dicembre 1640. Si è corretta la parola "oceano" con "theatro", quella effettivamente scritta: un refuso in realtà molto comprensibile a partire dall'uso effettivo dell'immagine.

[16] Le due fonti sono state segnalate in Hibbard 1965. E si veda anche Weill 1974, p. 227. Una macchina berniniana del Sacramento per le Quarantore di San Pietro, all'epoca del Fraschetti, si conservava ancora nei magazzini del palazzo Vaticano (cfr. Fraschetti 1900, p. 254).

[17] Cfr. Lavin 1980, p. 105.

[18] Fagiolo Maurizio-Carandini 1977, I, p. 119. Per la composizione dei due angeli che sostengono il tabernacolo si veda in particolare K. Noehles, *Teatri per le Quarant'ore e altari barocchi*, in Barocco romano 1985, pp. 88-99. Diversi anni dopo (1652) l'artista avrebbe tra l'altro inciso le imprese del *De Optica Philosophia* di Nicolò Zucchi.

[19] Fagiolo Maurizio 1999, p. 29. Ricordo ovviamente anche le ricerche illuminotecniche effettuate dal gesuita Atanasio Kircher: cfr. la sua *Ars magna lucis et umbrae in decem libros digesta*, s. n. tip. Con il padre Kircher, grande sapiente della Roma barocca, Bernini ebbe contatti in occasione dell'erezione della Fontana dei Fiumi (cfr. Rivosecchi 1982).

[20] Cfr. Lavin 1980, p. 115.

[21] Cfr. Maurizio Fagiolo dell'Arco, *"Quarantore, fuochi d'allegrezza, catafalchi, mascherate e cose simili"* in Fagiolo Maurizio-Carandini 1978, II, pp. 167 e 174.

[22] Carandini 2001, pp. 211-226.

[23] Cfr. K. Noehles, *Apparati berniniani per le canonizzazioni*, in Barocco romano 1985, pp. 100-108. Anche in questo tipo di apparati il Bernini con i suoi "teatri aperti" rappresenta "una svolta cruciale nel barocco romano, tanto sul piano concettuale che formale" (Worsdale 1981; e si veda anche V. Casale, *Arte per le canonizzazioni. L'attività artistica intorno alle canonizzazioni e alle beatificazioni*, Torino, U. Allemanni, 2011, pp. 112 sgg.)

[24] Cfr. Chantelou 2007, p. 304, in data 23 agosto 1665. Il Bernini sta descrivendo il suo progetto per la statua della Verità. Per la figurazione del Tempo si veda Marcello Fagiolo, *Il trionfo del Tempo: caducità ed eternità*, in Roma 2006, pp. 312-319.

[25] Cfr. anche E. Fumagalli, *"Il disegno è stato del Cavaliere Bernino": il catafalco di Carlo Magalotti*, in Gian Lorenzo 1999, p. 24.

[26] Scrive il Baldinucci (1682, p. 17): "nel bel mezzo [del monumento] vedesi rappresentata la Morte, la quale vergognosa, e superba in un tempo stesso, col tergo alato volto all'infuori, col capo alquanto velato, e coperto, e colla faccia volta all'indentro, con un gran libro in mano, poeticamente figurato per quello appunto, ov'ella è solita di registrare i nomi de' Pontefici estinti dalla sua falce, si fa vedere in atto di scrivere a lettere d'oro '*Urbanus VIII. Barberinus Pont. Max*'. E […] si riconosce scritto pure a lettere d'oro una parte del nome di Gregorio antecessore d'Urbano". Il monumento funebre di Urbano VIII fu terminato nel febbraio 1647.

[27] Cfr. Fraschetti 1900, pp. 82, 84.

[28] *Ivi*, pp. 156-157.

[29] Per questa Morte orrorosa che nel Seicento invade tutti i campi dell'espressione, dalla letteratura all'arte, si veda Rousset 1981, cap. IV: "Lo spettacolo della morte".

[30] È un pensiero berniniano che "l'architettura consiste nella proporzione basata sul corpo umano; […] è questa la ragione per la quale gli scultori ed i pittori riescono nell'architettura più di altri, poiché studiano continuamente la figura umana dal vero": Chantelou 2007, p. 238 (1 luglio 1665). E ancora il Baldinucci (1682, p. 14) riferisce che fu sempre sua opinione che "il buono Architetto nel disegnar fontane, dovesse sempre dar loro qualche significato vero, o pure alludente a cosa nobile, o vera o finta".

[31] Per il quale cfr. E. Tamburini, *Filippo Acciajoli: un "avventuriere" e il teatro* in *Teatro Oriente/Occidente*, a cura di A. Ottai, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 449-476.

[32] Numerose "conversazioni" sono documentate all'epoca presso i principi romani (cfr. per esempio Tamburini 1997, pp. 268-269).

[33] John Evelyn: si veda al cap. 5, n. 1.

[34] Come nel cap. 1, n. 31.

[35] Cfr. Fagiolo Maurizio 2002, pp. 164-165.

[36] Per il quale cfr. Tamburini 1997, pp. 90-91, tav. 5.

[37] Cfr. Strunck 1998.

[38] Cfr. Tamburini 1997, pp. 54, 86-87. L'apparato di questa festa è stato senz'altro assegnato al Bernini da Claude Dulong, autore di una biografia di Maria Mancini, che non ne dà peraltro i dati archivistici.

[39] Cfr. Baldinucci 1682, pp. 33-34, Bernini D. 1713, pp. 88-93 e Gigli 1958, pp. 385-386 (memorie del giugno 1651).

[40] Gigli 1958, p. 409, in data 22 e 23 giugno 1652. Secondo il Cancellieri, si tratta della prima notizia del genere. Potremmo ricordare l'allagamento del teatro Farnese del 1628 e dunque l'ipotesi di contatti specifici tra i cantieri farnesiani (o anche più tardi attraverso il Guitti, documentato a Roma tra il 1633 e il 1634) e il Bernini sul versante delle tecniche.

[41] Ne riferisce l'abate Elpidio Benedetti, agente particolare del re di Francia in Roma, in una sua lettera parzialmente pubblicata da L. Perey [C. A. L. Herpin], *Une princesse romaine au XVII siècle: Marie Mancini Colonna*, Paris, C. Lévy 1896, p. 32. Cfr. Tamburini 1997, pp. 54, 86-87.

[42] Fontana 1668. Il testo è corredato di 6 incisioni di Pietro Santi Bartoli e Teresa Del Po su disegno dello stesso Fontana. In un Avviso di Roma si attribuisce infatti la paternità dell'apparato al Bernini: cfr. *Avvisi Barb. 6401*, c. 209, in data 18 agosto 1668: come segnalato da Marc Worsdale (1981, p. 256). L'Avviso in questione, con le relative incisioni, è stato pubblicato in Fagiolo Maurizio 1997, pp. 460-463. Si noti che nell'Avviso non si fa il nome del Fontana, che pure certamente collaborò: cfr. Golzio 1939, pp. 247 sgg. Per i banchetti si veda Maurizio Fagiolo dell'Arco, *I banchetti*, in Festa 1997, II, pp. 224-230. E per la committenza musicale dei Chigi cfr. J. Lionnet, *Les activités musicales de Flavio Chigi Cardinal Neveu d'Alexandre VII*, in «Studi musicali», 1980-IX, n. 2, pp. 287-302.

[43] Il nome di Giovanni Battista Mariani sembra ignoto ai comuni repertori. Ma un'indagine di Arnaldo Morelli (A. Morelli, *Il 'Theatro spirituale' ed altre raccolte di testi per Oratorio romani del Seicento*, in «Rivista Italiana di Musicologia», 1986-XXI, n. 1, p. 65) lo dice autore di oratori e mottetti e dà alcune notizie biografiche. Figlio di Lorenzo, nato a Roma intorno al 1641, a 37 anni (1678) era canonico di S. Maria Maggiore e prelato di Signatura e risiedeva a Roma nel palazzo del Bernini; divenuto assessore del S. Uffizio, morì ad Albano Laziale alla fine di maggio 1698. Il Sartori (1990-94, ad vocem), cita il libretto di uno "scherzo drammatico" da lui messo in musica: *Amor vuol gioventù*, testo di Ludovico Cortesi da Rimini, dedicato a Innocenzio Conti, luogotenente generale di S. Chiesa (Viterbo, Diotallevi, 1659). E potrebbe ovviamente essere parente di Giovanni Maria, artista berniniano più volte citato.

[44] Il fatto che qui la Masotti, come già Antonia Coresi, sia chiamata "sirena" può essere significativo per individuare in questo Convito una serenata.

[45] Il pezzo potrebbe essere *Con mesto ciglio* di Stradella (il suggerimento è di Jean Lionnet: cfr. C. Gianturco, *Cristina di Svezia scenarista per Alessandro Stradella*, in Cristina 1998, p. 69).

[46] Cito da Ademollo 1888, p. 108.

[47] L'idea della ripresa della gag di Fiorilli è di Renzo Guardenti al cui testo sull'iconografia dei comici rimando per la gag stessa (Guardenti 1990, I, p. 51). E ringrazio il prof. Siro Ferrone per la preziosa consulenza a proposito dei soggiorni romani di *Scaramuccia*: nella primavera del 1668 l'attore riceve da Luigi XIV il permesso e il denaro per il suo viaggio in Italia; e il 21 aprile (*ante quem*) è sostituito da un altro attore, Giuseppe Bianchi (era il cantante di barberiniana memoria? È lo stesso che parte negli anni '40 per le rappresentazioni del nuovo teatro del Palais-Cardinal?), fino al suo ritorno a Parigi (marzo 1670). Dunque nell'agosto del 1668 Fiorilli potrebbe essere a Roma e avere dei contatti con il Bernini, forse attraverso la regina di Svezia.

[48] Cfr. Tamburini 2007.

5.

LA *COMICA DEL CIELO* (1668)

Il viaggiatore inglese John Evelyn nel *Diary* del suo soggiorno in Italia, in data 19 novembre 1644, descrive, ammirato, il Baldacchino di San Pietro, annotando che si trattava di un'opera del cavalier Bernini, "a Florentine Sculptor, Architect, Painter & Poet: who a little before my Comming to the Citty, gave a Publique Opera (for so they call those Shews of that kind) where in he painted the seanes, cut the Statues, invented the Engines, composed the Musique, writ the Comedy & built the Theater all himselfe"[1]. Se l'appellativo di poeta si può spiegare, aristotelicamente, proprio con la scrittura delle commedie, per quanto riguarda la composizione delle musiche (in seguito Evelyn preciserà che l'artista componeva in "recitativo"[2]) non è stato possibile trovare alcun riscontro. Può essere che tali dicerie accompagnassero la sua fama di "mago". È comunque certo che – il *Carro delle Arti liberali* e soprattutto i suoi ultimi anni di vita lo dimostrano – egli sosteneva fermamente l'introduzione a Roma delle opere in musica e che la loro messinscena era parte viva delle sue attività e delle sue passioni.

Tra la fine degli spettacoli barberiniani, coincidente con la morte di Urbano VIII, e il successivo spettacolo in musica berniniano, e cioè *La Comica del cielo overo la Baltasara* (1668), corre tuttavia un lungo periodo (ben 26 anni) in cui una sola opera appare messa in scena dall'artista. La notizia è tratta dagli Avvisi di Roma del 26 gennaio 1658:

"[La Principessa di Botero] ha stabilito far rappresentare un dramma musicale nel suo palazzo dalle sue dame con apparenze bellissime e qualche macchina come gli sarà permesso dal poco sito della sala l'opera si crede che riuscirà bellissima, essendo il dramma del Lotti, la musica del mastro di cappella dell'Apollinare [Giacomo Carissimi] e l'apparenze del cavalier Bernino"[3].

Giovanni Lotti era poeta e librettista toscano al servizio dei Barberini e anche Carissimi (del quale non si conoscono altre opere in musica) ebbe un importante beneficio proprio da Urbano VIII[4], dunque i protagonisti dello spettacolo, appartenendo allo stesso *milieu*, avevano certamente avuto modo di conoscersi e apprezzarsi. La principessa di Botero era Margherita Branciforte d'Au-

stria, sposata Colonna[5]. Questa committenza trova conferma nel fatto che sia il letterato Giovanni Lotti sia il musicista Carissimi, dopo il pontificato Barberini, risultano entrambi legati alla famiglia Colonna[6]. Ma le accurate ricerche condotte presso il loro Archivio per individuare il titolo dell'opera non hanno prodotto risultati apprezzabili.

Altri Avvisi del 9 marzo di quell'anno[7] segnalano che presso la stessa principessa si dava una "commedia" dal titolo *L'Amante schernito*: potrebbe essere quello il "dramma musicale" messo in scena dal Bernini? Il titolo richiama quello di un'altra commedia, *La schernita Cortigiana*, stampata a Roma nel 1642 e in seguito più volte ristampata[8] e la commedia rappresentata il 9 marzo potrebbe esserne la parodia dal punto di vista femminile. Se è vero che non sempre il genere spettacolare è così accuratamente distinto negli Avvisi e nei documenti, la stessa principessa in una lettera inviata il 9 febbraio 1658 al cognato Contestabile ci informa della sua intenzione di far rappresentare "questa burletta che si recitarà"[9], confermando quindi la commedia recitata. In una lettera inviata da Roma il 19 febbraio[10], peraltro, il principe Mario Chigi scrive che dalla stessa principessa quella sera si sarebbe fatta una "commedia in musica": e quella che ci interessa potrebbe essere davvero una commedia musicale, dal momento che è proprio a questo tipo di opera che si rivolgono non solo le preferenze del Lotti, di cui è nota la vena giocosa, ma, come si vedrà meglio in seguito, anche quelle dell'artista.

Ma se sulla responsabilità berniniana dei teatri Barberini permangono alcuni interrogativi e su quest'opera non abbiamo che un passo degli Avvisi, uno spettacolo sicuramente berniniano per quanto riguarda scene e teatro in realtà esiste ed è appunto la *Baltasara*.

Uno studio come quello che segue intende portare un contributo – sia pure con la riserva che inevitabilmente accompagna l'operazione restitutiva, in questo caso particolarmente problematica – per far luce su questa messinscena berniniana; e, valendosi di dati archivistici, si propone, da un lato, di individuare i principali collaboratori del Bernini e le relative loro funzioni e, dall'altro, di comprendere in che modo, almeno nel caso in oggetto, l'artista ne creasse lo spazio, in un momento in cui si andava componendo in diverse città, prevalentemente a partire dall'influenza delle realizzazioni degli architetti dell'Accademia ferrarese degli Intrepidi, la tipologia del teatro "all'italiana".

"Amici", collaboratori e subordinati del Bernini nel teatro della Comica del Cielo

L'identificazione dei poteri civili e religiosi – una situazione ovviamente unica in Italia – induce a sentire, a Roma, le attrazioni profane di qualsiasi segno come un pericolo che insidia l'immaginario collettivo, legittimamente occupato dai fasti religiosi. E allora gli spettacoli, spesso anche più sontuosi ed importan-

ti di quanto non si immagini a partire dalla scarsità di documentazione iconografica e anche dal fatto che mancò evidentemente all'Urbe la continuità di una grande corte pronuba del teatro, si consumarono spesso all'interno delle microcorti romane. Spettacoli chiusi in un "privato" che è tale forse solo per l'assenza di una risonanza ufficiale dell'evento, ma che in realtà tale risonanza conobbero nelle diverse corti europee, attraverso i carteggi dei letterati e i dispacci degli ambasciatori.

Della tendenza diversa, che pure è presente all'interno delle gerarchie ecclesiastiche, cioè di quella che ritiene di poter dominare e sfruttare a fini spirituali anche il teatro, il protagonista è senz'altro Giulio Rospigliosi, autore prediletto del teatro Barberini – e come tale, lo ricordo, già legato al Bernini da "non poca amistà" – in seguito divenuto papa e, fra i papi, uno dei pochissimi aperti anche alle rappresentazioni teatrali, musicali e non. Con lui, anche nel periodo del suo troppo breve pontificato, il Bernini mantiene e anzi approfondisce la straordinaria simbiosi intellettuale, ideale e umana (si ricordi la contemporanea realizzazione del ponte di Sant'Angelo).

Fin dal suo primo carnevale, quello del 1668, si ha un segno forte delle nuove, generose aperture del nuovo pontefice: a palazzo Ludovisi al Corso (attuale Fiano-Almagià), all'epoca abitato dai nipoti del papa, si danno numerosi spettacoli: una "boscareccia di cacciatori" forse intitolata *Eugenia*[11], già data a Firenze in onore di Caterina Rospigliosi[12]; quattro commedie con i burattini forse per musica recitate e cantate dalla compagnia di comici di Giovanni Antonio Lolli; e soprattutto si erige un teatro effimero, destinato ad accogliere le sette repliche della *Comica del cielo overo la Baltasara*: un'"opera scenica sacra" messa in musica il cui testo, ufficialmente attribuito a un Luca Antonio Casini, letterato, appartenente alla Camera privata di Clemente IX, era in realtà stato scritto dallo stesso pontefice Rospigliosi all'epoca della sua Nunziatura spagnola[13]. Anche gli alunni del Collegio Ghislieri si producono in un'operazione analoga, rappresentando un'altra opera del pontefice, il *Chi soffre, speri* di barberiniana memoria[14]. Ma la messinscena della *Baltasara* era certamente molto più attraente: e particolarmente il teatro, "angusto", ma eretto sotto la direzione assidua del Bernini e l'attento controllo del cardinale Azzolini[15], dovette essere degno di ogni attenzione, se è vero che non fu smontato allo scopo di mostrarlo, un mese dopo, al cardinale de' Medici[16].

Di questo spettacolo sappiamo che fu adeguato alla "solita magnificenza del regio animo di questi Signori" e che si spesero somme cospicue, anche per quei sontuosi rinfreschi offerti alla fine di ogni atto che sono indizi non secondari del senso celebrativo dell'evento. Gli Avvisi riportano anche che la messinscena fu "curiosa e capricciosa per l'invenzioni del Bernino" – la più singolare, una caricatura del marchese Biscia[17] – e che fu lodata, oltre che per le "vaghe apparenze", anche per i costumi (di Giovanni Paolo Schor), per le musiche (di Antonio Maria Abbatini), nonché per la qualità della recitazione e del canto (fra i

principali interpreti, i celebri Francesco Maria e Giuseppe Fede, Domenico Dal Pane e Francesco Verdoni). Notiamo che la *Baltasara* è l'unico spettacolo in cui troviamo attivi insieme il Bernini e lo Schor; mentre dovette trattarsi di un tandem affiatato e più volte collaudato, se è vero che pochi anni prima, come si è detto, il Bernini parlava dello Schor – in contrapposizione al "lombardo" Carlo Vigarani – come del migliore fra gli architetti teatrali romani ("[il] entend admirablement bien ces décorations") e come del più valido dei suoi collaboratori nelle sue esperienze del genere.

Da documenti già noti[18] possiamo trarre un nutrito elenco di artisti, cantanti, artigiani e fornitori; e fra questi è già possibile riconoscere alcuni nomi di personalità attive nella costruzione del teatro, delle scene, delle macchine e dei costumi. Oltre al Bernini (ricompensato con il dono di due bacili d'argento) e allo Schor, il pittore bolognese Giovanni Francesco Grimaldi il cui apporto alla messinscena dell'opera è infatti documentato per altra fonte[19], il falegname Giovanni de' Rossi[20], l'architetto Mattia de' Rossi[21], lo scultore Ercole Ferrata[22], il ricamatore Lorenzo De Sanctis, il parrucchiere francese Nicolas Flemmon[23].

Oggi disponiamo di fonti ulteriori: delle giustificazioni di pagamento relative alle spese dei lavori di falegnameria compiuti da Giovanni de' Rossi secondo l'"ordine del cavalier Bernino" e dal ferraro Francesco Archi; entrambe controfirmate dall'architetto Mattia de' Rossi, esse forniscono (la prima soprattutto) alcuni dati importanti, anche se non sempre chiari, sull'apparato teatrale di questa eccezionale occasione[24].

Altre tre giustificazioni di pagamento, relative al conto del sarto Giovanni Ugolini (attivo nella stessa funzione anche per i Colonna[25]), dello scultore Ercole Ferrata e ad altri materiali necessari sono controfirmate o comunque volute da Giovanni Paolo Schor[26]. Anche un buon numero di ricevute di pittori-decoratori sono riferibili a questa messinscena; buona parte di essi, per esempio Alessandro Grimaldi, Angelo e Nicola Stanchi, Luigi Garzi e Crescenzio Onofri[27], ritroveremo attivi in altri lavori del genere, a conferma di una professionalità del teatro che è ormai una realtà, a tutti i livelli. Un'*équipe* che lavora parallelamente a quei due "giovani del Bernini" che, documentati negli stessi conti, si producono verosimilmente come comparse (o anche, forse, come attori dell'altra opera di questa stagione, l'*Eugenia* di cui si è detto)[28].

Ricognizione documentaria: il teatro

fig. 14

Uno studio approfondito condotto insieme al prof. Sergio Rotondi e all'arch. Monica Capalbi[29] ha permesso di individuare nella sala più ampia del piano nobile del palazzo il luogo della rappresentazione. Ad essa si accedeva molto verosimilmente dall'ingresso principale posto il piazza San Lorenzo in Lucina: un ingresso apparato con arazzi da cui si accedeva allo scalone principa-

le. Una serie continua e (presumibilmente) liscia di palchetti, anch'essa rivestita di arazzi, percorreva i tre lati della grande sala rettangolare, il cui lato sinistro era parallelo a via del Corso e il cui lato destro fiancheggiava il cortile. Appoggiato sopra il palchettone di fondo, il palchetto dell'ambasciatore di Spagna, a cui evidentemente, dopo un'elezione pontificia ottenuta principalmente grazie all'apporto dei francesi, si voleva rendere pubblico omaggio; sospeso in alto probabilmente al di sopra di entrambi, quello della principessa Lucrezia Rospigliosi, nell'isolamento imposto dalla tradizione festiva romana. Dietro l'orchestra, situata di fronte alla scena com'era ormai l'uso e divisa dal pubblico per mezzo della consueta "ramata", sono disposti su banchi successivi lungo un'ampia ed alta gradinata alcune file di cardinali, quindi i principi e i nobili romani su sedie (e gli Avvisi riportano una lite, poi ricomposta, tra il principe Farnese e il principe Chigi, per la collocazione di queste, che ci conferma in questa lettura[30]) e banchi. E, a significare concretamente l'assenso pontificio, i banchi erano stati portati dal palazzo di Montecavallo, dalla chiesa di San Marcello e perfino dalla basilica Vaticana, con e senza spalliere, queste ultime ricoperte di panni verdi.

Per la parte riservata alla scena invece, si può ipotizzare un palco ampio ma corto – ovviamente imposto dalle dimensioni ridotte, ma che conferma d'altro canto le ormai note teorie del Bernini – e leggermente aggettante verso l'orchestra; un palco che ospitava almeno tre ordini di scene per parte (ognuno composto di tre tagli), due canali di poscenio ed un canale terminale[31]; incorniciato il tutto da un fronte scenico costituito da colonne laterali e da un cornicione orizzontale, con un cartellone sospeso che recava dipinta l'immagine di due Muse (quali? Talia ed Urania, come nel prologo dell'opera?).

Del sistema di mutazione scenotecnica non è dato di parlare in maniera definitiva. Le didascalie del testo parlano a più riprese di un'apertura della scena (cioè della prospettiva centrale) e dunque si confermerebbe la divisione in due palchi già documentata nel teatro Grande Barberini; e non sappiamo se il "palco più basso dove stava il popolo finto" corrispondesse alla prima parte del palco o non piuttosto, come abbiamo supposto in precedenza, ad uno scavo di uno dei due. Nei conti, oltre ai canali di cui si è detto, si citano numerosi fusti di incerta collocazione che farebbero pensare ad una scena più variata e mossa di quanto non appaia dalla consueta iconografia seicentesca. Ma il palco non appare tagliato, né si scrive di un argano centrale sottostante e ciò è certamente dovuto al fatto che si trattava di un apparato effimero. Almeno uno dei canali aveva "due sponde"[32], dunque rilevate come un binario, e si fa riferimento solo ad una barbora, cioè ad un argano "che tirava in aria la città di Valenza", dunque forse destinata a questo unico uso e sistemata in alto, in un sistema di "canali di sopra" esplicitamente citato[33].

Molta attenzione era prestata al problema dell'illuminazione che sappiamo centrale nella concezione teatrale berniniana (e non solo teatrale: si pensi

all'*Estasi di Santa Teresa* o all'abside di San Pietro). Se da Chantelou sappiamo che egli generalmente prediligeva le luci dall'alto[34], questi conti evidenziano la grande varietà degli strumenti e delle modalità applicate. Le soluzioni erano dunque di volta in volta differenziate: due regoli per illuminare la galleria e due "croci" per il particolare del tempio, una croce per lo "splendore" della grotta, due croci per illuminare da dietro il telarone trasparente[35] della Santa nell'apoteosi finale. Uno strumento, questo della croce "con suoi scatichioni"[36], che non sembra sia mai stato rinvenuto prima d'ora né in conti di spesa né in trattati di scenotecnica e che si sarebbe tentati di definire berniniano, destinato a uno di quegli effetti speciali per i quali egli era famoso.

Oltre che di questi elementi particolari, il Bernini aveva dotato il teatro delle strutture di illuminazione ordinarie distribuite in tutto il palco: otto "casse per fare andare per canale le torcie che stavano nelli vasi avanti il palco"[37] (cassette verticali per le torce che potevano salire a mano a mano che si consumavano?) – saranno le luci di ribalta –, 12 travi verticali, ognuna fornita di 11 lumi (probabilmente due davanti ad ogni ordine di scena; e basi del sistema dei canali di sopra di cui si è scritto), 10 lustriere con torce (dietro la prospettiva centrale?), telari graticolati di varie dimensioni foderati di latta ed elementi vari (travi, travicelli, gattelli, scale) per arrivare ad accendere i vari pezzi.

La drammaturgia e la messinscena

Il testo del Rospigliosi[38], desunto come è noto da una drammaturgia spagnola[39], era in realtà ispirato ad un fatto realmente accaduto: la celebre attrice spagnola Francisca Baltasara, vissuta a cavallo della fine del Cinquecento, moglie del *gracioso* Miguel Ruiz e come lui appartenente alla famosa compagnia Heredia, abbandonato il teatro al culmine del successo, si era ritirata a vita eremitica in una grotta nei pressi di Cartagena[40]. La vicenda, che aveva avuto numerosi precedenti, da Santa Maria Egiziaca a Maria Maddalena, ha nel nostro caso una preziosa peculiarità: l'eremita è un'attrice e la conversione avviene improvvisamente, proprio sul punto di andare in scena.

La vicenda edificante è preceduta da un Prologo in cui le due Muse, Urania e Talia, forse discese per mezzo di una piccola "gloria" (alla quale non si fa tuttavia alcun cenno nel conto in questione) davanti alla scena chiusa, si rivolgono ai veri spettatori: Talia, musa comica, chiede infatti ad Urania, musa dedita agli arcani celesti, il motivo della sua discesa "su queste scene". Urania le risponde di essere venuta a ricordarle, ora che la sa cresciuta d'importanza e di considerazione[41], la sua funzione primaria e classica (e d'altronde assolutamente condivisa dai Gesuiti, ordine a cui sia il Rospigliosi che il Bernini erano molto vicini) che è quella di unire l'utile al diletto e di indicare in particolare "ciò che fuggir, ciò che seguir si deggia". Talia la rassicura esponendole per sommi capi il soggetto

della commedia che sarà rappresentata. Sappiamo dai conti di spesa che Talia aveva una cintura di maglia dorata, portava una ghirlanda di edera (o alloro?) ed una maschera; mentre Urania era incoronata di stelle e aveva una traversa sul petto di cartone dorato anch'esso decorato di stelle. Il Prologo si conclude con un'arietta in lode della Penitenza: una carta importante dei cattolici nella loro aspra lotta con i protestanti.

La drammaturgia pone, fin dall'inizio, seri problemi di messinscena che le poche note didascaliche e i dati dei conti di spesa non valgono a chiarire completamente. Quanto segue deve dunque considerarsi solo come un tentativo di interpretazione.

Il sipario sembra aprirsi su una scena almeno inconsueta: un "dietro le quinte" sul palco, che ci mostra due attrici prima dello spettacolo e in cui Beatrice, già con il turbante indosso, annuncia a Baltasara che "la stanza è piena". Sul fondo la scena potrebbe essere chiusa con il sipario finto della commedia che le due attrici si apprestano a rappresentare: il primo canale di poscenio delimiterebbe così, con il sipario della finta rappresentazione, la zona anteriore del palco, quella che, dopo la descrizione del teatro Barberini documentata dal Lualdi, potremmo pensare come il primo palco. L'attrice Baltasara, in procinto di rappresentare la parte di Clorinda in una riduzione teatrale della *Gerusalemme Liberata*, è già scossa da profondi turbamenti interiori. Neppure pochi istanti prima dello spettacolo Baltasara ha pace: "Lasciatemi pensieri…", invoca, ma "la stanza è piena" interviene a dirle la compagna Beatrice, è necessario cominciare. A questo punto il sipario sul primo canale di poscenio si aprirebbe sull'ampio "orizzonte" del pubblico finto davanti al quale si innalzerebbe il palco della finta rappresentazione: un'invenzione "spiazzante" già sperimentata con grande successo nelle due commedie rispettivamente dette de *I due Covielli* (1637) e de *L'inondazione del Tevere* (1638)[42] e spiazzante non solo per l'improvviso rispecchiamento con cui il vero pubblico è chiamato a confrontarsi, ma anche perché l'apertura del sipario inverte il senso della fruizione impostato nella prima scena. Per la prima delle commedie citate il Montecuccoli precisa che "le genti più prossime erano vive e le più lontane finte"[43]. Per la seconda il Baldinucci scrive che i personaggi più in vista del pubblico vero erano addirittura riprodotti "con maschere fatte tanto al vivo, che erano uno stupore": maschere "al vivo", cioè imitanti persone reali, un uso della maschera assolutamente inedito e, si direbbe, del tutto personale dell'artista.

Si sa che la drammaturgia spagnola originale ambientava il primo atto di fronte al famoso corral de la Olivera di Valenza[44]. Se pensare ad una ripresa puntuale del *corral* spagnolo appare, da parte del Bernini, poco verosimile, è pur vero che i conti di spesa di questo spettacolo romano documentano "due telari grandi dove fingeva la città di Valenza"[45]. Figurava essa sullo sfondo, dietro il pubblico finto? In questo caso in quale punto dell'atto la "barbora" (cioè l'argano) appositamente prevista la "tirava in aria"?

La parte anteriore della scena è ora occupata da Alvaro – Alvaro ha una spada intagliata di legno, uno stocco anch'esso intagliato e foderato e una cintura d'oro falso[46] – e Rodrigo – che ha un collare a lattughe e una berretta alla spagnola[47] – che, probabilmente da due banchi espressamente previsti nei conti di spesa[48], si apprestano ad ammirare l'esibizione delle loro amate, rispettivamente Baltasara e Beatrice. Per celebrare la prima Alvaro non manca di rilevare come arte e natura gareggino per abbellirla; né manca nelle parole accorate dei due il tema, anch'esso tassesco, di Amore che, benché cieco e nudo, è il più potente fra gli dei[49]. Intanto entra una moltitudine di folla. "Mira, o Rodrigo,/ il popolo s'affretta/ A provvedere il loco./ Sì gran Teatro a tanta turba è poco" commenta Alvaro e "dentro la scena" si sentono molte voci e "dall'uno e l'altro lato insieme con fischi" si cantano i due versi: "Troppa troppa dimora/ Fora il prologo fora!".

Si attacca allora la sinfonia, dopo la quale "si muti la scena", consiglia la didascalia, "la qual rappresenti Gerusalemme, proseguendosi la sinfonia, nel fin della quale esca la Vittoria, che fa il Prologo" (è il secondo prologo dell'opera, quello della finta rappresentazione): una Vittoria, che, secondo le note di spesa dei costumi, ha tre ghirlande, un "pennacchino" e, armata di una picca[50], incita alla guerra.

La rappresentazione comincia con la scena di Gerusalemme assediata con relativo "ballo e battimento di otto persone con le spade"[51]. La nuova prospettiva, chiusa sul secondo canale di poscenio, darebbe il doppio vantaggio di escludere il pubblico della finta rappresentazione sul fondo e di introdurre la nuova scena. Ed è evidente come essa invertirebbe ancora una volta, con una soluzione veramente degna del Bernini, il senso del palco e della fruizione. In tal modo tre "decezioni" di grande livello si susseguirebbero a brevissima distanza l'una dall'altra.

I conti riportano diversi "fusti della città di Gerusalemme" tra cui due telari in quattro pezzi, più un "telaro del torrione grande" con un solaro per la Sentinella[52], dove l'ampiezza degli elementi considerati (meno convincente l'altezza che è un po' scarsa) farebbe supporre una prospettiva centrale e dunque ancora l'uso dei canali di poscenio. Lo studio dell'iconografia delle scene di simile soggetto[53] consente peraltro di accertare che generalmente le mura della città assediata si sviluppano su un solo lato del palco, essendo l'altro occupato dagli assedianti: come altrimenti avrebbe potuto realizzarsi l'abbattimento e in particolare l'uscita dei mussulmani, essendo il fondo della scena non praticabile dagli attori per le note ragioni di verosimiglianza prospettica? L'ipotesi è confermata dall'altezza crescente dei pezzi in questione, che si possono pensare dunque distribuiti su un lato, lungo il piano inclinato, opposti ad altrettanti telari di alberi. Che essi poi siano in buona parte "centinati", cioè non rettilinei, ma curvi, sembra confermare una tendenza riscontrata nelle piante del Carapecchia e poi dello Juvarra e che si può dunque, con migliori argomenti, ricondurre al Bernini[54].

Inizia così la rappresentazione nella rappresentazione: il re Aladino, in gran turbante intessuto d'oro e d'argento e guarnito di piume, tutto cinto di armi preziose, si prepara a resistere a Goffredo di Buglione, mentre i due comici Lisa e Biscotto lamentano i loro disagi. Ma accade l'imprevisto: Baltasara, che ha vestito i panni di Clorinda (ha un bastone del comando ed una cintura a pallini[55]), ancora in stato confusionale ("la memoria è confusa,/ L'arbitrio è prigioniero"), entra sul palco della finta commedia troppo presto e, richiamata da un "comico dentro la scena", chiede perdono al pubblico per l'errore. E durante il successivo aspro combattimento (la "barriera" o "battimento", con spade e scudi con imprese effigiate da una parte e turbanti e carcassi con frezze dall'altra[56]) del capitano Ircano, anche lui in turbante[57], uscito dalla città con una schiera di soldati per combattere contro i cristiani, a lei che incita alle armi, appare "su le mura" una misteriosa Sentinella che, con un'aria che possiamo pensare melodiosa e irresistibile, proclama la fugacità della bellezza e dei beni terreni: un vero topos dell'epoca, messo anche in versi latini, come vedremo, sotto la statua berniniana di *Apollo e Dafne* come a sua difesa. È la Sentinella dell'anima mia? si domanda smarrita Baltasara. La giovane si converte: deposte armi e gioielli – che poi raccoglieranno sconsolati Lisa e Biscotto – annuncia il proprio volontario esilio nel deserto; e, ormai sicura e paga, può riprendere, invertendone i termini, l'aria iniziale: "Seguitemi pensieri…".

Tra lamenti e deprecazioni dell'accaduto, la rappresentazione è dunque interrotta. Aladino si scusa con gli spettatori: "Se Baldasara hoggi da noi s'invola,/ Baldasara che è sola/ L'honor di Pindo, e de' Teatri il vanto,/ Cangian le sciene ogni lor gioia in pianto". La didascalia avverte "Qui si dissolve il teatro" e "si cala la tenda". Si tratta certo del sipario della finta rappresentazione, dal momento che nel Seicento l'uso di calare il sipario pare limitato alla fine dello spettacolo. "Varii spettatori" commentano, sconcertati e commossi, l'accaduto.

Nel secondo atto la scena iniziale è un deserto in cui Baldassara, scalza e vestita di un umile saio cinto da una corda alla vita, digiunando e soffrendo, assapora finalmente la pace dello spirito; un deserto che forse è tale più per l'assenza di ogni forma umana che per l'effettiva assenza di vegetazione a cui anzi in più luoghi si fa riferimento. È per esempio un tronco contorto che, fra "piante incolte" ed aspre vie", offre una sosta a Lisa e Biscotto in cerca della giovane, entrambi riparati da ampi cappelli di paglia[58]. Ma Baldasara rifiuta di tornare nei teatri di Valenza da essi evocati con rimpianto (dobbiamo pensare ad un uso non reale, ma evocativo della scena? In questo senso si spiegherebbe la macchina della città di Valenza "tirata in aria da una barbora", cioè da un argano?).

Allontanatisi scoraggiati i due servi, entra in scena il Demonio, sotto le mentite spoglie di un cacciatore, forse a cavallo[59], armato di faretra, d'arco e di coltello. Ha un corno sospeso, un berrettone di lastra verde guarnito di finta pelle, capelli biondi e occhi di fuoco[60] ed è indignato contro la temeraria sfida di Baltasara. Ad Alvaro che gli chiede se "a questi boschi intorno" ha veduto una donna,

egli la indica: "Aperta la scena – si legge nella didascalia – apparisce Baltasara in una spelonca", che, seduta su uno sgabello, legge meditando le scritture sacre.

Anche quella della grotta è una tipologia che ha una lunga tradizione[61]; qui è realizzata – ce lo dicono i conti – con numerosi telari di varie misure, in uno dei quali "era lo splendore", cioè la croce luminosa di cui si è detto; e c'è anche una fontana[62]. Uno schizzo di questa scena è stato recentemente ritrovato e di questo ritrovamento si dirà in particolare.

Alvaro, che forse qui sfoggia un berrettone rosso[63], la supplica invano d'amore, poi, minacciando il suicidio, fugge; la giovane spaventata si dispone a inseguirlo, quando "una grande e miracolosa croce di sasso giù piomba dal cielo e gl'[le] impedisce la via" e Baltasara, riconoscendo il prodigio divino, si getta in ginocchio piangendo.

Il telaro del sasso con la croce dipinta, ben rinforzato per questo effetto, scorreva con un'"anima tonda" entro una cassa da un'altezza di oltre 5 metri[64], mentre, entro la rupe da cui il telaro del sasso si era staccato, il buco[65] si richiudeva miracolosamente.

Alvaro, poi il Demonio, quindi Biscotto e Lisa entrano successivamente in una scena presumibilmente richiusa. Lisa invoca la sua città di Valenza (che anche a questo punto dunque poteva essere "tirata in aria"), ma Biscotto, benché a sua volta impoverito e vestito di un rozzo saio, la induce a rinunciare ad ogni progetto di ritorno e a valutare il vantaggio di una vita finalmente tranquilla e di una sana dieta!

Intorno a Baltasara addormentata sulla sabbia (ma i conti ci dicono: su una sedia[66]), per incantesimo del Demonio ("Volgetevi pensieri…") ora nelle sembianze di una donzella, il deserto si muta (si richiude la prospettiva?) in un delizioso giardino che dai conti di spesa sappiamo adorno di un tempio traforato ad archi e decorato con mensole, fregi, termini; e ci sono ancora 6 grandi putti, con le ali aperte (come non ricordare i contemporanei grandi angeli berniniani del ponte di Sant'Angelo?) su piedistalli isolati, un "apparecchio di credenza" come nella tradizione della festa di corte, alberi, vasi argentati e una fontana[67]. La giovane, destatasi, stupisce e diffida; accetta una tazza d'acqua fresca ("una sottocoppa di ottone inargentata con un bicchiere fatto a rosa a foggia di tazza"[68]), ma il suo segno di croce fa svanire l'incanto (si riapre la prospettiva?) e fuggire il Demonio; anche Lisa e Biscotto, accortisi che i suoi dolci sanno di zolfo, lo cacciano con violenza. Intanto una schiera festosa giunge dal mare: i due si nascondono dietro le rupi e assistono così insieme al vero pubblico ad un "balletto di marinari"[69]: otto soldati ed otto marinai di cui nei conti sono citate solo le calze, rispettivamente di seta "color di fuoco" e bianche da paggio lunghe fino a "vestire la coscia"[70]. E il riferimento, nei conti, al Bernini – "di ordine del signor Cavaliere" – lo conferma attivo in tutto lo spettacolo, balli e costumi compresi.

L'"orrido" citato nei conti di spesa sembra dunque, a partire dalla drammaturgia, dover contemplare una spiaggia sabbiosa e desertica, piante incolte ed alte

rupi: elementi che sembrano ripetersi anche nel III atto dove probabilmente tra il primo e il secondo canale di poscenio era realizzato uno sfondo di mare: Biscotto e Lisa infatti assistono ad un combattimento fra una nave spagnola ed una turca. Da quest'ultima scende Beatrice, disperata per la morte dell'amante turco; ma contemporaneamente approda sulla spiaggia anche Rodrigo (che porta ora un berrettone argentato adorno di piume di Venezia[71]), ansioso di vendetta.

"Si rappresenta la notte" avverte ora la didascalia. I conti di spesa riportano un "telaro che copriva il Sole", espediente che ai nostri occhi di moderni appare di certo banale; ma se lo stesso Bernini riconosceva la semplicità delle sue macchine, è certo ch'egli lo faceva per esaltarne gli strepitosi risultati (e si ricordi che la più famosa era appunto quella detta "della levata di Sole").

Baltasara, su un lato del palco, esprimendo i suoi sentimenti più profondi in un lungo soliloquio, ammira le stelle come "sfere d'intelligenza ardenti", mentre Beatrice, dal lato opposto, in altrettanto solitario sfogo, le odia perché "crudeli/ Faci d'infausti cieli": le due amiche si riconoscono commosse, mentre Rodrigo, toccato dall'orrore stesso dei luoghi, si converte anch'egli. La futura Santa guarda ormai come "teatri e scene" anche quei tristi siti che hanno visto tanti eventi miracolosi.

Interviene Penitenza, con i capelli incolti, incoronata di spine e piangente, vestita di un ruvido saio e con una frusta alla cintura[72]. Rivelatasi agli astanti, incorona di rose Baltasara inginocchiata, annunciandole presto una corona di stelle, e affronta il Demonio in drammatico contrasto ("quasi dantesco"[73]), dopo il quale il Demonio sprofonda (come? le "cateratte" secondo le ipotesi formulate si dovrebbero trovare fra il primo e il secondo canale di proscenio, dunque non dovrebbero essere in questo momento accessibili; oppure è in questo punto che esse sono utilizzate?) e anche Alvaro è preso da un desiderio nuovo di spiritualità. I propositi indicati nel Prologo sono così realizzati: si deve "fuggire" il Demonio, si deve "seguir" Penitenza.

Intervengono Lisa e Biscotto ed entrano nella caverna che intanto, con il solito meccanismo di apertura della prospettiva centrale, è apparsa. Improvvisamente una gran luce squarcia la notte: Baltasara è morta! "Partono tutti, s'apre il cielo, dove si vede Baltasara e un coro d'angeli che canta": "Del Paradiso, ecco i teatri aperti/ venga da suoi deserti/ De l'horor, e dal gelo/ A trionfar la comica del cielo". Si apre così, come in un sipario teatrale – quale in effetti è – finalmente anche la prospettiva sul secondo canale di poscenio e compare il fondo della scena. La Santa, seduta in trono forse fra Talia e Urania davanti a un telaro grande trasparente illuminato da dietro per aumentare la luminosità diffusa, a sua volta posto davanti a due telaroni di cielo illuminati da due "croci", è interamente circondata di nuvole luminose e poggia su un ponte ben rinforzato. Anche sei angeli, di cui nei conti di spesa si citano le parrucche, gli ornamenti preziosi ("trecento pietre rotate e gioiellate grande per ornare il vestito dell'angelo"[74]) e gli strumenti (due spinette, due violini, un violone e una tiorba) e di

cui resta probabilmente un'immagine in un disegno dello Schor[75], le fanno corona; angeli di legno erano – forse – fissati anche in alto[76].

Una didascalia commenta ancora: "Le sette virtù fanno un ballo e finisce". Le Virtù avevano petti e forme di cartapesta[77]: i loro modelli erano stati accuratamente predisposti dallo scultore Ercole Ferrata[78].

Bernini e una tipologia nascente: il teatro "all'italiana"

All'inizio di un pontificato troppo breve (1667-69) ma che, dati i trascorsi del nuovo papa nel teatro Barberini, si annunciava splendido e munifico di concessioni e licenze, l'apparato berniniano per *La Comica del cielo* denuncia chiaramente la propria destinazione cortigiana ed esclusiva: l'elezione troppo recente non aveva evidentemente consentito di dare all'evento e anche al luogo il senso di una funzione pienamente "pubblica"; quella che era stata evidente fin nella facciata del teatro Barberini. Eppure numerosi elementi ricordano l'indimenticata esperienza: l'arco di proscenio fiancheggiato da colonne, l'orchestra similmente divisa e posta ai piedi del palco, la "scalinata grande" corredata da almeno un ordine di palchetti. Altre caratteristiche richiamano invece l'apparato effimero che quattro anni dopo sarebbe stato eretto ad Ariccia per i Chigi da Carlo Fontana: il breve palco avrà una struttura scenotecnica molto simile, gli spettatori saranno distribuiti lungo un piano inclinato e in una serie continua di palchettoni (quello centrale, sovrastante una bottiglieria, era destinato alle dame)[79]. Una struttura, quella di questo palazzo Ludovisi al Corso, effimera e interna, concepita come un insieme di ambienti molto personalizzati, con le file di banchi riservate ai cardinali, le sedie ai principi, il palchetto per l'ambasciatore di Spagna, quello riservato alla principessa Lucrezia, i tramezzi che dividono l'apparente continuità dei palchettoni; ogni spazio, s'intende, corredato di un ingresso riservato. Una struttura di tipo cortigiano proprio in virtù di queste segnalate "differenze". Mentre, alla luce delle riflessioni di Cruciani sullo spazio degli attori professionisti[80], il proscenio leggermente aggettante – se è vero che in tal modo possiamo interpretare i dati archivistici – ci potrebbe far pensare all'esperienza berniniana di teatro recitato. Tanto più che la raccolta di piante proposta da Romano Carapecchia, un allievo del Fontana attivo in prevalenza a Malta, generalmente destinate al teatro per musica, segnalerebbe una tendenza di segno contrario: un proscenio a volte addirittura rientrante, certo allo scopo di raccogliere al meglio l'orchestra[81].

Anche nella struttura nascente del teatro "all'italiana", il Bernini sembra voler rimescolare le carte e contaminare generi e convenzioni.

Un recente rinvenimento iconografico

Il disegno che ci interessa, conservato nella Biblioteca Comunale di Palermo (cfr. il marchio BP sull'angolo inferiore destro), è parte di una raccolta di disegni seicenteschi di vario genere appartenuta al padre oratoriano Sebastiano Resta (1635-1714) e la scoperta è opera di una storica dell'arte, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, che ne ha curato il catalogo[82]. L'attribuzione alla scena berniniana dell'opera del Rospigliosi è sicura, sia per le due scritte autografe del Resta che vi campeggiano "Cav. Bernini per una Scena fatta per i Sig.ri Rospigliosi in casa loro" e, sotto, "Bernino alli Rospigliosi", sia per il tema del disegno in cui sono chiaramente riconoscibili Baltasara che legge all'interno della grotta e, al di sopra, la scena paradisiaca degli angeli musicanti. Una strutturazione della scena che conferma l'ipotesi di restituzione a cui qui si fa riferimento. Il nome di Ludovico Gimignani (romano, 1643-97), apprezzato allievo del Bernini – Clemente IX per consiglio dell'artista lo manderà in Lombardia a perfezionarsi nel colorito e il maestro lo raccomanderà di lì a poco anche al duca d'Este[83] – è stato avanzato dalla Rodinò in base a motivi stilistici. Dal nostro punto di vista è importante che nell'inventario della guardaroba di palazzo di Giovan Battista Rospigliosi redatto nel 1713 il nome del Gimignani sia citato due volte, come autore di una "figura comica buffa" e di due "figure teatrali"[84] e che esistano almeno altri due suoi disegni scenografici, certamente non riconducibili a opere berniniane, ma verosimilmente assegnabili alla committenza teatrale dei Rospigliosi: ad essi infatti il Gimignani fu costantemente legato, se è vero che morì a Zagarolo, che, come è noto, era un loro feudo. *fig. 15*

Questo rinvenimento può risultare per alcuni versi deludente, specialmente in rapporto alle dimensioni ridotte del quadro scenico; ma la ristrettezza è confermata dalle nostre fonti, che parlano di un teatro "angusto". La grotta era certamente una delle tipologie ricorrenti nelle scenografie seicentesche; ma questa è non solo cupa perché buia, ma anche, in qualche modo, orrida e asimmetrica: qualcosa di assolutamente diverso dalle grotte seicentesche consuete, spesso costruite su prospettive profonde come quelle delle regge, con numerosi elementi laterali simmetrici e regolari. Qui è ritratta invece una "vera" grotta, così naturale da risultare sgradevole; e tanto più scioccante dovette risultare per i nobili spettatori dell'epoca, abituati alle straordinarie sontuosità del barocco romano e dello stesso Bernini in particolare.

Che poi la Santa figuri contemporaneamente all'interno della grotta e anche al di sopra nel momento dell'apoteosi, ci induce a pensare a uno schizzo buttato giù a memoria dal Gimignani dopo lo spettacolo, perché l'apoteosi è la scena finale dove la grotta appare oscurata o comunque Baltasara dovrebbe comparirvi morta. C'è anche un'altra incongruenza: secondo i conti di spesa la Santa legge seduta in uno sgabello, mentre nel disegno appare seduta sulla nuda terra.

Il disegno conferma comunque la vena naturalistica del Bernini uomo di

teatro, una vena di cui, se si esclude l'acquerello di Berlino che qui si è attribuito alla macchina del Sole, si avevano finora solo alcune testimonianze scritte: si ricordino i suoi famosi incendi, gli allagamenti, i crolli; e quella *Fiera di Farfa* di cui fu subito notata la straordinaria verità di invenzione e di esecuzione. Una vena importante, che si riflette anche nei titoli dati alle sue commedie: *La Marina*, *La Fiera*, *L'inondazione del Tevere*: titoli del tutto inusuali, se si pensa che le commedie d'attore, così come le opere d'arte in genere, tendevano a centrare la propria attenzione esclusivamente sulle azioni dell'uomo.

La legittimazione della commedia

"Con molto ordine, sebene in angusto teatro, si recita la scritta rappresentazione nel palazzo Rospiglioso ove per evitare le confusioni, sono stati invitati a parte tutti li oltramontani [cioè i francesi], nondimeno pare non piaccia a quelli che avrebbero più gusto di sentire le dissolutezze di una sbardellata bagascia che la conversione a Dio di una comica"[85].

Il commento sugli Avvisi fa capire quanto la scelta di un simile soggetto fosse pericolosa: in un'epoca in cui il teatro era visto come luogo di peccato, un'attrice convertita era una provocazione, la *Comica del cielo* un vero ossimoro.

Se, certo anche per l'intervento diretto del nuovo pontefice, nel 1671 si poté finalmente aprire il primo teatro impresariale romano per musica, il Tordinona, se il teatro dei comici, quello di Domenico Antonio Parrino (di cui in seguito si daranno alcuni ragguagli), finì per dischiudere i battenti nel 1672, l'ostilità contro il teatro rimase negli ambienti clericali vivissima e risulterà nettamente vincente nel corso dei successivi pontificati.

Che per festeggiare l'elezione al papato di Giulio Rospigliosi si sia scelta, delle sue molte drammaturgie, proprio la *Baltasara* la dice lunga su quanto invece questo pontefice tenesse alla tesi ad essa sottesa, che era, puramente e semplicemente, quella della legittimazione della funzione insostituibile (nel segno dell'*utile et dulce*) della commedia e del teatro. La tesi, già evidente nel progetto dell'esterno monumentale e classico del teatro Barberini, è ora ribadita attraverso la drammaturgia della *Baltasara*: un'attrice convertita dal richiamo della biblica Sentinella proprio nel momento della sua interpretazione scenica, vale a dire nel momento del peccato. Non è dunque per caso che un'attrice come Baltasara può essere proposta come un *exemplum*. Anche la scelta dello spettacolo da mettere in scena è significativa. Come è noto, la *Gerusalemme Liberata* rappresenta l'altra fonte di ispirazione del Rospigliosi (ricordo anche l'*Erminia sul Giordano*). Il poema tassesco, benché del tutto estraneo alla messinscena per esplicita dichiarazione del suo autore, si è rivelato nel tempo una grande fucina mitopoietica in senso squisitamente teatrale, rivelando i suoi personaggi un'eccezionale rilevanza e autonomia anche a prescindere dal poema di provenienza.

La sua struttura, confrontata con quella della "favola rappresentativa" proposta dal famoso "corago" veneziano Angelo Ingegneri rivela tra l'altro puntuali assonanze[86]. Forse il motivo più importante di questa particolare vitalità dei personaggi tasseschi risiede nella forza dei loro sentimenti, che si può dire li possiedano interamente. Pur ambientato nel mondo delle crociate e profondamente compreso delle loro nobili finalità, il poema non riesce a celare la sua natura profonda di "fabbrica degli affetti"[87] e in questo senso era certamente visto con sospetto. Nel caso, unito alla grande attrazione rappresentata dai comici, diventa simbolo del massimo diletto offerto dal teatro e del teatro tout court. La voce della Sentinella, una esplicita citazione biblica[88], non solo supera dunque la più temibile delle tentazioni, ma giunge al pubblico attraverso l'interpretazione di un'attrice e di un'attrice che interpreta Clorinda, e cioè una mussulmana a sua volta convertita: la ridondanza rinforza la comunicazione. E il pubblico, a sua volta, è anch'esso duplicato nel tema, caro al Bernini, del teatro nel teatro. Un tema che assume in questo caso un senso del tutto diverso da quello con cui era usato nelle commedie dell'artista, ma che risulta invece del tutto strutturale alla drammaturgia del Rospigliosi e alla comunicazione che il futuro papa si proponeva: il pubblico, riprodotto sulla scena, si "sente" sulla scena e dunque è chiamato direttamente in causa, assistendo direttamente e partecipando alla conversione e a quella degli altri personaggi.

Ancora il pubblico è l'evidente destinatario della rappresentazione della battaglia con le due parti opposte collocate ai due lati del palco. Il problema della lotta contro i turchi per il sepolcro di Cristo era all'epoca ancora vivissimo; ma v'era anche materializzato, nel contempo, quello, più intimo e personale, della scelta tra male e bene – quello che con linguaggio gesuitico si potrebbe dire "discernimento degli spiriti" – che ognuno di noi è chiamato ad affrontare. Ma i punti di riferimento del Rospigliosi sono davvero molteplici. Non solo quello evidente del Tasso, più volte richiamato in un raffinatissimo gioco di citazioni tra Baltasara e Clorinda, nonché Erminia ed Armida[89]. Ma anche quello di una personalità squisitamente teatrale come quella del già citato Angelo Ingegneri: i due soliloqui pronunciati nel deserto, di notte, dalla "comica del cielo" e dall'amica Beatrice (a. III, sc. IV) rivelano come il futuro pontefice avesse ben meditato (e anche risolto con una personale, brillante soluzione a strofe alterne) i consigli del letterato veneziano quando riteneva i soliloqui generalmente tediosi, "tollerabili" solo se brevi, "in lati remoti", "di notte tempo" e nel caso di "qualche gravissima passione"[90]. Non si tratta di un caso. Il teatro è infatti il nodo ricorrente: perfino il Paradiso, come in un azzardato e affascinante gioco di specchi, è espresso in termini teatrali. Che gli attori e anche il pubblico si convertano diventa, a questo punto, inevitabile; ed è contemporaneamente la dimostrazione di quanto il Rospigliosi (come già i Barberini) puntassero sul suo potere benefico.

Anche la drammaturgia musicale si può dire altrettanto organica al testo. Come l'aria replicata in diversi momenti e con diverse intenzioni – "Lasciate-

mi pensieri…", "Seguitemi pensieri…", "Volgetevi pensieri…" – esprime l'iniziale turbamento e la progressiva serenità della scelta di Baltasara, così l'altra aria, "La bellezza che splende così/ è un baleno che rapido fugge…", con cui la Sentinella l'aveva chiamata, è ripetuta dalla giovane che, a un tempo incantata e convinta, esprime in tal modo la sua adesione totale e incondizionata a una conversione radicale.

Se la legittimazione del teatro era generalmente osteggiata negli ambienti clericali, il Rospigliosi e il Bernini non erano certamente soli. Lo prova la vicinanza di questa storia con quella di San Genesio, anch'essa nel Seicento più volte rielaborata: un attore convertito nel momento stesso della sua interpretazione parodiata e ridicola di un cristiano che chiedeva di essere battezzato[91].

Il Prologo della *Baltasara* esplicita la difesa del teatro con versi più che espliciti. Urania e Talia, le interlocutrici, non sono riferimenti generici o estemporanei. Urania, celeste intelligenza protettrice dei poeti, richiama la Musa invocata all'inizio del poema tassesco a cui, come si è visto, l'opera si riallaccia anche per altri aspetti. In un altro Prologo del toscano Andrea Salvadori la stessa Urania aveva vantato la cristianizzazione dell'opera in musica; mentre lo stesso concetto avrebbe svolto, in un ulterore Prologo dello stesso Salvadori, Calliope, musa della poesia[92]. Sembra che proprio al Rospigliosi si debba ricondurre l'uso, nel Prologo, di sostituire al tradizionale unico personaggio un dialogo[93]; un dialogo che in questo caso sembra mettere in scena un conflitto e una resistenza reali. Lo scegliere come interlocutore Talia (la commedia) invece di Melpomene (la tragedia) ci dice infatti che non solo si intende legittimare il teatro, ma proprio il genere più osteggiato, la commedia. Ci dice inoltre che si persegue l'ideale di una vera unità, perché, se Urania, come eco della volta celeste neoplatonica, rappresenta un sapere celato ai più, la commedia, considerata aristotelicamente parte della poesia, è un genere popolare: non a caso la *Baltasara* ha momenti di pura comicità. Eppure gli intenti spirituali e religiosi sono chiari: Urania rifiuta di mettere in scena nei teatri latini "d'amanti idolatri/Insipida menzogna o vile istoria". Vuole "sani documenti" che insegnino "ciò che fuggir, ciò che seguir si deggia": un teatro di impronta morale e sacra, che segua il dettato del Concilio di Trento e anche la poetica di papa Barberini quando aveva esortato ad abbandonare la consueta veste mitologica per la vera religione[94].

Ci sono poi, probabilmente, altri livelli di significato. Il sapere scientifico, quello che Galilei aveva cercato di rivoluzionare, a colloquio e in accordo con quello letterario sono un modo di esprimere un'altra idea di unità, quella degli studiosi e della cultura in senso lato. Il primo è espresso con Urania, metafora di quel cielo che in quegli anni gli scienziati studiano con inedita passione; il secondo in genere è Calliope, la poesia epica, qui è appunto Talia: la commedia sarebbe in tal modo chiamata a rappresentare l'intero campo delle lettere. Ma Urania potrebbe essere intesa anche come la Religione, Talia come la legittima aspirazione alla felicità degli uomini comuni.

E c'è la vicenda umana, con i comici che, con Beatrice, Alvaro e Rodrigo, rappresentano i piaceri e gli affetti terreni, una Baltasara che è l'anima in cerca di salvezza e un pubblico che è chiamato attraverso il rispecchiamento sulla scena a essere parte attiva della rappresentazione; in una vicenda che, attraverso il sacrificio, l'amore, il dolore e la morte, si conclude con l'apoteosi in cielo e la pace celeste.

Per il Rospigliosi, e certo anche per il Bernini, innalzare il livello della commedia è dunque presupposto necessario in vista di un obiettivo davvero vitale: quello di un'ampia, misericordiosa conciliazione.

NOTE

[1] Traduco: "uno scultore, architetto, pittore e poeta fiorentino: che, poco prima che io arrivassi nella Città, aveva messo in scena una pubblica opera in musica (perché così gli italiani chiamano gli spettacoli di quel genere) per la quale egli aveva dipinto le scene, scolpito le statue, inventato le macchine, composto le musiche, scritto la commedia e costruito il teatro, tutto da solo" (Evelyn 1955, II, p. 261). Come è stato rilevato, le date che egli riporta sono ricostruite a tavolino, una volta tornato in Inghilterra, e dunque non vanno intese in maniera troppo precisa.

[2] Nella prefazione della sua traduzione in inglese dell'*Idée de la perfection de la Peinture* di Roland Fréart (1668) egli ripete quanto già scritto, precisando che "la musica […] era tutta in recitativo".

[3] L'Avviso mi è stato generosamente segnalato dal musicologo Arnaldo Morelli, che ha in corso di preparazione uno studio in proposito, dal titolo *Carissimi operista: nuovi documenti, nuove osservazioni sull'opera a Roma nel Seicento*. Per alcune notizie di base e i relativi passi degli Avvisi si veda Ademollo 1888, pp. 99-106; Clementi 1939, I, pp. 566-568.

[4] Per il Lotti, amico e collaboratore del musicista Luigi Rossi, si veda Ghislanzoni 1954.

[5] Ad essa è legata almeno un'altra occasione di teatro: i suoi servitori infatti fanno commedie vicino al suo palazzo nel 1650. Era l'anno giubilare e le commedie erano rigorosamente proibite: ma il papa scrisse al Governatore un ordine apposito per esentarli dal divieto (cfr. Fraschetti 1900, p. 259). E si veda anche Franchi, *Il teatro musicale…*, cit., pp. 86-87.

[6] Cfr. Tamburini 1997, *passim*.

[7] Dagli Avvisi di Roma del 9 marzo 1658, *Avvisi ASV 107*.

[8] Cfr. Franchi 1988, pp. 249-250.

[9] Dal *Carteggio Marcantonio V Col.*, lettera n. 1.

[10] Mario Chigi, Lettera inviata da Roma il 19 febbraio 1658, *Lettere Med. 5403*, c. 582.

[11] Cfr. Murata 1977, n. 1, pp. 88-89. In realtà individuare con precisione la natura di questi spettacoli non è facile. La fonte citata dalla Murata, appositamente controllata, riporta in realtà la parola *Ergenia*, un titolo introvabile nei comuni repertori, e che potrebbe far pensare invece alla tragedia *Eugenia* del Bartolomei (la si veda in: G. Bartolomei, *Tragedie*, Roma, F. Cavallo, 1632, pp. 1-185). Ma, pur non mancando nella tragedia una scena di "Bosco", non sembra facile qualificarla come "boschereccia di cacciatori", trattandosi invece di un argomento sacro: la vita e la morte di una santa che rinuncia a fastosi destini per farsi romita, come quelle che lo stesso pontefice Rospigliosi aveva d'altro canto prediletto, a partire dal *Sant'Alessio* fino alla *Comica del cielo*. Avvalorerebbe peraltro l'ipotesi il fatto che una tragedia intitolata *Eugenia* fu certamente rappresentata l'anno dopo al Seminario Romano (cfr. lo *Scenario dell'EUGENIA Tragedia italiana da recitarsi nel Seminario Romano…*, Roma, I. de Lazari, 1669). Altri dati dei conti riportati dalla Murata ("quattro comedie con i burattini") farebbero invece pensare a un'opera in musica composta da Alessandro Melani e recitata con i burattini. Dal momento che fu attiva in queste feste la compagnia di Giovanni Antonio Lolli (un celebre Dottore: per il quale si veda Rasi 1905, ad vocem), potremmo anche pensare che si tratti di un rifacimento in musica del soggetto a cura degli stessi comici; e ricordiamo che le opere in musica recitate con i burattini erano una particolare voga dell'epoca (si pensi a quelle coeve di Filippo Acciaioli). Le "quattro voci" citate nei conti sono identificate dalla Murata: lo stesso Lolli (attivo in questa stagione anche nel teatro alla Pace), il giocoliere Antonio Scutino, il burattinaio Domenico Filippo Patriarca e Mario Zalciola; i quali erano anche in grado di cantare, se è vero che il Patriarca diede poco dopo la stessa *Comica del cielo* in versione ridotta con i suoi burattini in un monastero (cfr. F. Clementi, *Il Carnevale…*, cit., I, p. 567).

[12] "Questa sera in casa de signori Rospigliosi si recita quella comedia che fu rappresentata in Firenze alla signora Caterina et si è replicata molte volte l'opera grande" (*Dispaccio Med. 3390*, 11 febbraio 1668). Una verifica compiuta su R. Lamar Weaver-N. Wright Weaver, *A Chronology of music in the florentine theater 1590-1750*, Detroit, Information coordinators, 1978, non ha però dato alcun esito. Altrove si scrive che la commedia boschereccia è stata rappresentata solo tre volte (*1668 Rosp. 1372*, n. 824).

[13] Murata 1977, p. 87. La Murata ipotizza che l'opera che il Rospigliosi cercò di rappresentare alla corte di Madrid nel 1652 con l'aiuto dello scenografo fiorentino Baccio del Bianco e tra molte difficoltà fosse proprio *La Comica del cielo*. Davide Daolmi, come già notato, assegna al nipote Giacomo le drammaturgie posteriori a *Dal male il bene*, dunque anche la *Baltasara.* In realtà gli argomenti da lui portati non mi paiono probanti: della stessa opinione anche Profeti 2009, pp. 142-146.

[14] *Diario Barb. 6450*, c. 39v.

[15] "Il cardinale Azzolino et il cavalier Bernino frequentemente assistono alla construzzione del teatro nel quale i moderni regnanti faranno recitare la scritta opera musicale" (*Avvisi ASV 125*, 14 gennaio 1668); "Con molto ordine, sebene in angusto teatro, si recita la scritta rappresentazione nel palazzo Rospiglioso" (il seguito dell'Avviso con i relativi dati più oltre, nel testo e alla n. 87).

[16] "Si è già stabilita la partenza da Fiorenza [del cardinale de' Medici] per li 4 marzo e questi signori non fanno guastare il teatro della loro opera per farglila vedere" (*Avvisi ASV 134*, 18 febbraio 1668).

[17] Il Fraschetti (1900, p. 271) ha supposto questa caricatura disegnata sul sipario. Ma l'Avviso pubblicato dall'Ademollo (1888, pp. 104-105) non ne parla: "Il Bernino ha fatto vedere nella moltitudine di molti uomini il marchese Biscia ben raffigurato. È un signore che gira il circolo di una gran tina". Quella del Fraschetti sembra in realtà un'ipotesi personale, perché il marchese potrebbe anche essere stato riprodotto, con relativa maschera, fra il pubblico finto (come vedremo più oltre). Probabilmente egli vide la difficoltà di giustificare dal punto di vista drammaturgico quel "girare in circolo" di una tina; oppure disponeva di altre fonti. Mi pare di poter identificare questo personaggio in un Nicola Gentili, già cameriere del cardinal Maidalchini, nipote della famosa donna Olimpia, che, per esser passato al servizio di Gaspare Altieri, allora vescovo, poi pontefice Clemente X, fu da lui arricchito e nobilitato. La famiglia conobbe un ulteriore salto sociale nel 1626 con il cardinalato di Lelio Biscia (cfr. G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da San Pietro sino ai nostri giorni*, Venezia, Tip. Emiliana, 1840-79, 103 voll., ad vocem). Dunque Bernini ridicolizza l'esponente di una potente famiglia cardinalizia.

[18] Cfr. Murata 1977; Ciliberti 1986, pp. 505-547.

[19] "…fece poi le comedie de Rospigliosi quando era vivente il papa, che furono assai belle…" si scrive in una biografia manoscritta del Grimaldi (*Raccolta Marsili 245*, c. 167v; segnalata in L. Frati, *Gio. Francesco Grimaldi detto il Bolognese*, in "Arte e storia" 1895, pp. 35-37). Nella stessa biografia (c. 161v), non so fino a che punto verosimile, leggiamo anche della gelosia del Bernini nei suoi confronti, gelosia che lo avrebbe indotto a guastare segretamente i condotti idraulici e i meccanismi scenotecnici predisposti dall'artista bolognese per la *Vita humana overo il Trionfo della pietà* (1656) che tanto successo avevano riscosso presso la regina.

[20] Un'identificazione precisa si prospetta problematica. Come il seguente Mattia, era forse uno dei componenti della numerosa omonima famiglia di artisti ed editori (cfr. E. Esposito, *Annali di Antonio de' Rossi stampatore in Roma (1695-1755*), Firenze, L. S. Olschki, 1972). Due di essi meritano tuttavia dal nostro punto di vista un accenno: dell'architetto Giovanni Antonio de' Rossi (1616-95), romano, sono provati i rapporti con Bernini e con lo Schor; esiste anche un Giovanni Maria de' Rossi (1636-dopo il 1704), stuccatore bolognese, a Roma fin da prima dell'anno 1666, anch'egli collaboratore del Bernini. Si vedano le voci sul DBI rispettivamente di M. A. Bardaro Grella e di M. Pedroli Bertoni.

[21] Il lavoro di Mattia de' Rossi è anche documentato dal Pascoli: "…salito sul trono Clemente, fecero i nipoti gran feste, e si recitarono per segno di giubilo molte commedie; ed essendosi serviti per principal direttore delle prospettive e delle macchine del Bernini, si servì egli sempre di Mattia" (Pascoli 1730, I, p. 323). Anche Mattia de' Rossi, unico architetto che accompagnò il Bernini nel suo viaggio in Francia (1665) e da lui in questa fase prediletto, è un importante collaboratore del Bernini. Per lui si veda In Urbe 1991, pp. 357-360; le sue attività teatrali peraltro non vi sono menzionate.

[22] Per il Ferrata (1610-1686), altro collaboratore del Bernini, si veda la voce redatta da G. Casale sul DBI.

[23] Sia il De Sanctis che il Flemmon saranno attivi, pochi anni dopo, per il cardinale Chigi e i suoi spettacoli di Ariccia; e il Flemmon anche per i Colonna: si veda Golzio 1939, p. 250 e Tamburini 1997, p. 183, n. 10.

[24] *Adì Rosp. 1447*; *Conto Rosp. 1447*. Il primo conto è quello del falegname, pubblicato integralmente in Tamburini-Rotondi-Capalbi 1999-2000, pp. 97-105.

[25] Cfr. Tamburini 1997, p. 183 e *passim*.

[26] *Lavori Rosp. 1447*. *Comedia Rosp. 1447*. *Note Rosp. 1372*.

[27] Sono documentati (*Ricevute Rosp. 1372*) pagamenti per lavori non specificati a Francesco Antonelli, Alessandro Grimaldi (in seguito attivo nel teatro dei Borghese), Nicolò Stanchi (sarà attivo nel teatro di Ariccia del cardinale Flavio Chigi e nel teatro Colonna), Giovan Battista Tassi, Angelo Stanchi, Luigi Garzi (pittore pistoiese), Giovanni Battista Galestruzzi (più noto come uno dei più importanti incisori teatrali: è attivo per esempio in occasione delle feste romane del 1634), Domenico Rosa (anch'egli incisore), Crescenzio Onofri (che ritroveremo presso i Colonna; dichiara ricevuta "per il signor Gasparo Duchet", cioè Dughet: dunque attivo anch'egli, sembra, in questo spettacolo). La collocazione di queste ricevute accanto a conti certamente destinati alla *Comica del cielo* consente la comune attribuzione. Per i riferimenti alle esperienze dei nomi citati si veda Tamburini 1997, *passim*.

[28] "…n. 2 cappelli di mezza vigogna di Francia colorati [il soggetto è probabilmente Giovanni Paolo Schor a cui i vari pezzi furono consegnati] disse per darli alli giovani del Bernini…" (*Comedia Rosp. 1447*, c. 134). Il conto sembra riguardare esclusivamente la *Comica del cielo* di cui però conosciamo tutti gli interpreti (cfr. Ciliberti 1986, p. 507).

[29] Cfr. Tamburini-Rotondi-Capalbi 1999-2000. Il lavoro è compiuto sulla base della lettura di tutti i documenti, in particolare del conto di spesa di Giovanni de' Rossi (di cui alla n. 20, che vi è pubblicato), il falegname che, diretto dal Bernini, costruisce il teatro.

[30] "Il signor Principe di Farnese aveva luogo alla comedia in casa de signori Rospigliosi dietro ai cardinali et non cedendolo a Pelestrina che arrivò doppo, questo prese una sedia et se li messe davanti benché in molta strettezza, cercando di caricare adosso a don Agostino che per non aversi a ritirare, riteneva con un piede la sedia, il che obligò Pelestrina a dir a don Agostino, doppo alcune parole piccanti scambievolmente passate, che quello non era luogo da far chiassate. Rispose don Agostino che era vero et che però usciva fuora, dove l'aspettava et Pelestrina replicò: 'Io vengo'. Benché ciò si proferisse da questi signori sottovoce, fu nondimeno inteso da qualche dama quivi vicina et la Principessa di Rossano ne avvisò il signor cardinal Azzolino […]. La comedia continuò et nella sala pochissimi s'accorsero della novità" (*Dispacci Med. 3390*, 14 febbraio 1668).

[31] Il proscenio leggermente aggettante è stato dedotto dalle misure riportate nei conti di spesa: cfr. Tamburini-Rotondi-Capalbi 1999-2000, p. 132 e tavole a p. 175. Ricordo che in area romana "canale di poscenio" (che spesso nei conti è malamente indicato come "canale di proscenio") indica il taglio orizzontale che attraversava per quasi tutta l'ampiezza il palcoscenico, destinato ad accogliere l'ampia prospettiva centrale (divisa in genere in quattro parti, su due canali successivi): cfr. nel Glossario di Tamburini 1997, pp. 308-309, 437. I tre ordini di scene, "uno dell'arboro, uno dell'orido e uno della galleria", si deducono dal passo "Per n. 3 altri fusti di regoloni simili che seguono nell'altro canale della terza strada"; i tre binari dai 3+3+3+9 fusti citati. I fusti berniniani, di altezza digradata (di 25+1/2, 26+1/2, 28 palmi), ma di uguale ampiezza (almeno il primo e il terzo, di 13+1/2 palmi, del secondo non abbiamo dati), sembrano guide indivise rinforzate da due traverse entro le quali si introducevano i telari (*Misura Rosp. 1447*, c. 165r e v). Il fusto della galleria, si noti, è incentinato, cioè ricurvo. I due canali di poscenio si citano a c. 166, il canale terminale a c. 152v.

[32] *Misura Rosp. 1447*, c. 166.

[33] *Ivi*, cc. 167v e 166. Probabilmente a questa "barbora" deve essere riferita la chiave "per voltare un ordegno alla detta comedia" (*Conto Rosp. 1447*, c. 143v). Del tutto misterioso per ora appare il senso di un altro passo dello stesso conto: "E più per aver sbusciato il bilancino et un altro ferro che va in piedi et fattoci il chiodo serve per fare biligo alla detta comedia" (*ivi*, c. 142). Tanto i "canali sopra" che il "biligo" sono citati ed illustrati dal Carapecchia (cfr. Scenotecnica 1994, pp. 108-110.

[34] "Il Cavaliere ha ribattuto che la luce dall'alto era così naturale e necessaria che, se la sera si prendeva una candela e la si metteva sul pavimento, si riconoscevano a stento le persone e perfino se stessi": cfr. Chantelou 2007, p. 307 (24 agosto 1665) e p. 409 (5 ottobre 1665). Il discorso prendeva le

mosse dal problema della collocazione delle statue, ma il pensiero di Bernini è generale e non può non avere applicazioni anche sulla messinscena.

[35] Per la tecnica del trasparente si veda la voce "trasparente" di Elena Povoledo sull'EdS e in particolare R. K. Sarlos, *Some notes on Eighteenth-Century transparency* in «Maske und Kothurn», 1972, 1, pp. 151-154.

[36] *Misura Rosp. 1447*, c. 163v. Questa croce sembra avere misure quanto mai varie: si veda anche alle cc. 163 e 164v. È generalmente realizzata dal falegname, ma ne troviamo una anche sul conto del ferraro (*Conto Rosp. 1447*, c. 142v): "doi casse di ferro a croce, la croce longa pal.1 e la mezza croce longa 3/4 et fattici li suoi busci da chiodare […ser]vono per doi girelle doppie grosse mezzo […] l'una servono da fare caminare […]".

[37] *Ivi*, c. 167.

[38] Ho visto il testo nei tre manoscritti Vat. Lat. 13538, Vat Lat. 13346 e Barb. Lat. 3851, tutti conservati alla Biblioteca Vaticana. Il terzo manoscritto è il più corretto e il più ricco di didascalie sceniche e, quando non sia diversamente segnalato, quello ho tenuto presente. Ma ho controllato, a Roma, anche i due manoscritti della Biblioteca Corsiniana, 45.G.22 e 45.D.22, quello della Biblioteca di Santa Cecilia, G.MS.381 e soprattutto, a Firenze, il manoscritto della Biblioteca Nazionale, Rossi Cassigoli 419. Il testo del Rospigliosi (dal ms. Vat. Lat. 13538), privo di qualsiasi apparato introduttivo o critico, è stato recentemente pubblicato in G. Rospigliosi, *Melodrammi sacri*, a cura di D. Romei, Firenze, Studio Editoriale fiorentino 1999, pp. 139-214. Un ampio e informato regesto delle fonti compie invece M. Grazia Profeti (1997). Si veda anche B. Brumana, *Il Tasso e l'opera nel Seicento: una "Gerusalemme 'interrompue' nella Comica del cielo" di Rospigliosi-Abbatini*, in *Tasso: La musica, i musicisti*, Firenze, L. S. Olschki, 1988, pp. 137-164; soprattutto: Gallinaro 1994 e Careri 2005, pp. 140-142.

[39] Si tratta di una *comedia do santos* di Luis Velez de Guevara, Antonio Coello e Francisco de Rojas Zorrilla, rappresentato a Madrid con grande successo l'11 novembre 1634, quindi l'anno dopo, sempre a Madrid, con i burattini e pubblicata nel 1652, quando il Rospigliosi era nunzio apostolico a Madrid: cfr. Profeti 1997, pp. 44-46.

[40] Cfr. anche "Baltasara Francisca" sulla EdS, ad vocem.

[41] "Hor che socco d'argento horna il tuo piede/ Ne' Latini Teatri". Il passo può alludere alla diversa considerazione della commedia, mutata anche ad opera degli stessi comici.

[42] Alcuni passi dei due biografi berniniani forniscono elementi preziosi alla comprensione di questa complessa messinscena. Innanzitutto quella del figlio Domenico: "In altra comedia fece comparire due teatri e due udienze, gli uni opposti agli altri, uno, che era il vero, in faccia al palco, l'altro, che era il finto, nel fine del palco, rimanendo il palco come in mezzo a due teatri: nel finto vedevansi così somiglianti le figure di que' più riguardevoli, che sedevano nel vero, che era un diletto di tutti l'additar che faceva l'un l'altro, e 'l vedersi tutti come in uno specchio così al vero contrafatti, e poi finalmente miravasi la partenza del finto teatro, chi in carrozza, chi a cavallo, e chi a piedi, durando ben'un'ora doppo la comedia la curiosa vista di questa nuova comedia. Invenzione replicata da lui in altra più maestosa rappresentazione in casa Rospigliosi sotto il pontificato di Clemente Nono" (Bernini D. 1713, p. 56): dunque proprio nella *Baltasara*. La commedia a cui Domenico allude dovrebbe corrispondere a quella che descrive, entusiasta, il Montecuccoli nel 1638 (cfr. la n. 43), tradizionalmente chiamata *L'inondazione del Tevere*, un titolo citato dai due principali biografi berniniani; ma in quell'anno, sempre secondo il Montecuccoli, si replicava una scena della commedia dell'anno precedente, e cioè di quella convenzionalmente intitolata *I due Covielli*. Anche nella biografia del Baldinucci c'è un passo che si può riferire alla stessa scena e di conseguenza anche alla *Baltasara*: "Fece una volta al fine d'una commedia due prologhi e due teatri, l'uno opposto all'altro e la gente sentir la commedia tanto nell'uno che nell'altro. Le persone che erano nel vero teatro, dico le più ragguardevoli e note, vedevano nell'opposto contraffatti se stessi con maschere fatte tanto al vivo, che era uno stupore. L'uno prologo voltava la faccia e l'altro la schiena, facendo ciascheduno la sua parte. Alla fine veddesi la partenza del popolo, chi in carrozza e chi a piedi e chi a cavallo, che fu cosa di gran diletto" (Baldinucci 1682, p. 107). Il Baldinucci sembra indicare che nella commedia descritta i due prologhi erano pronunciati, schiena contro schiena, di fronte ai due pubblici, l'uno posto di fronte all'altro,

proprio come era avvenuto, ancora secondo il Montecuccoli, ne *I due Covielli*. Nel caso della *Baltasara*, se la contemporaneità dei due prologhi è smentita dalla drammaturgia, la contemporaneità dei due pubblici è espressamente citata nel momento del secondo prologo, con l'effetto-spiazzamento della comparsa del popolo "finto" (fra essi alcuni personaggi del pubblico fedelmente riprodotti) nella III scena, probabilmente effettuata attraverso l'apertura del sipario arretrato di cui sopra. I conti di spesa danno peraltro a questo proposito alcuni elementi problematici: "3 fusti di cateratte" e un "palco più basso [di cui non viene data l'altezza, ma solo le limitate misure dell'estensione] dove stava il popolo finto" (*Misura Rosp. 1447*, c. 150r e v). Pensare questo palco più basso davanti al vero palcoscenico presupporrebbe l'invasione della zona dell'udienza, senza contare che ai piedi di questo palco era già situata l'orchestra, che è il solo spazio "defalcato" dal tavolato della gradinata. È certo che il palcoscenico doveva essere al tempo uno spazio più articolato di quanto siamo abituati a pensarlo: oltre alla divisione in due parti del palco Barberini, la prima parte anteriore per l'effettiva azione scenica, la seconda per le lontananze sul fondo, anche nel teatro gesuitico si parla di un palco più basso e di uno più alto: nella *Judith* del padre Stefano Tucci (1564), sembra che fossero peraltro "opposte l'una all'altra, dialoganti l'una con l'altra, fonte inesauribile di descrizioni e di contrapposizioni che *fisicamente*, nella visualizzazione, sottolineano la lotta tra idolatria e monoteismo" (cfr. D. Quarta, *Drammaturgia gesuita nel Collegio Romano: dalla tragedia di soggetto biblico al dramma martirologico*, in Gesuiti 1994, pp. 126-127): il che peraltro sembrerebbe indicare i due lati del palco. Un altro esempio di una organizzazione spaziale su due palchi, forse più pertinente, potremmo riconoscere anche nell'immagine dello scenario *La Commedia in Commedia* degli *Scenari Corsiniani* (pubblicata in Molinari 1985, p. 81). Si potrebbe dunque supporre un palco della finta rappresentazione sopraelevato in quello che il Lualdi chiamava il secondo palco: il "popolo finto" dovrebbe essere il più lontano, non solo perché il Baldinucci scrive espressamente che "le genti più prossime erano vive e le più lontane finte", ma perché è anche più logico. Le "cateratte" o botole farebbero allora supporre uno sprofondamento probabilmente nella zona centrale, fra il primo ed il secondo canale di poscenio, allo scopo di farla risalire come palco sopraelevato della finta rappresentazione; o anche per accogliere anche nel primo palco veri spettatori, tra cui Alvaro e Rodrigo e forse il marchese Biscia.

[43] "Al cader […] della tela, si vide dalla parte di dentro, cioè di là della scena un popolo parte vero, e parte finto, che tutto insieme era così ben concertato, che rappresentava quasi il medesimo che veramente era dalla parte di qua in molto numero per vedere detta comedia". Una scena di grande successo, tanto che fu, come si è scritto, replicata l'anno successivo (1638): "L'ultima scena con la quale si terminò l'opera conteneva un auditorio di un'altra comedia, dove le genti più prossime erano vive e le più lontane finte […]. E questa è la scena che l'anno passato fece tanto strepito et che il Cavaliere ha rapresentata nuovamente per sodisfare alla curiosità di quelli che non poterono vederla la prima volta" (dai dispacci di Massimiliano Montecuccoli del 20 febbraio 1637 e del 13 febbraio 1638 al duca di Modena pubblicati in Fraschetti 1900, pp. 262-265). Che i conti di spesa non riportino telari di teatro o di pubblico non deve forse stupire dal momento che il Bernini doveva possederne già molti: si trattava di un famoso topos delle sue commedie e anche del teatro del Seicento in genere. Per il tema del "teatro nel teatro" nel Seicento, si veda almeno Mariti 2002; con riferimento particolare allo scenografo in scena, si veda E. Povoledo, *Il "teatro nel teatro" e la tradizione iconografica della scena barocca in Italia*, in *Vita teatrale in Italia e Polonia*, a cura di M. Bristiger, J. Kowalczyk e J. Lipinski, Warszawa, Panstwowe wydawnictwo naukowe, 1984, pp. 231-243.

[44] Cfr. Profeti 1997, p. 49.

[45] *Adì Rosp. 1447*, c. 165v.

[46] Cfr. i *Lavori Rosp. 1447*, c. 154.

[47] Cfr. il conto *Comedia Rosp. 1447*, cc. 134 e 137v.

[48] *Misura Rosp. 1447*, c. 150v.

[49] Il Rospigliosi unisce qui due motivi di origine diversa. Quello di Cupido cieco e nudo risale al Medio Evo (cfr. E. Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1975) e concretizza l'idea dell'amore come di qualcosa che rende pazzo, che fa regredire la mente ad uno stato infantile ed incoerente. Un esempio classico è quello dell'*Orlando Furioso* arioste-

sco; ed è un tema che possiamo pensare condiviso da parte di un'indole spirituale come quella del Rospigliosi. Ma nel Prologo dell'*Aminta* il Tasso rappresenta l'Amore come un giovane forte e tutt'altro che cieco: come detto espressamente, è il più potente fra gli dei. Così le due opposte rocche del Piacere e dell'Intendimento nella *Vita humana overo il trionfo della pietà*, un'altra opera del Rospigliosi messa in scena nel teatro Barberini in occasione dell'arrivo di Cristina di Svezia (1656), inalberano due bandiere con le scritte rispettivamente "lice se piace", un'espressione inequivocabilmente legata al Tasso e "piace se lice" riferita invece al Guarini; la scelta del Rospigliosi non può essere che la seconda.

[50] Cfr. i *Lavori Rosp. 1447*, c. 154.

[51] Per i particolari delle 20 spade si veda *Deve Rosp. 1447*. Dal conto in questione si evince che si esibiva in questa scena il più celebre danzatore romano, Luca Cherubini, che sappiamo attivo almeno anche nella *Vita humana* barberiniana (1656) e nell'*Orontea* colonnese (1661): cfr. Tamburini 1997, p. 183, n. 7. Sulla danza romana di quest'epoca si veda Sardoni 1986.

[52] *Adì Rosp. 1447*, c. 167v.

[53] Si veda per esempio la "Battaglia fra Unni e Romani sotto le mura di Colonia" nella *Reina di S. Orsola* (Firenze, 1624) o le due rocche dell'Intendimento e del Piacere, già citate, nella *Vita humana overo il trionfo della pietà* (n. 49) o ancora la "Battaglia davanti alle mura di Tebe" nell'*Ercole in Tebe* (Firenze, 1661): cfr. Molinari 1968, fig. 23, 98, 121. In queste opposizioni si avverte ancora l'eco del teatro gesuitico.

[54] Il conto del falegname riporta infatti in più punti pezzi "centinati" (*Misura Rosp. 1447*, cc. 163v, 164, 165, 168). Per analoga documentazione romana, ricondotta per ipotesi all'influenza del Bernini, cfr. Scenotecnica 1994, pp. XLIV-XLV.

[55] Si veda nei *Lavori Rosp. 1447*, cit., c. 153.

[56] *Ibidem*.

[57] Cfr. il conto *Comedia Rosp. 1447*, c. 138.

[58] *Ivi*, c. 138v.

[59] [Per av]ere fatto uno scabello dove posava sopra l'uomo a cavallo…": in *Adì Rosp. 1447*, c. 164v.

[60] Cfr. *Lavori Rosp. 1447*, c. 153; *Comedia Rosp. 1447*, c. 136. E inoltre i versi che il Rospigliosi fa dire allo stesso Demonio: "Crin d'oro è la mia rete,/ E sono due pupille armi di foco".

[61] Era anche per esempio il luogo privilegiato della magia: si veda Angelini F. 1985. Qui evidenzia la diversità della "vera" vita imperniata sulla rinuncia e sul sacrificio; sarà quindi, nel III atto, metafora dell'oscurità della vita terrena contrapposta alla luce della "vera" vita, quella divina: si veda anche Lombardi 1995, pp. 196 sgg.

[62] *Adì Rosp. 1447*, c. 163.

[63] *Comedia Rosp. 1447*, c. 137.

[64] *Adì Rosp. 1447*, cit., c. 167v.

[65] *Ivi*, c. 165.

[66] *Ivi*, c. 168.

[67] *Ivi*, cc. 164-165v.

[68] *Deve Rosp. 1447*, c. 157v.

[69] Il balletto è specificato come tale solo nella *Comica del Cielo* della Nazionale di Firenze (ms. Rossi Cassigoli 419): "Ballo di Marinari. Ballo, e battimento di otto persone con spade". Anche qui si esibiva dunque Luca Cherubini.

[70] *Comedia Rosp. 1447*, c. 136.

[71] *Ivi*, c. 137v.

[72] *Lavori Rosp. 1447* E, soprattutto la descrizione di Baltasara: "Dall'incolto tuo crine/ Cinto d'acute spine,/ Dal flagello pungente/ Al tuo fianco pendente,/ Dal setoloso manto,/ Dal rigor del tuo viso/ tutto molle di pianto/ Come sperar poss'io giocondo avviso?". Per l'iconografia della Penitenza si veda G. Basilico, *La raffigurazione della Penitenza in stampe del XVI e del XVII secolo*, in «Grafica d'arte» 2010-XXI, n. 83 (luglio-settembre), pp. 8-13.

[73] Cfr. Gallinaro 1994, p. 52.

[74] *Lavori Rosp. 1447*.

[75] Cfr. Fusconi 1985, p. 176, fig. 29.

[76] Sul conto del ferraro si cita un angelo di legno: *Conto Rosp. 1447*, c. 142.

[77] Cfr. i *Lavori Rosp. 1447*, c. 154.

[78] Cfr. le *Note Rosp. 1372*.

[79] Cfr. Tamburini 1997, pp. 265-268.

[80] Cruciani 1992, pp. 61-72. Cruciani accosta infatti lo spazio scenico del teatro elisabettiano e spagnolo del "siglo de oro" a quello dei comici dell'arte in nome della comune dimensione professionistica. Il punto nodale è costituito dal palco che è il "nodo generatore dello spazio": lo si può verificare nei trespoli dei saltimbanchi, ma anche nei teatri dei comici di più alto livello, come nel teatrino romano del Corso (1671) di cui si dirà nel cap. 8, in cui sembra che i palchetti continuino lungo i lati del palco.

[81] Si vedano in Scenotecnica 1994, le fig. 20, 23, 24, 26.

[82] Cfr. S. Prosperi Valenti Rodinò, *I disegni del Codice Resta di Palermo*, Milano, Silvana, 2007, pp. 140-141.

[83] Cfr. S. Prosperi Valenti Rodinò, *"Quel giovane lavorante del cavalier Bernino…". Un'aggiunta a Ludovico Gimignani giovane*, in Bernini pittura 2003, pp. 217-232.

[84] Cfr. F. Zeri, *La Galleria Pallavicini in Roma. Catalogo dei dipinti*, Firenze, Sansoni, 1959, pp. 314 e 315.

[85] Avvisi di Roma dell'11 febbraio 1668, *Avvisi ASV 125.*

[86] Cfr. Gallinaro 1994, pp. 9-18.

[87] Cfr. Careri 2005. *La fabbrica degli affetti*, riferita al poema del Tasso come inesauribile fonte di ispirazione per i pittori del XVII e XVIII secolo, è il titolo di un'altra recente (2010) opera del Careri.

[88] Cfr. Isaia, 21,11 e 62,6.

[89] Cfr. Gallinaro 1994, pp. 67-69, 71-72.

[90] Cfr. A. Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, 1598: cito da Marotti 1974, pp. 284-285.

[91] Cfr. M. Lombardi, *Il San Genesio di Rotrou a Bologna. Visioni del teatro celeste*, Firenze, Alinea, 2003

[92] Cfr. Fabbri 1990, p. 42. I due Prologhi, rispettivamente della *Regina di Sant'Orsola* nel 1625 e della *Giuditta* nel 1626.

[93] *Ivi*, p. 53, n. 53.

[94] Cfr. V. Kapp, *L'estetica teatrale di Giulio Rospigliosi*, in Estetica 2004, pp. 321-342.

6.

COMMEDIA DELL'ARTE

Nella sua *Commedia Ridicolosa*, dedicata al teatro romano dei dilettanti, Luciano Mariti include senz'altro anche quella del Bernini: "La produzione [teatrale] del Bernini o quel poco che di essa ci resta, soltanto se inquadrata nel fenomeno ridicolosa, può mostrare tratti inconfondibili"[1]. In quanto artista, egli era senza dubbio un dilettante del teatro. Eppure è certo che la sua posizione era molto distante da quella dei ridicolosi, con i quali non sembra aver avuto alcun rapporto: ben più alte erano le sue frequentazioni. Giovanni Briccio, Virgilio Verucci, Francesco Righelli e gli altri ridicolosi erano infatti letterati di mestiere, tutt'altro che insensibili alle attrattive dei vantaggi economici, com'è dimostrato dalle loro pubblicazioni. L'atteggiamento del Bernini nei loro confronti e anche verso il denaro era invece di superbo distacco; e verosimilmente per questo egli non pubblicò mai i suoi testi, che, almeno a giudicare dall'unica che parzialmente conosciamo, la cosiddetta *Fontana di Trevi*, erano scritti per esteso come quelli dei ridicolosi, ma che, come osservano Donald Beecher e Massimo Ciavolella[2], sfuggono in realtà a una vera classificazione. Anche disteso, il suo è infatti un linguaggio parlato, simile a quello di un'improvvisazione. Non tutti i caratteri vi sono tratteggiati come nelle maschere omonime, ma possono avere una loro dignità e incutere rispetto, in particolare Graziano, che non è il solito vecchio sproloquiante e fanfarone, ma un architetto-capocomico veramente esperto in cui è facile ravvisare lo stesso Cavaliere. Il tema dell'amore non è il principale, dominando invece, filtrati attraverso lo stesso personaggio di Graziano, i temi metateatrali della composizione e della messinscena di una commedia. Titoli come quello della *Marina* o della *Fiera* evidenziano un'inedita attenzione ai paesaggi naturali o alle rappresentazioni dei gruppi sociali. Vi compaiono dunque spunti di grande originalità che avranno il loro pieno sviluppo nel secolo a venire.

Il favore dei Barberini collocava certamente il nostro artista al centro delle invidie e degli ossequi: una distanza sociale ed economica che bene emerge dalla dedica di una commedia *Le due sorelle simili* (1633) che il suo autore, il romano Giovanni Battista Pianelli, redige per l'artista – in questo caso dunque almeno

parzialmente committente – in termini quanto mai adulatori[3]. Negli ultimi anni della sua vita Bernini tentò anche l'ultimo salto sociale, tentando con qualche successo di sposare i figli a esponenti della nobiltà e patrocinando in vista di questo fine la rappresentazione di una commedia musicale nel piccolo teatro del Corso[4].

Che il fenomeno della ridicolosa, costruito sulle maschere e sui dialetti, rimandi direttamente ai modelli dell'improvvisa è ben noto. Ma il rapporto tra dilettanti e professionisti merita, proprio a partire dai problemi posti dalla figura del Bernini, alcuni approfondimenti.

Attori e artisti

È certo che molto spesso gli attori erano anche artisti. Di fronte alla frequenza della compresenza delle due dimensioni, una frequenza che ha fatto parlare di "un quadro di promiscuità", di "un'inclinazione perenne al meticciato artistico"[5], è inevitabile chiedersene le ragioni.

Il letterato fiorentino Filippo Baldinucci, nella sua biografia berniniana, ce ne dà un'ulteriore conferma: "Ad istanza del Cardinal Antonio Barberini compose il Bernino ed a proprie spese, da *Persone dell'Arte, cioè da pittori, scultori e architetti* [il corsivo è mio], fece rappresentare le belle, ed oneste commedie delle quali a suo tempo si parlerà"[6]. Qui "persone dell'arte" sono evidentemente gli artisti delle tre arti maggiori, senza alcun riferimento a una corporazione, dal momento che, così come non esisteva quella degli attori[7], non esisteva neanche quella degli artisti, specie considerati in questo loro insieme. Un insieme che fa piuttosto pensare a quell'Accademia del Disegno, fondata dal Vasari, che dal Bernini doveva essere ben conosciuta, anche a motivo del padre, che era, come è noto, uno scultore fiorentino; o anche, meglio, a quell'Accademia "de' Pittori e Scultori" su cui siamo ancora troppo poco informati, ma che, come è stato recentemente segnalato, egli stesso aveva fondato e dirigeva.

L'identità della parola conferma comunque che tra teatro e arti figurative non ci fosse a volte semplice vicinanza, ma un rapporto profondo, almeno in parte strutturale. Di questo strettissimo rapporto possiamo darci ragione vivendo dall'interno i problemi degli artisti: per esempio quelli relativi al ritratto, un campo in cui lo scontro fra le diverse posizioni si faceva davvero incandescente.

Al ritratto il Vasari richiedeva sia la somiglianza che l'*inventio* appropriata. La prima non è nel Rinascimento una virtù sempre apprezzata: è noto che Michelangelo non amasse fare i ritratti[8], perché più che nell'imitazione della realtà egli credeva nell'"Idea" e così i tanti che lo seguirono fino al Bellori e oltre. Ma, dopo i grandi artisti del Cinquecento e le espressioni intellettualistiche dei manieristi, il riferimento alla realtà acquista accenti nuovi, recuperando dalle arti basse anche la verità degli affetti. Liberati dal loro senso stereotipato (in gran parte dovuto al loro essere legati alle categorie atemporali della retorica) e passi-

vo (mostrato dall'etimo: *affectus* da *afficere*; la passività era quella della persona invasa da un'emozione), e ormai indirizzati verso una dimensione specifica e individuale[9], essi danno nuova linfa alla cultura alta e soprattutto si rivelano uno strumento potente di coinvolgimento del pubblico: è a questo fine infatti che, tra Cinque e Seicento, si comincia a pensare la produzione artistica e letteraria. Per la prima volta i ritratti "al naturale" o "dal vivo" – sono locuzioni che ne ricordano altre, del tutto analoghe, scritte dai comici per le loro commedie – sono imposti dai Carracci, Agostino, Ludovico e soprattutto Annibale, nelle nobili ed erudite cerchie dei rispettivi committenti. Così Annibale scrive di essere attratto da una "schiettezza" che è "vera, non verisimile, e naturale, non artifiziata né sforzata"[10] ed è su questo presupposto di verità che si fondano le loro famose Accademie. Eppure che essi sapessero prodursi, all'occorrenza, anche con altri linguaggi è ben noto: si pensi a quello che è stato di recente letto come il *Trionfo dell'unione dell'Amore celeste e dell'Amore terreno* di Annibale nella Galleria di palazzo Farnese: Annibale Carracci era davvero, secondo la nota definizione di un altro famoso biografo degli artisti, l'archiatra Giulio Mancini, "pittore universale, sacro, profano, ridicolo e grave"[11].

Se poi affrontiamo il problema particolare della pedagogia degli artisti, i punti di vicinanza fra le due categorie si fanno stringenti.

Un allievo di Rembrandt ha descritto il suo metodo di insegnamento, che consisteva nel "far leggere il testo da dipingere, quindi nel chiedere al giovane pittore di recitare le parti dei vari personaggi, e infine nel mostrargli, tramite la recitazione del maestro stesso, il risultato da raggiungere"[12]. Che l'artista, sull'onda dell'*ut pictura poesis* preferisse ricorrere, più che all'imitazione di modelli generici, alle impersonazioni, proprie (si pensi ai tanti autoritratti eseguiti allo specchio, da quelli dei Carracci, a quelli del Caravaggio, del Domenichino, di Rembrandt, del Bernini, di Salvator Rosa[13]: evidentemente una consuetudine diffusa) o anche a quelle di altri artisti, va infatti imputato a un motivo specifico, espresso chiaramente nella biografia dei Carracci scritta da Carlo Cesare Malvasia (il quale, come bolognese, era Accademico Gelato, ma anche, a Roma, Umorista e Fantastico[14]): "Usavano farsi modello fra di loro; godeva Agostino di accomodarsi nelle attitudini bramate da Lodovico, essendo di questa opinione, che chi non le intendea, non le sapesse ben rappresentare e perciò quelle de' modelli fossero posticce ed insipide". Così Ludovico "ch'era cicciosotto e polputo" si prestò a spogliare e "lasciar copiare la sua schiena ad Annibale nella Venere volta in quell'attitudine"[15]. Nella cerchia dei Carracci si dava dunque più importanza al talento d' interpretazione che alla verosimiglianza fisica del modello e questo fa delle loro due Accademie bolognesi, quella dei Desiderosi e quella degli Incamminati, nonché della cerchia romana di Annibale, ambienti di primaria importanza per quel dialogo speciale tra attori e artisti che qui si ipotizza[16]. Due recenti mostre[17] hanno indicato poi una via di indagine di grande rilievo, segnalando come i Carracci fossero ben avvertiti della cultura figurativa

comica e profana milanese coeva: in particolare di quell'Accademia della Val di Blenio, per molti versi trasgressiva, a cui sono stati ricondotti, tra i molti, anche i pittori cremonesi Campi, con cui i Carracci ebbero rapporti documentati, e Simone Pederzano, l'unico maestro riconosciuto di Caravaggio[18]. Quest'Accademia, fondata nel 1560 per la protezione del conte Pirro Visconti di Modrone, e a lungo presieduta dal pittore e teorico lombardo Giovanni Paolo Lomazzo con l'obiettivo di opporsi agli aulici stilemi petrarcheschi e di approfondire le tensioni realistiche, comiche e caricaturali di Leonardo, era "di natura poetica" (pur se antiletteraria e irregolare in un senso che è stato avvicinato ai modi dei comici) ed era aperta non solo agli artisti delle arti maggiori sanzionate dal Vasari, ma anche a più umili artigiani come intagliatori, ricamatori, medaglisti, cesellatori; e aveva assunto per i suoi membri, al fine di esprimere una tensione di "umiltà", le vesti e il dialetto dei facchini che scendevano lungo le valli dell'alta Lombardia, appunto la Val di Blenio, ma anche la Valtellina o la Valcamonica, come scriveva il Garzoni nella sua *Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, verso Milano o Venezia. Agli studiosi di teatro è ben nota la funzione particolarissima di quei facchini che "hanno una lingua tale, che i zani se l'hanno usurpata in comedia", osservava ancora il Garzoni, rilevandone lo strano linguaggio e gli spunti caricaturali comuni agli Zanni[19].

I facchini erano la fascia più umile della società, quelli che avevano solo la forza delle braccia. In una commedia berniniana uno spagnolo prepotente è sonoramente picchiato da un facchino, ben consigliato da un francese[20]: ed è questo un indice sicuro dello schieramento francese dell'artista, del resto coerente con quello del suo principale protettore, il cardinale Antonio Barberini, e anche con il sentimento collettivo, se si deve credere alle risate del pubblico. Il legame dei facchini con gli Zanni è anche confermato dalla documentata presenza, fra gli Accademici bleniesi, di Simone Panzanini da Bologna, comico della compagnia dei Gelosi, detto fra i comici Zan Panza de Pecora e *compà Svagnin* nell'Accademia, "bravissimo in rappresentar la persona di un facchino bergamasco"[21]. E confermato anche dagli strettissimi rapporti che la celebre attrice Isabella Andreini, nel corso dei suoi frequenti soggiorni milanesi, intrattenne con alcuni fra i più importanti Accademici: in specie con il poeta Gherardo Borgogni e con l'editore di questi Comin Ventura, entrambi suoi entusiasti ammiratori, al punto che, in evidente accordo, delinearono un parallelo dell'attrice con il Tasso[22].

E quando il Malvasia scriveva che il "ragazzaccio" Annibale (così era chiamato per i suoi atteggiamenti strafottenti e spregiudicati) suscitava le critiche degli "intendenti" per il suo "modo triviale troppo facile ad ogni imperito" perché egli "ben poteva, nudato un facchino e postogli un panno addosso, copiarlo di peso sul quadro, e presso a' poco intendenti farsi un grand'onore con poco capitale d'ingegno" e cioè senza alcun esercizio d' "invenzione" (o d' "arte"), è difficile pensare che il riferimento a quel "facchino" fosse generico. Si direbbe che anche nell'Accademia carraccesca continuino, sia pure in modi meno estre-

mi, modi e figure già sperimentate nell'Accademia bleniese. È in collegamento a quel contesto che va probabilmente intesa la frequentazione dei comici e delle osterie e anche la pratica dei ritratti "carichi" che sono legate al nome dei Carracci; i dissapori di Annibale con il fratello Agostino potrebbero allora essere meno futili di quel che non appaia a prima vista[23]. E le frequenti e ammirate citazioni dello stesso Annibale nei colloqui del Bernini con lo Chantelou potrebbero riuscire significative di una vera influenza esercitata dall'artista bolognese o, più verosimilmente[24], dai suoi eredi romani, comprendendo in essa anche i tramiti culturali a essa sottesi.

Si crea in tal modo una sorta di professionalità dell'interpretazione anche negli artisti: il verbo "intendea" nel fondamentale passo del Malvasia riporta alla mente la distinzione, all'epoca ben nota, tra gli "intendenti" e i "non intendenti", ossia tra i sapienti delle regole (dell'"arte") e gli ignoranti delle stesse in ogni materia. Dal Domenichino, altro pittore bolognese attivo a Roma, sentiamo parole ancora più significative, che cercheremmo invano nei trattati dei comici. Egli soleva infatti affermare che "non poteva capire come certi conducono l'opere gravissime, ciarlando in conversazione: il che è contrassegno di pratica e non di applicazione d'intelletto; et aggiungeva che nelle azzioni della pittura, bisogna non solo contemplare e riconoscere gli affetti, ma sentirli ancora in se stesso, fare e patire le stesse cose che si rappresentano". Prima di dipingere, egli ricreava dunque in privato azioni e atteggiamenti e parole dei diversi personaggi; e, sorpreso un giorno dal suo maestro Annibale Carracci mentre impersonava un soldato che, inveendo e minacciando, martirizzava S. Andrea, fu da lui per questo abbracciato e lodato[25]. Il problema del coinvolgimento emozionale e personale dell'artista nella propria opera appare in questi passi chiaramente teorizzato[26]. Non si trattava di un'ovvietà, ma di un fenomeno nuovo che spinge gli artisti fuori dal proprio ristretto campo d'indagine.

Dalla biografia di Federico Barocci scritta ancora dal Bellori ricaviamo un altro aspetto estremamente interessante. Usava egli ritrarre esclusivamente "al naturale" e usava quindi cercare nella realtà volti, o parti di volti "riguardevoli […], facendone scelta e servendosene all'occasione"; ma "prima concepia l'azzione da rappresentarsi, et avanti di formarne lo schizzo, poneva al modello i suoi giovini, e li faceva gestire conforme la sua imaginazione e chiedeva loro se in quel gesto sentivano sforzo alcuno; e se col volgersi più o meno trovavano requie migliore, da ciò sperimentava li moti più naturali, senza affettazione, e ne formava gli schizzi. Nel medesimo modo se voleva introdurre un gruppo di figure, adattava li giovini insieme all'azzione e da gli schizzi formava poi da sé il disegno compito. E perciò nelli moti suoi si riconosce una proprietà facile, naturale, e graziosissima»[27]. Sono, queste, vere pratiche teatrali, attorali e capocomicali, di una straordinaria modernità; esse si direbbero attinte da quello che è stato chiamato il "segreto" mondo dei comici; che ci sarebbe in tal modo in parte disvelato dalle biografie degli artisti.

Ci si potrebbe domandare perché sono gli artisti e non gli attori a fornirci queste informazioni. Come De Marinis ha osservato, il "segreto" non è casuale o misterioso, risponde in realtà a una precisa strategia[28]. Diffondersi sulle proprie pratiche avrebbe probabilmente comportato, per i comici, il dover rilevare, per esempio, la loro imitazione fedele, "naturale", della realtà[29]: che era un'imitazione generalmente poco valutata. Eppure, tra Cinque e Seicento, è proprio questa a imporsi in tutte le branche dell'espressione, dall'arte alla musica; perfino nella scrittura se ne avverte l'importanza[30]. Benché ufficialmente ostacolati sia dai letterati che dai chierici, i comici si trovano in tal modo, per la prima volta, in una condizione di effettiva superiorità e questo consente loro la speranza di una nuova considerazione sociale. Mettono dunque in primo piano argomenti utili allo scopo: in particolare le loro qualità di letterati e retori, la loro straordinaria cultura, la loro elevata moralità.

Artisti e letterati scoprivano in queste pratiche attorali "al naturale" o "al vivo" strumenti preziosi per rendere gli "affetti", quegli affetti che in questi anni, in maniera assolutamente trasversale, sono i veri protagonisti nelle valutazioni estetiche. Se essi sono considerati determinanti per tutti i mezzi di espressione (figurano addirittura nei titoli di numerosi trattati di musica), è anche vero che solo artisti e attori erano interessati all'immagine e questo stabilisce tra essi una particolare affinità. Proprio dal Lomazzo, che anche in questo caso sviluppa spunti importanti provenienti da Leonardo, viene una riflessione che esprime la sua scelta in direzione della Natura: "una pittura rappresentata […] con moti al naturale ritratti farà senza dubbio ridere con chi ride, pensare con chi pensa, rammaricarsi con chi piange, rallegrarsi e gioire con chi si rallegra"[31]. Parole che ne evocano altre del famoso "corago" veneziano Angelo Ingegneri: solo la verità produce commozione[32]. E simili considerazioni sono espresse, con particolare forza, *a contrario* anche dal cardinale Paleotti: "non è dubio non ci esser istrumento più forte o più efficace a ciò delle imagini fatte al vivo, che quasi violentano i nostri sensi incauti"[33]. La ricerca della verità porta dunque con sé anche quella degli affetti ed è per questa ricerca, facilitata dal richiamo comune all'*ut pictura poesis*, che si realizza in questi ambienti una vera comunanza di interessi fra artisti e attori.

Secondo il Bernini, la Pittura constava di tre parti: il disegno, il colore e l'"espressiva", cioè l'espressione dei sentimenti: e non c'è bisogno di dire quanto l'ultima, teorizzata per la prima volta nel *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (1585) dello stesso Lomazzo[34], interessasse entrambe le categorie. L'espressione costituisce in sé un problema spinoso, anche perché implica sempre un rapporto con il fruitore; per altri versi si può dire che essa "si conforma in modi assolutamente rispondenti all'individualità dell'artefice"; costituisce comunque "il materiale ed il linguaggio che permette un dialogo autentico fra gli artisti"[35].

In questa prospettiva il ricorso, da parte degli artisti, a veri attori appare assolutamente coerente. Si accreditano le ipotesi di Siro Ferrone sulle attrici raf-

figurate da pittori e incisori in impersonazioni a volte anche fra loro contrastanti (come Virginia Ramponi in Arianna, Maddalena e la Malinconia[36]). E si comprendono anche le ragioni profonde per le quali troviamo tanti artisti che fanno gli attori, ovviamente dilettanti, eppure spesso documentati come improvvisatori. Nell'*Indice di tutti i più famosi recitanti di Comedie improvise, che sono stati in Roma ne' tempi dell'Autore, e che hanno recitato con lui*, compilato da Giovanni Briccio, la massima parte è costituita da pittori[37]. Non solo: come osserva Sara Mamone, intere compagnie di artisti fiorentini erano anche compagnie d'attori[38]. Un'altra ragione di questa doppia attività ce la fornisce il Passeri parlando di Salvator Rosa ed è quella originaria dei comici: le sue "azzioni ridicole" gli servivano "per fare maggiore apertura alla cognizione della sua persona", vale a dire per pubblicizzare la propria attività di pittore, anche se, "come cose disgregate dalla professione, non gli partorirono troppo buon nome"[39] ovviamente presso i letterati. Ma esiste anche il fenomeno inverso. La fama conquistata da alcuni attori molto popolari sollecita la diffusione di ritratti e incisioni: fra attori e artisti si crea dunque anche una sorta di commercio parallelo[40]. Che i comici italiani, a differenza degli attori stranieri, possano usufruire di un'enorme documentazione iconografica, non solo non è casuale, ma è probabilmente uno dei motivi della loro straordinaria popolarità.

Gli artisti sono infine, per gli attori, anche qualcosa di più: un modello al quale rifarsi per i comuni obiettivi di ascesa sociale. Benché per molti versi entrambe le categorie potessero venire bollate come "arti meccaniche"[41], anche la *Poetica* aristotelica sanciva il livello superiore degli artisti, potenzialmente vicino a quello dei letterati: l'osservanza delle regole è ciò che precisamente permette agli artisti di essere considerati "pittori letterati"[42] e che consente loro il grande salto sociale.

La commedia "Vecchia" e la commedia "de' simili"

Il letterato Francesco Robortello, traducendo tra i primi la *Poetica*, aveva rilevato come Aristotele avesse in realtà individuato, oltre ai noti generi della tragedia e della commedia, con personaggi rispettivamente migliori o peggiori di noi, anche un terzo genere dedicato ai nostri simili e contemporanei; osservando anche come per i tre livelli il filosofo avesse indicato il nome di tre pittori, rispettivamente Polignoto, Pausone e Dionisio, ognuno esemplare nel proprio genere (ed è uno dei numerosi passi in cui egli esplicita il parallelo originario tra arte e teatro[43]). Il Robortello segnalava anche, peraltro, come non fosse segnalato il genere drammaturgico relativo ai "simili": una commedia che, come nelle parole di Cicerone riprese da un altro grande filologo, il fiorentino Pietro Vettori, fosse "imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis" e che fosse capace di suscitare "un riso regolato, risolto nei modi della *urbanitas* e della

iocositas controllata", in qualche modo vicino a un trattato coevo sul comportamento come il *Galateo* di Giovan Battista Della Casa, tra l'altro amico dello stesso Vettori. Questo terzo genere non era certo una *Comoedia vetus* dunque, cioè una commedia aristofanesca dai personaggi reali, riconoscibili e sboccati, ma una commedia nuova, nella versione terenziana, con personaggi quali *conveniva* che fossero (*decorum*).

In una maniera che si direbbe assolutamente coerente con queste indicazioni, i comici si dichiaravano "professori dell'arte viva" e scrivevano della commedia come di "una pittura viva", di uno specchio in cui "al vivo, le immagini si scoprono" (Domenico Bruni[44]) e ancora come di "una cronica popolare, una scrittura parlante, un caso rappresentato al vivo" (Nicolò Barbieri[45]), di una commedia da essi sentita innanzitutto come imitazione viva e palpitante della Natura.

Ancora alla fine del Seicento, il già citato Perrucci dichiarava di dedicare la sua opera, *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, un testo in cui, fin nel titolo, è evidente la volontà di non separare le dimensioni dei dilettanti e dei professionisti nei termini divenuti nel tempo consueti, precisamente alla commedia come "Imitatio vitae, Speculum consuetudinis, Imago veritatis" di cui aveva scritto Cicerone[46].

Anche la svolta regolarizzatrice impressa da don Giovanni de' Medici alla celebre compagnia dei Confidenti, di cui scrive Siro Ferrone[47], era probabilmente nel segno della commedia "de' simili". La svolta porta infatti alla valorizzazione di una drammaturgia d'autore e scritta. A questa valorizzazione del "premeditato" contribuisce anche Giovanni Battista Andreini quando, dopo il suo *Lelio bandito* (1620), sposta il baricentro della composizione dalle parti mascherate a quelle a volto scoperto degli Innamorati, deviando dalle oscenità, dai dialetti e dall'improvvisazione[48]; e anche, con evidenza, anche da un certo modo di recitare o di gestire. Immagini come quelle dei *Balli di Sfessania*, certamente legate al mondo della cultura "bassa", appaiono più che mai lontane da questo teatro riformato[49]. Si potrebbe anche dire, con Luciano Mariti[50], che l'Andreini segua la forza propulsiva delle attrici, la loro interpretazione fondata sulla tecnica psicofisica dell'espressione degli affetti; ricordando anche la parte particolarissima e fondante, sul versante della cultura, che esse, secondo Ferdinando Taviani[51], hanno probabilmente avuto nelle compagnie dei comici. O forse, se dobbiamo credere a recenti ritrovamenti che comprovano l'analogo carattere di alcune interpretazioni maschili caratterizzate per esempio dagli stessi rossori in scena[52], dovremmo parlare di un fondamentale cambiamento del gusto, inizialmente indotto dalle attrici, tendente a inseguire i percorsi degli affetti prima o più di quelli del ridicolo: sta dunque nascendo il personaggio moderno, contraddittorio e fragile.

Non è un caso dunque che nell'edizione del 1618 dell'*Iconologia* del Ripa, un'opera, come è noto, di grandissima diffusione, la Commedia si presenti con tre icone (non incise, ma descritte) completamente diverse, in particolare le pri-

me due rispetto alla terza. La prima è una donna in abito da zingara, in quanto, come gli zingari, facili a promettere fortune immaginarie, ha "propositioni facili, e attioni difficili"; il vestito a vari colori esprime il diletto che le commedie offrono all'"occhio dell'intelletto"; ha "nella destra mano […] un cornetto da sonar musica, nella sinistra una maschera, e nei piedi i socchi", dove il cornetto è simbolo di "armonia", la maschera di "imitazione" e i socchi sono i calzari della commedia classica. La seconda è una donna d'età matura e d'aspetto nobile, con in mano una tibia[53] e i socchi ai piedi; nell'acconciatura ha "molti travolgimenti, e con grande intrigo di nodi", che significano la ricchezza e la complessità dei pensieri, e reca il motto: "Describo mores hominum". La terza è la "Comedia Vecchia", la più curata nell'edizione del 1618 dell'*Iconologia*, assente nella prima del 1593 e senz'altro soppressa nelle successive, certamente non a caso. Una "donna ridente, vecchia, ma con volto grinzo, e spiacevole" con "il capo canuto, e scarmigliato, le vesti stracciate, e rappezzate, e di più colori variate"; nella mano destra ha "alcune saette, overo una sferza, avanti a lei vi sarà una scimia, che gli porge una cestella coperta" che la vecchia apre con la sinistra, scoprendo animali "brutti, e venenosi […], cioè vipere, aspidi, rospi e simili". Il Ripa, riprendendo evidentemente la distinzione aristotelica, separa così nettamente la Commedia nuova riformata, più civile e onesta, dagli antichi commediografi che "dilettavano il popolo (appresso del quale era la somma del governo) col dire e raccontare cose facete, ridicolose, acute, mordaci, in biasmo, e irrisione dell'ingiustizia de i giudici, dell'avaritia, e corruttela de' pretori, de' cattivi costumi, e disgratie de i cittadini, e simili altre cose", dunque con la rappresentazione satirica della realtà contemporanea. E se le vesti stracciate della "Commedia Vecchia" alludono alla bassa qualità sociale dei suoi personaggi, se le saette ci dicono la pericolosità dei suoi detti, i vari colori mostrano "la diversità, e l'inconvenienza di più cose, che poneva insieme in una compositione, e anco il vario stile, meschiando insieme diversi generi di cose"; mentre la "sozza imitatione per mezo la quale faceva palesi li vitii, e le bruttezze altrui" è incarnata dalla scimmia[54].

Era, la commedia berniniana, una commedia "de' simili", come alcuni commenti relativi al suo "garbo" e alla sua "naturalezza" farebbero supporre, o una commedia "Vecchia", come la trasparenza e l'acutezza dei suoi strali indurrebbero a pensare e anche secondo l'espressione "all'antica" spesso usata per qualificarla?

"Natura" e "Arte"

Come è noto, la fedele imitazione della Natura regolata dall'Arte è per Aristotele l'obiettivo primario della Commedia come di ogni processo creativo e suscita il piacere attraverso il riconoscimento delle forme reali; e l'Arte per eccellenza è proprio la sua *Poetica*. Questo concetto era più che mai, all'epoca

di cui ci occupiamo, largamente condiviso; ma il rapporto Natura-Arte diviene anche un contrasto nei trattati e negli scritti di estetica cinque-seicenteschi. Chi frequenta i trattati e gli scritti di quest'epoca sa bene come il riferimento alla dialettica Natura-Arte, almeno a partire dal Bembo e dal Vasari, sia costante nei dibattiti teorici e accademici di ogni campo dell'espressione[55]. Giulio Cesare Scaligero sentenziava che "la natura è disordine ed anarchia, laddove l'arte è metodo e regola"[56]. L'opera dei Carracci, soprattutto quella di Annibale, era pesantemente stigmatizzata a partire dal fatto che, come osservava il Malvasia, aveva come punto di riferimento la "Natura sempre imperfetta, più tosto che […] l'Arte che quella addimestica e corregge"[57]. Così Giordano Bruno nel *Candelaio* fa dire al protagonista Bonifacio lo stesso concetto come un luogo comune: "L'arte supplisce al difetto della natura"[58].

Non si tratta in realtà sempre di un'opposizione, ma di diversi livelli di eccellenza tra cui, fin dal primo Rinascimento si riconosce una sorta di competizione e gara permanente: un topos, questo, condiviso anche dai comici.

Se Annibale Carracci e Caravaggio dichiarano di valutare al sommo, piuttosto che l'Arte (come invece i loro colleghi coevi, sulla scorta del Vasari, usavano fare), la Natura[59], Isabella Andreini, attrice professionista e insieme celebre e raffinatissima letterata, dichiara di attingere, per entrambe le funzioni, non solo alla Natura (come generalmente i comici), ma anche all'Arte: "E come ne' teatri or donna ed ora/ uom fei, rappresentando in vario stile/ quanto volle insegnar Natura e Arte,/ così la stella mia seguendo ancora/ di fugitiva età nel verde aprile,/ vergai con vario stil ben mille carte"[60]. Tra i tanti passi che si potrebbero citare allo stesso proposito mi sembra che ve ne siano alcuni di Nicolò Barbieri e di Domenico Bruni davvero significativi. Il primo esalta il comico come "un bell'intelletto che spende que' doni di cui il Cielo e la natura l'ha arricchito. Tali sono i comici virtuosi, che si sanno valere dell'occasione e dell'arte"; e ancora: "In quest'arte è di mestiere un talento naturale, a pochi conceduto, e di cento che si pongono a recitare, dieci non riescono buoni, ancor che siano Aristotili di sapere, poiché vi vuol elocuzione, pronunzia e grazia"[61]. Il secondo scrive che al buon comico "è necessario lo studio, e lo studio assiduo. Oltre di ciò, bisogna che la natura, con un privilegio particolare, asista al comico"[62]. Così il già citato Perrucci esorta gli attori – tutti gli attori, sia di commedie premeditate sia di quelle all'improvviso – alle "rappresentazioni modeste e costumate […] per dimostrare in esse così il talento della Natura nella facondia e nella grazia, come quello dell'arte, per cui [qui] si danno le regole"[63]. L'elaborazione di regole atte a elevare la rappresentazione a dignità d'arte è dunque il fine esplicito del suo trattato. Si tratta di un compito importante: perché l'attore "dietro di sé non ha un'arte del teatro a cui possa far riferimento, ha soltanto il mondo caotico dei 'cerretani, buffoni, mimi e histrioni'"[64].

Il concetto di una Natura e Arte incarnate insieme nell'attore non è dunque osservazione estemporanea: è un topos di lunga durata. Perfino i pochi versi

che corredano un'immagine incisa d'attore – nel caso, di Francesco Gabrielli (e nella prospettiva di quanto segue il riferimento a quest'attore è importante) – vi alludono chiaramente[65]. E si sosterrà il primato del grande attore settecentesco David Garrick ancora a partire dal fatto che egli incarnava in sé quest'unione mirabile[66].

Non basta: la non separazione dei prodotti dell'Arte e di quelli della Natura è un tema magico-ermetico, legato all'alchimia e alla Cabala[67]. Intorno a questo tema si sviluppano non solo le decorazioni, ma anche le collezioni, miste di tesori offerti dalla natura ed elaborati dall'arte, dello Studiolo (concepito intorno al 1570) di Francesco I de' Medici, un principe di "umor malinconico" come quello degli artisti, dedito agli studi e alle pratiche alchemiche ed esoteriche, espressi per suo volere in questa piccola stanza attraverso una rivisitazione dei miti pagani. La volta a botte, le pareti e gli armadi vi erano infatti decorati, secondo un denso apparato iconografico espressamente previsto da Vincenzo Borghini di concerto con il Vasari, di elementi e umori e temi iconografici gravitanti intorno a un Prometeo (l'Arte) che, affaticato a strappare alla terra i suoi segreti tesori come nel mito tramandato da Plinio, consegnava alla nuda Natura la pietra filosofale, secondo il pensiero ermetico dell'Accademia di Careggi[68].

Che la pittura possa essere considerata operazione "naturale" e insieme ermetico-alchemica è stato autorevolmente notato[69]. Ma anche l'esercizio del teatro, o la "commedia" (come allora si diceva) potrebbe rivelarsi tale; potrebbe anzi costituire il luogo privilegiato in cui Natura e Arte, unite insieme, trovano la loro compiuta, reale e duratura espressione. Se è vero dunque che, come è stato detto, lo Studiolo del Principe alchimista aveva la funzione di evocare e sollecitare la rivelazione della Sapienza attraverso un estraniamento da sé, la pazzia e/o l'assunzione di una identità altra, un estraniamento che era concepito come presupposto necessario per la *coniunctio* con la divinità[70], appare verosimile che anche alcune interpretazioni attorali potessero implicare e convogliare sensi di natura esoterica. Ricordiamo le celebri "follie" di Isabella Andreini in cui la cifra particolare, com'è stato rilevato[71], è costituita dalla metamorfosi e dalla perdita di identità, un'identità che era invece punto fermissimo del sistema platonico-aristotelico-tomista. Non è stato, del resto, di recente scritto che l'idea di teatro di Giovan Battista Andreini era "sintesi tecnico retorica di un sapere polivalente che affonda le sue radici colte nella conciliazione di sacro e profano, di temi umanistici neoplatonici e autorità cristiane"[72]? L'alchimia è una prospettiva di conoscenza che è stata nel tempo più volte legata al teatro[73].

La dialettica Natura-Arte è riconosciuta in tutti i mezzi di espressione; anche nella musica.

In una lettera dell'11 novembre 1623 il fiorentino Antimo Galli racconta di una disputa, avvenuta pochi mesi prima, tra lui e il Marino sul primato tra due straordinarie cantanti: La Cecchina (Francesca Caccini, figlia del musicista romano Giulio Caccini, legato ai primordi dell'opera in musica fiorenti-

na) e Adriana Basile (sorella del napoletano Giovan Battista Basile, autore del *Cunto delli cunti*). Inizialmente entusiasta di quest'ultima, il Marino aveva dovuto ricredersi di fronte a una strepitosa improvvisazione canora della Cecchina, compiuta proprio sui versi del suo *Adone*: prova che la "bell'Adriana" non seppe uguagliare. Fu costretto allora ad ammettere che "questa [la Cecchina] sia di molto più sapere, et padrona dell'arte, et in quell'altra [l'Adriana] alquanto miglior voce, et artifiziosa negli affetti"[74]. Quella dell'improvvisazione era infatti considerata una prova "alta", importante anche per i musici. Sugli straordinari virtuosismi di improvvisazione dei musici italiani si diffonde il francese Maugars: "Ces musiciens italiens ne concertent [non provano] jamais, mais chantent tous leurs parties à l'improviste [all'improvviso]: et ce que je trouve de plus admirable, c'est qu'ils ne manquent [non sbagliano] jamais, quoyque la musique soit très difficile, et qu'une voix d'un choeur chante souvent avec celle d'un autre choeur, qu'elle n'aura peut-estre jamais vûe ni ouye [voce di un altro coro che non avrà forse mai visto né udito; e si noti che…] ils ne chantent jamais deux fois les mesmes motets"[75]. Questo strepitoso talento di concertazione improvvisa aveva poco da invidiare a quello dei nostri comici – "comedie all'improviso all'italiana", scriveva Massimo Troiano[76] –, anche se molto meno se ne parla.

Si è "padroni dell'arte", dunque, quando si sono assimilate le regole a tal punto che si è capaci di una sapiente e "alta" improvvisazione; e quando, potremmo aggiungere con lo stesso Maugars e anche con Giulio Caccini, Vincenzo Giustiniani e Pietro Della Valle, si matura una capacità di giudizio superiore atta a comprendere quando applicarle e quando trasgredirle[77]. Altre doti, come la bellezza della voce e la verità degli affetti, sembrano da questa distinte: e particolarmente la seconda sembra inseguire una Natura che non è sempre all'apice delle valutazioni. Come se il richiamo a questa e all'espressione umana degli affetti, e quindi l'inevitabile contaminazione con il teatro, fosse sentito in contrapposizione con il senso "alto" e trascendente della musica.

Eppure Vincenzo Giustiniani osserva che "si può dir veramente che ne gl'effetti che procedono dalla musica, la natura vi abbia gran parte, accompagnata anche dall'artificio"; e il fiorentino Filippo Vitali, maestro di musica del cardinale Antonio Barberini, dopo essersi soffermato sulla straordinaria "piazza" romana, inesauribile fucina di esimi cantanti, scrive in merito allo spettacolo che "essi [i cantanti] davano alle parole ed al concetto coi gesti vivissimi spirito: tutti i lor movimenti erano graziosi, necessari e naturali, e avresti nei lor volti conosciuto ch'essi sentivano veramente nel cuore quelle passioni che con la bocca spiegavano"[78]. Esercizio, quest'ultimo, in cui gli attori erano evidentemente i modelli: e non era questa un'umiliazione da poco per chi era cresciuto nella convinzione della superiorità della musica, unica delle arti ad essere inequivocabilmente annoverata fra le Arti liberali. Il "cantare […] in comedie travestita" era sentito in qualche modo disonorevole per una cantante[79]: in fondo non è tanto per gli

ostracismi romani che la celebre Leonora Baroni – celebrata in un sonetto con il verso "Maravigliando in lei Natura e arte" – non si esibì mai sulle scene di un teatro, quanto a causa di pregiudizi che ella stessa verosimilmente condivideva. Mentre l'autore fiorentino del *Corago*, convinto assertore del nuovo genere dell'opera in musica, dimostra di averli pienamente superati: "Sopra tutto per esser buon recitante cantando bisognerebbe esser anche buono recitante parlando, onde aviamo veduto che alcuni che hanno avuto particolar grazia in recitare hanno fatto meraviglie quando insieme hanno saputo cantare. Intorno a che alcuni muovono questione se si deva eleggere un musico non cattivo che sia perfetto recitante o pure un musico eccellente ma di poco o nessun talento di recitare, nel che si è toccato con mano che sì come ad alcuni pochi molto intendenti di musica sono più piaciuti l'eccellenti cantori quantunque freddi nel recitamento, così al com[un]e del teatro sodisfazione maggiore hanno dato i perfetti istrioni con mediocre voce e perizia musicale"[80]. Il gusto di pochi "intendenti" contro il piacere di tutti: posta la questione in questi termini, la scelta apparirebbe oggi pressoché obbligata[81]. Che allora si indicasse come migliore un simile orientamento è invece una novità assoluta, il segno di una mutazione antropologica epocale. Ed è certo una scelta per la quale la Natura – e con essa gli attori, veri virtuosi del coinvolgimento emotivo – finisce per avanzare nella considerazione collettiva anche in terreni tradizionalmente restii ad accoglierla, come la pittura e la musica.

Alcuni versi di oscuro autore in lode del *Teatro delle Favole rappresentative* di Flaminio Scala (1611), celebre innamorato dell'improvvisa con il nome di *Flavio*, sembrano confortarci in questa lettura:

"Detta Flaminio, e poi/ Ciò si ben rappresenta/ Flavio gentile a noi,/ Ch'ogni alma tragge ad ascoltarlo intenta./ O d'Arte e di Natura eccelso dono!/ Questi e quegli uno sono;/ Ma qual s'avanzi stai dubbioso intanto,/ Di Flavio il pregio o di Flaminio il vanto"[82]. La pubblicazione dell'opera è prodotto d'ingegno (d' "Arte") inedito dello Scala, che poi porta a compimento l'opera sviluppando lui stesso le azioni nei dialoghi e impersonandole "sì ben"; ed è questa seconda un "dono di Natura".

Il primo elemento non esclude dunque l'altro, perché è proprio l'intrinseca opposizione a dare valore all'accostamento. Si potrebbe dire, allora, che il teatro riformato dei comici (anche tenuto conto dei passi della Andreini, di Barbieri e di Bruni sopra notati) intende essere un *teatro d'Arte che si intende contrapposto a un pur lodevole e comunque padroneggiato teatro di Natura*; dove per Natura si intenderebbe l'imitazione fedele di un'azione reale, quella in cui i comici italiani erano per definizione maestri; e per Arte un'applicazione consapevole delle regole e insieme un ingegno capace di capire quando e come trasgredirle. Un concetto che gli attori assumono dagli artisti e dal Vasari, dunque riconducibile alla prima generazione dei grandi comici, che la direbbe lunga anche su quella particolarissima vicinanza tra attori e artisti che si è rilevata; e che replicherebbe per gli attori (si pensi a Isabella Andreini e agli Zanni) un contrasto di risonan-

za "grottesca"[83] che era già negli artisti (si pensi all'Accademia di Blenio e a un certo tipo di manierismo[84]). Questa vicinanza s'intende favorita da un processo analogo e contrario da parte degli artisti: partiti, con il Vasari, da una generale sopravvalutazione dell'Arte, essi (o buona parte di essi: si pensi per esempio al Lomazzo e ai Carracci) riscoprono la Natura anche attraverso la frequentazione degli attori.

Ma l'ambiguità, che resta tale dopo i due percorsi delineati, percorsi in cui per giunta non mancano reciproci intrecci, è ricchezza di contenuti, corrisponde in realtà alle tante sfaccettature di un fenomeno come quello degli attori, un fenomeno nuovo, almeno se lo consideriamo all'interno di una cultura "alta" e d'altronde costantemente caratterizzato da un'ambivalenza di "serietà e leggerezza, ignoranza e cultura, impegno e disimpegno"[85].

Probabilmente proprio per questa ambiguità e questa ricchezza si può pensare che un'espressione come "commedia dell'arte" si sia imposta, nel tempo, su tutte: un ossimoro in cui potrebbero comporsi le espressioni *teatro fatto alla maniera degli attori* (teatro di Natura) e *teatro di eccellenza* (teatro d'Arte)[86].

La maschera neutra

Di una elevatezza di propositi e di immagine sono puntuale testimonianza alcuni ritratti di attori.

Il primo numero della rivista intitolata alla "Commedia dell'arte", presenta, tra gli altri, uno studio di grande interesse dal punto di vista dell'iconografia del teatro: *Sopra un ritratto d'attore inedito* di Alberto Ambrosini e Maria Ines Aliverti[87]. Un ritratto d'attore già attribuito al pittore lucchese Giovanni Paolini (1603-1681), che l'Ambrosini, dopo un convincente percorso, attribuisce invece ad Angelo Caroselli e a una sua attività romana intorno al 1611.

L'indagine iconografica della Aliverti ha però il merito di sollevare un problema nuovo: quello della maschera neutra che l'attore tiene in mano sorridendo. La studiosa identifica anche, in parte proprio grazie a questa maschera, l'attore in questione: si tratterebbe di Francesco Gabrielli detto *Scapino* (già sopra citato), appartenente, fin dal 1612, a quella compagnia dei Confidenti che il nobile pesarese Giuseppe Zongo Ondedei definiva "forse la miglior compagnia che vada a torno adesso"[88] e dunque compagno di comici del calibro di Jacopo Fidenzi, Domenico Bruni, Nicolò Barbieri, Ottavio Onorati e Marina Dorotea Antonazzoni. Partecipe e anzi protagonista[89] della riforma regolarizzatrice voluta da don Giovanni de' Medici; figlio infine di quel Giovanni Gabrielli detto *Sivello* il cui ritratto, con una simile maschera in mano, è stato inciso a Roma verso la fine del Cinquecento da Agostino Carracci.

Annibale e Agostino Carracci, attivi a Roma tra il 1595 e i primi anni del secolo (ma Agostino torna a Parma fin dal 1600 a causa di dissapori con il fra-

tello), frequentavano assiduamente il mondo degli attori e in particolare proprio *Sivello*, famoso per le sue particolarissime doti nell'imitazione. Si diceva di lui che sapesse interpretare "da per sé solo" tutti i personaggi di una commedia attraverso la "diversità de' linguaggi e della voce"[90]. È a questi talenti che, nel trattato di Giovan Battista Agucchi, vengono assimilate le straordinarie abilità in particolare di Annibale nel riprodurre i diversi linguaggi pittorici delle diverse scuole regionali italiane; e c'era, nell'esaltazione di questi talenti, una polemica implicita contro l'imposizione nazionale del toscano sia come lingua che come stile artistico[91].

Ines Aliverti rileva il carattere particolare della maschera e, pur riconducendola a quella dell'antica pantomima a cui in quegli anni l'ambiente romano – quello dei Caetani, dei Gonzaga, dei Giustiniani (le famiglie a cui potremmo legare i Gabrielli) –, fervido di interessi classicisti, era certamente interessato, la interpreta come simbolo del teatro e del suo "studio e […] rappresentazione degli affetti", mettendola anche in connessione con "la familiarità dei pittori con la scena nel contesto del semi-professionalismo teatrale dei circoli accademici" in particolare fiorentini e romani[92].

Rinvio ad una lettura personale dell'articolo per la ricchezza del percorso e dei dettagli. Ma la maschera neutra può dire qualcosa di pertinente anche al presente discorso.

Ricordiamo che la maschera era citata come attributo della Commedia di tipo terenziano nell'*Iconologia* del Ripa. Ci si potrebbe domandare allora con quali caratteristiche essa vi era presentata. Pensava, il Ripa, alla maschera della commedia classica o a quella dei comici?

Una ricerca sull'*Iconologia*[93] smentisce entrambe le ipotesi. Non mancano icone con maschere incise all'interno dell'opera, per esempio quelle della "Imitatione", della "Fraude" e della "Morte", ma nessuna presenta la deformazione tipica delle due possibilità citate. Si tratta sempre in realtà di una maschera neutra, indice di una fedele riproduzione della realtà. In particolare l'icona della "Imitatione" ha nella mano destra i pennelli (la Pittura, arte per eccellenza di imitazione), nella sinistra la maschera neutra (la corretta imitazione) e ai piedi una scimmia (la "sozza" imitazione, che abbiamo già incontrato nella descrizione della "Commedia Vecchia"). Dunque per il Ripa la maschera neutra, al contrario della scimmia, indica la corretta imitazione della realtà. Anche qui si tratta di un topos di lunga durata, se è vero che ancora alla base di un ritratto di David Garrick troviamo la maschera neutra, probabilmente usata con piena cognizione di causa[94].

Che Annibale Carracci condivida gli orientamenti dell'*Iconologia* è evidente se pensiamo ai suoi obiettivi di imitazione fedele della realtà naturale; ma lo dimostra anche il frontespizio delle *Diverse Figure, Al numero di ottanta, Disegnate di penna Nell'ore di ricreatione Da Annibale Carracci…* (1646) in cui l'autoritratto dell'artista, fiancheggiato da pennelli e tavolozza e arnesi da bulino,

è posto proprio sotto due maschere intere di una donna e di un vecchio (non deforme; mentre la coppia donna-vecchio deformato è un topos che si può far risalire almeno ai mosaici pompeiani e sembrerebbe significare entrambi i tipi di commedia, la Nuova e la Vecchia), a loro volta sotto due trombe della fama incrociate.

Com'era la maschera berniniana: una maschera neutra o deformata?

Le immagini forse più significative finora emerse sulla maschera neutra sono due opere pittoriche di argomento affine, già commentate dalla Aliverti: *La Poesia e la Pittura* di Francesco Furini (1626) e l'*Allegoria della Commedia e della Pittura* di Cesare Dandini (di poco successiva), entrambi di area toscana. Ogni coppia di allegorie è avvicinata al suo interno dalla similarità dell'abbigliamento e della posa. Nella prima le due figure allegoriche sono uguali, ugualmente abbigliate all'antica e incoronate d'alloro. Nella seconda i tratti somatici uguali suggeriscono una stessa modella, probabilmente Marina Dorotea Antonazzoni, la celebre attrice dei Confidenti di cui sopra[95]: la Commedia è ritratta di fronte, la Pittura di profilo; l'accento malinconico è dato loro, oltre che dall'espressione delle figure, dall'affacciarsi del muso allungato di un cane e anche dal putto che regge il libro chiuso, ricordi entrambi della *Melencolia* düreriana; e non mancano neanche il libro aperto, i pennelli e un torso classico, e cioè le tre arti mimetiche del Teatro, della Pittura e della Scultura. Pittura e Commedia "care gemelle nate a parto", come scriveva il Marino, riprendendo provocatoriamente un'espressione che il Vasari aveva riferito a Pittura e Scultura e il Lomazzo a Pittura e Poesia e cioè al classico "paragone"[96]. Non basta. L'allegoria della Pittura nella prima coppia e della Commedia nella seconda presentano entrambe, come loro principale attributo, per l'appunto una maschera neutra: quell'*imitatio sapiens* dell'uomo e dei suoi affetti che è al vertice dei loro comuni interessi, un'imitazione della realtà (della Natura) migliorata dall'"Arte". Attributo della Pittura e di altre icone del Ripa, la maschera neutra sembra essere assunta da alcuni comici, in particolare dai Gabrielli, intimi dei Carracci, e dalla compagnia dei Confidenti riformati da don Giovanni, per esprimere la loro parzialità verso una certa Commedia, quella di cui aveva scritto Cicerone; e sancisce la sostanziale unità di artisti, attori e poeti sotto l'alta egida della retorica.

Si potrebbe anche dedurne che entrambi i pittori (Furini e Dandini), ma anche numerosi altri – i Carracci e Angelo Caroselli, nonché Domenico Fetti – accolgono e sostengono nelle loro figurazioni le alte istanze dei comici.

C'è un'altra immagine che non abbiamo e che sarebbe probabilmente fondamentale per il nostro viaggio iconografico: quella di Isabella Andreini, che, secondo la testimonianza di suo figlio Giovan Battista, fu "non solo dipinta, ma coronata d'alloro in simulacro colorato fra 'l Tasso e il Petrarca", dopo che a un banchetto del cardinale Cinzio Aldobrandini, alla presenza di "sei Cardinali saputissimi, il Tasso, il Cavalier de' Pazzi, l'Ongaro ed altri poeti preclari, sonettando e scrivendo improvvisi" riportò la vittoria su tutti. Giovan Battista

Andreini rivolgeva anche, contestualmente, un'invocazione appassionata alla "Commedia inghirlandata d'alloro"[97]; l'alloro simbolo di quell'eternità che era la grande aspirazione dell'attrice, a tal punto da essere sentita, oggi, come la sua "ossessione"[98]; e che, nei rispettivi ritratti incoronava innanzitutto poeti come il Tasso[99] e il Marino[100]. E allora non è un caso che l'immagine di Isabella, seguita da Petrarca, Ariosto e i due Tasso, come notato da Stefano Mazzoni[101], compaia anche nel *Laurel de Apolo* di Lope de Vega (1630). Si potrebbe ricordare anche come Dafne si trasformi nell'alloro nel complesso scultoreo berniniano e di come essa stessa diventi per questo, nel carme di un anonimo poeta, simbolo del teatro barberiniano[102].

Tanto grande è il mito e la risonanza di Isabella che anch'essa diventa, quasi insensibilmente, anche l'icona della commedia e del teatro: si vedano le vignette con la sua immagine incisa (a tutt'oggi non riconosciuta come tale) in alcune opere di Giulio Cesare Croce come *Le dieci allegrezze delle spose opera piacevole et bella. Descritta in ottava rima* (Bologna, per Ferdinando Pisari, [1608]), o *La Farinella, inganno piacevole, comedia nova* (Ferrara, per Vittorio Baldini,1609, riedita nel 1612)[103], e perfino nella molto più tarda commedia *Amoroso Segretario* del fiorentino Pietro Susini, (edita a Bologna, per il Longhi, nel 1695)[104].

La costruzione del mito di Isabella di cui tante volte si è scritto potrebbe rispondere in realtà a un'esigenza precisa: quella di chi, inseguendo le tracce degli artisti sul terreno specifico delle loro aspirazioni di crescita nella considerazione sociale, avrebbe voluto creare un equivalente dei loro grandi miti cinquecenteschi, Leonardo, (soprattutto) Michelangelo e Raffaello; i quali, come è noto, avevano contribuito in maniera determinante, forse anche più delle teorie dell'Alberti o del Vasari, a mutare la generale sottovalutazione delle arti. Isabella, come Michelangelo[105], era un prodigio sia che la si guardasse dal punto di vista della Natura (imitazione della realtà), sia che la si considerasse a partire dall'Arte (esercizio dell'ingegno e dell'intelletto): la sua straordinaria esibizione del 1589 di cui sono state rilevate le modalità apparentemente contrastanti (si pensi da un lato alla parte patetica e grave dell'Innamorata – che travalica nella Pazzia e nelle "canzonette alla francese" – e dall'altro all'imitazione dei linguaggi di tutti i comici: altrettante prove del suo talento proteiforme) potrebbe offrire a questo riguardo una testimonianza precisa[106]. Per tutta la vita Isabella aveva combattuto in piena consapevolezza l'evanescenza della fama teatrale. La morte prematura ne consacra il mito ed esso dà forza alle non comuni aspirazioni dei comici, ai loro trattati e alle loro drammaturgie. Una battaglia che si combatte, come si è visto, anche sul fronte delle immagini.

Lo studio dell'iconografia conferma una lettura "alta" del nuovo fenomeno degli attori, una lettura che, sia a Milano che a Roma e a Firenze, appare condivisa fra attori e artisti; trasmette il senso di un'autoconsapevolezza forte degli attori, posti allo stesso livello dei pittori e a volte perfino dei letterati. Ma da questi ultimi viene opposta, nei fatti, una netta chiusura[107], una chiusura che

sarà determinante per quella frattura tra attori e letterati che connoterà in senso negativo la cultura del nostro paese, chiudendo i primi in un ghetto generalmente sottovalutato e i secondi in un aulico recinto spesso del tutto estraniato dalla vita reale.

Tra comici, artisti e letterati

Negli ultimi anni del Cinquecento, probabilmente a causa della generosa committenza dei papi impegnati in una politica culturale di cui, tra Gregorio XIII, Sisto V e Clemente VIII è stata rilevata la forte continuità[108] e anche a causa di una sostanziale autonomia delle microcorti romane, si era creato a Roma uno straordinario contesto che teneva conto e si alimentava non solo delle fonti classiche e degli artisti classicisti e manieristi, ma anche di una nutrita presenza di artisti "lombardi" e anche fiammingo-olandesi[109]. Non è un caso dunque che nell'Accademia degli Umoristi lo scambio fra le arti – tutte le arti, anche la musica e il teatro – e le lettere – di cui le drammaturgie sono parte integrante – fosse, almeno nei primi anni, istituzionalmente previsto e che gli accenti realistici fossero almeno in parte riconosciuti. Per questo scambio tra le arti quella che è stata chiamata "Commedia dell'arte", a cui, come osserva Gerardo Guccini, è stato di recente riconosciuto il buon diritto a rientrare nella genealogia delle "arti multimediali", "mobilitando congiuntamente le risorse della scena e quelle della letteratura […] e […] dei diversi media (la musica, la declamazione poetica, il libro, e anche la pittura)"[110], costituisce un importantissimo punto di riferimento; e neppur tanto lontano, se dobbiamo credere ai molti indizi che, come si rileva nel presente studio, apparentano le compagnie alle Accademie[111].

Isabella Andreini, documentata a Roma più volte, nel febbraio 1585, nel gennaio-febbraio 1590 e anche alcuni anni più tardi (aprile 1600)[112], in questo percorso dell'"arte" "alto" e transdisciplinare e anche con le sue celebri "follie", occupa certamente un posto di riguardo, ponendosi anche come importante anello di trasmissione degli ideali dell'Accademia bleniese. Un altro punto centrale, congruo alla svolta regolarizzatrice impressa da don Giovanni e alla valorizzazione delle parti mascherate su quelle a volto scoperto degli Innamorati voluta da Giovan Battista Andreini[113] (ed è probabilmente una deviazione verso la commedia dei simili oltre che un'ulteriore via per l'attenzione di alcuni comici verso la maschera neutra), è, a Roma e a Firenze, la capillare diffusione dei dilettanti, accolti anche nelle Accademie, e delle ridicolose interamente distese. L'apertura dell'Accademia degli Umoristi a un letterato atipico come il Marino (primi anni del secolo) e quindi la sua elezione a principe (1623) costituiscono poi un indizio sicuro degli abbattimenti degli steccati e dell'eccezionale circolazione delle idee: fra lettere e arti e anche fra i generi al loro interno. Un letterato, il Marino, che, benché apparentemente lontanissimo dalla "casta Venus",

fu grande ammiratore di Isabella[114] e credeva fermamente e usava praticare abitualmente queste sorti di "intarsi"[115] tra le arti, tanto da prestare la sua principale attenzione, non solo e non tanto agli affetti intesi nel senso immobile della retorica, ma anche proprio a quelle "tenerezze" delle commedie già riprovate come corruttrici per esempio dall'Ingegneri[116] e da dedicare una sua famosa e vietatissima *Canzone* a quei *baci* che costituivano una potenziale attrazione degli spettacoli dei comici[117]. E che cos'era il *Cannocchiale aristotelico* se non il documento di questa osmosi continua tra parola e immagine e di una spettacolarità della scrittura inseguita e propagandata dal Tesauro già nei suoi anni romani presso l'Accademia savoiarda dei Desiosi, prolungamento di quella degli Umoristi, un'Accademia in cui si era potuto mettere in luce il "fumo vaporoso delle passioni"[118]?

È ovviamente a Roma, roccaforte dei valori assoluti e centro della classicità, che si gioca infatti la parte più difficile della partita.

Se Lomazzo, che era, certamente non a caso, abituale spettatore delle commedie dei Gelosi, si può dire il primo teorico dell'"espressiva", Annibale Carracci è tra i primi artisti che si propone in maniera quanto mai concreta e consapevole uno studio "dal vivo" e a porsi il problema di un'imitazione fedele della realtà, un tipo d'imitazione considerato fino ad allora appannaggio di un'arte popolare o folclorica[119]; essendo in questo vicino agli attori quando si dichiaravano "professori dell'arte viva" e arrivando a lanciare la pratica della caricatura[120], quel ritratto non deformato ma "caricato", già coltivato dall'Accademia bleniese, e in cui anche l'attore dilettante Bernini si rivelerà maestro.

E quando leggiamo che Annibale studiava e praticava tutti i linguaggi delle varie scuole pittoriche regionali, servendosi ora dell'uno ora dell'altro a seconda del soggetto da ritrarre e rispettando dunque, nella pittura come nella commedia, le leggi del *decorum*, come non pensare ai diversi dialetti coerentemente e sapientemente usati dai comici (dal *Sivello* allo stesso Bernini)? "Sono anni e ambienti, questi di Annibale e del Sivello – scrive la studiosa d'arte Sylvia Ginzburg Carignani – in cui lo stile in pittura è considerato in modo molto simile al dialetto nella lingua, entrambi legati come sono a una determinata area geografica[121].

Uno degli argomenti del Croce per considerare la commedia dell'arte come semplice "teatro di mestiere" era che la commedia dell'arte fioriva in un'epoca di piena decadenza italiana. Ma dal 1590 al 1620, lo si è visto, è in atto un progetto politico-culturale esteso a tutte le branche del sapere e dell'espressione, un progetto riconducibile prevalentemente alla cerchia degli Aldobrandini (i due cardinali Cinzio e Pietro nonché il pontefice Clemente VIII) e dei Savoia (Carlo Emanuele I, ma anche il cardinale Maurizio), un progetto che, tra Roma e Torino, tra Tasso, Lomazzo, Agucchi, Marino e Tesauro, tra pittori e letterati, tra commedia e melodramma[122], puntava al risveglio della penisola[123]. Da più parti si agitano fermenti: anche il teatro Farnese appare legato al disegno di costruire

un'alleanza con i Medici, uno stato forte fra lo Stato Pontificio e quelli d'Oltralpe[124]. Erano disegni che avevano in sé fierissimi ostacoli (tra i quali in primis quello della designazione della dinastia promotrice) e che difatti, come è noto, non si realizzarono; ma che potevano trovare sostegno in una Maria de' Medici regina di Francia[125], nipote di quel Ferdinando, che, come amante delle lettere e delle arti tutte, aveva organizzato lo spettacolo della *Pellegrina* con gli intermezzi in musica per tanti versi famosi: e famosi anche a motivo di Isabella Andreini che si produsse in quell'occasione nella sua celebre "pazzia" e non solo. Uno spettacolo grandioso, che solennizzava il matrimonio del granduca con Cristina di Lorena, segno tangibile della politica filofrancese inaugurata dal suo principato. Ricordo allora che la realizzazione della Galleria Farnese era tutt'altro che allineata, nei contenuti, con i desiderata pontifici; che Odoardo Farnese appare il più importante tramite tra la corte francese e le compagnie dei comici; che egli era con il padre Ranuccio, Cinzio Aldobrandini, Federico Borromeo, Alessandro e Cesare d'Este, Carlo Emanuele di Savoia e Pico della Mirandola fra gli Accademici Intenti di Pavia[126], quelli che avevano avuto il coraggio di affiliare fra loro la coltissima Isabella; e anche che tra i comici il più desiderato dal re di Francia era per l'appunto Francesco Gabrielli[127], identificato dalla Aliverti nel ritratto dell'attore con la maschera neutra.

L'impegno civile che pare risorgere nell'Accademia degli Umoristi e non solo in quella, attraverso la pubblicazione di repertori biografici tesi a una valutazione nuova insieme dei letterati e degli artisti, potrebbe essere letto anche nell'accezione di un' "arte" dei comici italiani fondata su una "vera" imitazione della Natura e dunque sulla sapienza del corpo e dell'"espressiva" insieme; e contemporaneamente tesa verso un'Arte concepita come prodotto dell'ingegno, come artificio nel senso seicentesco del termine (chi più sapiente nell'"artificio" di chi fonda la propria "arte" sulla finzione?), un' Arte che da un lato sa ricorrere a tutte le altre e spazia negli immensi magazzini dei materiali degli antichi e dall'altro fiorisce in un'improvvisazione "alta", in tutto degna della letteratura premeditata.

Si potrebbe pensare anche che alcuni comici "lombardi", in particolare i comici Gelosi, particolarmente legati alla dinastia sabauda[128] e i Confidenti protetti da don Giovanni, fossero pedine d'alleanza ma anche in qualche modo consapevoli delle nuove prospettive culturali e politiche sopra delineate? La loro intensa attività editoriale di questi anni, la riforma delle loro modalità di composizione e la nuova coscienza della loro "arte" potrebbero essere intese anche all'interno di questo contesto, come proposta di un nuovo teatro, e dunque di una loro riconosciuta nuova funzione, per nuove corti, più libere e aperte? Esiste forse un diverso concetto di professionismo laddove il comico si inserisca in una corte e finalizzi dunque il suo lavoro non al divertimento di un pubblico pagante ma al sollievo della persona "pubblica" del principe?

Se questo è vero i viaggi dei comici, in particolare quelli dei Gelosi o dei Confidenti verso la corte di Francia, non inseguivano semplici obiettivi di lu-

cro, ma tendevano piuttosto all'inserimento in un contesto cortigiano in cui il loro guadagno potesse venire nobilitato: una qualità di professionismo che all'epoca era valutata in maniera affatto diversa e probabilmente tutt'altro che disprezzata[129]. Che il "mito" della commedia dell'arte (con tutti i travisamenti del caso) sia nato in Francia apparirebbe allora strettamente consequenziale: anche se preparato da precedenti viaggi teatrali, da molteplici pubblicazioni e da un originale progetto culturale[130], è a partire dal loro incardinamento nella corte francese (1660 circa, con Tiberio Fiorilli, o *Scaramouche*) che i nostri comici traggono la più forte ragione della loro straordinaria affermazione. Questo mito che, si è detto autorevolmente, si è formato e consolidato in Francia a partire dalle esibizioni di alcune delle nostre migliori compagnie teatrali, si dovrebbe innanzitutto alle loro aspirazioni a inserirsi nel contesto "alto" di una corte che si poteva pensare accessibile (anche a causa del favore di una regina, Maria de' Medici) a queste nuove prospettive culturali e politiche.

In quello che è stato chiamato "il magico passaggio fra Cinque e Seicento", nella Roma del Caravaggio e dei Carracci, fallisce con la censura e la diaspora degli Umoristi quell'incontro tra le arti, le lettere e il teatro che da più parti d'Italia contemporaneamente si auspicava. Ma l'arte italiana realizza quella che è forse la più originale creazione della cultura occidentale: il personaggio, fondato sullo studio del "naturale" e degli affetti dell'uomo, in un' "accezione espressiva che sarà prevalente fino a tutto l'Ottocento"[131]. A quest'accezione si può credere che anche i "comici dell'arte" dessero un contributo determinante, un contributo verificabile proprio attraverso i sensi nascosti che emergono dallo studio della celebre dizione: "comici dell'arte" intesi nel senso più ampio, di attori italiani capaci di rappresentare "all'improvviso", ma anche – se pensiamo al particolare apporto dei grandi attori citati – in quello più esclusivo e nobile di un' "arte" che è all'epoca innanzitutto padronanza delle imprescindibili regole della *Poetica*; beninteso senza dimenticare quella sapienza di valorizzare e interpretare la realtà e gli affetti che li aveva visti e li vedeva maestri.

Il Bernini, come vedremo, a buon diritto e a pieno titolo fra essi.

A cavallo della fine del Cinquecento artisti e attori si incontrano tra Natura e Arte.

Documento

Dalla Dedica di Giovanni Atanasio Mosini [monsignor Giovanni Antonio Massani, "Maestro di Casa" di Urbano VIII] "A tutti coloro, Che della professione ingegnosissima del Disegno si dilettano" in *Diverse Figure, Al numero di ottanta, Disegnate di penna Nell'ore di ricreatione Da Annibale Carracci, E cavate dagli Originali da Simone Guilino Parigino…*, Roma, L. Grignani,1646, pp. 3-4

Annibale Carracci pittore de nostri tempi dell'eccellenza, che a voi (amatori di così bello artificio) può esser manifesta, fu riputato da coloro che in vita lo conobbero, esser dotato di una felicità d'ingegno maravigliosa; con la quale, accompagnando egli con suo gran gusto lo studio e la fatica, arrivò ad avere così pronta e ubbidiente la mano ad esprimer col disegno gli oggetti che vedeva e s'immaginava, che non si pose mai a far cosa che felicemente non gli riuscisse e che, per picciola che ella si fosse, non venisse dagl'intendenti oltremodo stimata. E quanto all'isquisitezza dell'imitatione, fine principale del pittore, la quale a lui ottimamente sempre riusciva, alcuni lo paragonavano a que' tali, che, per grande abilità naturale e per istudio particolare, essendo attissimi ad imitare i linguaggi, la voce, li gesti e altre singolari e proprie qualità di alcuno, fanno credere che, ascoltando o veggendo essi, si ascoltino o veggano que' medesimi che da loro vengono imitati. E perché al tempo di Annibale viveva il valentissimo Sivello, il quale superò forse gli antichi istrioni celebrati per bravissimi e maravigliosi dagli scrittori, et era amico de' medesimi Carracci; quindi è che, in riguardo dell'ottima imitatione, specialmente a lui veniva Annibale paragonato. Percioché tra l'altre cose molte che 'l Sivello mirabilmente imitava, egli da per se solo rappresentava un congresso di sei persone differenti di linguaggio, di voce, di età e di conditione. Egli si poneva in luogo dove da niuno poteva esser veduto, ma ascoltato benissimo da molti; e fingendo che le sei persone cominciassero a ragionare fra loro di cose piacevoli e curiose, dipoi proponendo di giuocare a carte, risolvevano tre di loro di fare una primiera e gli altri di starsene a vedere. Principiato il giuoco e per alquanto continuato pacificamente, nasceva poi fra essi contesa, come suole accadere tra i giuocatori; e dicendo il lor parere li tre altri, che a vedere se ne stavano, s'interponevano ancora per acchetarli, mentre dalle contese alle parole mordaci, e indi alle mani anco finalmente venivano. Rappresentava il Sivello tutto ciò da per se solo, imitando isquisitamente la diversità dei linguaggi e della voce, appropriandovi le parole, i motti, facendo sentire alcuno strepito e altre circostanze propriissime a quel congresso e all'attione che imitar voleva; di modo che, da persone di grandissimo sapere e giuditio che l'hanno udito, io ho sentito affermare che in quel genere d'imitatione era quell'uomo arrivato al colmo e certamente non si poteva far più. E bene spesso avvenne che molti tale attione per finta non credettero, sinché ancora col vedere non se ne resero sicuri. Annibale similmente invece di fingere con le parole o con la voce o co' gesti, imaginandosi i lineamenti e tutto quello che appare alla veduta in qualsivoglia corpo o oggetto visibile e imitabile, l'ha rappresentato in modo col disegnare e col dipingere che, applicando mirabilmente a ciò che faceva le particolari e propriissime qualità di contorni, di lumi e ombre e colori, secondo che a ciascuna cosa più conviene, ha in tutte le sue opere chiaramente mostrato quanto possa la mutola favella della mano esprimere all'umano intelletto col mezzo della facoltà visiva. E perciò assai acconciamente si adattava la comparatione di Annibale al Sivello: perché si come questi ingannava l'uditore che non vedeva, così quegli ingannò più volte il riguardante che non toccava…

NOTE

[1] Mariti 1978, pp. CXLVII-CXLVIII.

[2] Cfr. Donald Beecher e Massimo Ciavolella, *A Comedy by Bernini*, in New Aspects 1985, pp. 63-113. Per i dati fondamentali della commedia si veda nel cap. 7, n. 9.

[3] La commedia esiste manoscritta con la data 1633 alla Bibl. Ap. Vaticana, Vat. Lat. 7282 e fu edita a Roma nello stesso anno (Pianelli 1633). Entrambe segnalate in D'Onofrio 1966. Fu anche ristampata a Orvieto quattro anni dopo.

[4] La commedia musicale era *La donna ancora è fedele*: cfr. nel cap. 8.

[5] Ferrone 1996, p. 51.

[6] Baldinucci 1682, p. 23.

[7] Forse l'unico documento dell'epoca (a mia conoscenza) che dà forza all'interpretazione crociana dell'arte come mestiere è un passo di Pier Maria Cecchini in cui egli dichiara (1621) che Firenze "ha posto questo essercizio nel numero delle arti necessarie, dove non può rappresentare alcuno in tutto lo stato di Toscana, se non è scritto prima, maestro o garzone". Ma le ricerche in tal senso di Cesare Molinari (1985, pp. 68-70) hanno sortito effetto positivo solo per quanto riguarda un'altra categoria di persone, quella precisamente da cui i comici di cui ci stiamo occupando intesero sempre prendere le distanze, e cioè quella dei saltimbanchi, montimbanchi, ciurmadori, cerretani.

[8] Cfr. Pommier 1998. Per la teoria del ritratto in relazione alla dialettica Natura-Arte si veda alla n. 59.

[9] Se *affectus* etimologicamente è passivo da *afficere*, il suo senso, almeno a partire da Marsilio Ficino, è anche attivo, essendo l'affetto da lui inteso come moto dell'animo. Alcune sue indicazioni ci parlano di un legame profondo tra la "ragione" del mondo (espressa e leggibile nell'influsso dei cieli) e la vita, di un continuo passaggio dell'una nell'altra e del nostro compito di realizzare in noi stessi l'armonia del creato. Per questo fine egli ordina in sette gradi le "cose" preparate *harmonice* dall'huomo: le immagini, le medicine, vapori e odori, canti e suoni, gesti, danze e balli, concetti e moti dell'immaginazione (e cioè gli affetti), discorsi della ragione, contemplazioni della mente. Ma gli affetti di cui scrive sono ancora i classici quattro di virgiliana memoria: timore e desiderio, dolore e gioia, ognuno fissato una volta per tutte. Con l'espressione "teoria degli affetti" continuavano comunque a indicarsi i procedimenti con cui le arti rappresentavano le emozioni suscitando in tal modo la partecipazione dei fruitori: una teoria che divenne d'importanza cruciale tra Cinque e Seicento, quando tutti i mezzi di espressione miravano a creare coinvolgimento: il più formidabile strumento di persuasione, da indirizzare a un effetto educativo e utile. Nel Vocabolario della Crusca la parola affetto ha un senso attivo e un accento morale: "passion d'animo, nata dal desiderio del bene e dall'odio del male" (Vocabolario 1612, ad vocem). Il fine non è più dunque solo quello di *docere* e *delectare*, ma è sempre più, secondo il dettato di Cicerone, quello di *movere*. La grande arte di riferimento è quella, onnicomprensiva, della retorica, in cui, come si è già avuto occasione di scrivere, il teatro occupa un ruolo cruciale (l'affetto è prodotto dall'*elocutio*); ma anche il neoplatonismo fornisce strumenti indispensabili a chi lavora con il corpo sì che non sempre è facile distinguere i rispettivi apporti (cfr. A. Tarabocchia, *I volti dei cieli e gli affetti degli uomini*, in Volto 2003, pp. 15- 37; Gualandri 2001, pp. 31 sgg.). Vedremo entrambe le influenze anche sul Bernini. Già da tempo comunque il teatro non era più solo quello della declamazione: il decisivo apporto dei comici contribuisce a problematizzare e a smuovere categorie considerate immutabili. Così il "tipo" tende ad approfondirsi nel "carattere"; nella musica finisce per prevalere la monodia; nell'arte il ritratto è progressivamente diretto a riprodurre l'individuo, unico e irripetibile.

[10] Cito da Malvasia 1678, I, p. 366. Per questo "ritorno alla natura" che connette in particolare Annibale al "movente lombardo" (di cui ha scritto in primis Roberto Longhi) cfr. D. Benati, *Annibale Carracci e il vero*, in Annibale 2006, pp. 20 sgg.

[11] Mancini 1956, p. 219.

[12] Montanari 2003, p. 189. Montanari pubblica una serie di ritratti di Rembrandt e di Bernini, nei più vari atteggiamenti e nelle più varie fogge e anche in diversi momenti della loro vita.

[13] Per Carracci si vedano i numerosi autoritratti di Annibale allo specchio pubblicati in occasione della mostra Annibale 2006 sopratutto nella I e II sezione e F. Gail, *Practice in the Carracci Academy*, in Artist's 1992, pp. 59-76; per Caravaggio cfr. Baglione 1642, p. 136; per Bernini il cap. seguente; per Rembrandt si veda Alpers 1990, pp. 40-60; per Rosa cfr. Baldinucci 1914, p. 204.

[14] Soggiornò infatti a Roma negli anni 1639-46: cfr. G. Perini, *L'Accademia dei Gelati e le arti figurative*, in Italian 1995, p. 205.

[15] Malvasia 1678, I, p. 378.

[16] Una simile prospettiva spiegherebbe, almeno in parte, lo strano sonetto dedicato al pittore Orlando Flacco pubblicato in appendice alla tragedia *Afrodite* di Adriano Valerini (cfr. F. Taviani, *La Commedia dell'Arte e Gesù Bambino. Intorno all''Afrodite' del Valerini*, in Origini 1996, pp. 49-83).

[17] Rabisch 1998; Stagioni 2009. *Rabisch* collega pittori come Caravaggio e i Carracci a una pittura generalmente considerata inferiore perché indelebilmente segnata dall'accento grottesco. *Le stagioni di un cantimbanco* legano invece un letterato anomalo come Giulio Cesare Croce al mondo di cui sopra. Il riferimento al grottesco era stato fin qui escluso da studiosi d'arte di primaria importanza come Roberto Longhi. È inutile dire che per gli studiosi di teatro la nozione non generica di grottesco è invece quanto mai importante: per esempio, quella approfondita da Bachtin (Bachtin 1965) o quella usata da Mejerchol'd: come "doppia natura, qualcosa che non è necessariamente legato alla bizzarria del comico, ma che è sintesi della vita reale, vita dei contrasti, capacità quindi di proiettare lo spettatore da un piano dell'esperienza all'altro" (Taviani 1986, p. 27). Non è un caso dunque che entrambe le mostre non mettano in adeguato rilievo il rapporto con i comici, che pure hanno il merito di segnalare.

[18] Ricordo che, a giudizio di Agucchi e del Bellori (forse il più idealista dei teorici del periodo), sia Carracci che Caravaggio erano pittori che miravano alla riproduzione del reale com'è in Natura e che in particolare essi, facendo riferimento al passo aristotelico di cui *infra*, alla n. 43 avvicinano Caravaggio al pittore "de' simili" Demetrio (si veda il trattato dell'Agucchi pubblicato in Diverse figure 1947, p. 257; Bellori 1672, pp. 32, 201). È importante a questo punto ricordare che, secondo Tomaso Montanari, i due artisti sono alla base della formazione del Bernini (cfr. T. Montanari, *Il colore del marmo. I busti di Bernini tra scultura e pittura. Ritratto e storia. Funzione e stile (1610-1638)*, in Marmi 2009, pp. 77-80).

[19] T. Garzoni da Bagnacavallo, *Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, 1585: cito da Marotti-Romei 1991, pp. 7-9.

[20] La commedia è quella rappresentata nel carnevale del 1634: cfr. Fraschetti 1900, p. 261, n. 4.

[21] Cfr. Rabisch 1998, p. 183, schede n. 38 e 39, redatte da Franco Paliaga. Anche la presenza in Accademia di un artista incisore come Giovanni Ambrogio Brambilla, che ci ha lasciato importanti documenti iconografici delle compagnie di comici (che le schede citate illustrano; cfr. anche A. Katritzky, *Eight Portraits of Gelosi Actors in 1589?*, in «Theatre Research International» 1996, pp. 108-120 e *infra* alla n. 120), o anche quella di un pittore di filiazione leonardesca e alquanto versatile (era anche musico e poeta e conservava un album di ritratti "carichi" di Leonardo), come Girolamo Figino, probabile autore, tra l'altro, di un "homo ridiculo" disegnato in termini non convenzionali (Rabisch 1998, p. 148, scheda 18, redatta da Giacomo Berra), possono apparire significative.

[22] L'ambiente di librai, editori, poeti, pittori e attori frequentato dalla Andreini, l'ambiente di cui scrive Taviani in una sua importante ricognizione dell'attrice (Taviani 1984), è dunque, almeno per buona parte, quello dell'Accademia bleniese.

[23] Annibale aveva richiamato il fratello, che aveva studiato di retorica e amava mescolarsi alle compagnie importanti, alle origini modeste della loro famiglia (cfr. Baldinucci 1914, p. 126). Non stupisce quindi che proprio lui frequenti il comico *Sivello* (anche se è Agostino che ne incide il ritratto). Si potrebbe pensare che un simile atteggiamento rifletta una consonanza precisa con gli Accademici bleniesi: l'abbigliamento umile con cui Annibale, a differenza del fratello, si propone nel suo *Autoritratto* ha similarità con quelli di diversi ritratti legati a quell'Accademia (Rabisch 1998, pp. 164 e 168).

[24] Per motivi anagrafici: Annibale Carracci muore infatti nel 1609 quando Bernini aveva appena 11 anni.

[25] Cfr. Bellori 1672, pp. 347-348. Si veda anche, su questo, Hénin 2003, pp. 595 sgg.

[26] Cfr. B. Treffers, *Introduzione*, in Docere 1998, p. 13.

[27] Bellori 1672, pp. 194-195.

[28] Di "strategia del segreto" scrive Marco De Marinis (1988, pp. 134-136), per il "segreto" ovviamente alludendo al libro di Taviani-Schino 1982.

[29] Solo alla fine del Seicento il Perrucci (1961, p. 66) può scrivere chiaramente che l'Arte rappresentativa, improvvisa o premeditata, recitativa o per musica, è una "imitazione al vivo con la voce e con li gesti in teatro d'un azione intiera, o istorica, o favolosa, o con canto, o con discorso".

[30] Si veda per esempio la dedica ai Lettori nella *Dafne* (1608) di Marco da Gagliano: "Qui vorrei poter ritrarre al vivo, come [la parte del Nunzio] fu cantata dal sig. Antonio Brandi" (cito da Solerti 1903, p. 87).

[31] Lomazzo 1973-74, II, p. 95. Il Lomazzo riunisce le passioni affini e propone anche il modo di esprimerle. Cfr. anche E. Hénin, *Ut pictura theatrum…*, cit., p. 582. Per l'espressione degli affetti in pittura (i *motus animorum* di Cicerone e di Quintiliano, nonché di Ficino, di Leon Battista Alberti e di Leonardo), in particolare di Caravaggio, si veda Macioce 2007. E per la diversa interpretazione degli affetti in chiave di *exemplum virtutis* degli scrittori coevi francesi cfr. Del Pesco 2007, pp. 115 sgg.

[32] Cfr. A. Ingegneri, *Della Poesia rappresentativa & del modo di rappresentare le Favole Sceniche. Discorso*, 1598: cito da Marotti 1974, p. 277.

[33] G. Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, 1582: cito da Trattati 1960-62, II, p. 230.

[34] Cfr. Lomazzo 1973-74, II, 2, pp. 108-109. Con maggiori resistenze le stesse propensioni verso l'espressione si verificano anche nella fisiognomica (Giovanni Battista Della Porta, Charles Le Brun) cioè in quella che vorrebbe configurarsi come una scienza naturale dell'interpretazione del volto umano e che invece tradisce una progressiva tendenza a trasformarsi in una scienza dell'espressione fisica delle passioni: cfr. Courtine-Haroche 1998.

[35] L. Ficacci, *L'espressione dell'affetto indefinito*, in Docere 1998, p. 100; dove tuttavia, rilevando l'influenza determinante del teatro, si pensa esclusivamente al teatro musicale. Per l'importanza assolutamente centrale degli affetti nella musica cfr. L. F. Tagliavini, *Gli "affetti cantabili" nella musica di Girolamo Frescobaldi*, in Docere 1998, pp. 81-88; dove non si fanno riferimenti neanche al teatro musicale, ma solo alla musica strumentale.

[36] Cfr. Ferrone 1993. Giovan Battista Andreini, nella *Ferza* (cito da Marotti-Romei 1991, p. 521), vanta l'uso di ritrarre i comici "per galerie e per luoghi più rari […] in forme di varie deità […] non solo per gloriarsi in mostrando que' luoghi colorati dell'eccellenza del pittore, dell'invenzion mirabile, ma per dir: quella fu l'affettuosa e dotta Vittoria [Piissimi], quegli Orazio [Nobili] il saputo e grazioso, e va discorrendo".

[37] Per gentile comunicazione del prof. Luciano Mariti. Dell'*Indice* scrive Mariti 1983.

[38] Cfr. Mamone 2003.

[39] Passeri 1772, pp. 420, 423.

[40] Cfr. Guardenti 1990. Si veda anche C. Meldolesi, *Il teatro dell'arte di piacere. Esperienze italiane nel Settecento francese*, in "Teatro e storia" n. 4, aprile 1988-III, n. 1, pp. 73-97, in cui questo legame particolare tra gli artisti e i comici italiani è evidente anche nella Parigi del Settecento.

[41] Si fa qui ovviamente riferimento alla distinzione (di ascendenza medioevale) tra arti meccaniche e arti liberali.

[42] Cfr. Lee 1974, pp. 70 sgg.

[43] Si veda il passo aristotelico nel II libro della *Poetica* (Aristotele 2006, pp. 121-123): "Dal momento che coloro che imitano persone che agiscono, e queste di necessità sono o serie o dappoco […] o dunque migliori di noi o peggiori o anche quali noi siamo (come i pittori: Polignoto li rappresentava migliori, Pausone peggiori, Dionisio simili), è chiaro che anche ciascuna delle dette imitazioni presenterà queste differenze e si distinguerà per avere distinti nel modo indicato gli oggetti dell'imitazione […]. Secondo la stessa differenza la tragedia si distingue dalla commedia; questa infatti si propone di rappresentare persone peggiori, quella migliori che nella realtà". Cfr. G. Alfano, *Dioniso e Tiziano. La rappresentazione dei 'simili' nel Cinquecento tra* decorum *e sistemi dei generi*, Roma, Bulzoni, 2001.

[44] D. Bruni, *Prologhi*, 1621: cito da Marotti Romei 1991, pp. 385, 413-415.

[45] N. Barbieri, *La Supplica. Discorso Famigliare*, 1636: cito da Marotti-Romei 1991, p. 608.

[46] Perrucci 1961, p. 65.

[47] Ferrone 1983, pp. 53 sgg.; e, più diffusamente, per una storia di don Giovanni e dei suoi rapporti con i Confidenti, cfr. Ferrone 1993, pp. 137-190.

[48] *Ivi*, cap. VI dedicato a Giovanni Battista Andreini, in particolare alle pp. 253-262. L'Andreini fa anche un esplicito riferimento a Terenzio (*ivi*, p. 229).

[49] Pier Maria Cecchini si scaglia contro i contorcimenti del corpo ("Molti comici […] con una pazza maniera girano gli occhi, allargano le braccia et scompongono il corpo tutto in guisa tale che uno molestato dalla colica porgerebbe molestia minore a chi lo mirasse": P. M. Cecchini, *Frutti delle moderne comedie ed avisi a chi le recita*, 1628: cito da Marotti-Romei 1991, p. 82), ripetendo gli argomenti di Leon Battista Alberti contro coloro che mostravano insieme "il petto e le natiche", violando insieme la decenza e la verosimiglianza e imitando espressamente i movimenti violenti degli istrioni (cfr. Hénin 2003, p. 576). Non basta. Riprendendo Aristotele, Perrucci dichiarerà di disprezzare gli attori "pappagalli e simie" (Perrucci 1961, p. 104: secondo Aristotele è inevitabile che un'imitazione incontrollata decada nel volgare) e, presentando l'interpretazione teatrale come la forma più efficace dell'oratoria, arriverà a predicare per essi, innanzitutto, l'esercizio della cultura (cfr. Tessari 1969, pp. 161 sgg.). Tutte le pubblicazioni dei comici tendono a stabilire delle distanze rispetto a coloro, non importa se professionisti o dilettanti, che "infamano" e disonorano la loro attività di rappresentazione, suscettibile dei più alti traguardi: "Vi sono comici tanto lontani dall'esercizio de' mimi e buffoni quanto da' corsari illustri a' pirati" sentenziava Nicolò Barbieri nella sua *Supplica* (1636; cito da Ferrone 1993, p. 23).

[50] Cfr. Mariti 2003.

[51] Cfr. Taviani-Schino 1982.

[52] Il saper arrossire in scena non è prerogativa unicamente femminile, come sembra pensare Taviani (1986, pp. 72-73): è documentato per il comico Fabio sia dal Garzoni che dal Lomazzo (cfr. E. Tamburini, *I comici Gelosi e l'Accademia della Val di Blenio*, in corso di stampa per Bulzoni nei *Saggi in onore di Ferruccio Marotti*: vi ho segnalato un sonetto del Lomazzo che, oltre a documentare i rossori del comico Fabio, permette anche di arretrare di almeno 8 anni, e cioè al 1560, la composizione della celebre compagnia) e di rossori scrive anche L. De' Sommi, *Dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, 1556: cito da Marotti 1974, pp. 248-250. Ma è certo che questi rossori accompagnano un'evoluzione del gusto a cui le donne hanno dato un contributo determinante. Noto che il topos nasce *a contrario* da un passo di Seneca (*ad Luc.*, I, 11, 7), secondo il quale gli attori molto potevano fare, ma non arrossire a comando e rimediavano come potevano a questo loro limite.

[53] Si tratta di una sorta di flauto, usato nel teatro classico: alla *tibia* G. C. Scaligero, nei suoi *Poetices libri septem* (Lione, 1561), dedica due paragrafi del I libro.

[54] I vari passi da Ripa 1618, pp. 70-73.

[55] Si veda per esempio il capitolo "Arte e natura" in Ossola 1971, pp. 237-279.

[56] Cito da Mamczarz, *La trattatistica dei Gesuiti…*, cit., in Gesuiti 1994, p. 356.

[57] Malvasia 1678, I, p. 363. Il puntuale riferimento alla realtà che caratterizza i Carracci si deve probabilmente ricondurre anche all'influenza di certa pittura lombarda che continua e acuisce analoghe tendenze nate e diffuse dalla ricerca di Leonardo; in particolare quella dei pittori dell'Accademia della Val di Blenio.

[58] G. Bruno, *Il Candelaio*, 1582 (a. I, sc. 2).

[59] La teoria del ritratto ha al suo centro la competizione tra Arte e Natura, di aristotelica memoria (cfr. Pommier 1998). La prima sfida dell'Arte alla Natura sembra emergere con Leonardo, in particolare con il suo ritratto di Cecilia Gallerani. Che il ritratto possa accogliere insieme Natura e Arte diventa un topos a partire dal Bembo e soprattutto con le teorie vasariane. Così il Vasari vuole ritratti somiglianti e anche belli dal punto di vista artistico; per contro Aretino scrive che la Natura odia i ritratti di Tiziano perché la fa sfigurare di fronte all'Arte; e secondo Giovan Battista Agucchi il pittore deve aiutare la pittura con l'arte perché la riproduzione esatta del reale è una forma d'arte inferiore. Non si tratta di considerazioni generiche, ma di precisi orientamenti del gusto. Contro le

teorie del Vasari (che raccomandava l'imitazione dell'antico e anche dei grandi artisti del Cinquecento) Annibale ricordava infatti che gli antichi maestri "hanno cavato le cose loro dal vivo" e intendeva addirittura "in una mascherata far l'abiura di Giorgio Vasari sopra un carro" (riferito dal Malvasia: cfr. G. Perini, *Disegno romano dall'antico, amplificazioni fiorentine e modello artistico bolognese*, in *Cassiano Dal Pozzo*, a cura di F. Solinas, Roma, De Luca, 1989, p. 211). La scultura berniniana di *Monsignor Pedro Montoya* per l'allora cardinale Maffeo Barberini era più vera della persona reale e lo stesso si dirà di molte altre sculture berniniane. Mettendo in valore il riferimento alla Natura, infatti, il Cavaliere andava contro la tradizione idealizzante instaurata nel Rinascimento (per l'importanza della ritrattistica berniniana si veda in particolare il catalogo della recente mostra Marmi 2009). Nel corso del suo soggiorno francese, Bernini mostra di disprezzare i ritratti di cera, che riproducevano le persone con il massimo della somiglianza possibile, però poi non manca di andarli a vedere (com'è attestato in Chantelou 2007, p. 309, in data 25 agosto 1665) e ciò mostra quanto i suoi giudizi, in quel periodo, fossero prudenti e in qualche modo autocensurati: si pensi anche al disprezzo ostentato nei confronti dei pittori "lombardi" che, a suo dire, peccavano continuamente contro il "decoro", un disprezzo a cui non sembrano sempre corrispondere i modi espressivi dell'artista.

[60] Cito da F. Vazzoler, *La saggezza di Isabella*, in Arte comici 2004 (a questo numero monografico di «Culture Teatrali» si rimanda per una ricognizione recente e aggiornata sull'attrice), p. 124. Si veda anche, sullo stesso dualismo Natura-Arte, la dedica delle sue *Lettere* redatta dal marito Francesco Andreini (*ivi*, pp. 127-128), nonché le scritte sul ritratto inciso dello stesso attore (EdS, alla voce "Andreini, Francesco"); e la dedica di Comin Ventura alla Signora Emilia Albana Agliarda, datata 14 novembre 1594: "colei che con invidia de' passati e con essempio de' futuri a tempi nostri quasi altera pompa di Natura e d'arte, sola onora le scene, sola i teatri adorna, ed ivi come in suo regno altrui le leggi e gli affetti a sua voglia prescrive" (cito da Taviani 1984, p. 63, n. 11).

[61] N. Barbieri, *La Supplica*, 1636: cito da Marotti-Romei 1991, pp. 600, 608.

[62] D. Bruni, *Fatiche comiche*, 1623: cito da Marotti-Romei 1991, p. 348.

[63] Perrucci 1961, p. 70. E aggiunge: "È di mestieri che [nel rappresentare all'improvviso] si osservino tutte le regole, che nel recitare premeditato si sono date, non essendo in ciò differente l'uno dall'altro, nel teatro, vesti, voci, pronuncia, memoria, gesti e azioni". È certo, osserva il Perrucci che la natura, non l'arte, è "maestra dell'arguzie"; ma "chi saprà con lo studio fabricarle, e dirle sarà di maggior pregio" (*ivi*, p. 244). Dunque egli riconosce all'interpretazione dell'attore una potenzialità d' "arte".

[64] Taviani 1971, p. LXV.

[65] Alludo a una rara incisione (pubblicata nell'EdS, alla voce "Gabrielli, Francesco") di Carlo Biffi (sec. XVII) conservata nella Raccolta Bertarelli di Milano. L'immagine documenta anche i talenti musicali del Gabrielli.

[66] In un poema settecentesco coevo: cfr. Aliverti 1998, p. 143.

[67] Si veda per esempio un celebre trattato: S. Michelspacher, *Cabala, Spiegel der Kunst und Natur*, Augsburg, 1615; successivamente tradotto anche in latino *Cabala, speculum artis et naturae, in Alchimia*, [Augsburg], A. Erffurt, 1654.

[68] Cfr. M. Dezzi Bardeschi, *Cultura, segno, situazione dell'architetto*, in *Il potere e lo spazio. La scena del principe*, Firenze, Electa, 1980, pp. 87-102; M. C. Mazzi, *Il collezionismo di Francesco I. Dal segreto alchemico all'ordine meccanico*, in *La Rinascenza a Firenze. Il Cinquecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1981, pp. 166-194.

[69] Si pensi ai molti interventi in proposito di Maurizio Calvesi, interventi che hanno aperto la via ai molti altri del genere. Anche la musica favoriva il processo magico della fusione; si potrebbe dire dunque che tutte le arti lo favorissero, e certo in particolare quelle in qualche modo legate al momento della "trasmutazione".

[70] Cfr. M. Dezzi Bardeschi, *Lo Studiolo di Palazzo Vecchio: l'Invenzione e i Concetti*, in *Lo Studiolo di Francesco I dei Medici e il suo doppio*, a cura di G. Portoghesi Massobrio, Roma, Apollodoro, 1986, pp. 29-55. Il Dezzi Bardeschi ricorda le parole del Campanella (*Metaphysica*, par. I): "Sapere è straniarsi da se stessi; straniarsi da se stessi è diventare pazzi, perdere la propria identità e assumerne una straniera".

[71] Cfr. Molinari 1983.

[72] Fiaschini 2007, p. 16.

[73] Si veda ad esempio il recente M. Schino, *Alchimisti della scena: teatri laboratorio del Novecento europeo*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

[74] Cito dalla lettera pubblicata in Crinò 1960, p. 180. La Cecchina infatti fu la prima donna che compose la musica per un'opera (*La liberazione di Ruggiero da l'isola di Alcina*, rappresentata nella villa medicea di Poggio Imperiale nel 1625; che fu anche, forse, la prima opera italiana data all'estero, in Polonia). Nella dedica dell'*Euridice* Giulio Caccini, romano, ma prevalentemente attivo a Firenze, padre della cantante Francesca di cui sopra, scrive chiaramente come la nuova maniera di cantare, più che sull'arte dei virtuosismi e del contrappunto, puntasse sulla resa degli affetti e sulla corrispondenza della musica alle parole: le analogie con il mondo dei comici, sia per quanto riguarda il problema dell'interpretazione "naturale", sia per il senso della parola "arte" come sistema di riferimento sono evidenti. Cfr. G. Caccini, dedica dell'*Euridice* a Giovanni Bardi, 1600: cito da Solerti 1903, pp. 59-61, 65-66, 74-75.

[75] Thoinan 1865, p. 28.

[76] M. Troiano, *Dialoghi Ne' quali si narrano le cose più notabili fatte nelle Nozze dello Illustriss. & Eccell. Prencipe Guglielmo*, 1569: cito da D. Vianello, *L'arte del buffone. Maschere e spettacolo tra Italia e Baviera nel XVI secolo*, Roma, Bulzoni, 2005, p. 391.

[77] Thoinan 1865, pp. 26-27; G. Caccini, dedica dell'*Euridice*, 1600, cit.; V. Giustiniani, *Discorso sopra la musica*, 1628; P. Della Valle, *Della Musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata*, 1640. Cito da Solerti 1903, rispettivamente pp. 65-66, p. 105 e pp. 152-153.

[78] V. Giustiniani, *Discorso sopra la musica de' suoi tempi*, 1628 e Filippo Vitali, dedica "al Benigno lettore" premessa all'*Aretusa*, 1620: cito da Solerti 1903, pp. 120 e 94. Una maturità di interpretazione, quest'ultima, che denuncia una lunga pratica.

[79] È infatti una delle gravose condizioni imposte ad Adriana Basile dal nuovo duca di Mantova Francesco Gonzaga quando, nel 1612, si pose il problema della sua permanenza nella corte. Cito da E. Tamburini, *A partire dall'Arianna monteverdiana, pensando ai comici. Luoghi teatrali alla corte di Mantova*, in *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive* (Mantova 21-24 ottobre 1993), a cura di P. Besutti, T. M. Gialdroni e R. Baroncini, Firenze, L. S. Olschki, 1998, p. 416, n. 3.

[80] Cfr. Corago 1984, p. 91. Concetti analoghi esprime Perrucci (1961, p. 85).

[81] La preoccupazione di piacere anche ai "non intendenti" appare forse per la prima volta chiaramente nel *Dialogo della pittura* del veneziano Ludovico Dolce (in Trattati 1960, I, p. 157) il quale mette in bocca all'Aretino una affermazione spregiudicata e cioè che "la moltitudine è quella che dà comunemente il grido e la reputazione a poeti, ad oratori, a comici, a musici et anco, e molto più, a pittori".

[82] Il sonetto è pubblicato in Scala 1976, p. [9].

[83] Cfr. Taviani 1986; F. Porzio, *Lomazzo e il realismo grottesco: un capitolo del primitivismo nel Cinquecento*, in Rabisch 1998, pp. 23-36.

[84] Cfr. M. E. Manrique Ara, *Alabanza del arte grotesco y del artista menestral en la Accademia della Val di Blenio, por Giovanni Paolo Lomazzo. Aproximación teorica, antologica y traducción de sus poemas*, in «Locus amoenus», 2005-2006, 8, pp. 133-145

[85] S. Ferrone e A. Testaverde, *Presentazione* in «Commedia dell'Arte», 2008-I, n. 1, p. VII.

[86] Un'ipotesi in questo senso ho formulato: Tamburini 2009.

[87] Ambrosini-Aliverti 2008.

[88] Cito da Saviotti 1903, p. 63. La lettera è dell'11 novembre 1615 e si riferisce a loro spettacoli bolognesi.

[89] In Comici 1993, I, p. 265, n. 4 lo si definisce il "personaggio-chiave" della compagnia.

[90] Di qui il motto sull'incisione "Solus instar omnium". Il passo che precede è tratto dalla lettera dedicatoria di G. A. Mosini premessa a Diverse Figure 1947 e parzialmente pubblicata alla fine del capitolo. Per Giovanni Gabrielli, o *Sivello*, famoso attore "Solus instar omnium" (perché da solo in-

terpretava tutti i personaggi di ogni commedia), com'è scritto nell'incisione di Agostino Carracci che lo ritrae, si veda Taviani-Schino 1982, pp. 450-451, n. 2.

[91] Cfr. S. Ginzburg, *Giovanni Battista Agucchi e la sua cerchia*, in Poussin 1996, pp. 273-291. Si veda anche *infra*, alla n. 108. La stessa polemica nell'Accademia della Val di Blenio.

[92] Ambrosini-Aliverti 2008, pp. 140-141. Aggiungo che le maschere neutre, contrariamente a quelle più note, sono estese all'intero volto e dunque potrebbero essere vicine alle prime maschere dei comici che infatti Marin Sanudo chiama "volti" (o "naxi"). Sull'importanza e le analogie tra l'ambiente fiorentino e quello romano si veda Ciancarelli 2008, p. 15 e *passim*.

[93] Ripa 1603, p. 404. Si deve notare che "varietà" e "sprezzatura" (termine mutuato da Baldesar Castiglione) sono canoni di derivazione aristotelica.

[94] Si veda la copia del ritratto di Garrick di Johann Zoffany (1763) conservata alla National Portrait Gallery di Londra. Pubblicata in Dionysos 2006, voce "Garrick, David" n. 15. Le maschere sono due, una neutra e una di vecchio (non deforme).

[95] Cfr. M. I. Aliverti, *I volti di Lavinia: varianti di un'immagine d'attrice nel primo Seicento*, in Passioni 2009, pp. 87-157. Della stessa autrice leggo ora uno studio che per diversi aspetti si apparenta a quello del presente percorso: *Maddalena, musa ambigua: in margine a una ricerca sulla iconografia delle attrici nella prima metà del Seicento*, una relazione presentata al Convegno intitolato alla *Drammaturgia e iconografia della santità: "I Santi a teatro"* (Napoli-Caserta, 20 e 21 aprile 2006).

[96] Per il Lomazzo cfr. Lee 1974, p. 3. Per il Vasari e il Marino cfr. S. Schütze, *Pittura parlante e poesia taciturna: il ritorno di Giovan Battista Marino a Napoli, il suo concetto di imitazione e una mirabile interpretazione pittorica*, in Documentary 1992, pp. 209 sgg. La consapevolezza dell'unità fondamentale dei mezzi di espressione è evidente in un'altra espressione mariniana (già attribuita da Plutarco a Simonide) che dice la pittura "historia e poesia muta" (cfr. Ficacci, *L'espressione dell'affetto indefinito*, in Docere 1998, p. 98). Una consapevolezza condivisa anche dai musicisti e per esprimerla con particolare forza si riprende anche su quel fronte l'espressione vasariana (ma il termine di confronto è ovviamente quello più alto, quello della poesia): Luzzasco Luzzaschi premetteva infatti al suo *Sesto Libro di Madrigali a cinque voci* (1596) un parallelo tra poesia e musica, arti gemelle, "nate ad un medesimo parto in Parnaso": cito da Tagliavini, *Gli "affetti cantabili"…*, cit., in Docere 1998, p. 83. Il poeta napoletano si pone dunque ancora una volta come un nodo cruciale.

[97] I due passi dalla *Ferza* di Giovan Battista Andreini, 1625: cito da Marotti-Romei 1991, pp. 521, 534. La Commedia laureata, con tanto di libro aperto (teatro recitato) e maschera neutra, ancora impersonata, secondo l'interpretazione della Aliverti, dall'attrice Marina Antonazzoni, detta *Lavinia*, è l'oggetto di un altro quadro di Cesare Dandini.

[98] Cfr. Taviani 1984, p. 54.

[99] Cfr. G. Macchia, *Il volto del Tasso*, in Id., *La caduta della luna*, Milano, Mondadori, 1973, pp. 5-12. Il primo dei ritratti pubblicati (di proprietà dello stesso Macchia) come anche quello di cui alla nota seguente sono tutt'altro che ideali, sono impietosi al limite della deformità. Se l'incisore del Marino è il nordico Greuter (si veda alla nota seguente), nulla si sa di questo pittore del Tasso che – è una mia proposta – si potrebbe ascrivere al clima dell'Accademia bleniese. Ricordo infatti che Gherardo Borgogni, insieme a Isabella Andreini, cercarono di liberare il poeta dal Sant'Anna (1586); il quadro potrebbe dunque essere datato intorno al 1590-95, quando si attendeva la sua incoronazione in Campidoglio.

[100] L'incisione di Johan Friedrich Greuter (da un'opera di Simon Vouet) è pubblicata in Marc Fumaroli (1994, p. 107), il quale ne rileva l'espressione malinconica e parodistica.

[101] S. Mazzoni, *La Vita di Isabella*, in Arte comici 2004, p. 98.

[102] Si veda nel cap. 9, n. 103.

[103] Cfr. A. Mazza, *"Trascendendo in facetie, in motti, in rime e in ridicolosi passaggi"* in Stagioni 2009, p. 40, scheda n. 189. Le vignette sono state riconosciute contemporaneamente da Ines Aliverti e da me. Il significato dell'icona di Isabella nel frontespizio della commedia del Croce è confermato dalle successive riedizioni bolognesi dell'opera (1621 e 1628) in cui l'attrice è sostituita da una vera

allegoria della Commedia, una donna nobilmente abbigliata con tanto di "socchi" ai piedi, come indicato nell'*Iconologia* del Ripa (secondo tipo della Commedia Nuova). Le immagini confermano puntualmente i toni di una commedia già definita dal tipografo ferrarese Baldini "piacevole, et honesta" (dalla sua dedica a Dionigi Buonavia preposta alla *Farinella* del 1609). Si conferma così l'ambivalenza del Croce, insieme "letterato e giullare" (G. M. Anselmi, *La voce degli ultimi e la nuova letteratura europea*, in Stagioni 2009, p. 58). L'appellativo di "buffone" con cui egli fu ripetutamente apostrofato con l'intenzione dell'insulto in occasione di un feroce litigio concluso davanti ai giudici (F. Bacchelli, *Alcuni documenti sulla vita di Giulio Cesare Croce*, in Stagioni 2009, pp. 19 e 21) contrasta con queste sue tensioni letterarie. Era davvero un "buffone" il Croce? Se lo era, era un buffone all'antica, isolato, privo di una vera corte e di un vero principe. Anche i "buffoni", come i comici, dunque si cimentano con le commedie di tipo terenziano? Era probabilmente in corso una guerra tra le due figure senza esclusione di colpi, una guerra che appare vinta dai comici, a loro volta di lì a poco soccombenti di fronte al trionfo dell'opera in musica.

[104] Il frontespizio dell'opera con la vignetta di Isabella è pubblicato in Arte comici 2004, fig. 21. La vignetta non compare invece nella precedente edizione fiorentina del 1690: era dunque più sentito in area emiliana il mito di Isabella?

[105] Il giudizio su Michelangelo, "raro miracolo dell'Arte e della Natura", è di Aretino, riportato da Ludovico Dolce (L. Dolce, *Dialogo della pittura*, in Trattati 1960-62, I, p. 146).

[106] Cfr. Molinari 1983, pp. 565-573. Molinari osserva che il doppio registro dell'esibizione di Isabella è ripreso da Giovan Battista Della Porta nella sua *Furiosa*, il che induce il pensiero che entrambi intendessero riferirsi alla stessa dialettica Natura-Arte. Sull'esibizione di Isabella si veda anche G. Guccini, *Gli Andreini e noi. Note intorno alla Pazzia d'Isabella. Vita e morte di comici Gelosi*, in Arte comici 2004, pp. 133-152.

[107] Questo si legge chiaramente, per esempio, nella storia dell'Accademia romana degli Umoristi, inizialmente (1600) aperta, come più oltre nel testo, ad artisti, attori e letterati; ma in cui presto (1608) si stabiliscono regole e chiusure, in particolare verso i comici (dilettanti): cfr. Tamburini 2009.

[108] Ginzburg 2000, p. 153. Secondo gli studi della Ginzburg Carignani, la "fortissima continuità di uomini e di idee" tra il pontificato di Clemente VIII e i precedenti di Sisto V e soprattutto di Gregorio XIII, si fonda sull'idea di una Roma del papa e dei moderni che ha il suo pernio sulla grandezza degli antichi ma la supera; e anche sull'idea di un'Italia ricostituita e rinnovata dalla battaglia antiprotestante. Un progetto politico e culturale che ebbe "scarsi risultati immediati ma conseguenze profondissime".

[109] Cfr. G. Briganti, L. Trezzani, L. Laureati, *I Bamboccianti*, Roma, 1983. Il poema scritto da Marc-Antoine Girard de Saint-Amand, *Rome Ridicule* (1643), rompe apertamente con la letteratura laudativa tradizionale verso la capitale della cristianità (allo scopo di esaltare l'immagine trionfante di una Francia virile e vittoriosa), inaugurando il modello del genere detto "grotesque" o "burlesque" (cfr. F. Cousinié, *"Rome ridicule". Inversion, souillure et dégradation du modèle romain*, in Rome-Paris 2010, pp. 77-105), genere che non manca di evocare in noi suggestivi collegamenti: con l'Accademia della Val di Blenio e con i pittori bamboccianti, oltre che con la letteratura parodica e desacralizzante di un Francesco Berni o di un Alessandro Tassoni e certamente anche con il teatro dei comici non riformato.

[110] G. Guccini, *Presentazione*, in Arte comici 2004, p. 9.

[111] Si pensi per esempio alle intitolazioni delle compagnie e a quelle delle Accademie, all'impresa araldica con stemma e motto dei Gelosi: cfr. R. Tessari, *Il testo postumo. Strategie promozionali e letterarie degli attori professionisti*, in Arte comici 2004, p. 24. E io aggiungo che accade anche che le compagnie di comici (professionisti e dilettanti) siano chiamate "conversazioni" (per i professionisti cfr. Croce 1926, p. 65; per i dilettanti cfr. cap. 7, n. 23) – che è quanto dire accademie non formalizzate – e che non mancavano Accademie come quella della Val di Blenio o quella (dei primi anni) degli Umoristi, a cui i comici partecipavano a tutti gli effetti. A complicare ulteriormente il problema, aggiungo anche che "compagnia" può essere anche sinonimo di Confraternita.

[112] Per i primi due anni si vedano gli Avvisi di Roma del 9 febbraio 1585, *Avvisi Urb. 1053* e del 31 gennaio 1590, *Avvisi Urb. 1058*: queste fonti per la verità non fanno riferimento a Isabella, ma alla

compagnia dei Gelosi, il che dovrebbe essere lo stesso. Per il 1600 è documentata una *Pazzia d'Isabella* dei Gelosi a Castel Sant'Angelo: cfr. S. Mazzoni, *Genealogia e vicende della famiglia Andreini*, in Origini 1996, pp. 136-137. Taviani ipotizza, su ipotesi indiziarie, il 1593 (cfr. Taviani 1984, p. 36); il che potrebbe ovviamente anche conciliarsi con quanto sopra.

[113] Ferrone 1993, pp. 253-262: è il cap. VI dedicato a "Lelio bandito e santo". Si deve osservare peraltro che Francesco Andreini si fa ritrarre dal Fetti con una maschera tradizionale e che l'uso della maschera neutra è rimasto alquanto circoscritto.

[114] Ne pianse infatti la morte in un famoso sonetto (pubblicato in Marotti-Romei 1991, p. 167).

[115] L'espressione riprende ovviamente quella di Galilei sulle tecniche del Tasso (cfr. Panofsky 1985, p. 59).

[116] Il suo pregiudizio moralistico lo porta alla fine a rinunciare anche alle predilette pastorali "per le tenerezze ch'elle […] sogliono talhora ammettere" che rischiano di "corrompere i costumi": dalla lettera dedicatoria dell'Ingegneri al protonotario apostolico Girolamo Fosco, premessa alla sua tragedia *Tomiri* (Napoli, 1607): è alla tragedia infatti che in questa fase tarda sembrano rivolgersi le attenzioni del poligrafo veneziano: cfr. L. Riccò, *"Ben mille pastorali". L'itinerario dell'Ingegneri dal Tasso al Guarini e oltre*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 336 e sgg.

[117] Flaminio Scala scrive infatti che "gl'affetti si muovono più agevolmente da' gesti che con le parole" perché "i sensi da' sensi più agevolmente vengon mossi che dalle cose che sono in astratto, accostandosi sempre il simile volentieri al suo simile"; e che infatti che gli amanti sono commossi più "da una lacrimuzza, da uno sguardo, da un bacio, per non dir di più […] che dalla persuasiva di qual si voglia gran filosofo morale" (F. Scala, Prologo della commedia del *Finto marito*, 1618: cito da Marotti-Romei 1991, p. 61). Si veda anche, per questo, Tessari, *Il testo postumo…*, cit., in Arte comici 2004, pp. 11-34. Concetti che ritroviamo anche fra i musicologi: Pietro della Valle, per esempio, metteva in guardia contro le musiche "troppo artifiziose" che "in effetto son belle musiche, ma musiche solo per note, non per parole; che è quanto a dire belli corpi, ma corpi senz'anima, che, se non saranno cadaveri puzzolenti, saranno almeno corpi di figure dipinte, ma non di uomini vivi" (P. Della Valle, *Della musica dell'età nostra…*, cit., 1640: cito da Solerti 1903, pp. 151-152). Si direbbe dunque che proprio la grande scoperta del personaggio di cui si è scritto all'inizio di questo studio sia strettamente connessa a quella dei suoi "affetti" e a quella della loro resa nelle lettere, nelle arti e nel teatro: sono in realtà gli "affetti" a connotare il personaggio come tale.

[118] Cito da D. Aricò, *Il colore delle passioni. La filosofia morale del Tesauro tra gli aforismi di Salvator Rosa*, in "Filologia critica" maggio-dicembre 2000, fasc. II-III, p. 376.

[119] Cfr. Freedberg 1989.

[120] Così comunemente si dice sulla scorta del Mosini (in Diverse Figure 1947, pp. 260 sgg.), ma secondo il Baldinucci, fu Ludovico che ne "suggerì il capriccioso scherzo" al cugino e cioè "il disegnare per lo più, e talora il colorire, ritratti al naturale, alterando le parti dei volti, quelle crescendo o scemando per rendergli ridicolosi, senza discostarsi nel tutto tanto dalla somiglianza del vero, che non possano le persone ritratte non esser riconosciute per loro stesse" (Baldinucci 1914, p. 107). Giulio Mancini attribuisce invece l'iniziativa ad Agostino (cfr. Mancini 1956-57, I, p. 155). Se la caricatura o "ritratto carico", almeno in questa fase, appare bolognese, un filo rosso rintracciabile a ritroso corre attraverso l'Accademia della Val di Blenio, Leonardo (che era certamente anche a Roma ben conosciuto nel Seicento, se è vero che nel 1640 un suo codice fu donato da Cassiano Del Pozzo a Roland Fréart che lo tradusse in francese nel 1651: cfr. Del Pesco 2007, p. 115; per le caricature leonardesche si veda in particolare F. Paliaga, *Giovanni Ambrogio Brambilla, 'le teste di carattere' di Leonardo e la commedia dell'arte*, in «Raccolta vinciana», 1995, fasc. XXVI, pp. 219-254; G. Berra, *Il ritratto 'caricato in forma strana, e ridicolosa, e con tanta felicità di somiglianza'. La nascita della caricatura e i suoi sviluppi in Italia fino al Settecento*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 2009-LIII, 1, pp. 73-144) e, ancora prima, secondo il Baldinucci, in certe più antiche abitudini fiorentine (cfr. B. W. Meijer, *"L'arte non deve schernire": sul comico e sul grottesco al Nord*, in Rabisch 1998, p. 69). Lo studio puntuale della realtà che caratterizza tutti i Carracci ha forse la sua radice precisa in un trattato di studi fisiognomici di Leonardo, di cui proprio a Bologna si sono perse le tracce, ma che forse essi conosce-

vano (cfr. Caroli 1991, n. 9, pp. 75-77). Il contatto fra Leonardo e i Carracci sarebbe confermato, a mio parere, dagli studi che i Carracci compirono in "Lombardia" e anche dagli studi sui cadaveri che essi, come Leonardo, solevano compiere: cfr. la testimonianza dell'Agucchi contenuta nella lettera dedicatoria di Giovanni Atanasio Mosini (in realtà si trattava di Giovanni Antonio Massani, maestro di casa di Urbano VIII) premessa alle incisioni di Annibale Carracci pubblicate nel 1646 e, in epoca moderna, in Diverse Figure 1947, p. 249.

[121] Cfr. Ginzburg 2000, p. 13-29. La Ginzburg cita la lettera dedicatoria del Mosini, in cui si stabilisce un esplicito parallelo tra i leggendari talenti di imitazione e la padronanza dei dialetti del comico Giovanni Gabrielli detto *Sivello* e i diversi linguaggi artistici con cui Annibale era capace di esprimersi. Anche l'amicizia che legava l'artista all'attore potrebbe apparire significativa in proposito. La studiosa rileva in particolare i diversi orientamenti pittorici espressi da Annibale nella Galleria Farnese e nel *Mangiafagioli* (tra l'altro avvicinato allo Zanni da B. Wind, *Annibale Carracci's "'Scherzo': the Christ Church Butcher Shop*, in «The Art Bulletin», marzo 1976, vol. LVIII, n. 1, p. 96; non sembra in realtà di poter avvallare una simile proposta, ma se ciò fosse, sarebbe una palese infrazione a quanto aveva scritto il cardinale Paleotti, quando aveva esplicitamente escluso "meretrici, lenoni, ciurmatori, bagatteglieri, istrioni, mercenarii, buffoni, crapuloni o altri che fossero tenuti per infami" come soggetti dei ritratti: cfr. R. Zapperi, *Eros e Controriforma: preistoria della Galleria Farnese*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, p. 85), opere in cui la scelta dello stile non è frutto di un'evoluzione in senso cronologico, ma è imposta dal soggetto, e scrive di un "progetto italiano di Annibale Carracci", collegandolo evidentemente con gli orientamenti politici e culturali dei papi di cui si è scritto nella n. 108. E ancora una coerenza di orientamenti tra comici e artisti potremmo cogliere in relazione all'improvvisazione: in questo senso potrebbe infatti essere letta l'eliminazione del disegno preparatorio, quel dipingere direttamente con il colore che il Carracci aveva attinto dai veneziani o anche quello scolpire di getto, senza modellini di terracotta (ma dopo lunga preparazione intima e intellettuale) che sembra aver caratterizzato anche l'operatività berniniana.

[122] Si ricordi che a Pietro Aldobrandini era dedicata la dedica di Alessandro Guidotti alla *Rappresentazione di Anima e di Corpo* di Emilio de' Cavalieri (1600). E che lo stesso cardinale presiedeva a Firenze alla nascita del nuovo genere, quando per le nozze di Maria de' Medici con il re di Francia fu rappresentata pubblicamente la prima opera in musica, l'*Euridice* composta dal musicista Jacopo Peri su testo di Ottavio Rinuccini. Ma anche don Giovanni de' Medici presiedeva al primissimo esperimento del genere, una *Dafne* rappresentata in casa di Jacopo Corsi nel 1597 con le musiche dello stesso Corsi e di Jacopo Peri, composte su testo di Ottavio Rinuccini (cfr. M. da Gagliano, Dedica della *Dafne* ai Lettori, in Solerti 1903, pp. 80-81; presente anche l'ammirato Giovan Battista Andreini: cito dallo stesso Solerti 1903, p. 230), senza contare che egli fu coinvolto direttamente nell'allestimento del *Rapimento di Cefalo*, composto da Caccini su testo del Chiabrera, e rappresentato nel 1600 nell'occasione delle nozze di cui sopra (cfr. C. Palisca, *Gli Alterati di Firenze e gli albori del melodramma*, in *La musica e il mondo: mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, a cura di C. Annibaldi, Bologna, il Mulino, 1993, p. 179).

[123] Particolarmente significativo in questo senso fu il pontificato di Clemente VIII Aldobrandini per cui si è parlato di un "rinascimento di matrice pontificia" alimentato da un progetto di riunificazione culturale e politica della penisola italiana: si veda Biondi 1981, pp. 291-302.

[124] Cfr. Ciancarelli 1987; Dall'Acqua 1992, pp. 17-155.

[125] Cfr. Mamone 1988 e Lombardi 1995, pp. 208-211. A Maria de' Medici, com'è noto, Giovan Battista Andreini dedicava la sua *Centaura*.

[126] Cfr. Maylender 1926-30, ad vocem; Fiaschini 2007, p. 55.

[127] Cfr. Comici 1993, I, p. 116, n. 2.

[128] Isabella dedica le sue *Rime* a Cinzio Aldobrandini nel 1601 e le sue *Lettere* a Carlo Emanuele di Savoia nel 1607 (a cui è anche dedicata la *Pittura. Diceria prima Sopra la Santa Sindone del Marino*, 1615); suo marito Francesco dedica le sue *Bravure* ad Amedeo di Savoia (1607); anche Domenico Bruni si dichiara "Comico di Madama Serenissima Principessa di Piemonte" e le dedica le sue *Fatiche comiche* (1623). A Carlo Emanuele dedica il suo *Trattato* anche il Lomazzo che gli invia anche due

suoi autoritratti come Abate dell'Accademia di Blenio (si veda la loro accurata lettura in M. V. Cardi, *Intorno all'autoritratto in veste di Bacco di Giovan Paolo Lomazzo*, in «Storia dell'arte», 1994, n. 81, pp. 182-193 e in D. Isella, *Per una lettura dei* Rabisch, in Rabisch 1998, pp. 111-119). E si ricordi l'Accademia romana del cardinale Maurizio di Savoia, il cui stemma impresso nella rilegatura degli *Scenari Corsiniani* ha fatto supporre un legame con i comici, particolarmente nei suoi anni romani (cfr. A. Testaverde, *Introduzione* a Canovacci 2007, p. XXXIV). Tutti gli Aldobrandini citati condividevano l'ammirazione per il Tasso e per la letteratura. Dei due cardinali, Pietro prese il sopravvento dal punto di vista politico, avendo anche frequenti rapporti con Carlo Emanuele di Savoia e giungendo a trasferirsi a Torino, mentre a Cinzio non restò che la sua cerchia letteraria. Ma i suoi meriti in questo senso non furono secondari, dal momento che fu lui ad addossarsi l'onere dell'edizione della pubblicazione della *Gerusalemme Conquistata* del Tasso e a volere fortemente l'incoronazione in Campidoglio del poeta (poi probabilmente non effettuata); il quale poeta lo designò suo erede.

[129] Si vedano anche le aspirazioni di Flaminio Scala di "'fare un poco di entratura' a corte": cito da Ferrone 1983, p. 56.

[130] Cfr. Tessari, *Il testo postumo…*, cit., in Arte comici 2004, pp. 11-34.

[131] Caroli 1998.

7.

GIAN LORENZO BERNINI ATTORE E AUTORE

Attore e capocomico

Io fui quattro giorni [or] sono a sentire la Comedia di Bernino e per la verità convien dire ch'egli solo sa praticare opere tali e non tanto per la qualità delle macchine, quanto per il modo di far recitare[1].

Così scrive il residente estense Massimiliano Montecuccoli al suo duca il 17 febbraio 1638. Si tratta di uno dei numerosi documenti che attestano l'eccellenza di Bernini attore: un attore-autore di enorme richiamo, fascino e popolarità.

Nella sua casa di via della Mercede – e dunque in un luogo certamente ristretto – o alla Fonderia Vaticana, proprio là dove si compiva il suo lavoro della fusione del bronzo per il Baldacchino di San Pietro – e dunque in un ambiente che il pericolo incombente di incendi imponeva di ampie dimensioni –, all'interno di palazzi patrizi e certo anche in molti altri luoghi, il Bernini, validamente coadiuvato ora da persone "di sua famiglia", ora dal gruppo dei suoi giovani artisti, apprendisti e collaboratori, si esibiva in commedie "all'antica" da lui stesso "inventate", che colpivano con la terribile arte del ridicolo i vizi e il potere – perfino il papa –, con maschere o senza, con o senza improvvisazione. *figg. 1-2*

Non si tratta qui, come è stato fatto in passato (e senza voler togliere alcun merito a ricerche di grande spessore culturale[2]), di studiare il Bernini alla luce di una "teatralità" che gli studiosi di teatro non possono che sentire in qualche modo generica. Ma di studiare Bernini attore in una prospettiva specifica e autonoma. E d'altra parte di interrogarsi anche sul problema del rapporto fra le due dimensioni: se e in che misura cioè l'attività dell'attore e quella dell'artista possano essere in lui connesse e integrate; e se e in che misura possano avere sviluppato reciproche influenze. E c'è, con il Bernini, l'occasione di riflettere anche sull'attore dilettante, per chiedersi se e in che modo una differenza con l'attore professionista possa essere in lui riconosciuta. Per quanto oggi è dato di capire in un ambito per definizione sfuggente e perduto come quello del teatro.

In tempi molto recenti un ponte è stato gettato sulle due attività da uno studioso d'arte, Tomaso Montanari[3], il quale, sulla scia di un analogo studio compiuto su Rembrandt[4], ha studiato i numerosi autoritratti berniniani come altrettante esercitazioni di lavoro, tese a "presentare se stesso come modello, nell'accezione teatrale del termine": un'ipotesi ampiamente sostenibile a partire dai particolarissimi interessi teatrali dell'artista, dagli orientamenti della retorica che si insegnava nei Collegi coevi (e dalle relative iniziative di carattere teatrale), oltre che dal convincente percorso offertoci dallo studioso. Autoritratti originali e anche copie realizzate da giovani della cerchia dei due artisti, che trovano la loro giustificazione proprio nella volontà di "imparare, assimilare la lezione dell'autorappresentazione del maestro". Dunque, come osserva il Montanari, il Cavaliere si autorappresentava perché gli allievi, imparando da lui a fare proprio un affetto, un atteggiamento, una situazione, fossero anche capaci di rappresentarli. Ma il passo del Montecuccoli è singolarmente interessante perché, mentre si sarebbe portati a legare lo straordinario consenso alla sola personalità del Bernini, lo scrivente parla di uno straordinario "modo di far recitare". Si tratta dunque di un gruppo coeso, in cui, sotto la sua guida, ognuno aveva potuto sviluppare al massimo le proprie capacità d'attore; un gruppo capace anche di prodursi autonomamente, come sembra almeno una volta documentato, suscitando analoghi entusiasmi. Che nell'artista romano fossero presenti forti tensioni pedagogiche è testimoniato del resto anche dal Baldinucci, il quale afferma: "talvolta durò un mese intero a rappresentare tutte le parti da per se stesso per insegnare agli altri, e poi far fare a ciascheduno la parte sua"[5].

figg. 19-20

La poetica sacra e l'attore

Non pochi studiosi, sia d'arte che di teatro fanno oggi dell'attore un nodo centrale dell'estetica barocca[6], da un lato bersaglio dichiarato dell'ostracismo sia cattolico che protestante, dall'altro centro di attrazione privilegiato e universale, incarnazione vivente della tensione tra intelligibile e sensibile. Dal canto loro, gli attori (o piuttosto: un certo tipo di attori) opponevano alle censure dei letterati e dei moralisti, oltre che vere apologie dell'arte comica (Giovan Battista Andreini, *La Ferza. Ragionamento secondo. Contra l'accuse date alla commedia*, 1625), accese proteste di moralità (Nicolò Barbieri, *La Supplica, Discorso Famigliare*, 1636) e soprattutto la pubblicazione delle loro drammaturgie: pubblicazioni che sono altrettante dimostrazioni delle loro tensioni di ascesa sociale e della consapevolezza del valore "alto" delle loro drammaturgie.

Delle particolari trasformazioni indotte in questo senso nei Confidenti diretti da don Giovanni, si è detto. A Roma il fenomeno della ridicolosa[7], opera distesa di comici dilettanti, nodo complesso fra cultura ufficiale e teatro dei comici professionisti, è dimostrazione tangibile di tendenze parallele. Basilio Lo-

catelli in due discorsi scritti fra il 1618 e il 1622 teorizza non solo la liceità ma l'utilità sociale del comico dilettante e la sua distanza dall'istrione mercenario[8]. A questa ridicolosa le commedie berniniane, per quanto almeno è possibile giudicare dall'unica, incompleta, rimasta – quella che è stata chiamata, convenzionalmente *Fontana di Trevi*[9] – si apparentano per molte ragioni.

Anche Bernini era ovviamente un attore dilettante: un dilettante che certamente recepiva e sfruttava i modelli dei comici professionisti, ma che era anche in continuo contatto con i papi, i quali, tutti, lo protessero e alcuni lo vollero convitato pressoché quotidiano alla loro mensa; e dunque egli frequentò assiduamente anche la loro straordinaria cerchia di letterati ed eruditi.

A differenza dei ridicolosi, Bernini non pubblicò mai le sue produzioni; mentre è evidente che la sua posizione alla corte pontificia e le sue eccezionali aderenze avrebbero potuto consentirgli copiose possibilità in questo senso. Divertirsi a rimescolare le carte contaminando generi e regole canoniche, sorprendere anche nella vita sprezzando i proventi economici che spingevano altri a pubblicare e anzi proporsi, come si è visto, lui stesso come dedicatario (e dunque parzialmente committente) è del resto la cifra particolarissima del personaggio. Eppure il manoscritto di *Fontana di Trevi* dimostra che esse "per lo disteso e per l'invenzione"[10] venivano scritte integralmente e personalmente da lui. Si potrebbe attribuirgli il timore che simili pubblicazioni gli valessero le terribili ritorsioni che menanti e letterati gli vaticinavano in occasione di quelle sue rappresentazioni che prendevano di mira altissimi prelati e addirittura i Barberini e addirittura il papa in persona[11]. Ma altre testimonianze attestano, da un lato, che il papa (Urbano VIII) era a conoscenza di "tutte le scene della comedia prima che sia recitata", dall'altro, che "essendo amato con affetto straordinario da Nostro Signore, [Bernini] non dubita di cosa alcuna"[12].

Perfino il papa che gli fu meno favorevole, Innocenzo X Pamphilj, preferì credere alle rassicurazioni del suo segretario di stato, Panciroli, piuttosto che al proprio nipote Camillo il quale lo informò una volta, pare calunniosamente, che "la commedia recitata dal Bernino in casa della madre [donna Olimpia Pamphilj] era sporchissima"[13].

"Clown geniale e intoccabile" – l'espressione è di Marcello e Maurizio Fagiolo[14] –, acuto e trasparente e temuto almeno quanto il contemporaneo Molière – egli passava indenne attraverso le più rigide censure, in tempi in cui molto meno sarebbe stato pagato con lacrime e sangue.

Attore fra gli attori

I diversi aneddoti e i molti particolari che ci restano sulla meno nota delle due attività berniniane non valgono a coprire la spaventosa lacuna di documenti, iconografici e non, relativa alle sue esibizioni attoriali.

I numerosi autoritratti che nel tempo realizzò ci restituiscono l'immagine di un uomo quanto mai attraente, dalla presenza forte e intelligente e carismatica. Sia suo figlio Domenico che il Baldinucci nelle loro due biografie berniniane e perfino l'architetto francese Charles Perrault, che lo conobbe in tarda età e che certo non lo amava, lo descrivono del resto in questo senso:

"Ebbe occhio spiritoso e vivace con forte guardatura, ciglia grandi e di lunghi peli; fu ardente nell'operazioni e col suo parlare efficacemente imprimeva. Nel comandare, con nulla più, che col solo sguardo, atterriva; fu assai disposto all'ira, onde facilmente s'accendeva, e a chi di ciò il biasimava, rispondeva che quello stesso fuoco che più degli altri era solito infiammarlo, facevalo anche operare assai più che altri non soggetti a tal passione non fanno" (Filippo Baldinucci)[15].

"Fu il Cavalier Bernino di giusta statura, carni alquanto brune, pelo nero, che incanutì nell'età più vecchia, occhio pur nero e di così forte guardatura che collo sguardo solo atterriva, ciglia lunghe e di lunghi peli composte, ampla fronte e maestosa e dita tonde nell'estremità, come dalla natura formate in attitudine della professione" (Domenico Bernini)[16].

"Il avait une taille un peu au dessous de la mediocre, bonne mine, un air hardi. Son âge avancé et sa grande réputation lui donnoient encore beaucoup de confiance. Il avoit l'esprit vif et brillant, et un grand talent pour se faire valoir; beau parleur, tout plein de sentences, de paraboles, d'historiettes et de bons mots dont il affaisonnoit la plûpart de ses réponses" (Charles Perrault)[17].

Se il figlio del Bernini lega in parte l'aspetto fisico del padre alla sua professione d'artista, Perrault fa invece intuire un legame diretto tra l'uomo e l'attore in quel suo parlare per battute, storielle e frasi fatte (che richiama, come vedremo, una sapienza di *dispositio* che egli metteva evidentemente in pratica anche nella vita quotidiana): certamente un modo per svalutarlo e per metterne in evidenza le "forfanteries", così come lo svalutava come architetto riducendo le sue opere a pure scenografie e macchine di teatro[18]. Mentre il letterato francese Paul Fréart de Chantelou, che dimostrò sempre grandissimo apprezzamento per l'artista italiano, sembra stabilire un collegamento forte non solo tra il suo aspetto quotidiano, la fisiognomica e il carattere della sua presenza nel teatro, ma anche tra l'espressione comunicativa di Bernini uomo, quella genericamente possibile nell'arte e quella sua particolare d'attore: "Il suo viso ha qualcosa dell'aquila, in particolare negli occhi […] ha una buona memoria, un'immaginazione viva e il suo modo di giudicare è netto e preciso. È un assai fine dicitore ed ha un talento tutto particolare nel manifestare le cose con la parola, con l'atteggiamento del viso e con i gesti, e di esprimerle tanto piacevolmente quanto i più grandi pittori hanno saputo fare con i loro pennelli. Per questo, di sicuro, è riuscito così bene nella realizzazione delle sue stesse commedie"[19].

Particolarmente significative per l'uomo in azione si rivelano infine alcune osservazioni offerte dal letterato lucchese Lelio Guidiccioni che osserva l'arti-

sta mentre lavora: "Io non sono mai per dimenticarmi il diletto che m'è toccato dall'intervenir sempre all'opra, vedendo ciascuna mattina V. S. [il Bernini] con leggiadria singulare far sempre mille moti contrarii; discorrer sempre aggiustato sul conto delle cose occorrenti et con le mani andar lontanissimo dal discorso; rannicchiarsi, distendersi, maneggiar le dita sul modello, con la prestezza e la varietà di chi tocca un'arpe; segnar col carbone il marmo in cento luoghi, batter col mazzuolo in cent'altri; batter dico in una parte et guardar nell'opposta; spinger la mano battendo innanzi, et volger la faccia guardando indietro; vincer le contrarietà, et con animo grande sopirle subito; spezzarsigli il marmo per un pelo in due pezzi quando era già il lavoro condotto; imprender nuovo lavoro in nuovo marmo, et ricondurlo con tanta velocità, che niuno se ne sia accorto; né ciò sia credibile se non si vedessero in essere tutti due"[20]. In questo ritratto, offerto da uno sguardo che sappiamo profondamente interessato al teatro[21], si sarebbe tentati di riconoscere la realizzazione spontanea, nei movimenti quotidiani, di quei meccanismi oppositivi che sono una delle costanti riconosciute della "energia" dell'attore[22] e che erano forse all'origine anche dell'attrazione esercitata dall'artista fuori del teatro: un "temperamento tutto fuoco", il suo, che "faceva impazzire le genti"[23], ma che poteva anche suscitare violente avversioni. Si legga la descrizione di Perrault per come Bernini riusciva ad attrarre e ad accrescere l'attenzione di Colbert ricorrendo a tutti i trucchi di un attore consumato, per esempio modulando la voce "jusqu'au fond des Enfers" mentre diceva "Io sono intrato in pensiere profundo", giocando sapientemente sulle impazienze e le attese del suo pubblico per valorizzare presso Colbert e la sua cerchia il poco lavoro da lui prodotto e fingendo collera e indignazione – con "tirate" che ci potrebbero ricordare quelle della maschera del Capitano: "A un homme de ma sorte! moi que le Pape traite avec honnêteté, et pour qui il a des égards, que je sois traité ainsi! Je m'en plaindrai au Roi, quand il iroit de ma vie, je veux partir demain, et m'en aller. Je ne sçai à quoi il vient que je ne donne du marteau dans mon buste après un si grand mépris qui se fait de moi. Je m'en vai chez M. Le Nonce"[24] – per dissimulare le sue mancanze: una descrizione, questa di Perrault, che è certamente imputabile alla gelosia e all'irritazione di chi sente di perdere per armi sleali. Chantelou, che, sia pure in maniera meno colorita, racconta lo stesso episodio, imputandolo con molta lucidità alle loro reali divergenze teoriche, aggiunge altri succosi particolari là dove egli registra il fatto che mentre il Cavaliere appariva in preda all'ira più violenta, nascostamente ordinava al suo collaboratore Mattia de' Rossi "di trattenerlo" e chiedeva allo stesso Chantelou, che cercava di calmarlo, "sotto voce, di lasciarlo sfogare: che avrebbe aggiustato la cosa e che mi fidassi di lui"[25]. Ed è certo che la descrizione di Perrault è per noi d'importanza assolutamente centrale, essendo il documento più diretto delle sue interpretazioni.

Lo sforzo di ricondurre l'artista a un ambito più aulico e alle regioni più nobili dell'arte porta invece il Baldinucci a considerare la sua attività di uomo di teatro come un'attività precipuamente letteraria:

Ben disse colui che affermò la poesia essere una pittura che parla ed all'incontro la pittura una certa muta poesia. Ma se a tutta la poetica facoltà in universale una sì fatta descrizione sta bene, molto più conviene ella, per mio avviso, a quella specie di poesia che dramatica ovvero rappresentativa si appella; perciocché in essa, come in una bella storia dipinta, si scorgono varie persone di età, di condizione, di costumi, tra loro diverse, le quali poi ciascheduna d'un'aria e d'un'azione lor propria e coi lor colori ottimamente divisate, formano, a guisa di voci in un bene inteso coro, una composizione e vaga e maravigliosa; laonde non dee in alcun modo stupore arrecare che un uomo sì eccellente nelle tre arti che hanno per padre il disegno, quale era il nostro cavalier Bernino, avesse anche in eminente grado la bella dote del comporre commedie eccellenti e ingegnosissime; perché è opera del medesimo ingegno, parto della medesima vivacità e spirito. […] Era […] cosa maravigliosa il vedere che i colpiti dai suoi motti e dalle sue satire, che per lo più si trovavano presenti alle operazioni, né punto né poco se ne offendevano[26].

Si tratta per la verità di un'interpretazione alquanto tendenziosa. Il Testi scrive che nelle commedie del Bernini la satira era pericolosamente acuta e riconoscibile: "sono cose da far morire dalle risa chiunque ha pratica della corte, perché ciascuno sia piccolo o sia grande, prelato o cavaliere massime de' romaneschi ha la parte sua"; e che le "punture" erano "acutissime contro molti di questa Corte, e contra li costumi corrotti di questo secolo"[27]. Sembra che Urbano VIII, personalmente ridicolizzato, non se ne adontasse; in altri casi (e con un altro papa) alcuni dispacci estensi scrivono invece di pesantissimi rischi (la "galea", ossia la galera)[28]. C'è un cardinale Borgia, di orientamenti alquanto retrivi – è colui che aveva messo in difficoltà il papa attaccandolo per l'eccessiva tolleranza dimostrata nei confronti di Galilei –, figurato in scena con un bue bastonato, che vi si riconosce e si adira; la stessa commedia fa nascere un vero caso diplomatico, in quanto con lui si attaccano indirettamente anche gli spagnoli, di cui il cardinale era protettore[29]. In una scena della *Baltasara* sarà "ben raffigurato" il marchese Biscia[30], esponente di una potente famiglia cardinalizia; e non manca neanche la satira del consigliere di papa Pamphilj, il marchese Mario Frangipani, né quella del bacchettone devoto, ossia del cardinale Francesco Barberini[31], come nel molieriano *Tartuffe*[32].

Così, mentre il coro di lodi che per lui si intona (per lo più nelle lettere e nei dispacci riservati) è, come si è detto, generalmente rivolto alla sua "viva ed espressiva azione", come la definiva il Doni, o ai suoi "motti ed arguzie che passano l'anima", secondo la colorita espressione del Testi[33], l'intenzione apologetica porta il Baldinucci a pensarlo principalmente come un artista-letterato, due attività legate dalla comune finalità della rappresentazione; dove la seconda, quella di "comporre" commedie non è che una forma della prima, l'opera artistica, la quale richiede infatti un'analoga operazione dell'intelletto; e dove il decoro e l'alto livello delle seconde sono dimostrati dal fatto che nessuna delle vittime della sua satira si era mai di questo risentita.

Anche da queste riflessioni baldinucciane dunque rileviamo come la mimesi rinvii alla rappresentazione teatrale, assimilabile nel suo processo e nei suoi fini illusionistici a quella artistica. Se il caso del Bernini, come si è già scritto, si presenta in questo senso come un caso di straordinario interesse e se è pur vero che egli difende la categoria degli artisti a tutti i livelli, anche a quello materiale, è altrettanto certo che egli non era generalmente legato al mondo degli attori. Così si veda l'accesa polemica con un altro artista-attore dilettante, Salvator Rosa, che lo attaccava con evidenza nel Prologo di una sua "commedia all'improvviso"[34]. A dimostrare l'eccezionalità della posizione del Cavaliere basti ricordare come nella commedia *Le due sorelle simili* (1633) del romano Giovanni Battista Pianelli, già citata, egli figuri come dedicatario.

Sul fronte invece dei comici professionisti, se nulla sappiamo dei suoi rapporti con attori come Pier Maria Cecchini (*Frittellino*) o Ottavio Onorati (*Mezzetino*), o Silvio Fiorillo (*Pulcinella*) che si esibirono a Roma, il primo e il terzo nel 1628 e i primi due nel 1632[35], si deve rilevare un fatto abbastanza sorprendente: una collaborazione quasi certa con Jacopo Maria Fidenzi, o *Cinzio*, pagato con la sua compagnia dal cardinale Antonio Barberini nel 1638[36]: con lui egli mette probabilmente in scena almeno una commedia, verosimilmente in quel Casino del cardinale Antonio, appartato rispetto al palazzo delle Quattro Fontane (un'emarginazione del resto che era una consuetudine nelle corti contemporanee), dove sono documentati altri spettacoli del genere. E l'essere accompagnati i due personaggi, Graziano e Cinzio, dai rispettivi servi, Zanni e Coviello, veri motori della vicenda, fa pensare, per analogia, anche alla *Fontana di Trevi* sopra citata, dove gli stessi quattro personaggi compaiono e che dunque potrebbe essere un altro frutto di questa collaborazione[37]. Si tratta comunque di professionisti di straordinaria levatura, protagonisti della commedia riformata nel senso che si è in precedenza delineato; per essi Roma era una "piazza" poco permeabile a causa dei divieti pontifici e anche della folta presenza dei dilettanti. Eppure una memoria apologetica sul pontificato di Urbano VIII chiarisce quanto fossero preziose in termini economici le visite compiute da "tanti personaggi" convenuti da ogni parte nella città di Roma in particolare nella stagione del carnevale; personaggi attirati dalle "multeplicità delle commedie istrione e altre comedi[e] di grandissima conseguenza"; così che "veniva la città di Roma a possedere un tesoro di scudi d'oro e d'argento e non vi era chi non spendesse assai per appagare la curiosità"[38]; e dunque si potrebbe credere che anche i professionisti trovassero ampio spazio nell'Urbe. Che era inoltre particolarmente adatta a quegli obiettivi di ascesa sociale che qualificano alcuni di questi, in particolare proprio *Frittellino*, accusato da Giovan Battista Andreini di volervisi trasferire allo scopo di "porre un'accademietta in piede alcuna volta privata".

È certo che agli attori e anche agli artisti il Bernini preferiva il mondo dell'alta cultura, quella raffinatissima cerchia di intellettuali che gravitava intorno alla Corte pontificia. Il vivo e intimo rapporto del Cavaliere con il cardinale

Sforza Pallavicino, suo "intrinsechissimo", che si può a buon diritto considerare una sorta di suo "professore privato"[39] di retorica, ma che egli per molteplici testimonianze seppe seguire e perfino superare non certo per cultura – le fonti attestano infatti com'egli non avesse alcuna istruzione nelle lettere[40] – ma "a forza d'ingegno"[41], è, sotto questo profilo, alquanto significativo. Le teorie classiche della retorica, assimilate attraverso simili frequentazioni, lo influenzavano a tal punto da informare, secondo il Baldinucci, l'intero suo processo creativo:

"Nel prepararsi all'opere [il Bernini] usava di pensare ad una cosa per volta, e davalo per precetto a' suoi discepoli, cioè prima all'invenzione, poi rifletteva all'ordinazione delle parti, finalmente a dar loro perfezione di grazia e tenerezza. Portava in ciò l'esempio dell'oratore, il quale prima inventa, poi ordina, veste e adorna, perché diceva che ciascheduna di quelle operazioni ricercava tutto l'uomo e il darsi tutto a più cose in un tempo stesso non era possibile"[42]. Il Baldinucci, interpretando in chiave "retorica" anche il Bernini artista, conferma così la parzialità di uno sguardo che vale probabilmente la pena di approfondire: e questo non certo per condividerne lo scopo apologetico, ma al fine di dimostrare la peculiarità e l'ampiezza della cultura teatrale di non pochi comici-autori italiani e di Bernini in particolare, "atleti retorici completi" di contro alle minori padronanze di molti letterati, e "classici" nei loro procedimenti compositivi di contro al classicismo d'imitazione degli scrittori[43].

Si è detto come scopo del presente studio sia quello di iniziare a sondare, attraverso la figura del Bernini, le vie dei complessi rapporti che intercorsero in quest'epoca tra intellettuali, artisti e uomini di teatro; potrebbe essere utile, allora, assumere per quanto possibile il tendenzioso sguardo baldinucciano e indagare questi rapporti attraverso i percorsi della retorica.

Inventio

Sembra che Bernini fosse già celebre e ricco quando cominciò a comporre commedie "altrettanto honeste che rare"; il figlio Domenico scrive peraltro che lo fece in un periodo buio, in cui era costretto all'inattività da una malattia[44]. Ma se è così comprovata la dimensione "premeditata", lontana dalla pratica del teatro, del suo esordio, è certo che egli dovette avere un'assidua frequentazione anche dei comici professionisti.

Lo stesso biografo attesta come in quest'attività egli fosse inizialmente incoraggiato dal cardinale Antonio Barberini, suo committente entusiasta e quanto basta spregiudicato. L'artista sceglie infatti un genere certamente poco o nulla apprezzato dagli ambienti eruditi, considerato non di rado perfino opposto in senso negativo alla tragedia[45]: un'antitesi che ripete quella di *histrio/actor* opponente l'attore infame e mercenario al *vir bonus dicendi peritus* delle scuole di oratoria.

Non v'è dubbio che Bernini creda nel primato dell'invenzione, come attenta e lunga elaborazione personale e preliminare dell'intelletto. Nella creazione artistica, dopo questa prima fase, il momento esecutivo sembra immediato, per arrivare a una resa "non simile al modello ma al vero": un momento in buona parte delegabile ai suoi giovani artisti[46], il che certo spiega l'eccezionale mole delle produzioni berniniane in ogni campo dell'arte.

Se è vero che nel teatro l'invenzione corrisponde alla *fabula*, la consapevolezza crescente dell'importanza e anzi della necessità della rappresentazione teatrale, teorizzata per primo dal Castelvetro, rivaluta e accentua l'importanza del "corago", sì che l'Ingegneri considerava necessario scrivere drammaturgie già "divisandone fra di sé gli edifici, le prospettive, le strade, il proscenio et ogn'altra cosa opportuna"[47].

Che dunque nel teatro il Bernini sia un attore-autore, che egli sappia unire la drammaturgia dell'attore a quella dell'autore e dello scenografo non è per caso. E non è tutto: mentre si può dire che nelle compagnie dell'improvvisa i singoli comici godessero di una relativa autonomia, egli dirigeva se stesso e gli altri con ferrea disciplina, come nel teatro erudito e nei trattati di retorica si raccomandava all'autore dei testi da rappresentare[48].

I luoghi di rappresentazione berniniani sono i più vari: uno di questi, presumibilmente di piccole dimensioni, è certamente l'abitazione dell'artista in via della Mercede[49]; un altro, certamente molto più ampio, è, secondo il Passeri, la Fonderia Vaticana, ampliata fin dal 1625[50] per ospitare le importanti operazioni di fusione necessarie alla Basilica, dirette dallo stesso artista. Ma ricordiamo anche altri spazi: il Casino del cardinale Antonio (di cui si è detto), il palazzo di donna Olimpia Pamphilj in piazza Navona e quello di Margherita Branciforte d'Austria, principessa Colonna. E ricordiamo anche i piccoli teatri dei suoi ultimi anni, in cui, come vedremo, si sarebbe dispiegata un'originale attività di impresario svolta da lui e/o dai suoi figli in teatri presumibilmente allestiti da lui e/o dai suoi collaboratori. Su questi luoghi non abbiamo descrizioni di alcun genere: ma è certo alquanto significativo che l'unico spunto, offerto dal Testi nel 1634, ci può far pensare che nel Casino citato il palcoscenico potesse ospitare lungo i suoi lati alcuni ospiti illustri.

Il capocomico o corago, osserverà Andrea Perrucci, tardo teorico dell'improvvisa, aveva la funzione di essere "quello che guida, concerta e ammaestra i rappresentanti, essendovi bisogno di un buon Palinuro per far giungere la barca in porto e per dire la verità questa materia ha da governarsi a guisa di monarchia e non di repubblica, dove tutti stiano soggetti a un capo e puntualmente l'obbediscano, non trasgredendone i precetti.[…] Il corago, guida, maestro, o più prattico della conversazione deve concertare il soggetto prima di farsi, acciocché si sappia il contenuto della comedia, s'intenda dove hanno da terminare i discorsi e si possa indagare concertando qualche arguzia o lazzo nuovo. L'ufficio dunque di chi concerta non è di leggere il suggetto solo; ma di esplicare i

personaggi coi loro nomi e qualità loro, l'argomento della favola, il luogo dove si recita, le case, discifrare i lazzi e tutte le minuzie necessarie, non aver cura delle cose che fanno di bisogni per la comedia, come lettere, borse, stili & altro notato nella fine del soggetto"[51].

Un pensiero forse ripreso dal passo citato di Angelo Ingegneri; entrambi comunque – teorico dell'improvvisa e corago di corte – suggestionati dal pressante consiglio aristotelico di comporre le tragedie avendo la situazione scenica "davanti agli occhi"[52]. Siamo comunque, con il Perrucci, in una fase avanzata dell'improvvisa, quando la necessità di una guida sulle singole prestazioni viene avvertita più chiaramente.

Che il Bernini rivendichi il primato dell'"invenzione", e dunque il "suo" primato, è evidente anche dal testo di *Fontana di Trevi*, imperniato proprio sul problema di pensare e mettere in scena una commedia. Contrariamente a quel che si potrebbe pensare[53], il punto cruciale è per lui trovare il tema, cioè il soggetto: per bocca di Graziano – un architetto-capocomico in cui è facile ravvisare lo stesso artista – egli precisa che "el suzzet vol dire una bella intrezzadura": una posizione assolutamente in linea con lo sguardo del Baldinucci. Eppure Graziano, dicendosi non inventore, ma "macchinatore" sembra voler far rilevare che l'invenzione è contemporaneamente anche quella della scena; anche perché, come avrà occasione di osservare, l'eccellenza è nel saper inventare un soggetto che consenta la creazione (o il riuso) di macchine naturali e sorprendenti a un tempo[54]. Egli si muove parallelamente su due piani che appaiono indipendenti: da un lato organizza la scena affidando a un macchinista (Iacaccia) il compito di sovrintendere all'esecuzione dei suoi disegni e chiamando un falegname e un pittore francese (Cochetto); si propone intanto di rivedere i suoi schizzi (ovviamente per riadattarli e comunque riutilizzarli) e organizza il recupero delle macchine già in suo possesso. Operazioni di cultura materiale che appaiono contemporanee a quelle testuali, alla stesura del racconto delle azioni "come se recontano le favole"[55], e cioè dello scenario.

Generalmente si tratta di un' "inveterata vicenda d'amore e d'astuzie"[56], "grassa"[57] quanto basta, ogni volta scomposta e ricomposta. Nelle commedie berniniane c'è per la verità molto di più: sono "[commedie] all'antica, che piccano e che tacciando i vizi correnti, tanto più hanno del ridicolo quanto le persone, se bene non si nominano specificatamente, sono quasi da tutti conosciute"[58].

A quali commedie "all'antica" ci si riferisce? Si pensa forse, ai primi improvvisatori professionisti, ai mimi etruschi o ai loro emuli dilettanti romani? O, come pensavano il Rossi e il Perrucci, al teatro atellanico derivato dalle antiche farse[59]? Oppure ai commediografi greci o romani?

"I letterati che l'ascoltavano, osserva il Baldinucci, gli [i concetti[60] con cui "arricchiva" le sue commedie] attribuivano altri a Terenzio, altri a Plauto e simili autori che il Bernini non lesse giammai, perché tutto faceva a forza d'ingegno"[61]. Il musicologo Giovan Battista Doni, pur pensando le commedie berniniane come

farse "ingegnose" da porre a conclusione di spettacoli più "gravi", aggiunge in proposito alcuni elementi di grande interesse: "In somma, io lodarei che dopo le tragedie e rappresentazioni gravi si recitasse una di queste farse, la cui favola non fosse troppo lunga, ma ingegnosa e nuova d'invenzione e abbondante di sali arguti e faceti [nella qual cosa, egli precisa altrove, l'artista non era "secondo a nessuno"[62]], e recitata con viva ed espressiva azione, con maschere artifiziosamente formate sul modello di un'affettata fisionomia, com'erano quelle degl'antichi greci, e come le ha usate il cavalier Bernino in Roma nelle commedie che egli ha fatto rappresentare così al vivo da' giovani dell'Accademia del Disegno[63], le quali s'accostavano assai a quelle commedie de' greci, che propriamente si dicevano antiche"[64]. Il passo si presta a più considerazioni. Innanzitutto c'è il problema delle rappresentazioni "al vivo". L'espressione, come si è detto, comune agli artisti e ai comici, è tutt'altro che generica, indicando un tipo di interpretazione non convenzionale, tesa all'imitazione fedele della realtà: un'imitazione perseguita in maniera consapevole fra arte e teatro che, in base al passo citato (e a un altro del Passeri che si leggerà più oltre), il Montanari ha proposto come il vero e più importante indirizzo di poetica imposto nell'Accademia "de' Pittori e Scultori" berniniana.

Ma quanto fedele era questa imitazione? Le maschere, simili a quelle greche, potremmo anche pensarle come maschere neutre[65] (particolarmente vicine all'artista Bernini attraverso l'*Iconologia* del Ripa, un testo che egli possedeva), se è vero che erano "formate sul modello di un'affettata fisionomia"e che "affettato" potrebbe anche rimandare agli "affetti", protagonisti, come si è visto, nelle valutazioni estetiche del tempo. E c'è anche l'uso della maschera che si è notato nella messinscena della *Baltasara*: maschere "al vivo", cioè imitanti persone reali, un uso assolutamente inedito e, si direbbe, del tutto personale dell'artista. Ma la parola "affettazione" è usata nella biografia berniniana di Domenico[66], con un significato che potremmo dire moderno, e cioè di opposto al "naturale"; anche l'avverbio "artifiziosamente" sembra inclinare in quella direzione. Il gusto dell'artista non era infatti sempre quello che si vorrebbe propagandare, e cioè teso "ad udir felicemente scorrere simili materie comiche in canali di oro purgatissimo"[67]. Come si afferma nel passo del Doni, le commedie berniniane, i loro "sali arguti e faceti" erano simili a quelle della commedia antica. Dunque sarebbe Aristofane[68] il suo principale riferimento, fra i greci il meno celebrato, quando non apertamente condannato, per aver unito tragico e comico, contravvenendo al gusto e al decoro; e in questo senso apparirebbe coerente che le maschere usate dal Bernini fossero deformi. Ma è proprio la coerenza il fine del Bernini? Non v'è piuttosto coerenza dell'incoerenza, una meraviglia che nasce da una precisa volontà di provocare sconcerto? Non v'è nell'uso della maschera "affettata" in una recitazione "al vivo" e nel contesto di satire "all'antica" una serie di contrasti assolutamente consapevole, tesa a creare attrazione?

In una Roma che vede il rilancio ideologico e politico della Chiesa trionfante il teatro berniniano è certo un fenomeno unico anche per non essere distante

e conchiuso come nei modelli dei letterati più comunemente imitati, ma perché, proprio come le commedie di Aristofane, sforava continuamente nell'attualità più scabrosa, tanto universalmente nota quanto ufficialmente celata. Questo suo concetto di un teatro aperto a una dimensione attuale gli avrebbe permesso anche una pubblica autodifesa a fronte dell'unica vera difficoltà incontrata dall'artista durante il pontificato barberiniano. Nel 1636, infatti, "si verificò un pelo [fessura] e una considerevole crepa" nella cupola di San Pietro; contro l'artista si scatenarono in molti, non solo con dei pamphlet, ma anche con la minacciata rappresentazione di una commedia totalmente imperniata sui difetti delle sue opere e sulle sue colpe private. Questo fecero gli alunni del collegio Capranica, ribelli contro lo strapotere del Cavaliere e mobilitati nell'organizzazione di una commedia (*Bernina*)[69], che non poté mai essere rappresentata per intervento diretto dei Barberini. L'artista era pronto a reagire altrettanto violentemente con un'altra commedia, ma soccorso dalle minacce "severissime" dei Barberini che impedirono la rappresentazione antiberniniana, sdegnò di farlo nella commedia da lui messa in scena poco dopo, ostentando un'assoluta sicurezza[70].

Come detto sopra, secondo il Perrucci (e non solo), anche l'invenzione della scena riguardava il "corago". A Tomaso Montanari[71] va riconosciuto il merito di avere rinvenuto l'unico schizzo di pianta scenotecnica delle commedie ber-
fig. 25 niniane, opera del Doni già citato, che è anche una delle pochissime del genere: quella per la commedia intitolata convenzionalmente *Le due Accademie* (1635), che ora può essere identificata con la commedia *La Marina*, a causa delle loro comuni attrazioni e caratteristiche: non solo la macchina del Sole – che vi fu sperimentata – e l'incendio, ma anche l'ambientazione napoletana[72]. La rappresentazione, realizzata nella stessa casa dell'artista[73], si potrebbe definire senz'altro "privata", se non fosse che la risonanza che seppe immediatamente suscitare provocò tutte le liti di precedenza caratteristiche di un'opera "pubblica"[74], la qual cosa ci dice molto sull'importanza e sull'anomalia di questi spettacoli berniniani, prefiguranti, a motivo della loro straordinaria attrazione, superiore perfino a quella del contemporaneo dramma per musica barberiniano, *I Santi Didimo e Teodora*, condizioni moderne di fruizione e di "pubblicità"[75].

Si tratta di una piantazione scenica del tutto diversa da quelle contemporanee del teatro per musica, costruite, come è noto, su telari piatti scorrevoli disposti in profondità e, pur nella diversità di soluzioni a cui è presumibile che i singoli capocomici ricorressero, costituisce certo una conferma della peculiarità di questo tipo di scene.

Lo schizzo berniniano della *Marina* mostra una costruzione essenziale della scena, che potremmo dire "parapettata": due "case" praticabili, una per parte, che simulano le due tabernae-botteghe, quella del pittore e quella dello scultore, i due luoghi dove si svolgevano le azioni – doveva essere infatti una sorta di "paragone" recitato, osserva Montanari –, visibili attraverso due ampie finestre ribassate[76]: davanti a queste, lo spazio poteva essere sfruttato per gli "a parte",

momenti di più stretto contatto dell'attore con il pubblico che contribuivano certamente a quell'invasione e a quel coinvolgimento degli spazi[77] che sono una cifra ricorrente del teatro berniniano.

Se la scena del teatro per musica era solita mostrare un sontuoso atrio, oltre il quale era possibile intravedere un'ampia, "infinita" prospettiva naturale, qui la sequenza è rovesciata: dall'esterno la porta centrale immetteva in un interno schiacciato, probabilmente senz'altri meriti che quello di dare il massimo risalto all'attore. E non era poco. Non tre scene, comunque, come ipotizza il Montanari (l'atelier dello scultore, le due botteghe, l'incendio), ma, dopo la famosa alba sul mare nel Prologo ("un bel tratto di mare col sole, che a puoco a puoco è venuto nascendo con il suo riverbero sull'acqua; è ben vero che s'ascose tra le nuvole presto"), "due apparenze": la prima con le due botteghe e l'incendio (che si sviluppa "nel mezzo della comedia […] dentro ad una delle Case" e conseguente terrore fra il pubblico); e la seconda e ultima, con un pacificante "delizioso giardino" ("ch'egli nominò Poggio Reale e mi dicono essere similissimo a quello di Napoli")[78]. Se la scena della commedia rifuggiva dalla spettacolarità, l'incendio e il "delizioso giardino" e ovviamente la sapienza della mutazione sorprendevano i frequentatori del teatro d'attore.

Il Perrucci, pur rilevando la parte centrale assegnata al corago, non si sofferma tuttavia sulla parte pedagogica. Di Bernini invece sappiamo che spingeva la sua funzione fino "a rappresentare tutte le parti da per se stesso per insegnare agli altri, e poi far fare a ciascheduno la parte sua" e ciò, talvolta, "per un mese intero"[79]. Questo "diletto", nota Giovan Battista Passeri, notoriamente poco benevolo verso l'artista, era "una catena, che tutti legava strettissimamente, perché a cagione di un mese di divertimento il Bernini li teneva tutto l'anno obbligati al lavoro ed un anno collegava all'altro, sicché tra il disegnare e il recitare era una perpetua insopportabile alternativa per la misera gioventù"[80]. Se questa frase la dice lunga sulla durezza e l'imperiosità della direzione berniniana, ci parla anche del rigore e della precisione di un metodo che poté portare non solo i giovani artisti alle sue dipendenze, ma anche le persone "di sua famiglia", del tutto estranee ai segreti del palco, a diventare "come antichi professori dell'arte"[81]; anche per prodursi alla fine in modo autonomo, suscitando analoghi entusiasmi[82]. Fra gli artisti ricordiamo almeno il fratello Luigi (macchinista e scenotecnico: era il napoletano Coviello) e Guido Ubaldo Abbatini (pittore: era il bergamasco Trappolino); ma anche gli architetti Mattia de' Rossi e Giovanni Battista Contini saranno stati probabilmente coinvolti in questi spettacoli, dal momento che li ritroveremo parecchi anni dopo come autori e/o impresari di opere in musica.

Anche la vocazione pedagogica richiama con evidenza da vicino la disciplina della retorica. L'impersonare volta a volta tutte le parti, come Proteo nel mito, capace volta a volta di trasformarsi nelle tante facce dei personaggi interpretati, era certo una puntuale applicazione di raccomandazioni come quelle che il Robortello e il Trissino, sulla scia dello stesso Aristotele[83], rivolgevano al

drammaturgo, esortato ad assumere in sé, per facilitare la creazione, tutti i segni di ogni personaggio: discorso, abito, atteggiamento e tratti caratteristici. Egli doveva essere in definitiva la prima vittima dell'illusione mimetica. Ma c'era anche, nel Bernini, e questo sia nel teatro che nell'arte, il segno dell'epoca nuova: perché, se l'imitatore – il drammaturgo, l'attore – era il primo spettatore della propria imitazione, anche lo spettatore vi aveva un ruolo assolutamente attivo. I crolli, gli incendi, le inondazioni lo chiamavano direttamente in causa: erano veri *happening*, come Lavin li definisce[84], di fronte ai quali ognuno reagiva in maniera assolutamente spontanea e personale.

Dispositio

Che il momento della *dispositio* fosse considerato d'importanza assolutamente centrale è testimoniato dal consistente numero di scenari a stampa relativi all'attività spettacolare dei Collegi di diverse città italiane e di Roma in particolare. Recenti studi[85] hanno infatti dimostrato come tale consuetudine fosse legata alla valorizzazione di questo momento, rappresentativo di una prassi compositiva squisitamente retorica, una prassi condivisa anche dai dilettanti delle accademie. Ma anche i comici sembrano condividerla.

Il Perrucci, per dimostrare come l'improvvisazione sia fenomeno peculiarmente italiano, porta l'esempio di "un famoso comico spagnolo detto Adriano, venuto con altri a rappresentare in Napoli le loro commedie [che] non potea capire come si potesse fare una commedia col solo concerto di diversi personaggi e disponerla in men d'un'ora"[86]. "Disponerla", cioè, appunto, distribuirla negli atti, montandola su scene successive. L'improvvisazione è dunque, per il Perrucci, innanzitutto un problema di montaggio.

La *dispositio* è stata costantemente avvicinata, in campo artistico, al momento del disegno[87], così come al contrario il colore ci parla degli ornamenti e quindi dell'elocuzione. Il Bernini invece unisce l'invenzione e la disposizione, identificandole con il disegno, concepito come strumento di conoscenza; ed è, quest'ultimo, uno dei non pochi punti che lo avvicinano a Leonardo. Non si tratta di un accostamento estemporaneo: Leonardo era certamente ben conosciuto nella Roma del Seicento, se è vero che nel 1640 un suo codice importante era posseduto da Cassiano Dal Pozzo[88].

Che Bernini sia stato un disegnatore straordinario è noto[89]. Dire però, come lui, che è il disegno che fa nascere vivacità e tenerezza[90] è, oltre che una sorta di usurpazione delle prerogative del secondo campo, quello del colore, il segnale della consapevolezza nell'artista dell'importanza capitale di altri fattori non razionali né ordinatori: quegli elementi del sensibile sempre oscurati nelle teorie dei moralisti e dei letterati. È infatti, il suo, un disegno particolarissimo, schizzato spesso con pochi tratti, che trasmette l'idea di un moto, del corpo e dell'a-

nima. Quanto alla tenerezza, è un sentimento di cui proprio in quest'epoca si comincia a parlare, certamente connesso con il nuovo interesse alla persona e certo visto con molto sospetto per le sue pericolose ricadute sulle azioni umane.

Troppo poco sappiamo della *dispositio* delle commedie berniniane. L'unica che ci è rimasta, la citata *Fontana di Trevi*, è incompleta. Ma qualcosa sulla sua capacità di montaggio è tuttavia possibile dire. Perché, se l'unico scritto berniniano che ci resta è una commedia di tipo tradizionale, divisa per atti, le testimonianze intorno ai suoi spettacoli ci parlano invece di spettacoli compositi, misti di scene di grande spettacolarità con pezzi comici che, alla luce del passo citato del Doni, potremmo chiamare farse[91].

Cesare Molinari, nella prima breve indagine specifica sul Bernini attore-autore, scrive infatti di "due regie" che convivevano in lui, quella della commedia improvvisa e quella dei quadri spettacolari (i "motti satirici e faceti" e le "invenzioni delle comparse" erano il maggior pregio del suo teatro, scriveva infatti Domenico Bernini[92]), assimilando il suo sguardo a quello di un regista cinematografico[93]. Il primo montaggio è dunque quello compiuto fra le due anime dell'artista, quella dell'autore-attore e quella dell'architetto-scenografo.

La meraviglia dell'apparato e delle mutazioni, com'è noto, è generalmente legata all'opera in musica. Non solo i letterati diffidavano di questi sussidi, come fattori di distrazione dal testo, ma anche l'attore Giovan Battista Andreini dichiara di avere incontrato grandi difficoltà quando aveva tentato di fondere commedia e dramma musicale, perché, egli osservava, "come commedia la mia invenzione perdeva nella pompa del teatro"[94]. Il comico generalmente agisce, o meglio interagisce, con una scena semplice e praticabile, proprio perché il vero fulcro dell'attrazione deve essere l'attore, senza altri sussidi. Bernini accosta invece la meraviglia della scena al ridicolo e alla satira: affronta dunque il pericolo lietamente, facendo in qualche modo concorrenza a se stesso[95]. Ricordiamo i crolli, i tramonti, le inondazioni, gli incendi. In questo senso *Fontana di Trevi* è una vera dichiarazione di poetica: Graziano è scenografo e la sua è la vera "arte mezica" del tempo. Il "segreto" da tutelare non è, per lui, solo un segreto d'attore: "quand [le machine] se san, non son più belle". L'accostamento, ancora una volta, provoca una serie di antitesi: perché le macchine, afferma Graziano, "non se fan per fer rider ma per fer stupir"[96]; eppure il fine è quello dell'imitazione del "naturel", l'illusione della realtà.

Se Montecuccoli, residente estense e quindi appartenente a una delle culture più esigenti e raffinate per quanto riguarda lo spettacolo, era colpito dalla eccezionale qualità della recitazione, gli spettatori romani erano probabilmente più colpiti dagli effetti scenici: proprio le scene in questo senso particolarmente riuscite e coinvolgenti passano infatti insensibilmente dall'uno all'altro spettacolo, finendo per costituire, ogni volta, il principale motivo di attrazione. Con la complicità del committente Barberini e del drammaturgo Rospigliosi – con cui si era realizzata nel tempo una collaborazione e una sintonia del tutto eccezio-

nali – i principali effetti che aveva ottenuto con "tre baiocchi"[97] in casa sua erano realizzati anche all'interno dei grandi spettacoli barberiniani, denunciando una straordinaria sapienza di montaggio da parte dell'artista, ma probabilmente meno inconsueta se la si considera dal fronte del teatro dei comici[98]. La più famosa macchina berniniana, quella del Sole che sorge, sperimentata, come detto sopra, nella commedia *La Marina* in casa dell'artista (1635), fu poi realizzata con enorme successo anche in occasione dell'inaugurazione del teatro Grande dei Barberini nel carnevale del 1639.

Non solo le macchine, ma anche le scene intere trasmigravano: come si è visto, quella famosa di teatro nel teatro (una scena che già in sé si potrebbe dire un esercizio di *dispositio*), realizzata nelle sue commedie sia del 1637 che dell'anno seguente, fu riutilizzata, come si è visto, anche trent'anni dopo nell'opera musicale *La Comica del cielo* in onore del nuovo papa Rospigliosi, estensore del testo; con il "piacere" e/o lo spiazzamento del riconoscimento degli spettatori, impersonati in parte da veri, in parte da finti attori.

Gli studiosi d'arte si sono spesso interrogati sulle ragioni degli "errori" delle fonti e hanno formulato ipotesi intorno alla "vera" collocazione di questi eventi scenici. Si tratta semplicemente di più riprese all'interno di spettacoli diversi, come i comici usavano fare con i loro *lazzi* e con le loro *gags* di miglior successo. La *dispositio* berniniana peraltro non si esercita solo fra le commedie, ma fra commedie e spettacoli in musica, fra commedie e spettacolo sacro: fenomeno unico, favorito in particolare dai cardinali-nipoti, consente la libera circolazione delle idee fra "alta" e "bassa" cultura, documentando le duttilità e le aperture della Roma barberiniana.

Un'altra "comparsa" famosa fu descritta, tra gli altri, ancora dal Montecuccoli:

"Ma in ultimo la casa cascò addosso li tutori [Graziano e Cinzio] e li fracassò. E questa […] fu cosa meravigliosa, perché nel palco si viddero i sassi, i travi et i calcinacci con un strepito grande e polvere straordinaria; oltre che furono portati in publico i cadaveri di quei ch'erano stati sepeliti nella rovina della casa: che fu spettacolo degno di esser veduto da tutto l'universo"[99]. Un crollo che fu riprodotto all'interno della "Commedia musicale" inaugurale del teatro Grande, il *Chi soffre speri.*

Così, se è vero che vi fu una famosa sua commedia dal titolo *La Fiera* (come attestato da entrambi i suoi biografi[100]), sembra verosimile pensare che molti dei suoi elementi passassero nel famoso II intermezzo dello stesso spettacolo barberiniano; su questo particolarissimo intermezzo – non mitologico né spirituale, ma riproduzione di una Fiera reale, quale era quella del feudo barberiniano di Farfa, con le sue "bettole, osterie, botteghe" e banchi di ciarlatani – esiste un particolareggiato ed entusiasta commento di Gian Vittorio Rossi, più noto con il suo nome di accademico Umorista Gian Nicio Eritreo[101].

Questo spettacolo inaugurale è probabilmente il più significativo per illustrare il senso della *dispositio* berniniana. Perché la vicenda patetica si era

aperta con un'alba sul mare contrastante con il "vero" tramonto che gli spettatori avevano lasciato all'esterno del teatro: Scrive infatti il Tezi: "…vidisses exorientem primo solem, nocturnasque tenebras fugantes; mox se paulatim ex undis attollentem, atque adeo artificiose omnia illustrantem, ut, qui modo theatrum ingressi, eundem vere occidentem reliquerat, retrogradum facile crederent…"[102]. Uno spettacolo che, dopo i due intermezzi della danza dei pastori (con temporale finale) e della *Fiera di Farfa*, si era concluso alla fine con la visione dell'esterno del teatro, tra sapienti effetti di lontananze e di luci e "una grandissima quantità e varietà di gente, di carrozze, di cavalli, di lettighe, di giocatori di pillotta e di spettatori"[103]. Entrambe metafore di antitesi e di decezione (inganno), come il Tesauro le avrebbe definite[104] – e ricordo che il Tesauro frequentava con il Rospigliosi e con Sforza Pallavicino l'Accademia romana del cardinale Maurizio di Savoia[105] – la prima, quella dell'alba-tramonto, sviluppata nel tempo, l'altra, dell'interno-esterno, nello spazio: entrambe fondate su effetti collaudati in precedenti commedie – della prima, *La Marina*, si è detto; l'altra è stata convenzionalmente chiamata *I due Covielli*[106] – e finalizzate, la decezione in particolare, a produrre spiazzamento, un subitaneo smarrimento dei sensi e della ragione. Tutti gli intermezzi barberiniani di questa stagione recano dunque evidentissime tracce dell'"invenzione" dell'artista. La macchina del Sole sarebbe trasmigrata addirittura a Parigi, a dare vivacità e attrazione al teatro regolare del cardinale Richelieu: eppure il suo uso assolutamente funzionale e illustrativo in seno alla drammaturgia francese fa pensare a qualcosa di molto più limitato, che riscuote l'ammirazione, ma non certo il clamore delle vere rappresentazioni berniniane. Un'efficace dimostrazione della problematicità del concetto di transfert culturale, tuttavia utile e importante e particolarmente negli ambiti che ci interessano[107].

La via ortodossa, segnata dalle regole e dalla ragione, è decisamente alle spalle. È quella del diletto e del senso che si è ormai imposta presso la corte pontificia: è un impressionare e un commuovere in cui sembrano perdersi sia i fini etici che giustificavano lo spettacolo, sia la distanza e le unità predicate dai letterati. Per dirla con il Passeri, intermezzi e macchine – la macchina del Sole, i fenomeni atmosferici, il gioco fra esterno e interno del teatro, la *Fiera di Farfa* – non sono "intrecciati nel gruppo della favola"[108], ma al contrario, sembrano volutamente sforare in tutti i sensi fuori dalla drammaturgia e fuori dal teatro.

Come per fare uno sberleffo al letterato di stretta osservanza aristotelica, tutto si svolge nell'arco delle 24 ore, anzi la macchina più straordinaria è proprio quella che mostra il "sole che col suo giro a poco a poco va a tuffarsi nel mare"; ma l'effetto di distrazione è eclatante: tutte le relazioni citano entusiasticamente, non già l'opera in musica, ma gli intermezzi e le macchine berniniane.

A proposito degli spettacoli barberiniani, con molte ragioni, si è spesso citato gli ignaziani *Esercizi spirituali*; ma è certo che la *dispositio* berniniana costituisce a questa interpretazione il più forte ostacolo.

Elocutio

I caratteri e le passioni si rivelano nell'*elocutio*, vero campo di prova per la verosimiglianza. Il teorico lombardo Giovanni Paolo Lomazzo osserva che è precisamente in questo campo che più la pittura assomiglia alla poesia, entrambe chiamate a conoscere ed esprimere le passioni[109]. Se poi la mimesi corrisponde all'intelletto e al *docere*, l'espressione dei caratteri e delle passioni caratteristica delle rappresentazioni "al naturale", come osservato dal cardinale Paleotti, corrisponde alla volontà e al *movere* e dunque essa costituisce un momento imprescindibile della catarsi. All'arte in primis, a causa del diretto effetto sui sensi dell'illusione mimetica, è riconosciuta la capacità di *movere*: sia Orazio che Cicerone e Quintiliano si esprimono chiaramente al riguardo.

Che il Bernini tenesse questo momento in altissima considerazione è intuibile, se si pensa ai caratteri della sua arte. Il terzo momento della creazione dell'opera d'arte, dopo disegno e colore, era per lui quello dell'"espressiva", cioè quell'espressione naturale dei sentimenti che era stata teorizzata per la prima volta nel *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (1585) del Lomazzo, un testo che l'artista possedeva personalmente[110]. E un'opinione precisa in proposito è stata raccolta da Chantelou: "Abbiamo parlato a lungo dell'espressione che è l'anima della pittura. Il Cavaliere ha detto che per tentare di rendere espressivi i volti, aveva trovato e si era servito di un espediente che consiste nel porsi nello stesso atteggiamento che si vuole attribuire al viso e nel farsi ritrarre in quella posizione da qualcuno che sappia disegnare bene"[111]. Il disegno è dunque per lui, come per la tradizione fiorentina, sempre protagonista. Ma il ricorso all'interpretazione del personaggio da ritrarre si pone in netta antitesi con le teorie classiciste che, come è noto, raccomandavano di rifuggire il riferimento alla realtà e di rifarsi piuttosto a un'Idea intellettualistica e astratta, meglio se attinta dagli antichi. Il procedimento berniniano è in realtà la traduzione esatta dell'equazione oraziana (rovesciata: *ut theatrum pictura*, il *theatrum* parte della *poesis*); e lo ritroviamo non solo in Rembrandt e Bernini, ma anche in numerosi artisti molto vicini all'artista romano, come Annibale Carracci, Domenichino e altri ancora, come si è detto nel capitolo precedente. È ormai nato un nuovo tipo di artista, che, nota il Preimesberger, "come un attore è padrone di ogni parte", anche di quelle considerate moralisticamente più riprovevoli: si pensi al Caravaggio che si autorappresenta nella testa del gigante Golia; ma si pensi anche al Bernini che fa lo stesso nella più negativa tra le possibilità di autoraffigurazione, l'*Anima dannata*, contravvenendo perfino al "'decoro' metafisico". Anche il riconoscimento dell'uomo reale nel personaggio del mito era un espediente retorico, un "inganno" da demistificare, un potente strumento d'attrazione (espresso a volte con un sottofondo ironico) per lo "spettatore"[112].

Che il Cavaliere seguisse questo metodo di impersonazione (è l'ipotesi di lavoro di Montanari), un metodo nel suo caso corroborato da una vera pratica di

esibizioni attorali, appare, alla luce di questi precedenti e della frase riportata da Chantelou, quanto mai verosimile. E ricevono conferma anche le osservazioni di Sara Mamone intorno all'ambiente artistico fiorentino che "affonda le sue radici non solo in scuole ed ateliers pittorici ma anche, e non meno, in un apprendistato e in una successiva pratica interpretativa"[113]. Ulteriori e diverse pratiche teatrali sono documentate in due pittori senz'alcun rapporto tra loro come Poussin e Tintoretto[114] che usavano creare piccole scene con tanto di figurine di cera e di creta allo scopo di trovare le migliori soluzioni e le più verosimili per le luci, gli spazi e le ambientazioni. Da Leida a Roma a Firenze e certo anche altrove, le scuole di retorica e i Collegi non diffondevano solo l'esercizio del teatro, ma anche gli stessi saperi, che favorivano il sorgere delle stesse tecniche.

Che poi, dopo simili premesse, Chantelou ci restituisca l'immagine di un Bernini teoricamente attento soprattutto al *decorum*, ossia a questioni di convenienza e di consonanza al soggetto[115] e che dunque i suoi giudizi teorici non siano conseguenti con le caratteristiche della sua opera artistica (e con i suoi procedimenti concreti) è stato rilevato[116], e va probabilmente ricondotto al contesto in cui egli si trovava a operare al momento di simili dichiarazioni (la Francia del *Grand Siècle*), oltre che a un'oggettiva complessità delle sue personali posizioni. Importante è però rilevare come l'artista sia stato attaccato proprio per infrazioni allo stesso *decorum*, quando per esempio aveva rappresentato Santa Teresa ("Ha tirato quella Vergine purissima in terra […] non solo prostrata, ma prostituita")[117]. Non è certo per caso che il sentimento più citato dai biografi dell'artista sia la tenerezza: un sentimento che certo non rientrava in quelli previsti nell'oratoria[118] e non si esprimeva tanto con le parole, quanto con il gesto e perfino con segni espliciti del corpo: per esempio con quei rossori del volto la cui padronanza era infatti considerata l'apice della sapienza d'interpretazione attorale[119].

Il *decorum* si può dire invece osservato nella qualità dei personaggi delle commedie che, secondo il giudizio di Giovan Battista Doni, almeno nel caso de *Le due Accademie*, erano "perfettamente adeguati all'intreccio"[120]. Anche la molteplicità dei linguaggi adottati rifletteva fedelmente la loro diversità: l'italiano degli innamorati, il bolognese del Dottore Graziano, il napoletano di Coviello, il veneziano di Zanni e così via, linguaggi che, tutti, gli erano familiari, in una Roma che era veramente, a quel tempo, il "gran Teatro del Mondo" e anche a causa di personali esperienze di vita: nato a Napoli, di famiglia fiorentina, frequentatore di una bottega bolognese. "Fece egli mirabilmente tutte le parti serie e ridicolose, e in tutti i linguaggi che fussero stati rappresentati mai in su le scene fino a' suoi tempi"[121] scrive il Baldinucci. Eppure nell'unica commedia parzialmente conosciuta, come già accennato, i personaggi sono diversi da quelli abituali dell'improvvisa, hanno una dignità nuova che permette agli zanni di diventare "macchinator" e anche di enunciare quella che il Bernini certo considerava la più importante delle teorie artistiche ("dov'è naturalezza è artifizio") al posto di Graziano.

Ma il *decorum* ammonisce anche a non mescolare i generi: come aveva sentenziato Cicerone "turpe comicum in tragoedia". Un fatto deprecato dal Paleotti anche nella raffigurazione pittorica, anche laddove si riservi al comico un ruolo secondario all'interno di una rappresentazione tragica[122]. L'*elocutio* drammatica produce un *affectum*, cioè un sentimento forte che tutto pervade: ancora una volta la questione in gioco è quella dell'unità. Per motivi di verosimiglianza, anch'essa per Aristotele (e numerosi altri teorici successivi) necessaria alla catarsi, la commedia è tenuta, com'è noto, al rispetto delle unità[123]. A partire dal 1587 il dibattito sul *Pastor Fido* dà modo ai difensori del *decorum* di ripetere i loro argomenti mentre il campo avverso, quello del Guarini, che porta nella cultura alta alcuni degli argomenti dei comici, giustifica il misto in nome della varietà della creazione. E che Bernini – e il drammaturgo Rospigliosi, così come anche i loro committenti Barberini – fosse di questo secondo partito, è testimoniato da quanto si è osservato sulla sua *dispositio*.

Anche la riproduzione dell'orribile porta fuori dalla via del *decorum*, perché la rappresentazione mimetica, secondo i letterati, doveva esercitarsi sulla vita umana nei suoi aspetti superiori. Ma proprio all'inizio della *Poetica*, Aristotele scrive che la rappresentazione dell'orribile, per esempio di animali ignobili o di cadaveri, oltre all'ovvia repulsione, suscita un doppio piacere, quello del riconoscimento del soggetto e quello estetico per la qualità della realizzazione[124], originati entrambi dal talento dell'artista nell'elocuzione: le due emozioni contrastanti costituiscono un altro paradosso della rappresentazione. Così Bernini è convinto del potere dell'arte di rendere bello anche ciò che in natura è sgradevole e porta l'esempio di una vecchia schifosa che reale "rende nausea", mentre dipinta procura "diletto"[125].

Leonardo da Vinci con le parti più orrende dei più orrendi animali aveva creato un essere così repellente da suscitare un vero terrore. Ma anche la Morte della commedia berniniana, preceduta da un cupo, luttuoso corteo punteggiato solo dalle luci delle torce, lei "vestita di gramaglie, con una falce nella destra"[126], che appare all'improvviso su un cavallo alto, "magro e scavato assai" a chiudere una delle sue più famose commedie, immagine tangibile del suo invincibile potere di recidere tutte le commedie umane, fu poi subito nascosta alla vista, esplicitamente perché così terribile da non poter essere sopportata. Un effetto potenziato dalla collocazione dell'immagine a conclusione di una scena di arcadica serenità "tra "siti amenissimi", "verdure di primavere" e danze di villanelle: ancora una volta una *dispositio* per antitesi[127]. Forse i "misteri" di cui si circondò l'interruzione delle repliche dissimulavano semplicemente l'intollerabilità da parte del sistema dei letterati e dei chierici di fronte a commedie che, benché "altrettanto oneste che rare" nell'ispirazione, peccavano continuamente ora per l'orrore e la qualità "ignobile" delle immagini presentate, ora perché rivelatrici di una verità attuale tutt'altro che trionfalistica. Come scrisse a suo tempo il corrispondente estense Francesco Mantovani, non c'era in quelle commedie berni-

niane nulla di disdicevole, anzi, "se gli equivoci sogliono considerarsi secondo la soggetta materia, la compositione è allegra e modesta insieme"[128]. Ma c'era in esse, secondo Lavin[129], una doppia infrazione del decoro: zanni che sembravano superare i limiti della loro condizione di subalterni ignoranti e potenti che erano presentati come persone comuni e, in quanto tali, pesantemente satireggiati, proprio come accadeva nella Commedia Vecchia. E lo scandalo nasceva dal fatto che il cardinale Carafa e altri potenti (come si è visto, perfino il papa Pamphilj e suo nipote Camillo) vi si riconoscessero: in altre parole era la loro mala coscienza a suscitarlo.

Bernini non cercava dunque armonie da contemplare immobili e distanti, ma impressioni forti per un coinvolgimento totale. "Chi non esce talvolta di regola, non la passa mai"[130] soleva infatti dire l'artista, pur così amante dell'antico e ben consapevole della disputa che opponeva antichi a "moderni". Ma il suo è un coinvolgimento almeno singolare perché scandito e "spiazzato" dal continuo riferimento a personaggi attuali nonché a eventi catastrofici naturali, resi entrambi con i massimi accenti della verità.

Anche la caricatura berniniana trae i suoi argomenti dallo studio della realtà. *fig. 28*
Non si tratta infatti di una deformazione generica. Si suole dire che il "ritratto carico", come inizialmente essa veniva chiamata, sia nato proprio con il Bernini[131], o meglio con quell'Annibale Carracci che in alcune fonti è indicato, forse erroneamente, come suo maestro, ma che comunque, proprio per il suo deciso orientamento verso la rappresentazione fedele del reale, è certo uno dei punti di riferimento dell'artista romano. E nasce forse proprio dal loro comune particolarissimo interesse al mondo del teatro, a quel grottesco[132] che è elemento fondante del comico e forse anche a quella nozione della deformità senza dolore che Aristotele aveva posto alla base della commedia e del riso[133]. Bernini si spinge fino a realizzare quattro caricature in bronzo dorato in cui i tratti alterati del viso si accompagnano a una bocca sgangheratamente aperta in un urlo estremo: esercizi estremi di *elocutio*, di ricerca dell'"espressiva" con cui egli intese segnare in maniera inconfondibile la sua carrozza[134]. Perfino nel Baldacchino di San Pietro, seminascoste tra i cartocci dei quattro piedistalli di marmo, egli rappresenta delle faccine umane con espressioni che vanno dalla giocondità al dolore[135].

La deformazione è certo una delle chiavi di accesso a quel mondo basso a cui i letterati di stretta osservanza, per questioni di gusto e di decoro, si dichiaravano estranei ed era fin qui riservata al ceto e al gusto popolare. La "caricatura" berniniana è un po' diversa: il Baldinucci la dice nata dalla sua eccezionale "franchezza di tocco" nel disegno[136], è intesa nel senso di un'accentuazione di uno o più tratti della realtà ed è da lui per la prima volta con la massima scioltezza e audacia – nella caricatura come nel teatro[137] –, applicata al mondo dei potenti.

Una sua famosa "caricatura" conferisce al viso di Innocenzo XI, in maniera *fig. 29*
impietosa, i tratti di un uccello[138]. Un esercizio, quello di sovrapporre i tratti di

un animale al ritratto, che, secondo il Malvasia, era, nella scanzonata bottega di Annibale Carracci, assolutamente consueto[139]; e che, se dobbiamo credere a un recente, documentato intervento di Avigdor W. G. Poseq[140], era ben conosciuto e praticato dal nostro artista, anche nelle sue produzioni non effimere, a fini di comunicazione e di persuasione.

Memoria

La tripartizione che precede – *inventio*, *dispositio*, *elocutio* –, la tripartizione fondamentale della retorica, informa generalmente anche i trattati d'arte dei letterati, dando conto dei tre grandi terreni in cui si sviluppa il "paragone": il contenuto della rappresentazione, la disposizione dell'immagine e l'esigenza di espressione[141]. Per chi studia il teatro d'attore, tuttavia, è ben chiaro che sono le altre due, la *memoria* e l'*actio*, a rappresentare il vero acme dell'interesse.

Bernini scrive commedie ridicolose per esteso, ma in almeno due documenti si parla anche di improvvisazione[142]; e l'espressione sopra citata del Doni, quel suo "rappresentare così al vivo" convalida l'idea di un teatro non interamente premeditato, comunque fondato e costruito sulle azioni più che sulle drammaturgie.

Che nel teatro berniniano solo due documenti parlino di improvvisazione e che l'unico testo rinvenuto appaia disteso per intero, non stupisce, data l'analoga consuetudine della ridicolosa (certo dovuta ai rigidi condizionamenti del potere) e anche l'importanza centrale assunta dalla *inventio* nella poetica berniniana. E saremmo tentati di supporre, data la sua qualità di corago e di capo assoluto del suo gruppo, che le parti improvvisate relative alla sua commedia del 1646 fossero solo le sue: un tentativo di saggiare fino a che punto arrivasse il favore pontificio e se gli potesse anche essere concessa anche la più "impossibile" delle vie d'espressione. Improvvisazioni presto censurate non tanto perché fossero particolarmente pungenti, quanto proprio perché non preventivamente controllabili: "li punti tralasciati non erano considerabili se non [in] quanto arrivavono all'improvviso, et senza che niuno li premeditasse"[143].

La memoria forniva modelli iconografici all'arte e interventi verbali (i "generici"[144]) al teatro. Ma nell'immaginario drammaturgico berniniano figurava anche un personaggio raro in altre aree, come il comico francese, generalmente chiamato Raguet; e uno sviluppo particolare, anch'esso in diretto rapporto con la ridicolosa, sembra avere la figura della servetta[145]. E se, come si è ricordato, Bernini era in grado di sostenere tutte le parti e di parlare tutti i linguaggi[146], per sé riservava il più delle volte la parte di Graziano, il Dottore bolognese: un linguaggio che ben conosceva, avendo frequentato, da ragazzo, la bottega di Annibale Carracci (o, più verosimilmente dei suoi allievi) e avendo con ogni probabilità assimilato proprio in quell'ambiente, che sappiamo molto vicino al teatro, i caratteri e le passioni della parte.

Sulle qualità di questo Dottore berniniano non abbiamo testimonianze. Ma dal senso degli intrecci possiamo pensarlo un po' diverso dal solito tronfio sproloquiante di tante interpretazioni dell'improvvisa[147]. Questo Graziano è qualcuno che ha piena consapevolezza di uno status da far rispettare anche e soprattutto nella forma e negli ossequi di etichetta – "Bisogna darli la mancia, perché m'hanno onorato due volte coll'Illustrissimo" –; che, di fronte ai lamenti sconclusi del servo Trappolino, sa trarre conclusioni di saggezza a morale della commedia: "i padroni avranno sempre caro di accomodare i servitori con la borsa degli altri ma non con la propria"[148]; che può adombrare attraverso il personaggio un potente, il marchese Mario Frangipani, consigliere del papa, con lo scopo di colpire con la satira lui e anche i Barberini: particolarmente il cardinale Francesco, ben riconoscibile in un Coviello "bacchetone" e "devoto" interpretato da suo fratello Luigi. Satira quest'ultima che, in epoca di papa Pamphilj, fu alquanto disapprovata e considerata alla stregua di una vile adulazione; ma che fu velocemente rintuzzata dalla successiva notizia che "anche li padroni [cioè i Pamphilj] sono stati toccati"[149].

E infine il Graziano di Bernini è uno che non "millanta" ma "può" e "sa": in particolare i segreti dell'"arte mezica" della scena e del teatro. La sua macchina della nuvola è precisamente metafora di quell'arte[150]. La commedia berniniana convenzionalmente intitolata *Fontana di Trevi* ruota interamente intorno al "segreto" di questa macchina, inventata dal "macchinator" Graziano. "L'inzegn, el desegn, dice Graziano, è l'arte mezica per mezz de i quali s'arriva a ingannar la vista in modo da fere stupir e di fere spiccar una nuvola dal'orizzonte e venir inanz sempre spiccada con un moto naturel; e a man a man che la s'avvizina alla vista dilatandose apparir più grand. Mostrer che 'l vento l'aziti e la trasporti via in zà e in là e poi se ne vada in su e non calarla zu comuod fan i contrapis"[151]. Proprio la Magia, ossia lo spettacolo, è ciò che risolve e vince il conflitto tra Pittura, Poesia e Musica nel Prologo della *Lealtà con Valore* (1642; più nota con il titolo *Il Palazzo incantato di Atlante*), l'opera in musica che conclude la grande stagione del teatro barberiniano. In questa sorta di "paragone" aggiornato in vista del nuovo genere, tutte le arti, a contesa di fronte al problema della messinscena, si arrendono di fronte alla Magia, a quello che il Rospigliosi chiamava il "dilettoso incanto" del teatro.

Anche se è documentato almeno una volta nella parte di un Coviello (ne *I due Covielli*, dove c'erano evidentemente solo questi due personaggi da interpretare e non potevano essere Graziani, dato l'accento fortemente individualistico dato da Bernini a questa parte), anche se un altro dei suoi cavalli di battaglia fu quello del vecchio/a fiorentini[152] e anche se il Baldinucci lo dice attivo "in tutte le parti", saremmo tentati di pensare che il grande, fierissimo artista, vero "dittatore" della Roma barocca, si riconoscesse veramente solo nel suo Graziano. *fig. 21*

Un disegno berniniano conservato al Courtauld Institute of Art appare di- *fig. 30*
rettamente legato alle sue commedie. Due personaggi ridicoli, un vecchietto se-

duto con aria ebete che regge un corno enorme ed è circondato di lumache (il loro significato ribadisce ovviamente quello del corno) e mentre pronuncia la parola "un corno" pare non rendersi conto di quel che ha detto, come se, assistendo personalmente al misfatto, egli non fosse in grado di realizzarlo come tale; e una donna in piedi, alta e magra allampanata (si potrebbe pensare interpretata da un uomo), che, guardando altrove – non a caso con occhi enormi –, gli risponde "sì cor mio". Non semplici caricature: il loro accostamento per contrasto e le parole registrate costituiscono probabilmente l'unica immagine (realizzata o solo pensata) di una gag berniniana.

Actio

Non essendo considerata se non una parte estrinseca dell'arte poetica, l'*actio* drammatica non ha conosciuto un vero sviluppo all'interno dell'indagine aristotelica; la quale aveva tuttavia decretato la superiorità di un'arte non puramente imitativa e realistica, segnalando i pericoli di questa: la ridondanza, la volgarità e l'oscenità[153].

L'*actio*, i cui segni esteriori sono i costumi e quelli interiori sono gli affetti espressi nel viso e nella gestualità, aveva allora il suo fine nel mettere in valore la bellezza del discorso attraverso quella che Cicerone chiamava l'"eloquenza del corpo". Un concetto squisitamente retorico: secondo Quintiliano infatti il mediocre oratore Tracallo era migliore di tutti gli attori di ogni tempo[154]. Con la rinascita dell'attore nel Rinascimento anche simili aulici riferimenti furono recuperati, sì che Leon Battista Alberti raccomandava ai pittori la frequentazione degli oratori e dei retori[155]; ma nel corso del Seicento i richiami all'antichità cominciarono a diminuire fino a scomparire nel secolo successivo, quando si comincia a teorizzare l'arte dell'attore[156]. All'*actio* è comunque riconosciuta un'importanza ben maggiore che nella *Poetica* di Aristotele, perché lo studio consapevole delle tecniche di persuasione accerta come essa offra la possibilità di determinare gli orientamenti del pubblico. I più grandi personaggi del Seicento hanno avuto rapporti diretti con il teatro, almeno all'interno dei loro *cursus studiorum*, quasi sempre effettuati presso i Gesuiti, che gli davano, com'è noto, un rilievo assoluto. Ma è evidente che questo tipo di *actio* ubbidiva a criteri estetici diversi da quelli della massima parte dei comici.

Essendo considerata parte della retorica, essa era tenuta a evitare gli eccessi che nuocciono al *decorum* ed è comunque legata a convenzioni formalizzate[157]. Il *Laocoonte* o le maschere tragiche hanno continuato a lungo a costituire punti di riferimento per significare il mondo della tragedia e il parossismo della sofferenza. Insieme, maschera e gesti del corpo, anch'essi codificati, formano un tipo iconico che associa passioni e caratteri in posture in cui si codificano sentimenti semplificati associati a un mito. Una donna velata è Niobe ed esprime il lutto ma-

terno, Medea è *atrox*. Ogni personaggio è fissato in un *motus animi* immutabile, iscritto nella sua maschera, a mezzo tra carattere e passione, in una gamma di gesti limitata e convenzionale. L'*Iconologia* del Ripa serve esplicitamente di riferimento sia alle figure del linguaggio, che ai pittori, che anche agli uomini di teatro, specialmente per drammi allegorici come *La rappresentazione di anima e corpo* (1600) e quelle degli intermezzi e dei prologhi nelle feste di corte[158]. In pieno Seicento, Bernini, riprendendo l'antitesi della maschera comica e tragica, ricorre ancora alla *pathosformel* per la sua *Anima dannata* e la sua *Anima salvata*[159]. *fig. 34*

Ma l'essenza dell'arte teatrale è rappresentare le passioni reali: la tanto auspicata catarsi potrà avvenire solo se l'udienza è commossa dall'*actio* e questo ha scarso rapporto con la ripetitività del canone classicistico di imitazione o con le "uniformità odiose di attitudini", come le bollava il Cavaliere. Solo la verità, affermava l'Ingegneri, produce commozione[160].

È probabilmente l'Abate dell'Accademia della Val di Blenio, Giovanni Paolo Lomazzo, a compiere per primo, sul piano teorico, il passo decisivo, scrivendo di "moti ritratti al naturale" e di criteri per le scelte artistiche che si trovano "fuori dell'arte", anzi "nelle secrete stanze della filosofia naturale"[161] e dunque in qualche cosa che si teme di chiamare "Natura" ma che certo le somiglia molto. Anche se con qualche disagio[162], ma d'altronde seguendo in questo il classico "paragone" ed espressioni esplicite di Orazio, ci si comincia allora a riferire all'arte dei comici: liberi dalle convenzioni per la ragione molto semplice che il mondo della commedia era basso per definizione e dunque il più vicino alla natura, essi davano l'esempio più vivo ed efficace dell'imitazione della realtà. In questo è ben chiaro come gli attori non conoscessero rivali. "Il vostro argomentare scolastico – scriveva Flaminio Scala rivolgendosi al mondo dei letterati – se bene è con ingegno, credo che essendo sofistico resterà gettato a terra dalla mia naturalezza"[163]. Per gli artisti, almeno per quelli che puntano sull'"espressiva" naturale, la frequentazione dei comici è preziosa: non è un caso dunque che Lomazzo sia un frequentatore abituale dei comici Gelosi o che Annibale Carracci sia amico di *Sivello*. Che "le cose dipinte e imitate al naturale" piacciano al popolo è in realtà un fatto ben noto, per esempio all'Agucchi, ed è anche facilmente spiegabile "perché egli è solito vederne di sì fatte e l'imitazione di quel che a pieno conosce, li diletta"; ma la partita si gioca a un altro livello, quello degli uomini "intendenti"[164] che oppongono al "naturale" una strenua resistenza, insistendo sull'imitazione degli antichi e su un'Idea interiore del tutto immateriale. Artisti come Annibale Carracci con la sua puntuale ricerca apertamente e spregiudicatamente diretta al vero ("al vivo", egli diceva[165], e, si badi, l'espressione – del tutto corrispondente al "naturale" di Lomazzo e dell'Agucchi – è uguale a quella con cui il Doni commentava le commedie berniniane), corroborano le nuove tendenze. Innanzitutto per lui si è potuto affermare che la tradizione ritrattistica nella Roma del Seicento compì un "eccezionale passo in avanti in termini di autoconsapevolezza"[166]. E nelle sue ultime interpretazioni

della *Pietà*, l'artista raffigurava la Madonna non come la figura composta e dignitosa della Controriforma, ma sopraffatta dal dolore, quasi priva di vita come il Cristo, con la testa rovesciata all'indietro: una posa sconveniente, che però persuadeva al dolore di Maria[167]. Così Santa Teresa nella famosa *Estasi* berniniana, che, altrettanto riversa, componeva in sé tre stati e sentimenti simultanei: estasi, transverberazione e morte. Così la *Medusa* dell'artista non raccoglie più la tradizione dell'archetipo retorico dell'orrore, ma traduce il senso di un'umanità intimamente e veramente sofferta[168].

Qualcosa sta dunque cambiando: i due mondi si cercano. Se un trattato come quello di Le Faucheur insegna ancora che l'oratore deve tenere la testa e le spalle ben diritte, che non deve guardare il soffitto, che è sconsigliabile stare con le mani penzoloni e che il discorso dove fluire come "un ruisseau"[169] e dunque insegue criteri di nobiltà e di chiarezza, si comincia anche ad ammettere la scarsa attrazione esercitata da simili principi. Di ben altre risorse infatti disponevano gli attori: valga per tutti quanto scritto da Giraldi Cinthio per il quale l'attore doveva raffigurare su di sé, per mezzo dei "composti movimenti del dorso, delle mani e di tutto il corpo", le passioni da imprimere nell'animo degli spettatori[170]. Che poi i comici, dal canto loro, non siano più quelli antichi dell'improvvisa, che cioè le loro ansie di ascesa sociale e le loro aspirazioni di autori li abbiano portati abbastanza lontano dalla cultura bassa originaria[171], è, come si è visto, un fatto riscontrabile non solo nelle drammaturgie, ma anche nei modi dell'interpretazione.

Su questo arduo crinale, tra "la facilità e la naturalezza" dei comici, ma anche con il "garbo", la misura e gli argomenti di altri più aulici modelli – la commedia de' simili"? –, sforando anche spesso nel comico più grasso e nella satira più aggressiva e con il grande obiettivo di quella *Verità*, che l'artista aveva "inventato" e (in parte) eseguito come gruppo scultoreo e che egli amava su tutte tanto da legarla, per legato testamentario, alla sua discendenza, si situa la commedia berniniana: caratteristiche tutte che, per essere unite insieme, e per di più spesso a contrasto, fanno sentire al nobile pesarese che le registra[172], oltre alla loro qualità strepitosa, anche gli accenti di una straordinaria novità: "Io per me confesso non aver sentito a' miei giorni cosa tale, né credo che gli antichi né i moderni abbino mai tocco questo segno"; "La commedia riuscì miracolosa"; "Tanto ingegnosa che l'antepongo a tutte le rappresentazioni c'ho vedute [e tra queste, si noti, c'era anche quella in musica dei *Santi Didimo e Teodora* barberiniani] e stimarei bene impiegata la fatica di chiunque venisse a Roma a posta per vederla, acciò servisse per idea delle comedie"; "mi creda che questo è un modo che sarà imitato".

Dal momento in cui l'*actio* è definita come un linguaggio visibile, essa offre un unico campo concettuale a pittura e a poesia: si elabora una vera semiologia del gesto fondata sull'*ut pictura poesis*[173] e la si applica a una serie di paradigmi comuni: il pantomimo, il danzatore, l'uomo muto[174]. Dimensioni tutte ben

vive nella cerchia barberiniana: se il letterato e uomo di teatro Ottaviano Castelli per espresso desiderio del cardinale Francesco scrive un *Discorso sopra i Mimi e i Pantomimi degl'Antichi*[175], l'interesse per la danza è sviluppato al punto da tentare in una *Pazzia di Orlando* (1638) un genere del tutto nuovo, interamente fondato su musica e danza "senza mai parlare o cantare"[176]. Spettacolo puro, affidato solo alla musica e al corpo.

L'interesse del Bernini al linguaggio dei muti è accertato; anche qui il suo diretto precedente è Leonardo[177]. Domenico Bernini scrive che con il padre oratoriano che lo assistette nel trapasso, "supponendo […] che gli dovesse […] mancar la parola, [egli] concertò [prima] in modo particolare [perché] anche senza parlare potesse essere inteso". E, giunto infine a quel momento, "stupore fu come ben da lui si facesse intendere col moto solo della sinistra mano e degli occhi"[178].

Questa ricerca del significato puntuale è trasfigurata in parole in cui si sentono ancora ben vivi gli echi del *furor* neoplatonico. Se il filosofo greco nell'*Ione* aveva descritto la poesia come trasmissione dal poeta all'aedo e poi all'uditore attirati l'uno all'altro come una "catena di ispirati"[179], Bernini parla di sé come di un "innamorato" che dà tutto se stesso per creare la vita, che "così fisso […"nel lavoro de' marmi"..] sembrava estatico". "Lasciatemi star qui, che io sono innamorato" soleva dire a chi cercava di distoglierlo dal suo lavoro per indurlo al riposo; uscendone comunque "tutto abbandonato di forze" e anche immancabilmente deluso: "le [le sue opere] abborriva in guisa che né pur le degnava di uno sguardo"[180], essendo alla fine una semplice mosca più preziosa di ognuna di queste[181]. L'opera d'arte berniniana non nasceva dunque tanto attraverso un lavoro razionale e manuale, ma come per prodigio, vicina per amore alla creazione della vita; perché l'estasi è anche quella della creazione artistica. L'impersonare volta a volta tutte le parti, come Robortello e altri predicavano al drammaturgo, o come sappiamo che gli artisti, e tra essi il Bernini, facevano, non sembra, di conseguenza, una mera operazione razionale, ma un modo di uscire da sé, di obliarsi, di agire come se si fosse l'altro e trovare dunque l'espressione più adeguata. Che dunque Bernini nel *David* "che con la fionda sta in atto di scaricare il colpo contro il Gigante Golia" ritragga "allo specchio la sua [faccia] con una espressiva in tutto veramente meravigliosa"[182] – e a tenergli lo specchio "spesse volte" era addirittura il cardinale Maffeo Barberini, futuro pontefice –, non può essere registrato come una semplice nota caratteristica, essendo quello dell'impersonazione, come si è detto, un procedimento comune agli artisti ed essendo lo specchio in particolare uno strumento prezioso anche per l'attore – è documentato almeno per Biancolelli, per Scaramuccia e per Molière[183] – e avendo anche precise applicazioni nella retorica e nell'oratoria[184]. *figg. 32-33*

Seguendo Orazio, ma ancor di più la propria straordinaria e assolutamente spregiudicata capacità di osservazione, Leonardo aveva insistito sull'empatia: piangi con chi piange[185].

Il principio oraziano di empatia, di ispirazione platonica[186], semplifica la catarsi: invece di essere prodotta dal dramma e dalle regole, la catarsi pittorica o scenica avviene per contagio: è evidentemente per questo che per esempio Vincenzo Doni affermava che non si può guardare il *Laocoonte* senza torcersi dentro[187]; e per questo il Lomazzo si induce a predicare la naturalezza; e per questo, al contrario, il cardinale Paleotti ne diffidava.

Perché poi l'empatia funzioni veramente in chi la imita, occorreva – ultimo paradosso – che fosse facilitata da un oggetto o comunque da un effetto reale. L'esempio classico era quello dell'urna, contenente le ceneri del figlio morto, portata dall'attore Polus per una scena di analogo strazio[188]. Nel suo desiderio di inventare un'arte religiosa realmente anagogica, Federico Borromeo ne provava la necessità con due esempi: Euripide si ritirava in caverne lugubri per trovare l'ispirazione alle sue tragedie; gli scultori del *Laocoonte* durante il lavoro si nutrivano esclusivamente di lupini per facilitare l'identificazione con la sua orribile sofferenza[189]. Pratiche che trovavano una viva eco in artisti dall'impronta mistica come Bernini. Per rappresentare adeguatamente nel marmo il *Martirio di San Lorenzo* e l'effetto vero del fuoco nelle sue carni, "si pose egli medesimo con una gamba e coscia nuda presso la bragia accesa, per cui venendo a provare in sé il martirio del Santo, ritraeva poi col lapis alla vista di uno specchio i dolorosi moti della sua faccia e osservava i vari effetti che facevano le proprie carni alterate dal calore della fiamma"[190]. Verrebbe spontaneo a questo punto ricordare gli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola (e anche fondamentali esperienze di la-
fig. 35 voro attorale nel Novecento), se non fosse che il viso della statua realizzata, per nulla deformata dal dolore, appare proteso verso visioni di beatitudine: una versione del martirio molto più consona a una lettura controriformistica[191]. Il passo del biografo può allora apparire una semplice *amplificatio* del famoso topos oraziano "si vis me flere, dolendum est primum ipse tibi", un topos nato, come è noto, dall'osservazione dell'attore tragico per indurre gli artisti ad un'analoga osservazione del vero[192]. Ma che l'episodio sia riportato nella biografia dell'artista, e per di più dal figlio Domenico, non può essere senza significato.

Nell'interpretazione del Bernini, per quanto paradossale possa apparire, sembrano dunque convivere una dedizione al personaggio spinta fino all'estenuazione e una vigile, "straniata", intelligente osservazione di sé. Platone e Aristotele, empatia e retorica, vita vera e fisiognomica, Pasquino e Laocoonte[193].

Barberiniana

Che le espressioni attorali del teatro barberiniano fossero dirette dal Bernini è tutt'altro che provato. In realtà, ancora a causa della preminenza data alla figura del letterato, l'esecuzione era generalmente diretta dall'estensore del testo, che nel caso era, come è noto, Giulio Rospigliosi, più tardi pontefice Cle-

mente IX, che fu anche uno dei più grandi autori di drammaturgie per musica nel Seicento. Ma la "non poca amistà" che si stabilì tra essi e cioè tra due delle personalità più interessanti di quello straordinario crogiuolo che era la Roma del Seicento, proprio a causa della "continua e domestica confabulazione" da essi intrattenuta in occasione di quegli spettacoli, garantisce un rapporto che, pur senza voler stabilire a queste date un vero divario tra le due categorie dei letterati e degli artisti, risulta tuttavia abbastanza singolare e degno di nota, se è vero che ne resta la testimonianza. Con il Rospigliosi egli condivideva l'interesse e la prassi di inseguire un soggetto tra le arti: si pensi al *David* da lui inseguito fra pittura e scultura, un soggetto che ritroviamo in quegli anni anche nelle rappresentazioni di Collegio legate ai Barberini[194]; e si pensi anche all'analogo esercizio richiesto dal Rospigliosi divenuto cardinale ai diversi artisti, musicisti ed estensori di testi teatrali[195].

Bernini è un ponte vivo fra culture già altrimenti separate; l'incarnazione della persistenza, in pieno Seicento, di un'unica teoria della rappresentazione, inseguita da artisti e uomini di teatro per la stessa ansia di riscatto sociale. Uno straordinario anello di trasmissione anche per la nascita e lo studio introspettivo di quel "personaggio", vivo e non di rado contraddittorio, che, almeno dal Cinque all'Ottocento sarà assoluto protagonista della cultura occidentale[196].

Solo esteriormente questi spettacoli, pur spirituali e aulici, sono lontani dalle commedie, o almeno da un certo tipo di commedie. Al di là delle differenze dovute al genere dello spettacolo e ai nobili spettatori, essi hanno lo stesso obiettivo: coinvolgere per empatia, là per il riso, qui per le lacrime. Il letterato melomane Bourdelot, che assistette alla rappresentazione dei *Santi Didimo e Teodora* (1635), ha lasciato una toccante ed entusiasta testimonianza della novità di quella recitazione, "naive" [ingenua] nella sua classica e austera semplicità, e della commozione – fino alla conversione (catarsi) – che ne era derivata per sé e per gli altri spettatori: "M. le Cardinal, egli scrive, avoit trouvé ce qu'il y a longtemps que nous cherchions et dont les anciens s'estoient vantés: je veux dire ce bel art de representer naivement les passions et les imprimer dans celuy qui escoute: par ce que sans en mentir je me vis deux fois dans le point de verser de larmes […] et tombay dans un extase dont ie ne m'eveillay que par les acclamations qui suivirent la comedie"[197]. Parole molto vicine a quelle di Cecchini quando scriveva dello straordinario e del tutto analogo potere della commedia e portava l'esempio concreto del pentimento di un giocatore sfrenato, ottenuto grazie alla rappresentazione in scena di un simile caso esemplarmente punito; e riferiva che i protagonisti della vicenda gli dissero "quasi piangendo […] che la comedia in mez'ora aveva fatto quello che meza la città in molto tempo non aveva saputo fare"[198].

Come non pensare allora che la novità di quegli spettacoli non derivasse dalla sapienza attorale del Bernini, dallo specifico apporto della sua esperienza nel teatro, dal suo portare i modelli (dell'*actio)* e i procedimenti (di montaggio) dei comici nel tragico e dunque nel mondo aulico dei letterati in un momento in

cui il favore dei Barberini sembrava consentire a lui come a chi intendeva condividere la poetica sacra promossa dal papa le più ampie speranze?

Ma che in lui sia nato subito, un interesse specifico che andava molto al di là di un procedimento strumentale è indubbio. Lo rivelano la mole dell'impegno profuso, la "pubblicità" che, a differenza di Rembrandt e di altri pittori, egli dava ai suoi spettacoli, l'uso costante di una satira per la quale ogni volta egli metteva a repentaglio le più alte e ambite commissioni artistiche.

L'arte può allora a sua volta a diventare strumento: un intreccio di influenze tanto inestricabile quanto il più delle volte non documentabile.

A testimoniare l'influenza di ritorno resta solo, forse, l'uso del *Laocoonte*, vero archetipo espressivo dell'orrore e più volte esaltato dal Bernini come vertice inarrivabile dell'arte antica[199], a dare forma ai viluppi del Demonio[200] nell'Inferno del *Sant'Alessio.*

Molière

È noto che Molière, nella caricatura dell'*Impromptu* de l'Hotel de Condé (sc. III), appare come una puntuale contraddizione di ogni norma retorica: "Il est fait tout de meme; il vient le nez au vent, /Les pieds en parenthèse, & l'épaule en avant […]/ Les mains sur les cotés d'un air peu négligé,/la tete sur le dos comme un mulet chargé,/ les yeux fort égarés, puis débitant ses roles,/ D'un hoquet éternel sépare ses paroles"[201]. È certo che Molière era innanzitutto attore sommo: attraverso descrizioni come queste è forse possibile capire la qualità della presenza e dei moti di quei comici italiani (in particolare di quello *Scaramuccia* che sappiamo attivo a Roma a più riprese negli anni '60[202]) a cui è documentato com'egli facesse riferimento.

L'excursus che precede ha confermato ciò che spesso si è sostenuto riguardo all'eccezionale sapienza retorica del Bernini. Ma ricordando il Bernini al lavoro descritto dal Guidiccioni e le sue opere d'arte, così colme di "vivacità e tenerezza" anche perché nate dalla sua eccellenza d'attore, si può credere anche alla "viva e espressiva azione" delle sue commedie, alla sua straordinaria capacità di coinvolgere, nel teatro come nell'arte.

Documenti

1. Lelio Guidiccioni, lettera non datata in [*Lettere italiane di Lelio Guidiccioni*], Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Barb. Lat. 2958, c. 205.

Io non sono mai per dimenticarmi il diletto che m'è toccato dall'intervenir sempre all'opra, vedendo ciascuna mattina V. S. [il Bernini] con leggiadria

singulare far sempre mille moti contrarii; discorrer sempre aggiustato sul conto delle cose occorrenti et con le mani andar lontanissimo dal discorso; rannicchiarsi, distendersi, maneggiar le dita sul modello, con la prestezza e la varietà di chi tocca un'arpe; segnar col carbone il marmo in cento luoghi, batter col mazzuolo in cent'altri; batter dico in una parte et guardar nell'opposta; spinger la mano battendo innanzi, et volger la faccia guardando indietro; vincer le contrarietà, et con animo grande sopirle subito; spezzarsigli il marmo per un pelo in due pezzi quando era già il lavoro condotto; imprender nuovo lavoro in nuovo marmo, et ricondurlo con tanta velocità, che niuno se ne sia accorto; né ciò sia credibile se non si vedessero in essere tutti due.

2. Ch. Perrault, *Mémoires […] contenant beaucoup de particularités & d'Anedoctes intéressantes du ministère de M: Colbert*, 1759, pp. 90-93, 99-101

Tre giorni dopo [Bernini] portò alla commissione del Louvre per gli edifici, in cui erano M. Colbert et M. de Chambray [Roland Fréart de Chambray], fratello di M. de Chantelou ed io, un disegno che teneva premuto contro il petto; e, rivolgendosi a M. Colbert, gli disse che era convinto che l'angelo che presiede al bene della France l'aveva ispirato; che riconosceva sinceramente che non sarebbe stato capace di trovare da solo una cosa così bella, così grande e così felice come quella che gli era venuta in mente: "Io sono intrato, proseguì, in pensiere profundo" [in italiano nel testo]. Pronunciò queste parole con una tale enfasi, che sembrava che fosse sceso fino in fondo agli Inferi. Finalmente, dopo un lungo discorso, capace di spazientire il più paziente di tutti gli uomini, mostrò il suo disegno con lo stesso rispetto con cui si scopre "il vero ritratto del vero crucifixo" [in italiano nel testo]. Quel pensiero profondo non era che un pezzettino di carta incollato su un altro di un disegno del padiglione del Louvre sul fiume, sul quale aveva segnato, in giallo, quattro crociere delle tre del vecchio disegno. "Di queste quattro crociere, aggiunse, ne conserverò due per la camera di rappresentanza; darò le altre due alla camera di comodo; e, spostando un po' il tramezzo che le separa dalla parte della camera grande, renderò in realtà questa camera un po' meno grande, ma amplierò a sufficienza quella di comodo". M. Colbert parve approvare molto questo pensiero, e gli rivolse molte lodi. Quanto a me che ero vicino a M. Colbert, indignato di una tale furfanteria, non potei trattenermi dal dire a bassa voce a quel Ministro che ciò non poteva farsi senza abbattere tutto il padiglione e anche gli altri tre che gli sono simmetrici, cosa che si era convenuto di escludere.

Il Cavaliere, apparentemente ferito dell'ardire che avevo dimostrato nel prendere la parola, dal momento che non aveva potuto capire nulla, volle sapere quello che avevo detto. M. Colbert ebbe un bel dire che quello che aveva appena sentito non meritava di essere ripetuto, il fiero italiano insistette fino a minacciare di lasciare la Francia se non gli avessero informato su quel che avevo

detto. M. Colbert lo rese partecipe della mia obiezione. 'Si vede bene, disse fieramente il Cavaliere, che il Signore non è del mestiere: non gli compete di dire il suo parere su una cosa di cui non capisce niente'. M. Colbert gli disse che aveva ragione e che non bisognava fermarsi a quel che dicevo. Fui dunque trattato da una parte e dall'altra come il più meschino e il più ignorante di tutti gli uomini. Il disegno fu ammirato: si parlò di qualche altra cosa, e la compagnia si separò. Il Cavaliere ritornò a casa sua, e M. Colbert salì all'appartamento che aveva nel Louvre. Lo seguii; e, passando in un corridoio, gli chiesi scusa per la libertà che mi ero preso di dire la mia sul disegno del signor Cavaliere. "Credete, mi disse in preda alla collera, che non veda tutto questo come voi? Peste al B……che pensa di darcela a intendere". Fui stupito e ringraziai Dio nello stesso momento di quello che mi faceva vedere così chiaramente, cos'è la Corte, e a quale simulazione sono obbligati quelli che vogliono viverci. […]

Un giorno che ero nello studio del Cavalier Bernini, dove rifiniva il busto del re, mi divertii a esaminare il disegno della facciata del Louvre dalla parte del fiume, che il signor Mattia, allievo del Cavalier, metteva in bella copia. Avendo osservato che una parte era diversa dall'altra, ne domandai la ragione al Signor Mattia. Il Cavaliere che mi sentì fare questa richiesta, s'infuriò improvvisamente, e mi disse i peggiori insulti possibili, e fra l'altro, che non ero degno di pulirgli la suola delle scarpe. Dopo avergli lasciato sfogar la bile, gli dissi più cortesemente e più rispettosamente che potei, che non avevo osato trovare niente da ridire sul suo disegno; ma che avendo l'onore di essere il primo addetto agli edifici, avevo creduto di potermi istruire con il suo allievo su ciò che ignoravo, e che, essendo tutti i giorni esposto a mille domande che persone di qualità mi facevano sugli edifici, avevo fatto quella richiesta che l'aveva ferito, per mettermi in condizioni di poter rispondere a quelli che mi facessero la stessa osservazione. Quel che gli dicevo era così ragionevole che la sua collera diminuì un poco; tuttavia continuò a ripetere queste parole: "A un uomo come me! Me che il papa tratta con cortesia, e per cui ha dei riguardi, che io sia trattato così! Me ne lamenterò con il re, ne andasse della mia vita, voglio partire domani, e andarmene. Non so cosa mi trattenga dal colpire con il martello il mio busto dopo un così grande sgarbo fatto a me. Me ne vado dal Nunzio". Non ho mai saputo se ci andò o no; ma non ne parlò né al re né a M. Colbert, e la cosa finì lì.

[traduzione dell'autrice]

3. Paul Fréart de Chantelou, *Journal*, in Daniela Del Pesco, *Bernini in Francia. Paul de Chantelou e il Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, Napoli, Electa, 2007, pp. 413-414, in data 6 ottobre 1665

Mentre M. Perrault esponeva il problema, il Cavaliere, sebbene non comprendesse il francese, aveva afferrato che metteva in discussione la sua opera e

che affermava che c'era un difetto nel progetto. Ha rivolto lo sguardo verso i due italiani che erano presenti e ha detto loro di allontanarsi. Ha preso la matita e ha spiegato così il suo pensiero: se avesse esteso la parte di questo padiglione al livello del corpo della sua facciata che gira ad angolo retto, avrebbe commesso un errore grossolano e che bastava che vi fosse un buon rapporto tra questa parte del padiglione e l'altra, benché essa non fosse altrettanto alta. Voleva che Perrault sapesse che a lui non si dovevano fare appunti di questo genere; era disposto ad ascoltare le osservazioni riguardanti la comodità ma, per quanto concerneva la composizione del progetto, bisognava che per correggerla ci fosse uno più abile di lui (e il Cavaliere indicava se stesso) e che Perrault non era degno, in questo, di pulirgli nemmeno la suola delle scarpe. In quel momento – ha continuato – non era il caso di occuparsi di queste cose poiché la sua opera era piaciuta al re e si sarebbe lamentato con lui; sarebbe andato subito da M. Colbert per informarlo dell'offesa ricevuta. M. Perrault si è molto allarmato, vedendo che il Cavaliere prendeva in quel modo la sua osservazione. Mi ha pregato di calmarlo e di fargli intendere che aveva fatto quelle considerazioni, non già per criticare la sua opera, ma per sapere come rispondere a quanti avrebbero sollevato quella stessa obiezione. Ho riferito tutto al Cavaliere e l'ho pregato di considerare che, se portava la questione fino a quel punto, avrebbe compromesso la fortuna di un giovane e che egli era troppo buono per voler essere la causa della sua disgrazia. Suo figlio e il signor Mattia, che erano presenti, hanno cercato di calmarlo, ma è stato inutile. Il Cavaliere è passato nell'altra sala, ora annunciando che sarebbe andato da M. Colbert, ora dal Nunzio [Roberti], mentre Perrault mi pregava insistentemente di chiarirgli che non aveva avuto assolutamente l'intenzione di offenderlo. "Un uomo come me", andava dicendo fra sé il Cavaliere, "trattare così uno come me, che il Papa considera con rispetto e con tanti riguardi; me ne lagnerò con il re. Anche se vi dovesse andare di mezzo la mia vita, voglio partire domani, andarmene. Non so chi mi trattiene dal dare un colpo di martello al busto dopo un così grave insulto. Me ne vado dal Nunzio". Mentre camminava, ha pregato il signor Mattia di trattenerlo. Mi ha detto, sottovoce, di lasciarlo sfogare: che avrebbe aggiustato la cosa e che mi fidassi di lui. Il signor Paolo gli portava le scuse da parte di M. Perrault il quale insisteva che in ciò che aveva detto non c'era alcun'intenzione di offendere. Infine, invece di uscire per andare dal Nunzio, come diceva di voler fare, lo hanno accompagnato sopra; mio fratello ed io siamo andati fino alla casa di M. Colbert con M. Perrault. Ci ha comunicato che voleva avvertirlo di quanto era accaduto. Gli ho fatto osservare che non era opportuno: prima bisognava vedere se la cosa si poteva mettere a tacere; [gli ho suggerito] di non parlarne con nessuno e gli ho assicurato che né mio fratello né io ne avremmo parlato. Ci ha pregato di comportarci così.

[traduzione di Daniela Del Pesco]

4. Giovanni Vittorio Rossi (Janus Nicius Erytraeus), *Dialogi septendecim*, Coloniae, apud I. Kalcovium, (MD)CXLV, pp. 11-18

…Ma, a parte queste considerazioni, per prima cosa: che versi eleganti, dotti, limpidi, saggi, com'erano ben delineati i caratteri! Come i ritmi erano soavi, armoniosi, vari! Come giungevano graditi alle orecchie! Come rifluivano nell'animo! Come esprimevano al vivo parole e sentenze con i quali essi venivano offerti! […] Poi gli attori di cui quasi ho dimenticato di parlare, come primeggiavano con i gesti, con la sapienza del canto! Come ognuno di loro, quando interpretava la propria parte, sembrava essere Roscio sulla scena! Per quel che riguarda poi l'abbigliamento, quasi tutti si offrivano agli sguardi in vesti regali di porpora e d'oro. Chi poi potrebbe esprimere con le parole gli apparati scenici, le metamorfosi, le vedute? Ora infatti erano riprodotti piazze, palazzi, portici, palestre [la Città]; ora, effettuata la mutazione, si scoprivano giardini, parchi, ville, fontane [Giardino]: ora si presentavano alla vista degli spettatori boschi, valli, prati irrigati da acque correnti [Bosco]; ora ninfe bellissime, splendidamente abbigliate danzavano, ora esse coglievano fiori meravigliosi, ora intrecciavano ornamenti e corolle per il capo secondo la loro varietà e infine venivano a contesa su quale di quei fiori fosse più bello e più nobile, poiché ad una ad una levavano al cielo ogni fiori con lodi particolari e a gara desideravano attribuirsi il primato dei fiori e toglierlo alle altre. Anche una tempesta sorta all'improviso attirò il mio sguardo. Infatti mentre un gran numero di uomini, mescolandosi alle danze delle ninfe, si butta nella danza, dapprima sembrò che la luce del sole fosse sottratta agli spettatori e poi che il cielo si coprisse tutto di nubi; poi che da esse, lacerate dalla forza e dall'impeto dei venti, prorompessero tuoni, baleni e fulmini; dei quali uno per fragore, vibrazione e lampo riprodusse a tal punto l'immagine del vero che un vero fulmine non sembrava che fosse così vero come quello simulato. Alla fine si vedeva la grandine, mista ad abbondante pioggia, cadere a precipizio, interrompendo i balli dei danzatori che, cacciati e sparsi per ogni dove si rifugiavano nelle case e nelle grotte […] Mai avrei potuto pensare che avrebbero potuto essere realizzati tanti prodigi. Quante volte, se la ragione non avesse smentito l'apparenza, la mente avrebbe recepito come vero ciò che gli occhi registravano! Quante volte i sensi, contro voglia e restii, sono stati costretti a cedere! Cosa straordinaria e incredibile: la vista sembrava allungarsi per dieci e altre dieci miglia e anche più; e in questo spazio boschi, foreste, colli, vasche, fiumi, spiagge, mare e e varie tipi di persone che camminavano o che veleggiavano per mare; sia uomini che donne che si avvicinavano alle proprie case con asinelle, carri o lettighe. E inoltre numerose finezze come queste: gare di cavalli che si sfidavano nella corsa e una lunga fila di carrozze come vediamo negli accompagnamenti ufficiali dei nostri Principi rapiva la vista con l'arte meravigliosa del più grande artefice della nostra epoca, un'arte che rendeva possibile il racchiudere immensi spazi di terre e di mari nei brevi confini di una sola stanza.

Ma specialmente attrasse a sé tutti gli sguardi un sole al tramonto che a poco a poco immergendosi nel mare, chiamava le tenebre sulla terra. Ma anche la Fiera, come era piena di strumenti di quasi tutti i generi! C'erano bettole, osterie; botteghe di vestiti: banchi di chi vendeva spilloni, ventagli, pentole, gualdrappe, redini, e altre innumerevoli cose. Né mancavano ciarlatani che con i loro trucchi e con vane parole, vuotavano dal bronzo e dall'oro le borse di chi, non avendo nulla da fare, s'indugiava a guardarli. Apparve anche una nobile e bella donna in una lettiga tirata da due muli che si inseriva tra le donne e gli uomini che danzavano al suono degli strumenti a corde; da queste danze sorse una contesa e parecchi di quelli, sguainate le spade, chiusero con un abbattimento di grande maestria lo spettacolo.

[traduzione dell'autrice]

NOTE

[1] Cito da Fraschetti 1900, p. 264.

[2] Cfr. Fagiolo-Fagiolo 1967. Si deve attribuire ad essi infatti il merito di avere effettuato una prima, importante ricognizione dell'attività teatrale del Bernini all'interno e accanto alla sua produzione artistica, compiendo anche un primo spoglio del *Journal* del cavaliere di Chantelou per quanto attiene le memorie dell'artista riguardanti il suo teatro.

[3] Cfr. Montanari 2003. Questo studio, in cui il Montanari, per intuizione, e cioè senza conoscere tutto il retroterra recentemente esplorato da Emmanuelle Hénin (di cui si è detto) ha avvicinato i due pittori attraverso il loro metodo di lavoro, ha costituito per me un fondamentale punto di partenza.

[4] Cfr. S. Alpers, *L'officina di Rembrandt. L'atelier e il mercato*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 40-60.

[5] Baldinucci 1682, p. 76.

[6] S. Carandini, *Il barocco in scena: estetica e strategie degli attori*, in Estetica 2004, pp. 285-300.

[7] Per la quale si veda Mariti 1978, p. CIII.

[8] *Ivi*, p. CXXVIII.

[9] Bernini G. L. 1963. Ristampata con il titolo *L'impresario*, a cura di Massimo Ciavolella nel 1992. Come è stato rilevato, questo titolo, suggerito da Lavin, non è in realtà appropriato; e questo per diversi motivi. All'epoca in cui il Bernini scriveva questa commedia egli era assunto nei ruoli della corte pontificia come artista di infinite competenze, ivi compresi il teatro e la festa; la sua attività di attore e capocomico apparteneva alla dimensione dei dilettanti; la sua attività impresariale, se tale fu (permangono dubbi al riguardo), riguarda, come si vedrà, gli ultimi suoi cinque anni di vita. Da Franca Angelini (F. Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e la sorpresa del vedere*, in Valore 1994, pp. 143-157) è stato proposto un altro titolo forse troppo generico, *L'illusione comica*. Mi sembra ancora il più pertinente un vecchio suggerimento di Elena Povoledo (E. Povoledo, *Il "teatro nel teatro" e la tradizione iconografica della scuola barocca in Italia*, in *Vita teatrale in Italia e in Polonia fra Seicento e Settecento*, Warszawa, 1984, p. 232), che, traendo spunto da un passo di Domenico Bernini: "[Bernini] diceva avere in sé bellissime idee per scuoprire in una comedia tutti gli errori che sieguono nel maneggiar le machine ed insieme la lor correzione" (Bernini D. 1713, p. 57), intitolava senz'altro *La Commedia delle macchine*. Per la commedia adespota di cui parliamo si veda D'Onofrio 1963 (al D'Onofrio si deve la sua scoperta alla Bibliothèque Nationale di Parigi e la sua prima trascrizione); D. Beecher e M. Ciavolella, *A Comedy by Bernini*, in New Aspects 1985, pp. 63-113; Carandini 2001.

[10] Baldinucci 1682, p. 76.

[11] Da una lettera di Nicolò Strozzi del 1 marzo 1631 a Lorenzo de' Medici: "Il cav. Bernini ha auto una bella riprenzione perché in una comedia all'improvviso che si fece in sua casa, facendo egli un vecchio fiorentino, diceva tutte le parole che in alcuni propositi suole spesso dire il Papa ed anco la barba finta doveva essere simile alla naturale di Sua Santità, così che, se non fosse tanto bravo nel suo mestiere e tanto caro al Principe da rinnegar il collo per una buffoneria". La lettera si trova in *Mariotti 1874-1886*, II, III, 455, p. II, vol. I, cap. I, pp. 26 sgg.: cito da Molinari I. 1999, n. 49-51, p. 223. Un documento importante, ignorato nei comuni repertori, che conferma il talento di improvvisazione del Bernini e fa arretrare di due anni l'inizio delle esibizioni attoriali dell'artista.

[12] Dalle corrispondenze romane al duca di Modena (lettere del 5 febbraio 1633 e del 25 febbraio 1634 citate dal Fraschetti 1900, pp. 261-262, n. 1 e 4).

[13] Lo scopo del cardinale Camillo era in realtà quello di calunniare la madre; ma il momento era per il Bernini delicatissimo. Fu infatti in quello stesso febbraio 1646 che la Congregazione per la Reverenda Fabbrica di San Pietro si pronunciò definitivamente per la demolizione dei due campanili berniniani: fu il momento in assoluto più difficile della vita dell'artista e l'inizio di una emarginazione che, per quanto di breve durata, lo avrebbe duramente segnato. Non è escluso che a quella sentenza e a quella emarginazione contribuissero attivamente le commedie berniniane in cui si satireggiava un "giovane che ha tanta buona volontà ma che non ha mai fatto niente e un vecchio che non riesce

a prendere una decisione" personaggi che molto verosimilmente adombravano addirittura Camillo Pamphilj e il pontefice. Cfr. Mc Phee 2002, pp. 169-179 e relativi passi degli Avvisi citati in nota.

[14] Fagiolo-Fagiolo 1967, p. 189.

[15] Baldinucci 1682, pp. 64-65.

[16] Bernini D. 1713, p. 177.

[17] Perrault 1759, pp. 79-80. Perrault così continuava: "Il était fort bon sculpteur, quoiqu'il ait fait une statue equestre du Roi fort misérable, et si peu digne du prince qu'elle représentoit, que le Roi lui a fait mettre une tête antique. C'était un médiocre architecte, quoiqu'il s'estimât extrêmement de ce côté là. Il ne louoit et ne prisoit gueres que les hommes et les ouvrages de son pays. Il citoit fort souvent Miche Ange, et on l'entendoit presque toujours dire 'si come diceva il Michel Angelo Bonarotta".

[18] *Ivi*, pp. 108, 85. Più oltre egli osserva infatti: "Le Cavalier n'entroit dans aucun détail, ne songeoit qu'à faire de grandes salles de comédies et de festins, et ne se mettoit point en peine de toutes les comodités, de toutes le sujettions et de toutes les distributions de logemens nécessaires". È questo, secondo Perrault, il giusto motivo per cui Colbert non entrò in sintonia con l'artista italiano.

[19] Chantelou 2007, p. 207 (6 giugno 1665).

[20] Cito da D'Onofrio 1967, p. 384, al quale si rimanda per le notizie di base sul letterato lucchese. La lettera è pubblicata alla fine del capitolo, doc. 1.

[21] Ricordo che si deve al Guidiccioni l'entusiasta testimonianza della prima rappresentazione del *S. Alessio* (1629): cfr. cap. 2, doc. 1.

[22] Cfr. Barba 1993 e in particolare i "principi che ritornano" nelle tecniche preespressive dell'attore: quello dell'amplificazione, quello delle opposizioni e quello della coerenza incoerente. Principi, secondo Barba, interni all'equilibrio dell'attore, anzi di ogni attore, al di là delle sue coordinate spazio-temporali.

[23] "Il mio Carnevale – scrive il letterato modenese Fulvio Testi, allora residente di Modena – sarà una dolcissima, gustosissima conversazione di quattro o cinque gentiluomini letterati della prima bussola, ma galantuomini e begli umori in eccesso. Questi ogni dì vengono a ritrovarmi sì che ho del continuo una mezza accademia in casa, nella quale per favorirmi s'è contentato d'entrare il cavalier Bernino, quel famosissimo scultore che ha fatta la statua del Papa e la Dafne ch'è nella vigna di Borghese, ch'è il Michelangelo del nostro secolo, tanto nel dipingere quanto nello scolpire e che non cede a nissuno degli antichi nell'eccellenza dell'arte. Questi s'è innamorato di me et io di lui et è veramente un uomo da fare impazzire le genti, perché sa molto anche di belle lettere et arguzie che passano l'anima" (Testi 1967, I, p. 433, lettera al conte Francesco Fontana del 29 gennaio 1633). Si vedano poco più oltre (n. 27, 44) altri passi di questo importantissimo documento.

[24] Perrault 1759, pp. 90-93 e 99-101. Doc. 2, alla fine di questo capitolo.

[25] Chantelou 2007, pp. 413-414, in data 6 ottobre 1665. Doc. 3, alla fine di questo capitolo.

[26] Baldinucci 1682, pp. 75-76.

[27] Un altro passo della lettera del Testi al conte Francesco Fontana, inviata da Roma il 29 gennaio 1633, già citata alla n. 23 (Testi 1967, I, p. 433).

[28] Dai dispacci di Francesco Mantovani (*Dispacci Este 243*) del 3 e del 7 febbraio 1646 pubblicati dal Fraschetti 1900, pp. 268 (n. 1) -270 (n. 1). In almeno due casi, nel 1637 e nel 1646 le repliche furono interrotte.

[29] "Sta fuori modo alterato il Borgia perché il cavalier Bernino nella sua comedia fece comparire un bue che fu bastonato con riso di tutti, perché egli sa benissimo che fu rappresentato per lui, che fu un bue nell'armi [cioè nel blasone], et che viene chiamato con nome tale dal Papa. Si è doluto ancora perché contendendo nella stessa Comedia uno spagnolo con un facchino, questi fu chiaramente avvertito dal francese che non si lasciasse fare l'uomo addosso, dal che mosso il facchino bastonò lo spagnuolo con riso di tutti. Onde Borgia che intende senza glosa i sensi recondeti dell'azione e delle parole tiene offeso il Re e la natione tutta dal Papa medesimo, il quale sa molto bene tutte le scene della comedia prima che sia recitata" (cito dalle corrispondenze estensi del pubblicate in Fraschetti 1900, lettera del 25 febbraio 1634 p. 261, n. 4). Un caso particolarmente delicato in quanto lo stesso cardinale era fin dal 1611, anno in cui era stato creato cardinale da Paolo V Borghese, una vera potenza

presso la corte romana e i vari pontificati ed era legatissimo alla Spagna. Nel marzo 1632 il cardinale Gaspare Borgia era stato inoltre causa del capovolgimento della condotta del papa nei confronti di Galilei, avendolo attaccato con violenza durante il Concistoro: dopo averlo accusato di proteggere gli eretici, lo aveva invitato a dimostrare lo "zelo apostolico" di cui avevano dato prova i suoi predecessori (cfr. L. Geymonat, *Galileo Galilei*, Torino, Einaudi, 1957, p. 172).

[30] Nella messinscena dell'opera in musica *Comica del cielo, overo la Baltasara.* Cfr. 5, n. 17.

[31] Dal dispaccio di Francesco Mantovani del 3 febbraio 1646: cfr. Fraschetti 1900, p. 268, n. 1.

[32] La differenza più appariscente tra il Bernini e il contemporaneo Molière è che quest'ultimo, anche attraverso la pubblicazione delle sue opere, dichiarava la sua intenzione di inserirsi nella commedia regolare e aspirava a riformarla dall'interno; mentre Bernini, non pubblicando e restando dunque in un ambito, per così dire, privato, non metteva in crisi i generi consolidati; e naturalmente anche le sue satire risultavano meno temibili.

[33] Per l'espressione del Testi, cfr. n. 23; per quella del Doni si veda alla n. 64. Per Giovan Battista Doni, musicologo e teorico della musica fiorentino, in questi anni attivo a Roma presso la cerchia dei Barberini, si veda Hammond 1994, pp. 99-102.

[34] Il Rosa, nei panni di Formica, attacca, pur senza nominarlo, il nostro artista, sia per la satira corrosiva che per le ripetute contravvenzioni all'unità d'azione: ragioni entrambe di matrice aristotelica e dunque di cultura "alta", che dimostrano una volta di più la complessità del terreno dell'improvvisa e le difficoltà di far rientrare nei nostri schemi una simile materia. Ma c'è anche un'altra interpretazione possibile: forse la volontà precisa di attaccare il nostro per il monopolio delle attività artistiche romane che egli di fatto deteneva spinge il Rosa ad attaccarlo su un terreno in cui egli sapeva che l'altro era particolarmente sensibile proprio per le sue alte frequentazioni. Per queste polemiche (in cui Bernini sdegna di entrare direttamente, facendosi difendere dal letterato e uomo di teatro Ottaviano Castelli), che oppongono, nel teatro, l'artista favorito dai Barberini a un pittore-comico improvvisatore (e come lui dilettante: è un'altra riprova della insufficienza dei nostri schemi, anche di quelli, apparentemente più legittimi come quello del dilettante-autore di testi distesi) si veda anzitutto Passeri 1772, pp. 421-423; poi Molinari I. 1999 e Gozzano 2010; Cope 1987 (uno studio con cui non sempre concordo). Queste polemiche avevano contemplato rilievi (e invettive) relativi ad abusi e inavvertenze consumati in componimenti poetici ed erano degenerate in pesanti pettegolezzi, come documenta l'accusa di furto di candelabri rinfacciata a Salvator Rosa da Ottaviano Castelli. Quella malevola insinuazione, segnala R. Ciancarelli, *A dispetto dei santi. Frammenti comici, commedie da fare, tipi da farsa nei teatri romani del Seicento*, nel Colloquio Malatestiano: *La farsa. Apparenze e metamorfosi sulle scene europee*, 27-28 gennaio 2012, a Roma, Castello di Torre in Pietra, Torrimpietra, Roma, relazione in corso di stampa, (un saggio che ho potuto consultare dattiloscritto grazie alla cortesia del suo Autore), venne spesso rievocata nel teatro romano del tempo, per esempio in una commedia rimasta manoscritta intitolata *L'osteria del gallo*, nella scena di un litigio in cui Coviello-Pascariello, un personaggio che è legato indissolubilmente alla formazione teatrale di Salvator Rosa, viene apostrofato come "quel furbo che rubò un candeliero alla Pace". Un episodio, scrive Ciancarelli, che progressivamente depurato, stemperato da ogni corrispondenza materiale, riformulato e tramutato in chiave di farsa, arriverà a interessare perfino l'onore di Pulcinella, in un'operina pure manoscritta intitolata *Le prosperità infelici di Pulcinella, Le Allegrezze sognate a occhi aperti* in cui Pulcinella è immaginato a vegliare la salma del re d'Inghilterra ed è contemporaneamente intento a rubare i candelabri che circondano il catafalco. In un teatro, come quello delle conversazioni romane del tempo, che sistematicamente "mette in forma casi e vicende del suo pubblico" il furto di quei candelabri diventa "un paradigma comico, un gioco di echi continuamente ripetuto e variato".

[35] Per il Cecchini cfr. Mariti 1978, p. CXLVI; per l'Onorati (l'identificazione di *Mezzetino* mi è stata gentilmente offerta dal prof. Siro Ferrone), la cui compagnia rappresentò commedie sia "nel Cas[in]o delle 4 fontane contigue al loro Palazzo" sia in altre case romane "quando in un luogo et quando in un altro", si veda nel *Dispacci Med. 3351*, c. 69v). Per questo Carnevale romano del 1632 si veda Bouchard 1976, pp. 137-155: il Bouchard, oltre a citare *Frittellino* e *Mezzetino*, offre la descrizione più ampia e interessante di un carnevale romano, estesa a comprendere tutta la gamma della spettacolarità, dalle commedie, ai carri, all'opera in musica fino alle diverse manifestazioni spettacolari

organizzate dalla Chiesa per contrastare le attrazioni profane. Per Fiorillo cfr. Ciancarelli 2008, p. 65. E per un regesto più ampio dell'attività dei comici professionisti a Roma cfr. R. Ciancarelli, *Frammenti e scritture comiche…*, cit.

[36] Si veda sul *Giornale C dell'Em.mo Card.le Antonio Barberini nipote della Santità di N. S. Papa Urbano VIII [1636-46]*, Bibl. Ap. Vaticana, Arch. Barberini, Comp. 224, c. 106v, in data 19 febbraio 1638. In quello stesso carnevale i dispacci estensi pubblicati dal Fraschetti (1900, pp. 264-265) danno notizia dei trionfi del nostro artista in una commedia che aveva tre scene "da far stupire tutto l'universo", una delle quali era costituita dalla famosa e terrorizzante inondazione del Tevere. Potremmo dunque supporre, come già in qualche modo ha fatto anche il D'Onofrio, che essa si possa identificare con quella detta *L'inondazione del Tevere* di cui scrivono entrambi i biografi berniniani. I protagonisti erano, appunto, Graziano e Cinzio, accompagnati dai servi Coviello e Zanni. Sono questi ultimi che, secondo le espressioni usate dal Montecuccoli, "risolvono di far compagnia insieme": anche questo accordo fra i servi, che adombrava quello reale dei due veri capocomici, doveva essere motivo di ridicolo. Della compagnia (i nuovi Confidenti) facevano parte, oltre al Fidenzi, Nicolò Barbieri, Brigida Bianchi, Carlo Cantù, Marc'Antonio Carpiani, Leonora Castiglioni, Giovan Battista Fiorillo e i due Romagnesi; per gli incidenti interni di quella stagione si veda Rasi 1905, II, pp. 880-881 e Comici 1993, II, pp. 36-37.

[37] Il D'Onofrio, a causa di una battuta antispagnola, colloca la commedia non oltre il 1644, data di morte del papa Barberini, notoriamente filofrancese (anche se il Perrini gli obietta il fatto che la battuta è pronunciata dall'omosessuale Cochetto: A. Perrini, Saggio introduttivo a Bernini-Perrini 2007, p. XXIX). Il suo termine *post quem*, e cioè il 1643, è motivato da alcuni conti di spesa per la riparazione della Fontana di Trevi, datati appunto a quell'anno, di mano dell'artista, posti verso la fine della commedia. Niente vieta comunque che la commedia fosse ripresa da una copia precedente e opportunamente modificata.

[38] "onde se il cardinale Antonio spendeva gran denaro nelle comedie e tante migliara di scudi, questi si rimborsava per altra parte, il che io qui non voglio dire" (*Memorie Barb. 1648*, c. 55r e v.). Quest'ultimo passo allude probabilmente alle ricche prebende con cui i teatranti ottenevano dal cardinale le deroghe ai divieti.

[39] Cfr. Montanari 1997.

[40] Bernini D. 1713, p. 171.

[41] Baldinucci 1682, pp. 76 e 37.

[42] *Ivi*, p. 71.

[43] Cfr. Taviani 1982.

[44] Cfr. Bernini D. 1713, p. 53. Si sa che una malattia lo sorprese "presso alli trentasette anni di età" e dunque nel 1635 (*ivi*, p. 47); ma si tratta di una data troppo tarda, dal momento che la rappresentazione della sua prima commedia di cui abbiamo notizia risale al 1631. Per la fama e la ricchezza dell'artista si veda il seguente passo della lettera del Testi inviata al conte Fontana nel 1633 già citata (n. 23, 27, 33): "E perché V. S. Ill.ma non creda che che questi [il Bernini] sia una persona ordinaria, sappi che per havere drizzato quattro colonne di bronzo che egli fece in S. Pietro, il Papa gli diede dodici mila scudi di questi di Roma; la fabbrica di S. Pietro, come a suo architetto gliene dà trecento il mese; una sua statua vale quattro e cinque mila scudi; una testa sola del cardinal Borghese cioè il suo ritratto fatto in marmo; che veramente è vivo e spira, è costato mille scudi". Benché Cristina di Svezia non abbia in seguito risparmiato le critiche alla scarsa generosità dimostrata dai papi verso l'artista (cfr. Bernini D. 1713, p. 176), si può dire che almeno Urbano VIII seppe ricompensarlo adeguatamente.

[45] Il pregiudizio è motivato dal solito travisamento della *Poetica* di Aristotele il quale pensava che "il ridicolo è una sorta di errore e una bruttezza senza sofferenza né tale da far danno" (Aristotele 2008, p. 31, cap. I): frase in cui era assente in realtà ogni condanna. I difensori della commedia ricorrevano invece generalmente ad Orazio, al suo *utile et dulce*.

[46] Cfr. Contardi 1978, p. 95; Coliva 2002, pp. 22 sgg.

[47] A. Ingegneri, *Della Poesia rappresentativa & del modo di rappresentare le Favole Sceniche. Discorso*, 1598: cito da Marotti 1974, p. 290.

[48] Si veda per es. in J. L. Le Gallois de Grimarest, *Traité du Récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation & dans le chant*, 1707: cito da Chaouche 2001, p. 331. Il ribadire la su-

premazia del commediografo sulla dimensione recitativa ripropone un modello classicistico, ma deve anche essere inquadrata nello sforzo di più generale rivalutazione dell'autore e dell'attore, il secondo, beninteso, sottomesso al primo: "Ils ne se hasardent pas de la produire [la comédie] qu'elle ne se soit parfaitement sue et concertée[…]. Le comédien et le poète font de la sorte un excellent composé et sont, à le bien prendre, le corps et l'ame de la comédie. Le Poète est la forme substantielle et la plus noble partie qui donne l'etre et le mouvement à l'autre: le comédien est la matière, qui, revetue de ses accidents, ne touche pas moins le sens que l'esprit, de qui elle reçoit son action" (S. Chappuzeau, *Théâtre français* [1674], Paris, Ed. D'aujourd'hui, 1985, pp. 62 e 73).

[49] Le affermazioni in questo senso trascritte dallo Chantelou (2007, p. 305, in data 23 agosto 1665) sono confermate nel passo del Mariotti di cui alla n. 11 e oggi da un Avviso del 1635 (cfr. n. 73). Della casa si conserva una pianta parziale, allegata alla concessione per l'allineamento del fronte stradale lungo la via della Mercede e in angolo con il Palazzo di Propaganda Fide in data 30 aprile 1655 e si è anche proposto lo schema planimetrico dell'isolato all'epoca della stessa concessione(ASR, Presidenza delle Strade, reg. 45, c. 20r e relativa ipotesi di ricostruzione: da Gian Lorenzo 1981, tav. f. t.): l'abitazione del Bernini è delimitata dai punti e comprende anche il corpo verso il cortile interno; la parte tratteggiata indica la parte di fabbrica che al pianterreno era occupata dallo studio del Bernini e vani annessi (forse è il luogo delle rappresentazioni?). Il retino punteggiato che nel documento originale è indicato come "sito" corrispondeva a un giardino che in seguito sarebbe stato costruito.

[50] "In quegli anni [quali?] per l'appunto nel tempo di carnevale, soleva il Bernini nella stanza della Fonderia Vaticana rappresentare delle commedie, nelle quali recitava egli medesimo e il suo fratello Luigi, che per la novità del capriccio, per l'arguzie, per i sali, per la vaghezza delle scene e per la curiosità della rappresentazione, benché mordaci e pungenti rendevano diletto e meraviglia" (Passeri 1772, p. 243). La Fonderia Vaticana (di cui è possibile vedere anche un'immagine cinquecentesca nella pianta di Roma di Du Perac-Lafréry (1577)), fu ampliata nel 1625: se ne veda il particolare nella pianta di Roma del Falda (1676).

[51] Perrucci 1961, pp. 143, 263-264.

[52] Il consiglio va ricondotto ad Aristotele e al cap. XVII della sua *Poetica*, la quale opera, è bene ricordarlo, appare "in gran parte una estrapolazione ad uso dei poeti della sua *Retorica*" (Fumaroli 1990, p. 30). Un'attenta rilettura della *Poetica* aristotelica, che ne fa emergere, pur nella problematicità della trattazione, la considerazione anche dello spettacolo ci è offerta da M. De Marinis, *Visioni della scena*, Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. 5-17.

[53] Sarebbe più facile pensare che il suo interesse più grande fosse nell'ambientazione scenica o nella scenotecnica. Valerio Mariani (1974, p. 67) per esempio osserva: "Possiamo esser certi che l'attrattiva maggiore di questi spettacoli non doveva esser costituita dal tessuto connettivo, la 'storia', il canovaccio: e ciò […] per le preferenze spiccate dell'artista per gli effetti visivi e illusionistici". Questo è un pregiudizio in cui cade facilmente uno storico dell'arte.

[54] Cfr. Chantelou 2007, p. 257, in data 26 luglio 1665. Il passo è riportato nel cap. 3 alla n. 18.

[55] Bernini G. L. 1963, pp. 48, 60 e 65. Iacaccia è una popolare maschera romana: cfr. R. Ciancarelli, *Frammenti e scritture comiche*.., cit..

[56] Cfr. Mariti 1978, p. LXXVI.

[57] "Grassezza fa bellezza" osserva la serva Rosetta a proposito della "intrezzadura"; al che Graziano commenta: "Bon. Questa l'è compagna de la 'ntrezzadura" (Bernini G. L. 1963, p. 49).

[58] Cfr. Testi 1967, II, dispaccio del 25 febbraio 1634, p. 87: "Il cavalier Bernini ha fatta conforme al solito degl'altr'anni una bellissima commedia, di quelle all'antica che piccano e che tacciando i vizi correnti, tanto più hanno del ridicolo quanto le persone, se bene non si nominano specificatamente, sono quasi da tutte conosciute. Egli ch'è mio amico particolare, m'invitò a vederla et a sentirla et io v'andai con grandissimo gusto" (un altro passo interessante della lettera si trova nel cap. 2, alla n. 33). Il passo è ripetuto tale e quale nella lettera scritta da Ludovico San Martino conte di Aglié (zio del più celebre Filippo), ambasciatore di Savoia in Roma a Carlo Emanuele di Savoia, il 5 febbraio 1634 (Torino, Archivio di Stato, Sez. I, Corte, *Lettere Ministri Roma*. Devo questa segnalazione archivistica precisa

alla gentilezza della prof. Mercedes Viale Ferrero). Anche il nobile pesarese Zongo Ondedei scrive che la commedia berniniana del 1635 "dà nell'antico e tutta si rivolge intorno ai successi e costumi della corte, né ha punto di somiglianza con quelle che si rappresentano oggidì" (cito da Saviotti 1903, p. 72).

[59] Cfr. N. Rossi, *Discorsi […] intorno alla Comedia*, 1589: cito da Mariti 1978, p. CXLIV, n. 30; e Perrucci 1961, p. 62.

[60] La parola "concetto" ha, nel Seicento, il senso di "acutezza": cfr. il titolo dell'opera di M. Pellegrini, *Delle acutezze che spiriti, vivezze, e concetti altrimente si chiamano* (1639). Nel nostro caso si parla ovviamente di "acutezze" usate all'interno di una commedia.

[61] Baldinucci 1682, p. 76.

[62] Cito da Montanari 2004, p. 309.

[63] Un dispaccio modenese del 5 febbraio 1638 conferma: "…rappresentò […] in compagnia de suoi scolari una Comedia….". Non si trattava in realtà dell'Accademia del Disegno, che era, come è noto, quella fiorentina fondata dal Vasari, ma di un'Accademia di pittura guidata dal Bernini tra il 1630 e il 1642 e patrocinata dal cardinale Francesco Barberini nel palazzo della Cancelleria: cfr. Montanari 2007, pp. 36-51.

[64] G. B. Doni, *Trattato della Musica Scenica*, 1630 ca: cito da Solerti 1903, p. 197.

[65] Sulle maschere neutre in epoca classica si veda P. Askew, *Fetti's "Portrait of an Actor" Reconsidered*, in «Burlington Magazine», 1978, n. 899, vol. CXX, pp. 59-65.

[66] Domenico Bernini scrive che il padre ammirava la statua di Pasquino quanto Michelangelo quella di Ercole e che "questi due torsi contenevano in sé tutto il più perfetto della Natura senza affettazione dell'Arte" (Bernini D. 1713, pp. 13-14): cioè la Natura allo stato puro. Per questo problema di interpretazione cfr. Prévost 2007, pp. 65-73; il quale rileva infatti come "affettazione" si riferisca in realtà a un'ostentazione che era all'epoca valutata negativamente, in quanto opposta alla naturalezza e alla "sprezzatura". Nel capitolo precedente si è citato un passo della biografia del Barocci redatta dal Bellori per il quale il pittore cercava "li moti più naturali, senza affettazione".

[67] Dalla dedica all'artista della commedia *Le due sorelle simili* di Pianelli (1633).

[68] Come proposto da Montanari, 2004, p. 316. Fa eccezione a questa vocazione fortemente satirica, come vedremo, almeno la commedia del 1635, *La Marina*.

[69] La commedia, reagendo violentemente al disprezzo dimostrato dall'artista, intendeva prenderlo di mira per la discussa questione dei piloni e della cupola di San Pietro, facendo comparire in scena "li difetti dell'animo suo, e de suoi costumi et anche quei delle opere che si vedono per la Corte", in particolare una cupola col suo "braghiere" (sostegno): ne scrive Francesco Mantovani al duca d'Este il 13 e il 18 febbraio 1638 e anche un Avviso del 6 febbraio ne dà notizia (cfr. Fraschetti 1900, p. 71). Il titolo della commedia sarebbe stato ripreso in occasione di un altro pamphlet diretto contro il Bernini artista, *Il Costantino messo alla berlina, o Bernina su la Porta di San Pietro* (*Costantino Barb. 4331*; del quale si veda la parziale trascrizione di Giovanni Previtali in «Paragone», gennaio 1962, n. 145, pp. 55-58), certamente posteriore al 1647. La frase citata farebbe pensare che vi siano ripresi gli argomenti dell'omonima commedia.

[70] Baldinucci 1682, pp. 24-29. Per le generali aspettative si veda Rossi 1938, n. 1, p. 32; in particolare l'agente estense, il Mantovani, si stupisce per le mancate reazioni dell'artista (cfr. Fraschetti 1900, p. 71). L'autore dei pamphlet era, secondo l'agente estense Mantovani, Ferrante Carli, un letterato parmigiano di orientamento fortemente antimarinista (accusava il poeta napoletano di furto letterario) e fautore anche nell'arte di un gusto assolutamente conservatore. Per lui si veda C. Del Corno, *Un avversario del Marino: Ferrante Carli*, «Studi secenteschi» 1975-XVI, pp. 69-155. Noto che in seguito è stato identificato come Ferrante Carlo Gianfattori, autore tra l'altro della descrizione della "festa fatta nella gran sala del sig. Podestà" a Bologna nel 1615.

[71] Cfr. Montanari 2004, p. 306, uno studio che aggiunge molti elementi di conoscenza a questa commedia: per esempio l'inedita gag del gigante vestito alla francese che per entrare nella casa dello scultore veniva da Coviello tagliato a metà e le due metà camminavano autonomamente.

[72] Della commedia *La Marina* in cui la macchina fu sperimentata ci informano sia Domenico Bernini (Bernini D. 1713, p. 56) che Baldinucci (1682, p. 77: "commedia fatta con una nuova inven-

zione"). Della maggiore attrazione esercitata dalle "apparenze" del Bernini (per le quali si veda poco più oltre nel testo) rispetto allo spettacolo in musica barberiniano scrive abbastanza amareggiato lo stesso cardinale Francesco in una sua lettera del 14 febbraio 1635 all'allora monsignore Giulio Mazarino (cito da Bruno 2005, p. 68, n. 3); e la superiorità della commedia è confermata anche dal nobile pesarese Zongo Ondedei che documenta anche l'ambientazione napoletana (cfr. Saviotti 1903, pp. 72-73). La testimonianza del Doni con il particolare dell'incendio (cfr. Montanari 2004, p. 308) permette infine di identificare con sicurezza *Le Due Accademie* con la commedia di cui scrive il cardinale Francesco e dunque con la *Marina*. La lettera del cardinale sembra documentare anche l'estraneità del Bernini all'implementazione delle scene della *S. Teodora* (si riutilizzarono, come detto in precedenza, quelle del *S. Alessio*, che erano in realtà molto inferiori di numero): sarebbe stato altrimenti spontaneo il lamentare, per esempio, come il Cavaliere avesse maggiormente curato le "apparenze" della sua commedia. Eppure alcuni particolari della messinscena – i flutti che "si avvicinavano visibilmente agli spettatori", le "lontananze limitate solo dal cielo" citate dall'abate Bourdelot (doc. 3 in calce al cap. 2) – evocano naturalmente ancora una volta il suo nome.

[73] La notizia si trova in un Avviso di Roma del 24 febbraio 1635 (*Avvisi Cors. 17*, c. 53) che trascrivo integralmente: "E si vanno facendo quasi ogni sera comedie in casa di diversi Signori, et in particolare lunedì sera se ne fece una molto ridicola e curiosa in casa del cavalier Bernino famoso scultore, ch'egli stesso vi recitò con una mano di virtuosi suoi accademici e fu favorita dalla presenza delli signori cardinali Sacchetti, Bagni, Brancaccio, Barberino, Borghese et Antonio, del sudetto principe Prefetto, delli signori Ambasciatori dell'Imperatore e di Francia che stava in luogo appartato come incognito e del signor Duca di Bracciano e del signor Maresciallo di Toras e d'altri principali signori". Anche la commedia del 1631, come già scritto, è documentata nello stesso luogo.

[74] Si veda in questo Avviso fiorentino del 16 febbraio 1635 (*Avvisi Med. 3357*, c. 149): "Alla Comedia che ha fatta il Bernino vi sono intervenuti alcuni Cardinali et al pari di loro il signore Prefetto. Vi furono ancora gl'Ambasciatori dell'Imperatore e di Francia in altro luogo ritirato, e perché fu lor presuposto che il signor Prefetto non vi sarebbe, è parso loro strano che vi fusse luogo più degno e Francia particolarmente se n'è doluto con Bichi, quasi che gli si sia voluto estorcere la precedenza alla quale non vogliono consentire". E ancora, più chiaramente (Avvisi di Roma del 12 febbraio 1635, *Avvisi Cors. 17* c. 51; un altro analogo è nel dispaccio di Francesco Niccolini del 16 febbraio, *Avvisi Med. 3357*): "Il Bernino ha fatto una comedia assai bella. Li signori Ambasciatori dell'Imperatore e Francia sono intervenuti in un palco; et il Prefetto era in ordine con li Cardinali […] che ha dato da dire assai, se bene io credo, per non essere luogo publico, sia di nessuno pregiudicio. V'intervenne anco il signor Carlo Colonna, che sedé poco discosto dal signor Cardinale cesareo". Dunque il prefetto, Taddeo Barberini, approfittò delle commedie berniniane e del luogo non pubblico (ma un nuovo concetto di pubblicità va nascendo ed è quello legato alla risonanza), per estorcere la supremazia agli ambasciatori ponendosi di forza insieme ai cardinali; così che almeno quello francese (ma forse entrambi), non avendo la forza di rinunciare all'attraentissimo evento, vi assistettero in "incognito" in un palchetto. Si deve aggiungere che quello delle precedenze degli ambasciatori era un tema politico scottante per l'epoca, che essi ripresero con forza al momento stesso dell'elezione del nuovo papa Pamphilj (cfr. la *Relazione Bibl. Nat. 1090*).

[75] Per la complessa problematica pubblico-privato relativa ai teatri del Seicento, con particolare riferimento al teatro dei Colonna, cfr. nel cap. 8. Dove è possibile rilevare come quest'ambiguità pubblico-privato, legata alla risonanza della persona del Bernini, al suo personalissimo successo e alla sua capacità di attirare personalità più inequivocabilmente "pubbliche" come i Barberini o Cristina di Svezia non sia affatto estemporanea, ma si prolunghi nel tempo, accompagnando tutte le sue iniziative teatrali.

[76] Le finestre sembrano avere nel suo teatro una funzione particolarissima, e cioè, non tanto quella tradizionale di consentire gli affacci femminili, quanto quella di aprire ampi sfondi spaziali: ne *I due Covielli* una finestra mostra piazza San Pietro al chiaro di luna (cfr. Chantelou 2007, p. 256, in data 26 luglio 1665). Il Montecuccoli invece (cap. 3, p. 80; o si tratta di un diverso spettacolo?) scrive di una "tela divisoria", tirata probabilmente all'altezza della prima prospettiva centrale a coprire l'intera larghezza del palco. Cfr. Fraschetti 1900, pp. 262-263.

[77] Per questo significato degli "a parte", rapportabili, in campo pittorico, al personaggio (l'"admoniteur") che dal quadro si rivolge direttamente allo spettatore si veda Surgers 2007, p. 135. Nel teatro si tratta di una consuetudine dei comici disapprovata dai letterati: si veda per esempio la lettera del Guidiccioni pubblicata alla fine del cap. 2, doc. 1.

[78] Dalla stessa lettera del cardinale Francesco di cui alla n. 72. Così Silvia Carandini, dopo un'attenta disamina delle indicazioni offerte nella drammaturgia di *Fontana di Trevi*, si pone il problema se l'apparente cambio di scena dalla piazza-cortile al laboratorio dell'artista fra il primo e il secondo atto non sia in realtà una nostra supposizione e la scena non resti invece fissa, agita solo sui due piani verticali della "casa" e nello spazio antistante esterno: cfr. Carandini 2001, p. 218.

[79] Baldinucci 1682, p. 76. Alla compagnia teatrale berniniana sono stati recentemente attribuiti tre interessantissimi ritratti di diversa provenienza ma accomunati "sia per il formato inusuale (stretto e allungato verticalmente) che per la tecnica pittorica (appaiono indubbiamente della medesima mano), che per il soggetto: sembrano tutti e tre attori in posa nei loro travestimenti": Petrucci 2006, pp. 396-399. Le posture di almeno due dei tre personaggi ritratti (Giovanni Paolo Schor, lo stesso Gian Lorenzo Bernini – è l'attribuzione tradizionale ma è probabilmente errata, la somiglianza che ne è il principale motivo mi sembra molto vaga – e Luigi Bernini, suo fratello e suo collaboratore anche nel teatro) avvalorano quest'attribuzione ad attori (ma non nei ruoli per cui essi erano famosi); e se la prima, quella dello Schor, non è in questo senso abbastanza convincente, lo è invece la sua inquadratura su uno sfondo genericamente teatrale (fra un pilastro e una colonna, si direbbe in mezzo al fianco di un fronte scenico) e ripresa dal basso (dall'udienza di un teatro?), così come la luce (che potrebbe richiamare quelle delle lattiere poste lungo la ribalta; si deve comunque notare che Bernini non amava in genere le luci dal basso: Chantelou 2007, p. 307, in data 24 agosto 1665). Per questi tre ritratti Petrucci suppone la mano di uno stesso pittore, il lorenese Charles Mellin – il che non manca di evocare nello studioso di teatro suggestivi collegamenti con altri artisti lorenesi interessati al teatro, per esempio Jacques Callot – e anche la loro appartenenza a una stessa serie. In occasione di una recente mostra, peraltro, Tomaso Montanari scrive di non concordare con l'idea della serie, né sull'assegnazione alla stessa mano, conservando al Mellin solo il *Ritratto di gentiluomo pingue* (e dunque sostanzialmente non accettando neanche l'identificazione dello Schor che invece, a partire dalla somiglianza, mi sembrerebbe plausibile) e preferendo vedere il quadro come il frammento di un allestimento teatrale berniniano (cfr. Montanari 2007, pp. 71-75). Il ritratto di un attore reale fra le colonne di un fronte scenico (mi sembra che questa sia l'ipotesi suggerita) sarebbe un'operazione senza precedenti e la escluderei, anche considerando la fortissima attrazione del Bernini verso le infrazioni dei codici comunemente accettati. La somiglianza è invece molto forte nel quadro di Luigi Bernini e anche lo sfondo può apparire non reale. Il dipinto già attribuito al Bernini si segnala infine per due motivi importanti: è forse il primo ritratto di un attore italiano senza maschera colto nel vivo dell'azione; il riquadro con la fontana sullo sfondo potrebbe darci un'altra idea di quelle "finestre" che si aprivano improvvisamente nelle scene berniniane (cfr. qui alla n. 76). *figg. 22-24*

[80] Passeri 1772, p. 243.

[81] Bernini D. 1713, pp. 54-55. Una ricerca sulla "famiglia" del Bernini, da intendersi ovviamente nel suo senso seicentesco, ossia allargato, potrebbe partire dagli elenchi degli *Stati d'anime* (cfr. Fagiolo Maurizio 2002, p. LXXX, fig. 122).

[82] Così sembra accadde nello stesso carnevale del 1635, quando "una mano di questi Cavalieri" (intendo: un gruppo di Cavalieri di cui si è appena scritto, ossia gli artisti-attori berniniani o comunque da lui influenzati), rappresentò nel Casino di Antonio Barberini una commedia "all'improvviso" con un Prologo incentrato su giovani impegnati in varie attività giocose in un "trebbio" [crocevia]", manifestamente usando lo stesso stile di "garbo", "facilità e naturalezza", che avevano caratterizzato la commedia berniniana; qualità che all'epoca, a giudicare dai commenti dell'Ondedei, dovevano essere nelle commedie del tutto eccezionali (cfr. le lettere di Zongo Ondedei del 14 e 24 febbraio 1635 in Saviotti 1903, p. 73; la lettera del cardinale Francesco Barberini a Giulio Mazarino del 14 febbraio 1635 in Bruno 2005, p. 69, n. 6; altre simili notizie si trovano negli *Avvisi di Roma* del 24 febbraio 1635, *Avvisi Cors. 17*). Anche Doni, secondo Montanari (2004, p. 304), registra innanzitutto la "li-

berissima fantasia e le capacità di scrittore, di umorista, di regista" dell'artista: in particolare proprio nella commedia *La Marina*, in cui l'imprevisto finale del gigante dimezzato, che è facile immaginare magistralmente realizzato "e perciò tanto più irresistibilmente straniante". Al gigante non era infatti possibile entrare in casa dello scultore: di qui la drastica soluzione di Coviello di tagliarlo a metà. Nella commedia erano certamente celate allusioni politiche non ancora decifrate.

[83] "Bisogna comporre i racconti e rifinirli con il linguaggio quanto più avendoli davanti agli occhi […]. Sono più credibili infatti coloro che per la loro stessa natura si trovano in uno stato emotivo; più realmente agita chi è agitato e muove all'ira chi è adirato. Perciò la poetica è arte propria di un versatile o addirittura di un esaltato, perché di questi gli uni sono malleabili, gli altri portati a uscire da sé" (Aristotele 2008, specie alle pp. 115-117, cap. XVII). Anche Aristotele sanziona dunque, sia pure rilevandone gli aspetti irrazionali, l'arte degli attori; è a lui, dunque, che i comici fanno riferimento quando evidenziano i loro particolari strumenti di coinvolgimento; ed è quasi inutile ricordare quanto si è già scritto sulle loro peculiari capacità di estraniarsi (cap. 6, n. 70).

[84] Cfr. Lavin 1980, p. 167.

[85] Cfr. Staffieri 1995; R. Ciancarelli, Saggio introduttivo a Bonarelli 1992, pp. 7-39.

[86] Perrucci 1961, p. 159. Un'immagine dei comici italiani che si è radicata nella cultura e che merita approfondimenti: cfr. Taviani-Schino 1982, pp. 303 sgg.

[87] L'invadenza della retorica unita alle ansie di ascesa sociale degli artisti avevano da tempo indotto a "tradurre" i principi della retorica in termini ad essi appropriati (*inventione*, *disegno* e *colorito*): si veda almeno il *Dialogo della pittura* di Ludovico Dolce (1557). E cfr. Lee 1974, pp. 119-122. Secondo Domenico Bernini e quindi anche molto verosimilmente anche per lo stesso Bernini, dopo disegno e colore, la terza parte era invece costituita dall'"espressiva", e cioè dall'espressione (cfr. Bernini D. 1713, p. 14). Il Mascardi, nel suo *Dell'arte historica* (1662) scriverà invece che al pittore necessitano quattro parti: "il disegno, il colorito, la compositione e 'l costume" (cito da G. Perini, *Disegno romano…*, cit., p. 216). Come si vede, una posizione che accolga nell'arte anche l'"espressiva" è tutt'altro che scontata. I due primi elementi ritornano anche in una teoria della scena che Bernini esporrà a Chantelou e di cui si veda nel cap. 3, n. 21, teoria che riguarda peraltro l'artista apparatore, non l'attore-autore, per il quale appare più pertinente la tradizionale strutturazione della retorica. Una dimostrazione tangibile del concetto spesso enunciato di un teatro privo di uno specifico statuto.

[88] Il celebre erudito lo donò a Roland Fréart che lo tradusse in francese nel 1651: cfr. Del Pesco 2007, p. 115.

[89] Cfr. Baldinucci 1682, p. 66.

[90] Bernini D. 1713, p. 167.

[91] Sulla farsa si veda il Colloquio Malatestiano: *La farsa. Apparenze e metamorfosi sulle scene europee*, 27-28 gennaio 2012, Roma, Castello di Torre in Pietra, Torrimpietra, Roma, in corso di stampa.

[92] E cioè nell'ingegnosità tecnica e concettuale degli effetti scenografici (l'interpretazione che dò a quest'espressione è dovuta alla lettura dell'intero paragrafo): Bernini D. 1713, p. 54.

[93] Cfr. Molinari 1962. Un riferimento recentemente ripreso con ampiezza di argomentazioni in Careri 1991.

[94] Cioè, tra l'attore e la meraviglia della scena, era l'attore che perdeva: cfr. G. B. Andreini, *La Ferinda*, commedia, Parigi, Della Vigna, 1622, dalla dedica "A' benigni lettori"; per la quale commedia si veda S. Carandini, *La* Ferinda *di Giovan Battista Andreini: strategie musicali di un comico dell'arte*, in Commedia dell'arte 2003, pp. 113-134. E si ricordi la riflessione di Ferdinando Taviani per cui "se la teatralità barocca […] è quel che di più iperbolico [..] viene aggiunto alle cose al fine di persuadere della loro magnificentia o della loro prodigiosità, la commedia dell'arte si configura – da questo punto di vista – come 'teatro' che è l'esatto opposto della teatralità" (Taviani 1970, p. LXV).

[95] Cfr. Mariti 1978, pp. CXLVII-CXLVIII. Ricordiamo che in questo egli aveva almeno un emulo: il letterato e uomo di teatro Ottaviano Castelli, che dichiarava esplicitamente l'importanza assoluta, nel teatro, della risposta del pubblico: per il suo *Dialogo sopra la poesia drammatica* (1638) cfr. Di Ceglie 1977. Erano del resto le stesse argomentazioni dei teorici dell'improvvisa, di Flaminio Scala

in particolare (cfr. Tessari 1969, p. 75). L'ambiente romano, a causa della particolarissima importanza dei comici dilettanti e anche del favore dei principi (in particolare del cardinale Antonio), rivela potenzialità straordinarie proprio nella capacità di trasferimento dei contenuti e degli argomenti dei comici nella cultura "alta": questi trasferimenti si riveleranno tramiti di enorme importanza anche per le "imprese" veneziane.

[96] Bernini G. L. 1963, pp. 51, 74.

[97] Così Chantelou (2007, pp. 304-305, in data 23 agosto 1665): "Avendo il Commendatore de Jars o qualcun altro ricordato le sue commedie dell'incendio del teatro e dello straripamento del Tevere, il Cavaliere per divertire Sua Maestà ha raccontato la maniera in cui aveva rappresentato quelle cose ed anche il sorgere del sole, che era stato apprezzato da tutti. Ha aggiunto che quest'attività gli dava soddisfazione poiché preparava tutto a casa sua, a sue spese, che per lui erano di soli tre baiocchi".

[98] Cfr. Ferrone 2003.

[99] Dalla lettera di Montecuccoli del 13 febbraio 1638: cito da Fraschetti 1900, p. 265.

[100] Baldinucci 1682, p. 77; Bernini D. 1713, p. 55. Il primo precisa che "fu fatta per il cardinale Antonio in tempo di Urbano dove comparve tutto ciò che in simili adunate suol vedersi". Naturalmente sin qui il passo è stato inteso come un refuso. È vero che il musicista Loreto Vittori, presentando la sua commedia *La Fiera* (*La Fiera del Cavalier Olerto Rovitti* [Loreto Vittori] *da Spoleto Dedicata all'Ecc.mo Sig.r Prencipe di Pellestrina*, Bibl. Ap. Vaticana, Barb. Lat. 3713) afferma di essere stato sollecitato dalla visione dell'intermezzo e non cita una commedia berniniana, ma si può anche pensare che l'intermezzo sia stato realizzato con tale profusione di mezzi da offuscare il ricordo della commedia. Che anche l'intermezzo fosse opera del Bernini è comunque documentato (cap. 2, n. 52). Per le ascendenze fiorentine del tema si veda C. Varese, *Ideologia letteratura e teatro nella "Fiera" di Michelangelo Buonarroti il giovane*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del 500*, vol. II: *Musica e spettacolo. Scienze dell'uomo e della natura*, Firenze, L. S. Olschki, 1983, pp. 585- 610 e B. M. Fratellini, *Appunti per un'analisi della commedia "La Fiera" di M. Buonarroti il giovane in rapporto alla cultura di G. L. Bernini*, in Barocco 1985, pp. 51-62; ma c'è anche una commedia *Las ferias de Madrid* di Lope de Vega (1609) che il Rospigliosi potrebbe aver visto nel corso del suo viaggio in Spagna (1626): cfr. Profeti 2009, pp. 131-134. Interessante sarebbe sapere se possiamo coglierne tarde risonanze alla corte di Francia quando, all'interno del sontuoso *Ballet de la Nuit* (1653) si realizzò una strada di Parigi con le sue botteghe dei commercianti e perfino una *Cour des miracles* di cui restano alcune immagini: cfr. A. Ausoni, *Ballet de la Nuit* (schede), in Giacomo 2000, pp. 242-246.

[101] Pubblicato alla fine di questo capitolo (doc. 4). Un conto di spesa (*Robbe Barb. 3315*) documenta le merci in vendita: fettucce di seta, scampoli, fiori, "gargantiglie", cordoni, coralli, perle, "manichetti di felpa", specchi, pettini, spille.

[102] Tezi 1642, p. 35. Il passo del Tezi è esplicitamente riferito al *Chi soffre, speri*: si veda anche il relativo manoscritto, datato al 1640 (Tezi 1640).

[103] Ancora da un dispaccio del Montecuccoli, del 2 marzo 1639, pubblicato in Ademollo 1888, pp. 30-31. Nella prospettiva dello spettacolo cortigiano raffigurare l'esterno di palazzo Barberini aveva un senso preciso. Bernini potrebbe essersi in particolare ispirato a un antico spettacolo di corte fiorentino, *L'Amico fido* (1586): "Tirata che fu la gran tela, apparve la nobilissima prospettiva, dove da più parti ed in diversi punti vedeansi rappresentare le più belle vedute e più singulari fabbriche e piazze della nostra Città, e nel meraviglioso sfondato in lontananza scorgeasi lo continuo passare e ripassare che faceva gran copia di gente in qua e in là, chi a cavallo, chi a piede, chi in cocchi e chi in carrozza" (F. Baldinucci, *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua*, Firenze, V. Batelli e C., 1846, vol. II, p. 511) e del resto, passeggio a parte, quella di rappresentare in una scena la Città reale, o piuttosto i *mirabilia urbis*, era un'antica consuetudine del teatro di corte. L'originalità berniniana è quella di rappresentare proprio l'esterno dell'edificio in cui si rappresenta; lo scopo dunque non è (sol)tanto adulatorio, quanto di spiazzamento.

[104] Cfr. Tesauro 1654. Per gli otto tipi di metafora da lui individuati si veda anche Conte 1972.

[105] Cfr. Montanari 1997, p. 43.

[106] Si veda la lettera del Montecuccoli inviata il 20 febbraio 1637, pubblicata da Fraschetti 1900,

p. 263. Anche questo titolo è stato assegnato dal D'Onofrio (1963). Si deve notare che anche nel caso de *I due Covielli* la scena non riproduceva i *mirabilia* della città, ma proprio l'esterno dell'edificio, così come sarà nell'ultima scena del *Chi soffre, speri.*

[107] Per questo concetto, in relazione agli ambiti culturali in oggetto al presente studio si veda Marc Bayard, *Pour une pensée de la translation en l'histoire de l'art*, in Rome-Paris 2010, pp. 11-23.

[108] Anche Ottaviano Castelli, secondo il Passeri, rappresentò in Borgo una commedia in prosa con un'"alba" e "per dar naturalezza all'opera faceva comparire acquavitari, cursori e caprari per la città, cose tutte contra le regole, che non permettono nessun personaggio che non sia intrecciato nel gruppo della favola" (Passeri 1772, p. 422). Alla fine del secolo Perrucci, registrando come totalmente perduta la preoccupazione di trovare intermezzi connessi con la commedia, consiglierà invece intermezzi a contrasto, citando espressamente "persone ridicole a far qualche burla, o successo ridicoloso di villani, faccendoni, artisti, pitocchi e gente di plebe o di contado" (Perrucci 1961, pp. 154-155).

[109] Cfr. Lee 1974, pp. 39, 122 sgg.

[110] Cfr. Fagiolo Maurizio 2001, p. 378.

[111] Chantelou 2007, p. 244 (14 luglio 1665). Il processo creativo berniniano riconosce come suo momento fondante questa interpretazione e qui la si rileva anche perché generalmente trascurata dagli studiosi d'arte.

[112] Cfr. R. Preimesberger, *Golia e Davide*, in Docere 1998, p. 67.

[113] Mamone 2003, p. 216.

[114] Per Tintoretto si veda M. Boschini, *Le ricche miniere della pittura veneziana*, Venezia, F. Nicolini,1674, dove si riferisce che quando egli "doveva far un'opera in pubblico, prima andava ad osservare il sito, dove doveva esser posta […]e poi […] disponeva sopra un piano alcuni modellini di figure picciole figure di cera da lui medesimo fatti, distribuendogli in atteggiamenti serpeggianti, piramidali, bizzarri, capricciosi, vivaci" imprimendo poi alle scene "fierezza de lumi, ombre, riflessi e battimenti"; anche Poussin, secondo il Bellori (1672, p. 437) si serviva di "modelletti di cera di tutte le figure nelle loro attitudini in bozzette di mezzopalmo e ne componeva l'historia, o la favola di rilievo, per vedere gli effetti naturali del lume e dell'ombre de' corpi".

[115] Invitato infatti a dare il suo parere sui quadri di Bassano e dei pittori "lombardi", Bernini li condanna per le tradizionali infrazioni al "decoro" e al "costume", osservando che "i quadri di Paolo Veronese erano apprezzati per il colore, ma che non vi era alcun decoro né corrispondenza con il soggetto nelle opere dei pittori che avevano lavorato fuori Roma; che ciò si comprendeva osservando questo quadro che era una *Natività*: la Vergine appariva senza maestà e i pastori privi di modestia" (Chantelou 2007, p. 282, in data 6 agosto 1665). Ricordo che il decoro era soprattutto adeguamento al soggetto e un soggetto "basso" come i pastori poteva autorizzare simili accenti; ma su questo problema le discussioni e i contrasti erano infiniti.

[116] Si veda soprattutto Del Pesco 2007, cap. IV: *Il Journal e i fondamenti teorici dell'attività artistica*.

[117] Come nel cap. 1, n. 40.

[118] "diede alle opere sue una tenerezza meravigliosa", scrive per esempio il Baldinucci (1682, p. 67).

[119] Cfr. cap. 6, n. 52 e cap. 9, n. 76.

[120] Cito da Montanari 2004, p. 303.

[121] Baldinucci 1682, p. 76.

[122] Cfr. Hénin 2003, p. 471 sgg. L'esempio è quello del quadro dei *Pellegrini di Emmaus* per il quale Veronese dovette affrontare non poche difficoltà per avervi rappresentato un putto che giocava con un cane. Ci sarà anche un sinodo a Venezia (1592) che proibirà espressamente di raffigurare gli animali nei quadri sacri. Chierici e letterati comunque si spalleggiano: il *decorum* classico permetteva solo in caso di necessità l'uso di personaggi socialmente inferiori e a patto che fossero assogettati all'espressione tragica.

[123] Giulio Mancini, teorizzando l'assoluta identità della poesia con la pittura, trasferisce anzi le tre unità anche nell'arte, collocando la figura principale in quello che egli chiama "sito scenico", cioè nella parte centrale del quadro (cfr. Mancini 1956, I, p. 118). Sulle difficoltà del trasferimento di que-

sti concetti nell'arte si veda Lee 1974, pp. 103 sgg. E si deve aggiungere che questo trasferimento era pensato necessario a da chi credeva nel rapporto privilegiato tra la pittura e il teatro.

[124] Cfr. Aristotele 2008, p. 19 (IV, p. 13).

[125] Bernini D. 1713, p. 30; Baldinucci 1682, p. 71.

[126] Si veda il dispaccio di Montecuccoli inviato il 20 febbraio 1637, pubblicato da Fraschetti 1900, p. 263 (*Dispacci Este 245*).

[127] Del tutto simile in questo senso è la costruzione di una scena di una commedia dell'anno seguente in cui un paesaggio incantato e lunare è chiuso da un somaro che "ragliò" rumorosamente (*ivi*, p. 264, dal *Racconto Este Comici*). Mentre di segno contrario appare *La Marina* in cui alla scena terrorizzante dell'incendio subentra un "delitioso giardino" (dalla copia della lettera del cardinale Francesco Barberini a Giulio Mazarino del 14 febbraio 1635 in Bruno 2005, p. 68).

[128] Dalla sua lettera del 3 febbraio 1646 al suo duca pubblicata da Fraschetti 1900, pp. 268-270, n. 1. È un periodo di grandi difficoltà per il Bernini, compromesso nel problema della crepa del campanile di San Pietro, difficoltà che egli, secondo il corrispondente estense Francesco Mantovani – più volte imprigionato per le sue coraggiose scritture e pasquinate –, cercò di superare grazie a una cospicua tangente pagata all'avida e potente cognata del papa, donna Olimpia e a suo figlio Camillo (*ivi*, p. 167, dispaccio del 26 maggio 1646). Non sembra che i Pamphilj si siano mossi in difesa dell'artista; si sa anzi che il cardinale fu l'anima delle azioni dirette contro di lui e in particolare dell'abbattimento del campanile. La rappresentazione di queste commedie potrebbe allora essere vista come uno dei motivi di quest'ostilità. Alla fine, secondo Domenico Bernini (Bernini D. 1713, pp. 84 sgg.), fu il principe Ludovisi, divenuto sposo di una Pamphilj, a favorire il suo recupero nelle grazie del pontefice, facendogli trovare il bozzetto della Fontana dei Fiumi (1647).

[129] Cfr. Lavin 1982, p. 103.

[130] Bernini D. 1713, p. 33. La frase è consapevolmente ripresa da Michelangelo. Il Baldinucci (1682, p. 67), confermando un suo orientamento più restrittivo, usa un'espressione più ambigua: "talora senza violar le buone regole, ma senza obligarsi a regola" (più oltre, a p. 75, egli riferisce il suo giudizio insofferente nei confronti di un artista che aveva "troppa voglia d'uscir di regola"). Ma, a prescindere dalle conclusioni che appaiono evidenti dal presente studio, in un dialogo-recita che riprende i termini della famosa *querelle* antichi-moderni, il Bernini appare come il difensore di questi ultimi (cfr. D'Onofrio 1966, pp. 127-134).

[131] È certamente il Bernini, per esempio, che la diffuse in Francia: cfr. Chantelou 2007, p. 344 (10 sett. 1665); e fu forse il primo a usare questa parola (si veda la lettera dell'artista del 15 marzo 1652 pubblicata da I. Lavin, *Bernini e l'arte della satira sociale*, in Immagini 1982, p. 116). Per i precedenti della caricatura (Leonardo, l'Accademia della Val di Blenio e ancora prima) si veda cap. 6, n. 120. Anche i due principali biografi berniniani ne scrivono: Bernini D. 1713, p. 28 e Baldinucci 1682, p. 140.

[132] Alludo alla nozione non generica di grottesco di cui nel cap. 6, n. 17 e 83.

[133] Si veda il libro V della *Poetica* di Aristotele (2008, pp. 32 sgg.). Gli esseri deformi sono "belli di bellezza mostroosa, ridicolosa come sono i nani" osservava Giulio Mancini (Mancini 1956-57, I, p. 123).

[134] Cfr. Fraschetti 1900, pp. 197-199.

[135] Mentre a palazzo Chigi egli scolpisce "di sua mano" (cfr. gli Avvisi di Roma del 14 febbraio 1665, *Avvisi Med. 4017 d*) per ornare i timpani delle finestre centrali, addirittura delle maschere: eppure egli è ben consapevole come esse "tolgano un certo decoro all'architettura d'un palazzo reale" *ivi*, p. 227, n. 1. Palazzo Chigi, oggi Odescalchi, è stato, come è noto ampiamente ristrutturato e non conserva più alcuna traccia di queste maschere.

[136] Baldinucci 1682, p. 66.

[137] Un collegamento questo, fra la caricatura e il teatro, meno estemporaneo di quanto si potrebbe pensare, se è vero che ritratti "alterati cioè caricati" furono usati con lo specifico scopo di "beffare" in una commedia coeva di pittori romani: dove i ritratti "caricati" usati per i comici, Graziano, Tartaglia e il francese, convivevano con il ritratto della protagonista, l'Innamorata, redatto, a quanto pare, nei termini tradizionali. La caricatura intesa come dialetto, contrapposta eppure convivente con l'italiano della pittura tradizionale dei protagonisti. Fu nel 1635, l'anno della *Marina,* e

la commedia si rappresentava "in casa del signor Nicola Soderini alli Greci"; Graziano era il pittore Girolamo Petrignano: cfr. P. Cavazzini, *Palazzo Lancellotti ai Coronari. Cantiere di Agostino Tassi*, Roma, Ist. Poligrafico e Zecca dello Stato, 1998, p. 216. Il Petrignano sarà anche autore, due anni dopo, di un *Trionfo di Bacco* prodotto nell'orbita dei Barberini in onore dell'imperatore Federico III (cfr. Hammond 1994, p. 273).

[138] Per questo disegno si veda ancora Lavin 1982, p. 106.

[139] I ricordi dell'Agucchi sono citati all'interno della dedica del Mosini (in Diverse Figure 1947, in particolare alle pp. 264-265). Un esercizio che era già contemplato nel *De humana physiognomia* di Giovan Battista Della Porta (1586) e di cui scrive anche il Malvasia (cfr. Hénin 2003, p. 143).

[140] Poseq 2006.

[141] Cfr. E. Hénin 2003, p. 19.

[142] Si riveda la n. 11 e la lettera di Francesco Mantovani citata nella nota seguente.

[143] Dalla lettera di Mantovani al duca d'Este inviata il 3 febbraio 1646, pubblicata in Fraschetti 1900, pp. 268 (n. 1)-270. Un documento importante perché farebbe pensare ad una consuetudine berniniana di consegnare a una non precisata autorità il testo delle sue commedie. L'uso appare confermato in un passo del *Journal* di Chantelou (2007, p. 305, in data 23 agosto 1665) in cui si parla di una commedia che avrebbe lui stesso voluto modificare, ma, non potendolo fare "poiché il testo era ben conosciuto dal Papa e da alcuni alti personaggi della Corte, aveva fatto iniziare la rappresentazione e, dopo cinque o sei battute, l'aveva fatta interrompere per il crollo di un muro predisposto a questo scopo e, così, non si era rappresentato più nulla" (l'interruzione delle repliche ha indotto alcuni a identificare la commedia con quella del 1646 che, come si è detto fu appunto interrotta; ma si potrebbe notare che anche nel 1637 le repliche furono interrotte: cfr. Fraschetti 1900, p. 263). Questa stessa consuetudine si potrebbe pensare estesa a tutti i ridicolosi e dunque ricondurrebbe i loro testi interamente distesi a una necessità imposta dall'alto, da essi in seguito sfruttata per l'edizione a stampa. Si potrebbe ricondurre a questa consuetudine romana anche la pubblicazione per esteso de *L'amico tradito* di Pier Maria Cecchini (Venezia, G. Bona, 1635; edizione venduta anche a Roma "al Murion d'Oro in Navona) che, come si è detto, era attivo a Roma (almeno) nel 1628 e nel 1632. Si deve aggiungere però che non mancano altri documenti attestanti a Roma commedie all'improvviso, per esempio quelle del dilettante Salvator Rosa.

[144] Tessari 2000, pp. 164 sgg. I "generici" erano generalmente tratti da autori classici, che peraltro, secondo i suoi biografi, Bernini non lesse mai.

[145] Il riferimento è ovviamente al francese (Cochetto) e alla serva Rosetta nell'unica commedia rimasta, *Fontana di Trevi*. Per questi personaggi della ridicolosa si veda Mariti 1978, p. XCIV, in cui si osserva anche il rapporto particolare che si stabilisce fra le figure femminili, anch'esso presente nella commedia berniniana (a. I, sc.VII).

[146] Oltre al Baldinucci, lo scrive anche il Doni: "immo plures personas scitissime ipsemet representat": cito da Montanari 2004, p. 309.

[147] Per questa fluidità di caratteri dei diversi personaggi dell'improvvisa, dipendenti dalle diverse azioni, si veda quanto scritto dal pittore romano Giovanni Briccio nel suo trattato *Della poesia comica et osservazioni* (scritto tra il 1630 e il 1645 segnalato in Mariti 1983); per Graziano in particolare si veda almeno Cecchini 1628 e Perrucci 1961, pp. 194 sgg. Sulle importanti conseguenze di questa fluidità si veda Taviani 1982, pp. 165-169.

[148] Entrambi i passi nel dispaccio di Montecuccoli al duca d'Este inviata nel carnevale 1638, pubblicata in Fraschetti 1900, p. 265: dal *Racconto Este Comici*. Per il titolo di "Illustrissimo" si può ricordare quanto detto dallo stesso artista a Chantelou: "Sedendosi a tavola mi ha detto che non sapeva come sarebbe riuscito a mangiare, poiché doveva già sentirsi sazio poiché M. Colbert gli aveva dato dell'Illustrissimo" (Chantelou 2007, p. 419, in data 8 ottobre 1665).

[149] Dai dispacci del Mantovani al duca d'Este inviate il 3 e 7 febbraio 1646, pubblicate in Fraschetti 1900, pp. 268 (n. 1)-270 (n. 1).

[150] Bernini G. L. 1963, p. 74. Su Bernini scenografo e mago, anche in relazione all'unica commedia superstite si veda Angelini F. 1985. Si direbbe che la consonanza del Rospigliosi con le idee

berniniane vada nel tempo aumentando. Ma è certo che la magia era anche un soggetto pericoloso e sia Bernini che il Rospigliosi non potevano non esserne consapevoli.

[151] Bernini G. L. 1963, pp. 81-82.

[152] La vecchia nella commedia del 1638 già citata: Fraschetti 1900, p. 265. Il vecchio (e cioè il papa) nella sua prima commedia documentata (1631).

[153] Cfr. Hénin 2003, p. 574.

[154] Lo si cita in M. Le Faucheur, *Traité de l'action de l'orateur ou de la prononciation et du geste* (1657): cito da Chaouche 2001, p. 49. Il trattato di Le Faucheur si può considerare il primo in Francia dedicato all'"eloquenza del corpo".

[155] Cfr. Macioce 2007, pp. 69-70.

[156] Cfr. Aliverti 1990.

[157] Cfr. Chaouche 2001 a, pp. 21-25. Negli scritti di Cicerone e Quintiliano si prevede esplicitamente che la gestualità dell'oratore deve essere moderata e decorosa, dunque diversa da quella degli istrioni e degli attori: cfr. Macioce 2007, p. 86, n. 36.

[158] Anche la figurazione della Religione del *S. Alessio* barberiniano, per esempio, è attinta da un modello descritto dal Ripa (cfr. J. L. Colomer, *Peinture, histoire antique et scientia nova entre Rome et Bologne: Virgilio Malvezzi et Guido Reni*, in Poussin 1996, p. 205).

[159] Sia pure reinterpretando e contraddicendo da par suo quei modelli: cfr. Lavin 1993. Per le due statue si veda la messa a punto di Sebastian Schütze in Bernini scultore 1998. Il concetto della *Pathosformel*, o "formula patetica", è stata usata per la prima volta da Warburg nel 1905 nel suo saggio sull'*Orfeo* di Dürer (in A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, La Nuova Italia, Firenze 1980). Per le ricadute delle teorie warburghiane nella storiografia del teatro si veda M. D. Zampino, *Gli studi teatrali e il "Journal of the Warburg and Courtauld Institute"*, in «Biblioteca teatrale», 1977, n. 18, pp. 44 e L. Selmin, *Onda mnestica e corpo danzante. Gesto, movimento e danza nella teoria di Aby Warburg*, in «Biblioteca teatrale», aprile-giugno 2006, n. 78, pp. 91-132.

[160] Cfr. A. Ingegneri, *Della Poesia rappresentativa & del modo di rappresentare le Favole Sceniche. Discorso*, 1598: cito da Marotti 1974, p. 277. Non è dunque per caso che fin dal 1577 i comici Gelosi, a Parigi, avevano suscitato un tale concorso di spettatori che "les quatre meilleurs prédicateurs […] n'en avoient pas tretous ensemble autant quant ils preschoient" (cfr. Taviani-Schino 1982, p. 278). Molto più tardi (1700) l'attore Evaristo Gherardi, affrontando la distinzione tra attore e oratore affermerà che Scaramuccia "eccelleva nel dipingere sul proprio viso i tratti delle passioni" (Macchia 1975, p. 19) e dichiarerà dunque la netta superiorità di quest'ultimo anche nel potere di commuovere (cfr. Taviani-Schino 1982, p. 120). E nel 1750 l'abate de la Porte finirà per indicare apertamente il modello dei comici anche per i predicatori (Abbé de la Porte, *Observations sur la Littérature moderne*, 1750: cito da Chaouche 2001, p. 386).

[161] Lomazzo 1591, p. 144. Cfr. Lee 1974, p. 40 sgg.

[162] Cfr. R. Bary, *Méthode pour bien prononcer un discours et pour le bien animer*, 1679: cito da Chaouche 2001, pp. 192, 237.

[163] Cito da Tessari 1969, p. 73. Il passo è tratto dal primo dei due prologhi al *Finto marito*, pubblicato nel 1618.

[164] Cito dalla dedica del Mosini (in Diverse Figure 1947, p. 243). Il realismo era considerato canone popolare, legato a intenti devozionali o magici, del tutto staccato dalle vere pratiche artistiche (cfr. Freedberg 1993, cap. IX: *Verosimiglianza e somiglianza*).

[165] Si vedano *Le "Postille" di Annibale Carracci al terzo tomo delle Vite di Giorgio Vasari*, in Annibale 2006, p. 462. Annibale corregge drasticamente il Vasari sul problema dell'imitazione dall'antico per la ragione molto semplice che "gli antichi buoni maestri hanno cavato le cose loro dal vivo" e la sua contestazione arrivava al punto di fargli progettare, tra il 1596 e il 1605 una mascherata sull'argomento (cfr. G. Perini, *Disegno romano dall'antico, amplificazioni fiorentine e modello artistico bolognese*, in *Cassiano Dal Pozzo*, a cura di F. Solinas, Roma, De Luca, 1989, p. 211).

[166] C. Whitfield, *Ritrattistica: dal "ritratto semplice" alla "rassemblance parlante"*, in Genio 2001, p. 169; e si veda anche Marmi 2009.

[167] A. Boschloo, *Annibale Carracci: rappresentazioni della pietà*, in Docere 1998, pp. 55-60.

[168] Sul complesso significato di Medusa si veda tuttavia I. Lavin, *Bernini's Bust of the Medusa: An Awful Pun*, in Docere 1998, pp. 155-174.

[169] Cfr. M. Le Faucheur, *Traité…*, cit..: cito da Chaouche 2001, pp. 67, 123, 134, 88.

[170] Cfr. G. Giraldi Cinthio, *Discorsi… intorno al comporre dei romanzi, delle comedie e delle tragedie e di altre maniere di poesie*, 1554: cito da Marotti 1974, p. 235.

[171] Cfr. A. G. Bragaglia, *Introduzione* a Perrucci 1961, p. 23.

[172] Zongo Ondedei, lettere del 14 e 24 febbraio 1635 in Saviotti 1903, pp. 72-73.

[173] Appoggiandosi a Sant'Agostino che cita il linguaggio dei gesti dell'attore, il letterato Francesco Buonamici elabora una semiologia del gesto: F. Buonamici, *Discorsi poetici nella Accademia fiorentina in difesa d'Aristotile*, Firenze, G. Marescotti, 1597; così fa anche Gaspare Bonifacio, fratello del più noto Baldassarre dell'Accademia veneziana degli Incogniti, in Bonifacio 1616. Nel 1620 si pubblicano in Francia le *Vacationes autumnales* di Louis de Cressoles, una sorta di enciclopedia dell'espressione vocale e gestuale, e si potrebbe continuare.

[174] Cfr. Hénin 2003, p. 560 sgg. Si veda anche Macioce 2007, pp. 70 sgg.

[175] Rimasta manoscritta: *Castelli 4308*.

[176] Ci si vale per questo dei paggi del principe Taddeo addestrati da un maestro, Stefano de Giudici, appositamente pagato negli anni del teatro. L'"Argomento" di questo "ballo co' gesti" (Hammond 1994, p. 275), il cui prologo e la cui musica furono commissionati a Giulio Rospigliosi, fu pubblicato con il titolo *L'Aquisto di Durindana*, Roma, Rev. Camera Apostolica, 1638. Si tratta evidentemente di un'interessante (anche perché raramente documentata) trasposizione in balletto di materiali attinti dall'*Orlando Furioso*, così come parallelamente si faceva negli scenari dei comici (cfr. *Orlando Furioso*, in Canovacci 2007, pp. 329-353) e nelle opere in musica (si veda il "Dramma della Pazzia d'Orlando, rappresentato in stile recitativo da Musici di tanta eccellenza che non lasciavano desiderare quegli di Roma", rappresentato ad Ancona nel 1631 in occasione del passaggio della regina d'Ungheria, con libretto edito a Venezia dedicato al cardinale Antonio, in Hammond 1994, p. 334, n. 88). E per il pagamento ai paggi si vedano almeno, all'Arch. Barberini della Bibl. Vaticana, *Contromandati Barb. 1634* e i *Contromandati Barb. 1639*.

[177] Cfr. Lee 1974, pp. 42-43.

[178] Bernini D. 1713, pp. 173,175. Gli "atti da muto" sono particolarmente legati alla maschera del Norcino: cfr. R. Ciancarelli, *Frammenti e scritture comiche….*, cit.

[179] Cfr. C. Vicentini, *Da Platone a Plutarco. L'emozionalismo nella teoria della recitazione del mondo antico*, in «Culture teatrali», autunno 2003, n. 9, pp. 135-165.

[180] Bernini D. 1713, p. 179; Baldinucci 1682, pp. 65, 68.

[181] Cfr. Bernini D. 1713, pp. 95-96.

[182] *Ivi*, p. 19. Baldinucci 1682, p. 8. Per questo *David* (1623-24) si veda la messa a punto di R. Preimesberger in Bernini scultore 1998, pp. 204-219.

[183] Che gli artisti citati ricorressero, oltre che all'interpretazione dei personaggi ritratti, all'uso dello specchio mi sembra chiaro da quanto precede e alcuni quadri (per esempio l'*Autoritratto con altre figure allo specchio* di Annibale Carracci) lo dimostrano chiaramente; mentre più anticamente (per esempio Leon Battista Alberti e Leonardo: cfr. R. Galdwater-M. Treves, *Artists on art from the 14th to the 20th century*, London, J. Murray, 1976, pp. 36 e 54) se ne faceva un uso diverso, per emendare da eventuali difetti attraverso la riflessione la propria opera. Che lo specchio fosse usato anche dagli attori – per i danzatori è in uso ancora oggi – è documentato almeno dalla famosa acquaforte di Weyen in cui Scaramuccia insegna a Molière servendosi di uno specchio (cfr. Macchia 1975, p. 74), oltre che da espliciti versi di Le Boulenger de Chalussay (cfr. Chauche 2001 a, p. 79). Nell'eredità di Biancolelli inoltre è registrato uno specchio "finemente lavorato simile a quello" di cui ora è intuibile l'utilità (cfr. Taviani-Schino 1982, p. 120). Ma si deve osservare che, secondo Antonio Riccoboni (*L'Art du théâtre*, 1750), ormai proteso verso una recitazione del tutto naturale, il metodo dello specchio è controproducente perché "il faut sentir ses mouvements et les juger sans les voir" (cito da Chaouche, p. 79). Si potrebbe allora pensare che il suggerimento del Bernini di "farsi ritrarre da uno che sappia ben

disegnare (cfr. *supra*, alla n. 111) mirasse proprio a eliminare questa difficoltà. Ma è certo che anche in questo caso sembra che si miri, più che a costruire la fluidità di un'interpretazione naturale, a una recitazione fondata su singoli atteggiamenti ritenuti di grande efficacia. Oggi l'uso ricorrente della parola "disegno", benché in sé significativo, intende significare la precisione della partitura dell'attore (cfr. Barba 1993, pp. 194 sgg.). In termini inequivocabili ne ha parlato invece Dario Fo quando ha ricordato l'importanza di quell'operazione del copiare e del disegnare "che ti fa capire lo schema geometrico che sta dietro alle forme" e che dunque in questo senso gli è sempre stata necessaria, come attore e anche come regista; e riprendendo, non so fino a che punto inconsapevolmente, le espressioni dell'antica *ut pictura poesis* (che si può dire interrotta solo con il Lessing, il quale teorizza l'autonomia delle singole arti e l'importanza, in quelle visive, della scelta del momento più favorevole) scrive di "grandi pittori" che sono sempre anche dei "grandi fabulatori" (cfr. D. Fo, *Il mondo secondo Fo. Conversazione con Giuseppina Manin*, Parma, Guanda, 2007, pp. 135-154; per la proficua intersezione tra l'attività teatrale di Fo e la sua produzione di artista figurativo cfr. S. Soriani, *Testo ed immagine nel* Johan Padan *di Dario Fo*, in «Letteratura & Arte», 2004, n. 2, pp. 243-260).

[184] Demostene, ammaestrato da un celebre attore tragico, per migliorare la propria prestazione, studiava allo specchio l'effetto dei suoi gesti (Cfr. Perrucci 1961, p. 105, la fonte è Plutarco). E sulla parte che aveva il teatro, proprio come parte della retorica, nel *cursus studiorum* dei Collegi, si veda Fumaroli 1990.

[185] Nelle sue opere da un lato, alcuni spettatori interni al quadro hanno l'esplicita funzione di facilitarla; dall'altro, il mimetismo dei topoi oraziani *si vis me flere* e *ridentibus adridens* passa per la prima volta dall'anima al corpo, suscitando – l'esempio, semplice ed efficace, è quello dello sbadiglio – la stessa reazione nello spettatore (cfr. Hénin 2003, p. 581). Un procedimento che in età manierista e barocca viene potenziato, introducendo uno o più personaggi che invitano esplicitamente all'interno dell'opera.

[186] Il processo era stato infatti descritto da Platone (cfr. Vicentini 2003 e 2012). Il neoplatonismo del Rinascimento, perdente nel Concilio di Trento, ora ritorna prepotentemente in auge in una veste più autenticamente religiosa: è una via che porta al misticismo, anch'esso in seguito scomunicato.

[187] Nel suo *Disegno* (1549): cfr. Hénin 2003, p. 527 e Lee 1974, pp. 40-41.

[188] Per lo stesso motivo Leonardo e Lomazzo chiedevano di far vedere nel quadro la causa della sofferenza e d'Aubignac sosteneva lo stessa necessità per la scena. Cfr. Hénin 2003, p. 587.

[189] *Ivi*, p. 589.

[190] Bernini D. 1713, p. 15. Per il *San Lorenzo* (1617) si veda il capitolo specifico di Schütze in Bernini scultore 1998, pp. 62-77.

[191] Perfino Perrucci scrive che la morte dei martiri, avendo "un'utilità morale" deve apparire "gloriosa e desiderabile" (Perrucci 1961, p. 131). In questo senso la Controriforma si poneva di fatto contro la resa vera degli affetti: cfr. D. Benati, *Annibale Carracci e il vero*, in Annibale 2006, p. 21.

[192] Fin da Aristotele e Orazio dunque il particolare legame tra teatro e arte è specifica similarità di processi interpretativi. Ma, dell'epoca che ci interessa, si potrebbe citare anche un passo di Pallavicino che, nel ricordare analoghi suggerimenti offerti all'oratore da Quintiliano, portava l'esempio degli attori che, immaginando con forza l'avvenimento da imitare, sapevano suscitare in loro la corrispondente passione per trasmetterla al pubblico; a tal punto da restarne sconvolti anche dopo lo spettacolo (cfr. Hénin 2003, p. 590).

[193] Alle due statue andava l'ammirazione appassionata del Bernini (Bernini D. 1713, p. 13; Baldinucci 1682, p. 72). Si tratta di due archetipi, il primo dell'arte classica in una sua versione insieme di bellezza e di pathos, il secondo di tensioni di verità e di natura, in stretta relazione con la tradizione satirica (cfr. Lavin 1982, pp. 104-106). Per il Bernini, secondo il Baldinucci, entrambe "nell'antico avevano in sé tutto il buono dell'arte, perché vi si scorgeva imitato tutto il più perfetto della Natura, senza affettazione dell'Arte". La sua predilezione alla fine per quella di Pasquino mostra la particolare importanza per lui rivestita dalla satira.

[194] Cfr. *Il Gigante*, un'"attione sacra" che si rappresentò nel Seminario Romano nel 1632 e successivamente nel 1637 con il titolo *Il David*: cfr. M. Saulini, *Il teatro gesuitico:* Il Gigante *del p. Leone*

Santi, in «Roma moderna e contemporanea», 1995-III, n. 1, pp. 157-172. Aggiungo che in alcuni Avvisi le espressioni più entusiaste sono riferite più a questo *David* che al contemporaneo *Sant'Alessio* (*Avvisi di Roma* del 14 e del 21 febbraio 1632, *Avvisi Cors. 14*, c. 37). Per il David in pittura si veda Montanari 2007, pp. 124-127.

[195] Si pensi al famoso *Et in Arcadia ego* su cui diedero opere importanti Poussin e Guercino (cfr. E. Panofsky, *Il significato delle arti visive*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 279-301); e ancora alla *Verità scoperta dal Tempo* su cui si esercitarono il Poussin (M. Fagiolo dell'Arco, *Incontri con Giulio Rospigliosi e con Clemente IX*, in Spettacolo 2005, pp. 22 e 27) e, com'è noto, lo stesso Bernini; e anche a quell'*Innocenza difesa*, altra opera rospigliosiana fatta rappresentare nel 1641 nel palazzo della Cancelleria dal cardinale Francesco Barberini, su cui sembra esercitarsi ancora Poussin (*ivi*, p. 26). E sui soggetti delle drammaturgie rospigliosiane potremmo trovare altre corrispondenze interessanti.

[196] Caroli 1995. Questo studio introspettivo, nato con Leonardo e da lui portato a vertici impensabili, conosce in quest'epoca, tra Shakespeare e commedia dell'arte, ma anche attraverso il lavoro coevo di letterati e pittori, risultati fondamentali. Che poi sia Leonardo che Bernini abbiano rapporti precisi con il teatro, secondo lo stesso Caroli, non è casuale.

[197] La lettera, presumibilmente diretta nel carnevale del 1635 a Cassiano Dal Pozzo, è pubblicata integralmente alla fine del cap. 2, doc. 3.

[198] P. M. Cecchini, *Frutti delle moderne comedie ed avisi a chi le recita*, 1628: cito da Marotti-Romei 1991, pp. 78-80.

[199] Bernini D. 1713, p. 13.

[200] Il collegamento del *Laocoonte* alla sofferenza dei dannati e dunque allo stesso Demonio si iscrive in una storia che ha uno dei momenti anche nell'*Anima dannata* berniniana: cfr. Lavin 1993, p. 180.

[201] Cito da S. Chaouche, Introduzione a Chaouche 2001, p. 37.

[202] Cfr. Tamburini 1997, p. 187 n. Sull'argomento il prof. Siro Ferrone ha un volume in corso di stampa.

8.

BERNINI IMPRESARIO?

L'attività dell'artista come impresario, ammesso e non concesso che così si possa definirla, si limita ai suoi ultimi cinque anni di vita, dal 1676 al 1680, e cioè dai suoi 78 anni ai suoi 82, quando verosimilmente gli era ormai preclusa un'attività di tipo attorale[1]; ma fin dall'inizio sono due dei suoi figli, Paolo e Pier Filippo ad assumersi il carico dell'"impresa", valendosi però con evidenza del gusto e degli appoggi paterni. Non è escluso che egli (e/o i suoi figli) si fosse in precedenza interessato al teatro dei comici; anche perché suo fratello Luigi, anche lui abilissimo ingegnere di macchine e insieme attore, costantemente legato alle esperienze teatrali di lui, aveva pochi anni prima (1669) restaurato il teatro "dove si fanno le commedie" e cioè il teatro alla Pace. Si deve notare che solo nel corso del primo anno si menziona chiaramente il "teatro del Cavalier Bernino al Corso"; negli anni successivi l'uso dello stesso cognome ("il Bernino" o "i Bernini") e anche la considerazione dell'età dell'artista non consentono la sicurezza nella parte da lui ricoperta nella gestione del teatro; la quale è resa ancor più problematica dall'albagia del Cavaliere, teso verso "parentadi nobili" e dunque almeno teoricamente restio a operazioni commerciali.

L'interesse dell'artista è tuttavia confermato dal fatto che la regina di Svezia (con cui egli ebbe sempre rapporti eccellenti) era la "protettrice" del teatro; dalla particolare scelta delle opere, che denunciano il suo gusto e anche la sua esperienza di capocomico e "corago"; e inoltre dal fatto che dopo la sua morte non verrà dato più seguito a queste iniziative. Si tratta in massima parte di "operette" o "comediette in musica" o anche "comediole, più tosto che opere" (così sono definite); non drammi eroici, come nel gusto collettivo predominante (per esempio a Venezia), ma commedie, "commedie musicali", come quella già prescelta (da Antonio Barberini? dal Rospigliosi? o su suggerimento dell'artista?) in occasione dell'inaugurazione del teatro Grande dei Barberini, *Chi soffre, speri*, tratta, come detto sopra, da una novella del Boccaccio; o come, forse, quella rappresentata per la principessa di Butero di cui si è detto in precedenza.

L'opera buffa, come genere riconosciuto, è certamente posteriore. Non si può negare tuttavia che a Roma, con il Bernini e con Filippo Acciaioli[2], autore

del famoso *Girello* (1668; e autore anche del primo rifacimento in musica del *Don Giovanni*, *L'Empio punito*, 1669), protagonista e impresario del primo teatro musicale romano, il Tordinona[3], si svolgano numerosi eventi premonitori di un clima e di una predilezione che avranno il loro sviluppo nel secolo successivo[4]. Anche se in entrambi i casi è possibile citare dei committenti (per il Bernini, la regina di Svezia; per l'Acciaioli, i Colonna e i Chigi), in questa seconda metà del secolo parliamo anche di iniziative autonome, nate dal gusto particolare di entrambi, in qualche modo affine, sia dal punto di vista musicale che da quello del testo, e che trova rispondenza in un pubblico che è già maturo come tale. Ne abbiamo conferma in una nutrita corrispondenza di nobili romani con il veneziano Polo Michiel, corrispondenza che costituisce la più importante fonte per qualificare "dall'interno" questi fenomeni.

Le "comediette in musica" promosse dall'artista sono cinque o sei: *La donna ancora è fedele* (testo di Pier Filippo Bernini, musica di Bernardo Pasquini, messa in scena nel carnevale del 1676 nel "salone nuovo" di palazzo Rucellai al Corso); il *Trespolo tutore* (testo di Giovanni Cosimo Villifranchi, con probabili modifiche del pittore-musico Lorenzo Beatucci, musica di Bernardo Pasquini, messa in scena nel carnevale del 1677 nello stesso "salone" che è ormai il teatro dei Bernini al Corso); forse una "bagatella in musica" (musica di Mattia de' Rossi, messa in scena nel carnevale del 1678 sempre a cura dei Bernini, forse ancora nel teatro al Corso[5]); *Gli equivoci del sembiante* (testo di Pier Filippo Bernini, musica di Alessandro Scarlatti, messa in scena nel carnevale del 1679 in casa dell'architetto Giovanni Battista Contini); *L'Honestà negli Amori* (testo ancora di Pier Filippo Bernini, musica dello stesso Scarlatti, messa in scena nel carnevale del 1680 nel teatro alla Pace). Un'altra opera, il *Lisimaco* (con testo di Giacomo Sinibaldi, musiche di Scarlatti o di Pasquini, anch'essa data nello stesso teatro), messa in scena nel carnevale del 1681, quando il Bernini era morto da circa tre mesi, si potrebbe pensare nella stessa prospettiva delle precedenti.

"Comediette in musica" nel teatro al Corso

A circa metà di via del Corso, all'incrocio con via degli Oricellarii (oggi via Borgognona), di fronte all'ampio palazzo dei Caetani, c'era un edificio di proprietà dei marchesi fiorentini Rucellai. Un edificio, a quanto sembra, semidistrutto (era detto il "palazzo abbruciato"), eppure quanto mai adatto ad accogliere, in uno spazio fino ad allora utilizzato a granaio e/o a magazzino, un teatro venale: ampio e centrale, aveva al pianterreno una serie di botteghe di ogni tipo (tra le altre un libraio, un maestro di scherma); mentre sul fianco prospiciente via Borgognona ospitava un gioco di bocce e sull'altro in via de' Condotti aveva di fronte un caffè. Uno spazio che oggi potremmo vedere come un centro polivalente di divertimenti e di servizi pubblici[6].

È a questo palazzo infatti che fin dagli anni '70 si pensa per allestire il teatro dei comici. A muoversi è inizialmente Giovanni Battista Rospigliosi, nipote dell'allora pontefice (le cui aperture si devono probabilmente vedere all'origine dell'esplosione di iniziative di cui qui di seguito), che incarica Pietro Andrea Bufalini[7], architetto urbinate al servizio del marchese Luigi Rucellai, di fare "li tasti" opportuni. Si deve credere che, nonostante l'esito negativo del collaudo, le rappresentazioni dei comici fossero comunque possibili, perché il bando emanato il 7 gennaio 1671 contro i disordini del carnevale menziona espressamente "i comici del teatro del Corso (incontro al palazzo del duca Caetani)"[8].

Il 10 aprile di quello stesso anno si stipula un contratto che prevede, previo il rinsaldamento delle mura a spese del marchese, l'erezione di uno "stanzione per uso di comedie", allargando sensibilmente quello preesistente e rialzandolo al piano nobile dell'edificio[9]. Una struttura che appare come un vero e proprio tentativo di istituzionalizzazione del teatro dei comici, tendente a contrastare l'analoga contemporanea operazione appena avvenuta sul fronte del teatro musicale (Tordinona, 1671). È il comico napoletano Domenico Antonio Parrino (detto *Florindo*; che era anche letterato e menante); quello stesso che, insieme con *Scaramuccia* avrebbe dovuto inaugurare il primo Tordinona (1669)[10], a tentare l'operazione, stipulando un contratto di affitto di tre anni esplicitamente allo scopo di rappresentar commedie.

In un altro documento notarile[11] il Parrino descrive gli elementi di questo teatro interno al palazzo. È una delle pochissime descrizioni di una stanza di comici: un mondo per tanti versi sommerso su cui solo le ricerche archivistiche possono a volte gettare qualche luce. Nello spazio dell'udienza "seditori" e cinque ordini di palchetti di ventitré palchi ciascuno, di legno grigio o di travertino; sulla scena, dopo l'arcone sostenuto da pilastri con adeguati "ornamenti", quattro pezzi di scena per parte e cieli corrispondenti, più un fondale diviso al centro "da poter aprire e serrare". Alcuni ingressi indipendenti vi sono espressamente previsti, così come due stanze "abitabili" (come nel piccolo teatro fiorentino di Baldracca[12]…!) per le necessità dei comici. Una struttura che, salvo la povertà della decorazione, sembra, almeno nei suoi elementi fondamentali, del tutto omologabile a quella di un teatro per musica di tipo veneziano; ma che, ad un'indagine ravvicinata, rivela alcune, importanti peculiarità. I "pezzi di scene" hanno porte e finestre praticabili e ci parlano di un palco innanzitutto agito, anche in senso verticale; e, nell'udienza, i "ferri con punta ai parapetti delli palchetti o seditori acciò non si possi scavalcare" di un pubblico rissoso ed indisciplinato. Mentre il passo "tutto il vano che resta su la scena e detto stanzione si ridurrà a palchetti" conferma quella che sembra una vera particolarità del teatro dei comici: il palco a piattaforma aggettante nell'udienza. Dunque un teatro non nettamente bipartito, come sarà invece il teatro all'italiana, luogo privilegiato dell'opera in musica, nato da esigenze acustiche in primis, ma anche economiche e sociali ed infine urbanistiche[13].

Tutto fa credere che il contratto sia stato rispettato e che i comici si siano prodotti in quella struttura per tre anni. In quell'ottobre un altro papa, Clemente X, emana un Chirografo[14] allo scopo di permettere al Rucellai, tramite un'ipoteca sul palazzo, di reperire la somma necessaria al risanamento dell'edificio. Che le mura siano state adeguatamente rafforzate, lo prova il fatto che negli anni successivi il palazzo sarebbe stato effettivamente luogo di spettacoli famosi e frequentati: che sono proprio le "operette per musica" berniniane.

fig. 27 I due granari citati nei conti di spesa per la costruzione dei due teatri, allestiti, il primo nel 1676 (in uno spazio abbastanza ristretto e cioè nel "granaro grande") per *La donna ancora è fedele* e il secondo nel 1677 (quando si annette anche un "granaro minore" contiguo) per il *Trespolo tutore*, dovrebbero corrispondere a quelli certamente già esistenti nell'anno 1668, quando sono utilizzati come magazzino di strutture teatrali dopo la *Baltasara*[15]. Il primo potrebbe essere ancora il teatro di *Florindo*; mentre il secondo è, almeno in parte, ovviamente nuovo e certo allestito con (almeno) la supervisione dell'artista.

Strano impresario, in verità, il Bernini.

Questo teatro al Corso si inaugura infatti con un'opera gratuita: "diman sera si comincia quella [l'opera] di Bernino, che volendo far parentadi nobili, pensa di dare trattenimenti al publico et acquistare aplauso nella magnificenza e grandiosità"[16]. Di quel gennaio sono infatti le trattative (economiche) dell'artista per far sposare il figlio Paolo a una figlia del marchese Orazio Del Monte, primo gentiluomo della Camera della Regina[17] e contemporaneamente si prepara "una sola comedia, che si fa fare in musica da alcuni architetti, dipendenti da monsignore Bernini gratis et amore, alla quale concorre tutta Roma e la regina particolarmente, la quale si tira dietro molti Cardinali in questa occasione"[18].

Sono anni a dir poco difficili per il teatro. All'unico teatro impresariale per musica, il Tordinona, aperto da pochi anni (1671) con enormi difficoltà per l'influenza determinante del Rospigliosi, segretario di stato del pontefice, e di Cristina di Svezia, chiuso nel 1675 per il Giubileo, non è stato concesso di riaprire. I passi citati riferiscono di una inaugurazione in sordina del piccolo teatro berniniano, almeno inizialmente gratuita, forse per gli scopi di cui sopra, ma soprattutto per proteggere il teatro dall'accusa di essere "venale", l'accusa all'epoca più pericolosa, insieme a quella di valersi delle esibizioni delle "cantarine". Il trattato dell'Ottonelli, infatti, aveva distinto con particolare riprovazione le commedie mercenarie date al popolo da quelle messe in scena gratuitamente per un pubblico di nobili "intendenti"[19]. Presto sarà invece evidente non solo che nel teatro al Corso si esibiscono donne cantanti, ma anche che si lucra sugli spettacoli.

Certo vi ha una parte importante il "monsignore Bernini", cioè Pier Filippo, letterato di un certo peso, autore di testi per musica, di cui si sono di recente segnalati importanti documenti in relazione alla composizione del testo e anche alla messinscena della prima delle due opere, e cioè di *La donna ancora*

è fedele[20]. Gli orientamenti della chiesa sui melodrammi profani non gli consentivano molto verosimilmente di uscire allo scoperto: mentre alla luce delle presenti ricerche egli si rivelerà, per esempio, assiduo collaboratore dello Scarlatti operista. Certo, se, come si scrive nel dispaccio citato, gli architetti sono "dipendenti", sembrerebbe più logico pensare al Cavaliere; ma la dipendenza potrebbe anche essere quella che si deve all'autore del testo o a un impresario da cui, attraverso il padre, tutto dipende. Un altro Avviso avvalora peraltro l'importante funzione degli "architetti" nel teatro del Bernini, riportando che la regina di Svezia va tre volte al "Drama in musica recitatosi con la direzione e spesa di diversi architetti e pittori"[21] e sembra in tal modo richiamare implicitamente l'innocua dimensione di artisti dilettanti che era loro legata nel caso delle commedie recitate; ed evidenzierebbe insieme anche un tentativo di emancipazione degli artisti in autonome iniziative teatrali. In un ulteriore Avviso è confermata la parte del figlio dell'artista: "A Caetani al Corso, si è dal figlio del Bernini con tre altri di compagnia apperto un theatro di comedie che dà gran gusto per riuscire molto belle"[22]. Ma il figlio potrebbe essere anche Paolo, il primogenito: una lettera di poco antecedente del marchese Settimio Olgiati, uno dei corrispondenti di cui sopra, sempre bene informato, informa il nobile veneziano Polo Michiel che a Roma ci sarà un'opera "che fa fare il Sig. Pavolo Bernino con altri virtuosi quale riescerà una cosa esquisita essendo nuova, è tutta musica di Bernardo dove anche recita una donna chiamata la Signora Antonia"[23]. Bernardo Pasquini, musicista di prima grandezza nella Roma del secondo Seicento, è attivo soprattutto per la regina: anche per questa via si conferma la "protezione" di Cristina. Se è vero che la cantante era la celebre "sirena" Antonia Coresi, anch'essa legata alla regina e (di più) ai principi Colonna[24], il livello di queste rappresentazioni doveva essere davvero molto elevato. Quanto agli altri "tre altri di compagnia", due di questi erano forse il duca Giovanni Pietro Caffarelli ed il Crispolti[25], il terzo l'altro figlio del Cavaliere; oppure monsignor Cerri, di cui si dirà più oltre.

È certo comunque che il nuovo teatro, l'unico aperto al pubblico della stagione, ha fin troppo successo: ma, oltre alla regina "che si tira dietro molti Cardinali", anche due principi di primaria importanza, il principe Altieri e il principe Orsini, pretendono 40 biglietti gratuiti per sera: insopportabile per un piccolo teatro. Allora "si prese per espediente sparger la voce esser ammalato il primo comico e così sino all'ultimo giovedì di Carnevale fu chiuso quel theatro per imparar la strada a chi desidera simili solazzi di farsi a proprie spese nelle loro case senza sperare ne' gonzi"[26]. E dunque il teatro chiuse "con molte inimicitie"[27]. Ma Avvisi successivi riportano che le "comedie de Bernini", già interrotte, proseguivano, a richiesta dell'ambasciatore di Francia, anche in quaresima, "al luogo solito a Caetani o a Farnese"; e che ciò avveniva "senza recare alcuno scandolo poiché si caminerà con la corrente"[28]. Questo "luogo solito" potrebbe far supporre che altre commedie berniniane, o messe in scena "con l'assistenza

de fratelli Bernini", si rappresentassero prima di quest'anno anche al Mascherone di Farnese.

Alla fine di quell'anno, il papa non è più Clemente X, ma l'ancor più rigoroso Innocenzo XI Odescalchi, nemico giurato del teatro. Non solo al Tordinona non è concesso di riaprire, ma "si dice che si demolirà […] e che in detto luogo si collocaranno poveri mendicanti"[29]. Per le insistenze del Governatore, che Innocenzo XI riceve sempre "con sopracciglio"[30], il pontefice concede la licenza, oltre che al Contestabile, al solo Bernini: ed è, insieme all'Avviso estense relativo alle aspirazioni nobiliari del Cavaliere, l'unico documento che assegna il teatro proprio all'artista. "Si è concesso licenza di potere recitare comedie in musica nel teatro del Cavalier Bernino al Corso onde non sarà il Carnevale tanto malinconico quando si credeva al principio"[31]. E più diffusamente: "Finalmente ha acconsentito Nostro Signore che si recitino in questo carnevale "due operette in musica, una delle quali si rappresentò due anni [or] sono, in un piccolo teatro che sarà mezzo publico e si pagherà qualche cosa all'entrare, a condizione però che non ci cantino donne. Ma all'incontro, ha ordinato che si riduca a uso di granai il teatro nobile [il Tordinona] che si era fatto con molta spesa, non volendo in modo alcuno luoghi fermi di recite. Et passate le feste, si comincerà a demolire"[32]. Il contemporaneo divieto ai teatri "venali" e specialmente quello diretto ai musici di cappella di cantare nei teatri e quello rivolto alle donne di recitare e cantare (con quest'ultimo si restaura l'antico divieto di Sisto V, abrogato al tempo dell'apertura del Tordinona) è definitivo e rende di fatto impossibili anche gli spettacoli gratuiti[33].

Nonostante questi divieti e la prospettiva della perdita del teatro più importante, l'Olgiati riesce a consolarsi: "qui habbiamo una piccola operetta quale ancora non principia e non è stato pocho in tempi sì calamitosi, tanto maggiormente che prevalerà il denaro, ma di nascosto, stante che il Papa non voglia nome di teatro e perciò si fa in piccolo sito al Corso"[34]. Nel dibattito che di lì a poco si svilupperà – e che porterà, alla fine del secolo, alla totale demolizione del Tordinona – il teatro, come "luogo fermo di recite", è visto come l'equivalente della pratica fissa del concubinato[35]. Negli Avvisi si conferma: "Nostro Signore non voleva che si facessero, ma monsignor Governatore ne ha poi ottenuta la grazia, rappresentandogli gli inconvenienti che potevano occorrere dal non farsi le dette comedie"[36]. La commedia per musica che si dà al teatro del Corso è il *Trespolo tutore*[37]. Nella compagnia cantante aveva la funzione principale Lorenzo Beatucci, un pittore fiorentino molto versato nella musica (il suo canto "all'improvviso" era apprezzatissimo dalla regina[38]), che figura come firmatario nel contratto stipulato con il proprietario dei due granai, il conte Luigi Rucellai[39]. Com'era prevedibile, le limitazioni imposte dal pontefice contro le commedie venali non sono osservate: "havendo poi Sua Santità saputo che si volevano mercantare le sedie e i palchetti dagli interessati nel negozio, si è preso una grandissima colera e non ha voluto sentire più parlare li boni politici e le perso-

ne anche più religiose [che] non possono contenersi d'esagerare contro questa prohebizione, per il conoscimento che hanno […] che in qualunque ben regolato governo sono stati in ogni tempo concessi al publico questi spassi […] viene disaprovata la resecazione di tante spese che prima si facevano in guarnire abiti, in fabricar caroze et in mille altre cose che davano gli alementi a tanta povera gente mentre è certo che i bisogni di esse sono infinitamente cresciuti e che nel Monte di Pietà no si ricorda tanta quantità di pegni come al presente si vede"[40].

Nonostante questo malumore diffuso, il pontefice tenta allora di ritirare la licenza concessa e "bisognò fatigare persino a giovedì per remunerarlo, il che ottenutosi, per non darli campo si rivoltasse un'altra volta, si affittarono subito le sedie e palchetti e questa sera da recitanti si affitterà il teatro"[41]. E sembra che entri in gioco un nuovo protagonista e che i teatri ora siano due: si cita infatti anche quello del duca Caetani, proprietario del sontuoso palazzo prospiciente il "palazzo abbruciato": "Nelli soliti teatri nel Corso, si legge infatti negli Avvisi, il Duca Gaetani et il Bernini daranno domenica principio alle comedie e li Cardinali Chigi, Acciaioli e Nini col Contestabile hanno già dato bona mancia per quella del Bernini". Per quest'ultima occorre pagare due volte, "una per il palchetto e l'altra per la comedia" e forse anche per questo essa "non è interamente piaciuta"[42].

Ma il controllo delle autorità è con il nuovo papa rigoroso e comporta serie complicazioni per i nostri teatranti. "Da alcuni particolari si era disposto un teatro per recitarvi comedie in musica havendone prima riportato la permissione con alcune limitazioni, un giudice del Vicario col notaro furono a vedere il teatro nel quale erano fatti diversi ordini di palchi, ordinò il Giudice si gettassero a terra, lasciandone un solo ordine e quello aperto [cioè senza "bandinelle" né "gelosie" e "nemeno vole che siano serate le divisioni de l'uno e de l'altro ma […] quasi che in comune siano"[43]], acciò possa esser veduto chi vi va, non volendosi permettere che vi possino andar donne di malaffare nascostamente e vien creduto che si faranno tutte le diligenze perché non si reciti"[44]. Ma tutto quel che si ottiene è che i biglietti rincarano e che "ora che comunicanti sono i palchetti, più pubblici sono gli scandali"[45]. La premura del principe Colonna, sotto la cui "protezione" si rappresentava la commedia, a ubbidire ai dettati pontifici ("fece disfare il suo [palchetto] di già acomodato"[46]) dice comunque più di molte parole la gravità della situazione.

… "in casa dell'Architetto Contini"

La licenza concessa in quel carnevale è del tutto eccezionale e, come si è visto, connessa a un impegno di smantellamento del teatro Tordinona nell'anno successivo. L'anno seguente il papa torna dunque a ribadire che le commedie saranno permesse solo a condizione che non siano venali "il che inteso da

comici hanno tutti tralasciata l'impresa, per non voler alcun cieco cantar senza quatrini"[47]. La licenza fu dunque faticosamente ottenuta per il (solo?) teatro alla Pace da una "compagnia d'istrioni"[48]. Dell'intenzione di rappresentare la "solita [commedia] del Bernini e Gaetani"[49] si scrive peraltro sugli Avvisi: e, anche se mancano documenti positivi al riguardo, quella del Bernini è forse la "bagatella in musica" di Mattia de' Rossi[50], un altro architetto berniniano che ha imparato a far commedie "nella scuola di Pitagora"[51]. Che egli concorra invece all'inaugurazione di un teatro concorrente, il Capranica, che apre i battenti in sordina proprio in questa stagione[52], appare meno probabile.

Ma le difficoltà romane sono evidenti se è vero che nel novembre di questo 1678 Filippo Acciaioli, già protagonista dell'apertura del Tordinona, parte "con animo disperato" per Venezia[53]. Per Venezia partono anche, per esser loro vietato di prodursi anche nei lucrosi teatri profani, i "migliori musici della romana Corte […] doppo essere stati preceduti nella mossa già due settimane da altri lor compagni per far pompa in quelle opere [teatrali] del loro valore", mentre a Roma cantanti chiamati da altre città, incuranti delle commissioni religiose, riempiono impunemente i teatri. Di questa pesante perdita subita dai luoghi sacri, il papa è intimamente "non poco turbato"[54], ma proprio la sua dirittura morale non gli consente di recedere dalla sua battaglia. I "traditori" sono dovunque, anche nel cuore della cristianità: oltre ai due fratelli Fede, celebri cantanti della Cappella Pontificia, anche i monsignori Cerri e Bernini sono ripresi per aver osato immischiarsi in iniziative profane, come l'insegnamento della musica alle dame[55]. Ma ben peggiori infrazioni sono alle porte.

L'anno seguente la crisi economica grava sulla città: "Principi e Cardinali […] per dar nel genio del Papa si sono ritirati fuori di Roma, ognuno restringe le spese […] e il popolo perisce di fame e la città ha perso ogni alegrezza e decoro"[56]. Alla fine però i divieti pontifici, che riguardano anche tutti i possibili divertimenti, festini e cantanti e (ovviamente) cortigiane, anche se inizialmente sostenuti dagli ambasciatori[57], continuano ad essere in qualche modo elusi, grazie all'intervento, probabilmente interessato, questa volta del cardinale Vicario:

"Benché nel Carnevale si prohibissero da Sua Santità li teatri, si sono nondimeno in questa quadragesima aperti con licenza dell'Eminentissimo Vicario"[58]. Giovanni Battista Contini[59], uno dei versatili artisti berniniani sopra citati, "aprirà il teatro preparato dalli monsignori Cerri e Bernini, che, passati tra bacchettoni per dar buona fede all'hoste, vanno solamente in certi festini segreti non penetrati dal sole, per non perdere il concetto di santi appresso Sua Beatitudine"[60]. Due monsignori dunque "preparano il teatro", per sperare di ottenere la concessione della sospirata licenza. *Gl'equivoci del sembiante*, un'opera in parte recitata e in parte cantata, si vale dell'"assistenza de fratelli Bernini"[61]; ma si scrive anche "colla direttione del Bernini in casa dell'Architetto Contini"[62]. Ci si domanda allora se questo Bernini sia il Cavaliere; ma la risposta è ancora interlocutoria. L'autore del testo – lo si afferma nella dedica "Al discreto Lettore" del libretto – è lo

stesso di *La donna ancora è fedele*, e dunque dovrebbe trattarsi di monsignor Pier Filippo, che, come era l'uso, è verosimile che dirigesse, come autore del testo, la messinscena[63]. Settimio Olgiati, sempre bene informato, scrive il suo entusiastico apprezzamento per la commedia "fatta da Bernini e Contini"[64]; dove il secondo nome potrebbe indicare la sede delle rappresentazioni, il responsabile delle scene, oppure, anche un socio effettivo dell'"impresa". La regina l'ha talmente gustata che la fa rappresentare anche al Collegio Clementino "dove con più decoro vi va il Sacro Collegio"[65]. L'impresario francese del Tordinona, il conte Giacomo d'Alibert, anch'egli protetto dalla regina, impossibilitato a giovarsene nel suo teatro, ha prestato gli abiti teatrali al Collegio, ricavandone un non congruo compenso[66]; e per la ressa (e anche per le pretese dei Cardinali, forse autorizzati dalla regina[67]) non sono mancati tafferugli all'entrata. Il compositore delle musiche è un siciliano, l'esordiente Alessandro Scarlatti, la cui sorella ha sposato un chierico, una colpa che lo rende quanto mai inviso alle autorità; ma i Bernini ne apprezzano tra i primi l'eccellenza, tanto che Pier Filippo, proprio in questi mesi, ne tiene a battesimo il primo figlio[68]; e la stessa Cristina manda a prenderlo in carrozza perché possa suonare nell'opera[69]. In più si verifica ancora una volta che cantanti e suonatori dell'opera – uno scandalo: fra essi i maggiori lucratori sono addirittura i fratelli Fede, musici della Cappella Pontificia! – ne ricavano denaro[70]. La collera del papa è grande e si temono punizioni esemplari, anche per il cardinale Felice Rospigliosi, protettore della Cappella Pontificia, e perfino per chi ha ospitato privatamente la commedia[71]: così i musici "stanno ritirati in chiesa" e il cardinale va a fare gli esercizi spirituali "in loco sacro". Alla fine, l'unico baluardo dei comici e dei musici è la regina. Se il cardinal Vicario dichiara infatti "essersi ciò fatto senza sua licenza", la sovrana "per placare il Papa, quando non possi far altro, pensa […] assumere sopra di sé la colpa"[72]; chiede, e non ottiene, udienza. Ma l'Olgiati, sensibile alle particolari attrattive delle musiche dell'esordiente Scarlatti, scrive che, delle quattro opere rappresentate quell'anno, la migliore era proprio quella composta dal musicista siciliano, "una pastorale di solo quattro persone […] riuscita una divinità"[73].

…e nel teatro alla Pace

Anche il teatro alla Pace ha una sua storia recente. Eretto nel dicembre del 1663[74] per volontà di un altro "nipote", il cardinale Flavio Chigi, anche lui ben noto teatromane, assolutamente intenzionato, afferma il Raggi, a "dare pascolo al popolo" con le commedie dei comici professionisti (che infatti fa venire da Mantova). Un teatro a palchetti[75], eretto all'interno del palazzo dei Mellini (ma con ingresso, riaperto ad ogni carnevale, in quello attiguo di un recalcitrante cardinale Maculani[76]) nei pressi di piazza Navona; un ambiente certo più degno di quello "stallone farnesiano"[77] a cui i comici erano legati fino ad allora.

Alcuni bandi (1666, 1667) impongono loro il nuovo teatro: nel 1667 sono ancora i comici del duca di Mantova; l'anno seguente, come si è già scritto, è la compagnia di Giovanni Antonio Lolli, un altro celebre "Graziano"[78]; nel 1669 è invece *Scaramuccia*, reduce dai trionfi francesi, che alterna questo al teatro della regina di Svezia[79]. E per quest'ultimo carnevale Luigi Bernini insieme a Giovanni Antonio de' Rossi, esponente di una famiglia di artisti (e tipografi?) anch'essi legati al Bernini, restaura il teatro[80] "per servitio" di Giovanni Domenico De Cupis[81] – un nome sempre legato al teatro dei comici – che in quegli anni è verosimilmente il proprietario dell'edificio.

Lo stesso vano conobbe in seguito almeno un'altra luminosa stagione, negli anni 1680 e 1681. La conversione anche di questo spazio a struttura per opere musicali è segno evidente della grande fortuna del nuovo genere, destinato a offuscare il favore goduto fino ad allora dalle commedie e dai comici.

Il carnevale del 1680 si apre all'insegna dei rigori innocenziani: i "barboni" percorrono l'Urbe esortando alle "divozioni" per allontanare l'ira divina e la peste in particolare; e ancora si insiste sul "mancamento di guadagni nelli poveri artigiani". Sugli Avvisi le sontuose feste del passato sono rievocate con gli accenti di un'età dell'oro perduta: "Si poteva ben dire Roma felice per la splendidezza che sotto il tempo del pontificato di Urbano VIII et sino che sono riusciti li cardinali Antonio Barberino, Este, Orsini et Contestabile Colonna; hora si può dire infellice per la molta povertà et poca liberalità ne' Grandi, mentre aspirano di arricchire i loro erari, poco curandosi d'altro"[82]. Come l'anno precedente l'opposizione si fa sentire anche all'interno della Chiesa e si fa irrefrenabile: i Gesuiti ricevono le Dame alla commedia che si rappresenta al Seminario Romano; e alla fine è ad esse (e perfino alle cortigiane) concesso di mascherarsi[83]. E, si legge in un Avviso, se il papa proibisce "con li festini toccarsi la mano, esse si toccheranno i ginocchi" e così "si verificherà l'assioma 'ars deluditur arte'"[84]. L'Olgiati non manca di inviare notizie a Venezia: quest'anno l'opera data dai Bernini ("parole di Monsignor Bernini" sotto lo pseudonimo di Felice Parnasso) non è "riuscita, è troppo scarsa l'intreccio", ma "nella musica [di Scarlatti] non si puol negare che vi siano delle belle cose"[85]. E anche quest'anno gli Avvisi scrivono della commedia "del Contini"[86], la cui veste di socio nell'"impresa" dei Bernini sembra, a questo punto, quasi certa.

C'è quest'anno un sicuro contatto dell'Acciaioli con il nostro teatrino alla Pace. Infatti i Bernini prendono a prestito i suoi abiti teatrali "per il prezzo di cinque palchetti", giungendo anche a permettergli, in barba ai divieti pontifici, la costruzione di una "scaletta particolare"[87] per il libero accesso ai tre palchetti donati dal gentiluomo ad alcune nobildonne romane. Ma la collaborazione non è duratura e l'Acciaioli "per vendicarsi d'un aggravio che pretendeva aver ricevuto rispetto a un palchetto sullocato da lui, portò via alcuni abiti, con che non fu possibile quella sera [che] si facesse l'opera, benché il teatro fosse già pieno"[88]. L'Olgiati è uno dei partecipanti all'operazione: "per una picca tra il Ca-

valier Acciaioli e Monsignor de Giudici […] avanti notte andammo a portar via li abiti". La regina, che, come "protettrice" del teatro[89], aveva preso ad andarci tutte le sere[90] invitando i cardinali "in abito corto, dove prima andavano con la zimarra"[91], "n'ebbe grandissimo disgusto"; e non valsero le intercessioni dei cardinali[92]. Il papa, che aveva disposto di mandare in galera il cavalier Vaini, colpevole di una chiassata al teatro del Fico[93], era pronto a fare altrettanto con l'Acciaioli; ma lui si buttò "ai piedi della regina" per chiederle perdono; e perdono ottenne[94]. La regina poté andare tutte le sere alla prediletta opera in musica, ora alla Pace, ora al Capranica[95]. Pare che il papa riuscisse finalmente a imporne la gratuità: il risultato fu che la ressa fu molta, per la gioia dei borsaioli[96].

Alla fine di novembre di quell'anno muore, come è noto, il nostro artista: una vita lunga e pienissima, anche per le molte attività nel teatro. Protetta dalla regina, quella che è verosimilmente l'ultima delle opere in musica promosse dai Bernini, viene data nel carnevale seguente: sarà il *Lisimaco*, messo in scena ancora nel teatro alla Pace; ma il suo tono drammatico, diverso dalle precedenti, farebbe supporre una committenza già estranea a quella dell'artista[97].

Un nuovo gusto e un nuovo concetto di pubblico

Emerge da quanto precede che è nato ormai un nuovo pubblico dai gusti del tutto profani e che la passione di spettacoli è così forte che il governo pontificio non riesce a imporsi né sui principi né sui semplici cittadini e neppure sui chierici. Il gentiluomo mandato dall'ambasciatore di Spagna a impedire il festino pubblico vietato dal papa non riesce nel suo mandato: deve intervenire lo stesso ambasciatore "precipitando giù dalle finestre, l'istromenti delli sonatori"[98]. Nonostante i divieti e perfino in quaresima, il grande successo ottenuto da *Gl'equivoci del sembiante*, musicata da Scarlatti, induce a replicarla "in casa del [conte] Capizucchi, e poi del Ravvenna, e si reciterà di nuovo con l'assistenza delli Fedi, musici della Cappella Pontificia, che nel spartire le doble che si danno in pagamento dell'opra assistono come capisquadre"[99]. Gli stessi musici della Cappella Pontificia lucrano dunque sull'opera profana: e perfino in quaresima[100].

Anche su questo successo il Bernini precorre gli eventi, valendosi spregiudicatamente delle sue particolarissime conoscenze in alto loco. La particolare protezione di Cristina di Svezia, confermata dalla presenza di musicisti come Pasquini e Scarlatti, da lei prediletti, è importante per la protezione degli artisti e anche per la speranza di una riapertura dei teatri. Per quanto la parte del Bernini sia defilata – ed è probabile che lo sia volutamente –, non vi è dubbio che egli si schieri a favore di questa.

La scelta delle commedie conferma la consonanza del Bernini con il gusto del Rospigliosi: si ricordi il Prologo di Urania e Talia nella *Baltasara*. *La donna ancora è fedele* o *L'Honestà negli amori* sembrano titoli di commedie riforma-

te, scelti per tranquillizzare un papa che persegue con rigore la sua campagna contro il teatro. Un gusto che, forse non solo a causa di forza maggiore, rinuncia alle scene spettacolari e che mostra invece di prediligere la brevità e la raffinatezza, e anche le storie divertenti e amorose. In un Avviso si mette in rilievo quanto il gusto delle dame sia nel caso determinante: "Si faranno poi le comedie col riflesso che non si paghi e si levino i parapetti ai palchetti per levar lo scandolo, onde intervenendovi poche dame, le scene saranno meno ridicolose"[101]. Ma le dame continuano a intervenire, nonostante gli espliciti divieti del papa[102].

E c'è un altro aspetto che conviene rilevare:

"La comedia del cavaliere Acciaioli in musica si è recitata per la quarta volta; e dimane sera si comincia quella di Bernini […] Ecco quanto di privato e publico ho da portare alla notitia del serenissimo signor Duca"[103].

Per questo dispaccio inviato il 1 febbraio 1676 da Alessandro Caprara al marchese Carlo Francesco Pio di Savoia la rappresentazione della *Prosperità di Elio Sejano*, messa in scena nel palazzo del principe Colonna dai "cavalieri" diretti dall'Acciaioli, ha un senso privato; e in fondo non potrebbe essere altrimenti, data l'assenza ostentata del principe[104]. Mentre lo spettacolo dato al teatro del Corso da un gruppo di architetti facenti capo al Bernini (o ai Bernini) è qualificato senz'altro come pubblico: un uso del termine che saremmo tentati di pensare moderno, perché farebbe riferimento a un'attività speculativa. In realtà il riferimento ordinato degli aggettivi non è così sicuro. Non tutti i documenti in nostro possesso presentano infatti questo piccolo teatro al Corso in questo modo: un Avviso, diffondendosi sugli inconvenienti succeduti nell'opere private"[105] porta l'esempio particolare del teatro del Bernini.

Dobbiamo pensare che la condizione privata della persona Gian Lorenzo Bernini possa superare, ancora a questa data, la vasta risonanza data a questo spettacolo e anche la partecipazione di una regina e di molti cardinali?

Nel carnevale dell'anno seguente il teatro al Corso sarà definito in un altro Avviso "mezzo publico e si pagherà qualche cosa all'entrare". Questo passo sembra far derivare una parziale pubblicità dal pagamento di un biglietto. Ma ancora: perché questa pubblicità non è totale? Perché il Bernini è un privato e non è costantemente visitato da spettatori rappresentativi?

All'alba dell'età moderna come momento di fondazione delle moderne istituzioni tutti i significati si confondono e convivono. Non esiste un senso moderno con cui, anche alla luce di un'età passata, oggettivamente classificare i fenomeni. Ma come ancora sopravvivono gli apporti diversi dello spettacolo, per esempio quelli del librettista e dei pittori delle scene, così esistono anche le prospettive diverse con cui i diversi relatori, ognuno con una propria, diversa cultura, si pongono di fronte agli eventi; e le diverse immagini che di conseguenza ci trasmettono.

La commedia proposta nel 1676 dal Bernini, *La donna ancora è fedele*, breve e raffinata, impreziosita dalle musiche di Pasquini, riscuote il generale gra-

dimento. Fabio Fani, forse un componente di una "conversazione" romana di cui molto si scrive nelle corrispondenze di quegli anni, con uno sguardo che potremmo dire già moderno, ne scrive al veneziano Polo Michiel come della più bella della stagione[106]. Ma negli Avvisi si afferma che non si può paragonare con l'altra "dell'eccellentissimo Contestabile – il collegamento con il committente pare inevitabile! – essendovi la medema differenza nella qualità delle opere che tra personaggi che le fanno rappresentare"[107].

Tutto ci fa pensare che il passo rifletta un'opinione ancora prevalente. Particolarmente a Roma, dove tante realtà restavano vincolate ai loro sensi feudali, accostare i due fenomeni poteva sembrare non pertinente e anzi in qualche modo sacrilego, il teatro non costituendo ancora per sé un punto di riferimento autonomo e accettato.

Ci sono alcuni particolari che avvalorano il senso di un clima complesso in cui la nuova istituzione fatica a prendere corpo. Il principe di Palestrina richiama al suo servizio un musico già prestato al teatro[108] e questo potere di richiamo è sentito come un giusto diritto; il conte d'Alibert, tenuto in sospeso fino all'ultimo, non riesce a fissare in tempo i musici per le opere al nuovo teatro Capranica[109]; la cortigiana Nina non manca di lamentarsi per non potere andare a vedere l'opera e di non poter fruire di "quella libertà ch'hanno havuta [che le cortigiane hanno havuta] pel passato"[110]. Non basta. In un carnevale particolarmente irto di proibizioni e divieti si approfitta dello spettacolo al Collegio Clementino per leggere pubblicamente "li foglietti segreti degli avvenimenti di Roma"[111], e cioè gli Avvisi: un uso politico del teatro che non serve certo a ripianargli la strada.

Potrebbe sembrare che, nonostante le molte difficoltà, la definitiva istituzionalizzazione dell'opera impresariale per musica sia, anche a Roma, ormai prossima. In realtà il teatro come pubblica istituzione ha bisogno, per diffondersi e crescere, di molte libertà. Ha bisogno di liberi contenuti e di una libera fruizione; di liberi teatri in legittima competizione; di una libera osservazione dei contratti da parte degli operatori; e soprattutto di poter contare su libere licenze.

I tempi erano, a Roma, ancora precoci per simili argomenti e in particolare per i "luoghi fermi di recite". La morte del Bernini interrompe l'iniziativa che solo il suo nome e le sue eccezionali aderenze avevano potuto garantire.

Proprio lo straordinario consenso riscosso dall'opera in musica finirà per decretarne la fine: nel 1697 sarà distrutto per decreto pontificio il primo e più famoso teatro impresariale romano per musica, il Tordinona.

NOTE

[1] Il Pascoli attesta comunque che "anche nella stagion più canuta mostrava un cuor giovanile" (Pascoli 1730, I, p. 324). Un Avviso dà notizia che il Bernini anche nel febbraio 1675 rappresentava commedie: in particolare che il cardinale Altieri con nobile comitiva andava "la sera alla Comedia del Bernini"; in realtà si tratta di un Avviso datato per errore al 1675, in quanto nello stesso Avviso si scrive anche da "Napoli XI febraro 1676" (*Avvisi Barb. 6413*, 15 febbr. 1675, [ma 1676]). Il 1675 era infatti un Anno Santo, in cui era proibito fare teatro.

[2] Cfr. Tamburini 1986.

[3] Per il quale si veda Cametti 1938 e Rotondi 1987.

[4] La musicologa Carolyn Gianturco (1975) rileva infatti l'importanza di queste esperienze romane nel tardo Seicento: tendenze originali dell'opera espresse da alcuni musicisti come Alessandro Melani, Alessandro Stradella, Bernardo Pasquini, Alessandro Scarlatti, gli ultimi due espressamente legati all'impresariato del (o dei) Bernini.

[5] Per queste prime tre commedie in musica, si vedano le relative schede in Tamburini, 1997, pp. 133-135, 136-138, 142.

[6] Se ne vedano diverse immagini pubblicate in Tamburini-Rotondi-Capalbi 1999-2000.

[7] Sul Bufalini, nato nel 1620 e attivo anche in Dalmazia, alcune notizie si trovano in Tamburini 1997, p. 275n, a cui si rimanda anche per i dati archivistici della questione.

[8] Si veda nei Regesti VII, p. 94.

[9] *Nota ASR 4316*.

[10] Operazione poi non effettuata perché il teatro, inaugurato nel 1671, fu convertito in un teatro per musica. Per *Florindo* e *Scaramuccia* al Tordinona si veda Cametti 1938, I, p. 43; per *Florindo* in particolare, che, dopo i tre anni stabiliti dal contratto, sarebbe andato ad arricchire le cronache teatrali e anche l'editoria napoletana, cfr. U. Prota Giurleo, *I teatri di Napoli nel '600. La commedia e le maschere*, Napoli, F. Fiorentino, 1962, pp. 259-277.

[11] Si tratta del contratto di affitto stipulato tra il marchese Rucellai e il citato comico *Florindo*, che si trova in *Palazzo Ruc. 12*.

[12] Per il quale si veda Evangelista 1979.

[13] Cfr. Cruciani 1992. Presto anche questa "differenza" sembra scomparire. Una pianta databile al 1690 (correggo qui una mia passata supposizione) probabilmente pertinente a un progetto di teatro di comici da realizzarsi a cura dello stesso Bufalini nel "palazzo abbruciato" Rucellai di cui sopra – un progetto poi non realizzato certo a causa della morte di papa Ottoboni – mostra una figura nettamente divisa, non sostanzialmente distinguibile (se non per il breve palco, peraltro difeso anche dal Bernini), da quella di un teatro per musica. La pianta, che sta in *Piante Ruc. 25*, si deve datare dopo il 1690 perché è del dicembre 1689 uno *Scandaglio dei lavori da farsi fare da Luigi Rucellai in ridurre a Granari due stanzoni parte di un suo casamento posto in Roma* (*ibidem*), operazione che evidentemente fu poi realizzata. I due granari furono infatti riuniti ed affittati (sovrintendente ai lavori l'architetto del marchese Rucellai Francesco Ostini) per ospitare il teatro del duca Giovanni Pietro Caffarelli nel carnevale del 1694: vi furono probabilmente date due commedie in musica. Il progetto dei due granari, pure allegato (e pubblicato in Tamburini-Rotondi-Capalbi 1999-2000, p. 130) potrebbe essere un semplice ripristino dei granari documentati tra il 1668 e il 1671, utilizzati anche come magazzino di strutture teatrali (per esempio in occasione della *Baltasara*, come alla n. 15).

[14] Il Chirografo datato 17 ottobre 1671 e allegato agli atti del Monaldi (*Chirografo ASR 4318*) consentiva al Rucellai l'ipoteca di 3000 scudi sul palazzo derogando dalle rigide leggi cui erano sottoposti i beni della primogenitura. Un chirografo che il papa forse non avrebbe firmato, se avesse saputo che il fine recondito del marchese Rucellai era quello di rinsaldare le fondamenta del palazzo al fine di erigere un teatro.

[15] Si veda in *Misura Rosp. 1447*, c. 169v., pubblicato in Tamburini-Rotondi-Capalbi 1999-2000, p. 105.

[16] Dal dispaccio di Alessandro Caprara del 1 febbraio 1676: cito da Fraschetti 1900, p. 271, n. 1

[17] Bernini tenta quest'anno il salto sociale e per questo salto anche il teatro è visto come uno strumento utile. Intende infatti comprare un marchesato al figlio e sposarlo a una nobile. Il salto riuscirà solo dopo la morte dell'artista, nel 1686, quando suo figlio Paolo Valentino sposerà Maria Laura Maccarani: cfr. Fraschetti 1900, pp. 105, 271; si vedano anche gli Avvisi di Roma dell'11 gennaio 1676, *Avvisi Este 62*. E si veda in particolare questa memoria coeva: "Si dice che il figlio maggiore del Cavalier Bernini prenda per moglie la figlia del signor Marchese Del Monte, con fargli venti mila scudi di sopradote e che il detto Cavaliere assegni allo sposo 4 mila scudi di entrata: nuova da non credersi per diversi rispetti" (*Cartari 86*, c. 1). Le tensioni verso la nobiltà del Cavaliere sono confermate dal fatto che in questo stesso aprile 1676 egli farà sposare la figlia Maria Maddalena al marchese Lucatelli di Bologna. Significativa in questo senso è anche la dedica alla figlia del Bernini dell'*Ercole sul Termodonte* (Venezia, 1678), in cui si citano sia l'artista e i "portenti del mostruoso suo ingegno", sia "Monsignor Bernini […] tra le prime Prelature di Roma".

[18] Dal dispaccio di Giovanni Battista Muzzarelli al duca d'Este del 12 febbraio 1676, citato dal Fraschetti 1900, p. 271 n. 2.

[19] Cfr. Ottonelli 1652.

[20] Cfr. Montanari 1998, pp. 406-407: vi si dimostra, con lettere del fondo berniniano della Bibliothèque Nationale di Parigi, che il testo de *La donna ancora è fedele* deve essere a lui assegnato. In realtà le lettere in questione non sono datate; e dal momento che vi si parla contemporaneamente di commedie date al Capranica (la cui inaugurazione risale al 1678), ho il fondato sospetto che esse riguardino *Gl'equivoci del sembiante* (1679); ma dal momento che l'autore delle due opere, come si vedrà qui di seguito (cfr. n. 63), è lo stesso, il risultato non cambia. Monsignor Pier Filippo Bernini, letterato citato dal Mazzucchelli e dal Crescimbeni, "nel 1678, a 37 anni, […] – già "canonico di Santa Maria maggiore e prelato di Segnatura" – risiedeva a Roma in palazzo Bernini […]. Divenuto anche assessore al S. Uffizio, morì ad Albano Laziale, alla fine di maggio 1698" (A. Morelli, *Il "Theatro spirituale" ed altre raccolte di testi per oratorio romani del Seicento*, in «Rivista italiana di musicologia», 1986-XXI, n. 1, p. 65).

[21] Avvisi di Roma del 15 febbraio 1676, *Avvisi Med. 3834*.

[22] Avvisi di Roma dell'8 febbraio 1676, *Avvisi Barb. 6381.*

[23] Lettera inviata da Settimio Olgiati a Polo Michiel il 13 gennaio 1676, *Michiel 1063*, n. 362. Oltre all'Antonia citata, cantava probabilmente anche una "Madelina": cfr. la lettera di Fabio Fani a Polo Michiel del 7 gennaio 1676, *Michiel 1063*, n. 305.

[24] I legami del Bernini ai Colonna sono stati recentemente messi in luce in Strunck 1998; e si veda anche in questo testo nel cap. 4. In questo teatro, sia in questo primo anno che nell'anno seguente, una protezione anche colonnese può essere documentata. Per questa protezione e per la Coresi cfr. Tamburini 1997, p. 135, 136, 185 e *passim*.

[25] "Le comedie del Bernini decantate per vaghe e belle sono state onorate con l'assistenza della regina di Svezia che approvò il Caffarello di quel teatro e il Crispoldi, che non avevano nessun sapore esservi della benignità regia di quella Maestà": Avvisi di Roma del 15 febbraio 1676, *Avvisi Barb. 6415.* Per il duca Giovanni Pietro Caffarelli, personaggio non secondario del teatro romano del Seicento, legato al principe Lorenzo Onofrio Colonna e all'Acciaioli, cfr. Tamburini 1997, p. 190, n. 54; anche Franco Maria Crispolti è ricordato per la passione al teatro (*ivi*, n. 55).

[26] Avvisi di Roma del 22 febbraio 1676, *Avvisi Barb. 6415.*

[27] Avvisi di Roma del 22 febbraio 1676, *Avvisi Barb. 6381.*

[28] Avvisi di Roma del 29 febbraio 1676, *Avvisi Barb. 6415*; e si veda anche l'Avviso del 29 febbraio 1676 citato da Fraschetti 1900, p. 271, n. 5. Il palazzo dei Caetani era direttamente prospiciente a quello dei Rucellai. Per il teatro del Mascherone di Farnese, si veda *infra*, alla n. 77.

[29] *Cartari 86*, c. 146.

[30] Cfr. l'Avviso del 12 febbraio 1678 pubblicato in Ademollo 1888, p. 156.

[31] Lettera di Miselli del 26 dicembre 1676, *Lettere Med. 3942*.

[32] Lettera di Torquato Montauti del 30 dicembre 1676: cito da Pastor 1958-64, vol. XIV, 2, p. 23. E si vedano gli Avvisi citati dal Fraschetti 1900, p. 272 n. 1-5.

[33] Si vedano gli Avvisi fiorentini di quel gennaio citati da Clementi 1939, I, p. 592.

[34] Lettera inviata da Settimio Olgiati a Polo Michiel il 29 gennaio 1677, *Michiel 1063*, n. 427.

[35] Dagli *Annali* di monsignor Battaglini: "Che se voleva il Papa dissimulare con tolleranza il recitamento di qualche opera poterlo far senza biasimo, come il foro della Chiesa tollera le cadute de' fornicari, ma non la prattica fissa del concubinato, a similitudine di cui era il teatro stabile e perpetuo di Tordinona aperto agli scandali del cristianesimo" (cito da Ademollo 1888, pp. 196-197).

[36] Avvisi di Roma del 13 febbraio 1677, *Avvisi Barb. 6384*.

[37] Il testo era di Giovan Battista Ricciardi, o più probabilmente tratto dalla sua commedia omonima. Per il Ricciardi, un protagonista della vita teatrale fiorentina, si veda N. Di Muro, *Il teatro di Giovan Battista Ricciardi (1623-1686). Il linguaggio comico del Trespolo*, in "Biblioteca teatrale" 1999, n. 59-61, pp. 145-193.

[38] Cfr. Mamone 2003, pp. 252-253. Un Avviso fiorentino del 13 febbraio 1677, pubblicato in Ademollo 1888, pp. 150-151 (dove si trascrive erroneamente, oltre che "*Trapolo*", anche "Beatini"), lo dice "autore dell'opera". Ma si deve notare che "opera" non ha il significato moderno: ha piuttosto un senso fabbrile legato alle operazioni di rielaborazione e montaggio dei comici. Dunque il Beatucci potrebbe avere rielaborato in vista della messa in musica di Pasquini il testo del Ricciardi.

[39] Cfr. Tamburini 1997, p. 137, punto 13. Come allora, mi domando qual era la funzione dei Bernini, se è il Beatucci a firmare il contratto d'affitto con il marchese Rucellai.

[40] Lettera di Miselli del 9 gennaio 1677, *Lettere Med. 3943*.

[41] Avvisi di Roma del 13 febbraio 1677, *Avvisi Barb. 6384*.

[42] Avvisi di Roma del 30 gennaio e 30 febbraio 1677, *Avvisi Barb. 6417*.

[43] Lettera di Miselli del 13 febbraio 1677, *Lettere Med. 3943*.

[44] Avvisi di Roma del 13 febbraio 1677, *Avvisi Med. 3834*.

[45] Avvisi di Roma del 20 febbraio 1677, dell'Archivio di Stato di Firenze, citati in Clementi 1939, I, p. 593. E si vedano anche quelli, sempre fiorentini, pubblicati in Ademollo 1888, pp. 150-151.

[46] Avvisi di Roma del 13 febbraio 1677, *Avvisi Med. 3834*.

[47] Avvisi di Roma del 5 febbraio 1677, *Avvisi Barb. 6418*.

[48] Avvisi di Roma del 5 febbraio 1678, *Avvisi Barb. 6418*.

[49] Avvisi di Roma del 29 gennaio 1678, *ibidem*.

[50] Lettera di Settimio Olgiati del 14 gennaio 1678 a Polo Michiel (*Michiel 1065*, n. 345) e gli Avvisi di Roma dell'11 febbraio 1678, *Avvisi Med. 3834*. Nell'anno 1678 le rappresentazioni berniniane si potrebbero supporre ancora nel teatrino al Corso; oppure anche in quello alla Pace, dal momento che nel 1680 esse vi sono documentate. Per Mattia de' Rossi, un artista collaboratore del Bernini già in precedenza citato, si deve notare che una sua attività nel teatro non è per nulla riconosciuta.

[51] Avvisi del 28 gennaio 1679, *Avvisi Barb. 6420*.

[52] Cfr. Cannizzo 1990, p. 44. Le opere in musica rappresentate a Roma furono quattro (come si scrive negli Avvisi del 12 febbraio 1678 (*Avvisi ASV 43*): La prima del Caffarelli a palazzo Colonna (cfr. Tamburini 1997, pp. 141-142), la seconda di Mattia de' Rossi forse al teatrino del Corso, la terza al Capranica (non individuata), l'ultima di Antonio Massimi, maestro di cappella della regina di Svezia, messa in scena in casa sua e replicata più volte, "in casa di Monsù Bidò a Monte Brianzo" e al Collegio Clementino (Avvisi del 5 febbraio 1678, *Avvisi Barb. 6418*).

[53] Avvisi del 26 novembre 1678, *Avvisi Barb. 6418*.

[54] Avvisi del 26 novembre 1678, *Avvisi Barb. 6388*. Cito da M. Rinaldi, *Arcangelo Corelli*, Milano, Curci, 1953, p. 72.

[55] Avvisi di Roma del 26 novembre 1678: cfr. D'Accone 1985, p. 149, doc. 2; ma vi ho corretto il primo nome: monsignor Cerri era il Segretario del De Propaganda Fide, probabilmente un alleato importante per ottenere la famosa licenza dal cardinale Vicario. Giuseppe e Francesco Maria Fede si difendono accusando appunto i due Monsignori; ma il gruppo, come si vedrà, ben lungi dal recedere, sarà implicato l'anno successivo, in "imprese" ancora più sospette. Per i fratelli Fede si veda Tamburini 1997, p. 187. L'indagine compiuta dal D'Accone sugli Avvisi degli anni 1679-80 è importante e comprende molti documenti da me segnalati. Essendone venuta a conoscenza solo a ricerca conclusa, mi limito a segnalare alcuni passi da me non rinvenuti.

[56] Avvisi di Roma dell'11 febbraio 1679, *Avvisi Barb. 6420.*

[57] Avvisi di Roma dell'11 febbraio 1679: cfr. D'Accone 1985, p. 155, doc. 26.

[58] Avvisi di Roma del 25 febbraio 1679, *Avvisi Barb. 6420.*

[59] Per l'architetto Giovan Battista Contini si veda In Urbe 1991, ad vocem: anche qui una sua attività nel teatro non è riconosciuta. Il Pascoli (1736, II, p. 554) fa solo riferimento al fatto che frequentava la nobiltà e le "primarie conversazioni", specie quella dei Ruspoli, notando come "vi si divertiva ora in savi ed ameni discorsi, ora in giuochi onesti e di spasso, ora in leggiadre e saporite facezie".

[60] Avvisi di Roma del 28 gennaio 1679, *Avvisi Barb. 6420*.

[61] Avvisi di Roma dell'11 febbraio 1679, *Avvisi Barb. 6420*.

[62] Avvisi di Roma del 22 luglio 1679: cfr. D'Accone 1985, p. 154, doc. 24.

[63] Cfr. la n. 20. Queste considerazioni, nate fra studiosi d'arte e di teatro su basi documentarie, mi sembra aggiungano elementi di non poco conto (anche se non definitive) su un capitolo importante di storia della musica: fino ad oggi si credeva che l'autore del testo dell'opera scarlattiana fosse senz'altro il letterato Domenico Filippo Contini (cfr. D'Accone 1985). È vero che si scrive in numerosi Avvisi sulla commedia "del Contini", alludendo forse al letterato Domenico Filippo Contini (o all'architetto Contini come socio dell'"impresa" che per giunta ospitava in casa sua lo spettacolo): forse si tratta di voci sparse ad arte, data la veste ecclesiastica di quello che sembra l'autore principale.

[64] Dalla lettera inviata da Settimio Olgiati a Polo Michiel il 18 febbraio 1679, *Michiel 1066*, n. 501.

[65] Lettera da Roma del 3 marzo 1680: *ivi*, p. 160, doc. 55.

[66] Avvisi di Roma del 18 febbraio 1679, *Avvisi Barb. 6420*.

[67] Avvisi di Roma del 21 gennaio 1679: cfr. D'Accone 1985, p. 149, doc. 3. "Uno di quei frati" (del Clementino) avrebbe voluto impedire con la violenza l'entrata dei cardinali Rospigliosi e Azzolino e altri cardinali "per la porticella delle dame senza alcun rispetto", ma "una cardinalissima mano" riuscì a ridurlo all'impotenza (cfr. D'Accone 1985, p. 152, doc. 15).

[68] Cfr. R. Pagano-L. Bianchi, *Alessandro Scarlatti*, Catalogo generale delle opere a cura di G. Rostirolla, Torino, ERI, 1972, p. 44.

[69] Da altri Avvisi citati da Ademollo 1888, pp. 157-158.

[70] Avvisi di Roma del 25 gennaio 1679, *Avvisi Barb. 6420*.

[71] Avvisi di Roma del 15 febbraio e 7 marzo 1679, *Avvisi Med. 3658*.

[72] Avvisi di Roma dell'11 marzo 1679: cfr. D'Accone 1985, pp. 152-153, doc. 17, 18, 19. Il processo si fa sia al conte Capizucchi che al Ravenna (Avvisi di Roma del 4 marzo 1679, *ivi*, p. 159, doc. 47 e p. 157, doc. 40), che avevano ospitato privatamente la rappresentazione; in seguito probabilmente entrambi prosciolti, in quanto "la giustizia […] ha considerato non essere ragionevole che se gli altri hanno mangiato la carne egli [il Ravenna] ne rodò l'ossa e che paghi con la sua borsa gli altrui piaceri" (Avvisi di Roma del 18 marzo 1679, *ivi*, p. 153, doc. 21).

[73] Lettera inviata da Settimio Olgiati a Polo Michiel il 18 febbraio 1679, *Michiel 1066*, n. 501.

[74] È questo, non il teatro Tordinona, come affermano l'Ademollo e il Clementi, né quello dei Granari come vuole il Cametti e, sulla sua scia, il Rava ed altri, ma proprio quello alla Pace, come è possibile rilevare da un documento dell'archivio Chigi (*Comici Chigi 277*). Si tratta di una nota manoscritta molto più tarda del fondo stesso, che fa esplicito riferimento ad un pagamento effettuato il 22 aprile 1664 al comico Antonio Gagliardi detto *Silvio* che si esibiva "nel teatro nuovo alla Pace", rimandando anche per questo ad un *Registro dei Mandati 1659-64* (cfr. anche G. Morelli, *Note d'archivio su la vita teatrale romana nel secolo XVII*, in «Strenna dei romanisti», 1975, vol. XXXVI, p. 316). Inoltre alcuni bandi rispettivamente del 1666, del 1667 e del 1669 (cfr. i Regesti VII) limitano l'attività dei comici al solo "luogo destinato a ciò nel vicolo detto della Stufa dei Mellini" che è quindi certamente lo stesso teatro alla Pace patrocinato dai Chigi. Il Cametti (1938, I, p. 15) e con lui successivamente Morelli, identifica questo vicolo con quello in cui si troverà il teatro dei Granari (per il quale in realtà le prime notizie sembrano settecentesche); ma già in U. Gnoli, *Topografia e toponomastica di Roma medievale e moderna*, Roma, Staderini, 1939, p. 311 si era correttamente individuato la posizione della "stufa" ("La stufa era la prima casa a destra, entrando nel vicolo da via Tor Mellina, stufa già detta

dei tedeschi ed appartenente all'ospedale dell'Anima"), identificando con sicurezza il vicolo, poi detto infatti "del teatro Pace". Si veda anche il seguente Avviso del 17 gennaio 1665 (*Avvisi Med. 4017 d*): "Questa sera fanno otto giorni che si diede principio alle commedie pubbliche in un teatro aggiustatoli da Giovanni Domenico De Cupis, da piazza Navona e, doppo aggiustato da comici il pagamento, si dogliono di dui intorbidamenti: il primo che si diede fuori voce che non fosse il luogo sicuro; e doppo andato rigoroso bando non vi possino andar donne publiche etiam cantante, di che esclamano anche la gioventù palatina. Prima di mandar il bando, si è parlato a signori ambasciatori et altri soliti portarsi rispetto".

[75] Le riparazioni compiute nel teatro poco prima della stagione del 1669 (n. 80) menzionano espressamente i palchetti.

[76] Già l'Ademollo (1888, p. 109) parlava di quest'ingresso; si veda ora anche l'Avviso del 12 gennaio 1666 in cui si fa cenno ad una malattia diplomatica del cardinale Maculani, forse perché non voleva "la molestia del concedere a molti il transito per il suo cortile al teatro delle comedie publiche che si concedono domenica sera" (*Avvisi Med. 4017 d*).

[77] Due bandi rispettivamente del 1660 e del 1661 obbligavano infatti i comici – e cioè la compagnia di Marco Napolioni detto *Flaminio* (per lui e per gli incidenti del 1660 si veda Tamburini 1997, scheda n. 2, pp. 81-82) e poi, forse, quella di Tiberio Fiorilli, *Scaramuccia* – a prodursi esclusivamente nel luogo "in strada Giulia al Mascherone". Una sede che probabilmente per motivi economici, i comici dimostrano di preferire al nuovo teatro della Pace, se è vero che, come riferisce una memoria del carnevale 1668 "Giovanni Domenico de Cupis ha calato cento e cinquanta scudi di pigione del suo teatro per non perdere i comici [la compagnia era quella di Giovanni Antonio Lolli, probabilmente parente dell'Angelo Agostino Lolli che aveva condiviso l'avventura francese di *Scaramuccia*] che vi devono recitare, quali si erano intestati andare all'antico stallone farnesiano, ma perché nella distribuzione de palchetti si prevede qualche inconvenienza, vuole il Papa che questa si faccia da monsignor Governatore et in questo particolare si è pubblicato un rigoroso bando" (cito da G. Morelli, *Note d'archivio…*, cit., pp. 315-317). Il teatro del Mascherone si trovava infatti dietro palazzo Farnese all'interno delle scuderie: intorno al 1655 si giovava di almeno un ordine di palchetti stretti e scomodi chiusi all'occorrenza da "gelosie" ed aveva una pessima reputazione (cfr. le memorie del Pelissier citate da G. Michel, *Vie quotidienne au Palais Farnèse (XVII-XVIII siècle)*, in *Le Palais Farnèse*, Rome, Ecole Française, 1981, vol. I, t. II, pp. 540-541 e le diverse piante della zona pubblicate all'interno di questi due volumi).

[78] Per il quale si veda Rasi 1905, ad vocem.

[79] Cfr. gli Avvisi citati da Ademollo 1888, p. 110.

[80] Cfr. il *Conto ASR 2139*. Si veda anche Fagiolo Maurizio 2002, pp. 216-217.

[81] Per Giovanni Domenico De Cupis, esponente (o omonimo) di una famiglia importante, è possibile raccogliere alcune notizie. Nel 1647, per esempio, un "signor Cupis" cerca di comporre una lite tra due comici: si veda Rasi 1905, I, p. 580. Alcuni anni dopo (1653) un Giovanni Domenico de Cupis "tiene la guardarobba" di palazzo Farnese per conto del duca di Parma (cfr. P. Bourdon-R. Laurent Vibert, *Le palais Farnèse d'après l'inventaire de 1653*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire», 1909-XXIX, p. 188). Nel 1665 (cfr. la n. 74), nel 1668 (cfr. la n. 77) e nel 1669 (come alla n. precedente) è implicato in questo teatro alla Pace. Alcuni conti dei Rospigliosi riportati da Murata 1977, p. 89, n. 14 (d) comprovano inoltre che nella stagione del 1669 il (solo?) teatro Pace era certamente attivo. Nel 1690 si parlerà ancora di "commedie degli istrioni" date nel teatro "de Cupis alla Pace": cfr. G. Staffieri, *Colligite Fragmenta. La vita musicale romana negli "Avvisi Marescotti" (1683-1707)*, Lucca, LMI, 1990, p. 95. Il de Cupis potrebbe essere implicato anche nel teatro "de' pupazzi" eretto "nella stanza contigua" alla libreria di Carlo Alfani in piazza Navona: una stanza già utilizzata da un famoso burattinaio, il Patriarca, ed in seguito (1672) passata a Carlo Leoni, un'altra celebrità nel genere. E ci sorprende il verificare come anche questo spazio abbia le strutture di un teatro "importante": "la scena, la fontana, palchetti e scalinata ad uso di teatro". È forse da identificarsi con questa la "stanza dell'apparenze, vedute, giuochi d'acqua, burattine che si fanno giornalmente posta sotto il palazzo della Signoria Giovanni Domenico de Cupis", e dunque nella stessa piazza Navona, che, l'anno prece-

dente, ha gli stessi protagonisti, Alfani e Leoni (cfr. la tesi di laurea di Ch. Medaglia, *Cristina di Svezia e il teatro Tor di Nona: una ricerca sulle fonti (1669-76)*, rel. E. Tamburini, a. a. 1991-92, pp. LXXXIX sgg. I documenti notarili citati sono a Roma, Arch. di St., Notai del Trib. del Gov., J. Andreas, vol. 142, c. 216 (2/7/1671), vol. 143, c. 69 (9/3/1672) e 369 (23/11/1672).

[82] Avvisi di Roma del 6 gennaio e 2 febbraio 1680, *Avvisi Barb. 6422*.

[83] Avvisi di Roma del 2 e 9 marzo 1680, *Avvisi Barb. 6422*.

[84] Avvisi di Roma del 24 febbraio 1680, *Avvisi Barb. 6422*.

[85] Lettera inviata da Settimio Olgiati a Polo Michiel il 17 febbraio 1680, *Michiel 1067*, n. 340.

[86] Lettera del cardinale Pio di Savoia del 9 marzo 1980: cfr. D'Accone 1985, p. 161, doc. 61.

[87] Avvisi di Roma non datati pubblicati da Ademollo 1888, p. 162.

[88] Avvisi di Roma del 17 febbraio 1680, *Avvisi Barb. 6422*.

[89] Lettera inviata da Settimio Olgiati a Polo Michiel il 17 febbraio 1680, *Michiel 1067*, n. 340.

[90] Avvisi di Roma del 3 e 7 febbraio 1680 citati da Ademollo, pp. 159-160.

[91] Cfr. D'Accone 1985, p. 161, doc. 58 e 59.

[92] Avvisi di Roma del 17 febbraio 1680, *Avvisi Barb. 6422*.

[93] Avvisi di Roma del 10 febbraio 1680, *Avvisi Barb. 6422*.

[94] Avvisi di Roma del 24 febbraio 1680, *Avvisi Barb. 6422*.

[95] Cfr. D'Accone 1985, p. 161, doc. 60.

[96] Avvisi di Roma del 24 febbraio 1680, *Avvisi Barb. 6422*.

[97] Cfr. il sonetto celebrativo del cantante Paolo Pompeo Besci, pubblicato da L. E. Lindgren e C. B. Scmidt, *A Collection of 137 Broadsides Concerning Theatre in Late Seventeenth-Century Italy: An Annotated Catalogue*, in «Harvard Library Bulletin», aprile 1980-XXVIII, n. 2, p. 197. Alfred Lorenz attribuisce la musica dell'opera allo Scarlatti, mentre altri lo assegnano a Pasquini (cfr. Bianchi-Pagano, *Alessandro Scarlatti*, cit., p. 52).

[98] Cfr. D'Accone 1985, p. 149, doc. 3.

[99] *Ivi*, p. 152, doc. 16.

[100] *Ivi*, p. 153, doc. 19.

[101] Dall'Avviso del 4 gennaio 1681, *Avvisi Cors. 15.*

[102] In particolare nel carnevale del 1681 al Collegio Clementino (*Cartari 88*, 7 febbraio 1681, c. 18v). Per il nuovo gusto cfr. Bianchi-Pagano, *Alessandro Scarlatti*, cit., pp. 48 sgg.

[103] Dal dispaccio dell'1 febbraio 1676 pubblicato da Fraschetti 1900, p. 271, n. 1.

[104] Cfr. Tamburini 1997, p. 132, punti 13 e 16.

[105] Dall'Avviso del 22 febbraio 1676, *Avvisi Barb. 6381.*

[106] Si veda la sua lettera del 15 febbraio 1676, *Michiel 1063*, n. 301. Per la "conversazione" si veda in Tamburini 1997, pp. 268 sgg.

[107] Avvisi di Roma dell'8 febbraio 1676, *Avvisi Barb. 6415.*

[108] Avvisi di Roma del 6 marzo 1677, *Avvisi Barb. 6384*.

[109] L'Alibert, con l'aiuto della regina, aveva cercato nell'autunno del 1678 di ottenere la licenza per il Capranica anche per l'anno successivo, ma l'aveva avuta troppo tardi per poter fissare in tempo i musici (cfr. gli Avvisi di Roma del 26 novembre 1678, *Avvisi Med. 3658*, II).

[110] Lettera inviata da Settimio Olgiati a Polo Michiel il 13 febbraio 1677, *Michiel 1064*, n. 141.

[111] Cfr. *Cartari 88*, 8 febbraio 1681, c. 18v.

9.

NATURA, ARTE E LA "TENEREZZA"

Vero e finto

Secondo il Tesauro (*Il Cannocchiale aristotelico*, 1654), lo spettatore di uno spettacolo teatrale è complice di un "piacevole inganno" che gli fa "credere che il finto sia vero"[1].

Ancora alla fine del secolo il Perrucci, dal *côté* dell'attore e riprendendo Plutarco, scriverà che occorre rappresentare "di modo che la cosa finta sembri agli occhi de' riguardanti vera, anzi verissima"[2].

Non si tratta di frasi generiche, ma di una poetica precisa e di lunga durata, diffusa in ogni campo dell'espressione, e particolarmente nel teatro. Perché, così come accadeva per i ritratti che non erano tenuti ad essere realmente fedeli, non è affatto detto che, all'epoca, si dovesse credere alla verità e alla naturalezza dell'azione scenica: ed è proprio in questi anni e con i nomi che figurano nella presente ricerca che si impongono gli obiettivi che oggi sembrano ovvi.

Al cavaliere di Chantelou, e proprio in un contesto riguardante la rappresentazione teatrale, il Bernini osservava peraltro: "Le vrai et le feint ne conviennent pas ensemble"[3]. Una frase che potrebbe apparire più chiara alla luce di un'altra, tratta dalla biografia del Baldinucci: il Bernini "biasimava il far comparire tra le scene cavalli o simili cose vere; dicendo che l'arte sta in far che il tutto sia finto e paia vero"[4]. Mentre il figlio dell'artista, Domenico, scrive in proposito una frase apparentemente simile: "soleva dire che il bello di esse comedie e delle comparse consisteva *in far parer vero ciò che in sostanza era finto*"[5].

È certo che il rapporto finzione-realtà era per il Bernini un nodo a un tempo centrale e complesso.

Si trattava in realtà di un problema molto dibattuto anche fra gli artisti: era lecito unire la finzione alla realtà?

Pittori e scultori davano risposte differenti.

Così l'Agucchi riferiva che Annibale Carracci si compiaceva che i suoi dipinti sapessero riprodurre gli stili altrui, dal momento che "il Pittore non ha da far altro, che ingannar gli occhi de' riguardanti, facendo lor apparire come vero

quello, che solamente è finto"[6]. Mentre questa finalità sembrava contraddire il più noto postulato della scultura, perché, come osservava il Bernini, maestro in entrambe le arti, "la Scultura mostrare quel che è, la Pittura quello che non è"[7]. Non è per caso dunque che essa, come si è affermato, fosse in ritardo rispetto alla pittura[8].

L'anonimo autore fiorentino di un trattato coevo, il già citato *Corago*, ci può aiutare a capire come all'epoca potesse essere letto il rapporto tra verità e finzione di cui parliamo. Uomo di teatro, ma anche impregnato degli umori classicisti dei letterati, egli, pur cercando (e anche proponendo) il modo di temperare i difetti della scena mutevole ormai in uso, manifesta grande ammirazione per le scene solide e immobili degli antichi, osservando con malcelato rimpianto che gli antichi creavano scene "[non] per forza di pittura che inganni l'occhio ma reali e massiccie con la sola arte d'architettura".

La scenografia dipinta è in realtà una vera provocazione per chi pensi a modalità rigidamente separate del finto e del vero, proprio perché, come si rileva nello stesso trattato, "si confonde il finto et il vero con mescolamento sconvenevole, imperoché i corpi de' recitanti sono veri e di giusta statura, e tutto l'altro delineamento delle scene seguita con profilo di prospettiva che è una aperta finzione"[9]. Paradossalmente sono ancora una volta[10] i comici, e il Bernini con loro[11], che appaiono, con le loro "case" costruite, i più legittimi eredi della classicità.

Ma la posizione dell'artista, scultore e pittore e non solo, non era certo piattamente classicista: il dialogo-recita del Guidiccioni[12] fa anzi del Bernini l'alfiere dei moderni nella *querelle* che li opponeva agli antichisti.

Rileggendo le frasi citate nei loro contesti, infatti, è evidente come la prima delle due frasi berniniane mirasse, con un'insinuazione davvero sottile[13], a far rilevare ai severi censori francesi la "sconvenevolezza" dei teatri dei Vigarani; che la seconda, come è già stato notato per altri passi[14], gli sia stata attribuita dal Baldinucci per difenderlo dalle pericolose critiche degli ambienti conservatori; e che solo la terza, riportata da suo figlio – che cioè egli "soleva dire che il bello di esse comedie e delle comparse consisteva *in far parer vero ciò che in sostanza era finto*" – riflettesse veramente il pensiero dell'artista. Se è vero infatti che Bernini voleva che in ogni opera "rilucesse quella bellezza di cui l'opera stessa si rendeva capace"[15], Domenico rivela con questa frase quasi involontariamente la straordinaria importanza assegnata dal padre al teatro. Che non è dunque un campo in cui può trovare applicazione il principio estetico al tempo più diffuso e in cui anch'egli personalmente credeva; ma è, per l'artista, la forma espressiva in cui si esalta al meglio tale principio. Proprio quello che appariva ad altri un "mescolamento sconvenevole" tra vero e finto sembra costituire infatti per il Bernini il più attraente degli stimoli.

Ma c'è di più. Sforza Pallavicino, indicato come suo "maestro privato" di retorica, scriveva: "E generalmente ogni professor d'arte imitatrice tanto più è

lodevole tanto più inganna, avvegnaché quell'inganno stesso, poi conosciuto, generando nuova ammirazione divien maestro di verità"[16]. L'inganno svelato, dunque, suscitando ammirazione, induce verità. E anche: esiste una verità che nasce dall'artificio. Addirittura: la verità non risulta tale ove non sia corretta dall'artificio. Così il Bernini, in un ritratto di marmo – opera in cui, com'egli nota, realizzare la somiglianza è davvero problematico – osservava che "per ben imitare il naturale, talvolta bisogna fare ciò che non è nel naturale" perché "la natura è diversa dall'imitazione"[17]. Non la puntuale riproduzione è quella che permette di raggiungere la più riuscita mimesi, ma quella ottenuta con il sapiente artificio. Così Natura e Arte[18], pur mantenendo intatte le rispettive peculiarità, sono nelle sue opere a tal punto interconnesse da risultare indistinguibili. Nell'unica commedia di cui è rimasto il testo il Bernini, per bocca di Zanni, affermava: "Dov'è naturalezza è artifitio"[19] e per la "viva naturalezza d'artifitio" erano infatti ammirate le sue scene[20].

La scena del teatro Grande Barberini era, a detta del Lualdi, "permanente" e "fissa" come quella degli antichi, ma, se l'indagine che precede è corretta, essa si giovava anche di strumentazioni scenotecniche di segno diverso: un sistema ibrido, che consentiva anche, all'occorrenza, una mutazione totale. Classicità e verità, dunque, ma anche il loro contrario. Natura e Arte accostate a contrasto, come nella lettura che del teatro dà lo stesso Lualdi: "Dove con la perfetta imitatione si vidde quanto la Natura e l'arte produce, et inventa". Così il gesuita Tarquinio Galluzzi vedeva Natura e Arte perfettamente realizzate nell'apparato scenico del *Sant'Alessio*: "opere furono d'ingegno e di macchina ma gareggianti con la natura. La scena artifiziosissima".

Così in una commedia berniniana, quella convenzionalmente intitolata *I due Covielli* (1637), l'azione si sviluppava fra questi e le rispettive udienze; e l'udienza realizzata in scena, composta da un popolo in parte vero e in parte (mirabilmente) dipinto, rispecchiava il pubblico autentico posto di fronte. Così un'altra sua commedia, *L'inondazione del Tevere* (1638), era tutta imperniata sul rapporto di persone e sfondi anch'essi in parte veri e in parte finti[21]. Mescolanze "sconvenevoli", ottenute mediante straordinarie mimesi della realtà e insieme grazie a straordinari artifici. La nuvola berniniana, con il suo "moto naturel" che ne cela la sapiente invenzione, si conferma anche in questo senso il logo più efficace del teatro del Cavaliere.

Natura-Arte, questo "brillante ossimoro barocco" (l'espressione è di Silvia Carandini[22]), retaggio delle teorie vasariane (a loro volta eco di quelle aristoteliche), come si è visto, è condiviso dal Bernini con alcuni dei più notevoli comici italiani. Si potrebbe dire dunque che non a caso è usato da studiosi come Ferruccio Marotti, Ferdinando Taviani e Franco Ruffini i quali scrivono della "artificialità naturale" dei comici dell'arte[23]; così come non a caso Anna Maria Matteucci ha scritto di "naturalità pur nello studiato artifizio" come di un canone importante e ricercato nell'architettura coeva[24].

Proprio su questo rapporto tra Natura e Arte, che si potrebbe considerare un modo « alto » di esprimere quello tra verità e finzione, si giocano tutte le commedie berninane, la massima attrazione delle quali consisteva proprio nell'elemento della sorpresa.

Il gusto di sorprendere lo accompagnò anche nella vita: una sorta di filo rosso che unisce l'uomo all'artista e anche all'attore. Fu per questo suo gusto costante che egli sostituì all'ultimo momento il busto sano di Scipione Borghese, dopo avergli fatto vedere quello incrinato; o che seppe "inventare" in pochissimo tempo un meccanismo atto a provocare quel dolce suono d'acqua che facilitava il sonno al nuovo pontefice Clemente IX[25]. Per questo stesso gusto mise in moto all'improvviso l'acqua nella *Fontana dei Fiumi* di piazza Navona, dopo aver detto al papa Innocenzo X di non essere ancora in grado di poterlo fare[26]; e, dopo essersi mostrato preoccupatissimo per l'equilibrio apparentemente instabile dell'obelisco della stessa Fontana, lo assicurò con quattro esili spaghi suscitando anche l'ilarità generale[27]…. Che poi il popolo, credendo morto il neo eletto Urbano VIII e vedendolo alla finestra, sospettasse il Bernini di aver creato un automa a lui perfettamente somigliante[28], dice qual era l'idea che si aveva dell'artista: un mago capace dei più straordinari prodigi. E non era del resto quella di un'"arte mezica" l'immagine che egli intendeva trasmettere a teatro? La commedia *Fontana di Trevi* è in fondo una dichiarazione di poetica: l'ingegno è l'arte magica di saper creare il "naturel", tecnica di "invenzioni" ma anche tecnica materiale (così come indicato dalle parole classiche *ars* e *tékne*) di saper suscitare la sorpresa; ed è proprio questa Magia, ossia il "dilettoso incanto" dello spettacolo, a vincere il nuovo "paragone" fra le arti (Pittura, Poesia e Musica) nel Prologo de *Il Palazzo incantato di Atlante*[29].

Gli spettatori non potevano esimersi dal credere all'evidenza di ciò che vedevano, agli incendi, alle inondazioni, ai temporali, ai crolli e così via seguitando. Un coinvolgimento che la consuetudine berniniana di interpellare direttamente gli spettatori[30], certamente attinta dai comici professionisti, accreditava, infrangendo la convenzione più conosciuta e osservata dei letterati, quella dell'assolutezza della commedia[31].

Il rapporto del finto con il vero, come quello di Arte-Natura, era anche sentito come campo privilegiato di "antitesi" e "decezione": figure retoriche, come si sa, predilette dall'artista, che servivano a creare attrazione. Che non erano sentite in contrasto con la dimensione di verità che si voleva legare alle rappresentazioni agiografiche o alle cerimonie religiose, proprio perché, secondo l'artista, "dov'è naturalezza è artifizio". E l'"artificio d'ingannare" significava per lui, soprattutto, mescolare e sovvertire "sconvenevolmente" regole, criteri e modi caratteristici di ogni arte.

Si pensi per esempio a una grande opera come il Baldacchino di San Pietro, con cui egli seppe risolvere l'arduo problema del "fondale" dell'abside della basilica. Le sue dimensioni appaiono straordinariamente proporzionate, pur essendo state da lui ordinate non con i calcoli e gli strumenti tradizionali, ma con

il solo ausilio degli occhi[32]: lo dice ammirato il cardinale Sforza Pallavicini e Bernini "chinò il capo e nulla rispose" (ostentando una modestia chiaramente… recitata). Per quest'opera egli non ricorse ai modelli più o meno "regolari" dell'architettura greca, ma, secondo le espressioni di un commentatore dell'Ottocento, volle "l'architettura persiana, la gotica, la cinese, se cinese, persiana, gotica può dirsi e 'delirio' sì vaga idea"[33]: stili da cui si rifuggiva nell'architettura fissa, ma non altrettanto nella scenografia. E creò attraverso quel Baldacchino, pensato come un originale arco di proscenio allungato verticalmente verso il cielo ad abbracciare lo Spirito Santo in un trionfo di luce, la più straordinaria e convincente visione della divinità. Se fu subito chiaro che i Gesuiti avevano trovato un meraviglioso traduttore del loro messaggio, a un tempo sapiente e accessibile, individuale e universale, spregiudicato e stupefacente, l'artista sfidava apertamente con quell'opera gli architetti classicisti come Perrault, secondo il quale infatti "en fait d'architecture il n'excelloit guères que dans les décorations et les machines de théâtre"[34]. Si trattava in realtà di un insulto pesante, dal momento che la scenografia e la scenotecnica erano settori del tutto svalutati, privi com'erano di quei codici e di quei modelli che accreditavano le arti maggiori. Ma la critica è in qualche modo giustificata se si pensa che in questa come in altre opere il Cavaliere è ben lungi dal percorrere i terreni consueti e sembra giovarsi invece delle molteplici esperienze compiute nel teatro.

Almeno in questo senso, così come anche nell'atteggiamento di libertà consapevole, al di sopra e al di là delle tradizionali divisioni delle arti, la "teatralità" tante volte attribuita al Bernini può essere difesa. Bernini porta nell'arte e nella cultura "alta" non il teatro in genere, ma proprio quello dell'improvvisa, che è per molti aspetti il suo: le sue tensioni di verità, la sua capacità di coinvolgere e di sconvolgere, la sua sapienza di montaggio. Un montaggio da lui realizzato anche fra generi diversi e fra arti diverse, cercando appositamente gli accostamenti più lontani e "peregrini": egli sovverte in tal modo tutte le regole riconosciute, salvo applicarle volutamente *a contrario*, in un ambito diverso da quello per cui erano state originariamente pensate.

Così egli nega l'unicità del punto di vista nelle scene teatrali in cui essa era abitualmente applicata; eppure chi potrebbe negare che l'apparato realizzato a Trinità de' Monti nel 1661 oppure il banchetto del 1668 o anche la Scala Regia Vaticana siano costruiti in maniera prospettica? O che la sistemazione urbanistica di piazza del Popolo sia organizzata secondo quella che nel linguaggio scenografico è chiamata una prospettiva tripartita?

Ancora. Quel banchetto chigiano del 1668 è proprio un banchetto o è una serenata? O una commedia in musica? È una crudelissima beffa, come quelle delle antiche feste popolari? O tutte le cose insieme?

Commedie, quelle berniniane, che non si lasciano ridurre a schemi riconoscibili. Di cui si esalta il garbo, la naturalezza, l'onestà. Eppure alcuni commenti ci dicono anche cose diverse: c'è chi riporta con orrore l'immagine della morte e

c'è chi si stupisce del raglio di un asino: entrambi finali sconcertanti, posti a conclusione di scene idilliche e lunari; così al terrore di un *vero* incendio subentra l'incanto di un "deliziosissimo" giardino. E c'è chi predice la "galera a vita" per l'autore di quelle riconoscibili, indecorose satire contemporanee.

I letterati volevano gli intermezzi "intrecciati nel gruppo della favola"[35]. Gli intermezzi berniniani hanno invece ragioni estremamente labili e comunque non hanno carattere religioso o spirituale o comunque aulico o mitologico, come nella tradizione: sono *veri*, eppure sono anche puri artifici, cannocchiali o microscopi della realtà, deformazioni del tempo e dello spazio, da cui emerge un'umanità buffa e degradata, Covielli e Tabacchi e quelle maschere dei comici che in teoria si direbbero le più lontane dagli spettacoli sacri.

Così le forme del teatro per musica sembrano contaminate da quelle del teatro recitato in quel palco aggettante della *Comica del cielo* (1668), un aggetto in netto contrasto con gli usi del tempo.

E il ponte in rovina costruito nel giardino dei Barberini è un'architettura o una scenografia? E come avviene che quella "gran mole" della *Fontana dei Fiumi* "posi in falso", reggendosi in un equilibrio apparentemente impossibile[36]? E come si giustificano quelle api, che la tradizione araldica vorrebbe immobili e che invece invadono volando i monumenti[37]?

Si è visto come il successo dei comici si debba in massima parte al loro porsi nel solco della Natura; ma si è visto anche come, fra Cinque e Seicento, alcuni comici e alcune compagnie si facciano carico anche di tensioni diverse. "Commedia dell'arte" potrebbe quindi, lo si è visto, anche significare commedia delle regole, con un senso ossimorico, la commedia essendo per definizione mimesi della realtà e l'arte la *Poetica* aristotelica. Ma si è visto anche che una vera padronanza dell'arte si ha nel momento in cui si sa quando e come sia possibile violarle: questo è, forse, l'ulteriore paradosso e la vera "arte" dei comici. Ebbene proprio questa sapienza nella trasgressione il Bernini rivendica per la sua attività d'artista. Egli dichiara per esempio di non credere alle sole regole, e in particolare a quelle di una prospettiva considerata come sistema assoluto, sostenendo la pluralità dei punti di vista e l'"occhio" ai "contrapposti". Ma, secondo il Cavaliere, per sovvertire procedimenti e regole tradizionali non occorre solo la padronanza della propria "arte", occorre di più. Egli riconosceva questa facoltà – è un'informazione che ci dà il Baldinucci – soltanto a chi, come lui, poteva dimostrare di essere appunto insieme pittore, scultore e architetto, mentre chi invece non lo era "a ciò non si cimentasse, ma si stesse fermo ne' buoni precetti dell'arte"[38]. Questa capacità di deviazione dagli atteggiamenti convenzionali, appare in lui un po' come l'equivalente dell'improvvisazione nel teatro: entrambe sono prodotto di approfondita conoscenza, rottura di schemi precostituiti, esercizio di "invenzione". Questo forse intendeva un altro papa, Alessandro VII (Fabio Chigi), quando, secondo il Baldinucci, affermava che "la pittura, la scultura e l'architettura erano le minori parti d'eccellenza ch'egli avesse"[39], volendo probabilmente significare

l'altissima considerazione in cui teneva l'ingegno o l'"Arte" del Cavaliere, intesi soprattutto come capacità di "invenzione" e montaggio tra le arti.

Bernini, come gli artisti lombardi tanto da lui vituperati nelle memorie registrate da Chantelou, non ricorreva a modellini, ma, dopo intima e lunga ponderazione, creava di getto, impetuosamente; e intendeva "le storie come ritratti e i ritratti come storie", spingendo "potentemente i due generi [della scultura e della pittura] verso il loro confine, provocando un continuo processo di osmosi"[40]. Ciò che interessava il Bernini al più alto grado era infatti il rapporto tra le arti, un rapporto del tutto nuovo: non solo l'inseguirle e lo studiarle per coglierne le specifiche regole e potenzialità, ma saperle poi anche trasferire, queste regole e potenzialità, dall'una all'altra arte. In questo libero spaziare tra i mezzi di espressione si può dire che egli davvero non avesse rivali. Così egli raccomandava anche ai suoi allievi di realizzare lo stesso soggetto nelle tecniche più diverse: "Un tempo si andava a Roma a quindici anni e non si faceva altro che disegnare per nove o dieci anni; di conseguenza si iniziava a lavorare a venticinque anni. Bisognava invece agire altrimenti: disegnare un giorno e lavorare un altro, sia di scultura che di pittura e così si poteva divenire molto più abili"[41]. E ancora consigliava "ai suoi allievi e a tutti gli altri di non abbandonarsi a disegnare e a modellare senza mettersi, quasi contemporaneamente, a lavorare, sia di scultura che di pittura, alternando la creazione e l'imitazione, o, per così dire, l'azione e la contemplazione, dalle quali può derivare un grande e straordinario progresso"[42]. Il Cavaliere attribuiva proprio a questa pratica di frequentazione dei più diversi mezzi espressivi l'acquisizione di una particolarissima capacità di invenzione: una capacità che permetteva di eliminare "alcune uniformità odiose di attitudini" e dunque di rompere con le consuetudini iconografiche e rappresentative. Una prassi che usava lui stesso: si pensi per esempio al *David* inseguito fra pittura e scultura. Nel recente studio di *fig. 31*
Montanari *Il colore del marmo. I busti di Bernini tra scultura e pittura* (2009) figura una stupenda carrellata di opere pittoriche e scultoree dell'artista con evidenti intrecci e influenze reciproche. Perfino per l'architettura l'artista riteneva che si fosse molto avvantaggiati dalla conoscenza della scultura e della pittura e presentava infatti i propri progetti architettonici innanzitutto come quelli di un "pittore, scultore e architetto ad un tempo"[43]. Sempre secondo Montanari, dalla difesa dell'artista portata avanti dal Baldinucci si potrebbe dedurre una nuova "concezione scultorea e pittorica del linguaggio architettonico" per la quale "le sue facciate, le sue piazze, le sue chiese – pur profondamente radicate nella tradizione classica e rinascimentale – sono concepite come grandi composizioni di luce e di ombra, di masse e di vuoti"; per la quale concezione egli sapeva "talora" deviare dalle regole costitutive di ogni genere[44]. In questo senso appare quanto mai verosimile che l'Accademia berniniana, quella animata dagli esercizi del teatro, non fosse riservata ai soli "Pittori e Scultori", ma, com'è in qualche modo attestato dal Baldinucci, accogliesse tutte le "Persone dell'Arte, cioè […] pittori, scultori e architetti".

Forse, come in qualche modo ha detto anche il Borsi[45] e come in qualche

modo ha detto anche Montanari[46], ma come soprattutto ha scritto Careri[47], è in questo che veramente consiste il *composto* delle tre arti maggiori. Non solo bello, come scrive banalizzando il Baldinucci, ma "maraviglioso", come lo definisce suo figlio Domenico, la meraviglia nascendo dall'accostamento a contrasto[48]. "Possedere *in sé* [il corsivo è mio] in eminenza tutte e tre le arti" per farne un "maraviglioso composto" significa avere la "padronanza" delle arti e questa, come si è visto, implica la sapienza dell'improvvisazione e anche quella della trasgressione delle regole. Accostare la meraviglia all'improvvisazione può apparire azzardato solo a chi è abituato a cogliere innanzitutto le differenze tra le arti; mentre l'uomo Bernini (e certo all'epoca non solo lui) era profondamente ricettivo e aperto a tutto il ventaglio delle sollecitazioni del reale.

La stessa capacità di superare convenzioni precostituite potremmo individuare anche nelle commedie dell'artista, che per alcuni versi potremmo avvicinare alle commedie dei professionisti, per altri a quelle "ridicolose" dei dilettanti, per altri ancora alla commedia erudita.

Si è visto come nella famosa lettera di Galileo al Cigoli – Galileo è in questo caso teorico d'arte – la superiorità della pittura fosse giustificata dal fatto che "quanto più i mezzi co' quali si imita son lontani dalle cose da imitarsi, tanto più l'imitazione è meravigliosa" e come egli riportasse a questo proposito l'esempio dei comici. Anche qui l'uso dell'aggettivo "maraviglioso" è legato ai percorsi inusitati tra linguaggi diversi; il teatro considerato a buon diritto tra essi.

Era dunque solo alle tre arti maggiori che l'artista pensava come linguaggi da padroneggiare? O c'era anche almeno un'altra "arte" – il teatro – che poteva costituire un ulteriore banco di prova? Era per la perdurante ostilità verso gli "istrioni" che il Cavaliere – e con lui i suoi biografi – evita di mettere in eccessiva luce questi suoi interessi?

Come non pensare che il suo interesse all'interpretazione del personaggio, come negli esempi degli artisti citati a lui vicini, non sia nato allo scopo di individuare, tra disegno, modello, pittura, scultura e teatro, l'espressione più efficace da fissare poi nella creazione? Come non dedurre che questo sia diventato un vero esercizio di lavoro da allargare e perfino imporre – le fonti parlano di una pesante "catena che tutti legava strettissimamente" – anche ai suoi giovani artisti, come in una sorta di compito pedagogico collettivo?

L'Accademia di San Luca aveva visto a metà degli anni '30 l'esplodere di un famoso dibattito: quello fra Pietro da Cortona e Andrea Sacchi: Pietro da Cortona sosteneva che i personaggi delle opere d'arte dovevano comporsi come in un poema epico, con molte figure in movimento e numerosi episodi; Andrea Sacchi sosteneva invece il riferimento alla tragedia e una costruzione unitaria ed essenziale, com'era negli obiettivi "alti" degli artisti e dei letterati[49].

Bernini non si espose personalmente. Avrebbe forse dovuto dire che, lui, prendeva ispirazione dovunque: nella natura, nell'arte, nel teatro e perfino nella commedia.

Si potrebbe dire che per Bernini solo a chi è *padrone delle arti mimetiche* (si ricordi il *Carro* dei Chigi in cui si esaltavano tutte le arti mimetiche, ivi compresa la musica, come arti liberali; o anche il Prologo de *Il Palazzo incantato di Atlante* in cui, come detto sopra, si affrontavano la Poesia, la Pittura, la Musica e la Magia: ed è quest'ultima, che adombra in realtà il Teatro, a risultare la vincitrice) possa essere concessa la facoltà superiore di infrangere regole e convenzioni? È riconoscendo, suo malgrado, questo talento che Perrault scrive di un'architettura fondata sulla scenografia? Ed è a questo tipo di libertà rivendicata all'eccellenza che si riferisce il concetto berniniano di "maraviglioso composto"?

È certo che non può essere senza una ragione profonda il fatto che l'artista dedicasse all'esercizio del teatro tanto impegno e attenzione, obbligando anche i suoi collaboratori e allievi a fare altrettanto.

Sensualità e misticismo

Per ammissione del letterato Baldinucci, il Bernini, assiduo frequentatore della corte e dunque delle migliori menti dell'epoca, era assolutamente in grado di seguire e perfino superare "a forza d'ingegno" i numerosi letterati con cui ebbe rapporto; dunque non è facile dire fino a che punto ne risentisse l'influenza e fino a che punto invece fosse parte attiva di queste teorie.

Di una più che probabile influenza diretta berniniana, attraverso la "continua e domestica confabulazione" con il letterato-corago Rospigliosi, sugli spettacoli barberiniani, si è detto più volte; così come della novità straordinaria che gli stessi spettacoli offrivano sul fronte della verità della messinscena, in maniera assolutamente congrua alle espressioni delle commedie interpretate e dirette dall'artista. Ma in che cosa consisteva questa verità? E che tipo di reazioni suscitava nel pubblico?

Le testimonianze fondamentali nel teatro, anche se non comunemente accettate in quanto soggettive ed effimere, sono quelle delle emozioni. E su quelle, in parte già riportate, dell'abate Bourdelot intorno allo spettacolo dei *Santi Didimo e Teodora*, vale davvero la pena di soffermarsi[50]. Anche se questo è probabilmente lo spettacolo per il quale il Bernini è meno documentato[51], è certo che si è ormai creato uno stile, congruo a quello degli spettacoli precedenti e come presago di quelli successivi.

Nella prima parte di questo brano straordinario – descrizioni così puntuali sono rarissime – domina il senso di una solennità e di una maestà che paiono direttamente attinte a un'intima e non convenzionale frequentazione della classicità: le stesse statue degli antichi paiono animarsi e rivivere in una Roma ancora pura ed eroica. Il fatto che queste caratteristiche del tutto positive dominino nettamente sul sentimento di riprovazione verso l'epoca pagana e il martirio imposto ai santi Didimo e Teodora potrebbe dirci che il punto di vista del lettera-

to Rospigliosi, e di un letterato che è assolutamente in grado, per propensioni personali e anche per le frequentazioni berniniane, di apprezzare le opere d'arte della classicità, ha la meglio su quello cristiano.

All'alba del secolo dell'opera in musica lo spettacolo vince certamente sulla verosimiglianza. Ma nella cerchia barberiniana di questi stessi anni il musicologo Giovan Battista Doni chiede agli scenografi di costituire un repertorio di immagini proprio attingendo dalle statue e dai bassorilievi[52], perché essi siano in grado, nelle occasioni del teatro, di vestire i personaggi con costumi convenienti alla diversità delle epoche e delle nazioni: un'imitazione il più possibile fedele della realtà. Anche se più oltre egli precisa che questo scrupolo non deve spingersi fino a dare ai pastori delle semplici pelli di animali invece dei tessuti d'oro con cui si soleva adornarli nella pastorale e se egli dunque raccomanda, in sintesi, di equilibrare la verosimiglianza dell'imitazione con il piacere della vista e la magnificenza della corte committente (così come i poeti, egli osserva, sono soliti migliorare il linguaggio ordinario con il verso), questa preoccupazione di verità antiquaria, espressa dal Doni, grande ammiratore del Bernini, non può non essere rivelatrice. Il sentimento di una straordinaria novità che spira dalla lettera del Bourdelot – e che si sposa con quella già rilevata per le commedie berniniane – potrebbe dunque derivare, almeno in parte, dalla preoccupazione di una verità autentica nella messinscena, attinta dalla statuaria. Non una restituzione fantasiosa e approssimativa, qual era l'uso fra scenografi e coraghi, ma un allineamento a quelle tensioni di verità che qualificavano pittori di storia come Poussin; e quanto il Bernini apprezzasse quest'ultimo, e proprio per l'intelligenza da lui dimostrata nelle sue opere, è ben noto[53]. Il Bourdelot scrive infatti che tutti gli attori dei *Santi Didimo e Teodora* erano "superbamente vestiti all'antica" e che "perfino le cose brutte e spaventose di per sé, come i mostri, i demoni e i cadaveri dissotterrati avevano qualche grazia". Dunque una verità, esplorata e restituita dalle fonti nella maniera più fedele possibile, mai dimentica né di quella magnificenza che doveva improntare ogni manifestazione della corte pontificia, né di quella "grazia" che era al centro di tutta una letteratura, dal Varchi al Vasari.

Scrive ancora il letterato francese che tutti gli attori "spiravano un non so che della maestà dell'impero romano […] avevano tutti qualche cosa di dolce o di augusto nel viso che non trovo negli uomini della nostra epoca". Non basta. "Un tribuno, in particolare, aveva una presenza severa che sembrava dargli autorità non solo sugli attori, ma anche su tutta l'udienza". I sacerdoti "vi facevano i sacrifici con tanta solennità e intelligenza che […] avrebbero fatto parlare gli oracoli". Al rombo del tuono gli attori sapevano "fingere con tanta naturalezza, pur nelle vesti di un personaggio dissimulato, un vero timore", da turbare con lo stesso timore anche gli spettatori: dunque una doppia interpretazione, dell'*ethos*, ossia del carattere individuale, e del *pathos*, ossia della passione momentanea. Recuperando la famosa nozione warburghiana della *Pathosformel*, l'interpretazione appare, in definitiva, ricca di quella carica emotiva e patetica con cui, secondo lo studioso tedesco, si caratterizzava l'espressione degli antichi[54].

Piace pensare tuttavia che in questi spettacoli, grazie all'apporto dell'uomo di teatro Bernini – un uomo di teatro che era anche un artista teso alla rappresentazione degli affetti, si sia realizzata anche quella sapienza d'interpretazione a cui fin dagli inizi tendeva il "recitar cantando": già Vincenzo Galilei, esponente di spicco della Camerata de' Bardi nonché padre di Galileo, additava infatti il modello della recitazione proprio nei comici. "Quando, per […] diporto, vanno alle tragedie e comedie che recitano i Zanni, [i Musici] lascino alcuna volta da parte le immoderate risa et in lor vece osservino, di grazia, in qual maniera parla, con qual voce circa l'acutezza e gravità, con che gravità di suono, con qual sorte di accenti e di gesti, come profferite quanto alla velocità e tardità del moto, l'uno con l'altro quieto gentiluomo. Attendino un poco la differenza che occorre tra tutte quelle cose quando uno di essi parla con un suo servo, overo l'uno con l'altro di questi; considerino quando ciò accade al Principe discorrendo con un suo suddito e vassallo, quando al supplicante nel raccomandarsi, come ciò faccia l'infuriato o concitato, come la donna maritata, come la fanciulla, come il semplice putto, come l'astuta meretrice, come l'innamorato nel parlare con la sua amata mentre cerca disporla alle sue voglie come quelli che si lamenta, come quelli che grida, come il timoroso e come quelli che esulta d'allegrezza. Da' quali diversi accidenti, essendo da essi con attenzione avvertiti e con diligenza esaminati, potranno pigliar norma di quello che convenga per l'espressione di qual si voglia altro concetto che venir gli potesse tra mano"[55]. Lo stesso Galilei lamenta come i musici, presi dal problema dell'emissione e della modulazione del canto, trascurino "l'imitatione dei concetti che si trae dalle parole" che è invece "la più importante e principale parte che sia nella musica". Padre e figlio, benché di orientamenti molto diversi (Galileo non amava l'opera in musica), condividevano la stessa ammirazione per la sapienza d'interpretazione degli Zanni.

Se per questo sforzo di restituirci la mitica età perduta in una dimensione di verità, Bernini potrebbe essere qualificato classicista, nei suoi spettacoli e in particolare in questo dei *Santi Didimo e Teodora* c'è in realtà anche molto altro. Mutazioni sceniche e "invenzioni" in quantità sufficiente per venti commedie (si tratta certo dello spettacolo barberiniano più ricco in questo senso), estensioni cronologiche addirittura secolari (gli stessi edifici sono successivamente rappresentati come rovine): elementi, questi, certamente anticlassici come altrettante violazioni delle famose "unità". La riproduzione fedele dei più diversi fenomeni naturali, assunti però anche nel loro costituirsi come altrettanti artifici di antitesi e decezione rispetto alla realtà: una primavera simulata invece della realtà dell'inverno (un po' come l'alba opposta alla realtà del tramonto realizzata dalla macchina del Sole); il Paradiso che succede immediatamente all'Inferno; una grandinata che si trasforma in una pioggia di zucchero, rivelando il suo "inganno".

Il Bourdelot attribuiva al committente dello spettacolo, il cardinale Francesco, il merito di aver trovato "ciò che è molto che cercavamo e di cui gli antichi si erano vantati: voglio dire quella bell'arte di rappresentare con naturalezza le passioni e imprimerle in colui che ascolta". Ed è certo che il favore del

committente è, all'epoca, determinante. Ma chi cercava cosa che il cardinale dimostra di aver trovato? Ancora due francesi di orientamenti libertini ci danno le informazioni più utili al riguardo. Il famoso erudito Nicolas Pereisc scrive di un canto che, a differenza di quelli coevi francesi, è "quasi solo un semplice parlare con una certa cadenza, accompagnato dall'armonia degli strumenti qui [nel *Sant'Alessio*] dà diletto senza coprire et confondere la parola"[56] e dunque stabilisce una diretta continuità tra il "recitar cantando" della famosa Camerata fiorentina e gli eventi musicali barberiniani. Marin Mersenne, autore di un importante trattato di teoria della musica coevo e assiduo corrispondente della cerchia barberiniana (per esempio di Giovan Battista Doni e di diversi letterati francesi di orientamenti libertini come il già citato Peiresc[57]) osserva, dal canto suo, che gli Accademici francesi cercavano gli "effetti che, come si può leggere, erano un tempo prodotti dai Greci, associando versi gallesi [in volgare] alla musica da noi coltivata con tanta cura. Perché essi speravano di innalzare lo spirito depresso, di riportare alla modestia gli spiriti troppo superbi e di animarsi ad altre sensazioni attraverso la loro musica" allo scopo di "educare i costumi dei giovani a tutto ciò che è onorevole"[58]. Uno scopo che si potrebbe dire militante, di elevazione morale e spirituale insieme; che si riallaccia a quello delle prime Accademie francesi e prima ancora a quelle fiorentine degli Orti Oricellari; e che, a giudicare dai commenti del Bourdelot, sembra raggiunto proprio negli spettacoli barberiniani.

Il teatro agiografico e di martirio non può tuttavia acquietarsi di forme meramente classiche e armoniose: il punto nevralgico e il nodo delle controversie era certamente la rappresentazione del dolore.

Si può a buon diritto pensare che sia stato scelto il soggetto del *Sant'Alessio* proprio perché la vita del Santo non contemplava visioni cruente: un problema che era insieme posto dagli eruditi classicisti e dai religiosi della Controriforma. Non a caso *San Lorenzo* è ritratto dal Bernini mentre, con gli occhi al cielo, è assorto in visioni di beatitudini: mostrarlo sfigurato dal dolore fisico avrebbe significato peccare contro il decoro. Eppure l'artista ebbe certamente anche tentazioni in questo senso, se è vero che suo figlio riferisce che in quell'occasione "si pose egli medesimo con una gamba e coscia nuda presso la bragia accesa".

Il grande modello proposto per i martiri dal teorico controriformista Gilio era la statua del *Laocoonte*, simbolo del dolore universale e insieme espressione di compiuta bellezza, vero apice dell'antica *Pathosformel*; menzionato e descritto da Lomazzo e da altri, italiani e non solo[59]. E il *Laocoonte* ha infatti, pro-
fig. 10 prio nel *Sant'Alessio*, un suo ruolo fondamentale, ma non quello che ci aspetteremmo. Non serve qui per rappresentare il dolore del Santo né tantomeno per costruire un repertorio di costumi o di atteggiamenti "all'antica", ma per dare forma al male assoluto: al Demonio nella scena dell'Inferno[60]. Quest'uso almeno singolare del *Laocoonte*, una statua che insieme a quella di *Pasquino*, molto significativamente, l'artista prediligeva – come massime espressioni di Arte e di

Natura – costituisce, a mio parere, la ragione più importante per sostenere una presenza berniniana forte nella messinscena del *Sant'Alessio* e, di conseguenza, più o meno sfumata, anche negli altri spettacoli barberiniani. Una logica spiazzante che potremmo riconoscere anche nella concezione della *Medusa* berniniana, che, al contrario, incarnava non il tradizionale sentimento dell'orrore, ma quello del dolore.

Dietro al cardinale Barberini e anche dietro al Rospigliosi, era dunque il Bernini il diretto responsabile della scoperta di cui scrive il Bourdelot. Se è ai compositori e ai teorici della musica barberiniani che deve evidentemente essere attribuito lo sforzo di recuperare il modo di unire musica e versi in volgare secondo il presunto costume dei Greci, spetta certo alle "confabulazioni" tra il Rospigliosi e l'artista l'"invenzione" di una messinscena diretta anch'essa alla restituzione dello spettacolo antico, anzi della classicità tout court. Ma è certo soprattutto il Cavaliere che si può vedere all'origine della notata, straordinaria verità d'interpretazione ; ed è certamente lui che sembra contemporaneamente cercare modalità nuove e "meravigliose" di rappresentare: intenzioni che non è storiograficamente corretto definire di "regia", ma che per molti versi le assomigliano.

La verità dell'interpretazione non era ovvia, specie nell'opera in musica, e questa verità, avvalorata da quella della scena e potenziata da strumenti di "decezione" e di "artificio" qual era l'uso *a contrario* del *Laocoonte*, appare il vero motivo della straordinaria commozione suscitata. I "toni dolcissimi" del canto e dunque l'attenzione e l'approfondimento degli affetti fanno il resto. Una "follia contagiosa" sembra invadere e commuovere la scettica Roma, trasformandola in una nuova "Roma la Santa". Questa mistura impossibile tra Natura e Arte, che riesce ad accogliere in sé anche la verità degli affetti, ha in sé qualcosa di "magico": per essa tutta Roma è travolta da una sorta di estasi mistica, di prodigiosa conversione collettiva, in cui lo stesso Bourdelot si dice personalmente e totalmente coinvolto: "sans en mentir je me vis deux fois dans le point de verser de larmes".

Queste sue impressioni, per la verità, non sono sempre condivise.

Un altro letterato francese, Jean Jacques Bouchard, anch'egli avvicinato ai "libertini eruditi", ci lascia un ricordo pieno di ammirazione del *Sant'Alessio* (1632), ma le sue parole rendono anche efficacemente l'atmosfera carica di erotismo che i giovani castrati non mancavano di creare (anche presso i cardinali…!): "on n'entendait que soupirs sourds par la salle que l'admiration et le desir faisoient échapper *da i petti impavonazzati* [in italiano nel testo] car pour les rouges, ayants plus d'autorité, ils se comportaient aussi plus librement" invitando i giovani attori ai piaceri protendendo le labbra e facendo schioccare la lingua"[61].

A quale di queste due interpretazioni dobbiamo credere?

La parola "extase", usata dal Bourdelot, ricordandoci il capolavoro berniniano *L'Estasi di Santa Teresa*, riporta alla mente anche le due interpretazio-

ni – sensuale e mistica – che sembrano convivere nell'opera berniniana. Interpretazioni che all'epoca non erano sentite in contrasto; o piuttosto il contrasto, come si è notato, era parte fondamentale dell'attrazione e in questo senso comunemente inteso nell'alfabeto della ricezione. E forse potremmo anche ricordare l'etimologia della parola estasi, da *ex-sto*, esco, che ricorda l'estraniarsi dell'attore, la perdita della sua identità, il processo misterioso che favorisce la creazione dell'opera d'arte[62] ; quello altrettanto misterioso che coinvolge lo spettatore nella stessa emozione dell'attore ; e quello della *coniunctio* alchemica, preludio alla visione del trascendente.

Il teatro dell'Arte

Al nostro sguardo – e anche a quello di Bourdelot – la complessità dell'arte berniniana sfugge e siamo spesso solo capaci di cogliere l'eccellenza di un maestro che conosceva probabilmente meglio di chiunque altro l'antico. Ma personaggi importanti e avvertiti del secolo successivo come Lessing e Winkelmann sentivano quanto nelle sue opere d'arte egli ne era lontano ("all'estremo opposto") e scrivevano delle sue espressioni di "audacia sfrontata"[63].

In un pamphlet diretto contro di lui, che riprende il titolo di una commedia (*Bernina*) che non poté mai essere rappresentata (e che dunque ne riprendeva i temi), il *Costantino Messo alla berlina o Bernina su la Porta di San Pietro* (post 1647, data dell'*Estasi di S. Teresa* a cui chiaramente si allude), sono raccolte le accuse dei suoi detrattori. Che poi, come osservato da Giovanni Previtali, sono essenzialmente due, in netto contrasto tra loro: di naturalezza fino alla volgarità delle sue creazioni artistiche; e di innaturalezza a causa di un'immaginazione essenzialmente fantastica[64].

Non c'è dubbio che l'artista, come molti dei suoi contemporanei si ponesse consapevolmente come obiettivo quelli di Natura-Arte promossi dall'Accademia fiorentina del Disegno: anche le due contrastanti accuse ne sono il puntuale riflesso.

Ma le antiche categorie paiono rivitalizzate da una forza nuova.

È noto come il Bernini ricercasse, nell'arte, innanzitutto "vivacità e tenerezza". Per la vivacità pensando a Leonardo e citando, anche, evidentemente, il trattato di Francesco Bocchi; e per la tenerezza ricordando la "grazia" già teorizzata dal Varchi e gli affetti di cui aveva scritto il Vasari. Non solo la definizione naturale e non faticosa dei gesti, dunque, come ricercato dal Barocci, ma la ricerca di un'*actio* corrispondente all'affetto, tanto nell'*ethos* quanto nel *pathos*. Che, come è stato detto[65], Bernini inventi l'espressione nel senso moderno del termine, può apparire il naturale approdo di questo percorso: forse proprio per approfondire questa parte egli volle studiare a fondo anche il colore[66]. Un problema complesso, specie se lo si considera avulso dal teatro.

La "vivacità" berniniana non è infatti solo quella dei gesti perché gli affetti non sono concepiti statici e stereotipati come nella tradizione[67]. Sono ormai sentimenti e sentimenti cangianti: come quella "tenerezza" che è, tra gli affetti, il più frequentemente citato dai biografi berniniani. Una "tenerezza" il cui concetto sta nascendo in questi anni ed è quella che l'Ingegneri considerava alla stregua di una tentazione: sono gli attraenti e peccaminosi *Baci* del Marino e dei comici, è l'importanza nuova che si dà alle figure degli Innamorati e anche veri e propri ruoli nuovi che si creano – i "roles de tendresse" francesi in cui era maestro il celebre attore Bellerose[68] – o aumentano d'importanza. È insomma l'elemento affettivo, sensuale ed erotico che entra con il Bernini, attraverso il teatro (e anche attraverso il Marino, del quale l'artista possedeva numerose opere[69]) prepotentemente nella cultura "alta", perfino nell'iconografia religiosa: un'arma formidabile per il coinvolgimento del fruitore. *fig. 36*

Tutto questo non avviene, per la verità, nel plauso generale, come è dimostrato dalla famosa esclusione della biografia berniniana dalle *Vite* del Bellori. Come rileva con riprovazione il Passeri, "se la parola denominativa di statua deriva dal motto latino *sto stas*, che significa esser fermo, stabile in piedi", ogni opera scultorea dell'artista è ben lungi dal raffigurare una "statua permanente ed immobile come esser deve per formare un simulacro da esser goduto ed ammirato da riguardanti", ma è "un personaggio che passa e non rimane"[70]. Gli atti berniniani appaiono troppo "naturali", dunque, perché il più delle volte sono colti nel "vivo" di un processo o di un movimento che continua ben oltre quel "vivo" e per di più con un particolarissimo accento "naturale caloroso"[71] tutto berniniano che ne accentua il senso dinamico. Atti di cui è stata rilevata la "selvatichezza primigenia" di chi non disdegna di riattingere continuamente al cuore della Natura[72].

La statua di papa Barberini in Campidoglio, pur nella convenzione dell'atto benedicente, ha una vivacità nuova che lo spinge in avanti con la mano aperta e l'atto è tanto repentino da indurlo a mostrare il rovescio della stoffa del manto; così come nel celebre busto del cardinale Scipione Borghese, colto un attimo prima della parola e del movimento[73] – una parola e un movimento che affettano cordialità e buonumore – un bottone rischia di uscire dall'asola. I due particolari hanno un senso preciso: non l'immagine storica e ufficiale da consegnare alla memoria, ma quella viva e reale, in un momento e in un luogo dati; un'immagine che li rivela appieno in atteggiamenti che mal si conciliano con le rispettive altissime dignità raggiunte, evocando nel contempo lo "spettatore". Non solo la pittura dunque, ma anche la statuaria è ora più che mai chiamata ad esprimere il personaggio nelle azioni e negli affetti; e quindi, contro ogni pregiudizio contemporaneo, può fare narrazione e "historia". Il problema dei pittori relativo alla "mutazione d'affetti", e cioè alla loro trasformazione, di cui si è parlato a proposito di Poussin[74] irrompe così anche nella scultura: l'*Estasi di Santa Teresa* ne è una palese dimostrazione. Bernini, anche attraverso i suoi particola-

ri legami con il mondo della rappresentazione, dimostra che pittura e scultura sono in questo senso davvero intercambiabili.

Le contaminazioni fra arte e teatro sono in lui continue e non sono a senso unico: si è visto come nella messinscena il Cavaliere ricorresse anche all'arte e in particolare alla statuaria degli antichi; una statuaria che, come osserva Mina Gregori, è da lui assunta nel suo aspetto dionisiaco, o, com'essa scrive, "patetico" o "concitato"[75]. Non tanto un'arte "teatrale" o un "Bernini teatrale" come spesso è stato scritto, un'espressione che sembra riferirsi più a uno studio sistematico di effetti esterni di insieme, che a un'intima frequentazione dei diversi livelli della disciplina; ma uno studio consapevole dell'uomo "vivo", condotto con tutti i mezzi possibili, in particolare proprio con quelli del teatro della sua epoca.

Il teatro svolge una funzione necessaria, osserva il comico Nicolò Barbieri, quella della ricreazione. "Quando toglier si volessero tutte le ricreazioni, bisognerebbe prima levar gli affetti a' sensi"[76]. Come nella concezione aristotelica (ma anche in teorie coeve per lo più non ortodosse[77]), gli affetti sono inseparabili dai sensi e dunque dal corpo dell'uomo; e non è davvero un caso che ciò si legga nel trattato di un comico. Flaminio Scala precisa anche che "gl'affetti si muovono più agevolmente da' gesti che con le parole" perché "i sensi da' sensi più agevolmente vengon mossi che dalle cose che sono in astratto, accostandosi sempre il simile volentieri al suo simile"; e che infatti gli amanti sono commossi più "da una lacrimuzza, da uno sguardo, da un bacio, per non dir di più […] che dalla persuasiva di qual si voglia gran filosofo morale"[78].

Se al teatro è riconosciuta in questo passaggio del secolo una funzione determinante, un ruolo particolarissimo gli è assegnato in questo senso anche dal Bernini, mosso con evidenza da convinzioni del tutto simili a quelle descritte.

Il mondo delle immagini, dalle allegorie ai ritratti, ne risulta rivoluzionato dall'interno. Forse sono proprio l'approfondimento e la consuetudine con il mondo dello spettacolo a provocare in lui quel distacco dal giovanile ideale della pura forma classica e quel progressivo conturbante mutamento delle forme e del gusto di cui tanto si è scritto. Dalle armoniose forme di *Apollo e Dafne* – forse l'opera più alta della sua fase classicista – a quelle contorte e scavate di *San Girolamo* o di *Maria Maddalena*, è sull'"espressiva" umana che si approfondisce la ricerca dell'artista: il tormento e l'ardore degli sguardi nelle ultime opere, non importa se ciechi o rivolti al cielo, così come gli scomposti contorcimenti del corpo, sono un fedele riflesso dell'intima passione. Anche l'accusa di "innaturalezza" è in questo senso giustificata.

fig. 42

Perfino il più convenzionale dei ritratti, il ritratto di stato, è da lui radicalmente rinnovato: papi, cardinali e principi, contrariamente alla tradizione, non sono idealizzati, sono innanzitutto uomini e uomini davvero somiglianti. Quanto erano vive e "spiranti"[79] le statue di Urbano VIII, tanto da rischiare di essere distrutte alla sua morte, si è detto in precedenza. L'imperatore Costantino, lui

che, ponendo fine alle persecuzioni dei cristiani, era il vero ideale di imperatore e che le testimonianze storiche dicevano di non ordinaria bellezza, è addirittura sensibilmente peggiorato rispetto alla realtà storica e non a caso è il particolare bersaglio del pamphlet citato: collocato davanti a un drappo e a un baldacchino stellato, ai piedi di una Scala Regia che scopriva così una sua nuova funzione di fuga prospettica laterale, lui immoto di fronte all'invisibile Croce fiammeggiante, appariva "instupidito", come fu detto all'epoca, e figurato come un re barbaro o, come si scrive nel pamphlet, "a dispetto della natura e dell'arte", un "Centauro mezzo cavallo, mezzo huomo e tutto bestia", o addirittura un "mozzo o scozzone di cavalli". Un volto che pare "tolto di peso dal Longino della nicchia di San Pietro e dall'Abacuch della Cappella del Popolo" e innestato sul tronco dell'imperatore, così come aveva fatto a suo tempo Caligola quando aveva sostituito con la propria testa quelle degli dèi più venerati dai romani. Un cavallo che pare scappi "come da una stalla [ ] senza capezza alla campagna, spronato dall'erto cavaliero a sfogarsi su l'aria"; una collocazione irrazionale che deriva "dal non sapersi da qual parte habbia da prendersi il suo prospetto"[80].

I biografi berniniani si diffondono invece, per esempio, sul *Ritratto di Monsignor Montoya* che "non havea bisogno di anima per parer vivo", tanto che l'allora cardinale Maffeo Barberini lo dichiarava più vero del vero Montoya[81]. E tra le non molte persone comuni è d'obbligo citare lo splendido busto di una donna amata dall'artista, *Costanza Bonarelli*, un busto che è stato visto come il punto *fig. 39* di arrivo del percorso di rinnovamento del ritratto barocco, un ritratto non solo "al naturale", ma nato da una personale ispirazione e per una personale destinazione: è non una donna, ma "la" donna, vista forse per la prima volta senza orpelli di alcun genere, nella verità di un rapporto intimo e segreto.

La rivoluzione berniniana invade perfino il territorio delle allegorie, infondendo vita vera là dove era astratta, impassibile figurazione. Per esse l'*Iconologia* del Ripa costituisce solo un puntuale e inevitabile punto di partenza. Le Virtù berniniane, per tradizione giacenti nei sepolcri, sono invece in piedi e ben vive, "scollate e abbondanti come nutrici, osserva il Fraschetti, tronfie e arricciate come gentildonne dell'epoca in una mascherata carnevalesca, ignude e lascive come Taidi"[82]; esse sembrano portare nelle chiese, quasi loro malgrado, un accento nuovo di umanissima passione. E c'è "estasi di dolore" nella *Giustizia* e pianto nella *Carità* a fianco della tomba di Urbano VIII, una Carità figurata, *fig. 37* questa fu la molto verosimile accusa che gli fu mossa, con i lineamenti della donna amata, appunto la Costanza Bonarelli a cui era stato costretto a rinunciare. Quella *Carità*, concepita come una madre che piange per il proprio affanno e insieme per quello dei figli[83], come si disse in un documento coevo, ne aveva "uno in braccio, che si è addormentato alla poppa, et l'altro in piedi che mostra di piangere perché vorrebbe ancora zinnare"[84]. E *Vita* e *Morte* sono un bimbo che piange e un teschio, posti su due cuscini uguali, di marmo nero con fiocchi dorati[85]: un distacco assoluto dalle algide figurazioni del Ripa.

In questi modi inusitati eppure umanamente veritieri di leggere allegorie e personaggi sentiamo l'appassionata ricerca d'attore del Cavaliere, il suo talento di suscitare attrazione nel contrasto e nello spiazzamento.

Non basta. Difficilmente ci potremmo sottrarre all'idea che il suo essere anche autore e "corago" non finisca per influenzare, esaltandola, il "modo di intendere ed impostare la propria visione compositiva"[86] nell'arte, la sua tanto celebrata capacità di "invenzione" e anche quella spazialità aperta, mossa e coinvolgente dei suoi gruppi scultorei, una spazialità che, secondo la classica analisi di Wittkower[87], ingloba lo spettatore al suo interno e il cui senso transitorio presuppone tuttavia un punto di vista unico e privilegiato. Si potrebbe anche supporre che quell'equilibrio instabile, già rilevato come uno dei tratti caratteristici delle sue grandi composizioni scultoree[88], derivi proprio da quelle che in tempi recenti sono state definite "tecniche preespressive dell'attore". Perfino il suo determinare, come momento più adeguato al ritratto, quello prima di parlare o prima di tacere, non manca di evocare in noi suggestive risonanze sullo stesso versante[89].

Così il *Ratto di Proserpina* "rappresenta un ammirabile contraposto di tenerezza e di crudeltà"[90]; il *David* esprime nella tensione del volto e del movimento lo sforzo supremo e insieme la transitorietà dell'attimo; la *Beata Ludovica Al-*
fig. 41 *bertoni* si contorce, le vesti accartocciate e crepitanti, negli spasimi dell'agonia. *Abacuch* è "preso pe' capelli dall'Angiolo" e *Daniele* combatte fieramente "fra leoni"[91]. Il *Longino*, osserva il Venturi, potrebbe essere un "Satiro danzante in un'orgia bacchica, se invece della lancia avesse il tirso e se non nascondesse il suo corpo sotto quel manto che si contorce sulla sua figura, come se il rude panno avesse l'anima di una serpe. Come il *Longino* […], così altre statue barocche sembrano prese da ebbrezza, da delirio: fuggire dalle fiamme di un incendio o starsene come scorpioni su carboni accesi, roteare vertiginosamente, o precipitare come maledetti dal cielo"[92]. La violenta torsione di *Sant'Ambrogio* con le
fig. 12 vesti al vento, vicino alla Cattedra di San Pietro in Vaticano può richiamare solo quella degli Zanni dei *Balli di Sfessania*. La Cattedra stessa, inquadrata dal Baldacchino, grandiosa macchina pirotecnica immobilizzata nell'attimo, appare "scaricata, come si scrive nel pamphlet sopra citato, come peso insopportabile, su le spalle di que' […] facchini", i quattro Dottori della Chiesa[93]. Gli angeli, violenti e squilibrati, sono colti negli atteggiamenti più folli, precipiti e sofferenti nei volti femminei. La Vergine ha, a volte, una dolcezza tutta profana, è perfino scollata come una dama a un ballo[94]. I martiri, tenebrosi e tragici, hanno corpi scavati e frementi, "piombano come corvi rapaci sul crocifisso pauroso". I santi non sono più sereni come nei quadri del Rinascimento, ma contorti e agitati come acrobati e come i "reprobi nei giudizi universali, danzanti nelle nubi come indiavolati"[95]. I complessi marmorei delle fontane mostrano "quanto fecondo di belle idee", idee di attore, capocomico e corago, "fosse quell'ingegno […] grande in tutte le cose"[96].

Questo speciale tipo di attenzione è particolarmente evidente nel corso del suo lavoro al ritratto del re di Francia: egli non si limita infatti a ritrarlo, ma si preoccupa contemporaneamente di migliorarne l'immagine, pensandola in corrispondenza alla sua eccezionale statura storica e pubblica: aprendogli "gentilmente" le ciocche dei capelli sulla fronte, il Cavaliere gli consiglia infatti quella che sarà chiamata "accomodatura alla Bernina", perché, com'egli dice, "Vostra Maestà è un Re, che può mostrar la fronte a tutto il mondo"[97]. Una preoccupazione d'immagine quanto mai attuale, ma che evoca anche quella del capocomico che predispone abbigliamenti, pettinature e accessori degli attori.

Così i sepolcri hanno per contrasto statue "al vivo". E per papa Urbano il cardinal Rapaccioli commentava poeticamente che "Bernin sì vivo il Grande Urban à finto/ […]/ Che per torgli la fè, la Morte stessa/ Sta sul Sepolcro a dimostrarlo estinto"[98]: è la stessa Morte che deve dimostrarlo morto, altrimenti non lo si crederebbe mai. E la Morte è in questo caso uno scheletro "orribile, ridevole e meschino" che, per ulteriore contrasto, anima il monumento negando se stessa. Nel monumento funebre di papa Alessandro VII la Morte è addirittura dominante: uno scheletro dorato che irrompe violentemente dal basso sollevando l'opulento drappo di diaspro e mostrando l'inflessibile clessidra. Nessuno è più vivo di questi scheletri di Morte.

E la *Verità* non è più una figurazione muliebre in atteggiamento convenzionale con i convenzionali attributi, ma una donna opulenta come quelle di Rubens, voluttuosa e impudica, felice della sua assoluta nudità. Rispetto a quella del Ripa, almeno due sono le "invenzioni" di rilievo. La Verità del Ripa è fissa nella contemplazione del Sole; quella berniniana invece ride, rispondendo con lo sguardo gioioso all'atto impudico del Tempo. Essa è colta infatti nel momento in cui il Vecchio alato (progettato, ma in seguito non realizzato), solleva il drappo che la copre, della qual cosa essa sembra ringraziarlo guardandolo; talmente viva che il tradizionale attributo del Sole, da lei recato, appare incongruo e fuori luogo. Ancora: la *Verità* berniniana non si appoggia su un mondo immobile (come nella figurazione del Ripa), ma è indissolubilmente connessa con il Tempo in movimento. È a lui che, da un lato, si deve ascrivere la distruzione di "quanto feron di bello arte, e natura"[99] e a questo alludono colonne e rovine che sono contemporaneamente supporto ed effetto dell'allegoria; ma è anche da lui che, d'altro canto, chi dà prova di forza e tenacia (questo significa l'altro attributo, la palma), può attendere il giusto riconoscimento e cioè il sollevamento nell'empireo delle verità rivelate. *fig. 43*

Ma c'è di più. Nel trattato del Ripa mancavano, come si è detto, le incisioni relative alla Commedia; ma ci sono pochi dubbi che il Cavaliere ne avrebbe immaginata almeno una come una donna opulenta ("grassezza fa bellezza") e ridente ("sono cose da far morire dalle risa"…). A questa figurazione potrebbe dunque essere sottesa anche quella Commedia, in cui, secondo l'artista, la Verità al meglio si esprime: sboccata e senza veli, è dunque una Commedia "all'antica".

Eppure è tutt'altro che una vecchia grinzosa: l'indiscutibile gioventù e bellezza ne evidenziano il senso inequivocabilmente erotico. E mentre lo sguardo alzato e il volo traducono aspirazioni più "alte", il sorriso li smentisce, accattivante e "tenero".

Due allegorie, ognuna grumo di significati, appaiono compresse in una sola.

Era espresso in quest'opera un preciso messaggio morale, tratto, a questo punto forse non a caso, da una delle sue commedie, un messaggio che l'artista lasciò per testamento e per monito alla sua discendenza e cioè che "la calunnia non avrebbe regnato sempre e che il tempo alla fine avrebbe scoperto e mostrato la verità".

E si potrebbe commentare, con l'artista irridente, ancora dalla stessa commedia: "È vero che il tempo la scopre, ma spesso non la scopre a tempo"[100].

E un'opera sulla fugacità del tempo è anche l'*Apollo e Dafne*, la più "greca" delle sue creazioni: un'opera che vince i limiti della scultura, immobile per definizione, rappresentando la natura e l'uomo uniti nella perpetua metamorfosi, in una *natura naturans* forse di neoplatonica memoria, ma certo inserita in una cultura del tutto diversa, all'insegna di una generale instabilità[101]. Non è un caso, allora, che Dafne, primo soggetto di un melodramma[102], sia, più di Proteo, simbolo del teatro, nel commento di uno spettatore degli spettacoli barberiniani:

"O fortunata Etade/ a te la prima età resta seconda;/ tu miri un nuovo Sole,/ che dell'oblio non cade/ nell'onde, e sempre esser l'istesso suole,/ e del Tebro vagheggi in su la sponda/ fatta di dolce mel Dafne feconda"[103].

Versi dedicati al teatro e al suo committente, in cui il Bernini è evocato due volte: in quella macchina del Sole sul mare che tanto colpiva i suoi contemporanei e anche in quella sua *Dafne*, dolce per la sua bellezza e per il miele delle api barberiniane e anche per essere simbolo di quelle trasmutazioni teatrali a cui l'artista dava la sua costante attività. È certo che quel complesso statuario era un "miracolo dell'Arte"; eppure i contemporanei ben sapevano come potesse prestare il fianco a pericolose censure. Per questo, "perché […] quanto più vera, e più viva, l'occhio casto di alcuno meno offender potesse", il cardinale Maffeo Barberini, futuro pontefice, le aveva dedicato, come è noto, un distico latino moraleggiante "Quisquis amans sequitur fugitivae gaudia formae, / Fronde manus implet, Baccas seu carpit amaras"[104], il cui senso il Rospigliosi avrebbe riecheggiato nella *Baltasara*. Ma l'*Apollo e Dafne*, pur rappresentando la metamorfosi, la caducità dei piaceri terreni e dunque anche l'effimero del teatro dei cardinali nipoti, al pari dei suoi committenti, non cadrà nell'oblio, perché, come scrive l'oscuro poeta del teatro Barberini, è figurata dal più straordinario degli artisti.

Che Bernini fosse un "miracolo" della Natura e uomo "raro […] nell'Arti" è un'espressione del Baldinucci[105] e sembra evocare in tal modo quell'Idea che Bellori aveva definito innanzitutto "perfettione della Natura [dunque non una natura reale], miracolo dell'Arte"[106], ponendola al culmine delle aspirazioni

degli artisti: il biografo toscano pare ancora una volta cercare il consenso degli ambienti più conservatori, riecheggiando tra l'altro un giudizio già dato a Michelangelo[107]. Ancora una volta è Domenico che, pur pagando l'inevitabile tributo all'intenzione apologetica e alle teorie imperanti, sembra trovare per il padre espressioni più adeguate. Fin dalla più tenera età, come il Cavaliere stesso era solito dire e come ricorda suo figlio, "divorava, non lavorava il marmo" e "non dava mai colpo […] in fallo"; "qualità ordinaria non de' pratici dell'arte, ma di chi all'arte stessa s'è fatto superiore"[108]. Non era infatti una questione di tecnica, perché "nell'arte, più del lavorio della mano", opera "la vivacità dell'Ingegno, che, benché rinchiuso nell'Huomo, passa e vola fuor dell'Huomo, e rivela e supera i secreti stessi della Natura"[109]. Su questa vivacità d'ingegno per la quale l'Arte arriva a superare la Natura, mai rinnegando la sua origine materiale e la sua sostanza umana e anzi rivelandone appieno i segreti, sembra ancora insistere Domenico, quando scrive che il padre con l'*Estasi di Santa Teresa* aveva "superato se stesso, vinta l'arte, con oggetto raro di maraviglia". Lo stesso artista ammetteva del resto che "questa era la men cattiva opera, che egli havesse fatto"; così come, a giudizio di tutti, non gli era mai uscito dalle mani "marmo lavorato con tenerezza e disegno maggiore di questo". Nasce allora il sospetto che, in questo come in altri casi, la chiave di tutto sia in realtà proprio in quella "tenerezza" tante volte citata: la quale, come già la "vivacità", è un vero ossimoro per uno scultore. Perché tenerezza significava innanzitutto una morbidezza che si sente al tatto; e solo in secondo luogo e per traslato, applicandosi innanzitutto alle carni dei fanciulli, contempla il sentimento dolce[110] che ancor oggi le riconosciamo. Nei due sensi, su cui probabilmente gioca anche il Bernini, implica comunque un gesto di contatto o di relazione. Si potrebbe a questo punto ricordare come un importante gruppo di studiosi d'arte contemporanei (Georges Didi Huberman, Giovanni Careri, Bertrand Prévost) ci richiami oggi alla qualità energica e intensificante del gesto. Ma per uno studio documentario è forse più utile citare Flaminio Scala, comico dell'improvvisa, quando scriveva che i gesti "a tempo e affettuosi" facevano "più effetto, che tutta la filosofia d'Aristotile, o quanta retorica seppone Demostene e Cicerone"[111]. L'ottica di Baldinucci, pur preziosa per rivendicare a Bernini e a molti attori la loro legittima appartenenza al mondo dell'alta cultura, rivela in tal modo la sua parzialità. Una parzialità per difetto.

Vinta la Natura, l'Arte e perfino se stesso, Bernini, "atleta retorico completo"[112] e perfino di più, perché strepitoso attore, non aveva altri traguardi possibili.

NOTE

[1] Cito da E. Raimondi, *Dalla metafora alla teoria della cultura* in Immagini 1982, p. 26.

[2] Perrucci 1961, p. 127.

[3] Chantelou 2007, p. 257, in data 26 luglio 1665.

[4] Baldinucci 1682, p. 78.

[5] Bernini D. 1713, p. 57.

[6] G. P. Agucchi, *[Trattato]*, 1607-15 ca.: cito da Diverse figure 1947, p. 250.

[7] Bernini D. 1713, p. 29.

[8] Cfr. Montanari, *Il colore del marmo…*, cit., in Marmi 2009.

[9] Corago 1983, pp. 26, 29. Alla fine del Seicento Andrea Pozzo non si porrà nemmeno più questo problema: nel suo trattato *Perspectiva Pictorum et Architectorum […] In qua docetur modus expeditissimus delineandi optice omnia quae pertinent ad Architecturam*, Roma, J. J. Komarek, 1693 (I parte), fig. XXX, egli scrive senz'altro del "modo di congiugnere il finto col vero". Ricordiamo allora che sia il Pallavicino e il Tesauro che il Rospigliosi (già Umorista), frequentavano l'Accademia dei Desiosi istituita dal cardinale Maurizio di Savoia.

[10] Così come per la composizione delle commedie: cfr. Taviani 1982.

[11] Nel momento per esempio in cui si oppone alle sterminate profondità dei palchi dei Vigarani e in cui crea una scena come quella delle *Due Accademie* (o meglio la *Marina*).

[12] Cfr. D'Onofrio 1966.

[13] L'argomentazione è sottile in quanto era lui in realtà il più "sconvenevole".

[14] Cfr. Montanari 2005.

[15] Baldinucci 1682, p. 5.

[16] Dal suo *Trattato dello stile e del dialogo*, 1662: cito da Montanari 1997, p. 63.

[17] Chantelou 2007, p. 208, in data 6 giugno 1665. Cfr. anche Bernini D. 1713, pp. 29-30.

[18] La dialettica Natura-Arte che, dal Vasari in poi, continua ad essere il riferimento più importante nei trattati di estetica del tempo, è anche posta alla base della biografia berniniana (nella dedica "L'Autore al Lettore") scritta da suo figlio a premessa dell'intera opera.

[19] Bernini G. L. 1963, p. 60. Pensiero di derivazione aristotelica.

[20] Il commento è di Massimiliano Montecuccoli per *I due Covielli* (1637): cito da Fraschetti 1900, p. 263, lettera del 20 febbraio 1637. Data l'ascendenza vasariana e manierista (e ancor prima aristotelica) della dialettica Natura-Arte, non si tratta di espressioni totalmente nuove. L'accademico vitruviano Claudio Tolomei, per esempio, commentando in una sua lettera del luglio 1543 la dolcezza dell'acqua di una fontana nel giardino di un amico insieme con la mirabile fattura di quest'ultima, così si esprime: "mescolando l'arte con la natura, non si sa discernere s'ella è opera di questa o di quella, anzi or altrui pare un natural artifizio, e ora una artifiziosa natura: in tal modo s'ingegnano in questi tempi rassembrare una fonte, che dall'istessa natura, non a caso, ma con maestrevole arte sia fatta" (cito da Battisti 1989, I, p. 186, capitolo "La magia degli elementi"). Natura e Arte, secondo la concezione vasariana e ancor prima, non erano del resto considerate in vera opposizione, ma erano espressioni suscettibili di sviluppare l'eccellenza proprio nel loro reciproco e costante stimolarsi. Benché il Cavaliere manifesti spesso una vera autonomia di giudizio, appare certo che la sua poetica sia fondata su queste basi, che sono quelle dell'Accademia fiorentina del Disegno, verosimilmente assimilate attraverso il padre, scultore fiorentino.

[21] Cfr. Fraschetti 1900, pp. 263-265.

[22] Cfr. Carandini 2001, p. 216.

[23] F. Marotti, *La Commedia dell'Arte. Studi recenti e prospettive*, in Origini 1996, p. 27

[24] A. M. Matteucci, *Ai margini del giardino all'italiana: originalità e tradizione nella cultura estense di Gaspare Vigarani*, in *Il giardino storico all'italiana*, a cura di Francesco Nuvolari, Milano, Electa, 1992, p. 67. La Matteucci si riferisce, nel caso, ad alcune sistemazioni di giardini coeve; ma è certo che l'espressione ci porta al clima culturale del manierismo. Molti altri elementi berniniani in realtà

potrebbero essere ricondotti a questo movimento: la magia degli elementi e l'artista concepito come mago, il gusto della metamorfosi e quello del teatro (con il coinvolgimento dello spettatore al suo interno), il tema della meraviglia e quello dell'inganno, l'esaltazione dell'invenzione individuale e il rifiuto delle regole. Ma se il Battisti nel suo *L'antirinascimento* (1989) può scrivere "nel Seicento finirà per prevalere, sulla natura, l'artificio", con il Bernini, per questi e altri temi, siamo sul difficilissimo crinale che unisce le antinomie. Il fatto che egli parlasse di "uniformità odiose d'attitudini" lo proietta tuttavia decisamente nel nuovo secolo.

[25] Cfr. Baldinucci 1682, pp. 54-55 e Bernini D. 1713, pp. 157-158. Il papa era Clemente IX e la sua sintonia con il Bernini è provata dal suo apprezzamento, espresso con fine umorismo: "Veramente, Sig. Cavalier Bernino, noi non averemmo mai creduto di dovere essere da voi ingannati il primo giorno del nostro Pontificato".

[26] Per il busto di Scipione Borghese cfr. Baldinucci 1682, p. 7; per la Fontana dei Fiumi, *ivi*, pp. 33-34, Bernini D. 1713, pp. 88-93 e Gigli 1958, pp. 385-386 (memorie del giugno 1651).

[27] Cfr. Bernini D. 1713, pp. 91-93.

[28] *Ivi*, p. 36. L'abilità dell'artista nell'invenzione e la realizzazione delle macchine era dunque già fama comune nel 1623, all'epoca dell'elezione di Urbano VIII, della cui morte improvvisa, appena eletto, si diffuse la falsa notizia.

[29] Il senso del testo dell'opera è assolutamente morale; ma il Prologo e soprattutto il "dilettoso incanto" (un'espressione del Rospigliosi) offerto dalle numerose metamorfosi sceniche aprono prospettive diverse. Analisi di questo Prologo sono offerte da Fabbri 1990, pp. 46-47 e soprattutto da Gallinaro 1994, pp. 111-166.

[30] Per esempio ne *I due Covielli*: cfr. Fraschetti 1900, p. 263.

[31] Osservava infatti il Guidiccioni nella citata lettera del 1629 (cap. 2, doc. 1) che il "ragionare con gli spettatori" deve essere considerato un difetto in un'opera drammaturgica e che può essere ammesso solo nel Prologo.

[32] Bernini D. 1713, pp. 37-42. Anche il Baldinucci (1682, pp. 12-13) insiste su una bellezza del Tempio che è rivolta "non all'orecchio, ma all'occhio solamente", una bellezza dunque che nasce ed agisce innanzitutto sui sensi.

[33] G. A. Guattani, *Roma descritta ed illustrata*, Roma, Pagliarini, 1805, 2 tomi: cito da Fraschetti 1900, p. 66.

[34] Perrault 1759, p. 86.

[35] Cfr. cap. 7, n. 108.

[36] Bernini D. 1713, p. 90.

[37] Baldinucci 1682, p. 18. C'è chi, dopo la morte di Urbano VIII, osserva maliziosamente che l'artista vi ha raffigurata la "dispersione di casa Barberina"; ma l'artista sa rispondere prontamente che "'le Api disperse, ad un suono di Campanaccio si tornano a congregare', intendendo della Campana grande di Campidoglio, che suona dopo la morte de' Papi".

[38] *Ivi*, p. 67.

[39] *Ivi*, p. 54; mentre Domenico attribuisce la stessa frase a Cristina di Svezia (cfr. Bernini D. 1713, p. 104).

[40] Montanari, *Il colore del marmo…*, cit., in Marmi 2009, p. 72.

[41] Chantelou 2007, p. 239 (5 luglio 1665).

[42] *Ivi*, p. 333 (5 settembre 1665). In questo senso si spiegherebbero non solo i diversi autoritratti, ma anche le varie ripetizioni dello stesso soggetto nella scultura e nella pittura (in particolare gli autoritratti "come David").

[43] *Ivi*, p. 239 (5 luglio 1665); lo stesso concetto a p. 238, in data 1 luglio. Anche quando prende le distanze da Borromini, egli ne fa rilevare le sue mancanze nelle altre arti: *ivi*, p. 464, in data 20 ottobre 1665. Per l'architettura come arte mimetica al pari delle altre si veda nel cap. 4, n. 30.

[44] Cfr. Montanari, *Il colore del marmo…*, cit. in Marmi 2009, pp. 71-135.

[45] L'unione delle arti, scrive il Borsi, era per Bernini "non solo un mezzo ma una necessità di fronte alla esigenza psicagogica della meraviglia": un assunto generalmente trascurato per dare risalto

alla "retorica berniniana, come quella del teatro dovuta ai Fagiolo o della astanza cara a Cesare Brandi" (Borsi 1980, p. 7). Ma il parlare di "unione" non ci aiuta a spiegare la meraviglia: per questo è importante lo studio del Careri.

[46] Cfr. Montanari 2005.

[47] Careri scrive, segnatamente per il Bernini e i suoi *composti*, di "image-affect", caratterizzate proprio da questi transiti fra le arti: cfr. Careri 2005, ultimo capitolo, "Epilogue".

[48] Cfr. Careri 1991, p. 104. Lo si deduce anche dalla biografia di Domenico là dove scrive che "sul più forte della confusione e dell'incendio mutossi con un ordine maraviglioso la scena e, da un incendio che appariva, divenne un deliziosissimo giardino" (Bernini D. 1713, p. 56). Non è un caso dunque che in anni recenti si sia suggerito la possibile ascendenza mariniana dell'aggettivo "maraviglioso": cfr. Angelini A. 1998, p. 307.

[49] Cfr. D. Mahon, *Poussin au carrefour des années trente*, in *Nicolas Poussin*, a cura di A. Chastel, Paris, C.N.R.S., 1960, p. 257.

[50] La lettera è riportata alla fine del cap. 2, doc. 3.

[51] Si veda nel cap. 7, la n. 72.

[52] Cfr. G. B. Doni, *Trattato della Musica Scenica*, 1630 ca.: cito da Solerti 1903, p. 201.

[53] Bernini espresse più volte a Chantelou il suo apprezzamento dell'artista francese: cfr. per esempio Chantelou 2007, pp. 254-255 (in data 25 luglio 1665).

[54] Si veda per esempio G. Didi Huberman, *L'immagine insepolta..*, cit., in cui si ragiona a lungo sui "tradimenti" di Warburg operati dai suoi eredi (Panofsky, Gombrich) proprio per la loro interpretazione molto più chiusa e rigida del famoso sintagma.

[55] V. Galilei, *Dialogo della musica antica, et della moderna*, Firenze, G. Marescotti,1581, p. 89.

[56] Cfr. cap. 2, doc. 2.

[57] Nel luglio 1635, nel brano segnalato da Hammond 1994, pp. 98, 213-214 e pubblicato alla fine del cap. 2, doc. 2, Peiresc raccomanda a Mersenne di inserire nel trattato apprezzamenti per il cardinale Francesco che ha promosso commedie in musica secondo il costume dei Greci.

[58] M. Mersenne, *Quaestiones celeberrimae in Genesim*, 1623: traduco da Yates 1947, p. 24. Gli Accademici a cui la Yates fa riferimento sono l'Académie de Baïf e la Pléiade. Credo comunque che i semi gettati dalle antiche Accademie fiorentine (specialmente quella degli Oricellari e quella della Crusca) abbiano dato frutti anche nelle Accademie italiane, ancora troppo poco studiate.

[59] Cfr. S. Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Roma, Donzelli, 1999, pp. 191-192; G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta…*, cit., pp. 193 sgg.

[60] Nella sua *Galleria Sacra* il Lualdi comprende alcune descrizioni evocate dalla drammaturgia del *Sant'Alessio*: "Nel fine di una spaventosa Caverna, che spargeva fiamme d'ogni intorno comparve una smisurata testa di formidabile Demonio, quale, apprendo la vasta bocca quasi inesausta voragine vomitava un continuato incendio gettava fuori dalle sue ardenti spelonche tra le voraci faville schiere di spiriti infernali, e con artificio grande nel girar degli occhi da gli coli di questi aperti tra successive fiamme che versava, scanciava con empito Demonij". A uno di questi egli dà voce: è uno "spirito reo, e condannato" che esprime dolore: "Hor dunque i veri mali Apprendete da me ciechi mortali" (cito da Delbeke 2004, pp. 243-244). Si tratta molto verosimilmente di descrizioni di fantasia, spesso inserite dal Lualdi nell'opera.

[61] Bouchard 1976, p. 152.

[62] Bernini D. 1713, p. 179.

[63] G. E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, 1767-69: cito da Scena contestata 2007, p. 121.

[64] Cfr. Previtali 1962. La fonte è *Costantino Barb. 4331*. I detrattori del Bernini (Ferrante Carli?) erano classicisti ma si ponevano in una posizione mediana, in quanto rimproveravano ai naturalisti la mancanza di fantasia, richiamando contemporaneamente gli altri al rispetto della natura.

[65] Cfr. Mellini 1989.

[66] Cfr. Bernini D. 1713, p. 26. Denis Mahon (nel suo *Poussin au carrefour des années trente*, cit., pp. 244-247), nota che Poussin, al suo ritorno da Venezia (1627-28 circa), trovava un ambiente aperto e ben disposto allo studio del colorito veneziano, e questo anche per merito del Bernini. Poussin, nota

il Mahon, segnatamente in alcune opere di questo periodo, dipingeva "exactement" nello stesso modo "que le Bernin aurait voulu […] s'il avait été peintre de profession". Sempre secondo il Mahon, si crea in tal modo il paradosso che "celui qui sera l'incarnation même du classicisme est en train de traduire en peinture l'art du Bernin" con una straordinaria e insuperata precisione. Dunque, all'operazione del Bernini di trasferire le teorie pittoriche nella scultura, fece seguito un'operazione uguale e contraria da parte di Poussin. Una riprova di quanto fossero attivi e fecondi in questo ambiente e in quest'epoca gli scambi fra le arti.

[67] "La moderna psicologia della dinamica delle emozioni non esisteva nell'età barocca. I sentimenti erano classificati e stereotipati in una serie di cosiddetti 'affetti', ciascuno dei quali rappresentava uno stato mentale in sé statico" (Manfred Bukofzer): cito da Gualandri 2001, p. 32. Per una storia delle passioni si veda Passioni 1995; e per le passioni in scena Passioni 2009.

[68] Cfr. EdS, ad vocem.

[69] Cfr. Fagiolo Maurizio 2001, pp. 377-381.

[70] Passeri 1772, p. 133. Il Passeri, contemporaneo del Cavaliere, si riferiva in particolare alla statua della *Veronica* di Francesco Mochi. Che si trattasse di un giudizio ampiamente condiviso lo dimostra anche l'analogo passo del Pascoli (1736, II, p. 416): cfr. O. Ferrari, *Poeti e scultori nella Roma seicentesca: i difficili rapporti tra due culture*, in "Storia dell'arte" 1997, n. 90, pp. 151-161. Anche il cardinale Paleotti pensava l'immagine pittorica sostanzialmente immobile (cfr. G. Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, 1582, in Trattati 1960-62, II, pp. 268-269); e perfino il Marino raccomandava di non rappresentare l'immagine in movimento "per non esser mendace": cito da Pommier 1998, p. 119. Per la posizione del Marino si veda Viola 1978, pp. 40 sgg.

[71] L'espressione è usata dal Baldinucci (1682, p. 65) per definire il carattere dello stesso Bernini.

[72] Cfr. Mellini 1989. Per la Natura, perenne sorgente dell'ispirazione berniniana, cfr. n. 105.

[73] Il moto del busto berniniano, appena accennato nella spalla, è tuttavia ben colto dai contemporanei, per esempio da Guidiccioni: cfr. D'Onofrio 1967, p. 382. Per la particolare scelta di questo momento si potrebbe ricordare il *sats*, momento di preparazione dinamica dell'azione in cui l'attore si carica di energia: cfr. Barba 1993, pp. 87 sgg.

[74] Cfr. G. Careri, *Mutazioni d'affetti, Poussin interprete del Tasso*, in Poussin 1996, pp. 353-366.

[75] Gregori 1999. Anche la Gregori ricorda infatti il *Pathostil* o stile patetico di Aby Warburg, rilevando nel contempo anche la forte influenza che le opere di Rubens e, indirettamente, le ricerche sulla "nuova natura" condotte nel primo decennio del Seicento dal neostoico Justus Lipsius a cui i fratelli Rubens si ispiravano, dovettero avere sul giovane Bernini.

[76] N. Barbieri, *La Supplica*, 1636: cito da Marotti-Romei 1991, p. 627. I filosofi si sono a lungo interrogati sulla sede di questi affetti: nel corpo o nell'anima? Platone li sganciava decisamente dal corpo, nell'anima concupiscibile, che è molto auspicabile sia controllata dall'anima razionale. Aristotele, pur accettando la tripartizione platonica dell'anima, concepiva invece corpo e mente come assolutamente uniti: la sua visione è dunque più pacificante. Non è facile dire a quale dei due filosofi i comici si rapportino, perché nel Seicento non sempre è facile distinguere le rispettive influenze. E questo discorso non riguarda solo i comici. Il cardinale Paleotti (Paleotti, *Discorso…*, cit.: cito da Trattati 1960, II, p. 497), la voce più importante per l'arte della Controriforma, non sembra realmente separare anima e corpo: scrive che ogni uomo dispone di due facoltà, l'intelletto e la volontà; e che, se per l'intelletto occorre un "disegno secondo l'arte" (cioè secondo le regole) e la "vera cognizione delle cose che si hanno a imitare", per l'affetto (che dunque egli concepisce come lo strumento principe della volontà) le rappresentazioni devono essere tali da "muovere il senso" (e dunque rappresentazioni "al naturale", come nel cap. 6, n. 33) ed eccitare "lo spirito e la devozione". Anche il Paleotti riconosce quindi che lo studio della retorica non è sufficiente. Si direbbe dunque che sia il cardinale che i comici, legando affetti e sensi, psiche e soma, siano debitori sia (soprattutto) ad Aristotele (per San Tommaso, che segue Aristotele, gli affetti sono uno dei "sintomi" dell'unità dell'uomo, dell'unicità anima-forma: cfr. P. L. Donini, *Introduzione* a Aristotele 2008, specie alle pp. CXXXIV-CXLV) sia al neoplatonismo (in particolare a Marsilio Ficino, che è alla base della "teoria degli affetti", pensati come "moti dell'anima" e dunque suscettibili di essere o meno indirizzati verso il bene: cfr. anche A.

Tarabochia Canavero, *I volti del cielo e gli affetti degli uomini*, in Volto 2003, pp. 15-37. Rinvio anche al cap. 6, n. 9). Recenti studi (per esempio di Kenneth Heaton, gastroenterologo, su «Medical Humanities», 24 novembre 2011) hanno messo nel giusto rilievo i sintomi psicosomatici e le correlazioni corpo-mente cari a Shakespeare. Aggiungo che anche i rossori in scena (cap. 6, n. 52), per i quali erano celebri le comiche e anche i comici dell'improvvisa, devono essere probabilmente visti in questo quadro: come segni corporei delle trasformazioni intime dell'uomo, essi sono una testimonianza viva della sua unità. Pur essendo visti come "accidenti" rispetto alla "sostanza" del corpo, questi segni sono notati perfino nei trattati di fisiognomica. Cfr. Gualandri 2001, pp. 14, 31-37.

[77] Si pensi alle contemporanee teorie di Giordano Bruno e Tommaso Campanella; nonché a quelle di Spinoza (per il quale corpo e mente sono attributi o manifestazioni della stessa sostanza: si veda G. Deleuze, *Spinoza e il problema dell'espressione*, Macerata, Quodlibet, 1999; A. Damasio, *Alla ricerca di Spinoza. Emozioni, sentimenti, cervello*, Milano, Adelphi, 2003).

[78] F. Scala, Prologo della commedia del *Finto marito*, 1618: cito da Marotti-Romei 1991, p. 61.

[79] La statua del papa fatta dal Bernini nel 1632, oggi perduta, probabilmente a lui richiesta dalla città di Velletri, era, a giudizio dei contemporanei, "tanto naturale ch'ogn'uno la giudica spirante" (cito da Fraschetti 1900, p. 147, n. 3). Anche la statua del suo sepolcro in Vaticano riprende almeno in parte l'atteggiamento vivace della statua in Campidoglio.

[80] *Costantino Barb. 4331*, c. 10v, 11v, 1v, 11v-12, 3v, 3.

[81] Bernini D. 1713, p. 16.

[82] Fraschetti 1900, p. 404.

[83] Baldinucci 1682, p. 17. La Carità fiancheggiava il Sepolcro di Urbano VIII e la sua figurazione sviluppa con particolari accenti di tenerezza e di dolore quella dell'*Iconologia* del Ripa. Che la Carità avesse i lineamenti di Costanza Bonarelli è, oltre che visivamente plausibile, un'accusa contenuta nel pamphlet citato: "Lascio da banda la sua Costanza trasformata in Carità, con tanti, non so se figli, o Padri alle poppe che doveva esser più tosto la giustizia sua compagna […] Né sarà strano che scambiasse una virtù con l'altra […] chi nel formar la Santa Teresa della Vittoria, tirò poi quella Vergine purissima in terra […] a fare una Venere non solo prostrata, ma prostituita" (cfr. cap. 1, n. 40).

[84] Come nel contratto che ne regolava la commissione: cito da T. Montanari, *Gian Lorenzo Bernini*, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2004, p. 110.

[85] Fraschetti 1900, pp. 289-291. Forse eseguiti da allievi.

[86] Mamone 2003, p. 216.

[87] Cfr. Wittkower 1958, pp. 132 sgg.

[88] Cfr. Wittkower 1955.

[89] Così come esplicitamente raccomandato dall'artista: "il più bel momento che si può scegliere per la bocca è quando si è appena finito di parlare o quando s'incomincia a farlo": cfr. Chantelou 2007, p. 332, in data 14 settembre 1665. Si tratta tuttavia di un topos nella Roma primoseicentesca, condiviso per esempio con il pittore Simon Vouet (cfr. Ficacci, *L'espressione…*, cit., in Docere 1998, p. 94), che nasce dalla sua pratica dell'espressione artistica "naturale". La scelta del momento sarà teorizzata molto più tardi, con il Lessing (si veda nel cap. 7, n. 183). Per entrambi i problemi, quello dell'"equilibrio instabile" e quello del "sats" visti da un uomo di teatro contemporaneo, cfr. Barba 1993, pp. 87 sgg.

[90] Bernini D. 1713, p. 18.

[91] *Ivi*, p. 107; similmente Baldinucci p. 37.

[92] Cito da Fraschetti 1900, pp. 75-76.

[93] *Costantino Barb. 4331*, c. 20v. I "facchini" ("…que' Greci facchini e per due ligaccie appoggiata su le dita di due Latini") sono i quattro Dottori della Chiesa che sorreggono la Cattedra: due greci, Atanasio e Giovanni Crisostomo e due latini, Agostino e Ambrogio.

[94] Cfr. Fraschetti 1900, p. 403.

[95] *Ivi*, p. 404.

[96] Bernini D. 1713, p. 61.

[97] Baldinucci, p. 47; e cfr. Bernini D. 1713, p. 135.

[98] Baldinucci 1682, p. 17 e Bernini D. 1713, p. 73.

[99] Cfr. Baldinucci 1682, p. 36. Il verso appartiene a una lirica composta "quasi per ischerzo" dallo stesso Baldinucci, che la mette in bocca al blocco di marmo ordinato per il Tempo e successivamente abbandonato in casa dell'artista. Il primo riferimento della *Verità* berniniana alla figurazione del Ripa si deve a Emile Mâle.

[100] I due passi da Chantelou 2007, p. 304, in data 23 agosto 1665.

[101] Nei trattati teorici del Cinquecento, in cui tanto si dibatte sulla superiorità fra arte e natura, una definizione della natura resta una questione irrisolta: cfr. Ossola 1971, pp. 237 sgg.

[102] Cfr. cap. 6, n. 122.

[103] *Ceuli 3891*, c. 18. La Canzone è dedicata al cardinale Francesco.

[104] Baldinucci 1682, p. 9. L'epigramma tentava di ridare al mito (e indirettamente all'opera berniniana, in ossequio alle indicazioni del Concilio di Trento) il suo significato medioevale di allegoria dell'uomo in vana ricerca di piaceri terreni. In realtà, con la sua esaltazione della vita nelle due dimensioni della bellezza e dell'erotismo, l'opera riecheggia piuttosto atmosfere mariniane (si ricordi l'egloga pastorale mariniana *Dafne*, scritta appena pochi anni prima, e anche l'omonima opera teatrale perduta ancora del Marino, in Tamburini 2009, p. 103). Sulle variazioni del mito e le sue ricadute nel mondo del melodramma si vedano per esempio gli interventi di Iacobo Cortines e Giovanni Morelli in *"A vagheggiare Orfeo" Festival del Barocco Musicale. Saggi e Documenti*, Comune di Fano 1998.

[105] Baldinucci 1682, pp. 1-2.

[106] Bellori 1672, p. 13. Come è noto, Bellori, fedele interprete delle tendenze più conservatrici del periodo, aveva escluso Bernini dalle sue *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (1672).

[107] Cfr. cap. 6, n. 105.

[108] Bernini D. 1713, p. 18; Baldinucci 1682, p. 8.

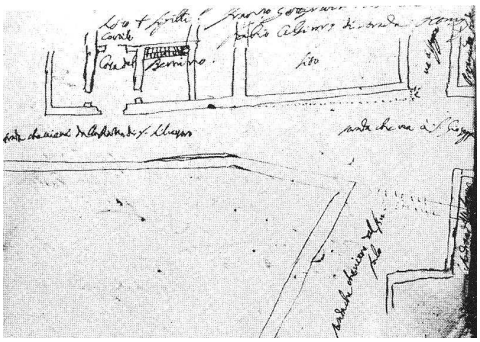
[109] "I miracoli dell'Arte, scrive Domenico Bernini, non son cotanto ristretti fra gli angusti termini della Natura, che qualche volta non la trapassino, particolarmente quando nell'Arte, più del lavorio della mano, operi la vivacità dell'Ingegno, che, benché rinchiuso nell'Huomo, passa e vola fuor dell'Huomo, e rivela e supera i secreti stessi della Natura" (cfr. Bernini D. 1713, p. 30).

[110] Il secondo significato nel Vocabolario della Crusca è infatti "affetto e compassione": in Vocabolario 1612, ad vocem.

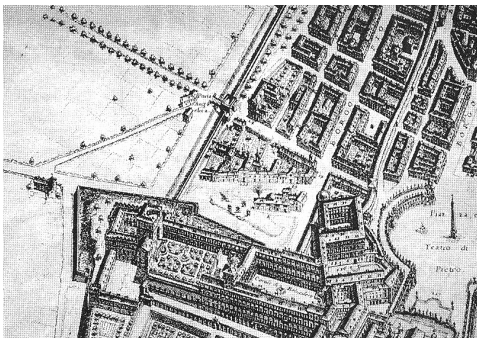
[111] F. Scala, Prologo della commedia del *Finto marito*, 1618: cito da Marotti-Romei 1991, p. 61.

[112] Ricordo che la definizione dei comici dell'arte come "atleti retorici completi" è di Marc Fumaroli (1990, p. 36).

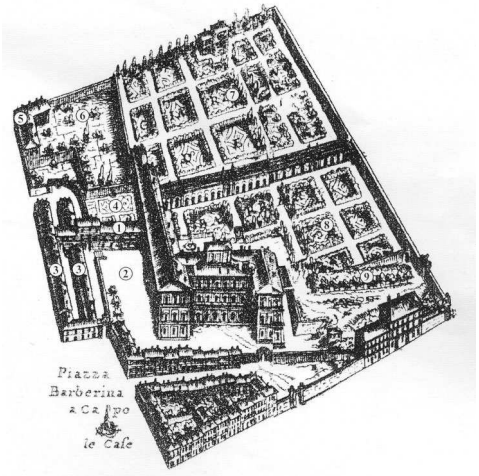
I LUOGHI



1



2



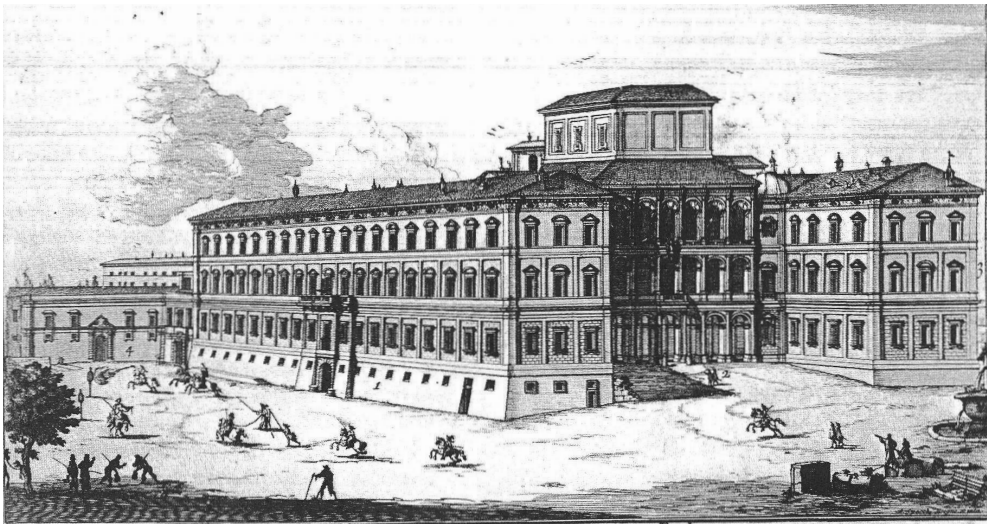
3

1. *Pianta della casa del Bernini* in Via della Mercede, luogo delle commedie berniniane (almeno) nel 1631 e 1635. Da un documento dell'Archivio di Stato di Roma, in data 30 aprile 1655, allegato alla concessione per l'allineamento del fronte stradale lungo la via della Mercede (cfr. Gianlorenzo 1981).

2. La *Fonderia Vaticana*, ampliata nel 1625: qui, secondo il Passeri (1772), il Bernini soleva rappresentare le sue commedie. Part. dalla pianta di Roma di G. B. Falda (1676).

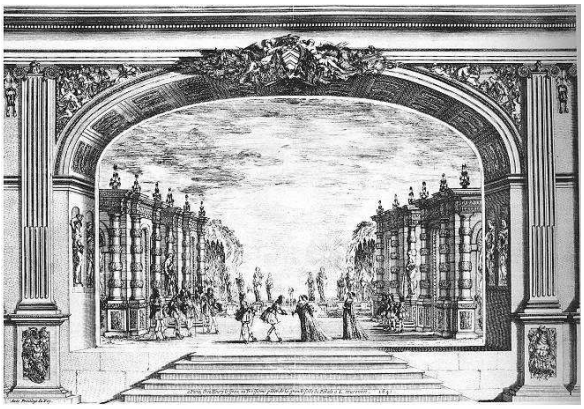
3. *Palazzo Barberini* al centro, principale luogo dei melodrammi; in alto, in fondo al giardino, il Casino del cardinale Antonio Barberini (?), altro probabile luogo delle commedie berniniane. Part. dalla *Pianta di Roma* di G. B. Falda (1676).

4. *La facciata nord e ovest di palazzo Barberini*: sul fondo a sinistra il "teatro da comedie" (1639-42) o teatro Grande, luogo polivalente degli spettacoli barberiniani. Da Specchi 1699.



4

Sviluppi a Parigi



5

5. *Mirame*, tragicommedia di J. Desmarets, scena fissa e teatro di G. M. Mariani (?) e macchina del Sole berniniana. Parigi, teatro del Palais Cardinal, 1641. Incisione di Stefano Della Bella da J. Desmarets, *Mirame* (1641).

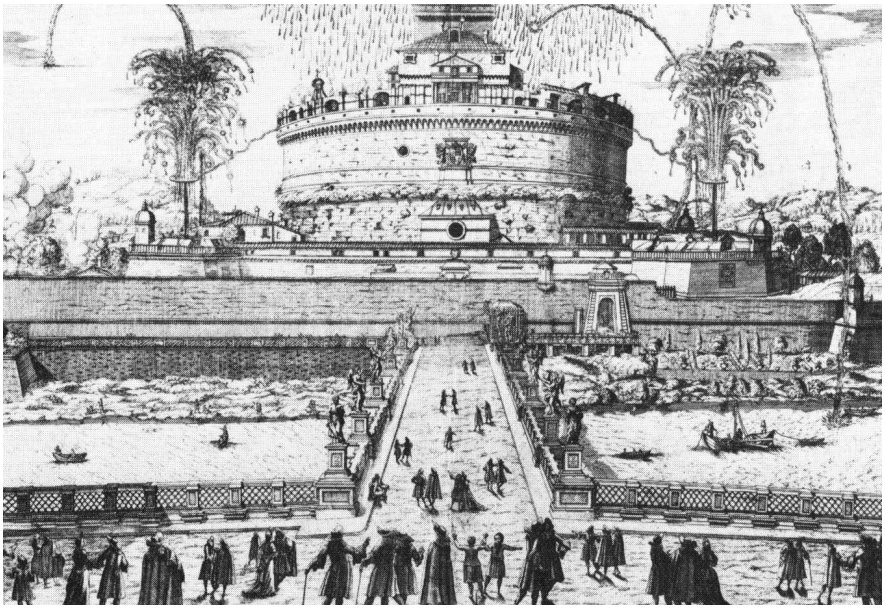
La Cappella Cornaro



6

6. Guidubaldo Abbatini, *La cappella Cornaro* (1651), dipinto a olio, Schwerin, Staatliches Museum.

Il Ponte di Sant'Angelo



7

Bernini scenografo, scenotecnico e architetto di teatri



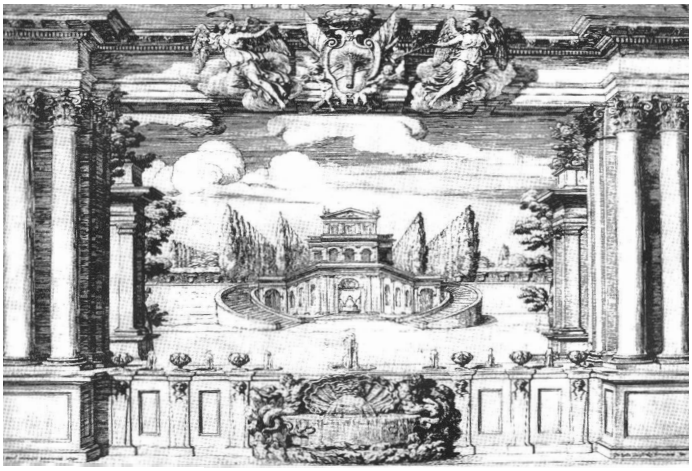
8

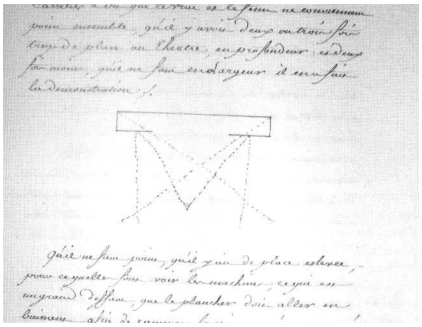
7. *Girandola di Castel Sant'Angelo con il ponte di Sant'Angelo*, acquaforte di ignoto incisore (1692). Invenzione del Bernini concordata con il papa Clemente IX nel 1668.

8. *Prologo* in *Il Sant'Alessio*, dramma musicale, testo di Giulio Rospigliosi, musica di Stefano Landi, fronte scenico e macchine di Francesco Guitti, scene di Pietro da Cortona, (e/o di Gian Lorenzo Bernini?) restaurate da Francesco Buonamici, probabile supervisione di Gian Lorenzo Bernini concordata con Giulio Rospigliosi. Roma, palazzo Barberini, 1634. Incisione di François Collignon dalla partitura de *Il Sant'Alessio* (1634).

9 

 10

11 

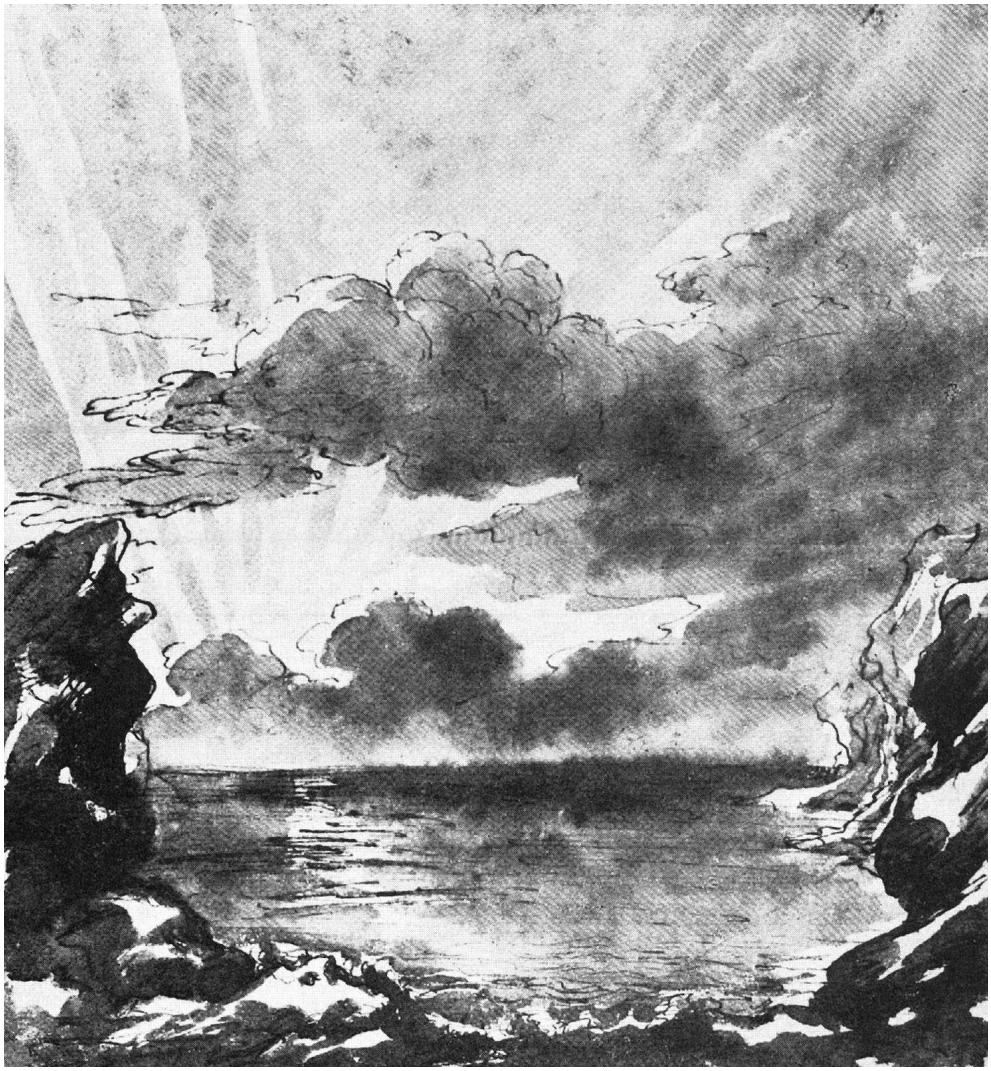
12 

9. Scena del *Sant'Alessio*: Atto I, sc. IV: *L'Inferno*. Dramma musicale: testo di Giulio Rospigliosi, musica di Stefano Landi, scene di Gian Lorenzo Bernini (?) e Pietro da Cortona (?) restaurate da Francesco Buonamici, fronte scenico e macchine di Francesco Guitti. Roma, anticamera del cardinale Francesco, 1634. Disegnatore Stefano Della Bella (?); incisore François Collignon.

10. Il *Demonio-Laocoonte*, nell'*Inferno*. Part. dalla scena precedente.

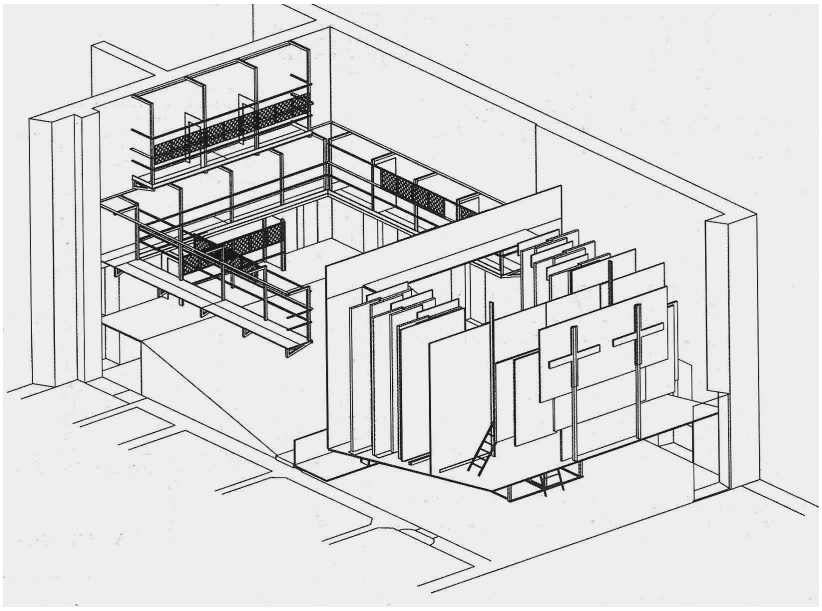
11. *La Vita humana overo il Trionfo della Pietà*, testo di G. Rospigliosi, mus. di M. Marazzoli, scene di G. F. Grimaldi. In occasione delle feste per l'ingresso di Cristina di Svezia, Roma, teatro Barberini, 1656. Incisione di G. B. Galestruzzi dalla partitura de *La Vita humana overo il Trionfo della Pietà* (1658).

12. P. Fréart de Chantelou (da G. L. Bernini), *Schizzo della visibilità della Salle des Machines alle Tuileries di Gaspare Vigarani*, 7 ottobre 1665. Dal *Journal* di P. Fréart de Chantelou, Parigi, Institut Néerlandais, Fondation Custodia Collez. Frits Lugt, ms.9170, c. 439.

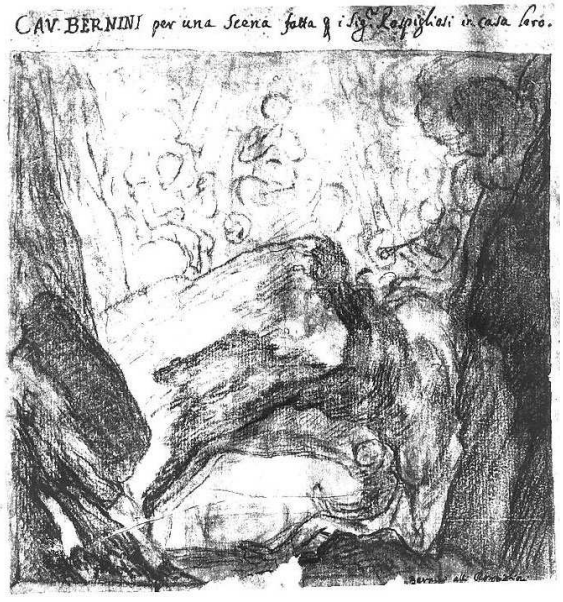


13

13. Gian Lorenzo Bernini (o da Gian Lorenzo Bernini), *Alba* o *Tramonto sul mare*, disegno probabilmente per la commedia *La Marina* (Roma, in casa del Bernini, 1635) e/o per *Chi soffre, speri* (Roma, spettacolo inaugurale del teatro Grande Barberini, 1639). Berlino, Staatliches Museum, Kupferstichkabinett.



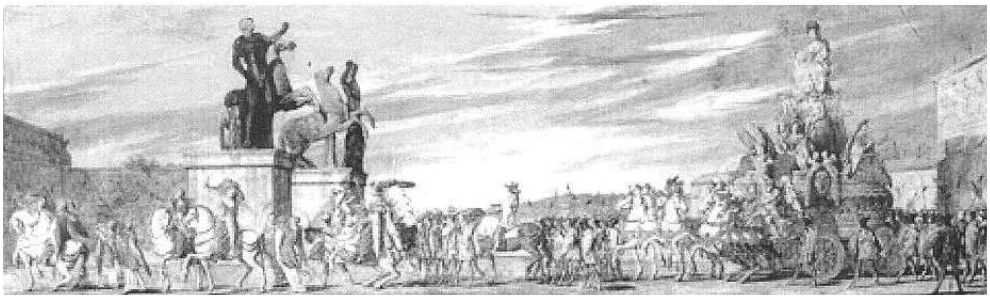
14



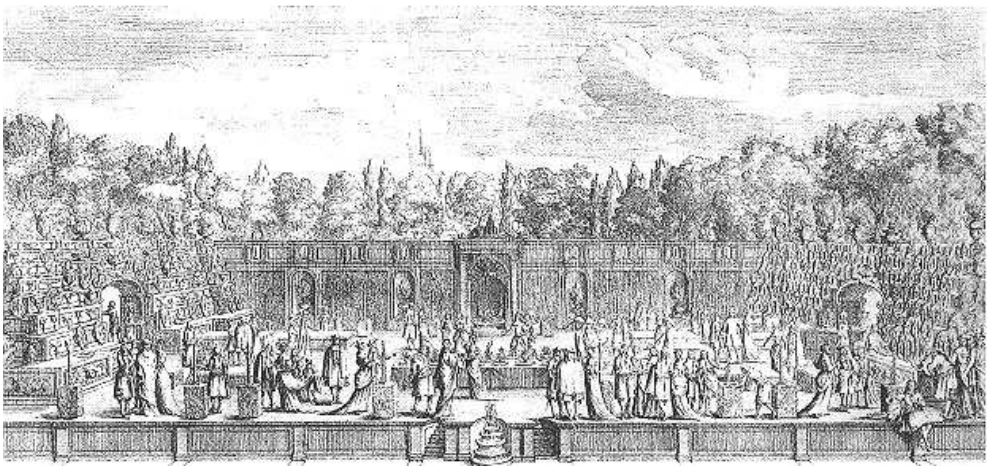
15

14. Sergio Rotondi e Monica Capalbi, Ipotesi ricostruttiva dell'apparato berniniano della *Comica del Cielo overo la Baltasara*, testo di papa Clemente IX (Giulio Rospigliosi), mus. di A. M. Abbatini, scene di G. L. Bernini, costumi di G. P. Schor. Roma, palazzo Ludovisi al Corso, 1668. Da: Tamburini-Rotondi-Capalbi 1999-2000.

15. Ludovico Gimignani (?), *Grotta con apoteosi in cielo*, in *La Comica del Cielo overo la Baltasara*, testo di papa Clemente IX (Giulio Rospigliosi), mus. di A. M. Abbatini, scene di G. L. Bernini, costumi di G. P. Schor. Roma, palazzo Ludovisi al Corso, 1668. Palermo, Biblioteca Comunale, Codice Resta, c.70 a.



16



17

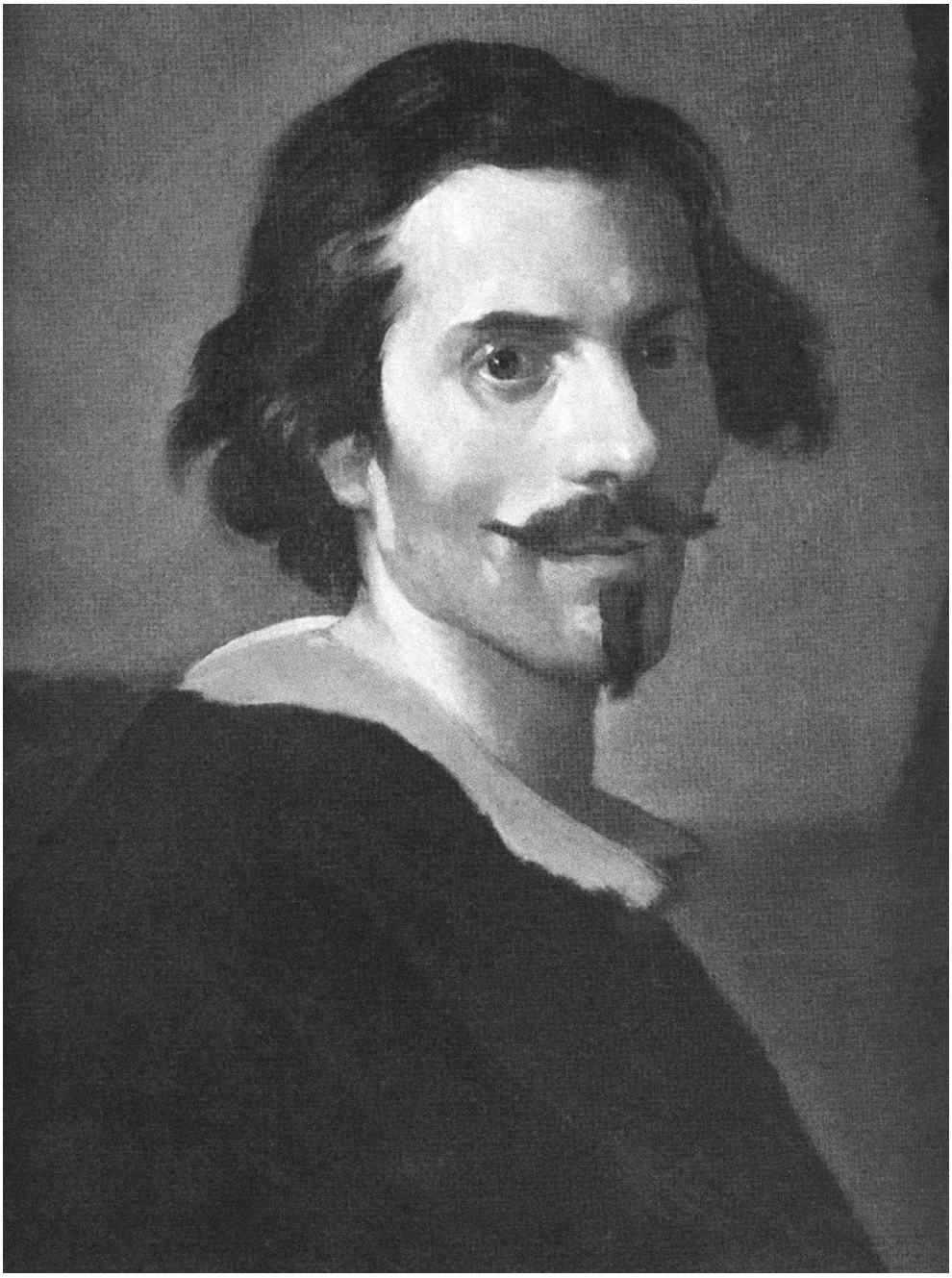
16. Giovanni Paolo Schor (attr.), *Il Carro della Virtù al Quirinale nel Carnevale del 1658*, tempera su pergamena e supporto lineo, invenzione del Carro di G. L. Bernini. Roma, Galleria Nazionale d' Arte Antica, in deposito al Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, inv. F. N. 156221.

17. Gian Lorenzo Bernini, *Convito in onore dei Rospigliosi*, Roma, nel giardino dei Chigi, 1668. Incisione di T. Del Po da un disegno di C. Fontana, in C. Fontana, *Risposta […] alla lettera dell'Illustriss. Sig. Ottavio Castiglioni* (1668).



18

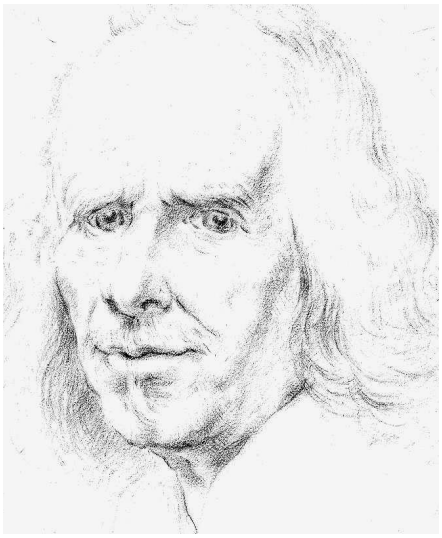
18. Gian Lorenzo Bernini, *La Cattedra di San Pietro.* Roma, abside della basilica di San Pietro.



19

19. Gian Lorenzo Bernini, *Autoritratto in età matura,* tra il 1634 e il 1635. Roma, Galleria Borghese.

20



21



20. Gian Lorenzo Bernini, *Autoritratto da vecchio*, disegno, 1680 ca. Londra, British Museum.
21. *Il dottor Graziano*, dipinto del sec. XVII. Milano, Museo Teatrale alla Scala.



22

22. Charles Mellin (?), *Ritratto di Luigi Bernini come attore (Capitano?) (?)*, dipinto. Già Nottinghamshire, Collezione Sevile, ora perduto.



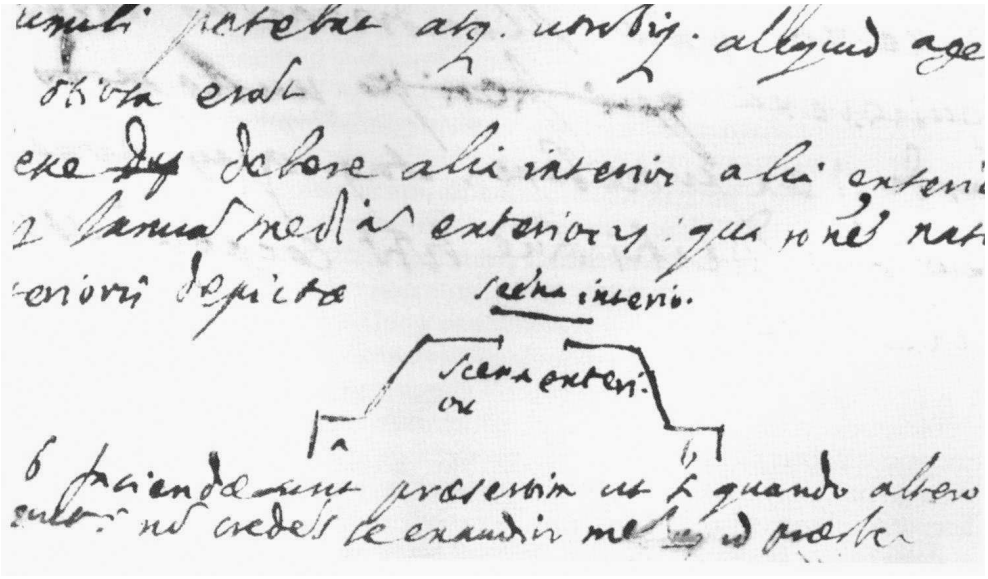
23

23. Charles Mellin, *Ritratto di G. P. Schor come attore (?)*, dipinto. Berlino, Staatliches Museum.



24

24. Charles Mellin (?), *Attore della compagnia di G. L. Bernini (?),* (già identificato nello stesso Bernini). Già Collezione Koppel e Los Angeles, County Museum, ora perduto.



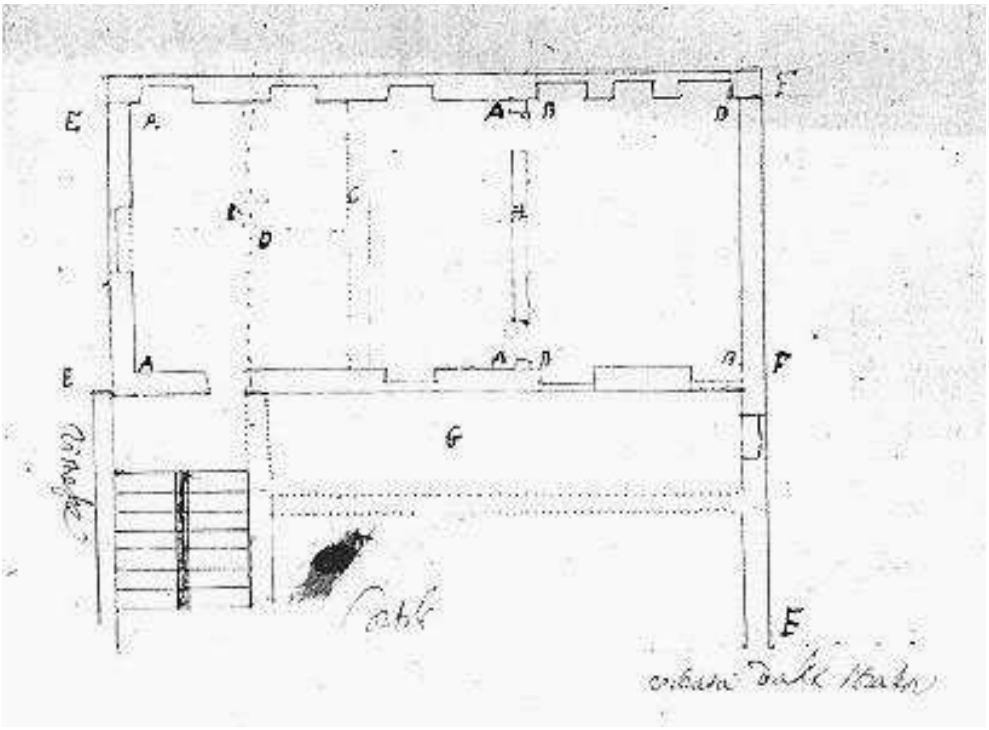
25



26

25. Giovan Battista Doni, Pianta della commedia *Le due Accademie* (o meglio de *La Marina*) di G. L. Bernini. Roma, in casa del Bernini, 1635. Firenze, Biblioteca Marucelliana.

26. Gian Lorenzo Bernini (?), *Palco (o "finestra") con scena per una commedia (?) raffigurante la prospettiva da piazza del Popolo*, disegno del 1660 ca. Venduto dalla Sotheby di Londra il 18/10/1969, proprietà privata.



27

27. *Pianta dei due granai in palazzo Rucellai al Corso* con note del marchese Luigi Rucellai (il più grande, sede del teatro al Corso del Bernini impresario), Roma, dicembre 1689. Firenze, Archivio Ricasoli Firidolfi, fondo Rucellai, 18.25.



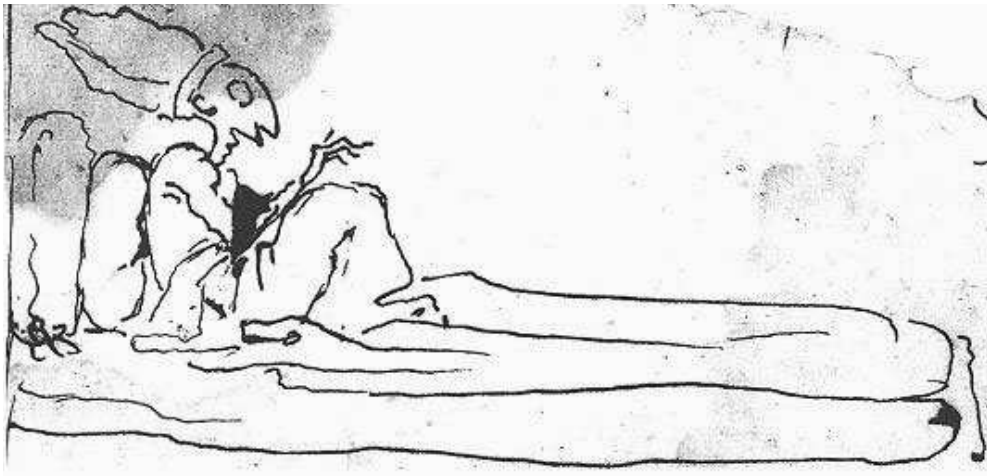
28



30

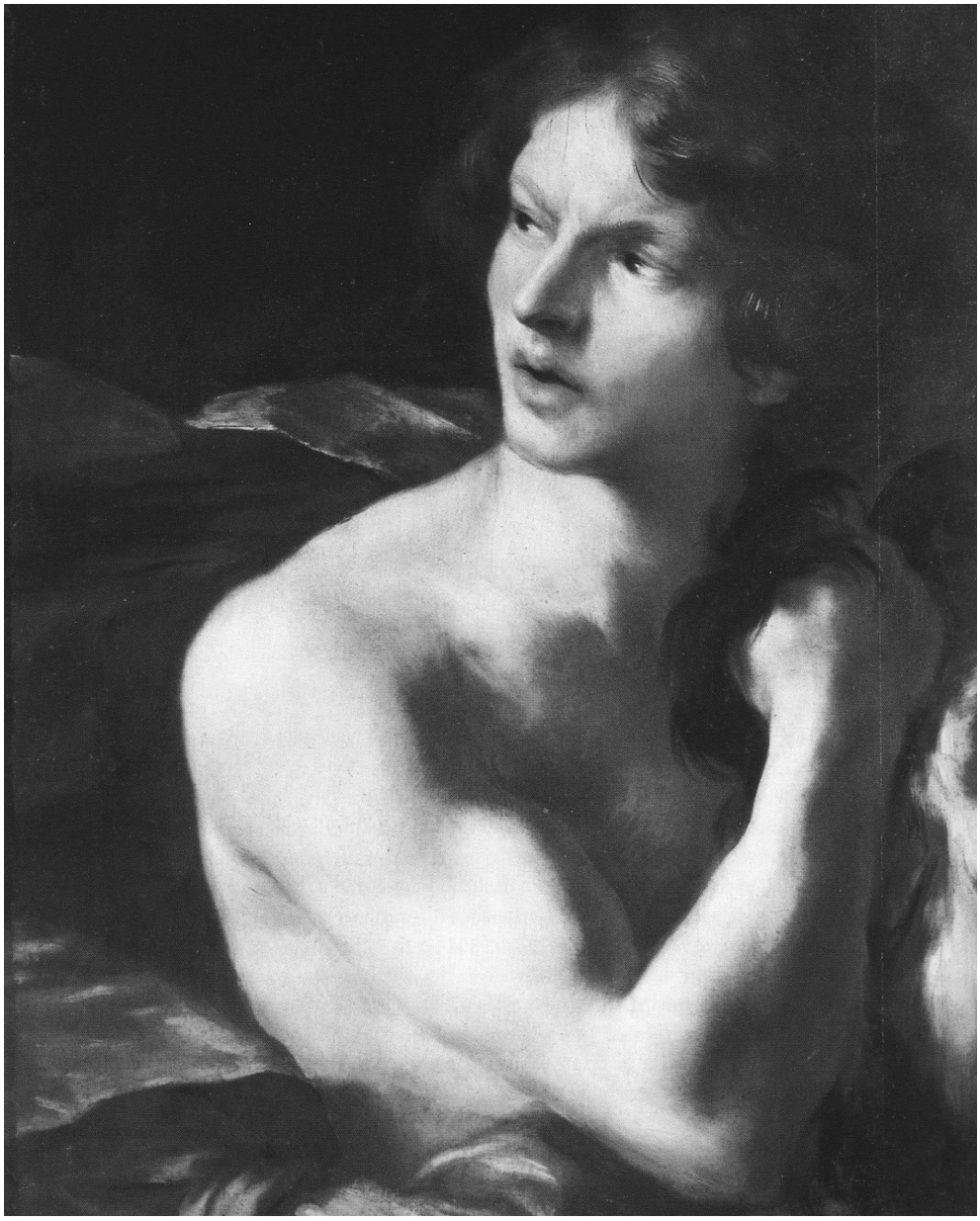
28. Gian Lorenzo Bernini, *Caricature dei cardinali Antonio Barberini e Flavio Chigi*, disegno. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica.

30. Gian Lorenzo Bernini, *Caricature e motti per le commedie*, disegno. Londra, Courtauld Institute of Art.



29

29. Gian Lorenzo Bernini, *Possibile caricatura di Innocenzo XI*, disegno del 1680 ca. Lipsia, Museum der Bildenden Künste.



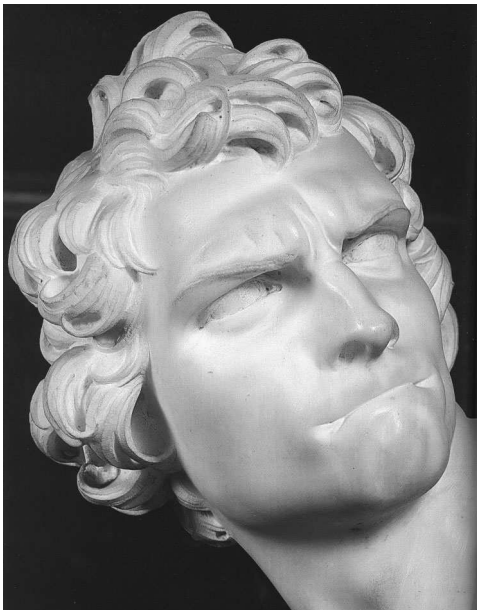
31

31. Gian Lorenzo Bernini, *Autoritratto come David*, dipinto degli anni '20. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica.

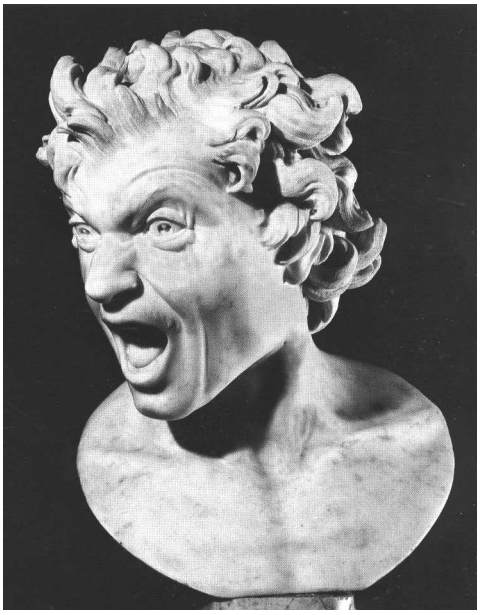


32

32. Gian Lorenzo Bernini, *David*, 1623-24. Roma, Galleria Borghese.



33



34



35

33. Gian Lorenzo Bernini, *David* (autoritratto), part., 1623-24. Roma, Galleria Borghese.

34. Gian Lorenzo Bernini, *Anima dannata* (autoritratto?), 1620. Roma, Ambasciata di Spagna.

35. Gian Lorenzo Bernini, *Il martirio di San Lorenzo*, 1614 ca. Firenze, Galleria degli Uffizi, collezione Contini Bonacossi.



36



37



38

36. Gian Lorenzo Bernini, *San Giuseppe e Gesù Bambino*, disegno a sanguigna,1663. Ariccia, palazzo Chigi, cappella.

37. Gian Lorenzo Bernini, *La Carità*, part. del *Monumento sepolcrale di papa Urbano VIII*, 1627-47. Roma, San Pietro.

38. Gian Lorenzo Bernini, *Apollo e Dafne* (part.), 1622-25. Roma, Galleria Borghese.



39



40

39. Gian Lorenzo Bernini, *Busto di Costanza Bonarelli*, 1636-38. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

40. Gian Lorenzo Bernini, *Estasi di Santa Teresa* (part.), 1647. Roma, Santa Maria della Vittoria, cappella Cornaro.



41

41. Gian Lorenzo Bernini, *Agonia della Beata Ludovica Albertoni*, 1671-74. Roma, San Francesco a Ripa, cappella Altieri.



42

42. Gian Lorenzo Bernini, *San Gerolamo,* 1661-63. Siena, Duomo, cappella Chigi.



43

43. Gian Lorenzo Bernini, *La Verità*, 1646-52. Roma, Galleria Borghese.

BIBLIOGRAFIA ABBREVIATA

Uno studio su Bernini artista-attore richiede un approccio multidisciplinare: volutamente si sono dunque accostate opere di oggetto quanto mai diverso.

Si è voluto invece distinguere tra i documenti d'archivio e la bibliografia in genere – considerata in senso lato, come elaborato (anche manoscritto) su un tema – scrivendo in corsivo la citazione abbreviata dei primi. Tra i documenti d'archivio, oltre alle lettere, agli Avvisi, alle cronache, ai memoriali ed agli inventari, ampia parte occupano i conti di spesa delle varie committenze.

Dall'elenco degli studi si sono esclusi quelli d'argomento specifico, citati volta per volta per esteso nelle note del testo in relazione ai singoli problemi. Il nome per esteso di ogni autore è dato solo la prima volta.

Data la mole della bibliografia berniniana, si è scelto di limitarci qui alle opere complessive rispetto agli interventi particolari, interventi che sono invece riportati nelle note del testo seguiti dal riferimento abbreviato all'opera complessiva. Questo, salvo casi particolari in cui l'opera stessa non risulti pertinente rispetto all'oggetto della presente ricerca; o quando l'intervento in questione riporti delle fonti sul Bernini uomo di teatro fino ad allora inedite (gli studi che riportano inediti di questo tipo sono contrassegnati con un asterisco).

Nel caso di testi riediti le abbreviazioni riportano le date della prima edizione; mentre l'indicazione delle pagine nelle note del presente studio si riferisce al testo qui citato per esteso subito dopo la relativa abbreviazione. In caso di traduzione italiana (evidenziata dall'indicazione della città straniera fra parentesi), l'indicazione delle pagine è dalla traduzione, anche se nella citazione abbreviata si fa riferimento all'anno dell'edizione originale.

Sia per i documenti che per gli studi, si è ovviato alla mancanza di frontespizio o di intestazione con un titolo indicativo espresso in caratteri normali.

Documenti:

Adì Barb. Indice II
Adì 3 Aprile 1629 p. tutto Xbre 1638. Misura e stima di lavori d'opera di muratore dell'Ecc.mo Sig.r P.npe Taddeo Prefetto di Roma al Palazzo delle 4 fontane, conto firmato da Niccolò Scala e Tomaso Damino, Bibl. Ap. Vat. Arch. Barberini, Indice II 2888

Adì Barb. 2993
Adì 20 dicembre 1637. Si cominciò a lavorare a San Lorenzo in damaso per le 40 ore p ordine del sig.r Nicola mengino, in *Conti diversi per le 40 hore in S. Lorenzo 1638*, Bibl. Ap. Vat., Arch. Barb., *Giustificazioni 2951-2993*, n. 2993, cc. 309-313

Adì Barb. 3314
Adì 13 d'ottobre 1638. Conto delli lavori di legnami fatti da m.ro Santi Battaglini falegname nel Palazzo della Cancellaria, in *Conti Barb. 3314*, cc. 261-263

Adì Barb. 3315
Adì 15 Genn.o 1639, conto presentato da Nicolò Menghini scultore per lavori compiuti dal 15 gennaio al 26 febbraio 1639 in *Commedia Barb. 3315*, cc. 6-18

Adì Barb. 3315 a
Adì 28 di Gen.ro 1638, conto firmato da Giuseppe Galeoni, in *Commedia Barb. 3315*, cc. 42-43

Adì Barb. 3315 b
Adì 18 di Marzo, conto dei facchini datato 18 marzo [1639], in *Commedia Barb. 3315*, c. 53

Adì Barb. 3315 c
Adì 12 febraro, conto dei facchini per lavori svolti dal 12 febbraio al 29 marzo [1639], firmato da "Carlo et Spagni facchini alla Cancellaria", in *Commedia Barb. 3315*, cc. 54-58

Adì Barb. Cred. III
Adì 12 di novembre 1655, conto presentato da Santi Bonanni falegname per lavori compiuti dal 12 di novembre 1655 al 10 gennaio 1656, in *Diverse note delle rendite del S. Card. Francesco Barberini de' debiti, de' frutti, de' censi e di altre spese fatte*, Bibl. Ap. Vat., Arch. Barb., Cred. III, Scanz. 11, Num. XLVII [1633-1679], c. 44

Adì Barb. 7657
Adì 27 9bre 1655. Conto de lavori fatti per servitio della Commedia alle quattro fontane da M.o Tomasso Storti f.ro [ferraro], in *Comedie Barb. 7657*, cc. 180-185

Adì Rosp. 1447
Adì 16 febraro 1668. Misura e stima de' lavori di legname fatti a tutta sua robba e spese di Gio. de Rossi falegname per servitio dell'Em.mo e Rev.mo Sig.r Cardinale Rospigliosi in fare il Teatro per l'Opera che Sua Em.za ha fatta rappresentare nel palazzo dove Abita l'Ecc.mo Sig.r Balì Camillo Rospigliosi a […] Portogallo il tutto fatto con ordine del Sig.r Cav.r Bernino Mis.to e stimato da me infras.o come segue, conto firmato da Mattia de' Rossi, Arch. Segr. Vat., Arch. Rospigliosi 1447, cc. 145-152v; 163-169v

Alfabeto Barb. 263
Alfabeto Entrate-Uscite del Cardinale Antonio, Bibl. Ap. Vat., Arch. Barb., *Computisteria 263*

Avvisi ASV 14
Avvisi di Roma per l'anno 1639, Archivio Segreto Vaticano, Segreteria di Stato, *Avvisi 14*

Avvisi ASV 17
Avvisi di Roma per l'anno 1641, Arch. Segr. Vat., Segreteria di Stato, *Avvisi 17*

Avvisi ASV 43
Avvisi di Roma per l'anno 1678, Archivio Segreto Vaticano, Segreteria di Stato, *Avvisi 43*

Avvisi ASV 86
Avvisi di Roma per l'anno 1638, Arch. Segreto Vaticano, Segreteria di Stato, *Avvisi 86*

Avvisi ASV 107
Avvisi di Roma per l'anno 1658, Arch. Segreto Vaticano, *Avvisi 107*

Avvisi ASV 125
Avvisi di Roma per l'anno 1668, Arch. Segreto Vaticano, *Avvisi 125*

Avvisi ASV 134
Avvisi di Roma per l'anno 1668, Arch. Segreto Vaticano, *Avvisi 134*

Avvisi Barb. 6381
Avvisi di Roma per l'anno 1676, Bibl. Ap. Vat., ms. Barb. Lat. 6381

Avvisi Barb. 6384
Avvisi di Roma per l'anno 1677, Bibl. Ap. Vat., Barb. Lat. 6384

Avvisi Barb. 6401
Avvisi di Roma per l'anno 1668, Bibl. Ap. Vat., ms. Barb. Lat. 6401

Avvisi Barb. 6415
Avvisi di Roma per l'anno 1676, Bibl. Ap. Vat., ms. Barb. Lat. 6415

Avvisi Barb. 6417
Avvisi di Roma per l'anno 1677, Bibl. Ap. Vat., ms. Barb. Lat. 6417

Avvisi Barb. 6418
Avvisi di Roma per l'anno 1678, Bibl. Ap. Vat., Barb. Lat. 6418

Avvisi Barb. 6420
Avvisi di Roma per l'anno 1679, Bibl. Ap. Vat., ms. Barb. Lat. 6420

Avvisi Barb. 6422
Avvisi di Roma per l'anno 1680, Bibl. Ap. Vat., ms. Barb. Lat. 6422

Avvisi Cors. 14
Avvisi di Roma per l'anno 1632, Roma, Bibl. Corsiniana, 36.C.14

Avvisi Cors. 15
Avvisi di Roma per l'anno 1681, Roma, Bibl. Corsiniana, 36.A.15

Avvisi Cors. 17
Avvisi di Roma per l'anno 1635, Roma, Bibl. Corsiniana, 36.C.17

Avvisi Cors. 21
Avvisi di Roma per l'anno 1642, Roma, Bibl. Corsiniana, 36.C.21

Avvisi Este 62
Avvisi dall'estero (Roma), Modena, Arch. di Stato, Cancelleria Ducale, b. 62

Avvisi Med. 4017 d
Avvisi di Roma da febbraio 1660 a gennaio 1667, Firenze, Arch. di St., Mediceo del Principato, f. 4017 d

Avvisi Urb. 1053
Avvisi di Roma dell'anno 1585, Roma, Bibl. Ap Vaticana, Avvisi Urb. 1053

Avvisi Urb. 1058
Avvisi di Roma dell'anno 1590, Bibl. Ap Vaticana, Avvisi Urb. 1058

Avvisi Urb. 1107
Avvisi di Roma per l'anno 1639, Bibl. Ap. Vat., Urb. Lat. 1107

Cartari 86
Carlo Cartari, *Ephemerides cartariae* per l'anno 1676-77, Roma, Arch. di St., Cartari-Febei, b. 86

Cartari 88
Carlo Cartari, Ephemerides cartariae per l'anno 1681-82, Roma, Arch. di St., Cartari-Febei, b. 88

Carteggio Marcantonio V Col.
Carteggio di Marcantonio V, Subiaco, Arch. Colonna

Chirografo ASR 4318
Chirografo di Clemente X del 17 ottobre 1671, Roma, Arch. di St., notai dell'A.C. (Monaldi), b. 4318, c. 58

cio Barb. 3315
cio che si deve, conto presentato da Nicolò Menghini scultore il 9 aprile 1639 in *Commedia Barb. 3315*, cc. 19-20

Comedia Rosp. 1447
Comedia dell'Anno 1668. L'Em.mo e Rev.mo s.r Cardinal Giacomo Rospigliosi deve dare per l'appresso robbe Conseg.te al s.r Gio. Ugolini [sarto] *Seguono le robbe Consegnate ali Gio. Paolo* [Schor] *per detta Comedia*, Arch. Segr. Vat., Arch. Rospigliosi 1447, cc. 132-138

Comedie Barb. 7657
Comedie, e Feste fatte per la Venuta della Regina di Svetia, 1655-56, Bibl. Ap. Vat., Arch. Barberini, *Giustificazioni 7616-7665*: 7657, cc. 142-288

Commedia Barb. 3315
Commedia del Carnevale 1639, Bibl. Ap. Vat., Arch. Barberini, *Giustificazioni 3315-3374*: 3315, cc. 1-157

Commedie Chig. 277
Commedie e Commedianti. Sec.XVII, Bibl. Ap. Vat., Arch. Chigi 277

Conti Barb. 2992
Conti diversi per la Rappresentat.ne di S. Bonifacio 1638, Bibl. Ap. Vat., Arch. Barberini, *Giustificazioni 2951-2993*: 2992, cc. 165-280

Conti Barb. 2992 a
Conti delle spese Fatte per la sciena del Menghini, nei *Conti Barb. 2992*, cc. 267-268

Conti Barb. 3314
Conti per il S. Bonifacio, 1638, Bibl. Ap. Vat., Arch. Barberini, *Giustificazioni 3241-3314*: 3314, cc. 240-303

Conto ASR 2139
Conto delli lavori fatti d'ordine dell'Ill.mo e Reverend.mo Monsig.re Governatore di Roma e dell'Ill.mo Sig.r Gio. Domenico de Cupis per servitio del d. Sig. Gio. Dom.co [De Cupis] *in puntellare, et assicurare il Teatro dove si fanno le Commedie, si come anco la Casa de SS.ri Mellini contigua a d. Teatro in conformità dell'Ordinazione data dal Sig. Luigi Bernini Architetto, il tutto fatto da Me M.ro Giovanni Cantalupo Murat.re*, Roma, Arch. di Stato, Camerale III Teatri, b. 2139

Conto Barb. Indice II
Conto della spesa per il stantione della Comedia. Nota della spesa fatta per la fabrica del nuovo salone al Palazzo della Ill.ma Casa Barb.a alle Quattro fontane per tutto questo dì 25 Luglio 1637, Bibl. Ap. Vat., Arch. Barberini, Indice II, 2895

Conto Barb. 2992
Conto delli lavori, fatti cioè al Palcho e scene fatte per la Comedia fatta nel Palazzo della Canc.ria d'ordine dell'Em.mo e Rev.mo Card.le Barberino da me Santi Battaglini falegname, conto datato al 10 marzo 1638, in *Conti Barb. 2992*, cc. 216r-217v

Conto Barb. 3315
Conto di Lavori fatti da m.ro Cencio Corrado ferraro p. serv.o dell'Em.mo s.r Card.l Barberini, in *Commedia Barb. 3315*, cc. 37-39

Conto Barb 3315 a
Conto dell'Em.mo et R.mo Sig.r Card.le Barberino presentato da Lorenzo e Giovanni della Valle fabbri, in *Commedia Barb. 3315*, cc. 87-88

Conto Barb. 3315 b
Conto di Bastiano Morosino festarolo di lavori fatti per la tragedia fatta alle quattro fontane per Carnevale, datato al 9 aprile 1639, in *Commedia Barb. 3315*, c. 129

Conto Barb. 7556
Conto de Danari pagati da Guido Abbatini a gl'infrascritti Pittori che hanno lavorato nelle Scene de Libretti alla Cancellaria per servitio dell'Em.mo e Rev.mo Sig.r Card.l Francesco Barberini, in occasione delle feste per Cristina di Svezia (1656), in *Spesa Barb.7556*, c. 57

Conto Barb. 7657
Conto de lavori fatti per l'Em.mo e Re.mo Sig.r Card.l Fran.o Barberini nell'anno 1656, presentato da Andrea Lenci festarolo, in *Comedie Barb. 7657*, c. 203

Conto Rosp. 1447
Conto de lavori di ferramenti fatti per servitio dell'Ecc.mi Sig. Rospigliosi nel teatro della Comedia, conto del ferraro Francesco Archi, datato al 9 gennaio 1668, Arch. Segr. Vat., Arch. Rospigliosi 1447, cc. 142-143v; 171

Conto Rosp. 1447 a
Conto dell'Ill.mo et Ecc.mo sig.r f. Vincenzo Rospigliosi per servitio della Commedia di Nicolas Flemmon parrucchiere, Arch. Segr. Vat., Arch. Rospigliosi 1447

Contromandati Barb. 1634
Contromandati del Sig.r P.npe Taddeo dell'anno 1634. Bibl. Ap. Vat. (filza in via di riordino)

Contromandati Barb. 1639
Contromandati del Sig.r P.npe Taddeo dell'anno 1639, Bibl. Ap. Vat. (filza in via di riordino)

Costantino Barb. 4331
Costantino messo alla berlina, o Bernina su la Porta di San Pietro, Bibl. Ap. Vaticana, Barb. Lat. 4331

Denari Barb. 3315
Denari spesi dal S.r Cav.r Gio. Lorenzo Bernini per far fare la prospettiva della fiera, conto sottoscritto dal Bernini il 9 aprile 1639, in *Commedia Barb. 3315*, cc. 27-28

Deve Rosp. 1447
Deve dare l'Em.mo Sig.r Cardinal Ruspigliosi, conto di Carlo Mattei spadaro, controfirmato da Giovanni Paolo Schor e datato al 15 gennaio 1668, cc. 157-158

Diario Barb. 6450
Diario di Roma del 1668, Bibl. Ap. Vaticana, Barb. Lat. 6450

Dispacci Este 243
Dispacci del residente estense Francesco Mantovani per l'anno 1646, Modena, Arch. di Stato, Canc. Ducale, b. 243

Dispacci Este 245
Dispacci del residente estense Massimiliano Montecuccoli per l'anno 1637, Modena, Arch. di Stato, Canc. Ducale, Amb. Roma, b. 245

Dispacci Med. 3351
Dispacci del residente di Toscana per l'anno 1632, Firenze, Arch. di Stato, Arch. Mediceo del Principato, f. 3351

Dispacci Med. 3355
Dispacci del residente di Toscana per l'anno 1634 (genn.-giu.), Firenze, Arch. di Stato, Arch. Mediceo del Principato, f. 3355

Dispacci Med. 3357
Dispacci del residente di Toscana per l'anno 1635 (genn.-lu.), Firenze, Archivio di Stato, Mediceo del Principato, f. 3357

Dispacci Med. 3370
Dispacci del residente di Toscana da novembre 1641 a giugno 1642, Firenze, Archivio di Stato, Mediceo del Principato, f. 3370

Dispacci Med. 3390
Dispacci di Torquato Montauti dal giugno 1667 al dicembre 3390, Frenze, Arch. di Stato, Mediceo del Principato, f. 3390

Dispacci Med. 3658
Dispacci da Roma da gennaio 1677 a dicembre 1680, Firenze, Arch. di Stato, Mediceo del Principato, f. 3658, 2 parti

Dispacci Med. 3834
Dispacci da Roma dal novembre 1675 al dicembre 1678, Firenze, Arch. di Stato, Mediceo del Principato, f. 3834

Dispacci Med. 3943
Dispacci di Roma del segretario Apollonio Bassetti al principe Cosimo de' Medici nell'anno 1677, Firenze, Arch. di Stato, Mediceo del Principato, f. 3943

Em.mo Barb. 1907
L'Em.mo e R.mo sig.r Card.e Barber. P.rone deve dare p li appresso conti di spese, e robe servite p la Rappresentaz.ne di S.Alessio alla q.le li soprintese p comandamento di S.E.za, Bibl. Ap. Vat., Arch. Barberini, *Giustificazioni 1887-1975*: 1907, cc. 82-83

Inventario Barb. 268
Inventario generale della guardarobba dell'Eminent.mo Sig.r Card.le Antonio(1644), Bibl. Ap. Vat., Arch. Barberini, Computisteria 268

Io Barb. 3315
Io Dom.co Bolla stagnaro ho davere dal Em.mo et Em.mo sig. Card.le Barberino, conto datato all'11 febbraio 1639, in *Commedia Barb. 3315*, cc. 40-41

Io Barb. 3315 a
Io Gio. Batt. Savio ho speso per fare potare li banchi et riportare per servizio della comedia, in *Commedia Barb. 3315*, c. 133

Lavori Barb. 3315
Lavori fatti da m. Gio. Batt.a Soria per servitio della Pastorale che fa fare l'Em.mo e R.mo S.r Card.le Fran.co Barbarino al Palazzo alle 4 Fontane, firmati da Domenico Castelli e dallo stesso Soria in data 18 giugno 1639, in *Commedia Barb. 3315*, cc. 30-34

Lavori Rosp. 1447
Lavori fatti Per La Comedia dell'Em.mo Sig.r Card.le Rospigliosi, conto di Giovanni Paolo Schor, Arch. Segr. Vat., Arch. Rospigliosi 1447, cc. 153-155

Lettere Barb. 2958
Lettere italiane di Lelio Guidiccioni, Bib. Ap. Vaticana, Barb. Lat. 2958

Lettere Med. 3942
Lettere di vari a Cosimo de' Medici, inviate da Roma nel 1676, Firenze, Archivio di Stato, Mediceo del Principato, f. 3942

Lettere Med. 5403
Lettere di Flavio e Mario Chigi da aprile 1654 a dicembre 1660, Firenze, Arch. di Stato, Mediceo del Principato, f. 5403

Libro Barb. 214
Libro bianco segnato C della Computisteria dell'Eminent.mo Sig. Card.le Antonio Barberini (1636-44), Bibl. Ap. Vat., Arch. Barberini, Computisteria 214

Memorie Barb. 1648
Memorie del Pontificato di Urbano 8°, Bibl. Ap. Vaticana, Urb. Lat. 1648

Michiel 1063
Lettere a Polo Michiel dell'anno 1676, Venezia, Bibl. Museo Correr, PD. C. 1063

Michiel 1064
Lettere a Polo Michiel dell'anno 1677, Venezia, Bibl. Museo Correr, PD. C. 1064

Michiel 1065
Lettere a Polo Michiel dell'anno 1678, Venezia, Bibl. Museo Correr, PD. C. 1065

Michiel 1066
Lettere a Polo Michiel dell'anno 1679, Venezia, Bibl. Museo Correr, PD. C. 1066

Michiel 1067
Lettere a Polo Michiel dell'anno 1679, Venezia, Bibl. Museo Correr, PD. C. 1067

Misura Rosp. 1447
Misura e stima de' lavori di legname fatti a tutta sua robba e spese di Gio. de Rossi falegname per servitio dell'Em.mo e Rev.mo Sig.r Cardinale Rospigliosi in fare il Teatro per l'Opera che sua Em.za ha fatta rappresentare nel palazzo dove Abita l'Ecc.mo Sig.r Bali Camillo Rospigliosi [.?.] Portogallo il tutto fatto con ordine del Sig.r Cav.r Bernino del 5 maggio 1668, Arch. Segr. Vat., Arch. Rospigliosi 1447, cc. 145-169v

Nota ASR 4316
Nota di quanto si è concordato nella scrittura del novo Stantione per uso di Comedie da farsi nel sito delli Ill.mi Signori Rucellai da loro medemi posto incontro all'Ecc.mo Signor Duca Gaetani detto il Palazzo Abbruciato al Corso conforme la pianta e direttione del signore Bufalini Architetto, del 10 aprile 1671, Roma, Arch. di Stato, notai dell'A.C. (M.A. Monaldi) b. 4316, c. 62 sgg.

Nota Barb. 2992
Nota di denaro dato alli Pittori ch'hanno dipinte le scene per la represent.ne [S. Bonifacio] con saputa del sig.r Gio. Fran.co [Grimaldi] p[er] le mani di D. Servio, in *Conti Barb. 2992*, c. 169

Nota Barb. 7657
Nota di tutto quello che ò operato e fatto operare p servitio della Ecc.ma Casa Barberina in occasione delle feste fatte al Teatro delle quattro fontane, conto firmato da Giovanni Francesco Grimaldi, tarato il 18 agosto 1656, in *Comedie Barb. 7657*, c. 270

Note Rosp. 1372
Note delli modelli fatti per ordine del Sig.r Gio. Pauolo per servicio della Comedia dell'Em.mo Cardinale Rospigliosi, conto di Ercole Ferrata controfirmato da Mattia de' Rossi, Arch. Segr. Vat., Arch. Rospigliosi 1372

Palazzo Ruc. 12
Palazzo Abbruciato posto in Roma al Corso: affitto di uno stantione ad uso di recitar comedie…, s. d. [ma 1671], Firenze, Arch. Ricasoli Firidolfi, fondo Rucellai, 64.12

Piante Ruc. 25
Piante diverse del sito al Corso detto Palazzo Abbruciato…, Firenze, Arch. Ricasoli-Firidolfi, fondo Rucellai, 18. 25

Raccolta Marsili 245
Raccolta di vite di pittori, elogi della pittura, architettura e scoltura…, Bologna, Bibl. Universitaria, ms. Marsili 245

Racconto Este Comici
Racconto della Comedia rappresentata dal Cav.r Bernino l'Anno 1638, scritto da Massimiliano Montecuccoli, Modena, Arch. di Stato, Cancelleria Ducale, Arch. per materie, Comici

Relazione Nat. 1090
Relazione del seguito tra l'ambasciatore Cesareo cattolico e il principe Prefetto di Roma intorno la precedenza avanti la santità di nostro signore Innocenzo X nel giorno della sua creazione di giovedì 16 settembre 1644, Parigi, Bibliothèque Nationale, Dép. des manuscripts, cod. 1090

Ricevute Rosp. 1372
Ricevute di pagamenti per lavori non specificati (ma verosimilmente connessi alla *Comica del Cielo*, 1668) firmate da Francesco Antonelli, Alessandro Grimaldi, Nicolò Stanchi,

Giovan Battista Tassi, Angelo Stanchi, Luigi Garzi, Giovanni Battista Galestruzzi, Domenico Rosa, Crescenzio Onofri ("per il signor Gasparo Duchet"), Arch. Segreto Vaticano, Arch. Rospigliosi, f. 1372

Ristretto Barb. 7557
Ristretto di tutti li denari pagati, e da pagare a divers'Artisti, et altri ch'hanno lavorato e dato robbe per servitio delle Comedie fatte alle 4 Fontane dall'Ecc.mo e Rev.mo s. Card.le Francesco Barberini nella venuta della Regina di Svetia, in *Comedie Barb. 7657*, cc. 285-287v.

Robbe Barb. 3315
Robbe di Jacomo Ant. Montorsi fetucciaro portate per servitio dell'Eminentiss.mo Sig.r Cardinale Barberini per la fiera in Comedia, conto presentato il 16 aprile 1639, in *Commedia Barb. 3315*, cc. 99-100

Se Barb. 3314
Se deve dare al sig.r Gio. Maria da Orvieto pittore, firmato dallo stesso pittore il 3 marzo 1639, in *Conti Barb. 3314*, c. 298

Spesa Barb. 7556
Spesa fatta per la Commedia fatta Alla Regina di Svetia nel suo Palazzo. Spese straordinarie, Bibl. Ap. Vaticana, Arch. Barb., *Giustificazioni 7538-7615*: 7556, cc. 56-78

Summarium Barb. Indice II
Summarium Unius testis examinati sub dic. 23 Xbris 1641 pro Ill.mo et Exc.mo D. Praefecto D. Thaddeo Barberino con. Bartolomeum Daminum, Bibl. Ap. Vaticana, Arch. Barberini, Indice II 2889

1668 Rosp. 1372
1668. Giorni serviti sto Carnevale dalli Sig.re Rospigliosi alla tavola delli Sig.re Balarini Per l'occasione delle Comedie, Arch. Segr. Vaticano, Arch. Rospigliosi 1372, n. 824

Studi:

Adami 2003
Giuseppe Adami, *Scenografia e scenotecnica barocca tra Ferrara e Parma (1625-1631)*, Todi, "L'Erma" di Bretschneider, 2003

Ademollo 1888
Alessandro Ademollo, *I teatri di Roma nel secolo XVII*, Roma, L. Pasqualucci, 1888

Alle origini 1980
Alle origini del teatro moderno. La commedia dell'arte (Pontedera, 1976), a cura di L. Mariti, Roma, Bulzoni, 1980

Ambrosini-Aliverti 2008
Alberto Ambrosini-Maria Ines Aliverti, *Sopra un ritratto d'attore inedito*, in «Commedia dell'Arte», 2008-I, pp. 3-27

Ameyden 1640-1649
Teodoro Ameyden, *Diario della città e Corte di Roma…*, Roma, Bibl. Casanatense, ms. 1831-1833

Angelini A. 1998
Alessandro Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, Milano, A. Pizzi, 1998

Angelini F. 1985
Franca Angelini, *L'illusione comica di Gian Lorenzo Bernini*, in *Le théâtre italien et l'Europe (XVII-XVIII siècle)*, Firenze, Olschki, 1985, pp. 169-178

Anima 1998
L'anima e il volto. Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon, a cura di F. Caroli, Milano, Electa, 1998

Annibale 2006
Annibale Carracci, a cura di Daniele Benati e Eugenio Riccomini, Milano, Electa, 2006

Antolini 1989
Bianca Maria Antolini, *Cantanti e letterati a Roma nella prima metà del Seicento: alcune osservazioni*, in *In cantu et in sermone*, a cura di Fabrizio Della Seta e Franco Piperno, Firenze, L. S. Olshki, 1989, pp. 347-362

Apollonio 1954
Mario Apollonio, *L'improvvisazione nella Commedia dell'Arte*, in «Rivista di studi teatrali», 1954, n. 9/10

Aristotele 2008
Aristotele, *Poetica*, a cura di Pierluigi Donini, Torino, Einaudi, 2008

Aromberg 1975
Marilyn Aromberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini. Documents and Inventories of Art*, New York, University Press, 1975

Arte comici 2004
L'Arte dei comici. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004)), a cura di G. Guccini, «Culture Teatrali», primavera 2004, n. 10

Artisti 2006
Artisti e uomini di teatro, a cura di E. Tamburini, «Culture teatrali», autunno 2006, n. 15

Artist's 1992
The Artist's Workshop, a cura di P. Lukehart, Washington, National Gallery of Art, 1992

Askew 1978
Pamela Askew, *Fetti's "Portrait of an Actor" Reconsidered*, in «Burlington Magazine», 1978, n. 899, vol. CXX, pp. 59-65

Asor Rosa 1979
Alberto Asor Rosa, *La cultura della controriforma*, Laterza, Bari 1979

*Audisio 1985
Felicita Audisio, *Lettere e testi teatrali di Bernini: una postilla linguistica*, in Barocco romano 1985, pp. 26-44

Avellini 1982
Luisa Avellini, *Tra 'Umoristi' e 'Gelati': l'Accademia romana e la cultura emiliana del primo e del pieno Seicento*, «Studi seicenteschi», 1982-XXIII, pp. 109-121

Bachtin 1965
Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979 (I ed. russa 1965)

Baglione 1642
Giovanni Baglione, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti*, Roma, A. Fei, 1642

Baldinucci 1681
Filippo Baldinucci, *Vocabolario dell'arte del disegno nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della Pittura, Scultura, & Architettura; ma ancora di altre Arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il Disegno*, Firenze, S. Franchi, 1681

*Baldinucci 1682
Filippo Baldinucci, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernini scultore, architetto, pittore,* Firenze, V. Vangelisti, 1682

Baldinucci 1914
Filippo Baldinucci, *Dal Baroccio a Salvator Rosa. Vite di pittori italiani del Seicento*, a cura di Guido Battelli, Firenze, Sansoni, 1914

Barba 1993
Eugenio Barba, *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Bologna, il Mulino, 1993

Barberini 2007
I Barberini e la cultura europea del Seicento, a cura di Lorenza Mochi Onori, Sebastian Schütze, Francesco Solinas, Roma, De Luca, 2007

Barocco romano 1985
Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria (1980), a cura di Marcello Fagiolo e M. Luisa Madonna, Roma, G. Gangemi, 1985

Battisti 1989
Eugenio Battisti, *L'antirinascimento*, Milano, Garzanti, 1989, 2 voll.

Baur 1966
Margarete Baur-Heinhold, *Teatro barocco*, Milano, Electa, 1968 (I ed.: München 1966)

Bellori 1672
Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, success. al Mascardi, 1672

*Bernini D. 1713
Domenico Bernini, *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino, descritta da Domenico Bernino suo figlio*, Roma, R. Bernabò, 1713

*Bernini G. L. 1963
Gian Lorenzo Bernini, *Fontana di Trevi. Commedia inedita*, introduzione e commento di Cesare D'Onofrio, Roma, Staderini, 1963 (ristampata con il titolo *L'impresario*, a cura di Massimo Ciavolella, Roma, Salerno, 1992)

Bernini architetto 1983
Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento, a cura di Gianfranco Spagnesi e Marcello Fagiolo, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1983, 2 voll.

Bernini arti 1987
Gian Lorenzo Bernini e le arti visive, a cura di Marcello Fagiolo, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987

Bernini pittore 2007
Bernini pittore, a cura di T. Montanari, Milano, Silvana, 2007

Bernini pittura 2003
Bernini e la pittura, a cura di Daniela Gallavotti Cavallero, Roma, Gangemi, 2003

Bernini Regista 1999
Gian Lorenzo Bernini Regista del Barocco, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Milano, Skira, 1999

Bernini scultore 1998
Bernini scultore. La nascita del barocco in casa Borghese, a cura di Anna Coliva e Sebastian Schütze, Roma, De Luca, 1998

Bernini scultore 2002
Bernini scultore. La tecnica esecutiva, a cura di Anna Coliva, Roma, De Luca, 2002

Bernini-Perrini 2007
Gian Lorenzo Bernini, *La Verità scoperta dal Tempo "comedia ridiculosa"*, introduzione e restauro drammaturgico di Alberto Perrini, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2007

Bianconi 1982
Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, Torino, E.D.T., 1982

Bianconi-Walker 1975
Lorenzo Bianconi-Thomas Walker, *Dalla Finta pazza alla Veremonda: storie di Febiarmonici*, in «Rivista Italiana di Musicologia», 1975, vol. X, pp. 379-454

Bianconi-Walker 1984
Lorenzo Bianconi-Thomas Walker, *Production, consumption and political function of seventeenth-century opera*, in «Early Music History», 1984-IV, pp. 209-296 (parzialmente tradotto: *Forme di produzione del teatro d'opera italiano nel Seicento* in *La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, a cura di Claudio Annibaldi, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 221-252)

Biondi 1981
Albano Biondi, *Aspetti della cultura cattolica postridentina. Religioni e controllo sociale*, in *Storia d'Italia, Annali.* 4: *Intellettuali e potere*, a cura di Corrado Vivanti, Torino, Einaudi, 1981, pp. 253-302

Björstrom 1961
Per Björstrom, *Giacomo Torelli and Baroque Stage Designs*, Stockholm, Nationalmuseum, 1961

Björstrom 1966
P. Björstrom, *Feast and Theatre in Queen Christina's Rome*, Stockholm, National Museum, 1966

Björstrom 1977
P. Björstrom, *Den romerska barockens scenografi*, Lund, Svenska Humanistiska, 1977

Blumenthal 1986
Arthur R. Blumenthal, *Giulio Parigi's stage designs. Florence and the Early Baroque Spectacle*, New York-London, Garland, 1986

Blunt 1958
Antony Blunt, *The Palazzo Barberini: the contributions of Maderno, Bernini and Pietro da Cortona* in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1958, vol. 21, pp. 256-287

Blunt 1978
Antony Blunt, *Gian Lorenzo Bernini: Illusion and Mysticism*, in «Art History», marzo 1978, vol. I, n. 1, pp. 67-89

Bodart 1970
Didier Bodart, *Les peintres des Pays-Bas Méridionaux et de la principauté de Liège à Rome au XVII siècle*, Bruxelles-Rome, Institut Historique Belge de Rome, 1970, 2 voll.

Bonarelli 1992
Prospero Bonarelli, Il Solimano *di Prospero Bonarelli. Strategie teatrali di un dilettante nel Seicento*, introduzione e cura di Roberto Ciancarelli, Roma, E&A, 1992

Bonifacio 1616
Gaspare Bonifacio, *L'arte de' cenni, con la quale formandosi favella visibile, si tratta della muta eloquenza che non è altro che un facondo silenzio*, Vicenza, F. Grossi, 1616

Bonnefoy 1970
Yves Bonnefoy, *Rome 1630. L'horizon du premier baroque*, Paris, Flammarion, 1970

Borsi 1980
Franco Borsi, *Bernini architetto*, Milano, Electa, 1980

Bouchard 1976
Jean Jacques Bouchard, *Le Carnaval à Rome en 1632*, in Id., *Journal*, Torino, G. Giappichelli, 1976, pp. 137-155

*Brauer-Wittkower 1931
Heinrich Brauer e Rudolf Wittkower, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, Berlin, H. Keller, 1931, 2 voll.

Briganti 1951
Giuliano Briganti, *Milleseicentotrenta, ossia il barocco*, in «Paragone» (Arte), 1951-II, n. 13, pp. 8-17

*Bruno 2005
Silvia Bruno, *Arte e teatro nelle residenze romane dei Barberini*, in *Lo spettacolo del sacro, la morale del profano. Su Giulio Rospigliosi (Papa Clemente IX)* (Pistoia, 2000), Firenze, Polistampa, 2005, pp. 67-88

Bruno 2008
S. Bruno, *Musici e pittori tra Firenze e Roma nel secondo quarto del Seicento*, in «Studi seicenteschi», 2008, vol. XLIX, pp. 185-217

Bulgarelli-Bulgarelli 1988
Sandro Bulgarelli e Tullio Bulgarelli, *Il giornalismo a Roma nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1988

Burattelli 1988
Claudia Burattelli, *Borghese e gentiluomo. La vita e il mestiere di Pier Maria Cecchini, tra i comici detto "Frittellino"*, in «Il castello di Elsinore», 1988, 2, pp. 33-63

Cairo-Quilici 1981
Laura Cairo e Piccarda Quilici, *Biblioteca teatrale dal '500 al '700*, Roma, Bulzoni, 1981, 2 voll.

Cametti 1938
Alberto Cametti, *Il teatro di Tordinona, poi di Apollo*, Tivoli, Arti Grafiche A. Chicca, 1938, 2 voll.

Cancellieri 1811
Francesco Cancellieri, *Il Mercato, il Lago Dell'Acqua Vergine ed il Palazzo panfiliano nel Circo Agonale Detto volgarmente Piazza Navona*, Roma, F. Bourlié, 1811

Cancellieri 1813
Francesco Cancellieri, *Gli antichi Baccanali ed i Giuochi di Agone e di Testaccio […] ossia Il Carnevale di Roma antico e moderno*, Roma, 1813, ms., Archivio Capitolino, Arm. XXIII, tomi 108-109

Cannizzo 1990
Luigia Cannizzo, *Vent'anni di storia di un teatro romano: il Capranica (1678-1698)*, in *Il libro di teatro* a cura di R. Ciancarelli, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 31-45

Canovacci 2007
I canovacci della commedia dell'arte, a cura di A. Testaverde, Torino, Einaudi, 2007

Carandini 1990
Silvia Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Bari, Laterza, 1990

Carandini 2001
S. Carandini, *Le metamorfosi di una nuvola. Gian Lorenzo Bernini drammaturgo, scenografo, personaggio e attore*, in *Teatro e Palcoscenico dall'Inghilterra all'Italia 1540-1640*, a cura di A. M. Palombi Cataldi, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 211-226

Carandini-Mariti 2003
S. Carandini e L. Mariti, *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro.* Il nuovo risarcito Convitato di Pietra *di Giovan Battista Andreini*, Roma, Bulzoni, 2003

Careri 1990
Giovanni Careri, *Voli d'amore: architettura, pittura e scultura nel bel composto di Bernini*, Roma-Bari, Laterza, 1991 (I ed.: Paris 1990)

Careri 2005
G. Careri, *Gestes d'amour et de guerre: la Jérusalem délivrée, images et affects (XV-XVIII siècle)*, Paris, Ed. de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2005

Carini 1676
Fabrizio Carini Motta, *Trattato sopra la struttura de' teatri, e scene*, Guastalla, A. Giovazzi, 1676 (riedito a cura di Edward A. Craig, Milano, Il Polifilo, 1972)

Caroli 1995
Flavio Caroli, *Storia della Fisiognomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud*, Milano, Mondadori, 1995

Castelli 4308
Ottaviano Castelli, *Discorso sopra i Mimi e i Pantomimi degl'Antichi*, Bibl. Ap. Vaticana, Arch. Barberini, Barb. Lat. 4308

Cennini 1982
Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, a cura di Franco Brunello, Neri Pozza, Vicenza 1982

Ceuli 3891
Tiberio Ceuli, *Canzone Pel Martirio de SS.ti Didimo et Theodora fatto rappresentare da S. E.* [card. Francesco Barberini], Bibl. Ap. Vaticana, Barb. Lat. 3885, cc. 13-18

*Chantelou 2007
Paul Fréart de Chantelou, *Journal*, in Del Pesco 2007, pp. 201-495 (I traduzione italiana)

Chaouche 2001
Sept Traités sur le jeu du comédien at autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750), a cura di Sabine Chaouche, Paris, H. Champion, 2001

Chaouche 2001 a
Sabine Chaouche, *L'art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'age classique (1629-1680)*, Paris, H. Champion, 2001

Chiarezza 1997
Chiarezza e verosimiglianza. La fine del dramma barocco, a cura di S. Carandini, Roma, Bulzoni, 1997

Christout 1987
Marie Françoise Christout, *Le ballet de cour au XVII siècle*, Génève, Minkoff, 1987

Ciancarelli 1987
Roberto Ciancarelli, *Il progetto di una festa barocca. Alle origini del teatro Farnese di Parma*, Roma, Bulzoni, 1987

Ciancarelli 2008
R. Ciancarelli, *Sistemi teatrali nel Seicento. Strategie di comici e dilettanti nel teatro italiano del XVII secolo*, Roma, Bulzoni, 2008

*Ciliberti 1986
Galliano Ciliberti, *Antonio Maria Abbatini e la musica del suo tempo (1595-1679)*, Selci Umbro (Perugia), Quaderni Regione dell'Umbria-Serie Studi Musicali n. 1, 1986

Clementi 1899
Filippo Clementi, *Il carnevale romano nelle cronache contemporanee*, Città di Castello, Unione Arti Grafiche, 1939, 2 voll. (I ed.: Roma 1899)

Comici 1993
Comici dell'Arte. Corrispondenze. G. B. Andreini. N. Barbieri. P. M. Cecchini. S. Fiorillo T. Martinelli. Flaminio Scala, ed. diretta da Siro Ferrone, a cura di Claudia Burattelli, Domenica Landolfi e Anna Zinanni, Firenze, Le Lettere, 1993, 2 voll.

Commedia dell'arte 2003
Commedia dell'arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento, a cura di Alessandro Lattanzi e Paologiovanni Maione, Napoli, Edizione Scientifica, 2003

Contardi 1978
Bruno Contardi, *La retorica e l'architettura del barocco*, Roma, Bulzoni, 1978

Conte 1972
Giuseppe Conte, *La metafora barocca*, Milano, U. Mursia, 1972

Corago 1983
Il Corago, o vero alcune osservazioni per mettere bene in scena le composizioni drammatiche, a cura di P. Fabbri e Angelo Pompilio, Firenze, L. S. Olschki, 1983

Costantino Barb. 4331
Il Costantino messo alla berlina, o Bernina su la Porta di San Pietro, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Barb. Lat. 4331

Courtine-Haroche 1998
Jean-Jacques Courtine, e Claudine Haroche, *Storia del viso*, Palermo, Sellerio 1992 (I ed.: Paris-Marseille 1988)

Craig 1924
Gordon Craig, *John Evelyn e il teatro* in «The Mask», 1924, vol. 10, n. 3, pp. 97-115

Crain 1965
Gordon Ferris Crain, *The operas of Bernardo Pasquini*, Diss. Ph. D. Yale University, 1965, 2 voll.

Crinò 1960
Anna Maria Crinò, *Virtuose di canto e poeti a Roma e a Firenze nella prima metà del Seicento*, in «Studi secenteschi», 1960, vol. I, pp. 177-193

Cristina 1998
Cristina di Svezia e la musica (Roma, 5-6 dicembre 1996), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1998

Croce 1932
Benedetto Croce, *Intorno alla "Commedia dell'Arte"*, in Id., *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1957, pp. 507-518 (I ed.: 1932)

Cruciani 1992
Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Bari, Laterza, 1992

Cultura 1980
La cultura materiale del teatro, a cura di Fabrizio Cruciani, «Quaderni di teatro», novembre 1980-III, n. 10

*D'Accone 1985
Franck A. D'Accone, *The History of the Baroque Opera. Alessandro Scarlatti's Gli equivoci del sembiante*, New York, Pendragon, 1985

Daolmi 2005
Davide Daolmi, *Sulla paternità degli ultimi anni di Clemente IX. Con un'appendice documentaria sul nipote Giacomo Rospigliosi*, in «Studi secenteschi», 2005, vol. XLVI, pp. 131-177

*Daolmi 2006
D. Daolmi, *La drammaturgia al servizio della scenotecnica. Le "volubili scene" dell'opera barberiniana*, «Il Saggiatore musicale», 2006-XIII, n. 1, pp. 5-62

DBI
Dizionario Biografico degli Italiani, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-, 74 voll. usciti

*Delbeke 2004
Maarten Delbeke, *Un Unknown Description of Baroque Rome: Michelangelo Lualdi's* Galleria Sacra Architettata dalla Pietà Romana Dall'anno 1610 sino al 1645, in «Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome», 2004-LXXIV, pp. 61-270

*Del Pesco 2007
Daniela Del Pesco, *Bernini in Francia. Paul de Chantelou e il Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, Napoli, Electa, 2007

De Marinis 1988
Marco De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Firenze, La Casa Usher, 1988

De Mattei 1961
Rodolfo De Mattei, *Dispute filosofico-politiche nelle Accademie romane del Seicento,* in «Studi romani», 1961-IX, n. 2, pp. 148-167

Didi-Huberman 2006
Georges Didi Huberman, *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006

Di Ceglie 1997
Roberto Di Ceglie, *Il* Dialogo sopra la poesia dramatica *di Ottaviano Castelli*, in «Studi secenteschi», 1997, vol. XXXVIII, pp. 319-355

Di Macco 1995
Michela Di Macco, "*L'ornamento del Principe*". *Cultura figurativa di Maurizio di Savoia (1619-1627)*, in *Le collezioni di Carlo Emanuele I*, a cura di G. Romano, Torino, Fondazione e Banca CRT, 1995, pp. 350-374

Dionysos 2006
Dionysos: Archivio di iconografia teatrale, a cura di R. Guardenti e C. Molinari, Pisa, Titivillus, 2006

Disegni 1986
Disegni decorativi del barocco romano, catalogo della mostra a cura di Giulia Fusconi, Roma, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 1986

Diverse figure 1947
Diverse figure Al numero di ottanta, Disegnate di penna nell'hore di ricreatione da Annibale Carracci intagliate in rame, E cavate dagli originali da Simone Guilino parigino…, Roma, L. Grignani, 1646, in Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London, Warburg Institute, 1947, pp. 233-275

Docere 1998
Docere Delectare Movere. Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco italiano (19-20 gennaio 1996), Roma, De Luca, 1998

Documentary 1992
Documentary culture. Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII, a cura di Elisabeth Gropper, Giovanna Perini, Francesco Solinas, Bologna, La Nuova Alfa, 1992

*D'Onofrio 1963
Cesare D'Onofrio, *Gian Lorenzo Bernini e il teatro*, saggio introduttivo e appendice di documenti a Bernini G. L. 1963, pp. 9-35 e 91-110

D'Onofrio 1966
C. D'Onofrio, *Un dialogo-recita di Gian Lorenzo Bernini e Lelio Guidiccioni*, in «Palatino», 1966-X, pp. 127-134

*D'Onofrio 1967
C. D'Onofrio, *Roma vista da Roma*, Roma, Liber, 1967

D'Onofrio 1981
C. D'Onofrio, *Gian Lorenzo Bernini e gli angeli di ponte S. Angelo. Storia di un ponte*, Roma, Società Romana, 1981

D'Onofrio 1984
C. D'Onofrio, *Bernini e la festa del primo centenario della Compagnia di Gesù (1639-1640)*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Milano, Electa, 1984, t. II, pp. 626-629

Dramaturgie 1968
Dramaturgie et société. Rapports entre l'oeuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVI et XVII siècles, a cura di Jean Jacquot, Paris, CNRS, 1968

Ehrlich 1975
Pearl M. Ehrlich, *Giovanni Paolo Schor,* Columbia Un. Dissertation, 1975

EdS
Enciclopedia dello Spettacolo, Roma, Le Maschere, 1954-62, 9 voll. con aggiornamenti

*Eritreo 1645
Ianus Nicius Erithraeus [Giovanni Vittorio Rossi], *Dialogi septendecim*, Coloniae Vbiorum [ma Amsterdam], apud I. Kalcovium [ma G. Blaeu], (MD)CXLV

Estetica 2004
Estetica barocca, (Roma, 6-9 marzo 2002), a cura di S. Schütze, Roma, Campisano, 2004

European 2002
European Theatre Iconography, a cura di Christopher Balme, Robert Erenstein e Cesare Molinari, Roma, Bulzoni, 2002

Evangelista 1979
Annamaria Evangelista, *Il teatro dei comici dell'Arte a Firenze (ricognizione dello 'Stanzone delle Commedie' detto di Baldracca)*, in «Biblioteca teatrale», 1979, n. 23-24, pp. 70-86

Evelyn 1955
John Evelyn, *The Diary of John Evelyn*, Oxford, Clarendon, 1955, 6 voll.

Fabbri 1990
Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, il Mulino, 1990 (ristampato: Roma, Bulzoni 2003)

*Fagiolo-Fagiolo 1967
Maurizio e Marcello Fagiolo dell'Arco, *Bernini. Una introduzione al gran teatro del barocco*, Roma, Bulzoni, 1967

*Fagiolo Maurizio 1969
Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Lo spettacolo barocco*, in «Storia dell'arte», 1969, n. 1-2, pp. 227-229

Fagiolo Maurizio 1997
Maurizio Fagiolo dell'Arco, *La festa barocca*, Roma, De Luca, 1997

Fagiolo Maurizio 1997 b
Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Scultori per la festa*, in «Storia dell'arte», 1997, n. 90, pp. 162-175

Fagiolo Maurizio 2001
Maurizio Fagiolo dell'Arco, *L'immagine al potere. Vita di Giovan Lorenzo Bernini*, Roma-Bari, Laterza, 2001

*Fagiolo Maurizio 2002
Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Berniniana. Novità sul regista del Barocco*, Milano Skira, 2002

Fagiolo Maurizio-Carandini 1977 e 1978
Maurizio Fagiolo dell'Arco e S. Carandini, *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, Roma, Bulzoni, 1977-78, vol. I e II

Ferrari 1997
Oreste Ferrari, *Poeti e scultori nella Roma seicentesca: i difficili rapporti tra due culture*, in «Storia dell'arte», 1997, n. 90, pp. 151-161

Ferrone 1983
Siro Ferrone, *Dalle parti scannate al testo scritto. La Commedia dell'Arte all'inizio del secolo XVII*, in «Paragone» (Letteratura), aprile 1983, n. 398, pp. 38-68

Ferrone 1993
S. Ferrone, *Attori mercanti corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 2011 (I ed. 1993)

Ferrone 1996
S. Ferrone, *Pose sceniche di una famiglia d'attori*, in *Domenico Fetti (1588/89-1623)*, a cura di Eduard A. Safarik, Milano, Electa, 1996, pp. 51-58

Festa 1997
La festa a Roma dal Rinascimento al 1870. Atlante, a cura di Marcello Fagiolo, Torino-Roma, U. Allemandi per J. Sands, 1997, 2 voll.

Fiaschini 2007
Fabrizio Fiaschini, *L'"incessabil agitazione". Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, Pisa, Giardini, 2007

Filippi 1994
Bruna Filippi, *"…accompagnare il diletto d'un ragionevole trattenimento con l'utile di qualche giovevole ammaestramento…". Il teatro dei gesuiti a Roma nel XVII secolo*, in «Teatro e storia», 1994-IX, n. 16, pp. 91-128

Filippi 2001
B. Filippi, *Il teatro degli Argomenti. Gli scenari seicenteschi del teatro gesuitico romano*, Roma, Institutum Historicum S.I., 2001

filosofico 2007
"filosofico umore" e "maravigliosa speditezza". Pittura napoletana del Seicento dalle collezioni medicee, catalogo della mostra a cura di Elena Fumagalli, Firenze, Giunti, 2007

Fiore 1980
Francesco Paolo Fiore, *Capitolati e contratti nell'architettura borrominiana: un capitolo della letteratura artistica e della precettistica materiale in età barocca* in «Ricerche di storia dell'arte», 1980-XI, pp. 17-34

Fontana 1668
Carlo Fontana, *Risposta del Signor Carlo Fontana alla lettera dell'Illustriss. Sig. Ottavio Castiglioni*, Roma, A. Bernabò, 1668

Forlani 1972
Anna Forlani Tempesti, *Stefano della Bella. Incisioni*, Firenze, La Nuova Italia, 1983 (I ed. 1972)

Franchi 1988
Saverio Franchi, *Drammaturgia romana*, Roma, Ed. di storia e letteratura, 1988

Franchi 1993
S. Franchi, *Osservazioni sulla scenografia dei melodrammi romani nella prima metà del Seicento* in *Musica e immagine. Tra iconografia e mondo dell'opera. Studi in onore di Massimo Bogianckino*, Firenze, L. S. Olschki, 1993, pp. 151-175

*Fraschetti 1900
Stanislao Fraschetti*, Il Bernini, la sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Milano, U. Hoepli, 1900

Freedberg 1989
David Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni ed emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi, 1993 (I ed. Chicago-London 1989)

Frommel-Frommel 1999
Christoph Luitpold e Sabine Frommel, *Bernini e la tradizione classica*, in Bernini Regista 1999, pp. 121-126

Frutaz 1962
Amato Pietro Frutaz, *Le piante di Roma*, Roma, A. Staderini, 1962, 3 voll.

Fubini 1984
Enrico Fubini, *Musica e pubblico dal Rinascimento al Barocco*, Einaudi, Torino 1984

Fumaroli 1975
Marc Fumaroli, *Le Crispus et la Flavia du P. Bernardino Stefonio S. J. Contributions à l'histoire du théatre au Collegio Romano (1597-1628)*, in *Fêtes de la Renaissance*, réunies et présentées par Jean Jacquot et Elie Königson, Paris, C.N.R.S., 1975, III, pp. 505-524

Fumaroli 1980
M. Fumaroli, *L'età dell'eloquenza*, Milano, Adelphi, 2002 (I ed.: Génève 1980)

Fumaroli 1990
M. Fumaroli, *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Bologna, il Mulino, 1990 (I ed.: Paris 1990)

Fumaroli 1994
M. Fumaroli *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, Milano, Adelphi, 1995 (I ed.: Paris 1994)

Fusconi 1985
Giulia Fusconi, *Disegni decorativi di Johann Paul Schor*, in «Bollettino d'arte», 1985, n. 33-34, pp. 159-180

Ilaria Gallinaro, *La Non Vera Clorinda. Tradizione teatrale e musicale della "Liberata" nei secoli XVII-XIX*, Milano, Franco Angeli, 1994

Galluzzi 1633
Tarquinio Galluzzi, *Rinnovazione dell'antica Tragedia e difesa del Crispo. Discorsi…*, Roma, Stamperia Vaticana 1633

Gaspare 2009
Gaspare & Carlo Vigarani. De la Cour d'Este à celle de Louis XIV (Reggio Emilia-Versailles, 6-10 giugno 2005), a cura di Walter Baricchi e Jerôme de La Gorce, Milano, Silvana, 2009

Genette 1982
Girard Genette, *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997 (I ed.: Paris 1982)

Genio 2001
Il genio di Roma (1593-1623), Milano, Rizzoli, 2001

Gesuiti 1994
I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa (Roma 26/10-Anagni 30/10/1994) a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, [1994]

Ghislanzoni 1954
Alberto Ghislanzoni, *Luigi Rossi. Biografia e analisi delle opere*, Torino, Bocca, 1954

Giacomo 2000
Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca, a cura di Francesco Milesi, Fano, Fondazione della Cassa di Risparmio, 2000

Gian Lorenzo 1981
Gian Lorenzo Bernini. Il testamento la casa la raccolta dei beni a cura di F. Borsi, Cristina Acidini Lucinat, Francesco Quinterio, Firenze, Alinea, 1981

Gian Lorenzo 1999
Gian Lorenzo Bernini, «Paragone Arte», 1999, n. 24-25

Gianturco 1975
Carolyn Gianturco, *Evidence for a Late Roman School of Opera*, in «Music and Letters», 1975, vol. LVI, pp. 4-17

Gigli 1958
Giacinto Gigli, *Diario romano (1608-1670)*, a cura di G. Ricciotti, Roma, Tumminelli, 1958

Ginzburg 2000
Silvia Ginzburg Carignani, *Annibale Carracci a Roma. Gli affreschi di palazzo Farnese*, Roma, Donzelli, 2000

Giovan Paolo 1993
Giovan Paolo Lomazzo e i Facchini della Val di Blenio. Rabisch, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi, 1993

Golzio 1939
Vincenzo Golzio, *Documenti artistici sul Seicento nell'Archivio Chigi*, Roma, Palombi, 1939

Gonzales Palacios 1970
Alvar Gonzales Palacios, *Bernini as a Furniture Designer*, in «Burlington Magazine», nov. 1970, n. 812, vol. CXII, pp. 719-722

Gozzano 2010
Natalia Gozzano, *Salvator Rosa, i Colonna e la Commedia dell'Arte: il mondo del teatro dipinto e recitato nella Roma del Seicento*, in Salvator Rosa 2010, pp. 103-122

Gregori 2008
Mina Gregori, *Cantatrici, pittori ed eroine. Da Maria Callas a Checca Costa, un percorso personale*, in *Musica e arti figurative. Rinascimento e Novecento*, a cura di Mario Ruffini e Gerhard Wolf, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 145-175

Gualandri 2001
Francesca Gualandri, *Affetti, Passioni, Vizi e Virtù. La retorica del gesto nel teatro del '600*, Milano, Peri, 2001

Guardenti 1990
Renzo Guardenti, *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, Bulzoni, 1990, 2 voll.

Guccini 2003
Gerardo Guccini, *Intorno alla prima Pazzia d'Isabella. Fonti-intersezioni-tecniche*, in *Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*, numero monografico di «Culture Teatrali», primavera 2003, n. 7/8, pp. 167-207

Hammond 1994
Frederick Hammond, *Music & Spectacle in Baroque Rome. Barberini Patronage under Urban VIII*, New Haven-London, Yale Un. Press, 1994

Hammond 2010
Fr. Hammond, *The ruined bridge: studies in Barberini patronage of music and spectacle, 1631-1679*, Sterling Heights (Michigan), Harmonie Park Press, 2010

Haskell 1963
Francis Haskell, *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiana nell'età barocca*, Torino, U. Allemandi, 2000 (I ed.: London 1963)

Haydn 1967
Hiram Haydn, *Il Controrinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1967 (I ed.: New York 1950)

Hénin 2003
Emmanuelle Hénin, *Ut pictura theatrum. Théatre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003

Hibbard 1965
Howard Hibbard, *Bernini*, Harmondsworth, Penguin books, 1965

Illusione 1975
Illusione e pratica teatrale, catalogo della mostra a cura di Franco Mancini, M. Teresa Muraro, E. Povoledo, Venezia, Neri Pozza, 1975

Immagini 1982
Immagini del barocco. Bernini e la cultura del Seicento, a cura di Marcello Fagiolo e Gianfranco Spagnesi, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982

Immagini 1996
Immagini degli dei. Mitologia e collezionismo tra '500 e '600, a cura di Claudia Cieri Via, Milano, Leonardo Arte, 1996

In Urbe 1991
In Urbe Architectus. Modelli Disegni Misure. La professione dell'architetto, a cura di Bruno Contardi e Giovanna Curcio, Roma, Argos, 1991

Italian 1995
Italian Academies of the Sixteenth Century, a cura di D. S. Chambers e F. Quiviger, London, The Warburg Institute, 1995

Jackson 1987
I. Jackson Cope, *Bernini and Roman Commedie Ridicolose*, in «PMLA», marzo 1987, vol. 102, n. 2, pp. 177-186

Jesi 1977
Furio Jesi, *La festa e la macchina mitologica*, in *La festa. Antropologia, etnologia, folklore*, a cura di F. Jesi, Torino, Rosemberg & Sellier, 1977, pp. 174-201

Langton 2010
Helen Langton, *Salvator Rosa* (London, 15 sept.-28 nov. 2010), London, P. Holberton, 2010

*Laurain 1981
Madeleine Laurain-Portemer, *Etudes mazarines*, Paris, Boccard, 1981

*Lavin 1964
Irving Lavin, recensione a *Fontana di Trevi, commedia inedita di G. L. Bernini* (cfr. Bernini G. L. 1963) in «The Art Bulletin», dicembre 1964, vol. XLVI, n. 4, pp. 568-572

*Lavin 1980
I. Lavin, *Bernini e l'unità delle arti visive*, Roma, Elefante, 1980 (I ed.: New York 1980)

Lavin 1993
I. Lavin, *Bernini's Portraits of No-Body*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali 3*, a cura di Augusto Gentili, Philippe Morel, Claudia Cieri Via, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 161-194

Leclerc 1946
Hélène Leclerc, *Les origines italiennes de l'architecture théatrale moderne*, Paris, E. Droz, 1946

Leclerc 1966
H. Leclerc, *Christine de Suède et Rome autour de 'Feast and Theatre in Queen Christina's Rome' 1966*, in «Revue d'Histoire du Théatre», ott.-dic. 1966, n. 4, pp. 466-479

Leclerc 1987
H. Leclerc, *Venise baroque et l'opéra*, Paris, A. Colin, 1987

Lee 1974
Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, Firenze, Sansoni, 1974 (I ed.: New York 1967)

*Le Pas 1995
Anne Le Pas de Séchéval, *Le cardinal de Richelieu: le théatre et les décorateurs italiens: nouveaux documents sur Mirame et le Ballet de la prosperité des armes de France (1641)*, in «XVII siècle», 1995-XLVII, n. 186, pp. 135-145

Letteratura 1986
Letteratura italiana, direzione di Alberto Asor Rosa. Vol. VI: *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986

Letteratura 1988
Letteratura italiana e arti figurative, a cura di A. Franceschetti, Firenze, L. S. Olschki, 1988

Lieu 1968
Le Lieu théâtral à la Renaissance, a cura di Jean Jacquot, Paris, CNRS, 1968

Lieux 2006
Les lieux de spectacle dans l'Europe du XVII siècle (Bordeaux, 11-14 marzo 2004), a cura di Charles Mazouer, Tubingen, G. Narr, 2006

Lomazzo 1973-74
Giovan Paolo Lomazzo, *Scritti sulle arti*, a cura di Roberto Paolo Ciardi, Firenze, Marchi & Bertolli, 1973-74, vol. II, pp. 9-589

Lombardi 1995
Marco Lombardi, *Processo al teatro. La tragicommedia barocca e i suoi mostri*, Pisa, Pacini, 1995

**Lualdi 1593*
Michelangelo Lualdi*, Galleria Sacra Architettata dalla Pietà Romana Dall'anno 1610 sino al 1645*, Roma, Bibl. Angelica, ms. 1593

*Lumbroso 1874
Giacomo Lumbroso, *Notizie sulla vita di Cassiano Dal Pozzo*, in *Miscellanea di storia italiana*, Torino, Regia dep. di storia patria, 1874, t. XV

*Mc Phee 2002
Sarah Mc Phee, *Bernini and the bell towers. Architecture and Politics at the Vatican*, New Haven-London, Yale University, 2002

Macchia 1975
Giovanni Macchia, *Il silenzio di Molière*, Milano, Mondadori, 1975

Macioce 2007
Stefania Macioce, *Ut pictura rethorica. Affetti, devozione e retorica nei dipinti di Caravaggio*, in «Storia dell'arte», 2007, n. 116-117, pp. 67-90

Magnanimi 1983
Giuseppina Magnanimi, *Palazzo Barberini*, Roma, Editalia, 1983

Malvasia 1678
Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna, erede di D. Barbieri, 1678, 2 tomi

Mamone 1988
Sara Mamone, *Firenze e Parigi, due capitali dello spettacolo per una regina: Maria de' Medici*, Cinisello Balsamo, Silvana, 1988

Mamone 2003
Sara Mamone, *Dei, Semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, 2003

Mancini 1956
Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, vol. I: *Considerazioni sulla pittura. Viaggio per Roma. Appendici*, introduzione e cura di Adriana Marucchi, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956

Maravall 1985
José Antonio Maravall, *La cultura del barocco*, Bologna, il Mulino, 1985 (I ed.: Sant Joan Despì, Barcelona 1981)

Mariani 1949
Valerio Mariani, *Bernini regista e scenografo*, in *Studi di bibliografia e di argomento romano in memoria di Luigi de Gregori*, Roma, Palombi, 1949, pp. 254-264

*Mariotti 1874-1886
F. Mariotti, *Il Teatro in Italia nei secoli XVI, XVII, XVIII, curiosità e notizie corredate di molti documenti inediti*, ms. autografo inedito, 1874-1886, Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. 2153

Mariti 1978
Luciano Mariti, *Commedia ridicolosa. Comici di professione dilettanti editoria teatrale nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1978

Mariti 1983
L. Mariti, *Esercizio d'attore nel Seicento. Giovanni Briccio & C.*, in *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, Milano, Mondadori, 1983, vol. II, pp. 633-652

Mariti 2002
Luciano Mariti, *Valore e coscienza del teatro in età barocca*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del barocco* (23-26 ottobre 2000), Roma, Salerno, 2002, pp. 419-455

Marmi 2009
I marmi vivi: Bernini e la nascita del ritratto barocco, a cura di Andrea Bacchi, Firenze, Giunti, 2009

Marotti 1974
Ferruccio Marotti, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*, Milano, Feltrinelli, 1974

Marotti 1974 a
F. Marotti, *Lo spazio scenico. Teorie e tecniche scenografiche in Italia dall'età barocca al Settecento*, Roma, Bulzoni, 1974

Marotti-Romei 1991
F. Marotti-Giovanna Romei, *La commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991

Martiri 2001
Martiri e Santi in Scena, a cura di Maria Chiabò e Federico Doglio, Roma, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 2001

Matteucci-Ariuli 2002
Anna Maria Matteucci e Rossella Ariuli, *Giovan Francesco Grimaldi,* Bologna, Clueb, 2002

Maylender 1926-30
Michele Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, L. Cappelli, 1926-30, 5 voll.

Mazzoni 2000
Stefano Mazzoni, *Lo spettacolo delle Accademie*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*. Vol. I: *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 869-904

McM
Macmillan Encyclopedia of Architects, A. K. Placzek editor in chief, New York-London, Macmillan, 1982, 4 voll.
Mellini 1989

Mellini 1989
Gian Lorenzo Mellini, *Un Giovanni Battista dipinto del Bernini*, in «Antichità viva», 1989-XXVIII, n. 1, pp. 15-24

Mémoire 2005
Le Mémoire de Mahelot. Mémoire pour la décoration des pièces qui se représentent par les Comédiens du Roi, éd. critique établie et commentée par Pierre Pasquier, Paris, H. Champion, 2005

Ménéstrier 1681
Claude François Ménéstrier, *Des representations en musique anciennes et modernes*, Paris, R. Guignard, 1681

Merrifield 1849
Mary Ph. Merrifield, *Original treatises dating from the XII to XVIII centuries, on the arts of painting*, London, J. Murray, 1849, 2 voll.

Merolla 1995
Riccardo Merolla, *L'Accademia dei Desiosi*, in «Roma moderna e contemporanea», gennaio-aprile 1995-III, n. 1, pp. 121-155

Molinari 1962
Cesare Molinari, *Note in margine all'attività teatrale di G. L. Bernini*, in «Critica d'arte», 1962-IX n. 52, pp. 57-61

Molinari 1968
C. Molinari, *Le nozze degli dei. Un saggio sul grande spettacolo del Seicento,* Roma, Bulzoni, 1968

Molinari 1983
C. Molinari, *L'altra faccia del 1589. Isabella Andreini e la sua "pazzia"*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del 500*, vol. II: *Musica e Spettacolo. Scienze dell'uomo e della natura*, Firenze, L. S. Olschki, 1983, pp. 565-73

Molinari 1985
C. Molinari, *La Commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori, 1985

Molinari I. 1999
Isabella Molinari, *Il Teatro di Salvator Rosa*, in «Biblioteca teatrale», 1999, n. 59-61, pp. 195-248

Montagu 1991
Jennifer Montagu, *La Scultura Barocca Romana: un'Industria dell'Arte*, Torino, U. Allemandi, 1991

Montanari 1997
Tomaso Montanari, *Gian Lorenzo Bernini e Sforza Pallavicino*, in «Prospettiva», luglio-ottobre 1997, n. 87-88, pp. 42-68

*Montanari 1998
T. Montanari, *Bernini e Cristina di Svezia. Alle origini della storiografia berniniana*, in Alessandro Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, Cinisello Balsamo, A. Pizzi, 1998

*Montanari 2003
T. Montanari, *Bernini e Rembrandt, il teatro e la pittura. Per una rilettura degli autoritratti berniniani*, in Bernini pittura 2003, pp. 187-201

*Montanari 2004
T. Montanari, *"Theatralia" di Giovan Battista Doni: una nuova fonte per il teatro del Bernini*, in Estetica 2004, pp. 301-320

Montanari 2005
T. Montanari, *Il "bel composto". Nota filologica su un nodo della storiografia berniniana*, in «Studi secenteschi», 2005, vol. XLVI, pp. 195-210

Montanari 2007
T. Montanari, *Bernini pittore*, catalogo della mostra, Milano, Silvana, 2007

*Murata 1977
Margaret Murata, *Il carnevale a Roma sotto Clemente IX Rospigliosi*, in «Rivista italiana di musicologia», 1977, n. 1, pp. 83-99

*Murata 1981
Margaret Murata, *Operas for the papal court*, Ann Arbor, Umi Research Press, 1981

Musica 1994
La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio. Atti del convegno internazionale, Roma 4-7 giugno 1992, Lucca, LIM, 1994

Musica 1995
Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale diretta da Alberto Basso, vol. I: *Il teatro musicale dalle origini al primo Settecento*, Torino, UTET, 1995

Musica 1997
La musica e il sacro a cura di Biancamaria Brumana e Galliano Ciliberti, L. S. Olschki, Firenze 1997

Napoleone 1998
Caterina Napoleone, *Bernini e il cantiere della cappella Cornaro*, in «Antologia di belle arti», 1998, n.s., n. 55-58, pp. 172-182

Nascita 2000
La nascita del teatro moderno. Cinquecento e Seicento, Torino, Einaudi, 2000

Necrologio 1681
Necrologio di Gian Lorenzo Bernini, in «Mercure Galant», gennaio 1681 (da Roma il 4 dicembre 1680), pp. 52-58

*New Aspects 1985
Gianlorenzo Bernini. New Aspects of His Art and Thought, edited by I. Lavin, The Pennsylvania State University Press and University Park and London, 1985

Novi 1990
Simona Novi, *Gian Lorenzo Bernini e il Teatro. Nuovi documenti sulla commedia "La Marina" e sul carnevale del 1640*, in *Il libro di teatro*, a cura di R. Ciancarelli, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 47-56

Orbaan 1920
Johannes Albertus Franciscus Orbaan, *Documenti sul barocco in Roma*, Roma, Società romana di storia patria, 1920

Origini 1996
Origini della Commedia Improvvisa o dell'Arte (12-15 ottobre 1996), a cura di Maria Chiabò e Federico Doglio, Roma, Centro studi sul teatro medioevale e Rinascimentale, 1996

Oroczo 1969
E. Oroczo Diaz, *Teatro e teatralità nel Barocco*, Como-Pavia, Ibis, 1995 (I ed. 1969)

Ossola 1971
Carlo Ossola, *Autunno del Rinascimento. "Idea" del tempio dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, L. S. Olschki, 1971

Ottonelli 1652
Giovanni Domenico Ottonelli, *Della christiana moderatione del teatro*, Firenze, G. A. Bonardi, 1652

Pallavicino 1644
Sforza Pallavicino, *Ermenegildo martire tragedia recitata Da giovani del Seminario Romano*, Roma, Corbelletti, 1644

Panofsky 1985
Erwin Panofsky, *Galileo critico delle arti*, a cura di Maria Cecilia Mazzi, Venezia, Cluva, 1985 (I ed.: The Hague 1954)

Pascoli 1730 e 1736
Lione Pascoli*, Vite de' Pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma, A. De Rossi, 1730 e 1736, vol. I e II

*Passeri 1772
Giovan Battista Passeri, *Vite de' pittori, scultori et architetti che anno* [sic] *lavorato in Roma morti dal 1641 fino al 1673*, Roma, G. Settari, 1772

Passioni 1995
Storia delle passioni, a cura di Silvia Vegetti Finzi, Roma-Bari, Laterza, 1995

Passioni 2009
Le passioni in scena. Corpi eloquenti e segni dell'anima nel teatro del XVII e XVIII secolo, a cura di Silvia Carandini, Roma, Bulzoni, 2009

Pastor 1958-64
Ludovico von Pastor, *Storia dei Papi dalla fine del Medio Evo*, Roma, Desclée, 1958-64, 17 voll., 21 tomi (I ed.: Freiburg im Breisgau 1886-1932)

*Perrault 1759
Charles Perrault, *Mémoires […] contenant beaucoup de particularités & d'Anedoctes intéressantes du ministère de M. Colbert*, Avignon, s. tip., 1759

Perrucci 1961
Andrea Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, a cura di A. G. Bragaglia, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1961

Petrucci 1984
Francesco Petrucci, *Palazzo Chigi ad Ariccia*, Ariccia, F. Petrucci, 1984

*Petrucci 2006
F. Petrucci, *Bernini pittore. Dal disegno al "meraviglioso composto"*, Roma, U. Bozzi, 2006

Pianelli 1633
Giovanni Battista Pianelli, *Le due sorelle simili*, Roma, Grignani, 1633

*Pietrangeli 1968
Laura Pietrangeli, *Il teatro barberiniano*, tesi di laurea, Istituto del teatro e dello spettacolo, rel. G. Macchia, a.a. 1967-68

Pinelli 1981
Antonio Pinelli, *La maniera: definizioni di campo e modelli di lettura*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. II, t. I: *Cinquecento e Seicento*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 87-181

Pirrotta 1975
Nino Pirrotta, *Li due Orfei da Poliziano a Monteverdi* con un saggio critico sulla scenografia di Elena Povoledo, Torino, Einaudi, 1975

*Pollak 1928
Oskar Pollak, *Die Kunsttatigkeit unter Urban VIII*, Wien, B. Filser, 1928

Pommier 1998
Edouard Pommier, *Il ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, Torino, Einaudi, 2003 (I ed.: Paris 1998)

Poussin 1996
Poussin et Rome (novembre 1994), a cura di Olivier Bienfait, Chr. Frommel, M. Hochmann e Sebastian Schutze, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1996

Poseq 2006
Avigdor W. G. Poseq, *On Physiognomic Communication in Bernini*, in «Artibus et Historiae», 2006, n. 54 (XXVII), pp. 161-190

*Povoledo 1975
Elena Povoledo, *Gian Lorenzo Bernini, l'elefante e i fuochi artificiali*, in «Rivista italiana di musicologia», 1975, vol.X, pp. 499-518

*Povoledo 1981
E. Povoledo, *Scene e macchine per il S. Alessio*, nel programma di sala *Il S. Alessio*, Roma, Teatro Valle, 2-5 giugno 1981, pp. 36-47

Povoledo 1990
E. Povoledo, *Per la nascita di un Delfino. Note sulla scenografia a Roma nel primo Seicento*, in *Studi in onore di Giulio Cattin*, Roma, Torre d'Orfeo, 1990, pp. 99-144

Previati 1923
Gaetano Previati, *La tecnica della pittura*, Torino, Fratelli Bocca, 1923

Previtali 1962
Giovanni Previtali, *Costantino messo alla berlina, o Bernina su la Porta di San Pietro*, in «Paragone», gennaio 1962, n. 145, pp. 55-58

Prévost 2007
Bertrand Prévost, *La peinture en actes. Gestes et manières dans l'Italie de la Renaissance*, Arles, Actes Sud, 2007

Prodi 1965
Paolo Prodi, *Ricerche sulle teorie delle arti figurative nella Riforma cattolica*, in «Archivio italiano per la storia della pietà», 1965, vol. IV, pp. 121-212

Prodi 1982
P. Prodi, *Il sovrano Pontefice. Un corpo e due anime: la monarchia papale nella prima età moderna*, Bologna, il Mulino, 1982

Profeti 1997
Grazia Profeti, *Dalla "Baltasara" alla "Comica del cielo": i meccanismi della scena nella scena* in *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano* vol. III: *Percorsi europei*, a cura di M. Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 1997, pp. 39-61

Profeti 2009
M. G. Profeti, *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Firenze, Alinea, 2009

Prota 1962
Ulisse Prota Giurleo, *I teatri di Napoli nel '600. La commedia e le maschere*, Napoli, F. Fiorentino, 1962

Prunières 1913
Henri Prunières, *L'Opéra italien en France avant Lulli*, Paris, H. Champion, 1913

Queen 1966
Queen Christina of Sweden. Documents and studies, edited by Magnus von Platen, [Stockholm, Norstedt & Soner], 1966

Rabisch 1998
Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio. Lomazzo e l'ambiente milanese (Lugano, 28 marzo- 21 giugno 1998), Milano, Skira, 1998

Raimondi 1995
Ezio Raimondi, *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna, il Mulino, 1995

Rasi 1905
Luigi Rasi, *I comici italiani*, Firenze, F. Lumachi, 1905, 3 voll.

Rava 1953
Arnaldo Rava, *I teatri di Roma*, Roma, Palombi, 1953

Regesti VI e VII
Regesti di bandi editti notificazioni e provvedimenti diversi relativi alla città di Roma ed allo stato pontificio, Roma, Cuggiani, 1920-1958, 7 voll.; vol. VI (1655-1667), 1956 e vol. VII (1667-1676), 1958

Riccò 2004
Laura Riccò, *"Ben mille pastorali". L'itinerario dell'Ingegneri dal Tasso al Guarini e oltre*, Roma, Bulzoni, 2004

Riccoboni 1973
Luigi Riccoboni, *Discorso della Commedia all'improvviso e scenari inediti*, a cura di Irene Mamczarz, Milano, Il Polifilo, 1973

Ripa 1603
Cesare Ripa, *Iconologia overo Descrittione di diverse Imagini cavate all'antichità, & di propria inventione…*, Roma, L. Faeii, 1603

Ripa 1618
Cesare Ripa, *Nova Iconologia…*, Padova, P. P. Tozzi, 1618

Rivosecchi 1982
Valerio Rivosecchi, *Kircher e Bernini: La Fontana dei Fiumi e l'elefante della Minerva*, in Id., *Esotismo in Roma Barocca. Studi sul padre Kircher*, Roma, Bulzoni, 1982

Roberto 2004
Sebastiano Roberto, *Gianlorenzo Bernini e Clemente IX Rospigliosi. Arte e architettura a Roma e in Toscana nel Seicento*, Roma, Gangemi, 2004

Roma 1997
Roma splendidissima e magnifica, Milano, Electa, 1997

Roma 2006
Roma barocca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona, a cura di Marcello Fagiolo e Paolo Portoghesi, Milano, Electa, 2006

Rome-Paris 2010
Rome-Paris, 1640. Transferts culturels et renaissance d'un centre artistique, sous la direction de M. Bayard, Rome-Paris, Académie de France à Rome-Somogy éditions d'art, 2010

Rosa 1939
Lettere inedite di Salvator Rosa a G. B. Ricciardi, a cura di Aldo De Rinaldis, Roma, Palombi, 1939

Rossi 1936-1938
Ermete Rossi, *Roma ignorata*, in "Roma" 1936-1938, vol. XVI-XVIII

Rotondi 1987
Sergio Rotondi, *Il Teatro Tordinona. Storia, progetti, architettura*, Roma, Kappa, 1987

Rousset 1981
Jean Rousset, *La letteratura dell'età barocca in Francia. Circe e il pavone*, Bologna, il Mulino, 1985 (I ed.: Paris 1981)

Sabbatini 1638
Nicola Sabbatini, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, Ravenna, P. de Paoli e G. B. Giovannelli, 1638; riedizione critica di E. Povoledo, Roma, Bestetti, 1955

Salerno 1995
Maura Salerno, *L'Empio punito Dramma musicale del Signor N.N. Fatta rappresentare dal medesimo in Roma, l'Anno 1669. Ritrovamenti e annotazioni di studio* in *Cristina di Svezia e Roma*, Atti del Simposio tenuto all'Istituto di studi classici, Roma 5-6 ottobre 1995, a cura di B. Magnusson, Stockholm, 1999, pp. 113-128

Salerno 2001
Maura Salerno, *Sulla messinscena romana dell'Empio punito (1669)*, in *Teatri e drammaturgie nel Seicento*, «Biblioteca teatrale», luglio-dicembre 2001, n. 59-60, pp. 137-163

Salvator Rosa 2010
Salvator Rosa e il suo tempo 1615-1673, a cura di Sybille Ebert-Schifferer, Helen Langdon e Caterina Volpi, Roma, Campisano, 2010

Sardoni 1986
Alessandra Sardoni, *La sirena e l'angelo: la danza barocca a Roma tra meraviglia ed edificazione morale*, in «La danza italiana», primavera 1986, vol. 4, pp. 7-26

Sarlos 1972
Robert K. Sarlos, *Some notes on Eighteenth-Century transparency* in «Maske und Kothurn», 1972, 1, pp. 151-154

Sartori 1990-94
Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990-94, 7 voll.

*Saviotti 1903
Alfredo Saviotti, *Feste e spettacoli nel Seicento*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1903-XXI, vol. XLI, fasc. 1, pp. 42-75

Scala 1976
Flaminio Scala, *Teatro delle Favole rappresentative*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Il Polifilo, 1976

Scena contestata 2007
La scena contestata. Antologia da un campo di battaglia transnazionale, a cura di Romana Zacchi, Napoli, Liguori, 2007

Scenografia 1982
La scenografia barocca a cura di A. Schnapper, Bologna, CLUEB, 1982

Scenotecnica 1994
Scenotecnica Barocca. Costruzione de' Teatri e Machine Teatrali di Fabrizio Carini Motta (1688) e Pratica delle machine de' Teatri di Romano Carapecchia (1689-91), introduzione e cura di E. Tamburini, Roma, E & A, 1994

Scott 1991
John Beldon Scott, *Images of Nepotism. The Painted Ceilings of Palazzo Barberini*, Princeton University Press, 1991

Settis 1999
Salvatore Settis, *Laocoonte: fama e stile*, Roma, Donzelli, 1999

Sistema 1987
Storia dell'opera italiana. 4: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, E.D.T., 1987

Smith 1911
Winifred Smith, *The Academies and the popular italian stage in the sixteenth century*, in «Modern Philology», april 1911, vol. VIII, n. 4, pp. 3-10

Solerti 1903
Angelo Solerti, *Le origini del melodramma*, Torino, fratelli Bocca, 1903

Specchi 1699
[Alessandro Specchi], *Il quarto libro del nuovo teatro delli palazzi in prospettiva di Roma moderna*, Roma, D. de Rossi, 1699

Spettacolarità 1988
Storia dell'opera italiana. 5: *La spettacolarità*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, E.D.T., 1988

Spettacolo 1992
Lo spettacolo e la meraviglia. Il Teatro Farnese di Parma e la festa barocca, Torino, Nuova ERI, 1992

Spettacolo 2005
Lo spettacolo del sacro, la morale del profano. Su Giulio Rospigliosi (Papa Clemente IX) (Pistoia, 21-22 settembre 2000), Firenze, Polistampa, 2005

Staffieri 1995
Gloria Staffieri, *Lo scenario nell'opera in musica del XVII secolo*, in *Le parole della musica. Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di Gianfranco Folena*, a cura di M. Teresa Muraro, Firenze, L. S. Olschki, 1995, vol. II, pp. 3-31

Stagioni 2009
Le stagioni di un cantimbanco: vita quotidiana a Bologna nelle opere di Giulio Cesare Croce, catalogo della mostra a cura di G. M. Anselmi, Bologna, Compositori, 2009

Stefani 1974
Gino Stefani, *Musica barocca. Poetica e ideologia*, Milano, Bompiani, 1974

Stefani 1988
G. Stefani, *Musica barocca 2. Angeli e sirene*, Milano, Bompiani, 1988

Stefonio 1998
Bernardino Stefonio, *Crispus tragoedia*, a cura di Lucia Strappini, Roma, Bulzoni, 1998

Strong 1984
Roy Strong, *Arte e potere. Le feste del Rinascimento 1450-1650*, Milano, il Saggiatore, 1987 (I ed.: Woodbridge 1984)

Strunck 1998
Christina Strunck, *Lorenzo Onofrio Colonna, der romische Sonnekonig. Neue Dokumentenfunde zu Bernini und seinem Kreis im Archivio Colonna*, in "Zeitschrift fur Kunstgeschichte" 1998-4, 61, pp. 568-577

Surgers 2007
Anne Surgers, *Et que dit ce silence? La rhétorique du visible*, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2007

Tallier 1679
Galipido Tallier, *Nuovo plico d'ogni sorta di tinture*, Bologna, Longhi, 1679

Tamburini 1997
*Elena Tamburini, *Due teatri per il Principe. Studi sulle committenze teatrali di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689)*, Roma, Bulzoni, 1997

*Tamburini 2003
E. Tamburini, *Per uno studio documentario delle forme sceniche: i teatri dei Barberini e gli interventi berniniani*, in *Tragedie dell'Onore nell'Europa Barocca* (2002), a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 2003, pp. 255-275

*Tamburini 2003 a
E. Tamburini, *Sullo spazio scenico berniniano: nuovi ritrovamenti e alcune riflessioni*, in «Drammaturgia», 2003, n. 10, pp. 201-219

*Tamburini 2006
E. Tamburini, *Ut theatrum ars. Gian Lorenzo Bernini attore e autore*, in *Artisti e uomini di teatro*, «Culture Teatrali», a cura dell'autrice, autunno 2006, n. 15, pp. 67-108

Tamburini 2007
E. Tamburini, *Luoghi teatrali per la serenata nella Roma del Seicento. Il falso Convito di Gian Lorenzo Bernini*, in *La serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica*, a cura di Nicolò Maccavino, Reggio Calabria, Laruffa, 2007, pp. 523-546

Tamburini 2009
E. Tamburini, *Dietro la scena: comici, cantanti e letterati nell'Accademia romana degli Umoristi*, in «Studi secenteschi», 2009, vol. L, pp. 89-112

*Tamburini 2009 a
E. Tamburini, *Cultura materiale del teatro: le tecniche scenografiche del Bernini e quelle del Vigarani* (Reggio Emilia-Versailles, 6-10 giugno 2005), in *Gaspare & Carlo Vigarani. De la Cour d'Este à celle de Louis XIV*, a cura di W. Baricchi e J. de La Gorce, Milano, Silvana, 2009, pp. 96-112

Tamburini 2010
E. Tamburini, *"Commedia dell'arte": indagini e percorsi intorno a un'ipotesi*, in «Drammaturgia» (www.drammaturgia.it, nei *Saggi*), 5 luglio 2010

*Tamburini 2010 a
E. Tamburini, *Sui teatri Barberini: nuovi documenti e alcune riflessioni*, in *L'immaginario scenografico e la realizzazione musicale. Atti del Convegno in onore di Mercedes Viale Ferrero* (Torino-Venezia, 5-6 febbraio e 5-6 marzo 2009), a cura di M. Ida Biggi e Paolo Gallarati, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2010, pp. 33-54

Tamburini 2011
E. Tamburini, *Gian Lorenzo Bernini et la fête: nobles et miraculeuses inventions de son "pellegrino sapere"*, in *Corps dansant-Corps glorieux. Musique, danses et fêtes de cour en Europe*

au temps d'Henri IV et de Louis XIII (Bordeaux 5-7 maggio 2008), a cura di Marie-Bernadette Dufourcet e di Anne Surgers, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, pp. 105-139

*Tamburini-Rotondi-Capalbi 1999-2000
E. Tamburini, Sergio Rotondi e Monica Capalbi, *Su un apparato teatrale berniniano*, in «Rassegna di Architettura e Urbanistica», 1999-2000, n. 98-100 (*Teatri nell'età moderna*), pp. 93-179

Tasso 1997
Tasso, Tiziano e i pittori del parlar disgiunto: un laboratorio tra le arti sorelle, a cura di Andrea Emiliani e Gianni Venturi, Venezia, Marsilio, 1997

Tatarkiewicz 1970
Wladislaw Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica*, Torino, Einaudi, 1980, 3 voll. (I ed.: Bristol 1970)

Taviani 1970
Ferdinando Taviani, *La commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1970

F. Taviani, *Introduzione* a Nicolò Barbieri, *La Supplica Discorso famigliare a quelli che trattano de' comici*, Milano, Il Polifilo, 1971, pp. IX-LXXXV

F. Taviani, *La composizione del dramma nella Commedia dell'Arte*, in «Quaderni di teatro» 1982-IV, n. 15, pp. 151-171

F. Taviani, *Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità*, in «Paragone» (Letteratura), febbraio-aprile 1984, n. 480-410, pp. 3-76

Taviani 1986
F. Taviani, *Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della commedia dell'arte*, in «Teatro e storia», 1986-I, n. 1, pp. 25-75

Taviani-Schino 1982
F. Taviani-Mirella Schino, *Il segreto della commedia dell'arte*, Firenze, La Casa Usher, 1982

Teatri 2000
Teatri barocchi. Tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600, a cura di S. Carandini, Roma, Bulzoni, 2000

Tedesco 2006
Anna Tedesco, *"Scrivere a gusti del popolo". L'Arte nuevo di Lope de Vega nell'Italia del Seicento*, in «Il Saggiatore Musicale», 2006, 13, 2, pp. 221-245

Tesauro 1654
Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale Aristotelico, o sia l'idea delle argutezze heroiche, vulgarmente chiamate Imprese…*, Torino, G. Sinibaldo, 1654

Tessari 1969
Roberto Tessari, *La commedia dell'Arte nel Seicento. 'Industria' e 'arte giocosa' nella civiltà barocca*, Firenze, L. S. Olschki, 1969

Tessari 2000
R. Tessari, *Il mercato delle Maschere*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. I: *Cinquecento e Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 119-191

Testaverde 1991
Annamaria Testaverde Matteini, *L'officina delle nuvole. Il Teatro Mediceo nel 1589 e gli Intermedi del Buontalenti nel Memoriale di Girolamo Seriacopi*, Milano, Associazione Amici della Scala, 1991

Testi 1967
Fulvio Testi, *Lettere*, a cura di M. Luisa Doglio, Bari, Laterza, 1967, 3 voll.

Tezi 1640
Girolamo Tezi, *Barberinarum Aedium brevis Descriptio*, 1640, Bibl. Ap. Vat., Arch. Barberini, ms. Barb. Lat. 2317

Tezi 1642
Girolamo Tezi, *Aedes barberinae ad Quirinalem…*, Roma, Mascardi, 1642

Tezi 2005
Girolamo Tezi, *Aedes Barberinae ad Quirinalem descriptae: il palazzo, gli affreschi, le collezioni, la corte*, a cura di L. Faedo e Th. Frangenberg, Pisa: Edizioni della Normale, [2005]

TH-B
Ulrich Thieme-Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Kunstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, E. A. Seemann, 1907-50, 37 voll.

Thoinan 1865
Er. Thoinan, *Maugars […] Sa biographie suivie de sa* Response faite à un curieux sur le sentiment de la Musique d'Italie Escrite à Rome le premier octobre 1639, Paris, A. Claudin, 1865

Tobriner 1992
Stephen Tobriner, *The Meaning of Portico of Palazzo Barberini*, in *An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque: sojourns in and out of Italy*, ed. by Henry A. Millon and Susan Scott Munshower, The Pennsylvania State University, 1992, pp. 245-266

Totti 1638
Pompilio Totti, *Ritratto di Roma moderna*, Roma, Mascardi, 1638

Trattati 1960
Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma, a cura di Paola Barocchi, Bari, Laterza, 1960-62, 3 voll.

Valore 1994
Il valore del falso. Errori, inganni, equivoci sulle scene europee in epoca barocca, a cura di Silvia Carandini, Roma, Bulzoni, 1994

Vasari [1550] 1996
GiorgioVasari, *Le tecniche artistiche* [1550], a cura di Gerald Baldwin Brown, Neri Pozza, Vicenza 1996

Venezia 1976
Venezia e il melodramma nel Seicento, a cura di M. Teresa Muraro, Firenze, L. S. Olschki, 1976

Viale 1988
Mercedes Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in *Storia dell'opera italiana.* 5: *La spettacolarità*, a cura di L. Bianconi e di G. Pestelli, Torino, E.D.T., 1988, pp. 1-122

Vicentini 2003
Claudio Vicentini, *Da Platone a Plutarco. L'emozionalismo nella teoria della recitazione del mondo antico*, in «Culture teatrali», autunno 2003, n. 9, pp. 135-165

Vicentini 2003 a
C. Vicentini, *I primi trattati italiani sulla recitazione*, in «Annali dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". Sezione Romanza», 2003, XLV, n. 1, pp. 115-154

Vicentini 2004
C. Vicentini, *L'orizzonte dell'oratoria. Teoria della recitazione e dottrina dell'eloquenza nel Seicento*, in «Annali dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". Sezione Romanza», 2004, XLVI, n. 2, pp. 303-335

Vicentini 2011
C. Vicentini, *Theory of acting* (I-V), in «Acting, Archives Essays-AAR Supplements 1-13», april 2011

Vicentini 2012
C. Vicentini, *La teoria della recitazione: dall'antichità al Settecento*, Venezia, Marsilio, 2012

Viola 1978
Gianni Eugenio Viola, *Giovan Battista Marino e le arti figurative*, in Id., *Il verso di Narciso. Tre tesi sulla poetica di Giovan Battista Marino*, Roma, Cadmo,1978, pp. 9-61

Vocabolario 1612
Vocabolario degli Accademici della Crusca, Venezia, C. Alberti, 1612

Volto 2003
Il volto e gli affetti. Fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento, a cura di Alessandro Pontremoli, Firenze, L. S. Olschki, 2003

Waddy 1990
Patricia Waddy, *Seventeenth Century Roman Palaces. Use and the art of the plan*, New York, The Architectural History Foundation, 1990

Weil 1974
Mark S. Weil, *The Devotion of the Forty Hours and Roman Baroque Illusionism*, in «Journal of the Warburg and Courtland Institutes», 1974-XXXVII, pp. 218-248

Wind 1974
Barry Wind, *Pitture Ridicole: Some Late Cinquecento Comic Genre Paintings*, in «Storia dell'arte», 1974, n. 20, pp. 25-35

Wittkower 1955
Rudolf Wittkower, *Bernini: lo scultore del barocco romano*, Milano, Electa, 1990 (I ed.: London 1955)

Wittkower 1958
Rudolf Wittkower, *Arte e architettura in Italia (1600-1750),* Torino, Einaudi, 1993 (I ed.: Harmondsworth 1958)

Wittkower-Jaffe 1972
Rudolf Wittkower-Irma B. Jaffe, *Architettura e arte dei gesuiti*, Milano, Electa, 1992 (I ed.: New York 1972)

Worsdale 1981
Marc Worsdale, *Arti decorative, apparati, scenografie. Bernini inventore*, in *Bernini in Vaticano*, Roma, De Luca, 1981, pp. 229-278

Yates 1947
Frances Amelia Yates, *The French Academies of Sixteenth Century*, London, 1947

*Zangheri 1985
Luigi Zangheri, *Alcune precisazioni sugli apparati effimeri del Bernini*, in Barocco romano 1985, pp. 109-116

Zeri 1957
Federico Zeri, *Pittura e Controriforma. Alle origini dell'"arte senza tempo"*, Torino, Einaudi, 1957

Zorzi 1979
Ludovico Zorzi, *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, in *Storia dell'Arte italiana*, I: *Questioni e metodi*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 422-462

INDICE CRONOLOGICO DEGLI SPETTACOLI, DEGLI APPARATI E DELLE OPERE D'ARTE BERNINIANE CITATE

Autoritratti, disegni, dipinti, sculture: 190, 192, fig. 19, 20, 31, 32, 33, 34

Martirio di San Lorenzo, scultura (1614 ca): 216, 272, fig. 36

Anima dannata, scultura (1620): 206, fig. 34

Anima salvata, scultura (1620): 213

Autoritratto come David, dipinto (1620 ca): 217, 283 n. 42, fig. 31

Ratto di Proserpina, scultura (1621-22): 278

Ritratto di Monsignor Montoya, scultura (1622): 181 n. 59, 277

Apollo e Dafne, scultura (1622-25): 139, 276, 280, fig. 38

David, scultura (1623-24): 215, 217, 267, 283, fig. 32, 33

Baldacchino di San Pietro (1624-35): 117, 131, 209, 264-265

Canonizzazione di Elisabetta regina di Portogallo, apparato per la (1625): 117, 120

Quarantore nella cappella Paolina, apparato per le (1628): 119

(?) *Monumento funebre per Antonio Nigrita* (*post* 1629): 116

Longino, scultura (1628-38): 277, 278

prime composizioni di commedie: 18

commedia (1631): 191, 210, 225 n. 11, 227 n. 44, 230 n. 73, 237 n. 15

Scipione Borghese, busto (1632): 227 n. 44, 264, 275

teatri Barberini, attività a vari livelli (1629-42): 32-34, 43-77, fig. 3, 4, 8, 9, 10, 11, 13

Il Sant'Alessio, "dramma musicale" barberiniano (1629, 1631 (?), 1632, 1634): 33-34, 41 n. 57 e n. 60, 45, 47, 53, 59-60, 69 n. 44, 72 n. 62, 74 n. 80, 75 n. 94, 83, 84-87, 120, 127, 218-219, 225 n. 21, 230 n. 72, 263, 272, 273, 284 n. 60, fig. 8-10

commedia (1633): 191, 194

Erminia sul Giordano, "dramma musicale" barberiniano (1633): 46, 47, 53, 83, 85, 112 n. 86, 144

Le due sorelle simili, commedia di G. B. Pianelli, a lui dedicata (1633): 155, 156, 195, 229 n. 67

(?) *Quarantore* nella chiesa dei Santi Lorenzo e Damaso, apparato per le (1633): 120

commedia (1634): 68 n. 33, 158, 178 n. 20, 191, 194, 225 n. 29, 228 n. 58

(?) *I Santi Didimo e Teodora* "dramma musicale" barberiniano (1635 e 1636): 34, 53, 54, 61-63, 65 n. 6, 83, 107 n. 25, 200, 214, 217, 220 n. 72, 269-272

La Marina, commedia, già detta *Le due Accademie* (1635): 19, 25, 82, 105 n. 1, 113 n. 86, 155, 200, 201, 204, 205, 207, 214, 228-229 n. 58, 229 n. 68, 235 n. 127, 144, 155, 266, 282 n. 11, fig. 26

Sole, macchina del (1635, 1639): 19-20, 75 n. 97, 90-93, 144, 203, 204, 205, 223, fig. 13

commedia "di Cavalieri" probabilmente legati al Bernini (1635): 47-48, 201

Bernina, commedia antiberniniana mai rappresentata (1638): 200

Costanza Bonarelli, scultura (1636-38): 69-70 n. 45, 277, fig. 39

Chi soffre speri, indicata anche con il titolo *Il Falcone* (1637), "comedia musicale" barberiniana: 47

commedia tradizionalmente indicata con il titolo *I due Covielli* (1637): 81, 111 n. 82, 137, 151-152 n. 42, 152 n. 43, 205, 208,

211, 230 n. 76, 236 n. 143, 237 n. 152, 263, 265, 282 n. 20, 283 n. 30
Processione della Santa Casa di Loreto, apparato e illuminazioni (1637, 1639): 118-119
L'inondazione del Tevere, commedia (non datata): 19, 144
commedia (1638) tradizionalmente identificata con *L'inondazione del Tevere*: 37 n. 7, 47, 48, 137, 151 n. 42, 152 n. 43, 195, 204, 229 n. 63, 235 n. 127, 151 n. 42, 263, 266
Cupola di San Pietro, lavori per (1638): 229 n. 69
San Bonifacio, "dramma musicale" barberiniano (1638 e 1639): 48, 65 n. 6, 71 n. 53, 84, 90, 107 n. 23 e 26, 108 n. 28, 113 n. 86
Fontana di Trevi, commedia adespota già indicata con i titoli *La commedia delle macchine* e *L'impresario* (1638 ?): 12, 120, 155, 191, 195, 198, 203, 211, 236 n. 145, 264
La Fiera, commedia (non datata): 19, 84, 144, 155, 204
Chi soffre, speri, "comedia musicale" barberiniana (1639): 40 n. 32, 49, 53, 56, 70 n. 52, 83, 87-90, 92, 94-104, 105 n. 10, 107 n. 23 e 25, 112-113 n. 86, 118, 204-205, 222-223, 241
Fiera di Farfa, II intermezzo di *Chi soffre, speri* (1639): 70 n. 52, 84, 108 n. 36, 109 n. 46, 111 n.73, 118, 144, 204, 205, 223
Monumento funebre per Alessandro Valtrini (1639): 121
Urbano VIII, scultura (1640): 117, 275, 276
Ballet de la Prosperité des Armes de France scene, teatro e macchine di una troupe berniniana (Parigi, 1641): 76 n. 106, 113 n. 86
Mirame, tragicommedia per il cardinale Richelieu, scene, teatro e macchine di una troupe berniniana (Parigi, 1641): 57-58, 111 n. 73, 113 n. 86, 205, fig. 5
L'Innocenza difesa, "opera musicale" barberiniana (1641): 48, 51, 56, 71 n. 53, 107 n. 23
Palazzo di Atlante, e di Astolfo, commedia non datata: 20, 72 n. 58
(?) *Lealtà con valore*, più nota con il titolo *Il Palazzo incantato di Atlante*, "attione in musica" barberiniana (1642): 46, 50-51, 211, 264, 268-269
Medusa, scultura (1644-48): 214
Monumento sepolcrale di papa Urbano VIII, con le due statue della *Carità* e della *Giustizia* (1627-47): 121, 277, 279, 283 n. 37, fig. 37
commedia per donna Olimpia Pamphilj (1646): 191, 194, 208-209, 210, 211, 236 n. 143
La Verità, scultura (1646-52): 128, 128 n. 24, 214, 279, fig. 43
Monumento funebre per Suor Maria Raggi (1647 ca): 116
Cappella Cornaro, con l'*Estasi di Santa Teresa* (1647-51): 25-30, 35-36, 118, 119, 214, 273-274, 275, 281, 286 n. 83, fig. 6, 40
Fontana dei Fiumi (1648-51): 116-117, 123, 264, 266
Daniele e il leone, scultura (1655-57): 278
Abacuch e l'angelo, scultura (1656-61): 277, 278
Piazza del Popolo, lavori per (1656-78): 265, fig. 26
Carro delle Arti liberali per Agostino Chigi (1658): 106 n. 21, 122, 131, 268, fig. 16
"dramma musicale" per Margherita Colonna, principessa di Botero, scene per (1658): 131
Festa per il Delfino di Francia, apparato e fuochi artificiali (1661): 106-107 n. 21, 122, 265
(?) *Festa per Maria Mancini*, apparato con allagamento di piazza Navona (1661): 123
(?) *Letto di parata di Maria Mancini*, per la nascita dell'erede di casa Colonna (1663): 123, 127
Cattedra di San Pietro, con le sculture dei quattro dottori della Chiesa, ivi compresa quella di *Sant'Ambrogio* (1656-66): 278, fig. 18
San Giuseppe e Gesù Bambino, disegno (1663): fig. 36
(?) *Vita* e *Morte*, sculture non datate: 277
San Gerolamo, scultura (1661-63): 276, fig. 42
Maria Maddalena, scultura (1661-63): 276

Scala Regia in Vaticano, lavori alla (1663-66): 265
Carro del Giardino delle Esperidi per i Borghese (1664): 106 n. 21
Luigi XIV, busto (1665): 279
Ponte di Sant'Angelo, invenzione concordata con il papa Clemente IX (1667-68): 30-32, 133, fig. 7
La Comica del cielo overo la Baltasara, "opera" in musica per i Rospigliosi (1668): 39 n. 29, 71 n. 52, 107 n. 21, 123, 131-154, 194, 199, 204, 226 n. 30, 251, 266, 280, fig. 14, 15
Convito offerto dal cardinale Flavio Chigi ai Rospigliosi (1668): 124-127, 265, fig. 17
Catafalco in memoria del duca di Beaufort (1669): 120-121
Costantino a cavallo, scultura (1654-70): 274, 277
Agonia della beata Ludovica Albertoni, scultura (1673-74): 278, fig. 41
Monumento sepolcrale per Alessandro VII (1671-78): 121, 279
Modo di regalar le Dame in Comedia, commedia non datata: 20

Il Bernini e/o i suoi figli sono inoltre impresari delle seguenti opere:

La donna ancora è fedele, commedia in musica nel teatro al Corso (1676): 177 n. 4, 242, 244-245, 250, 251, 252
Il Trespolo tutore, commedia in musica nel teatro al Corso (1677): 242, 246-247
"bagatella in musica" di Mattia de' Rossi forse nel teatro al Corso (1678): 242, 247-248
Gl'equivoci del sembiante, commedia in musica in casa dell'architetto Giovanni Battista Contini (1679): 242, 249-250, 251, 255 n. 20
L'Honestà negli Amori, commedia in musica nel teatro alla Pace (1680): 242, 250-251
Lisimaco, "drama per musica" nel teatro alla Pace (1681): 242, 251

INDICE DEI NOMI

Abbatini Antonio Maria, musicista, 133
Abbatini Guidubaldo, pittore e comico, 27, 70 n. 52, 84, 108 n. 31, 108 n. 36, 109 n. 46 e 50, 118, 201
Académie de Baïf (Parigi), 284 n. 58
Académie de la Pléiade (Parigi), 284 n. 58
Accademia degli Alterati (Firenze), 122, 186 n. 122
Accademia (Camerata) de' Bardi (Firenze), 271
Accademia della Crusca (Firenze), 177 n. 9, 284 n. 58
Accademia dei Desiderosi (Bologna) 157, 158
Accademia del Disegno (Firenze), 122, 156, 199, 229 n. 63, 274, 282 n. 20
Accademia Fiorentina (Firenze), 238 n. 173
Accademia dei Lincei (Roma), 38 n. 7
Accademia dei Desiosi (Roma), 52, 73 n. 74, 173, 187 n. 128, 282 n. 9
Accademia dei Fantastici (Roma), 157
Accademia dei Gelati (Bologna), 122, 157
Accademia degli Incamminati (Bologna), 157, 158
Accademia degli Incogniti (Venezia), 238 n. 173
Accademia degli Intrepidi (Ferrara), 50, 66 n. 16, 76 n. 102, 132
Accademia degli Orti Oricellari (Firenze), 272, 284 n. 58
Accademia dei Percossi (Firenze), 48, 69 n. 36
Accademia "de' Pittori e Scultori" diretti dal Bernini (Roma), 74 n. 75, 156, 199, 229 n. 63, 267.
Accademia Platonica (Careggi, Firenze), 165
Accademia degli Umoristi (Roma), 14, 22, 23, 52, 68 n. 36, 72 n. 63, 73 n. 64, 73 n. 75, 75 n. 89, 114 n. 91, 157, 172, 174, 184 n. 107 e 111, 204, 282 n. 9
Accademia della Val di Blenio (Milano), 158, 159, 168, 172, 178 n. 22 e 23, 180 n. 52 e 57, 182 n. 84 e 93, 183 n. 99, 184 n. 109 e 111, 185 n. 120, 186-187 n. 128, 213, 235 n. 131
Accademia dei Vitruviani, 282 n. 20
Acciaioli Filippo, letterato, librettista e impresario, 122, 148 n. 11, 241, 242, 248, 250, 251, 252, 255 n. 25
Acciaioli Nicolò, cardinale, 247
Agioli Iacomo, arazziere, 96, 98, 99, 101, 103
Agliarda Emilia Albana, nobildonna, 181 n. 60
Agostino, filosofo e santo, 238 n. 173, 286 n. 93
Agucchi Giovanni Battista, letterato, 169, 173, 178 n. 18, 180 n. 59, 182 n. 91, 186 n. 120, 213, 236 n. 139, 261, 282 n. 6
Alabardi Giuseppe, detto il *Schioppi*, pittore e scenografo, 94
Alberti Leon Battista, artista e teorico, 171, 179 n. 31, 180 n. 49, 212, 238, n. 183
Aldobrandini, principi, 173, 187 n. 128
Aldobrandini Cinzio, cardinale, 170, 174, 186-187 n. 128
Aldobrandini Pietro, cardinale, 173, 186 n. 122, 187 n. 128
Aleotti Giovan Battista, architetto e ingegnere, 46, 76 n. 100
Alessandro VII (Fabio Chigi), pontefice (1655-67), 74 n. 76, 107 n. 22, 121, 266, 279
Alessandro Carlo, principe di Polonia, 47, 72 n. 62, 84, 85

Alfani Carlo, libraio, 259 n. 81
Alibert Giacomo d', conte e impresario, 249, 253, 259 n. 109
Allacci Leone, letterato, 65 n. 7
Allori Cristofano, pittore e attore, 15
Altaemps Angelo, duca, 43
Altieri Paluzzo, cardinale, 254 n. 1
Altieri, monsignore, si veda Clemente X
Altieri Gaspare, principe, 245
Ambrogio, dottore della Chiesa e santo, 286 n. 93
Andreini, famiglia di comici, 185 n. 112
Andreini Francesco, comico, 181 n. 60, 185 n. 113, 186 n. 128
Andreini Giovan Battista, comico detto *Lelio*, 37 n. 7, 162, 165, 170, 171, 172, 179 n. 36, 180 n. 48, 183 n. 97, 185 n. 113, 186 n. 122 e 125, 190, 195, 203, 232 n. 94
Andreini Isabella, comica e poetessa, 79, 105 n. 2, 164, 165, 167, 170, 172, 174, 178 n. 22, 181 n. 60, 183 n. 99, 183-184 n. 103, 184 n. 104 e 106, 184-185 n. 112, 186 n. 128
Antonazzoni Marina Dorotea, comica detta *Lavinia*, 168, 170, 183 n. 97
Antonelli Francesco, pittore, 150 n. 27
Antoniano Silvio, cardinale, 37 n. 7
Apolloni Giovanni Filippo, letterato e librettista, 125
Archi Francesco, ferraro, 134, 154 n. 76
Aretino Pietro, letterato e commediografo, 180 n. 59, 182 n. 81
Ariosto Ludovico, poeta e commediografo, 171
Austria, ambasciatore d', 230 n. 73 e 74
Aristofane, commediografo, 162, 199
Aristotele, filosofo, 22, 22, 30, 33, 41 n. 54 e 57, 161, 163, 179 n. 43, 180 n. 49, 201, 208, 209, 212, 216, 227 n. 45, 228 n. 52, 232 n. 83, 234 n. 124 e 133, 238 n. 173, 239 n. 192, 266, 281, 285 n. 76
Atanasio, dottore della Chiesa, 286 n. 93
Aubignac François Hédelin d', abate, tragediografo e teorico, 239 n. 188
Azzolini Decio, cardinale, 133, 149 n. 15, 150 n. 30, 257 n. 67

Baglione Giovanni, pittore e biografo di artisti, 178 n. 13
Bagni (Guidi di Bagno) Giovan Francesco, cardinale, 230 n. 73
Baldeschi Colonna Federico, cardinale, 68 n. 33
Baldi Lazzaro, pittore, 107 n. 22
Baldini Sebastiano, letterato, 124
Baldini Vittorio, tipografo, 184 n. 103
Baldinucci Filippo, letterato, biografo e pittore, 10, 11, 23, 24, 38 n. 9 e 14, 39 n. 24 e 31, 40 n. 39 e 46, 42 n. 70, 67 n. 27, 70 n. 45, 72 n. 58, 73 n. 72, 82, 106 n. 19, 110 n. 58, 121, 128 n. 14, 129 n. 26, 30 e 39, 137, 151-152 n. 42, 156, 177 n. 6, 178 n. 13, 185 n. 120, 192, 193, 194, 195, 196, 198, 207, 209, 211, 224 n. 5 e 10, 225 n. 15, 227 n. 36, 41 e 44, 229 n. 61, 70 e 72, 231 n. 79, 233 n. 100 e 103, 234 n. 115 e 122, 235 n. 130, 131 e 136, 236, n. 146, 238, n. 180 e 182, 239 n. 193, 261, 262, 266, 267, 268, 269, 275, 277, 281, 282 n. 4 e 15, 283 n. 23 e 26, 285 n. 71, 286 n. 91, 97 e 98, 287 n. 99, 104, 105 e 108
Baltasara Francisca, comica, 136
Barberini, principi di Palestrina, 9, 12, 14, 21, 22, 26, 28, 29, 31, 32, 34, 40 n. 52, 41 n. 54 e 55, 43-77, 83, 87, 88, 89, 107 n. 25, 113 n. 86, 120, 122, 130 n. 47, 132, 133, 135, 137, 142, 144, 145, 152 n. 42, 153 n. 49 e 51, 155, 191, 200, 204, 205, 208, 216, 217, 218, 226 n. 34, 227 n. 36, 230 n. 75, 233 n. 103, 234 n. 106, 236, n. 137, 263, 270, 280, 283 n. 32 e 37
Barberini Antonio, cardinale, 18, 44, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 56, 58, 63, 67 n. 29, 68 n. 30 e 31, 68 n. 33, 70 n. 46, 72 n. 57, 73 n. 67 e 72, 73 n. 75, 74 n. 81 e 83, 76 n. 98, 81, 156, 158, 166, 195, 196, 197, 203, 204, 218, 227 n. 38, 230 n. 73, 231 n. 82, 233 n. 95 e 100, 234 n. 106, 238 n. 176, 241, 250
Barberini Carlo, principe, 121
Barberini Francesco, cardinale, 32, 33, 41 n. 54 e 57, 42 n. 62, 44, 45, 46, 47, 48, 51, 52, 54, 56, 59, 60, 61, 63, 67 n. 22, 70 n. 52, 73 n. 67 e 72, 73-74 n. 75, 74 n. 83, 81, 83, 85, 92, 107 n. 23 e 26, 194, 204, 211, 215, 217, 229 n. 63, 230 n. 72

e 73, 231 n. 78 e 82, 235 n. 127, 240 n. 195, 271, 273, 287 n. 103
Barberini Maffeo, vedi Urbano VIII
Barberini Maffeo, principe, 114 n. 91
Barberini Taddeo, principe, 44, 65 n. 6, 66 n. 12 e 20, 67 n. 22, 68 n. 31, 73 n. 72, 150 n. 30, 230 n. 73 e 74, 238 n. 176, 253
Barbieri Nicolò, comico detto *Beltrame*, 162, 167, 168, 180 n. 45 e 49, 181 n. 61, 190, 227 n. 36, 276, 285 n. 76
Bardi Giovanni, conte e musicologo, 182 n. 74
Bariletti Antonio, tipografo, 114 n. 95
Barocci, Federico Fiori, pittore detto, 159, 229 n. 66
Baroni Leonora, cantante, 52, 58, 72 n. 63, 73 n. 74, 77 n. 109, 167
Bartolommei Girolamo, letterato, 41 n. 54, 148 n. 11
Bary René, scrittore, 237 n. 162
Basile Adriana, cantante, 166, 182 n. 79
Basile Giovanni Battista, letterato, 166
Bassano, Leandro Da Ponte pittore detto, 234 n. 115
Battaglini Marco, monsignore e storico, 256 n. 35
Beatucci Lorenzo, pittore e musico, 242, 246, 256 n. 39
Beaufort Francesco di Borbone-Vendôme, duca di, 120-121
Bellerose, Pierre Le Messier, attore detto, 275
Bellori Giovanni Pietro, biografo di artisti, 15, 156, 159, 178 n. 18 e 24, 179 n. 27, 229 n. 66, 234 n. 114, 275, 280, 287 n. 106
Bembo Pietro, cardinale e letterato, 164, 180 n. 59
Benedetti Elpidio, agente francese, 42 n. 66, 113 n. 86, 129 n. 41
Bentivoglio Enzo, marchese, 66 n. 16, 67 n. 22
Berni Francesco, poeta e commediografo, 184 n. 109
Bernini, famiglia, 255 n. 20
Bernini Domenico (figlio di Gian Lorenzo), canonico e storico, 10, 18, 19, 20, 23, 24, 38 n. 14, 39 n. 24 e 31, 40 n. 39, 42 e 46, 42 n. 70, 70 n. 45, 72 n. 58, 76 n. 98, 113 n. 86, 129 n. 39, 151 n. 42, 192, 196, 199, 203, 215, 216, 224 n. 9, 225 n. 16, 227 n. 36, 40 e 44, 229 n. 66 e 72, 231 n. 81, 232 n. 87, 90 e 92, 233 n. 100, 235 n. 125, 128, 130 e 131, 238 n. 178, 180 e 181, 239 n. 190 e 193, 240 n. 199, 261, 262, 268, 275, 277, 281, 282 n. 5 e 7, 282 n. 17, 283 n. 25, 26, 27, 32, 36 e 39, 284 n. 48, 62 e 66, 286 n. 81, 90, 91, 96, 97 e 98, 287 n. 108 e 109
Bernini Luigi (fratello di Gian Lorenzo), ingegnere e architetto, 49, 105 n. 9, 201, 211, 231 n. 79, 241
Bernini Maria Maddalena (figlia di Gian Lorenzo), marchesa Lucatelli, 255 n. 17
Bernini Paolo Valentino (figlio di Gian Lorenzo), scultore e impresario, 12, 31, 221, 241, 242, 244, 245, 255 n. 17
Bernini Pier Filippo (figlio di Gian Lorenzo), monsignore, letterato e impresario, 12, 38 n. 18, 40 n. 39, 241, 242, 244, 245, 248, 249, 250, 252, 255 n. 20
Besci Paolo Pompeo, cantante, 259 n. 97
Bettini Maurizio, gesuita, matematico e naturalista, 71 n. 55
Bezzi Tommaso, architetto, 76 n. 100
Bianchi Brigida, comica, 227 n. 36
Bianchi Francesco, cantante, 66 n. 16
Bianchi Giuseppe, cantante, 58, 130 n. 47
Biancolelli Domenico, comico, 215, 238, n. 183
Bichi Alessandro, cardinale, 230 n. 74
Bidò, «monsù», 256 n. 52
Biffi Carlo, incisore, 181 n. 65
Biscia Lelio, cardinale, 149 n. 17
Biscia, marchese (Nicola Gentili?), 133, 149 n. 17, 152 n. 42, 194
Boccaccio Giovanni, scrittore e poeta, 84, 241
Bocchi Francesco, letterato, 274
Bolla Domenico, stagnaro, 70 n. 47
Bonarelli Costanza, moglie di Matteo, 49, 69 n. 45, 277, 286 n. 83
Bonarelli Matteo, scultore, 69 n. 45
Bonarelli Prospero, letterato e tragediografo, 114 n. 93, 232 n. 85
Bonifacio Baldassarre, letterato, 238 n. 173
Bonifacio Gaspare, letterato, 238 n. 173

Borghese, principi, 106 n. 21, 107 n. 25, 150 n. 27
Borghese Scipione, cardinale, 230 n. 73, 264, 275
Borgia Gaspare, cardinale, 194, 226 n. 29
Borgianni Orazio, pittore, 14
Borgogni Gherardo, poeta, 158, 183 n. 99
Borromeo Federico, cardinale, 174, 216
Borromini, Francesco Castelli, architetto detto il, 71 n. 56, 283 n. 43
Boschini Marco, scrittore, pittore e incisore, 234 n. 114
Bouchard Jean Jacques, scrittore, 47, 226 n. 35, 273
Bourdelot Pierre Michon, letterato e musicologo, 54, 56, 61, 74 n. 82, 217, 269, 270, 271, 272, 273, 274
Brambilla Giovanni Ambrogio, artista e incisore, 178 n. 21, 185 n. 120
Brancaccio Francesco Maria, cardinale, 230 n. 73
Branciforte d'Austria Margherita, principessa Colonna di Botero, 131, 132, 148 n. 5, 197
Brandi Antonio, cantante, 179, n. 30
Breccioli Bartolomeo, architetto, 49, 69 n. 44
Briccio Giovanni, pittore, comico e autore, 14, 37 n. 7, 105 n. 1, 155, 161, 236 n. 147
Bruni Domenico, comico, 162, 164, 167, 168, 180 n. 44, 181 n. 62, 186 n. 128
Bruno Giordano, filosofo, 120, 164, 180 n. 58, 286 n. 77
Bufalini Andrea, architetto, 254 n. 7 e 13
Buffagnotti Carlo Antonio, incisore e scenografo, 108 n. 35
Buffequin Georges, decoratore e scenografo, 105 n. 1
Buonamici Francesco, letterato, 238 n. 173
Buonamici Francesco, architetto e pittore, 85, 86, 109 n. 40
Buonarroti Michelangelo, artista, 9, 15, 106 n. 14, 156, 171, 184 n. 105, 225 n. 17 e 23, 229 n. 66, 235 n. 130, 281
Buonavia Dionigi, nobiluomo, 184 n. 103
Buontalenti Bernardo, architetto, ingegnere e scenografo, 68 n. 39
Buti Francesco, poeta e librettista, 58
Buttigli Marcello, scrittore, 76 n. 100 e 103.
Caccini Francesca, cantante detta la *Cecchina*, 165, 182 n. 74
Caccini Giulio, musicista, 41 n. 55, 165, 166, 182 n. 74 e 77, 186 n. 122
Caetani, principi, 65 n. 1, 169, 242, 255 n. 28
Caetani Antonio, cardinale, 43
Caetani, duca, 247, 248
Caffarelli Giovanni Pietro, duca, 245, 254 n. 13, 255 n. 25, 256 n. 52
Calleja Diego, autore di teatro gesuitico, 34
Callot Jacques, incisore, 85, 121, 231 n. 79
Camassei Andrea, pittore e scenografo, 85, 109 n. 40
Campanella Tommaso, filosofo, 40 n. 51, 120, 181 n. 70, 286 n. 77
Campi Antonio, Giulio e Vincenzo, pittori, 158
Canini Giovanni Angelo, pittore, 107 n. 22
Cantù Carlo, comico detto *Buffetto*, 227 n. 36
Capizucchi, conte, 251, 257 n. 72
Caprara Alessandro, residente estense, 252, 254 n. 16
Carafa Pier Luigi, cardinale, 209
Carapecchia Romano, ingegnere e architetto, 138, 142, 150 n. 33
Caravaggio, Michelangelo Merisi, pittore detto il, 9, 14, 15, 157, 164, 175, 178 n. 13 e 18, 179 n. 31, 206
Cardi Ludovico, pittore detto il *Cigoli*, 15, 111 n. 81, 268
Carissimi Giacomo, musicista, 131, 132
Carli Ferrante, letterato, 229 n. 70, 284 n. 64
Carli Giovanni, pittore, 103, 108 n. 33
Carli Giuseppe, pittore, 84
Caroselli Angelo, pittore, 168, 170
Carpiani Marc'Antonio, comico detto *Orazio*, 227 n. 36
Carracci, famiglia di pittori, 157, 159, 164, 168, 170, 175, 178 n. 13, 185-186 n. 120, 186 n. 121
Carracci Agostino, pittore, 159, 168, 178 n. 23, 182 n. 90, 185 n. 120
Carracci Annibale, pittore, 9, 14, 15, 67 n. 10, 82, 90, 93, 157, 164, 168, 173, 175, 176, 177 n. 9, 178 n. 13, 18, 23 e 24, 181 n. 59, 185-186 n. 120, 186 n. 121, 206, 209, 210, 213, 237 n. 165, 238 n. 167, 238 n. 183, 239 n. 191, 261

Carracci Ludovico, pittore, 157, 185 n. 120
Casini Luca Antonio, letterato, 133
Castelli Domenico, ingegnere, 69 n. 44
Castelli Ottaviano, letterato, commediografo e uomo di teatro, 10, 22, 41 n. 54, 48, 56, 67 n. 27, 69 n. 43, 73 n. 69, 75 n. 97, 112 n. 86, 215, 226 n. 34, 232 n. 95, 234 n. 108
Castelvetro Lodovico, letterato, 197
Castiglione Baldassarre, letterato, 182 n. 93
Castiglioni Leonora, comica, 227 n. 36
Castracani Federico (?), 73 n. 69
Cavalcantini Giovanni Battista, "provveditore" agli spettacoli, 109 n. 45
Cavalieri Emilio de', letterato e "corago", 41 n. 55, 43, 111 n. 83, 186 n. 122
Ceccarelli Odoardo, cantante, 66 n. 16
Cecchini Pier Maria, comico detto *Frittellino*, 37 n. 7, 111 n. 83, 177 n. 7, 180 n. 49, 195, 217, 226 n. 35, 236 n. 143 e 147, 240 n. 198
Cennini Cennino, pittore, 89, 110 n. 59
Cerri, monsignore, 248, 256 n. 55
Cesi Federico, duca e scienziato, 38 n. 7,
Cesti Antonio, musicista, 107 n. 21
Ceuli Tiberio, letterato, 287 n. 103
Chappuzeau Samuel, letterato, 228 n. 48
Cherubini Luca, danzatore, 153 n. 51 e 69
Chiabrera Gabriello, letterato, 186 n. 122
Chiaramonti Scipione, matematico e astronomo, 111 n. 81
Chiari Fabrizio, pittore, 107 n. 22, 109 n. 50
Chiavarino Francesco, falegname, 94, 95
Chigi, principi, 86, 106 n. 21, 129 n. 42, 142, 242, 257 n. 74, 268
Chigi Agostino, principe, 122, 135, 150 n. 30
Chigi Flavio, cardinale, 124-126, 149 n. 23, 150 n. 27, 247, 249
Chigi Mario, principe, 132
Cicerone Marco Tullio, oratore e letterato, 161, 162, 170, 177 n. 9, 179 n. 31, 206, 208, 212, 237 n. 157, 281
Cicognini Jacopo, letterato e uomo di teatro, 37 n. 7, 48
Ciurmaglia, giardiniere, 124, 126
Clemente VIII (Ippolito Aldobrandini), pontefice (1592-1605), 172-173, 184 n. 108, 186 n. 123
Clemente IX (Giulio Rospigliosi), pontefice (1667-1669), 12, 19, 22, 31, 32, 33, 34, 41 n. 62 e 63, 44, 51, 52, 54, 58, 65 n. 7, 67 n. 23 e 27, 72 n. 63, 73 n. 71, 72, 73, 73 e 75, 74 n. 83, 83, 84, 86, 107 n. 23, 133, 125, 136, 142, 144, 145, 146, 147, 148 n. 11, 149 n. 13 e 19, 151 n. 38 e 39, 152-153 n. 49, 153 n. 60, 203, 204, 205, 208, 211, 217, 233 n. 100, 237, n. 150, 238 n. 176, 240 n. 195, 241, 243, 244, 251, 264, 269, 273, 280, 282 n. 9, 283 n. 25 e 29
Clemente X (Emilio Altieri), pontefice (1670-1676), 117, 149 n. 17, 244, 246, 254 n. 14
Coello Antonio, commediografo, 151 n. 39
Colbert Jean-Baptiste, ministro, 193, 219, 220, 221
Collignon François, incisore, 85, 86
Colombo Giovanni Maria, pittore, 107 n. 22, 113 n. 86
Colonna Anna, principessa Barberini, 66 n. 12, 68 n. 31
Colonna Angelo Michele, pittore, 46
Colonna, principi, 107 n. 21, 123, 132, 149 n. 23, 150 n. 27, 153 n. 51, 230 n. 75, 242, 255 n. 24, 256 n. 52
Colonna Carlo, principe, 230 n. 74
Colonna Lorenzo Onofrio, principe e contestabile, 123, 246, 247, 250, 252, 253, 255 n. 25
Confidenti, compagnia di comici, 105 n. 3, 162, 170, 174, 180 n. 47, 227 n. 36
Contelli Giuseppe, architetto, 70 n. 47
Conti Evandro, marchese, 43
Conti Innocenzio, luogotenente, 130 n. 43
Contini Domenico Filippo, letterato, 257 n. 63
Contini Giovanni Battista, architetto, 242, 247, 248, 249, 250, 257 n. 59 e 63
Corallo Vincenzo, indoratore, 27
Coresi Antonia, cantante, 130 n. 44, 245, 255 n. 23
Corner, famiglia nobile, 25, 26, 27, 28, 109 n. 46, 118
Corner Federico, cardinale, 25
Cornia Fabio della, nobile, poeta, commediografo, pittore, filosofo, matematico, 51, 72 n. 63, 73 n. 68

Correggio, Antonio Allegri, pittore detto il, 15, 30
Corsi Jacopo, nobile e musicista, 186 n. 122
Corsini Ottavio, monsignore, 43
Cortesi Ludovico, letterato, 130 n. 43
Cressoles Louis de, letterato, 238 n. 173
Crinito Pietro, nome umanistico di Del Riccio-Baldi Piero, letterato, 79
Crisostomo Giovanni, dottore della Chiesa, 286 n. 93
Crispolti Franco Maria, impresario (?), 245, 255 n. 25
Cristina, regina di Svezia, 10, 49, 50, 51, 72 n. 60 e 62, 72 n. 63, 74 n. 75, 106 n. 21, 107 n. 28, 113 n. 86, 130 n. 47, 149 n. 19, 153 n. 49, 227 n. 44, 230 n. 75, 241, 242, 244, 245, 249, 250, 251, 255 n. 25, 259 n. 109, 283 n. 39
Cristina di Lorena, granduchessa de' Medici, 174
Croce Giulio Cesare, letterato e buffone, 171, 173, 183-184 n. 103

Dal Pane Domenico, cantante, 134
Dal Pozzo Cassiano, letterato, 61, 68 n. 30, 181 n. 59, 185 n. 120, 202, 232 n. 88, 240 n. 197
Dandini Cesare, pittore, 15, 170, 183 n. 97
De Cupis Giovanni Domenico, nobile e impresario, 250, 258 n. 74, 77 e 81
Del Bianco Baccio, scenografo, 149 n. 13
Della Bella Stefano, incisore, 85, 86
Della Casa Giovanni Battista, nobile e letterato, 162
Della Porta Giovanni Battista, letterato e commediografo, 179 n. 34, 184 n. 106, 236 n. 139
Della Valle Pietro, nobile e letterato, 166, 182 n. 77, 185 n. 117
Del Monte Orazio, marchese, 244, 255 n. 17
Del Po Teresa, incisore, 129 n. 42
Demetrio, pittore, 178 n. 18
Demostene, oratore, 239, n. 184, 281
De Sanctis Lorenzo, ricamatore, 134, 149 n. 23
Desmarets de Saint Sorlin Jean, letterato, 77 n. 108
D'India Sigismondo, musicista, 41 n. 63
Dionisio, pittore, 179 n. 43
Dolce Ludovico, letterato, 182 n. 81, 232 n. 87
Domenichino, Domenico Zampieri, pittore detto il, 15, 157, 159, 206
Donati Alessandro, letterato, 41 n. 54
Doni Giovan Battista, musicologo, 13, 41 n. 54, 61, 194, 198, 199, 200, 203, 207, 210, 213, 226 n. 33, 229 n. 64, 230 n. 72, 231 n. 82, 236 n. 146, 270, 272, 284 n. 52
Doni Vincenzo, letterato, 216
Dughet Gaspare, pittore detto *le Lorrain*, 150 n. 27
Du Perac Etienne, cartografo, 228 n. 50
Dürer Albrecht, pittore, 170, 237 n. 159

Enrico IV, re di Francia, 186 n. 122
Elisabetta, regina di Portogallo, 107 n. 25, 109 n. 47, 117, 120
Eritreo, nome accademico di Rossi Giovanni Vittorio
Este Alessandro, nobile e letterato, 174
Este Cesare, duca e letterato, p. 174
Este, cardinale d', 250
Este, duca d', 67 n. 25, 74 n. 81, 105 n. 9, 106 n. 16, 224 n. 12, 225 n. 29, 227 n. 36, 229 n. 69, 235 n. 128, 236, n. 143 e 149, 252, 255 n. 18
Euripide, tragediografo, 216
Evelyn John, scrittore, 129 n. 26, 131, 148 n. 1
Eyck Jan van, pittore, 110 n. 66

Fabio, comico, 180 n. 52
Falda Giovanni Battista, cartografo, 47, 228 n. 50
Fani Fabio, corrispondente, 253
Farnese, marchese di Parma, 258 n. 77 e 81
Farnese Alessandro, nobile e cavaliere, 121
Farnese Odoardo, cardinale, 66 n. 16, 174
Farnese Ranuccio, marchese di Parma, 174
Farnese principe, 135, 150 n. 30
Farnese principessa, 125
Fede Francesco Maria, cantante, 134, 248, 249, 251, 256 n. 55
Fede Giuseppe, cantante, 134, 248, 249, 251, 256 n. 55
Federico III, imperatore d'Austria, 236 n. 137

Fetti Domenico, pittore, 15, 94, 185 n. 113
Ferrari Benedetto, poeta e compositore, 94
Ferrata Ercole, scultore, 134, 142, 149 n. 22
Ferri Ciro, pittore e scultore, 71 n. 56, 107 n. 22
Ferri Giovanni, pittore detto *Giovanni fiorentino* o il *Senese*, 84, 99, 101, 103, 108 n. 32
Ficino Marsilio, filosofo, 179 n. 31, 285 n. 76
Fidenzi Jacopo, comico detto *Cinzio*, 37 n. 7, 48, 68 n. 34, 168, 195, 227 n. 36
Figino Girolamo, pittore, 178 n. 21
Fiori (de'), Nuzzi Mario, pittore detto, 113 n. 86
Fiorilli Tiberio, comico detto *Scaramouche*, 126, 130 n. 47, 175, 215, 237 n. 160, 238, n. 183, 243, 244, 250, 254 n. 10, 258 n. 77
Fiorillo Giovanni Battista, comico, 227 n. 36
Fiorillo Silvio, comico detto *Pulcinella*, 195, 226-227 n. 35
Flacco Orlando, pittore, 178 n. 16
Flemmon Nicolas, parrucchiere, 134, 149 n. 23
Fontana Carlo, architetto, 75 n. 90, 118, 124, 125, 129 n. 42, 142
Fontana Domenico, architetto, 66 n. 19
Fontana Francesco, conte, 225 n. 27, 227 n. 44
Fosco Girolamo, protonotaro, 185 n. 116
Francesco, modello dei pittori, 96, 97, 99
Francia, ambasciatore di, 230 n. 73 e 74, 245
Francione Giovanni, pittore detto *Giovanni fiammingo*, 84, 98, 99, 101, 103, 108 n. 29
Frangipani Mario, marchese, 194, 211
Fréart de Chantelou Paul, letterato, 10, 49, 50, 56, 59, 71 n. 55, 77 n. 114, 82, 84, 105 n. 13, 106 n. 14, 15, 16, 17, 20 e 21, 111 n. 80 e 84, 114 n. 88 e 93, 121, 129 n. 24, 129 n. 30, 136, 150 n. 34, 159, 181 n. 59, 192, 193, 206, 207, 219, 220, 224 n. 2, 225 n. 19 e 25, 228 n. 49 e 54, 231 n. 79, 232 n. 87, 233 n. 97, 234 n. 111 e 115, 235 n. 131, 236 n. 143 e 148, 261, 267, 282 n. 3 e 17, 283 n. 41, 42 e 43, 284 n. 53, 286 n. 89, 287 n. 100
Fréart de Chambray Roland, letterato, 148 n. 2, 185 n. 120, 219, 232 n. 88
Frescobaldi Girolamo, musicista, 179 n. 35
Furini Francesco, pittore, 170
Fusella, muratore, 100, 103

Gabrielli, famiglia di comici, 170
Gabrielli Francesco, comico detto *Scapino*, 165, 168, 174, 181 n. 65
Gabrielli Giovanni, comico detto *Sivello*, 168, 173, 176, 178 n. 23, 182 n. 90, 186 n. 121, 213
Gagliano Marco da, compositore e religioso, 41 n. 60 e 62, 179 n. 30
Gagliardi Antonio, comico detto *Silvio*, 257 n. 74
Galestruzzi Giovanni Battista, incisore e pittore, 150 n. 27
Galilei Galileo, scienziato, 35, 42 n. 71 e 73, 115, 146, 185 n. 115, 194, 268, 271
Galilei Vincenzo, musicologo, 42 n. 73, 271, 284 n. 55
Galli Antimo, letterato, 165
Galluzzi Tarquinio, gesuita e letterato, 33, 41 n. 54, 263
Garrick David, attore, 165, 169, 182 n. 94
Garzi Luigi, pittore, 134, 150 n. 27
Garzoni Tommaso da Bagnacavallo, scrittore, 158, 178 n. 19, 180 n. 52
Gasparo, forse arazziere, 103
Gaulli Giovanni Battista, pittore detto il *Baciccio*, 112 n. 86
Gelosi, compagnia di comici, 158, 173, 174, 178 n. 19, 180 n. 52, 184 n. 111, 185 n. 112, 213, 237, n. 160
Gherardi Evaristo, comico, 237 n. 160
Giacomo, calzolaio, 88
Gianfattori Ferrante Carlo, scrittore, 229 n. 70
Gigli Giacinto, diarista, 108-109 n. 38, 117, 123, 129 n. 39 e 40, 283 n. 26
Gilio Giovanni Andrea, religioso, letterato e teorico, 272
Gimignani Giacinto, pittore, 108 n. 31
Gimignani Ludovico, pittore, 143, 154 n. 83
Giovanni, giardiniere, 101
Giraldi Cinthio Giovanni Battista, teorico dello spettacolo, 214, 238, n. 170
Girard de Saint-Amand Marc-Antoine, poeta e accademico, 184 n. 109

Girolamo, pittore detto *delle prospettive*, 84, 99, 103
Giudici Stefano de', maestro di ballo, 65 n. 6, 238, n. 176
Giudici, monsignore de', 251
Giulio, muratore, 99, 101, 103
Giulio II (Giuliano Della Rovere), pontefice (1503-1513), 44
Giustiniani, marchesi, 169
Giustiniani Olimpia, principessa Barberini di Palestrina, 49, 114 n. 91
Giustiniani Vincenzo, marchese e letterato, 166, 182 n. 77, 182 n. 78
Gonzaga, duchi di Mantova, 169
Gonzaga Francesco, duca di Mantova, 182 n. 79
Gonzaga Vincenzo, duca di Mantova, 37 n. 7
Gonzaga Ferdinando Carlo, duca di Mantova, 250
Gregorio XIII (Ugo Boncompagni), pontefice (1572-1585), 172, 184 n. 108
Gregorio XV (Alessandro Ludovisi), pontefice (1621-1623), 128 n. 26
Greuter Johan Friedrich, pittore e incisore, 183 n. 99 e 100
Grimaldi Alessandro, pittore, 134, 150 n. 27
Grimaldi Giovanni Francesco, pittore e scenografo detto *Francesco bolognese*, 67 n. 27, 72 n. 59, 84, 98, 99, 101, 102, 107 n. 22, 108 n. 28, 109 n. 50, 118, 134, 149 n. 19
Gualdo Priorato Galeazzo, scrittore e storico, 72 n. 62
Guarini Battista, letterato, 153 n. 49, 208
Guercino, Giovan Francesco Barbieri, pittore detto il, 240 n. 195
Guglielmo V, duca di Baviera, 182 n. 76
Guglielmo, muratore, 98
Guidiccioni Laura, poetessa, 41 n. 55
Guidiccioni Lelio, letterato, 33, 45, 59, 65 n. 10, 66 n. 10, 86, 87, 192, 218, 225 n. 21, 262, 283 n. 31
Guidotti Alessandro, 186 n. 122
Guitti Francesco, architetto, ingegnere e scenografo, 45, 46, 53, 54, 56, 57, 67 n. 22, 75 n. 85, 85, 86, 87, 93, 107 n. 21, 114 n. 94, 129 n. 40

Kircher Atanasio, gesuita e matematico, 128 n. 19

Ignazio di Loyola, fondatore dell'ordine dei gesuiti e santo, 28, 30, 31, 31, 40 n. 37, 205, 216
Infragliati Tiberio, falegname, 113 n. 86
Ingegneri Angelo, letterato e "corago", 145, 160, 172, 179 n. 31, 185 n. 116, 197, 198, 213, 227 n. 47, 237 n. 160, 275
Inghirami Tommaso, letterato detto *Fedra*, 37 n. 7
Innocenzo X (Giovanni Battista Pamphilj), pontefice (1644-55), 55, 76-77 n. 107, 114 n. 91, 148 n. 5, 191, 194, 211, 224 n. 13, 230 n. 74, 235 n. 128, 264
Innocenzo XI (Benedetto Odescalchi), pontefice (1676-89), 55, 209, 246, 247, 248, 249, 250, 251

Juvarra Filippo, architetto e scenografo, 112 n. 86, 138

Lafréry Antoine, pittore, cartografo e incisore, 228 n. 50
Landi Stefano, musicista, 67 n. 23
Lauri Filippo, pittore, 107 n. 22
Le Brun Charles, pittore, 179 n. 34
Le Boulenger de Chalussay, letterato, 238 n. 183
Le Faucheur Michel, trattatista, 214, 237 n. 154, 238 n. 169
Le Gallois de Grimarest Jean Léonor le Gallois sieur de, letterato, 227-228 n. 48
Leonardo da Vinci, artista e scienziato, 17, 30, 106 n. 14, 111 n. 81, 158, 160, 171, 178 n. 21, 179 n. 31, 180 n. 57 e 59, 185-186 n. 120, 202, 208, 215, 235 n. 131, 238, n. 183, 239 n. 188, 240 n. 196, 274
Leone X (Giovanni de' Medici), pontefice (1513-21), 44
Leoni Carlo, burattinaio, 259 n. 81
Lionnes Hugues de, corrispondente, 114 n. 101
Lipsius Justus, filosofo, 285 n. 75
Lolli Angelo Agostino, comico, 258 n. 77
Lolli Giovanni Antonio, comico e burattinaio, 133, 148 n. 11, 250

Lomazzo Giovanni Paolo, pittore e teorico, 158, 160, 168, 173, 179 n. 31 e 34, 180 n. 52, 182 n. 81, 183 n. 96, 186-187 n. 128, 206, 213, 216, 237 n. 161, 239 n. 188
Lorenzo, indoratore, 100
Lotti Giovanni, poeta e letterato, 131-132, 148 n. 4
Lualdi Michelangelo, prete e teologo, 55, 58, 63, 72 n. 60, 75 n. 88, 77 n. 112, 137, 152 n. 42, 205, 263, 284 n. 60
Lucatelli, marchese, 255 n. 17
Ludovisi, principe, 235 n. 128
Luigi XIII, re di Francia, 20, 113 n. 86
Luigi XIV, re di Francia, 81, 91, 105 n. 12, 106 n. 16, 122, 129 n. 41, 221, 279
Luzzaschi Luzzasco, musicista, 183 n. 96

Maccarani Maria Laura, nobildonna, 255 n. 17
Maculani, cardinale, 249, 258 n. 76
Madelina, cantante, 255 n. 23
Maderno Carlo, architetto, 66 n. 21, 69 n. 44
Mahelot Laurent, 105 n. 1 e 4
Maildachini, cardinale, 149 n. 17
Malvasia Carlo Cesare, conte e biografo di artisti, 157, 158, 178 n. 15, 180 n. 57, 181 n. 59, 210, 236 n. 139
Mancini Giulio, medico e biografo di artisti, 157, 185 n. 120, 234 n. 123, 235 n. 133
Mancini Maria, principessa Colonna, 123, 127, 129 n. 38
Mancini Paolo, nobile e letterato, 74 n. 75
Manciola, Vincenz Leckerbetien, pittore detto il, 113 n. 86
Manelli Francesco, musicista, 94
Manelli Maddalena, cantante, 22
Mantovani Francesco, residente estense, 208, 225 n. 28, 226 n. 31, 229 n. 69 e 70, 235 n. 128, 236 n. 142, 143 e 149
Marazzoli Marco, musicista, 58
Marcello, "che serve li pittori", 96, 99, 100
Marcello, pittore, 96, 97
Marcello, pupazzaro, 97, 99, 102
Mari Gioacchino, apparatore di banchetti, 125
Maria Teresa d'Asburgo, regina di Francia, 122
Mariani Giovanni Battista, musicista, 124, 130 n. 43
Mariani Giovanni Maria, pittore, 57, 76 n. 105, 84, 98, 99, 101, 103, 109 n. 50, 111 n. 73, 113 n. 86, 118, 130 n. 43
Marino Giovan Battista, poeta e letterato, 14, 42 n. 71, 52, 74 n. 75, 75 n. 89, 115, 165, 166, 170, 171, 172, 173, 183 n. 99, 186 n. 128, 275, 285 n. 70, 287 n. 104
Martens Hans Ditlev Christian, pittore, 69 n. 44
Mascardi Agostino, 232 n. 87
Masotti Giulia, cantante, 125, 130 n. 44
Massimi Antonio, maestro di cappella, 256 n. 52
Maugars André, violista, 58, 166
Mazarino Giulio, cardinale, 41-42 n. 66, 49, 56, 57, 58, 69 n. 43, 73 n. 69, 74 n. 76, 75 n. 97, 81, 107 n. 28, 108 n. 28, 113 n. 86, 114 n. 90 e 101, 123, 231 n. 82, 235 n. 127
Mazarino Michele, religioso, 74 n. 76
Medici, granduchi di Firenze, 105 n. 3, 174
Medici Antonio de', figlio non riconosciuto del granduca Francesco, 48
Medici Ferdinando de', granduca di Firenze, 174
Medici Francesco I de', granduca di Firenze, 69 n. 38, 165, 181 n. 68
Medici Giovanni de', condottiero e protettore di comici, 162, 168, 170, 172, 174, 186 n. 122, 190
Medici Lorenzo de', nobiluomo, 224 n. 11
Medici Maria de', regina di Francia, 60, 174, 175, 186 n. 122 e 125
Medici Leopoldo de', cardinale, 133, 149 n. 16
Mei Girolamo, credenziero, 125
Melani Alessandro, musicista, 148 n. 11, 254 n. 4
Meli Emilio, commediografo, 128 n. 9
Mellin Charles, pittore, 231 n. 79
Mellini, famiglia nobile, 249
Memmi Giovanni Battista, menante, 119
Ménéstrier Claude, gesuita, letterato e iconografo, 37 n. 4, 116
Menghini Nicolò, scultore, 42 n. 66, 84, 88,

94, 104, 107 n. 26, 111 n. 73, 113 n. 86, 118
Mersenne Marin, filosofo, matematico, teologo e frate dell'ordine dei minimi, 60, 272, 284 n. 57 e 58
Michelspacher Stephan, filosofo e alchimista, 181 n. 67
Michiel Polo, nobiluomo, 242, 245, 253, 255 n. 23, 256 n. 34 e 50, 257 n. 64 e 73, 259 n. 85, 89 e 110
Milton John, poeta, 58
Mirandola Alessandro Pico della, letterato, 174
Miselli, corrispondente mediceo, 255 n. 31, 256 n. 40 e 43
Mitelli Agostino, pittore, 46
Mochi Francesco, scultore, 285 n. 70
Molière, Jean-Baptiste Poquelin, attore e autore detto, 12, 191, 194, 215, 218, 226 n. 32
Montano Giovanni Battista, architetto, 107 n. 25
Montauti Torquato, residente mediceo, 255 n. 32
Montecuccoli Massimiliano, residente estense, 12, 53, 54, 70 n. 48, 105 n. 9, 111 n. 85, 137, 151-152 n. 42, 152 n. 43, 189, 190, 203, 204, 227 n. 36, 230 n. 76, 233 n. 99 e 103, 234 n. 106, 235 n. 126, 236 n. 148, 282 n. 20
Monteverdi Claudio, musicista, 114 n. 97
Mosini Giovanni Atanasio [pseud. di Massani Giovanni Antonio], letterato, 175, 182 n. 90, 185-186 n. 120, 186 n. 121, 236, n. 139, 237 n. 164
Morelli Lazzaro, scultore, 30
Mussi Nicolò, predicatore e "direttore" di commedie, 74 n. 75
Muzzarelli Giovanni Battista, residente estense, 255 n. 18

Napolioni Marco, comico detto *Flaminio*, 258 n. 77
Nave Francesco, falegname, 113 n. 86
Niccolini Francesco, residente mediceo, 230 n. 74
Nigrita, Manuel Antonio detto il, 116
Nina, cortigiana, 253
Nini, cardinale, 247
Noailles François, duca di, ambasciatore di Francia, 74 n. 82
Nobili Orazio, comico, 179 n. 36

Olgiati Settimio, marchese, 245, 246, 249, 250, 255 n. 23, 256 n. 34 e 50, 257 n. 64 e 73, 259 n. 85, 89 e 110
Oliva Giovanni Paolo, generale dei gesuiti, 39 n. 36, 40 n. 37
Ondedei Zongo, nobiluomo, 68 n. 31, 168, 214, 229 n. 58, 230 n. 72, 231 n. 82, 238 n. 172
Ongaro Antonio, poeta e autore di favole pastorali, 170
Onofri Crescenzio, pittore, 134, 150 n. 27
Onorati Ottavio, comico detto *Mezzetino*, 47, 68 n. 31, 105 n. 3, 195, 226 n. 35
Orazio, letterato e poeta, 79, 206, 213, 215, 216, 227 n. 45, 239 n. 192
Orsini Pier Francesco, cardinale, 250
Orsini, duca di Bracciano, 230 n. 73, 245
Ostini Francesco, architetto, 254 n. 13
Ottonelli Giulio, 244, 255 n. 19

Pagani Matteo, commediografo, 65 n. 2
Paleotti Gabriele, cardinale, 160, 179 n. 33, 186 n. 121, 216, 282 n. 9, 285 n. 70 e 76
Palestrina, principi di, vedi Barberini
Pallavicino Sforza, cardinale, 33, 41 n. 56, 106 n. 14, 196, 239 n. 192, 262, 265
Pallotta, cardinale, 67 n. 22
Pamphilj, principi, 73 n. 64, 211, 235 n. 128
Pamphilj Camillo, 191, 209, 224 n. 13, 235 n. 128
Pamphilj Olimpia, principessa di Rossano, 149 n. 17, 150 n. 30, 191, 197, 235 n. 128
Pamphilj, cardinale, 235 n. 128
Panzanini Simone da Bologna, comico detto *Zan Panza de Pecora*, 158
Paolini Giovanni, pittore, 168
Paolo V (Camillo Borghese), pontefice (1605-1621), 107 n. 25
Parigi Giulio, architetto e scenografo, 65 n. 2
Parrino, Domenico Antonio, comico detto *Florindo*, 144, 243, 254 n. 10 e 11
Pascoli Leone, biografo degli artisti, 149 n. 21, 254 n. 1, 285 n. 70

Pasqualini Marcantonio, cantante, 51, 53, 66 n. 16, 73 n. 65
Pasquini Bernardo, musicista, 242, 245, 251, 252, 254 n. 4, 259 n. 97
Passeri Giovanni Battista, 108 n. 36, 179 n. 39, 201, 205, 228 n. 50, 231 n. 80, 234 n. 108, 275, 285 n. 70
Patriarca Domenico Filippo, burattinaio, 148 n. 11, 258 n. 81
Pausone, pittore, 179 n. 43
Pazzi cavaliere de', letterato, 170
Pederzano Simone, pittore, 158
Peiresc Nicolas, letterato, 41 n. 55, 60, 272, 284 n. 57
Pelissier, memorialista, 258 n. 77
Pellegrini Matteo, erudito e trattatista, 229 n. 60
Peri Jacopo, letterato, 41 n. 55, 60, 186 n. 122
Perrault Charles, architetto, 13, 192, 193, 219, 221, 225 n. 17, 18 e 24, 265, 269, 283 n. 34
Perrucci Andrea, letterato, autore e teorico di teatro, 79, 162, 164, 179 n. 29, 180 n. 49, 181 n. 63, 182 n. 80, 197, 198, 200, 201, 202, 228 n. 51, 234 n. 108, 239 n. 191, 261, 282 n. 2
Petrarca Francesco, poeta, 170, 171
Petrignano Girolamo, letterato e comico, 236 n. 137
Pianelli Giovanni Battista, commediografo, 155, 177 n. 3, 195, 229 n. 67
Pietro, cuoco segreto, 125
Pietro da Cortona, Pietro Berretini pittore detto, 34, 46, 50, 56, 57, 69 n. 44, 71 n. 56, 77 n. 108, 85, 86, 108 n. 31, 109 n. 47, 110 n. 54, 119, 120, 268
Pietro (Gualtriccia), muratore, 101
Pietruccio, muratore, 101, 103
Piissimi Vittoria, comica, 179 n. 36
Pio Carlo Francesco, marchese di Savoia, 252
Pio di Savoia, cardinale, 259 n. 86
Platone, filosofo, 22, 41 n. 54, 216, 238, n. 179, 239 n. 186, 285 n. 76
Plauto, commediografo, 18, 198
Plinio il Vecchio, scrittore e naturalista, 165
Plutarco, filosofo e storico, 183 n. 96, 238 n. 179, 239 n. 184
Poggi Valerio, padre teatino, architetto misuratore e probabilmente provveditore delle scene, 49, 69 n. 44, 86
Poli Fausto, monsignore, 75 n. 97
Poli Sisinio, nipote del precedente, 75 n. 97
Polignoto, pittore, 179 n. 43
Pomponio Leto, letterato, 37 n. 7
Porte, abate de la, 237 n. 160
Poussin Nicolas, pittore, 30, 207, 234 n. 114, 240 n. 195, 275, 284-285 n. 66, 285 n. 74
Pozzo Andrea, gesuita e architetto, 111 n. 81, 282 n. 9

Queva, dama de la, 49
Quintiliano Marco Fabio, oratore e maestro di retorica, 179 n. 31, 206, 212, 237, n. 157, 239, n. 192

Rabelais François, scrittore e umanista, 115
Raffaello Sanzio, pittore e architetto, 25, 26, 171
Raggi Antonio, scultore, 30
Raggi Maria, suora, 116
Raggi, menante, 249
Rainaldi Girolamo, architetto, 46, 66 n. 16, 121
Rainaldi Carlo, architetto, 118
Ramponi Virginia, comica detta *Florinda*, 15, 114 n. 98, 161
Rapaccioli Angelo Francesco, cardinale, 279
Ravenna, 251, 257 n. 72
Reatini Girolamo, pittore detto *delle marine*, 108 n. 34
Rembrandt Harmenszoon van Rijn, pittore, 17, 157, 177 n. 10, 178 n. 13, 190, 206, 218
Reni Guido, pittore, 15
Renzi Anna, cantante, 22
Resta Sebastiano, padre oratoriano, 143
Ricciardelli Luigi, pittore e incisore, 69 n. 44
Ricciardi Giovanni Battista, commediografo, 256 n. 37 e 38
Riccoboni Antonio, attore e trattatista, 238 n. 183
Richelieu Armand Jean Du Plessis de, cardinale, primo ministro francese e letterato, 13, 20, 49, 57, 57, 57, 58, 111 n. 73, 113 n. 86, 205
Righelli Francesco, letterato e comico, 155

Rinuccini Francesco, supposto autore del *Corago*, 167, 262
Ripa Cesare, letterato e iconografo, 162, 163, 169, 170, 180 n. 54, 182 n. 93, 199, 213, 237 n. 158, 277, 279, 286 n. 83, 287 n. 99
Rivarola Alfonso, detto il *Chenda*, architetto e pittore, 94
Roberti, nunzio apostolico, 220, 221
Robortello Francesco, 161, 201, 215
Romagnesi Marco, comico, 227 n. 36
Romagnesi Marc'Antonio, comico, figlio del precedente, 227 n. 36
Romanelli Francesco, pittore, 90, 108 n. 31, 111 n. 75
Romei Raffaello, residente mediceo, 73 n. 66
Roncione, identificato come Roncioni Pasquale, comico e autore, 51, 52, 73 n. 64
Roncione Giovanni Pietro, altra possibile identificazione del Roncione, 72 n. 64
Roncione Martio, altra possibile identificazione del Roncione, 72 n. 64
Roncone Francesco, altra possibile identificazione del Roncione, 73 n. 64
Rosa Domenico, incisore e pittore, 150 n. 27
Rosa Salvatore, pittore, 14, 48, 68 n. 36, 74 n. 75, 157, 161, 178 n. 13, 185 n. 118, 195, 226 n. 34, 236 n. 143
Rospigliosi, principi, 19, 143, 144, 148 n. 12, 149 n. 15, 151 n. 42, 258 n. 81
Rospigliosi Camillo, nobile e letterato, fratello di Giulio, 74 n. 83, 107 n. 23
Rospigliosi Caterina, principessa, 125, 133, 148 n. 11
Rospigliosi Felice, cardinale, 249, 257 n. 67
Rospigliosi Giacomo, letterato, nipote di Giulio, 65 n. 8, 149 n. 13
Rospigliosi Giovanni Battista, principe, 143, 243
Rospigliosi Giulio, vedi Clemente IX
Rospigliosi Lucrezia, principessa, 135, 142
Rossi Giovanni de', falegname, 134, 150 n. 24 e 29, 153 n. 54
Rossi Giovanni Antonio de', architetto, 149 n. 20, 250
Rossi Giovanni Maria de', stuccatore, 149 n. 20 e 21
Rossi Giovanni Vittorio, accademico *Janus Nicius Erytraeus*, 53, 112 n. 86, 204, 222-223
Rossi Luigi, musicista, 53, 148 n. 4
Rossi Mattia de', architetto e uomo di teatro, 107 n. 21, 134, 149 n. 20, 193, 201, 220, 221, 242, 248, 256 n. 50 e 52
Rossi Nicola, letterato, 198, 229 n. 59
Rovai Francesco, letterato e autore di teatro, 41 n. 60
Rubens Pieter Paul, pittore, 279, 285 n. 75
Rubens Philip, pittore, fratello del precedente, 285 n. 75
Rucellai, marchesi, 242, 254 n. 13, 255 n. 28
Rucellai Luigi, marchese, 243, 244, 246, 254 n. 11, 13 e 14, 256 n. 39
Ruiz Miguel, *gracioso* e autore di teatro, 136

Sabbatini Nicola, ingegnere e scenotecnico, 41 n. 65, 107 n. 21
Sacchetti, marchesi, 53, 66 n. 12
Sacchetti, cardinale, 230 n. 73
Sacchi Andrea, pittore, 34, 50, 72 n. 57 e 58, 73 n. 65 e 69, 86, 92, 268
Salvadori Andrea, letterato, 41 n. 62, 146
Sangallo Bastiano da, pittore detto *Aristotile*, 112 n. 86
San Martino Ludovico, marchese d'Aglié, 41 n. 63, 228 n. 58
San Martino Filippo, marchese d'Aglié, 228 n. 58
Santi Domenico, detto il *Mengazzino*, 71 n. 52, 84, 99, 100, 107 n. 21, 108 n. 35
Santi Bartoli Pietro, incisore, 129 n. 42
Sanudo Marin, diarista, 183 n. 92
Sarbiewski Maciej, gesuita, letterato e "corago", 65 n. 2
Sassi Matteo, stuccatore, 113 n. 86
Savoia, principi di Piemonte, 174
Savoia, principessa di, 186 n. 128
Savoia Amedeo, principe di, 186 n. 128
Savoia Carlo Emanuele I, duca di, 173, 174, 186-187 n. 128, 228 n. 58
Savoia Maurizio di, cardinale, 37 n. 3, 41 n. 63, 52, 73 n. 74, 173, 187 n. 128, 205, 282 n. 9
Scala Flaminio, comico, 105 n. 3, 167, 185 n. 117, 187 n. 129, 213, 232 n. 95, 276, 281, 286 n. 78, 287 n. 111
Scaligero Giulio Cesare, letterato, 164, 180 n. 53

Scarlatti Alessandro, musicista, 242, 245, 249, 251, 254 n. 4, 259 n. 97
Schoppe Caspar, letterato, 65 n. 7
Schor Giovanni Paolo, detto il *Tedesco*, 106-107 n. 21, 107 n. 22, 118, 123, 133, 134, 150 n. 28, 231 n. 79
Scutino Antonio, giocoliere e burattinaio, 148 n. 11
Seghizzi Andrea, architetto, 46
Seneca Lucio Anneo, filosofo e tragediografo, 180 n. 52
Seriacopi Girolamo, "provveditore" agli spettacoli, 109 n. 45
Serlio Sebastiano, architetto, ingegnere e scenografo, 54, 109 n. 50, 112 n. 86
Sévin Pierre Paul, pittore, 112 n. 86
Sforza, duchi, 70 n. 47
Shakespeare William, attore e autore, uomo di teatro, 9, 240, n. 196, 286 n. 76
Simonide, poeta, 183 n. 96
Sisto V (Felice Peretti), pontefice (1585-1590), 172, 184 n. 108, 246
Soderini Nicola, 236 n. 137
Sommi, Leone de', "corago", 180 n. 52
Soria Giovan Battista, architetto e falegname, 49, 84, 87, 88, 107 n. 25, 110 n. 69, 118
Spada Bernardino, cardinale, 68 n. 33
Spagna, ambasciatore di, 135, 142, 251
Spagna, re di Spagna, 225
Specchi Alessandro, architetto e incisore, 50, 71 n. 56
Speranza Giovan Battista, pittore, 84, 101, 103, 108 n. 31
Spinoza Baruch, filosofo, 286 n. 77
Stanchi Angelo, pittore, 134, 150 n. 27
Stanchi Michele, pittore, 134
Stanchi Nicola, pittore, 150 n. 27
Stradella Alessandro, musicista, 130 n. 45, 254 n. 4
Strozzi Nicola, abate, 224 n. 11
Strozzi Giulio, nobile e letterato, 14, 22, 22, 114 n. 97
Susini Pietro, commediografo, 171

Tassi Giovanni Battista, pittore, 150 n. 27
Tasso Bernardo, letterato e poeta, 171
Tasso Torquato, letterato e poeta, figlio del precedente, 33, 41 n. 53, 67 n. 22, 144, 145, 146, 153 n. 49, 154 n. 87, 170, 171, 183 n. 99, 185 n. 115, 187 n. 128, 285 n. 74
Tassoni Alessandro, letterato e poeta, 184 n. 109
Terenzio, commediografo, 18, 162, 180 n. 48, 198
Teresa de Avila, santa, 26, 28, 29, 30, 35
Tesauro Emanuele, gesuita e letterato, 22, 31, 35, 37 n. 3, 115, 116, 127, 173, 185 n. 118, 205, 233 n. 104, 261, 282 n. 9
Fulvio Testi, residente estense, 13, 16, 48, 67 n. 25, 68 n. 33, 194, 197, 225 n. 23, 226 n. 33, 227 n. 44, 228 n. 58
Tezi Caterina (moglie di Gian Lorenzo Bernini), nobildonna, 70 n. 45
Tezi Girolamo, letterato, 50, 71 n. 53, 72 n. 63, 74 n. 75, 111 n. 86, 114 n. 90, 204, 233 n. 102
Theodosi Ambrogio, scalco, 125
Thorvaldsen Bertel, scultore, 69 n. 44
Tintoretto, Jacopo Robusti, pittore detto il, 207, 234 n. 114
Tiziano Vecellio, pittore, 179 n. 43, 180 n. 59
Tommaso d'Aquino, santo, 285 n. 76
Toras (Toiras, Torras) Giovanni di Caylar di Saint-Bonnet di, maresciallo di Francia, 67 n. 29, 68 n. 31, 230 n. 73
Torelli Giacomo, scenografo e scenotecnico, 58, 76 n. 107, 79, 88, 105 n. 2
Toso (o Toro) Pietro, muratore, 100, 101, 103
Totti Pompilio, letterato, 46, 66 n. 21, 71 n. 56
Trissino Giangiorgio, letterato e tragediografo, 201
Troiano Massimo, letterato, 166, 182 n. 76
Tronsarelli Ottavio, letterato e scrittore di testi per musica, 14, 22
Tucci Stefano, gesuita e drammaturgo, 152 n. 42

Ubaldini Federico, conte e letterato, 51, 73 n. 69
Ugolini Giovanni, sarto, 134
Ungheria, regina di, 238 n. 176
Urbano VIII (Maffeo Barberini), pontefice (1623-1644), 9, 18, 23, 29, 40 n. 52, 43,

44, 49, 57, 60, 65 n. 4, 67 n. 28, 70 n. 46, 73 n. 72, 76 n. 98, 92, 115, 117, 119, 121, 129 n. 26, 131, 132, 146, 181 n. 59, 186 n. 120, 191, 194, 215, 218, 220, 224 n. 11, 227 n. 37 e 44, 233 n. 100, 237 n. 152, 250, 264, 275, 276, 277, 279, 280, 283 n. 28 e 37, 286 n. 79, 286 n. 83
Urbino, duca di, 76 n. 100

Vaini, cavaliere, 251
Valerio Massimo, scrittore e storico, 79
Valtrini Alessandro, cortigiano, 121
Varazze Jacopo da, 40 n. 37
Varchi Benedetto, letterato, 270, 274
Vasari Giorgio, artista e biografo di artisti, 15, 89, 106 n. 14 e 21, 110 n. 59, 63 e 66, 122, 156, 158, 164, 165, 167, 168, 170, 171, 180-181 n. 59, 183 n. 96, 237 n. 154, 270, 274, 282 n. 18
Vega Lope de, commediografo, 15, 44, 65 n. 7, 171
Velez de Guevara Luis, commediografo, 151 n. 39
Ventura Comin, tipografo, 158, 181 n. 60
Verallo Giacinto, 114 n. 89
Verdoni Francesco, cantante, 134
Veronese, Paolo Caliari, pittore detto il, 234 n. 115 e 122
Verucci Virgilio, letterato e comico, 14, 155
Vettori Pietro, filologo, 161, 162
Vigarani, Gaspare e Carlo, architetti, ingegneri e scenografi, 91, 282 n. 11
Vigarani Gaspare, architetto, ingegnere e scenografo, 57, 58, 77 n. 113, 82, 282 n. 24
Vigarani Carlo, architetto, ingegnere e scenografo, 81, 90, 92, 105 n. 11, 12 e 13, 106 n. 16, 18 e 21, 134
Villifranchi Giovanni Cosimo, commediografo, 242
Virgilio Publio Marone, poeta, 177 n. 9
Visconti Pirro di Modrone, conte, 158
Vitali Filippo, musicista, 166, 182 n. 78
Vitruvio Marco Pollione, architetto, 50, 79
Vittori Loreto, cantante e compositore di musica, 233 n. 100
Volpato Gian Battista, teorico e tecnico del colore, 110 n. 60
Vouet Simon, pittore, 183 n. 100, 286 n. 89

Weyen Hermann, incisore, 238, n. 183

Zaccolini Matteo, 111 n. 81
Zalciola Mario, burattinaio, 148 n. 11
Zorrilla de Rojas Francisco, commediografo, 151 n. 39
Zucchi Nicolò, 128 n. 18

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI OTTOBRE 2012
PER CONTO DELLA
CASA EDITRICE LE LETTERE
DALLA TIPOGRAFIA ABC
SESTO FIORENTINO - FIRENZE

STORIA DELLO SPETTACOLO
Collana diretta da Siro Ferrone

FONTI

1. - *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B. Andreini, N. Barbieri, P.M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala.*
   I. *Epistolari*, II. *Schede e Indici.*
   A cura di C. Burattelli, D. Landolfi, A. Zinanni.
   Edizione diretta da S. Ferrone.
2. - Bernardino Ricci, *Il Tedeschino overo Difesa dell'Arte del Cavalier del Piacere. Con l'epistolario e altri documenti.* A cura di T. Megale.
3. - Sara Mamone, *Serenissimi fratelli principi impresari. Notizie di spettacolo nei carteggi mediceі. Carteggi di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario (1628-1664).* Trascrizione in collaborazione con Annamaria Evangelista.
4. - *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo. Con una selezione di materiali dall'Archivio informatico Herla (1560-1630).* A cura di Umberto Artioli e Cristina Grazioli. Con la collaborazione di Simona Brunetti e Licia Mari.
5. - Laura Mariani, *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere.*
6. - Giorgio Strehler, *Memorie. Copione teatrale da Carlo Goldoni*. A cura di Stella Casiraghi. Introduzione di Siro Ferrone.
7. - Maria Chiara Barbieri, *La pagina e la scena. L'attore inglese nella trattistica del '700.*
8. - Marcello de Angelis, *Il melodramma e la città. Opera lirica a Firenze dall'Unità d'Italia alla Prima guerra mondiale.*
9. - Victor Hugo, *Angelo, tyran de Padoue. Edizione complanare e fonti per lo studio della prima messinscena.* A cura di Elena Randi. Con la collaborazione di Simona Brunetti, Franco Benucci, Barbara Volponi, Gessica Scapin.

MANUALI

1. - Sandro Bernardi, *Introduzione alla retorica del cinema.*
2. - Roberto Alonge, *Ibsen. L'opera e la fortuna scenica.*
3. - Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture: 1906-1976.*
4. - Maria Russo, *Origini del teatro nordamericano (secoli XVII-XVIII).*
5. - Gianni Poli, *Un secolo di teatro francese (1886-1986).*
6. - Stefano Socci, *Miti ed eroi nel cinema.*
7. - Cristina Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento. Con un dizionario in 68 voci.*
8. - Alessandro Pontremoli, *Storia della danza dal Medioevo ai giorni nostri.*
9. - *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia.* A cura di Annamaria Cascetta e Laura Peja.
10. - Giovanni Azzaroni - Matteo Casari, *Asia il teatro che danza. Storia, forme, temi.*

SAGGI

1. - Stefano Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua «perpetua memoria».*
2. - Andrea Chegai, *L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento.*
3. - Claudia Burattelli, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento.*

4. - Annamaria Cascetta, *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett.* Postfazione di S. E. Gontarski.
5. - Marcello de Angelis, *Diabolus in Musica. Lingua e pensiero nella musica tra sacro e profano.*
6. - Bernhard Diebold, *Il sistema dei ruoli nel teatro tedesco del Settecento.*
7. - Franco Perrelli, *Echi nordici di grandi attori italiani.*
8. - Bruno Schacherl, *Il critico errante. Anni Sessanta e dintorni a teatro in cerca di Storia.*
9. - Gianni Cicali, *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento.*
10. - Hans Doerry, *Il sistema dei ruoli nel teatro tedesco dell'Ottocento.* A cura di Cristina Grazioli.
11. - Paola Valentini, *Presenze sonore. Il passaggio al sonoro in Italia tra cinema e radio.* Prefazione di Pierre Sorlin.
12. - Massimo Bertoldi, *Lungo la Via del Brennero. Viaggio nello spettacolo dal Tardo Medioevo al Rinascimento.*
13. - Franco Perrelli, *Strindberg: la scrittura e la scena.*
14. - Laura Peja, *Strategie del comico. Franca Valeri, Franca Rame, Natalia Ginzburg.*
15. - Claudio Longhi, *Marisa Fabbri. Lungo viaggio attraverso il teatro di regia.* Con CD-ROM allegato.
16. - Leonardo Spinelli, *Il principe in fuga e la principessa straniera. Vita e teatro alla corte di Ferdinando de' Medici e di Violante di Baviera (1675-1731).*
17. - Francesca Simoncini, *Eleonora Duse capocomica.*
18. - Giulia Tellini, *Storie di Medea. Attrici e autori.*
19. - Paolo Gallarati, *Trent'anni all'Opera (1978-2010).*
20. - Elena Tamburini, *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'Arte.*