

DAVIDE DAOLMI

*La drammaturgia al servizio della scenotecnica*  
*Le «volubili scene» dell'opera barberiniana*

Fra le invenzioni che hanno fatto la storia – la bicicletta, la lampadina, l'interesse bancario passivo... – andrebbero annoverate anche le mutazioni a quinte mobili.<sup>1</sup> Eredità indiscussa della scenotecnica barocca, hanno accompagnato ininterrottamente l'intera parabola dell'opera in musica, tanto da essere, ancora fino a pochi decenni fa, la principale dotazione scenica dei nostri teatri lirici.

Le quinte mobili, con la conseguente giustapposizione di scenografie all'infinito, almeno agli esordi imposero la prospettiva centrale e la frammentazione dei piani laterali. L'elemento fu caratteristico del bozzetto operistico seicentesco, tanto che, di fronte a un'incisione come quella del prologo del *Sant'Alessio* (TAV. 1A/1), potremmo a prima vista ipotizzare l'uso di telai scorrevoli su tre ordini di quinte, concedendo tutt'al più a una tarda influenza del modello cinquecentesco la scarsa profondità della scena. A favore di tale ipotesi giocano altri due elementi: l'ammirazione che avevano destato le «volubili

Queste pagine ampliano e sviluppano un breve intervento presentato nel Sesto incontro dei Dottorati di ricerca in Discipline musicali (1° giugno 2002) promosso dal «Saggiatore musicale» presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna. Il testo qui proposto è la versione completa dell'articolo pubblicato su «Il Saggiatore musicale», XIII/1, 2006. Le parti omesse nella redazione cartacea (dove non compaiono le due appendici e l'elenco dei testi citati) sono qui in corpo più piccolo; le note conservano la stessa numerazione e quelle limitate a questa versione s'individuano dal rimando alfabetico. Ringrazio il direttore della rivista, Giuseppina La Face, per aver acconsentito alla doppia pubblicazione, cartacea (parziale) e digitale (completa). Ringrazio inoltre Lorenzo Bianconi, Margaret Murata, Andrea Sommer-Mathis, Elena Tamburini e Mercedes Viale Ferrero per i preziosi suggerimenti offerti durante la stesura di questo saggio.

<sup>1</sup> La tecnica delle quinte mobili permette mutazioni a vista attraverso la sostituzione di un telaio con un altro: la scomparsa laterale del primo trascina fuori il secondo, offrendo al macchinista la possibilità di sostituire il *trompe l'œil* rientrato e preparare, telaio per telaio, la nuova mutazione. Uno schema del meccanismo, nella sua forma più evoluta, è raffigurato in LANGHANS 1992, fig. 3.

scene»<sup>2</sup> degli spettacoli romani di quegli anni, capaci di mutarsi inaspettatamente in boscarecce o antri infernali, e la collaborazione di Francesco Guitti, scenografo del *Sant'Alessio* che aveva stupito il mondo con i suoi cambi a vista nell'intermedi parmensi del 1628.<sup>3</sup>

Sebbene le quinte mobili siano spesso associate a Giacomo Torelli (1604-1678) – a partire della *Finta pazza* del 1641 che inaugura il Teatro Novissimo di Venezia,<sup>4</sup> ovvero pochi anni dopo gli stupori romani del *Sant'Alessio* –, l'innovazione di Torelli non fu rivoluzionaria quanto all'uso delle quinte, bensì per un meccanismo capace di sostituire simultaneamente tutti i pannelli in scena. Il cambio a vista, benché eccezionale, era già conosciuto. Non c'è quindi motivo di dubitare che gli spettatori del *Sant'Alessio* potessero essersi entusiasmati di fronte a mutazioni realizzate con telai scorrevoli.<sup>5</sup>

Tuttavia non ci sono informazioni precise su che tipo d'impianto scenografico si adottasse a Roma, e in particolare proprio nei più celebri spettacoli allestiti dai Barberini, sia nelle stanze del loro palazzo, sia nel teatro poi appositamente costruito – il primo teatro pubblico, seppur gratuito, eretto a Roma. Di tutto quel repertorio sopravvivono i bozzetti di sole tre opere, che sembrano avvalorare l'ipotesi dell'uso di quinte mobili: *Erminia sul Giordano* (1633, ma la stampa è del 1637; TAV. 11a-b), *Sant'Alessio* (1634; TAV. 1a-c) e *Vita umana* (1656; TAV. 111a-b). Gli studi, pur approfonditi, sul sistema teatrale dei Barberini, che dettagliano materiali e spese di scenografia, non sollevano dubbi al riguardo, e quindi non ci sarebbe motivo di supporre soluzioni diverse.<sup>6</sup> Eppure alcuni indizi sembrano raccontare una storia che va per tutt'altra strada.

<sup>2</sup> Dalla lettera introduttiva alla partitura dell'*Erminia sul Giordano* (cfr. *infra* p. 41).

<sup>3</sup> Cfr. *infra* nota 51. Il primo a sostenere che l'introduzione delle quinte mobili a Roma si debba a Guitti è stato BJURSTRÖM 1961, p. 27 della II ed.

<sup>4</sup> Nessuna immagine sopravvive delle scene della *Finta pazza* veneziana (1641). Torelli cominciò a propagandare anche visivamente il proprio lavoro dal Bellerofonte dell'anno successivo. Sull'attività di Torelli rimane fondamentale il contributo di BJURSTRÖM 1961, cui va ora affiancato, anche per la quantità e qualità delle immagini, il catalogo della mostra MILESI 2000.

<sup>5</sup> Altre soluzioni, come i periatti, sembrano meno plausibili: nel caso specifico non avrebbero potuto rendere l'Inferno dell'atto I, scena 4 (TAV. 1a/2). Ma il dubbio è legittimo, perché non solo trattati coevi come l'adespoto *Corago* (1630 ca.) e la *Pratica di fabricar scene* di Nicola Sabbatini (1637) attestano la quasi esclusiva predilezione dei periatti per la mutazione a vista, ma perché l'uso è documentato con certezza per la *Catena d'Adone* (1626) di Tronsarelli e

---

<sup>6</sup> Per una sintesi bibliografica sul sistema operistico dei Barberini ricordo: ADEMOLLO 1888; MOLINARI 1968; MURATA 1981; HAMMOND 1994; TAMBURINI 2003 — Sul Palazzo e Teatro Barberini: BLUNT 1958; HARTMANN 1963, 1964; BARBERINI 1963, 1964; PIETRANGELI 1968; LAVIN

Le pagine che seguono cercano di dar voce a questi indizi; e tuttavia il piccolo tassello di questo contributo, prima che documentario, vuol essere metodologico: l'approccio alla scenotecnica qui proposto scaturisce innanzitutto da un'indagine sul libretto, non su bozzetti scenici né su carte d'archivio. Perché le storie che si raccontano a teatro hanno una peculiarità: sono già state raccontate, con altre parole, altri testi. Sono insomma, quasi sempre, una rielaborazione. La natura stessa dell'opera in musica è una stratificazione di riletture: la regia lo è della partitura, la musica della poesia, il libretto di un testo precedente, il soggetto di una vicenda nota. Ad ogni sua riproposta lo spettacolo si adegua ai tempi, al luogo, al contesto. Confrontare il prima e il dopo offre insostituibili spunti d'indagine, anche inattesi; e può rivelare preziose notizie anche sulla pratica delle quinte mobili.

Partire dal testo per trarre indizi sulla scenotecnica offre nuovi punti di vista e permette di tornare alla drammaturgia con altra consapevolezza. Il titolo di questo saggio non è unidirezionale: se l'approccio drammaturgico può illuminare una pratica teatrale, è solo grazie alla circostanziata restituzione di tale pratica che si conosceranno meglio l'opera e le sue regole. È questo il senso delle due parti in cui è diviso questo lavoro: la prima elabora una teoria scenografica a partire da un indizio, minimo sì ma illuminante; la seconda rilegge la vicenda – quantomeno quella romana – delle opere legate a tale pratica teatrale, nella speranza di riuscire a raccontare in altro modo una storia ancora poco conosciuta. L'approccio, e non potrebbe essere diversamente, rimane musicologico. Lascero' agli storici del teatro verificare 'sul campo' le tesi qui proposte.

#### LA SCENA IBRIDA

##### *L'episodio dell'Armi e gli amori'*

In un recente lavoro su *L'armi e gli amori* di Rospigliosi e Marazzoli (1656),<sup>6</sup> uno degli spettacoli destinati a celebrare l'arrivo a Roma della regina Cristina di Svezia, mi sono accorto che proprio i libretti potevano fornire preziosi

Mazzocchi (cfr. MURATA 1981, p. 15 sg.), e negli allestimenti del Collegio Germanico di Roma negli anni '20 (cfr. MAMCZARZ 1995).

<sup>6</sup> DAOLMI 2001.

1975; WADDY 1990; TAMBURINI 1997 — Altri contributi attenti all'allestimento di singole opere: ROLLAND 1902; SALZA 1907; PRUNIÈRES 1913b; ROLANDI 1927; REINER 1961; BJURSTRÖM 1966; MASSON 1966; MINGHETTI 1969; WITZENMANN 1975; BIANCONI-WALKER 1984; POVOLEDO 1998b; HAMMOND 1999.

spunti circa la pratica scenotecnica. L'indagine si è giovata di una circostanza comune a questo repertorio: era noto il modello letterario. Nel caso dell'*Armi e gli amori*, il precedente – la commedia *Los empeños que se ofrecen* di Juan Pérez de Montalbán – si rivela straordinariamente aderente al rifacimento operistico, tanto da poter considerare l'operazione di Giacomo Rospigliosi, nipote del più celebre Giulio (il futuro Clemente IX), poco più di una traduzione in versi.<sup>7</sup> Il tentativo di capire perché singoli episodi, apparentemente marginali, abbiano preso strade diverse dalla commedia spagnola ha consentito di meglio comprendere le esigenze strutturali dello spettacolo, del lavoro di bottega del librettista, della sua poetica – e un po' anche del suo pubblico.<sup>a</sup>

L'episodio. Nella scena 5 del prim'atto – ometto il racconto dell'intera vicenda – il servo Bruscolo (Hernando nella commedia spagnola) deve consegnare una lettera a donna Laura (Leonor). I versi stessi spiegano l'azione, com'è d'uso in questi anni:<sup>8</sup>

[ <i>Los empeños que se ofrecen</i> ]	[ <i>L'armi e gli amori</i> ]
HERNANDO	BRUSCOLO
Esta es de Leonor la casa. Aquí me santiguo, y entro con pie derecho: Dios quiera no salga con el izquierdo.	Qui donna Laura alberga. Io zitto zitto, entrando col piè dritto senza pensarvi più, batto alla porta.
[1, vv. 615-618]	[1,5, vv. 24-26]

Bruscolo bussa e, dopo una breve digressione (qui omessa), gli risponde Tranquilla (Inés), la cameriera di donna Laura:

INÉS	TRANQUILLA
¿Quién es?	Chi chiama?

<sup>7</sup> Come dimostro già nella tesi di dottorato (DAOLMI 2001), la stesura in versi dei quattro drammi successivi alla nunziatura di Giulio Rospigliosi (*Dal male il bene*, *Le armi e gli amori*, *La Vita umana e La comica del Cielo*) si deve non a Giulio ma al più giovane Giacomo (cfr. ora DAOLMI 2005). Conferme ulteriori sono emerse nel frattempo (cfr. MAMONE 2003, nn. 537, 703 e soprattutto 1019; ma anche qui l'«abate Rospigliosi», ovvero il nipote Giacomo, nell'indice analitico è scambiato con lo zio Giulio).

<sup>8</sup> Gli stralci dal libretto, nelle due lingue, sono tratti dall'edizione nella mia tesi di dottorato (DAOLMI 2001). Per lo spagnolo mi sono rifatto alla stampa madrilena del 1651 che Giacomo Rospigliosi dovette avere sott'occhio; per l'italiano ho collazionato i manoscritti della tradizione più alta e la partitura.

<sup>a</sup> Su *Le armi e gli amori*, oltre alla mia tesi di dottorato citata qui a nota 6, si vedano HARWELL 1972 e 2000; MURATA 1981; PROFETI 1989; DAOLMI 2003, 2004a e 2004b.

HERNANDO  
¿Es ucé, mi reina,  
una Inés a quien yo vengo  
buscando?

INÉS  
Una Inés soy yo;  
la que busca, no sé cierto.  
[I, vv. 625-628]

BRUSCOLO  
Sarebbe qui certa Tranquilla a sorte  
che vado ora cercando?

TRANQUILLA  
Tranquilla mi dimando:  
se quella che cercate, io non so poi.  
[I.5, vv. 35-39]

Fin qui tutto normale, anche se si deve osservare che il testo spagnolo fa precedere quest'ultimo gruppo di versi dalla didascalia «Sale Inés», indicando che la domestica, in risposta al bussare di Hernando, appare in scena fin da subito. Il libretto italiano non presenta didascalie, ma prosegue con un mezzo verso che ci dice Tranquilla ancora occultata:

BRUSCOLO  
Lasciate ch'io vi vegga.  
TRANQUILLA  
Ecco. [I.5, vv. 40-41]

Solo ora Tranquilla è riconosciuta da Bruscolo, per cui possiamo supporre che le precedenti parole della cameriera fossero dette dietro una porta o comunque dall'interno della casa. O forse in altro modo: quello che segue permette di meglio delineare gli spazi previsti dal libretto italiano.

HERNANDO  
Yo sí. Para que me tenga  
tal Inés por su cordero,  
en sus brazos me reclino.

INÉS  
¡Qué necissimo con esto!

BRUSCOLO  
Signora sì, che sete voi.  
E sì tranquilla sete  
che goderò, se ammetter mi volete  
per vostro servitore,  
tranquillissime l'ore.

TRANQUILLA  
Affettato concetto.  
BRUSCOLO  
Dirvene un altro il mio pensiero intenta,  
ma perché nessun senta  
sulla porta v'aspetto.  
In somma a chi ha cervello  
tutto riesce bene.  
Già con aure serene  
naviga in gran bonaccia il mio battello,  
e già già posso dire  
ch'il vestito sia mezzo guadagnato.  
Io son pur fortunato,

poiché solo in venire  
 a parlar con costei con somma quiete  
 in manco di due ore  
 oggi busco un vestito.

TRANQUILLA

Vamos al caso. ¿Qué manda  
 vuestra merced después de eso?

Or che chiedete?

[I, vv. 629-634]

[I,5, vv. 41-60]

A colpo d'occhio si coglie l'improvvisa dilatazione del libretto italiano. Perché un inserto di Bruscolo di ben 14 versi? Ce lo dice lui stesso al v. 49: «sulla porta vi aspetto». Tranquilla non è dunque vicina a Bruscolo: deve raggiungerlo. Ma per giustificare una così lunga digressione bisogna supporre che Tranquilla sia altrove: non dietro una porta, non di fronte a Bruscolo, ma quantomeno dietro una finestra del piano di sopra, se non addirittura su un balconcino. Tranquilla, che – *nomen omen* – si muove adagio, deve quindi avere il tempo di rientrare, scendere le scale, aprire la porta d'ingresso e dire: «Or che chiedete?»

Rospigliosi jr, che evidentemente conosce le potenzialità sceniche del Teatro Barberini, sfrutta la possibilità di usare una finestra praticabile o un balconcino ed è obbligato ad alterare l'originale spagnolo per intrattenere il pubblico con qualche frase di Bruscolo. È da escludere che si sia voluto semplicemente offrire una digressione burlesca. Il riferimento al vestito (il premio per la consegna della lettera) è inutilmente lungo: il pubblico è già informato della ricompensa, per cui non servirebbero nemmeno i vv. 50-55, ma quelli che seguono (vv. 56-60) appaiono addirittura una ripetizione di quanto appena detto. Rospigliosi poi, se non avesse avuto la necessità di risolvere un tempo morto, si sarebbe guardato bene dal discostarsi dal modello. La sua aderenza è spesso perfino maniacale, tanto che ai vv. 42-43 si sforza di riproporre il gioco di parole Inés/cordero col doppio senso del nome Tranquilla.<sup>9</sup> Non so dire con certezza se c'è anche una ragione scenica per far apparire Tranquilla prima su un piano rialzato e poi in strada. Durante quest'episodio, almeno fino all'uscita in strada della governante, altri due personaggi, non visti, hanno una controcena alle spalle di Bruscolo. Forse, avesse aperto subito la porta, Tranquilla sarebbe stata obbligata a vedere i due uomini sul lato opposto della strada, rendendone poco credibile l'occultamento. Il dato certo è che Rospigliosi

<sup>9</sup> Il testo spagnolo in italiano recita: «Perché una Inés come voi mi consideri suo agnello, mi adagio fra le vostre braccia» (con implicito ma evidente tentativo d'allungare le mani). L'attributo di sant'Agnese (Inés in spagnolo) è l'agnello (*cordero*), donde l'etimo latino del nome.

sa di potersi servire d'un piano rialzato; volendolo utilizzare, è obbligato ad alterare la serie dei versi.

Ma com'è possibile avere uno spazio alto praticabile in un sistema di quinte mobili? Le quinte dipinte non permettono di sfruttare ammezzati da cui affacciarsi: i telai non reggono pesi, non possono essere perforati (rivelerebbero la finzione), e soprattutto è bene che gli attori non vi si avvicinino troppo per non svelare l'inganno prospettico. Forse sarebbe possibile ricreare l'impressione di un piano alto affacciandosi dietro la parte superiore d'una quinta, ma per il realismo barocco sarebbe una soluzione poco credibile, e certo non giustificerebbe le modifiche del libretto italiano.

Dobbiamo supporre che il Teatro Barberini adottasse allora scene fisse, tridimensionali e praticabili, quelle cioè usate dai comici? Tale era la soluzione di tradizione cinquecentesca, cosiddetta serliana. Possibile che il più ammirato teatro romano applicasse ancora le tecniche dei comici? Inoltre la scena praticabile rende meno probabile il cambio a vista. Come conciliare le due esigenze?

#### *Ulteriori indizi*

C'è altro da considerare. *Los empeños* è suddiviso come d'uso in tre *jornadas* senza esplicite mutazioni di scena, tuttavia fra didascalie e dialoghi si riesce ad articolare la successione dei luoghi, peraltro esplicitata nell'edizione del 1686.<sup>10</sup>

<i>Los empeños que se ofrecen</i>		
<i>Jornada primera</i>	[presso la casa di don Alonso]	vv. 1-236
	[strada]	vv. 237-766
	[casa di don Diego]	vv. 767-1130
<i>Jornada segunda</i>	[strada]	vv. 1-58
	[casa di don Félix]	vv. 59-814
	[campo del duello]	vv. 815-966
<i>Jornada tercera</i>	[strada]	vv. 1-432
	[casa di don Juan]	vv. 466-992

<sup>10</sup> Sulle varie fasi editoriali degli *Empeños* in relazione ad *Armi e amori*, cfr. DAOLMI 2004a, pp. 118-120.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Come già rilevato, *Los empeños que se ofrecen*, quale commedia di Montalbán appare solo in alcune *seltas* (cfr. PROFETI 1976); l'edizione del 1651 (EL MEJOR 1651) attribuisce la commedia a Calderón, e quella successiva del 1683, sempre detta di Calderón, muta il titolo in *Los empeños de un acaso* (cfr. CALDERÓN 1651 e 1683); sulla questione di attribuzione cfr. PROFETI 1983, I, pp. 249-254. La prima edizione moderna delle opere di Calderón (VALBUENA BRIONES 1960), pur dichiarando di riferirsi per *Los empeños* alla stampa del 1651, in realtà riproduce quella del 1686 con didascalie di scena.

Il libretto italiano, pur assecondando il testo spagnolo, opera due modifiche sostanziali. Suddivide la seconda mutazione del prim'atto, prima in una scena campestre, poi in una strada di città (nei pressi della casa di Alonso), indi aggiunge, prima dell'ultima mutazione del second'atto (ovvero la scena del duello), un breve dialogo in strada (indico le modifiche con un asterisco):

	<i>Los empeños que se ofrecen</i>	<i>L'armi e gli amori</i>	<i>scene</i>
I	[1. presso la casa di don Alonso] [2. strada... ...idem] [3. casa di don Diego]	[1. presso la casa di Alonso] [2. campagna] * [3. strada (presso la casa di Alonso)] [4. casa di don Diego]	1 2-4 5-6 7-9
II	[1. strada] [2. casa di don Félix] — [3. campo del duello]	[1. strada] [2. casa di don Félix] * [3. strada] [4. campo del duello]	1 2-12 13 14-16
III	[1. strada] [2. casa di don Juan]	[1. strada] [2. casa di don Juan]	1-8 9-16

Entrambe le modifiche non migliorano in alcun modo il senso o l'intelligenza della vicenda. In particolare la scena II.13, che coincide con l'intera terza mutazione del second'atto del libretto, è certamente inutile.<sup>11</sup> La trasformazione del libretto italiano si giustifica invece per l'esigenza di porre sempre in posizione dispari un'ambientazione esterna, la classica scena di città della commedia antica. L'accortezza permette in questo modo di alternare una scena sempre uguale a sé stessa – la piazza cittadina – ad un'altra sempre mutevole (la prima scena «presso la casa di don Alonso» è assimilabile a una strada).

Di per sé questa soluzione, estranea al teatro dei comici – gl'interni si sarebbero comunque svolti in strada, riferendosi all'uno o all'altro lato della scena a seconda che fosse la «casa di don Diego» o la «casa di don Juan» – induce a supporre che nella produzione barberiniana, e in particolare nel Teatro Barberini, un interno sia inteso quale trasformazione integrale della scena, probabilmente, nello specifico, operata con l'uso di quinte (che a questa altezza cronologica si erano già diffuse), ovvero con altre soluzioni capaci di modificare per intero l'impianto scenico.

Alla luce dell'episodio fra Bruscolo e Tranquilla, volendo supporre la scena fissa praticabile, potremmo ipotizzare che il Teatro Barberini per modificare

<sup>11</sup> È un breve primo piano sui timori di Ippolita già precedentemente presentati; la scena/mutazione coincide quasi interamente con un duetto che tenta di fugare la palese preteusità del momento.



l'intero apparato adottasse una soluzione scenografica ibrida o mista, che in-  
nestava cioè sulla scena tridimensionale antica le più pratiche quinte dipinte.

### *Una pratica nuova?*

Tale tecnica è pienamente riconoscibile nel *Sant'Alessio*. Riferendosi alle note incisioni (TAV. 1a-c), la città si deve intendere costruita in rilievo, in modo che ciascuna delle tre coppie di case possa essere, se necessario, coperta alla vista degli spettatori mediante una coppia di quinte dipinte, che raffigurino, poniamo, una grotta infernale opportunamente completata dai 'cieli' in tela che mostrano la caverna. Si tratterebbe di quinte semplici rientranti (non doppie a sostituzione), che, una volta ritirate, sono sostituite con altri pannelli (proseguendo intanto l'azione in piazza).

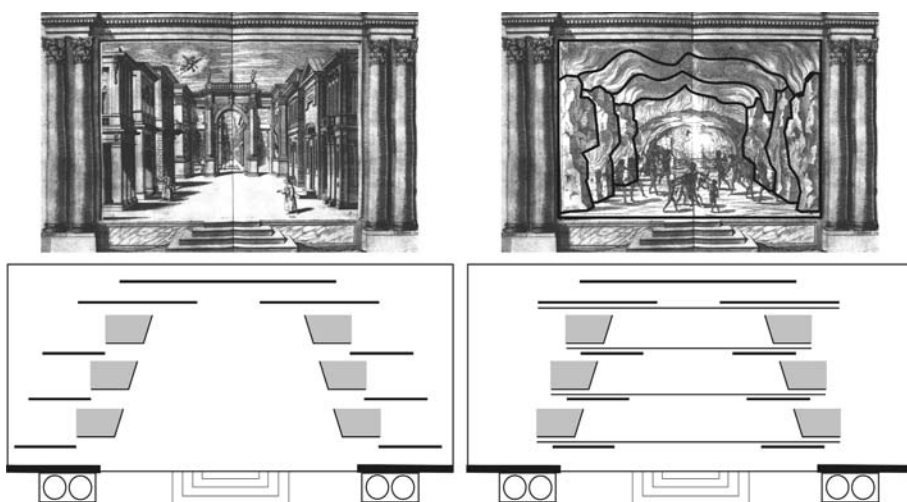


FIG. 1

Si tratta di un'ipotesi che ora cercherò di circostanziare, ma è opportuno osservare che questa sorta di ibrido fra scena tridimensionale e quinte mobili non è nulla di più che l'applicazione di una tecnica già praticata fin dalla fine del Cinquecento per mutare la scena durante gl'intermedi.<sup>12</sup> La vera differenza che si riconosce rispetto alla tradizione cinquecentesca è l'uso integrato del telaio scorrevole: non più lo stupore di un *entracte* ma una mutazione in corso d'atto.

<sup>12</sup> Su tale pratica *cfr.* POVOLEDO 1969.

La sensazione – nella seconda parte cercherò di verificare l'ipotesi almeno in ambito barberiniano – è che questa tecnica mista, sperimentata fra Ferrara e Parma, abbia goduto a Roma, e in particolare nel Teatro Barberini, una continuità tale da assicurarne la successiva fortuna nei teatri italiani fino agli anni '60. Le innovazioni straordinarie di Torelli, peraltro subito emigrate in Francia, per molto tempo saranno soluzioni troppo impegnative per la maggior parte i teatri. Ne fornisce un indizio suggestivo – scelgo un caso celeberrimo – la stessa *Incoronazione di Poppea*, allestita nel '43 al Teatro dei SS. Giovanni e Paolo di Venezia,<sup>13</sup> che adotta la struttura scenografica 'ibrida' alternando di volta in volta una scena sempre diversa alla «città di Roma», apparentemente fissa:<sup>14</sup>

<i>L'incoronazione di Poppea</i>	
	〈Scena aerea con orizzonti bassi〉      prologo
I	Palazzo di Poppea      1-4
	Città di Roma      5-13
II	Villa di Seneca      1-3
	Città di Roma      4-10
	Giardino di Poppea      11-13
III	Città di Roma      1-5
	[marittima]      5
	〈Si serra il prospetto e torna Roma〉      7
	Reggia di Nerone      8

Anche qui non è difficile immaginare che l'ambientazione allegorica del prologo usasse la medesima struttura cittadina, adeguatamente modificata proprio da quegli «orizzonti bassi» che certamente erano 'cieli' calati per occultare le case laterali. Per il resto la scena portante di tutta l'opera rimane fissa e tridimensionale (*Città di Roma*), mentre il palazzo e il giardino di Poppea, nonché la villa di Seneca e la reggia di Nerone, saranno stati raffigurati su telai. Nella scena III.6 bisogna ipotizzare un'apertura del «prospet-

<sup>13</sup> Ringrazio Lorenzo Bianconi, che nel corso del mio intervento bolognese (cfr. qui la nota introduttiva) ha ricordato come anche la più celebre opera seicentesca possa inserirsi nella pratica della scena ibrida.

<sup>14</sup> L'elenco dello schema proposto è tratto dallo *Scenario dell'opera reggia La coronatione di Poppea* (Venezia: Pinelli, 1643; si legge in GALLICO 1979, pp. 92-96), il solo documento che si riferisca direttamente al primo allestimento; fra parentesi quadre indico un cambio di scena implicito nel testo, e fra uncinate le didascalie dell'importante libretto ms. conservato a Udine (cfr. GRONDA 1997, pp. 49-105); questa versione, che dichiara i cambi di scena, è «la redazione manoscritta più congrua allo scenario» (*ibidem*, p. 1814).

to» (lo stesso che poi «si serra» a fine scena) che mostri la barca d'Ottavia condotta in esilio.

Sono evidenti i vincoli posti da tale soluzione; tante, forse troppe scene accadono in piazza: Ottavia vi sfoga il suo dolore o si consulta con la sua nutrice; Seneca redarguisce Nerone; Ottone si lagna del tradimento di Poppea; Nerone e Lucano duettano al limite della decenza, e via di seguito. Ma gli spettatori non se ne stupiscono perché sono abituati dalla tradizione della commedia antica.

La pratica dell'alternanza delle scene è testimoniata a Venezia a partire dalle *Nozze di Teti e Peleo* di Persiani e Cavalli (1639), quindi almeno più di un lustro dopo l'esperimento romano.<sup>15</sup> Le *Nozze* chiamano «maestra» una scena fissa che riappare fra altre sempre diverse e, una dozzina d'anni dopo, la *Bradamante* di Pietro Paolo Bissari (1650, musica attribuita a Cavalli) usa il termine «ordinaria» per indicare, secondo lo stesso principio, la presenza di una mutazione ricorrente. È plausibile credere che entrambe le opere adottassero la tecnica ibrida sopra descritta, la quale non solo chiarisce i dubbi scenografici che continuano a porci le ultime opere attribuite a Monteverdi,<sup>16</sup> ma induce a ritenere che tale soluzione venisse applicata sistematicamente nel Teatro dei SS. Giovanni e Paolo.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Cfr. GLIXON 2006, p. 240.

<sup>16</sup> Già Pirrotta, in riferimento alla *Poppea*, interpretava questa ricorrente «Città di Roma» come un telo di proscenio che, calato, doveva permettere il cambio dell'apparato scenico per la sequenza successiva (cfr. PIRROTTA 1969, p. 239 dell'ed. 1987). Elena Povoledo, per spiegare il senso del sintagma «scena maestra», suppone un palco a doppia profondità che, seppur interamente armato di quinte, lasciasse fissa la parte retrostante («scena lunga») permettendo il cambio a vista solo delle coppie di quinte più prossime al proscenio («scena corta»); le due porzioni di palco erano separate da un «interscenio» che di fatto diventava il fondale delle «scene corte» (cfr. POVOLEDO 1998a). Tim Carter rileva l'impraticabilità di questa soluzione e preferisce supporre la «scena maestra» più vicina allo spettatore (sebbene poi per la *Poppea* ritenga che la «Città di Roma» fosse collocata sul fondale; cfr. CARTER 2002, p. 84 nota 11). I Glixon (2006, p. 241) rigettano entrambe le tesi e immaginano l'abbinamento di due serie di telai, una con quinte a sostituzione e l'altra invece sempre eguale: quest'ultima serie di telai prenderebbe appunto il nome di «scena ordinaria» o «maestra»; ma così, salvo l'immotivato, reiterato ritorno di uno dei due *sets* di quinte, avremmo di fatto null'altro che il principio torelliano, che in questo modo dovremmo anticipare d'un paio d'anni.

<sup>17</sup> Con l'unica eccezione delle *Nozze*, allestite al S. Cassiano (ma quest'«opera scenica» di Cavalli è anomala rispetto ai successivi «drammi per musica»), tutte le opere veneziane con «scena maestra» sembrerebbero collegate al SS. Giovanni e Paolo. I Glixon ricordano in questo gruppo anche *Il ritorno d'Ulisse* (1640) ed *Elena rapita da Teseo* (1653), sebbene a conti fatti giudichino la pratica «only rarely employed in seventeenth-century Venetian operas» (GLIXON 2006, p. 243). Lorenzo Bianconi mi segnala anche *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore* di Busenello la cui edizione letteraria del '56 distingue fra «scene principali» e «meze scene». La compresen-

*segue nota:*

za di questa doppia terminologia, forse aggiunta impropriamente dall'editore, apre alcuni interessanti problemi.<sup>a</sup> Non vi sono però prove che l'opera – secondo l'Ivanovich destinata sempre al Ss. Giovanni e Paolo (1646) – sia mai andata in scena.

<sup>a</sup> Il libretto, insolitamente in cinque atti, offre prescrizioni sceniche dello stesso Busenello: «Osserverai che nel primo atto siamo in Farsalia, nel secondo siamo a Lesbo, nel terzo in Egitto, nel quarto con Cleopatra e nel quinto a Roma». L'elenco delle mutazioni prevede poi una doppia successione, di sei *Scene principali*: «Li Campi Elisi. Il campo pompeiano. La reggia di Tolomeo. La reggia di Cleopatra. Roma. Marittima», più cinque *Mezze scene*: «L'incantesimo. L'isola di Lesbo. Il lido d'Asia. Stanze di Cleopatra. Il suburban di Roma». Segue una suggestiva prescrizione: «Queste mezze scene si faranno tutte con i laterali delle scene principali e con un telaro grande in prospetto». Sembrerebbe, a questo punto, che tali «mezze scene» rimandino proprio al modello ibrido qui teorizzato. In realtà, in riferimento agli ambienti che i dialoghi del libretto evidenziano, i conti tornano poco e male. Si veda lo schema a fianco.

Trascurando il breve Prologo recitato dal Tempo che potrebbe collocarsi ovunque, anche in proscenio a sipario chiuso, s'osserva che la prima scena (Campi Elisi) è contigua alla successiva (accampamento di Pompeo) ed entrambe sono indicate come principali. Si può supporre che i Campi Elisi non siano una scena vera e propria, ma una macchina delle nuvole che sovrasta il retrostante accampamento. In effetti dal cielo, il console Lucio Bruto, l'avo fondatore della Repubblica, vuol donare la spada d'Astrea a Pompeo e usa la nube come mezzo di trasporto («Questa nube ... mi fie corsiero alato al gran viaggio»). Tuttavia poi le scene 6 e 7 spostano l'attenzione dal campo di Pompeo a quello di Cesare, luoghi pur vicini ma, in quanto rivali, differenziati. E qui non abbiamo mutazioni che possano servire al caso.

Le ultime due scene dell'atto richiedono invece un'ambientazione boschiva («rimanti in questa selva») che presto s'incupisce d'«orride rupi». È il momento in cui la maga Eritto evoca il fantasma di un soldato morto per conoscere il futuro. L'«effetto speciale», da libretto, si limita a una voce fuori campo e non necessita di una vera mutazione, quindi è probabile che con la scena dell'«Incantesimo» si sia voluto identificare la valle misteriosa in cui si calano Sesto e Auribrilla. Tale mutazione è però una «mezza scena» (su quinte?) che, cessata, non rivela di nuovo il campo di Pompeo (o di Cesare) ma l'isola di Lesbo, anch'essa una «mezza scena» che occupa peraltro l'intero secondo atto.

È da dire che fra una mutazione e l'altra si frappone un ballo («Qui la battaglia e rotta farsalica serve d'intermedio o di ballo») che potrebbe avere la funzione di distrarre il pubblico per la preparazione della nuova mutazione. E in effetti un altro ballo/intermedio si ha alla fine del terzo atto per separare due «mezze scene», come alla fine del quarto fra due «scene principali». Tuttavia sembra un modo molto poco lineare per organizzare i cambi.

Similmente non risolto è il finale del quarto atto dove, dopo l'improbabile soluzione di una «mezza scena» (le stanze di Cleopatra) che incornicia la principale (la reggia), si ha il momento in cui due soldati sentono i rumori di una battaglia (iv.7, ma dove sono? nella reggia?) e poi lo stacco su Cesare vittorioso che incita i suoi a prender le navi e salpare per Roma, quindi apparentemente un litorale che tuttavia non è in elenco (a meno di non riutilizzare il «Lido d'Asia»). Anche la «Marittima» che conclude l'opera è, come all'esordio, scena principale che si giustappone a scena principale, non esplicitando le modalità di mutazione.

L'ipotesi è che Busenello abbia voluto forzare la mano ai vincoli dell'unità aristotelica («né ti paia strano la mutazione de' luoghi perché chi scrive non crede far peccato se scrive modo suo»), estendendo a questo scopo gli atti-luogo da 3 a 5, e poco preoccupandosi di organizzare

segue nota:

<i>La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore [1656?]</i>		
	MEZZE SCENE	PRINCIPALI
<i>Prologo: Tempo</i>		
I	1. Anime beate, Astrea, Lucio Bruto, Fortuna	Li Campi Elisi
	2. Servo di Pompeo	Il campo pompeiano
	3. Ombra di Giulia, Pompeo	
	4. Lentulo, Pompeo, Cornelia	
	5. Eufrosina	
	6. Cesare, Serca	[campo di Cesare]
	7. Due capitani dell'esercito cesariano	
	8. Sesto, Auribrilla	L'incantesimo
	9. <i>detti e</i> Eritto	
	– <i>Ballo/Intermedio: [battaglia]</i>	[?]
II	1. Pompeo, Lentulo, Cornelia, Coro di Lesbii	L'isola di Lesbo
	2. Davo, Pompeo	
	3. Sesto, Auribrilla	
	4. Davo, Sesto	
	5. Sesto	
	6. Clodione, Auribrilla	
	7. Davo	
III	1. Eunuco, Tolomeo, Achilla	La reggia di Tolomeo
	2. Cesare, Scerca, Achilla	Il lido d'Asia
	3. Cesare, Cornelia	
	4. Cornelia, Voce di Pompeo	
	– <i>Ballo/Intermedio: [Pompeo nei Campi Elisi]</i>	[?]
IV	1. Cleopatra, Aspasia, Messo	Le stanze di Cleopatra
	2. Cleopatra, Cesare	La reggia di Cleopatra
	3. Artabano, Achilla	
	4. Aspasia, Cesare	
	5. Artabano, Achilla	
	6. Cesare Cleopatra	Le stanze di Cleopatra
	7. Artabano, Achilla	[reggia ?]
	8. Cesare, Coro di soldati romani	[lido d'Asia ?]
	– <i>Ballo/Intermedio: [Astrea toglie la spada a Fortuna]</i>	[?]
V	1. Cesare, Coro di romani, Cicerone	Roma
	2. Bruto, Cassio, Astrea	Il suburban di Roma
	3. Astrologo	Roma
	4. Cesare, Astrologo, Bruto, Cassio, Coro	
	5. Cornelia, Sesto	
	6. <i>detti e</i> Bruto, Cassio, Lentulo, Eufr., Massimilla	
	7. Libertà, Nettuno	Marittima

il libretto in relazione ai mutamenti interni. Busenello, sapendo che l'opera è destinata al «Teatro Grimani famoso al mondo», come fa dire a Nettuno (ovvero quello dei SS. Giovanni e Paolo), ha forse in mente l'impianto dell'*Ulisse errante* allestito in quello stesso teatro proprio da Torelli nel 1644. Anche l'*Ulisse* godeva di cinque atti corrispondenti ad altrettanti luoghi narrativi (I. Boschereccia nello scoglio dei Ciclopi, II. Boschereccia nell'isola di Circe, III. Infernale

*Un manoscritto ricco di didascalie*

Negli stessi giorni dell'*Armi e gli amori* fu messa in scena anche una ripresa del già apprezzato *Dal male il bene*, sempre di Rospigliosi jr, con musiche di Abbatini e Marazzoli. Essendo anch'esso il rifacimento di una commedia di cappa e spada – *No hay bien sin ageno daño* di Antonio Sigler de Huerta –, si usarono scene più o meno simili.<sup>18</sup> Questa la sequenza delle mutazioni:

<i>Dal male il bene</i>		
	[strada]	prol.
I	[casa di Diego]	1-4
	[strada]	5
	[altro esterno]	6-10
II	[strada]	1
	[casa di Fernando]	2-3
	[casa di Diego]	4-5
	[casa di Fernando]	6-11
II	[strada]	1-2
	[casa di Diego]	3-4
	[strada]	5-6
	[casa di Diego]	7
	[strada]	8-9
	[casa di Fernando]	10-15

<sup>18</sup> *Le armi e gli amori* debuttò il 20 febbraio 1656 e fu replicato per quattro giorni; *Dal male il bene* occupò il Teatro Barberini per i successivi quattro giorni del Carnevale romano: non ci sarebbe stato il tempo di approntare un'altra scena (cfr. GUALDO PRIORATO 1656, p. 300 sg. dell'ed. di Roma).

coi Campi Elisi, iv. Giardini di Calipso, v. Reggia dei Feaci), quattro dei quali con mutazione intermedia (nel I atto Antro dei Ciclopi, nel II Cortile di Circe, nel III Mostro, e nel v Grotte del sonno) che sono forse corrispondenti alle «mezze scene» della *Prosperità*. Tuttavia ciascun atto dell'*Ulisse* era sempre concluso da ballo coreografico (forse indispensabile a predisporre la nuova scena principale) e in generale la successione delle mutazioni sembra l'applicazione del sistema torelliano in un teatro privo però di quinte a sostituzione, ma dotato delle sole quinte semplici per mutazioni intermedie. L'elenco di «mezze scene» proposto quindi dall'editore della *Prosperità* sembra solo un tentativo approssimativo di restituire l'immaginario torelliano dell'*Ulisse*, poco interessato all'effettiva realizzabilità teatrale. Ovviamente queste sono tutte considerazioni provvisorie: uno studio sui primi trent'anni di tecnica scenografica adottata ai SS. Giovanni e Paolo è ancora da fare.

Come si nota, l'alternanza con una scena di città (qui indicata genericamente come strada), pressoché sempre osservata, fa eccezione nel corso del secondo atto. Scioglie l'*impasse* una preziosa copia vaticana del libretto, che informa anche della distribuzione degli accessi al palco.<sup>19</sup> In questa fonte la strada è detta – era prevedibile – «città»; quanto ho indicato come *altro esterno* diventa un «pergolato»; la casa di Diego prende il nome di «galleria», e quella di Fernando appunto «casa di Fernando». È interessante notare che la prima volta che compare quest'ultima mutazione l'annotazione precisa: «Finita questa seconda scena viene la casa di Fernando che è quella di don Enrico».<sup>20</sup> Poiché *Dal male il bene* non prevede personaggi che si chiamino Enrico, è evidente che il riferimento deve rimandare all'*Armi e gli amori*, dove una mutazione rappresenta proprio la casa di Enrico. La pratica del reimpiego delle scene era diffusa,<sup>21</sup> ed è perciò tanto più curioso che per la casa di don Diego, a differenza da quella di don Fernando, non si sia fatto ricorso a una scenografia preesistente (e se si voleva riciclare, *L'armi e gli amori* prevedeva almeno altri due interni) bensì a una generica «galleria». Di fatto, ogni volta che compare la «galleria» il glossatore prescrive d'introdurre un tavolino con due candelieri. L'ipotesi è che nel caso di don Diego si sia preferita la soluzione dei comici, che non prevedeva un vero e proprio cambio di scena ma solo il ricorso a suppellettili identificative.

Il perché può essere spiegato osservando la successione delle mutazioni nel terz'atto. La casa di don Diego, già vista due volte negli atti precedenti, ricompare qui ancora altre due volte alternandosi all'esterno di città, ma lo fa in modo troppo rapido perché si possa effettuare una vera e propria mutazione; le scene da 5 a 9 sono estremamente brevi e il cambio diventerebbe ripetitivo. Tuttavia non è improbabile che si sia adottato qualche espediente per occultare la scena di città: lo suggerisce l'uso delle uscite del palcoscenico, che in presenza della casa di Diego subiscono curiose limitazioni. Mi spiego.

Le didascalie del manoscritto vaticano permettono di tracciare uno schema abbastanza preciso della distribuzione degli spazi. Alla scena 2 del secondo atto, per esempio, si può leggere: «Don Fernando e Tabacco escono per 1 e rientrano per 4»,<sup>22</sup> il che significa che i personaggi compaiono in scena dall'ingresso numero 1 e, finita la loro azione, vanno via per l'uscita numero 4.

<sup>19</sup> È la copia ms. conservata in I-Rvat, *Vat. lat.* 13 355, già nota a MURATA 1981, p. 54.

<sup>20</sup> I-Rvat, *Vat. lat.* 13 355, c. 22r, ribadito a c. 22v: «Viene la casa di don Fernando ch'è quella che serviva per don Enrico».

<sup>21</sup> In relazione ai Barberini, *cf.* TAMBURINI 2003, pp. 264 sg., e la bibliografia ivi segnalata.

<sup>22</sup> I-Rvat, *Vat. lat.* 13 355, c. 5v.

Gli ingressi, così numerati, sono sei; ad essi si aggiunge la «porta del proscenio». A Roma il ‘proscenio’ era quello che più comunemente si chiama ‘prospetto’, ovvero un’intercapedine posta fra l’ultimo ordine di quinte e il fondale.<sup>23</sup> Tale porta doveva essere un’apertura, forse un arco, che decorava la piazza esterna: l’ingresso viene utilizzato infatti solo durante la mutazione di «città». Per la «casa di Fernando» veniva presumibilmente calato un telaio davanti al «proscenio» sul fondo, chiudendo la «porta» del medesimo. Per la disposizione degli altri sei ingressi, Margaret Murata, che concepisce una scena di sole quinte, fa queste due ipotesi:<sup>24</sup>

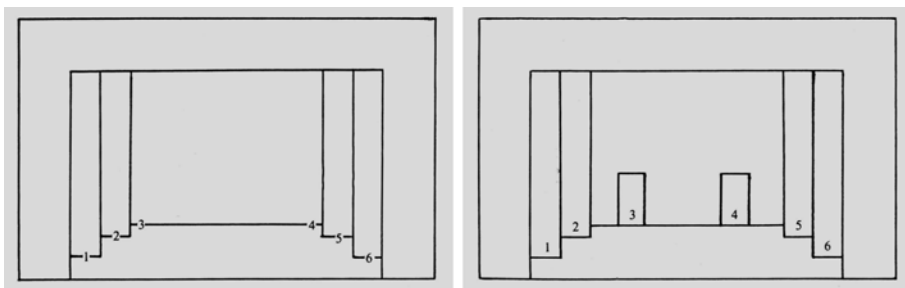


FIG. 2

La seconda con tutta probabilità è da escludere, perché eventuali ingressi centrali (tipo «porta di proscenio») sono aperture che per essere praticabili dovrebbero apparire esclusivamente sul fondale più esterno (appunto il proscenio o prospetto), che coincide con la scena di città.<sup>25</sup> Inoltre, se così fosse, basterebbe un solo ordine di quinte per avere quattro ingressi laterali.

Come nota Murata, gl’ingressi delle case di Diego (n. 1) e Fernando (n. 6) sono opposti, per meglio significare la diversità degli ambienti;<sup>26</sup> e in casa di Diego il n. 4 è un’uscita posteriore.<sup>27</sup> Tali osservazioni possono rimanere va-

<sup>23</sup> «Proscenio in zona romana indica l’ampia prospettiva centrale»; TAMBURINI 1997, p. 435.

<sup>24</sup> Cfr. MURATA 1981, p. 56 (il disegno è di R. Triplett).

<sup>25</sup> Parlo di «fondale più esterno» perché i telai di prospetto dovevano essere più d’uno per mutare la scena; se uno di questi è forato (p. es. da un arco), non può sovrapporsi ad altro prospetto perché rivelerebbe l’inganno. E da notare che nel Teatro Barberini i prospetti erano tridimensionali, seppur a basso rilievo, e non semplicemente dipinti (v. oltre).

<sup>26</sup> «In casa di Fernando ... l’ingresso n. 6 conduce ‘fuori’», e «l’orientamento della casa di Diego è opposto a quello della casa di Fernando, perché tutte le entrate ‘da fuori’ sono sistematicamente segnate col n. 1» (MURATA 1981, pp. 55 e 57).

<sup>27</sup> In I.2 Fernando e Tabacco, sorpresi in casa di Diego («Battono alla porta verso il n. 1» riporta *Vat. lat.* 13355, c. 7r), sono fatti uscire «per 4» (cfr. nota precedente): evidentemente una porta di servizio opposta alla principale.



lide anche con la distribuzione di FIG. 3, che sembra più aderente alle didascalie del manoscritto.<sup>28</sup>

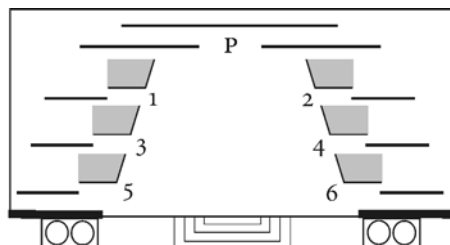


FIG. 3

Nel finale del second'atto infatti Fernando ed Elvira espongono le loro reciproche delusioni, l'uno pensando a Leonora, l'altra alle ingiuste accuse del suo aguzzino. Opportunamente, una memoria coeva di indicazioni sceniche – ne ho già parlato sulle pagine di questa rivista – annota: «don Fernando si ritira da un lato della scena e donna Elvira dall'altro, come se ciascheduno si doglia tra sé stesso» (II.11).<sup>29</sup> La scena si conclude con un duetto che, come suggerisce di seguito la memoria, converrà cantare più ravvicinati. Ma finito il duetto, per ribadire la propria condizione di solitudine, ognuno se ne va per la sua strada. Poiché le glosse del codice vaticano indicano che Elvira si ritirerà nella sua stanza per il n. 2 e Fernando uscirà dal n. 1, si deve ammettere che le uscite dispari siano su un lato e le pari sull'altro.

Si può osservare a questo punto che, non venendo utilizzati gl'ingressi 5 e 6 durante l'azione in casa di Diego (ossia nella «galleria»), è probabile che il proscenio fosse inagibile proprio a causa della presenza di tavolino e candela-bro. Più che una vera mutazione, la «galleria» è quindi una variante di scena come quella della *Poppea* su accennata (dove l'apertura del prospetto rivelava Ottavia in barca, III.6). A questo punto la successione delle mutazioni in *Dal male il bene* si può leggere in questo modo:

<sup>28</sup> Prezioso, a questo proposito, il confronto con le didascalie sceniche approntate per *Il giudizio di Paride* di Michelangelo Buonarroti il giovane, sontuoso spettacolo fiorentino del 1608, con gli intermezzi di Giulio Parigi. Uno schizzo in pianta della scena (I-Fl, *Archivio Buonarroti*, vol. 60, parte II, c. 71r) numera allo stesso modo le sei uscite fra le tre coppie di perianti (più probabilmente una struttura fissa a 'case'); cfr. BLUMENTHAL 1982, p. 22 e fig. 27. Al contrario *La Fortuna*, commedia cinquecentesca con sei ingressi denominati da *a* a *f* predilige l'ordine di distribuzione secondo la prima ipotesi di Murata; in quel caso però i due lati della scena rappresentavano due distinte abitazioni (cfr. SERAGNOLI 1980, in particolare l'APP. 3).

<sup>29</sup> Riprodotto in DAOLMI 2002, p. 248.

<i>Dal male il bene</i>			
I	[strada]	{ [non indicato]	prologo
		{ – Galleria	1-4
	[altro esterno]	– Città	5
		– Pergolato	6-10
II	[strada]	– Città	1
[casa di Fernando]	{	Casa di Fernando	2-3
		– Galleria	4-5
		Casa di Fernando	6-12
III	[strada]	{ Città	1-2
{ – Galleria		3-4	
{ Città		5-6	
{ – Galleria		7	
{ Città		8-9	
	[casa di Fernando]	– Casa di Fernando	10-15

Ovvero: due sole mutazioni per atto, laddove la strada – la scena fissa praticabile – si alterna a due scene su quinte (il «pergolato» e la «casa di Fernando»). Entrambe, sia la strada sia la casa di Fernando, possono trasformarsi nella casa di Diego (la «galleria») con un accorgimento transitorio: appunto il semplice posizionamento di tavolino e candelabri.

C'è un ulteriore indizio che conferma la validità di quest'ipotesi. Il libretto italiano aggiunge alcune parti rispetto all'originale spagnolo. Qui le modifiche, diversamente da *L'armi e gli amori*, hanno lo scopo di dare rilievo alle figure di Diego ed Elvira.<sup>30</sup> Nessuno di questi inserti altera infatti la successione delle mutazioni secondo lo schema proposto. Solo in un caso ciò non è vero: la scena 5 del prim'atto.

Diversamente dalle altre, questa mutazione è stata inserita a cose fatte. Il manoscritto vaticano a cui mi sono finora riferito (*Vat. lat.* 13 355) presenta infatti una doppia redazione: (a) il testo calligrafato del libretto e (b) le glosse corrvamente redatte da mano diversa (forse, suppone Murata, da uno dei due Rospigliosi);<sup>31</sup> questa stessa mano aggiunge anche una sestina nel prologo per omaggiare la regina Cristina, che avrebbe assistito alla ripresa del '56. Questo particolare e il riferimento alla scena di Enrico nell'*Armi e gli amori* confermano che le didascalie furono aggiunte in occasione di quella ripresa, mentre la stesura calligrafata del testo, priva della sestina, deve riferirsi al primo allestimento del 1654. Tale prima stesura presenta tuttavia un'ulteriore

<sup>30</sup> Cfr. MURATA 1981, p. 60.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 441.

doppia fase di redazione. La scena 1,5 occupa infatti la parte bianca di un foglio alla fine del prim'atto; le scene successive alla 5 sono rinumerate da 6, e dopo la scena 4 c'è un rimando alla fine dell'atto. È abbastanza evidente che questa scena 5, che occupa un'intera mutazione, dev'essere stata aggiunta *in extremis* allo scopo di agevolare gli spostamenti dei telai della «galleria», la quale non poteva mutarsi subito in «pergolato» senza ritornare alla forma di «città», liberando la scena dal tavolino rientrato attraverso l'intercapedine della quinta.<sup>32</sup>

La modifica è precedente al debutto del '54, perché le partiture superstiti – tutte relative al primo allestimento, giacché prive della sestina d'encomio per Cristina – posizionano correttamente la scena entro l'atto.<sup>33</sup> La precisazione è importante: oltre a identificare il *Vat. lat.* 13 355 come la redazione più antica fra quelle pervenute,<sup>34</sup> dimostra che, nonostante i rinnovamenti subiti dal Teatro Barberini per l'ingresso della regina di Svezia, l'impianto scenografico adottato rimase identico.

#### *La scena antica tridimensionale*

Per le feste destinate alla regina fu allestita, sempre al Teatro Barberini, anche *La Vita umana* dei soliti Rospigliosi jr e Marazzoli. Lo spettacolo, con apparati particolarmente sontuosi, andò in scena però tre settimane prima del Carnevale. Il motivo dell'anticipazione si lega proprio alla scena: *La Vita umana* utilizza un impianto differente dalle altre due opere. *L'armi e gli amori* e *Dal male il bene* potevano venir rappresentati uno di seguito all'altro perché avevano una struttura scenica che puntava sì sul cambio a vista, ma usava mutazioni ordinarie, per più parti probabilmente intercambiabili; *La Vita umana* invece, spettacolo celebrativo pensato espressamente come omaggio alla regina svedese, pretendeva una qualità scenografica d'altissimo livello, che però paradossalmente non sfruttava i cambi a vista, se non in un caso (in tutta l'opera sono infatti previste solo due mutazioni e qualche diversivo).<sup>35</sup>

<sup>32</sup> Forse coloro che portavano via tavolino e candelieri erano gli stessi che avrebbero dovuto far apparire le quinte del «pergolato».

<sup>33</sup> Cfr. VALDISERRI 2000.

<sup>34</sup> Colgo l'occasione per ringraziare la prof. Ornella Moroni, del Dipartimento d'Italianistica nell'Università di Roma III, che mi ha fornito copia di numerosi mss. di *Dal male il bene*, segnalandomi il *Vat. lat.* 13 355 quale testimone più alto della tradizione – ipotesi che ho poi potuto convalidare sulla scorta di ulteriori collazioni.

<sup>35</sup> È inattendibile la notizia che attribuisce alla *Vita umana* cambi scena «ogni mezzo quarto d'ora». La fonte, cit. in TAMBURINI 1997, p. 239, sarebbe un manoscritto non rintracciato (FIDELISSIMA 1656); ARCKENHOLTZ (1760, I, p. 520) la dice «communiqué par Mr. de Bolme». Si tratta di una cronaca anonima scritta nei giorni precedenti il Carnevale 1656 e indirizzata ad

Ciò nonostante, l'opera si poneva espressamente come *exemplum* di spettacolarità, e non a caso fu pubblicata la musica con le incisioni delle scene.<sup>36</sup>

Si tratta di cinque tavole di cui la prima [TAV. IIIa.1] riproduce l'arcoscenico con il sipario chiuso, e l'ultima uno spettacolo pirotecnico [TAV. IIIb.5]. La seconda incisione mostra la prima ambientazione: due castelli contrapposti [TAV. IIIa.2] che rimangono tali per il prologo, per tutto il primo atto e per gran parte del secondo (Aurora, qui raffigurata su una nuvola, appare nel prologo). L'intermezzo fra i primi due atti fu un ballo di vizi e virtù, che non richiese mutazione. La terza tavola [TAV. IIIb.3] raffigura il finale del II atto: si noterà che non si tratta di una nuova 'apparenza' ma della medesima dei castelli (curiosamente ribaltati: inconveniente comune nelle incisioni)<sup>a</sup> con la sovrapposizione di alberi e fronde. Questa è l'unica mutazione a vista di *Vita umana* e in effetti adotta la tecnica solita di trasformare una scena attraverso l'ingresso di quinte mobili. Qui non si usarono teli ma certamente sagome di vegetazione parzialmente in rilievo.

una tal «Vostra Altezza» residente fuori Roma, forse nemmeno in Italia. L'estensore sbaglia il giorno d'apertura del Carnevale: «8 giorni avanti il primo di Quadragesima» non è «il sabato delli 20 febbraio» (II, p. 134) ma sabato 21. Soprattutto il cronista è inaffidabile nel parlare dell'opera in musica

in casa de' signori Barberini invero degna di essere intesa, quale viene rappresentata in un salone a piano terra fatto per quest'effetto verso il giardino dei medemi signori Barberini, de' lunghezza due tiri di moschetto; all'udienza delle quali opere e commedie ogni volta che si rappresentano vi si trovano 6 mila persone; venendo giudicata, fra le altre, un'opera intitolata *La Vita umana* per la più famosa che sia mai stata fatta in Italia; mentre nelle scene, le quali ad ogni mezzo quarto d'ora si mutano, compariscono cavalli vivi e veri, con uomini a cavallo in atto di giostra, camelli vivi e elefanti, bovi, cacce di tori sopra palchi e cose di gran meraviglia» [II, p. 135].

Tutto è insistentemente superlativo. Il Teatro Barberini, alias «salone a piano terra», non fu «fatto per quest'effetto», esisteva già; non so quanto misurino «due tiri di moschetto», ma presumibilmente molto più dei 30-35 metri del teatro; similmente «6 mila persone» sono quattro volte la capienza massima dell'edificio, e la *Vita umana* non è certo l'opera più famosa mai fatta in Italia; le mutazioni previste sono in numero limitatissimo, né vi sono giostre, cammelli ed elefanti. L'estensore non vide l'opera; semmai rimase suggestionato dalle prove per il «Carosello della Regina» (con tanto di animali esotici) che i Barberini stavano preparando per concludere il Carnevale.

<sup>36</sup> Cfr. MARAZZOLI 1658. Le cinque incisioni (cfr. TAV. IIIa-b) sono inserite ripiegate prima delle pp. 1, 3, 103, 137, 225; la II non è datata, la III e la V sono datate 1657, mentre sulle altre due si legge 1658; tutte le tavole riportano il nome dell'autore, Francesco Grimaldi, bolognese, e dell'incisore G. B. Galestruzzi.

<sup>a</sup> Ma l'orientamento corretto è quello della seconda tavola, su cui appaiono due stendardi in cui si può leggere a sinistra «Piace se lice» e a destra «Lice se piace». Insolitamente l'«S.P.Q.R.» che si legge sulle armi del prologo di *Sant'Alessio* [TAV. Ia.2] è stampato ribaltato ma solo sulla metà sinistra dell'incisione.

Con il III atto la scena muta finalmente nel «giardino» [TAV. IIIb.4]: le torri sono sostituite da altri edifici mentre la vegetazione, appena rientrata, rimane in scena. Non so dire se le torri fossero su periaiti: fra i tre piani di quinte (a rilievo) solo il secondo presenta un edificio (le torri e, dopo il cambio, le costruzioni del giardino); mentre gli altri sono alberi. Si può forse supporre che nella prima scena il terzo livello di quinte concidesse con il prospetto e il primo si limitasse a una struttura mobile.

Ad opera finita si aggiungono i fuochi d'artificio, presumibilmente preparati sul fondo del teatro e mostrati sollevando il tramezzo del giardino. Qui la sensazione è che la case laterali siano semplicemente dipinte, forse su un unico telo congiunto alla base (si noti come appare irrealizzabile il piano degradante del porto), ma sfondato al centro per mostrare Castel Sant'Angelo, arretrato su un secondo piano e sullo sfondo San Pietro. Sono tutte ipotesi, niente di più, ma in mancanza di altri dati non è possibile proporre valutazioni più precise.

Che *La Vita umana* non adotti mutazioni del tipo delle altre due opere è una scelta legata alla specifica sontuosità di quello spettacolo, né deve essere giudicata reazionaria.<sup>37</sup> Per comprendere le ragioni del mancato impiego di quinte bisogna fare un passo indietro.

L'uso di telai mobili era già conosciuto ai tempi di Sebastiano Serlio (1475-1554); lo si deduce dal cenno che Guillaume Philandrier<sup>a</sup> – suo allievo a Roma nei primi anni '40 del Cinquecento – riporta nelle *Annotationes* (1544) al *De architectura* di Vitruvio parlando delle mutazioni del teatro classico.<sup>38</sup>

Ea aut versilis fuit, quum subito tota machinis quibusdam verteretur et aliam picturae faciem ostenderet, aut ductilis, quum tractis tabulatis hac atque illac species picturae nudaretur interior.

[La scena] Era girevole quando, il tutto ruotando su macchine, veniva mostrata un'altra scenografia; era invece mobile se, fatti scorrere i pannelli, si rivelava questo o quel fondale rimasto nascosto.

Philandrier parla qui di periaiti e dell'apertura del prospetto centrale, non espressamente di quinte.

Ma se la quinta è certamente un'evoluzione dei fondali mobili, sarebbe improprio riferire a questi anni un uso consapevole dei telai laterali.<sup>39</sup> Ancora al-

<sup>37</sup> «Sono scene eleganti, ben compartite, prospetticamente corrette, ma d'impianto ancora serliano, in ritardo sulle esperienze contemporanee di Jacopo Torelli o di Giovanni Burnacini», dice POVOLEDO 1998b, p. 172.

<sup>38</sup> Cfr. PHILANDRIER 1544, p. 162.

<sup>39</sup> Come invece proponeva a suo tempo NICOLL 1966, p. 120 dell'ed. it., e come continua a fare, in alcuni casi, anche la critica più recente; cfr. *infra* nota 52.

<sup>a</sup> Segretario di Georges d'Armagnac, vescovo di Rodez, ambasciatore francese a Roma fra il 1539 e il 1544. Michael Jaffé ha voluto riconoscere vescovo e segretario in un dipinto di Tiziano ora conservato alla collezione del duca di Northumberland, Alnwick Castle; cfr. JAFFÉ 1966.

l'epoca delle prime produzioni barberiniane il *Corago* (1630 ca.) conosce solo i perianti per mutar la scena:

Le mutazioni delle scene per rivolgimenti di triangoli o quadrangoli, che apportano tanta maestà e vaghezza allo spettatore, sono proprie di questo nostro modo di fabbricare il palco, poiché chi potrebbe con celerità muover le case massicce e porvi altri edifici senza arte magica o divina? <sup>40</sup>

La descrizione della scena tipica che poi offre il *Corago* è inequivoca: quattro case, due a destra e due a sinistra con le «facciatelle» di sfuggita che convergono verso il fuoco di scena (ovvero quattro strutture angolari fisse) e una «prospettiva» dipinta sul fondo che possa aprirsi al centro scorrendo su guide. Null'altro.

Nella *Pratica di fabricar scene* (1637) di Nicola Sabbatini l'impianto è identico, anche se si prediligono sei case al posto di quattro, con disegni e descrizioni per costruire strutture angolari simili a quelle del *Corago*.<sup>41</sup> Nel libro II della *Pratica*, che si occupa «d'intermedi e macchine», si spiegano i tre modi per mutare la scena: (a) ricoprendo le facciate delle case d'un telo, in origine fissato sul lato nascosto della struttura angolare (LM nella FIG. 4, per intenderci) e quindi srotolato su entrambe le facce della costruzione a libro; (b) facendo scorrere quinte angolari mobili intermedie, nascoste dietro ciascuna casa, che vadano a sovrapporsi a quelle retrostanti, soluzione per cui Sabbatini offre un disegno in pianta (FIG. 5, a fianco esplicitato da un mio grafico). Ma l'entusiasmo di Sabbatini è tutto rivolto al terzo sistema (c), che altro non applica che il principio dei perianti su base triangolare.

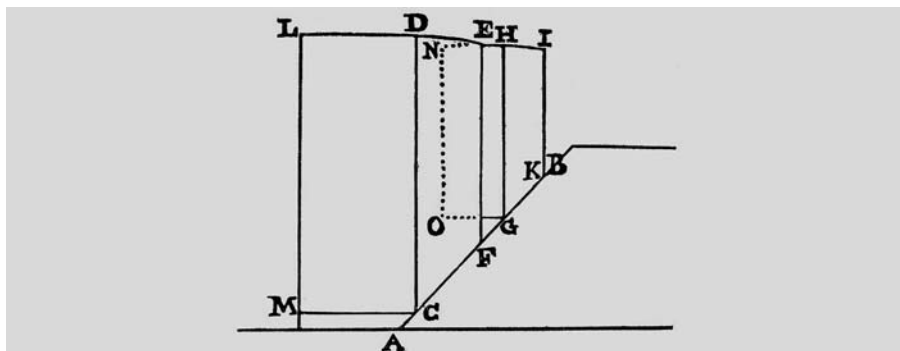


FIG. 4

<sup>40</sup> FABBRI-POMPILIO 1983, p. 31 (mio il corsivo).

<sup>41</sup> L'esempio è tratto dalla seconda figura del cap. XI, libro I, della *Pratica* (p. 19 nell'ed. moderna: POVOLEDO 1955).

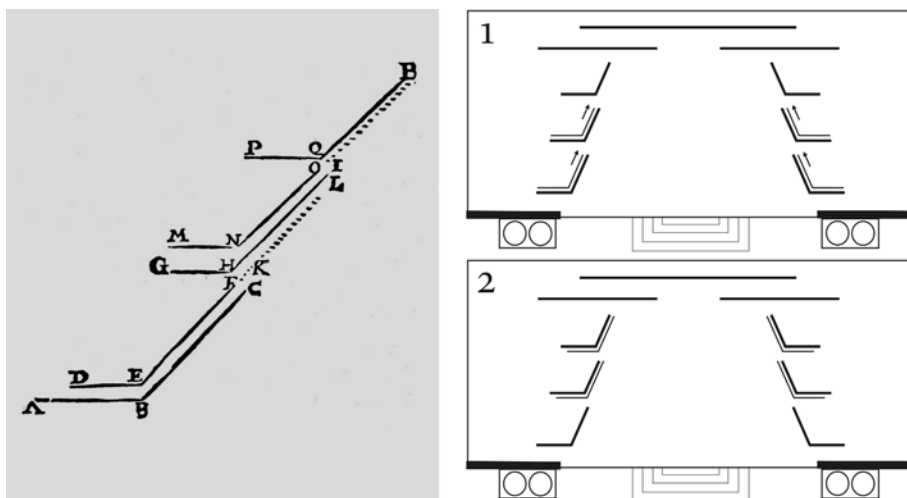


FIG. 5

In merito alla soluzione (b), che molto s'avvicina alla scena 'ibrida', va detto che, a parte l'inconveniente, per la verità previsto, di dover comunque adottare la prima ipotesi per nascondere la casa più vicina agli spettatori (ovvero lasciarla in vista),<sup>a</sup> tale sistema tuttavia occlude le vie d'uscita fra le quinte, e sarebbe in ogni caso inattuabile in una scena pastorale, poniamo nella rospigliosiana *Erminia sul Giordano*. La sensazione è che le prime due soluzioni, invero poco pratiche, siano più teoriche che reali.

Anche Sabbatini conosce molto bene l'uso dei binari e ne parla diffusamente per l'apertura del «prospetto» sul fondo scena e per il movimento delle quinte angolari, ma non fa alcun accenno alla possibilità d'avere quinte scorrevoli in scena. La risposta offerta dal moderno studioso a questa lacuna è nota: la pratica scenica è un segreto di bottega che viene messa su carta solo quando il suo uso è ormai superato, pertanto i trattati si rifanno a soluzioni datate. È una giustificazione vera solo in parte. Se i pannelli mobili erano conosciuti già dal secolo precedente, l'uso di quinte – quale proliferazione del prospetto *ductilis* – non è così innovativo; semmai, come spero di riuscire a

<sup>a</sup> «Ancorché la maniera della quale s'è parlato nel precedente capitolo, cioè di formare le prime case in testa del palco, sia stata per lo adietro la più praticata e la più comune, tuttavia pare ch'abbia questo difetto che, essendosi alle volte mutate le scene delle case in selve, in monti od altro, non pare ch'abbia molto di buono o di verisimile che restino quei due pezzi di case soli, senza trasmutarsi anch'essi» (II, 3); p. 62 dell'ed. moderna della *Pratica* di Sabbatini (POVOLEDO 1955).

spiegare, all'inizio apparve soluzione non del tutto soddisfacente per l'immaginario teatrale comune.

Al contrario la quinta angolare fissa, o a libro, detta in questi anni comunemente «casa», era la pratica più diffusa e – contrariamente all'ipotesi comune – di maggior successo. L'etimo della parola 'quinta', oggi dimenticato, conferma la fortuna dell'impianto angolare: in spagnolo *quinta* viene infatti a dire 'casa di campagna, villa, casa nobiliare'; e fra tutte le etimologie più o meno fantasiose finora proposte è l'unica che mi sentirei di accogliere.<sup>42</sup>

### *Il fraintendimento storiografico*

Fino agli anni '20 del Seicento l'uso delle quinte mobili doveva essere limitato a spettacoli-evento come quelli fiorentini; in seguito, ed è ancora una pratica diffusa negli anni '60, il teatro-tipo adottò di preferenza la scena fissa con quinte angolari: soluzioni diverse, praticate prima a Parma poi a Roma e finalmente a Venezia, si rivelano le forme più ardite del teatro barocco.

L'uso delle quinte laterali sembra muovere da una significativa innovazione di un «ingegnere» ventenne, Francesco Guitti (1605?-1640), che aveva disegnato macchine teatrali per le feste ferraresi del '20 (proprio in omaggio all'arrivo in città di Taddeo Barberini),<sup>43</sup> per poi replicare il successo, prima di approdare a Roma, al Farnese di Parma (1628).<sup>44</sup>

La recente, preziosa pubblicazione dei bozzetti coevi, desunti da quelle feste, è la prima testimonianza figurativa attualmente conosciuta di un meccanismo a quinte mobili con argano centrale posizionato sotto il palco capace di spostare contemporaneamente tutti i telai.<sup>45</sup> Ma l'indagine su quegli stessi

<sup>42</sup> Elena Povoledo, nella voce *Quinta* dell'*Enciclopedia dello spettacolo* (1961), dichiarava sconosciuta l'origine della parola. Il *Manuale minimo dell'attore* di Dario Fo (1987) azzarda un'ipotesi priva di fondamento: «Pare che ... già nel teatro romano il numero dei pannelli piantati in prospettiva ai lati del palco fosse fissato in cinque per parte» (dal *Glossario* conclusivo). Il *Vocabolario* Treccani di Aldo Duro (1986-1994) rimanda ad un improbabile periatto a cinque facce: probabilmente fraintende l'ipotesi, altrettanto arbitraria, di MIGLIORINI-DURO 1950 che voleva la scena divisa in cinque parti. Lo stesso BATTAGLIA 2002 tace i motivi dell'uso teatrale del termine. E tacciono tutti gli altri vocabolari, salvo CORTELAZZO-ZOLLI 1988 che, oltre a segnalare la derivazione spagnola, ne individua l'uso teatrale almeno dalla fine del Settecento (1780, nel veneziano Carlo Gozzi), attestando fin dal 1708 (in un testo del calabrese Giovan Francesco Gemelli Careri) uno dei modi lagunari di chiamare le case nobiliari. In realtà sembra ragionevole che l'uso – in ambito teatrale tutt'oggi limitato alla lingua italiana – risalga al secolo precedente, quando la cultura spagnola era diffusa su tutta la penisola.

<sup>43</sup> Cfr. ZIOSI 2002, p. 224 sgg.

<sup>44</sup> Si veda *infra* nota 51.

<sup>45</sup> ADAMI 2003.



disegni non ha colto la sostanziale differenza che quella soluzione scenotecnica oppone all'idea di Torelli. In buona sostanza, le quinte di Guitti, quelle stesse che riutilizzerà a Roma dal '33, sono sì mosse contemporaneamente, ma non sono 'doppie a sostituzione' come quelle di Torelli, bensì semplici: una volta rientrate non spingono in scena un altro *set*, semplicemente spariscono. La differenza non è secondaria perché un sistema a quinte semplici, in quanto tale, non permette alcuna mutazione, mentre riesce ad avere una sua legittima funzionalità solo se si innesta su un impianto a scena fissa, venendo a formare il sistema che qui ho chiamato 'ibrido'.<sup>46</sup>

Ma trascurate le specificità dei bozzetti del '25-'28 si è preteso individuare in Guitti l'artefice delle quinte che saranno poi di Torelli e, per una sorta di slancio retroattivo, anche il suo predecessore, Giovanni Battista Aleotti, è diventato fautore della più tipica soluzione della scenotecnica barocca, fraintendendo però le notizie sul movimento 'a vista' del prospetto con la pratica delle quinte mobili.<sup>47</sup>

<sup>46</sup> È sintomatico l'imbarazzo di Adami che, ogni volta che descrive i disegni delle quinte usate da Guitti, deve ammettere le incongruenze con il sistema 'a sostituzione' di Torelli: «valgono le stesse considerazioni fatte a proposito di altri schizzi analoghi ... Il disegno risulta cioè incompleto»; e più oltre: «A ben vedere infatti è assente la corda posteriore e la relativa girella che avrebbero dovuto collegare la [seconda] quinta che faceva il suo ingresso nel palco» (ADAMI 2003, p. 135). Non c'è perché non c'è neanche la quinta da far rientrare. Il disegno non è affatto incompleto, semplicemente riproduce un meccanismo ad argano per muovere un *set* di quinte semplici.

<sup>47</sup> «Nonostante numerosi indizi dimostrino inequivocabilmente che l'Aleotti, precedendo di gran lunga il Torelli, avesse inaugurato questa forma di mutazione scenica almeno a partire dal 1618 ...» (ADAMI 2003, p. 40 nota 8). Poi però gli «indizi» non sono più così «inequivocabili» se: «*Verosimilmente* un sistema di quinte piatte capace di muoversi in modo simultaneo deve essere stato concepito dall'Aleotti nei tornei ferraresi del 1610, del 1612 e del 1624 ... È invece *pressoché* certo l'impiego di questo dispositivo nel gran salone della Pillotta di Parma» (*ibidem*, p. 195, mio corsivo). In realtà non v'è nulla di «certo» perché la sola documentazione citata si limita ad una lettera di Aleotti del 18.III.1618 (I-PAAs, *Teatri e spettacoli*, cart. 1, fasc. 7), dove al solito ci si sta riferendo al prospetto e ad altri movimenti di macchina, non a un sistema organizzato di quinte.<sup>a</sup> (L'intero passo, con note correlate, riappare identico 5 pagine dopo, a p. 200; così, inspiegabilmente, la nota 40 di p. 19 ritorna identica come nota 17 a p. 41: trascuratezze che non depongono a favore del rigore metodologico.)

---

<sup>a</sup> Val la pena rileggere il passo della lettera di Aleotti del 1618 che ha promosso il mito di precursore di Torelli.

... furo posti in opera alcuni di quei tellari, che dovranno fare le scene, che dovranno andare inanti e indietro, e posto al suo luogo un argano per tirarli e spingerli inanti e indietro ...

Il passo lascia in effetti supporre si stia parlando di quinte (il testo completo fu pubblicato per la prima volta in LOMBARDI 1909, pp. 31-33). Tuttavia questo è solo una delle numerose soluzio-

Il fraintendimento era cominciato già prima dell'ultima guerra, quando Franz Rapp (1885-1951), archeologo e all'epoca direttore del Museo teatrale di Monaco, pubblicò sul secondo dei due numeri del «Neues Archiv für Theatergeschichte» i disegni, ritrovati nella Biblioteca ariostea di Ferrara, di una pianta e alzato teatrali con scena a tre ordini di quinte e prospetto:<sup>48</sup> Rapp stabilì che doveva trattarsi della sala ferrarese di S. Lorenzo, gestita dall'Accademia degli Intrepidi (1616), ignorando che quinte di quel tipo, intese quale parte integrante dell'attrezzatura teatrale, avrebbero obbligato a collocare il progetto a Seicento più inoltrato.

<sup>48</sup> Cfr. RAPP 1930.

ni scenotecniche che Aleotti descrive nella lunga lettera e a cui sembra non dar troppo peso, quasi fosse pratica consueta. Giacché, come detto, il riferimento a movimenti di fondali era già in Philandrier (1544) è più probabile si stia parlando della tecnica solita per muovere i prospetti e non le quinte laterali, soluzione che sarebbe stata decisamente innovativa in questi anni e che avrebbe preteso una descrizione più circostanziata. Elimina però ogni dubbio proprio la dettagliata narrazione degli intermedi dello spettacolo che riferisce, con straordinaria ampiezza, anche in merito ad apparenze e mutazioni di scena (I-PAAs, *Raccolta Ronchini*, cart. 14; pubbl. integrale in CIANCARELLI 1987, pp. 87-141). Qui – la descrizione è inequivoca – tutte le mutazioni a vista scendono dall'alto o sorgono dal sottopalco. Di più: ad ogni inizio d'intermedio, il manoscritto suggerisce soluzioni per distrarre il pubblico durante i cambi di scena: «... mentre la scena prepara nova e riguardevole vista cantano così un poco i due cori grandi ...» (p. 109 dell'ed. mod.); «mentre i due soliti cori danno tempo alla scena di fare e di mostrare nuove apparenze ...» (p. 119); «... mentre i due soliti cori dan tempo alla scena di far l'altre apparenze ...» (p. 128) *etc.* L'ipotesi che siano state utilizzate quinte mobili non solo non trova conferma ma è ampiamente contraddetta. E comunque, se si vuol porre primati, lo spettacolo in questione non andò mai in scena, quindi l'unica testimonianza al riguardo, peraltro dubbia, perde di efficacia. Queste valutazioni erano già alla base (seppur non esplicitate) delle considerazioni di Lavin, ma ancora ADAMI 2003 ritiene altrimenti (*cfr.* nota 47), e così, pur citando Lavin, lo stesso CIANCARELLI 1987, pp. 53-54 in nota:

La lettera dell'Aleotti riveste grande importanza per le indicazioni relative ai macchinari scenici della «festa teatrale» ... e testimonia una delle rare menzioni dell'Aleotti relativa ai «telari» con i loro congegni scenici. Per quanto riguarda i «telari», dalle indicazioni dell'Aleotti si può dedurre che si trattasse di un sistema di *coulisses* comandato da un dispositivo centrale, un rullo posto nel sottopalco in linea longitudinale, che collegandosi a ciascun telaio, consentiva alle scene di scorrere con cambiamenti rapidi e simultanei e permetteva una varietà di mutazioni, con automatismi assai perfezionati (per quel che riguarda la prima testimonianza che attesti l'impiego di un sistema di *coulisses* analogo a quello descritto, nella storia della scena in Italia, si veda LAVIN, *Lettres de Parmes...* cit., p. 114, che ne fissa il debutto al 1628 ...).

In sostanza, sulla base di un indizio, peraltro estraneo alle quinte mobili, Ciancarelli ha descritto quella che sarà poi la proposta di Guitti, e che Adami, pur conoscendo i disegni di Guitti, legge addirittura come sistema torelliano.

Benché Irving Lavin in un articolo del 1964 avesse contestato la tesi di Rapp,<sup>49</sup> l'immagine dell'Aleotti precursore di Torelli era coerente con l'assimilazione delle quinte scorrevoli alla cinquecentesca apertura/chiusura del prospetto. Le indagini sulla scenografia aleottiana per *Il Sacrificio* di Agostino Beccari allestito a Sassuolo nel 1587 stabilirono quindi che in quell'occasione furono usate quinte mobili, sebbene la cronaca coeva descrivesse senza ambiguità una scena pastorale tridimensionale fissa, d'impianto tipicamente serliano, senza mutazioni – intermedi compresi – salvo le solite macchine per nubi e voli.<sup>50</sup> Aleotti diventa così il precursore di tale fortunatissima pratica, ch'egli si ritroverà a utilizzare dapprima nel Teatro degli Intrepidi e poi nell'altra sala ferrarese detta «Grande» (anni '10), e insomma in qualunque suo contributo teatrale, compreso il Farnese di Parma (1618), che in realtà potrà valersi di quinte scorrevoli solo dieci anni dopo, con l'intervento appunto di Guitti.<sup>51</sup> E così anche di recente capita di trovare quinte mobili riferite a quasi tutti i grandi scenografi attivi fra fine Cinque, primo Seicento.<sup>52</sup>

Sia chiaro: Aleotti può anche aver utilizzato quinte scorrevoli ma, sulla base delle attuali conoscenze, non è possibile affermarlo. E in ogni caso non ha senso cercare con tanto accanimento l'«inventore» dei telai scorrevoli, per-

<sup>49</sup> Cfr. LAVIN 1964a, p. 108 nota 15.

<sup>50</sup> La presenza di quinte mobili su rotaie sarebbe suggerita dal «dispositivo che, nel secondo intermezzo, faceva in modo che i tronchi degli alberi della scena si aprissero a metà per farne uscire alcune ninfe» (IVALDI 1974, p. 25). In realtà la descrizione della scena delinea senza alcun dubbio alberi che si aprono, soluzione irrealizzabile con quinte mobili, ma facile da praticare in un'ambientazione tridimensionale.

<sup>51</sup> Aleotti progettò sì il Teatro Farnese, ma non ebbe modo di terminare i lavori. L'inaugurazione del 1628, dove – così pare – si utilizzarono davvero quinte su binari, fu concepita e realizzata da Francesco Guitti; in nessun caso le poche notizie relative al contributo dell'Aleotti, disegni compresi, consentono d'ipotizzare un precedente impiego di telai scorrevoli se non relativamente ai prospetti. Utili per l'informazione documentaria (benché sull'Aleotti la tesi sia ancora legata al 'frintendimento' di cui s'è detto): CIANCARELLI 1987 e MAMCZARZ 1988.

<sup>52</sup> «L'acquisizione di stampo neo-vitruviano delle mutazioni a vista delle scene, attestatasi con Lanci, con Buontalenti e con Giulio Parigi, trova in Aleotti un esecutore entusiasta ... I telari si moltiplicano nel teatro della Sala Grande dopo il riallestimento del '12, in cui ... un arcoscenico ... enfatizza il nuovo gioco delle quinte piatte, scorrevoli su binari, che sarebbero piaciute a Inigo Jones»: così TOSCHI CAVALIERE 2002, p. 627. Baldassarre Lanci in realtà usò esclusivamente periatti (cfr. POVOLEDO 1969, p. 421 sgg.), e le presunte quinte scorrevoli del Buontalenti e poi del suo allievo Giulio Parigi si limitano agl'intermedi delle feste fiorentine di grande spesa. Nel caso della *Pellegrina* s'ipotizza l'uso di periatti per i sei intermedi (cfr. TESTAVERDE MATTEINI 1991, p. 98) unitamente alla mutazione del fondale («prospetto»), che si riproponeva per ben sette volte, come registra con stupore Rossi 1589. Questa fu quasi certamente la tecnica usata da Giulio Parigi, e ad essa si rifarà anche Inigo Jones (cfr. PEACOCK 1982, pp. 195-216).

ché questi saranno comparsi all'occasione quale duplicazione laterale del prospetto centrale, senza che ci fosse vera consapevolezza dell'innovazione. Se l'Aleotti ha preferito non usare tale pratica – magari non estranea alle sue competenze – significa semplicemente che la considerava una «macchina» poco funzionale al proprio immaginario teatrale.

Di fatto la quinta dipinta fu all'inizio una soluzione troppo poco realistica per il 'vero' del teatro e poteva essere tollerata solo in condizioni di artificio estremo, come negli intermedi. Per lo spettatore abituato alle scene serliane tridimensionali la quinta è infatti un compromesso: offre sì la mutazione a vista ma, pur con tutta l'abilità della pittura prospettica, irrigidisce e appiattisce la scena. Bastiano de' Rossi, il cronista degli intermedi fiorentini del 1589, si stupisce per le nuvole e i movimenti di macchina come per le mutazioni continue nelle scene della *Pellegrina*, ma non attinge al piacere quasi sensuale con cui l'anonimo spettatore del *Sacrificio* sassolese dell'87 indugia sulle mirabilie della scena tridimensionale aleottiana.<sup>53</sup> Torelli, oltre a rompere drasticamente con la tradizione del teatro di corte, può permettersi le quinte a sostituzione – ovvero una soluzione eminentemente pittorica – proprio perché opera nei teatri pubblici, dove non ci si aspettava molto di più che una scenografia ordinaria.<sup>54</sup>

Non voglio sminuire la portata della proposta di Torelli bensì sottolineare come l'innovazione, seppur stupefacente per la tecnica, dovette apparire, quantomeno nei primi anni, un depauperamento del fascino e del realismo offerto dal corpo fisico della scena. È per questo che il Teatro Barberini, un teatro sì pubblico ma di concezione principesca, non adotterà mai le sole quinte, nemmeno molto dopo l'*exploit* del fanese e i suoi successi parigini. Ma val la pena, a questo punto – ora abbiamo tutti gli elementi –, ripercorrere la vicenda scenografica dell'opera barberiniana precedente a *L'armi e gli amori*: consolidata una teoria scenotecnica, giova ora ritornare alla drammaturgia proprio di quelle opere che hanno preparato la strada alla scena 'ibrida' adottata nel Teatro Barberini.

<sup>53</sup> Cfr. la relazione riprodotta in IVALDI 1974, p. 7-14.

<sup>54</sup> In quest'ottica, l'azione propagandistica di Torelli – prima col *Cannocchiale* di Bisaccioni, poi con l'*in folio* del *Bellerofonte* e l'omaggio (ormai fuori tempo utile) degli *Apparati scenici* del '44 al cardinal Antonio Barberini – può allora rivelarsi quasi un'*excusatio* per il tradimento scenografico messo in atto: non più scene reali ma solo e comunque *trompe l'œil* (cfr. BISACCIONI 1641, NOLFI 1642 e TORELLI 1644).

## I TEATRI DEI BARBERINI

Salito al soglio pontificio nel 1623 come Urbano VIII, Maffeo Barberini concesse al fratello Carlo e ai suoi tre figli, Francesco (1597-1679), Taddeo (1603-1647) e Antonio (1607-1671) – il primo e l'ultimo creati cardinali nel '23 e nel '28 –, di disporre di finanziamenti sufficienti per erigere un palazzo di rappresentanza adiacente al crocevia prospettico voluto da Sisto V, quello delle Quattro Fontane. Cominciati già nel '25 i lavori di ristrutturazione della residenza, in pochi anni Roma avrebbe visto sorgere uno dei più sontuosi palazzi cittadini, cui contribuirono artisti come il Maderno, il Cortona, il Borromini e il Bernini.<sup>55</sup>

*Prima del 'Sant'Alessio'*

L'attività celebrativa cominciò molto presto,<sup>56</sup> e già nell'estate del 1628 fu rappresentato in musica il *Marsia* di Ottavio Tronsarelli, probabilmente col titolo *Contrasto di Apollo e Marsia*.<sup>57</sup> L'operina, tipicamente pastorale, è ancora legata ad ambientazioni mitologiche popolate di dèi quanto più possibile canori. La scena – chiaramente di stampo serliano, con tanto di corso d'acqua dove Marsia andrà ad immergersi – non prevede cambi di scena, tuttavia la prima apparizione di Pallade, quasi prologo all'opera, è probabilmente in macchina sopra una nuvola; qui si registra pure un temporale con pioggia e fulmini.<sup>58</sup>

Non ci sono notizie precise, ma è ragionevole pensare che lo spettacolo fosse allestito nel «salotto» del palazzo che poi diverrà usuale per gli spettacoli teatrali, almeno fino all'erezione del Teatro Barberini.<sup>59</sup> Si tratta della stanza del piano nobile più tardi detta «dei Marmi» (nell'FIG. 6 quella in evidenza) che affianca il salone principale affrescato dal Cortona. La sala, usata ancor oggi per occasioni celebrative,<sup>60</sup> misura 13 × 17 metri e, sebbene preveda

<sup>55</sup> Per la storia politica e culturale del palazzo, v. il fondamentale WADDY 1990.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 392 nota 199, si riferisce di feste fin dal 1626.

<sup>57</sup> Libretto pubblicato in TRONSARELLI 1631, pp. 217-242. Frederick Hammond (1984, pp. 201) suppone che le musiche (perdute) fossero di J. H. Kapsberger.

<sup>58</sup> Non ho idea di come venisse resa la pioggia; è uno dei pochissimi effetti di cui Sabbatini non parla, ma ritornerà spesso negli allestimenti barberiniani: sarà anche in *Erminia* (1633), in *Teodora* (1635) e in *Chi soffre spera* (1639), suscitando lo stupore di Gian Vittorio Rossi (cfr. qui l'APP. II).

<sup>59</sup> Cfr. WADDY 1990, pp. 57 e 360 nota 33.

<sup>60</sup> L'olio di Carlo Santarelli del 1867 (*Sala dei Marmi di palazzo Barberini*, Museo di Roma) raffigura il locale addobbato per uno scenografico banchetto; ancora una recentissima foto, pubblicata in WADDY 1990, p. 200, mostra la sala apparsa per l'esecuzione d'un concerto.

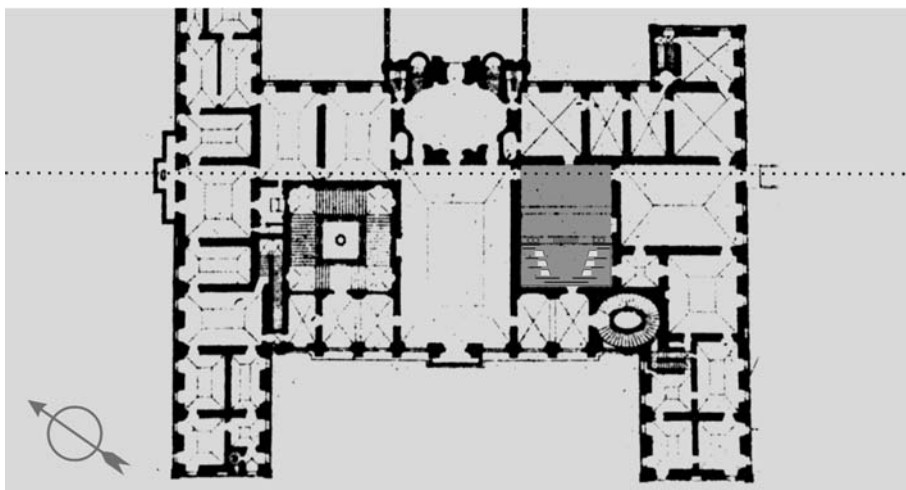


FIG. 6

un ampio soffitto a volta (che invade il piano superiore), occupa meno della metà dell'area di quello che sarà il Teatro Barberini; tuttavia qui si allestirono *Sant'Alessio*, *Erminia sul Giordano* e soprattutto *Teodora*, uno degli spettacoli più complessi dell'intera produzione barberiniana.

Ho collocato il palco verso la parete sud-ovest della sala (il nord è indicato nella fig. dalla freccia a sinistra), perché dalla parte opposta si aprivano i due ingressi principali, quelli che il progetto architettonico del palazzo aveva voluto allineare su un asse ideale (qui tratteggiato) che congiungesse il balcone centrale del lato nord con l'ingresso della facciata sud.<sup>61</sup> In corrispondenza della sala che si affaccia sul lato sud-est, ma al piano superiore, era posto il «guardaroba», ovvero il locale dove gli attori sostavano e si cambiavano.<sup>62</sup>

Come ha recentemente mostrato Elena Tamburini, è il 1629 l'anno del primo allestimento di *Sant'Alessio*, in anticipo di due stagioni sulla prima datazione finora nota.<sup>63</sup> Gli spazi saranno stati presumibilmente gli stessi del *Marsia*, ma quest'esordio del Rospigliosi drammaturgo sembra meno importante

<sup>61</sup> Sul significato simbolico di quest'asse, *cfr. infra* pp. 64-65 sgg. C'è poi un episodio legato all'allestimento dell'*Erminia* (1633) che conferma la dislocazione del palco: per vedere la rappresentazione un giovane spericolato si arrampicò su una delle finestre della sala – poste in alto sulla parete a nord-est che guardano sopra le stanze a fianco della sala ovale (nella pianta apparentemente adiacenti) – per poi cadere rovinosamente sul pubblico; *cfr.* la memoria di Francesco Barberini in WADDY 1990, p. 338.

<sup>62</sup> *Cfr.* WADDY 1990, p. 57.

<sup>63</sup> *Cfr.* TAMBURINI 2003.

dell'altra opera allestita sempre in quell'anno, in casa del barone Hohen Rechberg, e dichiaratamente legata ai Barberini.<sup>64</sup> Si tratta della *Diana schernita* di Giacomo Francesco Parisani e Giacinto Cornacchioli, opera anch'essa pastorale, in cinque atti senza divisione in scene (come l'*Orfeo* monteverdiano, per intenderci). Il motivo d'interesse è l'approccio libertino al soggetto e l'uso autocelebrativo che ne fanno i Barberini: i quali, oltre ad apparire nella vicenda sotto forma d'api (l'arma di famiglia) per suggerire il nettare da un Endimione trasformato in un francesissimo giglio, pubblicano la stampa della partitura, dove appare la dedica al principe Taddeo Barberini.<sup>65</sup> *Diana* però, se prosegue la contrapposizione postrinascimentale del *Marsia* fra la bellezza della ragione, avocata ai Barberini, contro il buio dell'ignoranza, indugia su toni equivoci e soprattutto gioca con questioni di politica morale di pericolosissima attualità. Che Parisani si proponga quale libertino, e lo faccia col *placet* dei nipoti del papa, lo dimostra proprio l'inequivocabile riferimento a Galileo «novello Endimione», già inquisito dalla Sacra Rota e di lì a qualche anno obbligato all'abiura.<sup>66</sup>

Accanto a un taglio drammaturgico provocatoriamente innovativo, l'opera accoglie tuttavia una scena pastorale fissa, non solo priva di mutazioni (senz'intermedi) ma persino reazionaria nella sua impostazione cinquecentesca – con tanto di «antro» in cui nascondersi e laghetto per le abluzioni.

I riferimenti ai tre elementi caratteristici (alberi, grotta e acqua) compaiono in tutti gli atti, sia nei versi cantati sia nelle didascalie, e non permettono di ipotizzare nemmeno una sola mutazione (come invece avveniva con l'inferno di *Orfeo*): l'interazione con fronde, rocce e ruscelletti è tale da riconoscerli reali e praticabili.

<sup>64</sup> Cfr. HAMMOND 1994, p. 201.

<sup>65</sup> CORNACCHIOLI 1629 (se ne attende l'edizione critica, cfr. ANTONICEK 2002, pp. 295-310).

<sup>66</sup> Potrei addirittura supporre che la scomparsa dalla scena romana di librettista e compositore della *Diana* all'indomani della condanna di Galileo (1633) vada legata all'impossibilità d'occultare il successo di un'opera scomoda, che rimaneva nella memoria proprio nella stampa Robletti. Significativa è la presa di distanza dello stesso Rospigliosi osservata da FABBRI 1990, p. 55 e nota 56 (della II ed.). Ma non solo d'imbarazzanti temi politici trabocca *Diana*. Se il bel-Endimione da pastorello vanesio si erge – canocchiale alla mano – ad emblema della cultura scientifica progressista, la sua brutale controparte, il satiro Pan, smanioso anch'egli per la frigida Diana, fa leva su una fisicità esibita a cui la prelatura che assistette all'opera – lo noterà J.-J. Bouchard, prezioso osservatore del Carnevale romano (cfr. *infra* pp. 33-35) – difficilmente sarà rimasta indifferente. Che l'opera abbia qualcosa d'immorale a partire proprio dal suo immaginario estetico, lo si coglie non solo dalle provocazioni sessuali di Pan, ma soprattutto dalle nudità reiteratamente esibite da Diana e dalle ninfe al bagno: quasi che la condanna della lussuria sia l'alibi per ostentarla. (Non c'è bisogno di ricordare che Diana era interpretata da un cantante uomo; del resto, come mostra la prima incisione dell'*Erminia*, anche il fiume Giordano si mostrerà nudo in scena; cfr. TAV. IIa/2.)

Gli 'effetti speciali' sono limitati alla discesa d'Amore su una nuvola e alle metamorfosi d'Endimione (nei panni d'Atteone), prima in cervo e poi in giuglio. Per durata (un'ora circa)<sup>67</sup> e contenimento dell'apparato scenotecnico, *Diana* potrebbe essere assimilata a un'opera accademica (soggetto a parte), una di quelle che i collegi romani facevano allestire dai propri studenti, sfruttando lo stupore delle mutazioni su periatti.<sup>68</sup> E invece, come accennavo, di periatti non se ne vede l'ombra: il prestigio principesco dell'offerta barberiniana anche in questo caso rimane legato al realismo (seduzioni comprese) della scena a rilievo.

L'anno successivo, il 1630, è l'anno della morte di Carlo Barberini, padre dei tre fratelli; è anche l'anno della peste (che tuttavia arriverà a Roma solo l'inverno successivo) e non sopravvivono notizie di allestimenti d'opera accolti nel Palazzo.

### 'Sant'Alessio'

Dopo l'allestimento del 1629, la prima ripresa documentata di *Sant'Alessio* è del 1631, sebbene ancora scarse e confuse siano le notizie. Il dato tramandato è che l'allestimento programmato per Carnevale dovesse aver luogo nel palazzo di via dei Giubbonari, ma che forse fu soppresso per il rischio della peste. Il palazzo ai Giubbonari è quello vecchio, che di lì a poco i Barberini lasceranno per le Quattro Fontane; ma le circostanze inducono a pensare che non ospitasse usualmente commedie, se in genere si preferirono altre sedi per allestirvi spettacoli.<sup>69</sup> L'unica fonte al riguardo pone infatti qualche dubbio circa il luogo e rende poco probabile la tesi del mancato allestimento: «questa sera nel suo palazzo [Taddeo Barberini] fa rappresentare in musica la vita del glorioso santo Alessio romano».<sup>70</sup>

Il nuovo edificio alle Quattro Fontane fu a tutti gli effetti comprato dal primogenito Francesco, ma Taddeo, è l'unico figlio laico di Carlo, l'intestatario della residenza: ecco perché è detto «suo palazzo». Anche la partitura a stampa di *Erminia sul Giordano* colloca l'evento nel «palazzo» di Taddeo Barberini, riferendosi, senza alcun dubbio, alle Quattro Fontane. L'avviso del *Sant'Alessio* parla poi di «questa sera», rendendo improbabile che uno spettacolo lungamente preparato possa saltare nel giro di poche ore: non c'è quindi motivo di credere che non fosse andato in scena. Ma, certo, le uniche cronache ri-

<sup>67</sup> Tale è la durata della registrazione su CD diretta da Luigi De Filippi (1995, Bongiovanni GB 2228-2), che non attua tagli rilevanti.

<sup>68</sup> Cfr. *supra* nota 5.

<sup>69</sup> In effetti l'unico allestimento certamente ospitato ai Giubbonari sarà la *Regina Ester* del '32, opera priva di macchine e cambi di scena.

<sup>70</sup> Cit. in MURATA 1981, p. 223.



maste testimoniano solo la ripresa del '32. In quest'altra occasione assistette allo spettacolo anche un cronista d'eccezione, Jean-Jacques Bouchard (1606-1641), letterato e libertino francese, che di quel Carnevale lasciò gustosissime pagine manoscritte.<sup>71</sup>

La sua memoria sul *Sant'Alessio* è spesso citata ma mai trascritta integralmente e, per l'esuberanza della descrizione, vale la pena rileggerla:

De là Ορεστης fut à la representation que faisoit faire le cardinal Francesco Barberino en son nouveau palais. Le cardinal luy mesme fit entrer Ορεστης par dessous l'eschafaut, et le conduisant par la main le fit seoir à ses pieds sur un petit banc, et commanda à Luca Holsteinius de se tenir près Ορεστης, et luy expliquer le sujet, voulant supleer par cette faveur gratuite et qui ne luy coustoit rien au default des autres, ausquelles semblent l'obliger les recommandations qu'il a eu pour Ορεστης.

Ce fut une des belles representations qui se soit jamais faite à Rome, disoit on. Ορεστης onques ne vit rien de si somptueux, et si agreable. Toute la salle estoit tendue de satin rouge, bleu et jaune avec un dais au dessus, de mesme, qui couvroit toute la salle.

Le theatre eut quatre scenes: la premiere representoit la ville de Rome, avec ses palais; la seconde l'Enfer, d'où sortirent quantité de diables; la troisieme fut le mausol[ée] ou tombeau de St Alexis; et la quatrième une gloire du Paradis où estoit St Alexis avec quantité d'anges. Les nues s'ouvrirent, et parut un grand lieu si resplendissant et lumineux qu'à peine le pouvoit on regarder.

Toute la representation fut recité en musique avec ces stili recitativi qu'ils usent en Italie, et l'on oyoit toutes les parolles aussi distinctement que s'ils n'eussent fait que parler. Les

Da lì *Oreste*<sup>a</sup> si recò alla rappresentazione che fece fare il cardinal Francesco Barberini nel suo nuovo palazzo. Il cardinale in persona fece entrare *Oreste* passando vicino al palco<sup>b</sup> e, conducendolo per mano, lo fece sedere ai suoi piedi su una piccola panca. Disse poi a Lukas Holste<sup>c</sup> di fare compagnia a *Oreste*; Holste gli spiegò il soggetto, volendo assecondare [il cardinale] con questa cortesia gratuita, che nulla costava rispetto a quanto le raccomandazioni ricevute per *Oreste* sembravano obbligarlo.

Si disse che fu una delle più belle rappresentazioni mai fatte a Roma. Anche *Oreste* non aveva visto nulla di più apprezzabile e sontuoso. Tutto era tappezzato di raso rosso blu e giallo e una copertura dello stesso [tessuto] sovrastava tutta la sala.

Il teatro mostrò quattro mutazioni: la prima rappresentava la città di Roma con i suoi palazzi, la seconda l'Inferno da dove uscirono quantità di diavoli, la terza era il mausoleo o tomba di Sant'Alessio, e la quarta la gloria del Paradiso con Sant'Alessio e numerosi angeli. Le nuvole s'aprono ed apparve una visione così risplendente e luminosa che si poteva guardare appena.

Tutta la rappresentazione fu recitata in musica con questi stili recitativi che si usano in Italia, e si capivano tutte le parole distintamente come se stessero parlando. Le voci era-

<sup>71</sup> Cfr. KANCEFF 1976, I, pp. 151-152.

<sup>a</sup> Curiosa figura di viaggiatore letterato e libertino, Bouchard scriveva di sé sempre in terza persona chiamandosi, alla greca, Ορεστης, *Oreste* appunto.

<sup>b</sup> Letteralmente avrei dovuto tradurre «sotto il palco» ma, visto il contesto, l'ho ritenuto privo di senso; *eschafaut* potrebbe anche significare «spalti», tuttavia non ho notizie che nel 'salotto' fossero previste gradinate per il pubblico.

<sup>c</sup> Spesso latinizzato in Lucas Holstenius (1596-1661), erudito tedesco che, convertitosi al cattolicesimo, divenne bibliotecario dei Barberini.

voix estoit toutes excellentes, estant l'eslite des musiciens du Palais et de Rome.

Les recitans qui representoient ou femmes ou choeurs ou anges estoit beaus en perfection, estans ou jeunes pages, ou jeunes chastrez *di cappella*, de sorte que l'on n'entendoit que souspirs sourds par la salle, que l'admiration et le desir faisoient eschaper dai petti impavonnazzati, car pour les rouges, ayants plus d'autorité, ils se comportoient aussi plus librement, jusques là *χε λε χαρδ. Σαν Πιοργιο*, et *Αλδοβρανδιν*, *protensis labijs et crebris sonoris-que popismatibus glabros hos ludiones ad sua via invitabant*;

et les habits estoit extremement considerab[les] et pour la richesse et pour le soing avec lequel ils avoient esté faits, ayants tellement pris sur statues [ou] medailles a...

[...]

A la sortie de là *Ορεστης* fut prié par le Sr de la Grilliere de venir souper chez l'ambassadeur, qui traictoit tous les François. Mais il fut avec Holstein souper chez les seigneurs Brandani, gentilshomes romains, où se treuva Antonio Bruni, qui a fait trois livres de rimes et un d'epistres heroiques, et Stefano Lanti [*sic*], qui avoit composé la musique de la representation de St Alexis, lequel fit ce jugement ci du Tedesquin, qu'il sçavoit fort bien jouer de la theorbe, et qu'il avoit une grande theorie de musique, mais qu'il ne reussissoit

no tutte eccellenti, essendo le migliori fra i musicisti della casa e di tutta Roma.

Gli attori che impersonavano femmine, coristi o angeli erano così straordinariamente belli, essendo giovani paggi o giovani castrati *di cappella*, che per tutta la sala non si sentivano che sordi sospiri mossi dall'ammirazione e dal desiderio di *petti impavonnazzati*,<sup>a</sup> proprio perché i porporati, godendo di maggior autorità, si comportavano assai più liberamente, al punto *che i cardinali San Giorgio*<sup>b</sup> e *Aldobrandini*<sup>c</sup> con le labbra protese invitavano ai baci questi attori imberbi con ripetuti e sonori schiocchi;<sup>d</sup>

anche i costumi erano particolarmente sontuosi sia per la ricchezza che per la cura con la quale erano stati confezionati, essendo stati direttamente ricalcati da statue o medaglie (antiche).<sup>e</sup>

[...] f

Usciti da lì *Oreste* fu pregato dal signor de la Grilliere di venire a cena dall'ambasciatore che aveva invitato tutti i francesi, ma preferì cenare con Holste dai signori Brandani, gentiluomini romani. Qui ha incontrato Antonio Bruni che ha scritto tre libri di rime e le *Epistole eroiche*,<sup>g</sup> e Stefano Landi, che aveva composto la musica per la rappresentazione di Sant'Alessio, il quale ha così giudicato il Tedeschino:<sup>h</sup> molto abile nel suonare la tiorba, molto competente nella teoria musicale, ma assai meno capace nella pratica, non

<sup>a</sup> Riferimento ai cardinali (da 'paonazzo', non da 'pavone').

<sup>b</sup> Pietro Maria Borghese (1599-1642), cardinale di San Giorgio (1624), ritratto in un celebre dipinto di Cortona, ora al Minneapolis Institute of Art.

<sup>c</sup> Ippolito Aldobrandini jr (1596-1638), creato cardinale il 19 aprile 1621 da Gregorio xv.

<sup>d</sup> L'uso curioso del latino o della traslitterazione in greco (sia di termini italiani che francesi) in genere individua annotazioni scabrose o censurabili.

<sup>e</sup> Lacuna del testo.

<sup>f</sup> Qui è riprodotto lo scenario dell'opera *Argomento della Rappresentatione di S. Alessio*; è la versione «s.n.t.» che coincide appunto con la prima redazione del 1632 (v. oltre).

<sup>g</sup> BRUNI 1627. I «tre libri di rime» a cui si riferisce Bouchard dovrebbero rimandare alla *Selva di Parnaso* del 1615, in due volumi, poi completato con il terzo l'anno successivo intitolato *Ramo della selva di Parnaso* (Venezia: Ambrogio Dei). In realtà nel 1630 Bruni aveva pubblicato anche *Le tre grazie* (Roma: Ottavio Ingrassia).

<sup>h</sup> Quasi certamente si tratta di Giovanni Girolamo Kapsberger (1580-1651), liutista e compositore al servizio dei Barberini a cui Hammond aveva riferito la musica del *Marsia* (v. sopra).

<p>pas bien à la pratique, n'ayant aucune facilité ni promptitude.          Au retour, sur les 5 heures, Ορεστης treuva des chars en place Navone ...</p>	<p>avendo alcuna facilità d'improvvisazione.<sup>a</sup>          Al ritorno, verso le ore cinque, <i>Oreste</i> trova alcuni carri in piazza Navona ...</p>
---	--

Rispetto all'impianto pastorale di *Diana*, qui gli spazi richiedono un allestimento più impegnativo. In effetti *Sant'Alessio* è un'opera di grandi mezzi e dai tempi più che raddoppiati, lavoro che in un certo senso vuol sancire l'ingresso dei Barberini nella produzione operistica romana.<sup>72</sup>

In occasione del riallestimento del '34, anche di quest'opera si stampò la partitura, ornata con otto riproduzioni di scena incise da François Collignon (TAV. 1A-C).<sup>73</sup> Sarebbe un errore pensare però che lo spettacolo visto da Bouchard sia il medesimo testimoniato dalla musica a stampa. Silke Leopold ave-

<sup>72</sup> Lo spettacolo fu sì meno complesso di quello poi allestito nel '34: ma è infondato dire che «la rappresentazione del 1632 non ebbe mutazioni di scena e impiego di macchine» (ZANGHERI 1985, p. 112).

<sup>73</sup> Sono pubblicate come tavole f.t. in LANDI 1634.

<sup>a</sup> Il giudizio di Landi – da ricondurre al contesto privato in cui fu espresso – pur prezioso per lo stile di Kapsberger, forse risente di rivalità professionali che hanno buon gioco nel ritenere gli stranieri poco abili in una pratica così italiana come il continuo estemporaneo.

<sup>b</sup> L'attribuzione dei disegni è stata a lungo discussa. Se per l'incisore non vi sono dubbi – François Collignon, come da firma – per l'«inventor», indicato da un monogramma che incrocia una B con una F o S minuscola (il taglio orizzontale non è individuabile), si sono fatte numerose ipotesi. Fino agli anni Cinquanta del secolo scorso lo scenografo accreditato era Gian Lorenzo Bernini; ma LAVIN 1964b, p. 569 nota 3, dimostrò infondata la tesi citando, sulla scorta di note di pagamento, Pietro da Cortona operante nel '32 (Guitti compare nel '34) e l'architetto Francesco Buonamici possibile autore del disegno delle scene. FAGIOLO 1969, p. 229, sensibile alle esigenze del mercato, sostenne la paternità del più celebre Cortona su presunti indizi stilistici poi contestati da LAVIN 1980, p. 160 nota 7. POVOLEDO 1980, con la tesi del riutilizzo delle scene, diede nuovi argomenti a FAGIOLO 2000, p. 79-80. Di fatto se Cortona ideò le scene del '32 che servirono poi a Guitti, il monogramma conferma che il disegno fu realizzato da altri. In un intervento al convegno veneziano sul melodramma seicentesco Stuart Reiner (*cfr.* MURARO 1976, pp. 375-376) azzardava con scarso successo che il monogramma fosse un omaggio dell'incisore a Francesco Barberini. Più di recente PETRUCCI 1985, pp. 144 e 155, ha proposto il nome di Stefano Della Bella, ma è sufficiente scorrere la tipologia dei monogrammi dell'incisore (BAUDI DI VESME 1906, *ad vocem*) per accorgersi che in nessun caso s'incontra la sigla «SB». Allo stato attuale la prima tesi di Lavin (Francesco Buonamici) è l'unica che conservi una qualche credibilità. Va segnalato che le firme appaiono solo sull'arcoscenico, disegnato su lastra separata da quella di scena; la separazione delle lastre è forse un espediente pratico per non ridisegnare otto volte la stessa cornice, non ci sono prove per ritenerle incise in tempi diversi. HAMMOND 1994, p. 213, riferisce che contemporaneamente alla partitura (comprensiva di tavole) furono messe in vendita anche le sole incisioni rilegate in fascicolo (non ho avuto modo di individuarne alcuna copia, a meno che un esemplare non si conservi alla Biblioteca comunale Forteguerriana di Pistoria riprodotta, con didascalia sbagliata, in D'AFFLITTO 2000, pp. 38-41).

va già confrontato le stesure dei libretti relativi al '32 e al '34, rilevando come in questa seconda redazione, oltre all'aggiunta di due personaggi (Curzio e Religione), ciascuno dei tre atti avesse subito modifiche e aggiunte di scene.<sup>74</sup> Va poi osservato che nell'intervallo fra le due versioni del *Sant'Alessio* era stato chiamato a Roma Francesco Guitti che rivoluzionerà la pratica teatrale barberiniana.

Per capire cosa vide Bouchard nel '32 è necessario ricostruire il riallestimento di Guitti (con l'aiuto delle 8 tavole incise del '34) per poi confrontarlo con la stesura originaria del libretto. La successione delle scene del '34 si propone secondo la tabella a fianco (a destra la mutazione e il numero dell'incisione).

Appare evidente, tenendo d'occhio le tavole di Collignon, che la scena della *Città di Roma*, secondo l'uso della «scena maestra», accompagna l'intero spettacolo. Contrariamente a quanto si potrebbe ipotizzare a prima vista, si tratta quindi di una struttura fissa, ancora una volta d'impianto serliano, costituita da tre ordini di case, probabilmente rese con pannelli angolari (come li si troverà in Sabbatini), che offrono altrettante uscite laterali. Osservando l'ultima tavola (TAV. 1c/8) si nota come la nuvola, probabilmente distribuita su due livelli – uno retrostante più alto e un secondo più avanzato (con Alessio al centro) – cali fra il secondo e il terzo ordine di case, confermando la separazione degli edifici. Proprio attraverso questi spazi s'intuisce che entrassero le quinte scorrevoli raffiguranti prima l'inferno (TAV. 1a/2) e poi la foresta (TAV. 1b/4). La mutazione del giardino (TAV. 1c/7), invece, sostituisce semplicemente il prospetto sul fondo.

Con l'aiuto del grafico di p. 38, è possibile restituire le fasi con cui si sono succedute le mutazioni. La tela si leva su una scena interamente tridimensionale (prologo) [TAV. 1a.1] dove anche il prospetto, una struttura che sorregge Roma trionfante, è a semirilievo. Con la prima scena, il fondale raffigurante un arco (lo si vede per la prima volta nella terza incisione) [TAV. 1b.3] copre le armi della gloria romana. La visione prospettica è dipinta perché propone tre strade che in nessun modo si sarebbero potute realizzare nella Sala dei Marmi, ma dall'incisione sembrano potersi riconoscere fregi dell'arco a rilievo. Tale fondale rimane immutato fino alla fine della scena 2 del

<sup>74</sup> Cfr. LEOPOLD 1976, p. 284 sg.

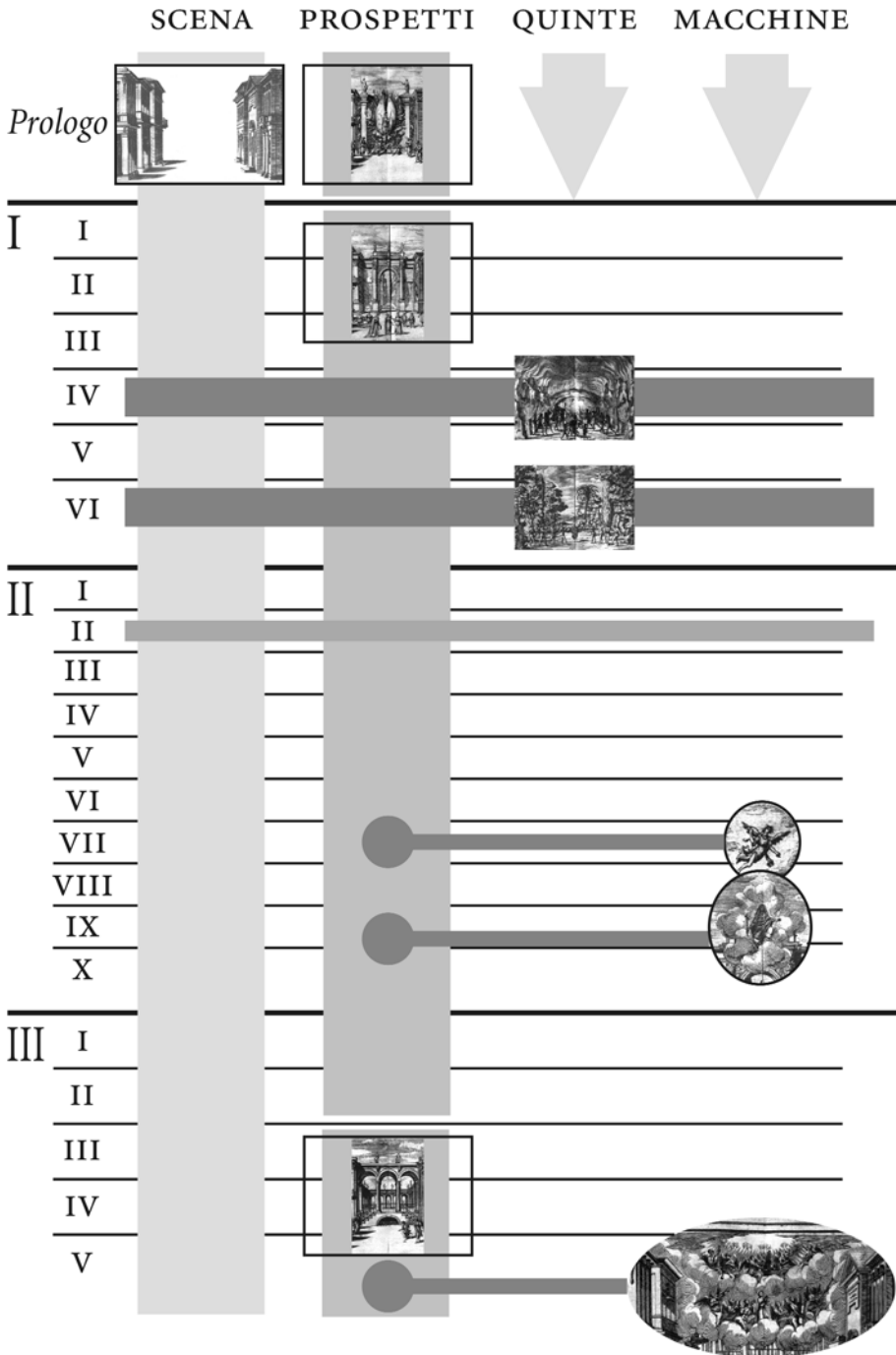
Sopravvive invece almeno una copia delle incisioni prive di arcoscenico (I-Rvat, *Cicognara* VIII, 569) con una scritta aggiunta sulla prima lastra: *Prospettive delle sciene della famosissima rappresentazione di Sant'Alessio fatta dall'eminentissimo signor cardinale Barberino nel Palazzo della Cancelleria in Roma. Con licenza de' superiori. Si vendono da Gio:anni Domenico Rossi alla Pace.* Si tratta di un riedizione tarda delle sole incisioni (Domenico de Rossi operò nei primi decenni del Settecento, v. PETRUCCI 1985, p. 424) ma il riferimento alla Cancelleria è certamente inattendibile.

<i>Sant'Alessio</i> [1634]			
	[Prologo:] Roma, Coro di schiavi	[altare]	I
I	1. Eufemiano, Adrasto	[città]	
	2. Alessio	[città]	
	3. Alessio, Marzio, Curzio	[città]	
	4. Demonio, Coro di demoni	[inferno]	II
	5. Madre, Sposa, Nutrice, Marzio, Curzio [Coro di domestici]	[città]	III
	6. Marzio, Curzio	[foresta]	IV
	[ <i>ballo di contadini</i> ]	[foresta]	
II	1. Eufemiano	[città]	
	2. Demonio	[città]	
	3. Sposa, Nutrice	[città]	
	4. Madre, Sposa, Nutrice, Alessio, Marzio, Curzio	[città]	
	5. Alessio	[città]	
	6. Demonio, Alessio	[città]	
	7. Angelo, Alessio	[città]	V
	8. Demonio, Marzio	[città]	
	9. Religione	[città]	VI
	10. Adrasto, Eufemiano, Nunzio, Coro	[città]	
	[ <i>ballo</i> ]	[città]	
III	1. Demonio, Coro di demoni	[città]	
	2. Adrasto, Coro, Nunzio	[città]	
	3. Eufem., Madre, Sposa, Marzio, Adr., Curzio, Coro d'angeli	[giardino]	VII
	4. Coro d'angeli, Eufemiano, Madre, Sposa	[giardino]	
	5. Religione, Coro di virtù e di angeli	[giardino]	VIII
	[ <i>ballo delle virtù</i> ]	[giardino]	

III atto, quando viene aperto per mostrare una nuova struttura a tre archi – il «giardino» – parzialmente tridimensionale (si riconosce Alessio sotto la lunetta centrale) che rimarrà tale fino alla fine dell'opera. Ovviamente il gioco di mutazioni non finisce qui. La scena 1.4 [TAV. 1a.2] e 1.6 [TAV. 1b.4] si trasformano, a guisa d'intermezzo, prima in inferno (con calata di 'cieli' a grottesca), poi in foresta, sfruttando in entrambi i casi un impianto scenico a quinte scorrevoli.<sup>a</sup> La scena 1.5 permette di liberare il retropalco (evidentemente assai angusto) dalla prima serie di quinte 'infernali' e preparare quelle della 'selva'.

La scena 11.2 in cui protagonista è il Demonio non è, come potrebbe apparire una nuova incursione nel sottosuolo – soluzione che obbligherebbe a un complicato recupero dell'ambientazione infernale – ma un primo piano sul diavolo (probabilmen-

<sup>a</sup> Si parla esplicitamente di «mutazione de' lati» nella lettera anonima introduttiva alla partitura di *Sant'Alessio*; cfr. LANDI 1634, c.n.n. v.



te già travestito da eremita) che, giunto in città, tenterà d'irretire Alessio nella successiva scena 6 e che ora mostra al pubblico la sua vera identità.

Il second'atto, come il primo, gode di due «meraviglie»: il volo dell'angelo (II.7) [TAV. 1b.5], e l'apparizione di Religione (II.9) che «se ne passa per l'aria in un carro cinto di nuvole» [TAV. 1c.6]. E due sono i momenti scenografici 'forti' del terzo atto: il cambio di prospetto che trasforma la città in giardino e la trionfale nuvola di angeli e cherubini musicanti (III.5). Qui la didascalia della partitura precisa:

Comparisce dalla casa del santo la Religione e seco viene un coro di virtù figurate per l'otto beatitudini, quali furono mezzi per Alessio per ottenere la gloria e, nel salire al cielo l'anima di esso, rimangono in terra non essendo il Cielo capace di povertà, di pianto, di sofferenza e altri atti propri delle medesime.<sup>a</sup>

L'ultima tavola di Collignon raffigura infatti la Religione, a terra, affiancata da otto donne (le Beatitudini appunto).<sup>b</sup> I nove personaggi, come detto, escono dalla casa di Eufemiano, padre del santo (probabilmente la seconda sulla destra, quella con un lapide con inciso un testo non decifrabile), confermando ulteriormente la tridimensionalità della scena cittadina. Essendo Alessio collocato fino a quel momento sotto la lunetta centrale del prospetto, dobbiamo supporre che la parte antistante della nuvola sia scesa dall'alto fino a toccare terra, per permettere ad Alessio di salirci sopra da dietro ed essere riportato in Cielo con tutti gli altri musicisti.

Mettendo a confronto lo spettacolo del '34 con quello del '29-'32 descritto da Bouchard ci si accorge di tre particolari: la scena 1.6, quella della «selva», manca completamente; nulla assicura che l'apparizione dell'angelo in II.7 prevedesse un volo; e le due successive scene (dove la Religione compare su un carro di nubi) non ci sono ancora. L'unica mutazione che sopravvive, oltre l'inferno, è quella del giardino, con la calata conclusiva della nuvola di cherubini. In effetti Bouchard ricorda solo quattro scene: Roma, inferno, giardino (*scil.* tomba d'Alessio) e nuvola. Possiamo immaginare che il prologo non godette di una scena propria (nel libretto del '29-'32 è assai più breve e privo di coro); che il prospetto, probabilmente dipinto, si aprì una sola volta per rivelare la tomba d'Alessio (III.3); e che l'unica macchina utilizzata fu quella conclusiva della nuvola. Ci si può dunque spingere a supporre che nel '32 anche l'inferno fosse realizzato con la semplice sostituzione del prospetto.

<sup>a</sup> LANDI 1634, c. 155.

<sup>b</sup> Le otto beatitudini sono quelle enunciate nel *Discorso della montagna* (Mt 5,3-10) e sono il simbolo della croce di Malta (ottagonale). Numerosi membri della famiglia di Giulio Rospigliosi furono cavalieri dell'Ordine di Malta, fra questi suo fratello minore, Giovanni Battista (detto Alessandro). Non è improbabile che la presenza delle beatitudini si ricollegli al giovane cavaliere – il cui nome familiare ha la stessa radice di Alessio – morto prematuramente a soli 22 anni nel 1630. È vero che l'opera era già stata scritta nel 1629, ma le comparse danzanti furono aggiunte successivamente.

### *L'apporto di Francesco Guitti*

Le cose cambiarono l'anno dopo, quando per *Erminia sul Giordano* s'invitò a collaborare Francesco Guitti. Gli esordi ferraresi di Guitti, allievo dell'Aleotti, sono ben noti ai Barberini. Nel '25 aveva curato giostre e rappresentazioni destinate al passaggio ferrarese di Taddeo Barberini, approntando, senza però riuscire ad andare in scena, gl'intermedi per una tragedia «sopra la fuga d'Enea dalla regina Elissa» da allestirsi nel teatro degli Intrepidi, e nel '28 aveva inaugurato il Teatro Farnese di Parma.<sup>75</sup>

Per il Carnevale 1633 il libretto di Giulio Rospigliosi offre a Guitti l'occasione di mettere in mostra il suo talento. Viene rispolverato un vecchio testo, *Il fiume Giordano*, incentrato su due episodi della *Gerusalemme liberata*, l'amore d'Erminia per Tancredi e quello di Lidia per un ignoto cavaliere (che è poi Erminia sotto mentite spoglie). La prima versione, forse rappresentata in privato nel 1625,<sup>76</sup> prevedeva un prologo e due atti rispettivamente di due e nove scene.<sup>77</sup> Rospigliosi rivaluta l'eroina in vesti maschili – il titolo muta in *Erminia sul Giordano* – e aggiunge *ex novo* la maga Armida, all'unico scopo di giustificare i momenti di «meraviglia» scenotecnica.

A dire il vero Guitti, che opera nel solito salone di palazzo Barberini, non aggiunge molto a quanto già visto nella prima modesta versione del *Sant'Alessio* (1629-32) se non l'inedito, almeno per Roma, meccanismo a quinte mobili. Lavora però con tanta sapienza da trasformare lo spettacolo in un evento che i Barberini vorranno propagandare anche visivamente: per la prima volta nella storia dell'opera una partitura a stampa sarà accompagnata da cinque incisioni di scena (TAV. IIA-b)<sup>78a</sup> e presenterà, dopo la lettera

<sup>75</sup> Cfr. *supra* p. 24 e nota 51.

<sup>76</sup> Fu FÉTIS 1841 a proporre questa data poi comunemente considerata un errore. In realtà una copia ms. della prima versione del libretto riporta: «copiato dall'originale del signor Rospigliosi fatto dal medesimo in tempo che era abate» (I-Rvat, *Vat. lat.* 13 336). Rospigliosi ottenne la prelatura nel 1631, e da quel momento nessuno lo avrebbe più chiamato genericamente «abate»: il che lascia supporre che *Erminia* possa essere uno dei suoi primissimi lavori, databili forse alla fine degli anni '20. Il riferimento a una «société d'amateurs» lascerebbe supporre che Fétis avesse visto fonti a noi ignote.

<sup>77</sup> Cfr. CLEVER 1991.

<sup>78</sup> In effetti la dilazione della pubblicazione, avvenuta solo nel 1637 (cfr. Rossi 1637), offre la palma del primato editoriale a *Sant'Alessio*, il cui allestimento dell'anno successivo (1634) godrà anch'esso di partitura a stampa con incisioni di scena (cfr. nota 73).

<sup>a</sup> Delle cinque incisioni di scena solo la II è firmata con due monogrammi: «A. C. in. – F.G. Scp.» tuttavia sciolti nell'antiporta figurata in «Andreas Camasse» delin. – Fed. Greuter incid.». Se «Federicus Greuter» ovvero Johann Friedrich Greuter (1590 ca. - 1662), incisore al servizio



dedicatoria ad Anna Colonna Barberini, un ricordo, adespoto, di quelle mutazioni:

... attesi i piacevoli inganni delle macchine e delle volubili scene che, impercettibilmente, fecero apparire, ora annichilarsi, un gran rupe e comparirne una grotta e un fiume dal quale si vede sorgere prima il Giordano e poi le Naiadi; ora venirsene Amore a volo et appresso nascondersi fra le nuvole; ora per i sentieri dell'aria in un carro tirato da draghi portarsi Armida et in un baleno sparire; ora cangiarsi l'ordinaria scena in campo di guerra, le selve in padiglioni e le prospettive del teatro in muraglie dell'assediate Gerusalemme; ora da non so qual voragine di Averno far sortita piacevolmente orribile i demonii in compagnia di Furie, le quali insieme danzando et assise poscia in carri infernali per l'aria se ne sparissero; et ora poi finalmente Apollo, con vaghissima comitiva di Zeffiri, sopra un carro sfavillante di lucidissimi splendori, far sentire un concerto di inestimabile melodia.

Un'attenta lettura del libretto, unita alle tavole e alla citata memoria, permette di ricostruire con precisione l'impianto scenico che tanto stupore provocò nei contemporanei.<sup>79</sup> Come per *Sant'Alessio*, la scena è fissa per tutti e tre gli atti, ma questa volta l'ambientazione cittadina è sostituita da quella pastorale e le 'case' laterali sono ora alberi e fronde: i movimenti di macchina si limiteranno al Prologo, all'Epilogo e alle tre apparizioni di Armida.

Il Prologo, che nella prima versione prevedeva sei quartine di settenari recitati dalla personificazione del fiume Giordano, ora si trasforma in un breve atto unico con l'apparizione di quattro Naiadi, che cantano in quintetto con Giordano, e di Amore che qui giunge a trovare ricetta per fuggire la vicina guerra (il riferimento è all'assedio di Gerusalemme che servirà per altri giochi di macchina). L'incisione [TAV. IIa.1] poco ci dice, se non che la scena presenta un prospetto diverso dal resto dell'opera, su cui trionfa un enorme masso dalle forme insolite. Ma la lettera sopra citata rivela che le arti di Guitti «impercettibilmente fecero apparire, ora annichilarsi, un gran rupe». È possibile che il masso fosse in grado di ergersi pian piano durante la sinfonia che precede il Prologo. Data la strana forma forse da principio era sdraiato a coprire la retrostante cascatella, per poi sollevarsi ruotando su un lato (quello sinistro guardando la tavola). Tuttavia l'ipotesi contrasta con la didascalia in partitura che quantomeno offre indizi sulla grotta ignorata dall'incisione:

<sup>79</sup> Per le cronache coeve *cf.* MURATA 1981, p. 250 sg.

dei Barberini, preparò le lastre, «Andreas Camasseus delineavit» l'antiporta e «invenit» le scene. Si noti l'uso diverso dei verbi che conferma il ruolo più che esecutivo di Camassei già rilevato da HAMMOND 1994, pp. 207-208, e TAMBURINI 1997, p. 240 nota 175. Come si riferisce in PRUNIÈRES 1913a, p. 13 nota 1, Passeri (apparentemente solo sulla scorta delle incisioni di scena) elogia Camassei proprio per questo contributo; *cf.* PASSERI 1772, p. 160-161.

Nell'aprire della tenda si scorge una rupe la quale rompendosi in minute parti lascia scoperta la grotta del fiume, e dal mezzo dell'acqua sorge prima il Giordano e poi le Naiadi.<sup>a</sup>

Il dato certo rimane l'impianto tridimensionale del prospetto che pone in scena una roccia (con tanto di grotta), fiume e laghetto. La presenza di Amore in cielo mostra come il breve intervento del dio bambino in fine scena avvenga sempre in macchina, apparentemente senza toccare terra.<sup>b</sup>

Con l'inizio dell'opera il complicato fondale del prologo è presumibilmente coperto da un paesaggio dipinto che rimarrà immutato (scene di Armida a parte) per tutti e tre gli atti. Si riconosce infatti lo stesso prospetto sia nella scena II.4 [TAV. IIa.2] che nella III.10 [TAV. IIb.5] dietro la nuvola di Apollo. Gli alberi sui lati, che rimangono tali per tutta l'opera, sono quasi sicuramente a tutto tondo con rami e fronde, secondo il tradizionale modello serliano.

In ciascuno dei tre atti l'apparizione di Armida, del tutto pretestuosa, offre l'occasione per azioni mirabolanti. Nel primo atto, scena ultima, la maga si mostra su un carro volante, come ricordano la memoria citata e la didascalia in partitura.<sup>c</sup> Il secondo atto mostra quanto l'interazione fra librettista e scenografo sia il vero punto di forza. Armida, in attesa di Tancredi, quasi per distrarsi dalla noia, squarcia con le sue arti magiche lo spazio-tempo per vedere come procede l'assedio di Gerusalemme imponendo una graduale mutazione di scena. Il punto conclusivo di questa trasformazione [TAV. IIb.3] mostra chiaramente come il prospetto sia stato sostituito e siano apparsi lateralmente padiglioni militari.<sup>d</sup> L'effetto sorprendente è che l'apparizione della Città Santa, invocata da Armida, muta durante le stesse parole della maga a partire dal decimo verso della scena:

Dunque, tartarei spirti,	10
s'appaghi con vostr'arti il mio desire	
e qui, tra faggi e mirti,	
dimostatene a me, senza dimora	
ciò che si fa pur ora	
là di Gerusalem sull'alta rocca.	15 [II.6]

Possiamo immaginarci l'inaspettato aprirsi del fondale e l'apparizione del castello retrostante («le prospettive del teatro [mutarono] in muraglie dell'assediate Gerusalemme»); dopodiché entrar lentamente le sagome dei padiglioni laterali. L'autore del-

<sup>a</sup> ROSSI 1637, p. 3.

<sup>b</sup> «Volando Amore per aria parla al Giordano e col medesimo volo si inalta fra le nuvole»; dalla didascalia, *ibidem*, p. 12.

<sup>c</sup> «Viene per aria in un carro tirato dai draghi, il quale, discesa che è Armida, sparisce»; *ibidem*, p. 39.

<sup>d</sup> Anche la didascalia in partitura esplicita la mutazione delle quinte: «Mutandosi i lati della scena in un campo attendato, si scopre nella prospettiva la muraglia di Gerusalemme con i soldato alla difesa»; *ibidem*, p. 86.

la memoria vede infatti «cangiarsi ... le selve in padiglioni», e nella tavola sembra che questi abbiano in effetti sostituito almeno in parte gli alberi. È possibile che alcune fronde fossero poste su «gargami», ovvero su rotaie, per esser fatte rientrare, ma è più probabile che l'incisione consideri semplicemente una porzione più ristretta di scena, rendendo meno significativa la presenza degli alberi (che non scompaiono mai del tutto, nemmeno nella scena infernale del III atto). Ma la mutazione fu certamente impegnativa – e si realizzò con estrema lentezza proprio per metterne in evidenza la magia – tanto che Armida è obbligata a prolungare la sua invocazione di altri sei versi (per un totale di dodici):

Fate che qui d'appresso  
 il tutto io miri in chiara imago espresso.  
 Degli assediati ogn'arte et ogni cura  
 a me scena diventi in questi prati,  
 e su l'eccelse mura 20  
 fate ch'io scorga i difensori armati. [II.6]

Dal verso successivo siamo d'un balzo alle porte dell'assediate Città Santa. Argante, soldato a Gerusalemme, sfida un coro di soldati. Armida guarda quanto accade dal proscenio, come se la scena fosse una sfera di cristallo, finché, apprezzato qualche taf-feruglio militare, l'arrivo di Tancredi renderà la magia inopportuna; Armida ordina: «Si diletgui il tutto!» suggerendo, ora, un tempo di mutazione pressoché immediato.

Anche l'apparizione dell'inferno nel III atto (scena 3) è indotta dal volere della maga, ma in questo caso, la tavola [II.4] suggerisce che ci si limitò a sostituire il solo prospetto;<sup>a</sup> gli alberi in quinta rimangono tali e bastano pochi versi per la trasformazione:

O voi, numi di Stige, o Flegetonte,  
 che nel regno del foco 15  
 fosca corona avete in su la fronte,  
 voi che sovente ai miei desiri invoco  
 accendete le Furie,  
 ch'alle squadre latine  
 portin guerra, terror, morti e ruine. 20 [III.3]

E qui appare un curioso personaggio – il Diavolo? – a cui sono abbarbicati cinque demonietti. Dalle quinte entrano in scena altri otto demoni-ballerini che cantano in quinari piani. I motivi di stupore continuano perché Armida invoca le tenebre di un temporale: «Di repentino eclisse il ciel s'oscura»,<sup>b</sup> e dopo un'ulteriore strofa del malefico coretto, appaiono tre Furie che intonano i loro versi prima da sole e, salite su altrettante nuvolette, volano via cantando in terzetto: «Su, su, spieghiamo il volo audaci e pronte». <sup>c</sup> Armida, svanite le Furie, fa sparire la scena infernale e il boschetto soli-

<sup>a</sup> Cfr. la didascalia *ibidem*, p. 119.

<sup>b</sup> La didascalia precisa: «S'oscura il cielo e cade orribil pioggia con grandine e con vento»; *ibidem*, p. 119.

<sup>c</sup> Sempre scena III.3; cfr. anche la didascalia *ibidem*, p. 122.

to riappare. Quasi a dare il tempo allo spettatore di riprendersi da tanto stravolgimento, Rospigliosi aggiunge anche una breve scena recitata dal pastorello Elpino (che in tutta l'opera ha solo questo intervento) per lasciarlo stupito di tanta pace e tranquillità dopo la tempesta tremenda che era preceduta.<sup>a</sup>

Tutto il resto dell'opera, che peraltro si disloca in spazi diversi del bosco, agisce sempre nella medesima ambientazione – come in *Sant'Alessio* tutto avveniva in piazza – usando l'espedito di far uscire i personaggi di una scena e far entrare, dal lato opposto, quelli dell'altra.

L'ultima scena prevede l'immancabile calata della nuvola con Apollo trionfante [TAV. IIb.5]. Le ultime righe della citata memoria danno il nome a questo Apollo, che altri non è che il compositore dell'opera, e ricordano, unico altro nome citato, il contributo fondamentale di Guitti:

E chi fu Apollo? Il signor Michelangelo Rossi, compositore insieme delle musiche e sinfonie di tutta l'opera: il quale sopra la più sublime parte del carro, mentre i Zeffiri infioravano l'aria, sonò con sì dolce armonia il suo violino che ben mostrò aver, sopra le Muse e le scene, dominio e signoria. La lode delle macchine e mutazione delle scene è dovuta all'acuto ingegno del sig. Francesco Guitti, ferrarese, tanto eccellente in inventare, ordinare e governare sì fatte macchine e teatri, quanto testimoniano la meraviglia e l'applauso universale.<sup>b</sup>

È questo il primo caso romano in cui si realizza una scena 'ibrida'. L'occasione è ideale: le quinte, piatte, sono destinate solo alle scene non-reali, magicamente evocate da Armida ed espressamente aggiunte in quest'occasione, lasciando l'impianto tridimensionale per la valle in cui si svolge la vicenda. Lo scarto 'finto: *trompe-l'oeil* = vero: tridimensionale' era attutito dalla scelta degli accadimenti del libretto. Mi piace pensare che la modifica al testo sia stata conseguenza di una sollecitazione di Guitti che aveva in mente una particolare macchina teatrale con quinte mobili su impianto fisso; tale macchina diventerà, da questo momento, la soluzione privilegiata del teatro barberiniano.

### 'Teodora'

Dopo *Erminia* (1633) e dopo la nuova edizione di *Sant'Alessio* (1634), lo scenografo dei Barberini supera se stesso con l'allestimento della *Teodora* (1635). È questo probabilmente il più ingegnoso spettacolo di tutta la produzione romana di quegli anni, comprese le opere che, con ben altre spese, troveranno luogo nel Teatro Barberini a partire dal '39. Parlo genericamente di 'scenografo', perché non è sicuro che si tratti ancora di Guitti: anzi, più d'un indizio fa

<sup>a</sup> Non so dire se questo inserto, oltre alla necessaria pausa drammaturgica, possa servire ai tempi tecnici della mutazione.

<sup>b</sup> Rossi 1637, c.n.n.

supporre il contrario. L'omaggio rivoltogli nella prefazione al libretto dell'*Andromeda* ferrarese del 1638, contrariamente alle ipotesi di Murata,<sup>80</sup> mi convince che la collaborazione con i Barberini doveva essersi conclusa nel '34:

Lo sanno i teatri non solo di Ferrara e di Parma, ma sallo il teatro del mondo: Roma, ov'egli primiero introdusse l'uso delle macchine con meraviglia universale e particolar sodisfazione de' padroni a' quali, nello spazio di due anni, servì con applauso mirabile in varie occorrenze, prima al signor principe don Taddeo prefetto, e poi al signor cardinal Francesco et al signor cardinal Antonio Barberini ...<sup>a</sup>

Guitti aveva preparato *Erminia* per Taddeo, *Sant'Alessio* per Francesco e per Antonio la *Giostra del Saracino* (1634); i «due anni» sono quindi il '33 e il '34, gli unici in cui è documentata la sua presenza a Roma, sarebbe una forzatura inserire anche la *Teodora* del '35. E d'altra parte in questo Carnevale Guitti è tornato a Ferrara a ristrutturare la sala della Racchetta di Palazzo Bevilaqua.<sup>b</sup>

L'impianto scenico di *Teodora* è profondamente diverso dai precedenti, con arditezze tecniche che vanno ben al di là delle pur apprezzabili soluzioni di Guitti. Non si sa a chi attribuire l'impresa. Nei mandati del Carnevale '36 il riallestimento di *Teodora* vede un pagamento all'architetto Giovan Battista Soria (1581-1651),<sup>81</sup> che però potrebbe semplicemente aver contribuito alla mess'in opera d'un progetto altrui: forse, vista la spregiudicatezza dell'impianto e le numerose soluzioni che si ritroveranno nel *Chi soffre sperì*, lo si potrebbe attribuire allo stesso Gian Lorenzo Bernini.

I motivi per cui nulla si sa della scenografia della rospigliosiana *Teodora* (intitolata anche *I santi Didimo e Teodora*) si legano alla perdita quasi totale di documentazione. La musica, di cui s'ignora l'autore, era già dispersa negli anni '50 del Seicento;<sup>82</sup> mancano memorie di osservatori, e soprattutto non

<sup>80</sup> Cfr. MURATA 1981, p. 29; il libretto dell'*Andromeda*, stampato solo nel 1639, allude allo «spazio di due anni» in cui il Guitti avrebbe «servi[to] con applauso mirabile in varie occorrenze» a Taddeo, Francesco e Antonio Barberini.

<sup>81</sup> Cfr. HAMMOND 1994, p. 226. Soria parteciperà con Bernini anche all'allestimento di *Chi soffre sperì* nel 1639 (cfr. TAMBURINI 2003, p. 226).

<sup>82</sup> Giulio Cesare Beagna, segretario del cardinale Giberto Borromeo, in risposta a una richiesta del conte Vitaliano Borromeo d'opere in musica per il suo teatro all'Isola Bella, scriverà da Roma (9 gennaio 1666): «Quanto ale commedie *San Alessio*, *San Bonifatio* et *Santa Teodora* già dissi a Vostra Signoria Illustrissima che la prima fu stampata ma ora non se ne ritrova, la seconda non fu stampata in musica et della terza non fu stampata, né se ne ritrova che le parole manuscritte, ma non già la musica, la quale fu dal signor cardinale Barberino data al signor cardinale langravio [scil. Federico d'Assia-Darmstadt, terzogenito del langravio Ludovi-

<sup>a</sup> SAVOIA 1638, p. 4.

<sup>b</sup> Cfr. TOSCHI 2002, p. 638.

furono stampate incisioni di scena. Sebbene l'opera si riveli straordinaria, il pubblico romano, che pure fu ammirato dell'allestimento, sapeva forse già cosa aspettarsi: non fu necessario pubblicare le entusiastiche lodi che avevano goduto le due opere precedenti. Il reimpiego, poi, della dotazione scenica di *Erminia* e *Sant'Alessio* avrà reso poco significativa la preparazione di incisioni.<sup>83</sup>

Dell'allestimento sapremmo dunque poco o nulla, se non fosse tuttavia sopravvissuto, fra la quindicina di manoscritti individuati,<sup>84</sup> un unico codice, conservato alla Biblioteca Trivulziana di Milano, ricco di didascalie relative ai cambi di scena.<sup>85</sup> Il tratto è calligrafico e le annotazioni sono inserite nel corso del testo (quindi non a posteriori), derivando tuttavia da una fonte separata: spesso infatti una didascalia al termine d'una scena riporta «Finisce questa scena...» (ovvero, se posta all'inizio: «In principio di questa scena...»), terminologia ridondante per una vera didascalia, ma necessaria per una redazione separata dal libretto. Il copista deve aver perciò integrato un foglio di annotazioni di scena, forse simile a quello sopravvissuto per *Dal male il bene*.<sup>86</sup> Visto che anche in questo caso Vitaliano Borromeo era il destinatario dei libretti romani, non è impossibile che il codice Trivulziano sia tratto dal materiale a lui destinato.<sup>87</sup>

Calcolando anche i balletti, che di fatto lo spettatore dell'epoca avrà percepito come un cambio di scena, ho contato il numero impressionante di 25 mutazioni; quasi altrettante ne registra l'anonimo redattore di un avviso locale: «e dicono che riesce molto bella per mutarsi la scena 24 volte».<sup>88</sup>

Nonostante la complessità dei cambi, il criterio dell'alternanza fra scena fissa e mobile rimane però immutato. Anche Murata, sulla scorta del codice trivulziano, aveva ammesso che «da questa sequenza di mutazioni appare evidente che quella di 'città' è il *set* principale di quinte, *set* che deve riapparire

co v, convertito nel 1637, cardinale dal 1652] al quale fu rubbata; il signor cardinale Barberino che volea ad istanza della Regina di Svezia farla recitar di novo non è stato possibile il ritrovarla» (cit. in CARPANI 1998, p. 75 nota 115, che legge «S. Angravio» per «langravio»).

<sup>83</sup> Del recupero delle scene accenna lo stesso Francesco Barberini in una memoria manoscritta, pubblicata in WADDY 1990, p. 337 sg.

<sup>84</sup> Cfr. MURATA 1981, p. 28.

<sup>85</sup> Il *Cod. Triv.* 891, che raccoglie i libretti di *Teodora* e *Bonifacio*, presenta davanti a entrambi un ricercato frontespizio, disegnato a china, su cui trionfa la sigla *IHS* sormontata da una croce, simbolo dei gesuiti: i due libretti saranno stati copiati per un membro della Compagnia.

<sup>86</sup> Cfr. *supra* p. 17 e nota 29.

<sup>87</sup> La trascrizione di tutte didascalie, affiancata a una sinossi del testo, è qui in APP. I.

<sup>88</sup> Da un avviso di Roma del 10 febbraio 1635, in MURATA 1981, p. 255 sg. (n. 6b).

dopo ogni secondo cambio di scena, in modo che i pannelli o il fondale possano essere sostituiti». <sup>89</sup> Eppure nella *Teodora* il ritorno alla scena di ‘città’ non è affatto regolare e non può essere spiegato in termini così semplici. Anche escludendo balletti e apparizioni in macchina, che creano l’effetto d’un mutamento di scena ma non interferiscono sul cambio delle quinte, la successione segue un ordine che non sembra coerente:

città → sepolcro → città → giardino → lupanare → città → giostra → lupanare → tempio → *etc.*

Se si osserva con più attenzione, si nota però che le didascalie distinguono fra cambi di «scena» e di «prospetto», intendendo quest’ultimo come una mutazione limitata al solo fondale. Nel prologo inoltre si riconosce un’area del pavimento della scena in grado di franare, senza lasciare il palco ingombro nella scena successiva; si sarà trattato dello spazio dietro al prospetto, che per la prima volta ha qui una sua profondità reale. <sup>a</sup> Questa soluzione è radicalmente innovativa, perché permette di alterare la rigida successione città / altro luogo. Occultata infatti la struttura fissa con un apparato di quinte neutre (p. es. di vegetazione), la scena rimane caratterizzata dal solo prospetto, permettendo un’ulteriore mutazione prima di dover tornare all’impianto cittadino.

Il palco per *Teodora* appare perciò disposto su due piani: quello più avanzato con le solite case laterali angolate con quinte piatte rientranti; e quello retrostante, rinnovabile ad ogni chiusura di prospetto. Inoltre tale divisorio, un pannello mobile su cui sarà stato riprodotto un esterno cittadino (forse a rilievo?), poteva essere sovrastato da un secondo pannello, nel caso occorresse mutare del tutto la scena. Con l’ausilio del grafico di p. 48, in cui sono sintetizzate le informazioni offerte dal libretto e dalle didascalie sceniche, si possono seguire le varie mutazioni: distinti gl’interventi di macchina dagli ovali al centro, si ha sulla sinistra la scena fissa con l’uso occasionale delle quinte, sulla destra il doppio prospetto, che quand’è aperto lascia vedere la ‘fuga’ di volta in volta approntata alle spalle.

Ad apertura di sipario – proprio un sipario, come dichiarato <sup>b</sup> – appare la città di Alessandria d’Egitto che nel 304, anno del martirio di Teodora, era città romana,

<sup>89</sup> MURATA 1981, p. 30.

<sup>a</sup> Considerando che siamo sempre nella solita Sala dei Marmi, potrei supporre che per ottenere maggior spazio dietro il prospetto si sia ridotto quello della scena prevedendo solo un doppia fila di case, al posto delle tre di *Sant’Alessio*. Solo un’ipotesi: il dato di fatto è la divisione del piano del palco.

<sup>b</sup> *Cfr.* APP. I, la didascalia del prologo.

		QUINTE	MACCHINE	PROSPETTI	FUGA	
<i>Prologo</i>		CITTÀ	NUVOLE		SEPOLCRO	I
						II
						III
I	I				CITTÀ	IV
	II					
	III					
	IV					
	V					
	VI	[TERME]			GIARDINO	V
			BALLO			VI
	VII		CARRO	LUPANARE		VIII
					IX	
<i>Intermedio</i>					CITTÀ	X
					SEGGIO	XI
			GIOSTRA			XII
II	I	[TERME]		LUPANARE		XIII
					COLONNATO	XIV
	II			LUPANARE		XV
	III					
	IV					
	V				CITTÀ	XVI
	VI					
	VII					
	VIII					
	IX					
	X	PRIGIONE		PRIGIONE		XVII
XI						
<i>Intermedio</i>					CITTÀ	XVIII
					TEMPIO	XIX
			RITUALE			XX
III	I				CITTÀ	XXI
	II	BOSCO		BOSCO		XXII
	III		FURIE		CITTÀ	XXIII
	IV					XXIV
	V					
	VI					
	VII					
	VIII					
	IX					
	X		PARADISO			XXV



quindi, nell'immaginario architettonico dell'epoca, con case molto simili a quelle di *Sant'Alessio*, se non addirittura le stesse.<sup>a</sup> Sul prospetto sarà stato raffigurato qualche suggestivo squarcio tratto dal monumentale *Civitates orbis terrarum* – ancor oggi conservato nel fondo Barberiniano – che nel II dei sei volumi pubblicati offre un straordinaria vista a colori della città egiziana.<sup>b</sup> Nel prologo il prospetto è forse già aperto e mostra un sepolcro probabilmente lasciato al buio. L'attenzione è tutta rivolta alla calata di tre nubi su cui cantano Amor celeste, Verginità e Martirio. In quella che è l'ideale seconda mutazione del prologo le nubi si diradano e la tomba che s'erge sul fondo crolla («si fanno cadere sotto il palco mattoni e calcinacci»): n' esce l'ombra di Cleopatra che in un appassionato lamento confronterà la sua sorte infelice con quella di Teodora. Messa sotto accusa dai personaggi allegorici, l'ombra sprofonda negli inferi con un nuovo effetto sorprendente, come ricordano i versi del nobile romano Tiberio Ceuli:

Ma già fendesi il suol in vari lati,  
s'apre e forma la terra ignote strade  
e ruinoso entro l'abisso cade.<sup>c</sup>

La terza parte del prologo si conclude con la risalita canora delle nubi (di nuovo un madrigale a tre voci). Alla chiusura del prospetto cittadino, che occulta il doppio sconquasso della tomba di Cleopatra, inizia il primo atto.

La mutazione successiva a quella di città (la v) coincide con la scena 6: è il classico giardino delle delizie dove Ricchezza, Ozio, Piacere e Vanità tramano contro i buoni propositi di Teodora. Si tratta di una sorta di scena-intermedio dove entrano in gioco anche le quinte dipinte. Non ci sono indicazioni precise sul prospetto, ma dalla sontuosità della descrizione di Ceuli – che riconosce «mirti, edre ed acanti» nonché fontane e corsi d'acqua – e di un'altra di Ottaviano Castelli in cui si ricorda un «erbosu stuolo»,<sup>d</sup> si deve supporre che il prospetto sia stato riaperto: ora, al posto della frantata tomba di Cleopatra, compare un lussureggiante giardino. Possiamo immaginarcelo molto simile a quello raffigurato nell'incisione della *Vita umana* [TAV. IIIb.4], dove fontane e fughe architettoniche sono collocate oltre il prospetto, per lasciare generiche quinte frondose a coprire, anche parzialmente, le case di Alessandria. Sorta d'intermedio, quest'ampia scena di tentazioni divisa in tre parti prevede al centro un'apparizione di ninfe che, cantando, insceneranno danze coreografiche. In conclusione dell'intero episodio la didascalia precisa: «[Vanità e Ozio] entrano nella prospettiva», segno ulteriore che al di là del prospetto il palco è almeno parzialmente praticabile.

<sup>a</sup> Come detto, *Teodora* riutilizzava elementi scenici sia di *Erminia* che *Sant'Alessio*.

<sup>b</sup> BRAUN-HOHENBERG 1618, II (1575), tav. 56; in *historic-cities.huji.ac.il* se ne può vedere la riproduzione.

<sup>c</sup> TIBERIO CEULI, *Pel martirio dei santi Didimo et Teodora* [1635?], ms. in I-Rvat, *Barb. lat.* 3885, cit. in MURATA 1981, p. 204 nota 49.

<sup>d</sup> OTTAVIANO CASTELLI, *Sopra la sontuosissima festa di santa Teodora rappresentata in Roma nel palazzo dell'eminentissimo e reverendissimo signor cardinal Francesco Barberino l'anno 1635. Canzona*, ms. in I-Rvat, *Barb. lat.* 3832, cit. in MURATA 1981, p. 204 nota 52.

A questo punto avviene una mutazione complessa. Invece della città compare una casa di piacere, il «lupanare», dove, per ordine di Eustrazio, Teodora è condannata a prostituirsi. Tuttavia se è facile far entrare un nuovo prospetto per occultare il giardino, sarebbe assai complesso sostituire le quinte piatte; queste dovrebbero rientrare, essere modificate e riapparire, senza un tempo di attesa sufficiente. L'unica ipotesi possibile è che le quinte, raffiguranti fronde o archetti decorativi, non vengano mosse e risolvano la nuova mutazione con il solo prospetto raffigurante terme antiche – la cosa più simile a un bordello egiziano (e dignitosamente rappresentabile) che lo spettatore dell'epoca poteva immaginare. Il fatto che vi fosse poi un legame anche scenografico fra il giardino dei piaceri e il lupanare deve aver offerto rimandi morali certamente apprezzati, tanto che simile soluzione sarà riproposta identica nel secondo atto all'apparizione della galleria dei piaceri («colonnato»).

Questo cambio giardino /lupanare, che forse poteva disorientare lo spettatore abituato a tornare inevitabilmente sulla scena fissa, è enfatizzato dall'apparizione di un angelo in macchina, ovvero su un carro circondato da nubi. Anche la meccanica appare qui più complessa del solito. Non si tratta infatti solo di far scendere una nuvola più o meno ingombrante, ma un intero addensamento di nubi che, come da didascalia, dal verso 15 comincia a diradarsi per mostrare un carro guidato da un angelo. Le nubi poi si richiuderanno e tutte insieme spariranno dalla scena. Se si tiene conto dell'angustia della sala, non si può non rimanere sbalorditi della perizia tecnica messa in atto.<sup>a</sup>

Con la fine del primo atto sparisce il lupanare (quinte comprese) e torna la città per dar spazio a uno dei più originali intermedi di tutta la produzione barberiniana. Si tratta della mess'in scena di una giostra (in palio c'è la mano di Teodora), con tanto di seggio del «mantenitore», qui chiamato «presidente», che appare ad apertura di prospetto. Dopo l'intonazione del «cartello» e della «disfida» comincia il «gioco d'armi» che dovette stupire non poco i contemporanei. È infatti soprattutto ricordata «una bellissima barriera che fanno i paggi del medesimo signor prefetto»,<sup>b</sup> ovvero Taddeo Barberini. Non attori quindi, ma paggi che forse si affrontarono su cavalli di legno integrati nel costume. Non v'è testo per la giostra vera e propria che quindi fu accompagnata da una sinfonia: è veramente un peccato che la musica sia perduta.

Col secondo atto ritorna il lupanare: si chiude il prospetto e riappaiono le quinte usate precedentemente. Diversamente da prima ora la mutazione (senza l'inserito del carro dell'angelo) sembra nuova perché non si sostituisce al giardino ma alla città. Questa attenzione a prediligere collegamenti nuovi fra scene pur già viste sottolinea la cura con cui è stato progettato l'allestimento. Ora la tentazione per la futura santa si compirà con il mostrare durante un recitativo «colonnate di varie ricchezze». Siamo alla quarta apertura del prospetto che, presumibilmente, mostra una fuga trionfale di colonne, espressione del lusso a cui potrebbe ambire la fanciulla. Così com'è

<sup>a</sup> Il palazzo, peraltro, stava subendo in quegli anni lavori di ammodernamento e non è improbabile che uno dei muri che oggi chiude la sala fosse aperto (o ancora ad erigere).

<sup>b</sup> Da un avviso di Roma del 10 febbraio 1635, cit. in MURATA 1981, p. 255 (n. 4).

apparsa, la galleria scompare (si chiude il prospetto), e alla quarta scena scompare anche il lupanare: è tornata la città. L'atto si conclude con una scena di prigione. Di nuovo mutazione completa: nuove quinte e nuovo prospetto, preparati durante le cinque lunghe scene di città.

Il secondo intermedio è strutturato come il primo. Prima riappare la città e poi, aperto il prospetto, si mostra un tempio pagano. Al posto della giostra ci sarà un balletto rituale. La didascalia si premura di precisare: «si levano i lumi a poco a poco». Il calar del buio, pratica moderatamente impegnativa per allora, servirà a mostrare un temporale con tuoni e lampi: «qui comincia a grandinare, lampeggiare e tuonare».<sup>a</sup>

Il terzo atto è pressoché tutto cittadino: la seconda scena, come quella di prigione, è una mutazione provvisoria di quinte e prospetto che ricrea l'immagine di un bosco – forse è qui che si sono riutilizzate le quinte usate di *Erminia* (scena 1.6). L'eccessiva rapidità di questa mutazione fu perfezionata nel Carnevale successivo dove la scena fu ampliata con l'inserito di nuovi personaggi.<sup>b</sup> A parte il finale, che imporrà l'immancabile Paradiso (apparentemente identico a quello del *Sant'Alessio*), null'altro di notevole è in quest'ultimo atto, se non una suggestiva apparizione di furie che tormentano l'anima di Eustrazio. Le didascalie nulla dicono al riguardo ma, come le tre furie di *Erminia* si mostravano in macchina, non è improbabile che simile apparato sia stato usato anche in questo caso.

*Teodora* fu rappresentata anche l'anno dopo, con qualche modifica nel libretto che tuttavia non intaccò in alcun modo l'impianto scenico:<sup>90</sup> e ciò a testimonianza del fatto che di più non si poteva fare, e che quanto proposto era il meglio che le scene romane sapessero offrire. Non per nulla, ancora vent'anni dopo, Antonio Barberini pensò a *Teodora* per omaggiare la regina Cristina: ma, come ho detto, la musica era perduta.<sup>91</sup> Diversamente dalla rigidità del *Sant'Alessio* o dalla gratuità dell'*Erminia*, le mutazioni della *Teodora* seguono la vicenda invece di condizionarla; e se anche puntano soprattutto a stupire, lo fanno con inattesa originalità. Ciò nonostante la piazza cittadina rimane ancora un luogo dove tutto può accadere, confidenze e manifestazioni del privato comprese; luogo senza una vera identità fisica, in cui la sola sostituzione degli attori è sufficiente a suggerire l'idea d'un nuovo 'spazio di relazione'.

Nelle scene 4-9 dell'ultimo atto, ad esempio, interamente consumate in piazza, s'individuano almeno quattro spazi distinti: il terrore di Eustrazio (forse solo immaginato) perseguitato dalle furie; il rifiuto di Teodora dell'amore di un pretendente

<sup>90</sup> Un solo codice presenta varianti identificabili con l'allestimento del 1636; per le marginali differenze v. MURATA 1981, p. 30 sg.

<sup>91</sup> Cfr. *supra* nota 82.

<sup>a</sup> Cfr. *supra* nota 58.

<sup>b</sup> MURATA 1981, p. 31.

non cristiano; l'incontro fra Teodora e Didimo condannati al supplizio da Eustrazio; il dolore di madre e nutrice di Teodora, a cui si aggiunge quello del padre di Didimo, poi informati della sorte dei figli. In particolare quest'ultima azione, che occupa le scene 7-9, poteva, almeno nella sua prima parte, compiersi di fronte agli stessi Didimo e Teodora. Qui il disagio dello spettatore moderno è palese: vista la condanna dei due futuri santi, appare meccanico lo svuotarsi della scena prima di conoscere la pena dei genitori che piangono sugli stessi identici luoghi del martirio. Evidentemente, ancora in questi anni la mutazione non serve a dislocare gli spazi, ma a rendere la suggestione estetica dell'azione.

Dopo *Teodora* si registra un nuovo indirizzo della politica teatrale barberiniana: da un lato abbiamo un ridimensionamento della complessità scenotecnica dei successivi allestimenti, dall'altro la decisione di costruire un edificio, attiguo al palazzo, specificamente destinato a ospitare spettacoli, feste e accademie. Può darsi che le due scelte rivelino l'impegno gravoso degli allestimenti operistici, non solo economico ma soprattutto logistico: non doveva essere indifferente il fastidio di mettere a soqquadro mezzo palazzo ogni Carnevale, per poi dover patire comunque l'angustia del luogo.

Ma prima che il teatro sia completato passano altri due anni: nelle stagioni '37 e '38 gli spettacoli allestiti a Carnevale sono, rispettivamente, la prima versione di *Chi soffre spera*, un'opera che, da libretto, non registra cambi di scena, e un balletto, *La pazzia d'Orlando*, di cui sappiamo pochissimo ma forse anch'esso privo di mutazioni.<sup>92</sup> Il basso profilo di questi due episodi si può legare in parte al contenimento delle spese (convogliate sull'edificazione del nuovo teatro), ma anche alla conclusione dei lavori di ristrutturazione del palazzo: fintanto che l'edificio pativa modifiche e pullulava di muratori e carpentieri, si poteva pensare di fare e rifare una sala di rappresentanza come quella dei Marmi, ma a questa altezza cronologica ogni nuovo lavoro avrebbe rischiato di danneggiare mobili e opere d'arte.

### *Il Teatro Barberini*

Il nuovo «stanzone» dedicato alle commedie fu fatto costruire all'esterno di palazzo Barberini sul lato nord, integrando a quanto pare un muricciolo che chiudeva il cortile della Cavallerizza col bel portale del Cortona (TAV. IV/1).<sup>a</sup> I

<sup>92</sup> Su *Chi soffre spera*, v. *infra* pp. 56 sgg.; per *La pazzia di Orlando*, v. HAMMOND 1994, p. 234.

<sup>a</sup> Il cortile della cavallerizza è quello che fronteggia il lato nord del palazzo. Un'incisione pubblicata in TOTTI 1638, p. 275, mostra il cortile prospiciente il palazzo con il muretto al posto del Teatro. È però possibile che quanto raffigurato non sia un muro divisorio ma proprio il Teatro in costruzione. In effetti nessuna mappa della zona anche di poco precedente al 1638 (mi ri-

lavori furono realizzati da Valerio Poggi, assistente del Bernini per le opere di ammodernamento del palazzo, e Bartolomeo Breccioli, ex collaboratore del Maderno al servizio di Urbano VIII, già architetto del teatro di Sant'Angelo in Vado, suo paese natale vicino a Urbino.<sup>93</sup>

Il primo scorcio del teatro è del '42, raffigurato in un particolare dell'antiporta delle *Ædes Barberinæ* di Girolamo Teti, che mostra il palazzo – completato in quell'anno – quale metafora della magnificenza dei Barberini (cfr. TAV. V/1).<sup>94</sup> Il teatro riappare poi nella celebre *Giostra dei caroselli* di Filippo

<sup>93</sup> Cfr. TAMBURNI 1997, p. 241 nota 179. Poggi aveva anche collaborato all'allestimento dell'*Erminia* (*ibid.*, nota 175); Breccioli, fra il 1618 e il '24, aveva allestito una sala per «azioni onorate» al primo piano dell'edificio che dà sull'attuale piazza Umberto I di Sant'Angelo in Vado (più volte ristrutturato, oggi prende il nome di Teatro Federico e Taddeo Zuccari; cfr. FINI 1983).

<sup>94</sup> TETI 1642; l'antiporta è, come da firma, di Guidobaldo Abbatini (che disegnerà le prospettive della fiera di Farfa; cfr. TAMBURNI 2003, p. 267), l'incisione di Camillo Cungio. Il disegno dell'antiporta, curiosamente allegorico, ha significati che permettono di comprendere i valori simbolici attribuiti dai Barberini al loro teatro. Vi si riconosce in alto, in mano a un putto, il cartiglio con la scritta ΚΑΡΙΝ ΛΑΒΩΝ ΜΕΜΝΗΣΘ («Ricorda la grazia concessa»), che forse si ricollega agli onori raggiunti dai Barberini. In basso una gru – un animale che di solito rappresenta la circospezione – guarda un ramo d'ulivo, ovvero vigila che si conservi la pace. Le colonne, quali vestigia classiche, raffigurano la memoria. Più ambigua la donna al centro: se tuttavia s'ipotizza che la gru rappresenti la Previdenza, unendola alla Memoria, si può ricordare quel che Cicerone dice della Prudenza: «Partes eius: memoria, intellegentia, providentia» (*De inventione*, II, 160). Forse allora, le colonne, la donna<sup>a</sup> e la gru con l'ulivo costituiscono un'allegoria della Prudenza, virtù peculiare (com'è noto) di Salomone, costruttore del Tempio e primo architetto di Dio (Dante fa dire a san Tommaso che la vera sapienza di Salomone è la sua «regal prudenza»: *Paradiso*, XIII, 104). Non è però facile capire a chi si debba riferire Salomone. Sebbene le *Ædes Barberinæ* siano dedicate ad Antonio, proprietario dal '34 – in quell'anno Taddeo torna ai Giubbonari –, fu soprattutto Francesco ad occuparsi delle sorti del palazzo; d'altra parte è Francesco stesso che, dopo l'esilio francese, attribuirà il progetto dell'edificio all'ormai de-

---

ferisco a GREUTER 1617, poi aggiornata nel '38, MAGGI 1625 e SCHAYCK 1630) [TAV. IV/2-3] registra la presenza di un muro divisorio. Bisogna tuttavia ammettere la scarsa affidabilità di queste piante. Greuter, per esempio, che nel '38 aggiorna l'edizione del 1618, si limita ad aggiungere la facciata ovest di Palazzo Barberini riproducendo uno stato dei lavori certamente meno avanzato di quanto già non fosse. Al contrario Maggi propone una fisionomia del palazzo che nel 1625 non era nemmeno stata ancora progettata: l'ipotesi è che la pianta di Maggi edita solo nel 1774 da Carlo Losi possa aver subito successive correzioni.

<sup>a</sup> V'è tuttavia dubbio che la donna sia effettivamente l'Intelligenza. La donna che scrive è soprattutto Clio, musa della storia (ovvero della memoria, e in questo senso restituirebbe una simbologia vicina alle vestigia romane e al senso del cartiglio), tuttavia Clio in genere non è associata a una tavola marmorea. Cesare Ripa, alla voce *Intelligenza* della sua *Iconologia* (1593), fra i vari attributi della donna rappresentata, pone «nella sinistra una tavola scritta». È anche possibile che possa essere proprio Clio che, attraverso la tavola, esibisce le sue doti intellettuali.

Gagliardi e Filippo Lauri (1656), pur nascosto dagli spalti:<sup>95</sup> qui s'individua, oltre al portale del Cortona, il solo profilo del tetto, che appare tutt'uno con la palazzina dell'isolato posto a fianco (TAV. VI). Anche la pianta romana del Falda (1676)<sup>96</sup> conferma questa continuità, seppur sembra esser stato costruito un terzo piano proprio a ridosso del portico (quello che sovrasta il passaggio della strada che parte dall'odierna piazza Barberini; TAV. V/2). Nel 1699 Alessandro Specchi pubblica quattro incisioni del palazzo, una per lato (TAVV. VIII/1, IX/1, XII/1), offrendo anche una raffigurazione del «teatro», così chiamato nella didascalia (TAV. IX/2):<sup>97</sup> qui tuttavia sembra che la palazzina finisca appena dopo il portico e che la contiguità con l'isolato vicino sia stata interrotta (TAV. VIII/2). Curiosamente il disegno preparatorio per un'incisione di Lievin Cruyl del 1665 sembrerebbe mostrare uno stadio del teatro già nelle condizioni riprodotte da Specchi, il che induce a pensare che la pianta del Falda del '76 fosse stata realizzata su disegni vecchi di almeno dieci anni (TAV. V/2-3).<sup>98</sup>

È possibile che il portico, estraneo all'architettura del teatro, sia stato aggiunto in un secondo momento. In effetti nel 1639, quando la palazzina era ormai completata, si parla di un semplice «ponte che va alle stanze dietro la detta scena», e il palco era certamente posizionato sul fronte nord del teatro.<sup>99</sup>

Sebbene sia tuttora diffusa, considero infondata l'ipotesi di Urbano Barberini, che nel 1963 credette di riconoscere l'interno del teatro in un quadro di

funto Taddeo, non disdegnando di ricordare lo stesso Urbano VIII quale supervisore (*cf.* il doc. trascritto in WADDY 1990, pp. 332-341: 337). La scelta poi della Prudenza – la prima delle virtù cardinali, che «agisce sulle virtù come il sole sul creato» (Tommaso d'Aquino, *Summa theologiae*, II, II, q. 47, art. 5) – nell'accezione ciceroniana assume una connotazione temporale (memoria del passato, intelligenza del presente, previdenza del futuro) che sembra riferirsi, in unione col cartiglio in greco, alla passione di Francesco per la storia e gli studi classici ed eruditi.

<sup>95</sup> Olio su tela, cm 340 × 280, Roma, Museo di Roma; sul dipinto, *cf.* INCISA 1959.

<sup>96</sup> *Cfr.* FALDA 1676 e FRUTAZ 1962, II, tavv. 357-363.

<sup>97</sup> SPECCHI 1699.

<sup>98</sup> Riprodotto in CONNORS-RICE 1990, p. 175 (ivi per la datazione).

<sup>99</sup> *Cfr.* TAMBURINI 1997, p. 243 nota 187. Deduco che la scena fosse a nord, perché nel '56 la regina Cristina raggiungerà il suo posto senza uscire da palazzo: «La regina, dopo essersi compiaciuta di osservare la nobiltà degl'appartamenti e la ricchezza degli addobbi di quel regio palazzo ornato anche di pitture eccellenti, calò per una scala segreta nel teatro, e nel mezzo di quello, dentro una cancellata e sotto un regio baldacchino, gustò con tanta attenzione e contento...» (GUALDO PRIORATO 1656, p. 289 dell'ed. romana). Cancellata e baldacchino fanno pensare a una specie di palchetto aperto; non credo vi fosse una grata, perché la regina non era in incognito, né l'impiego era diffuso a Roma. Girolamo Lunadoro nel '35 ritiene l'uso della grata auspicabile per gli ecclesiastici (rivelando una pratica contraria), ma già Gregorio Leti nel '75 ne parla come di cosa da tempo superata (suggerendo che in passato poteva essere praticata); *cf.* LUNADORO 1635, p. 55. e LETI 1675, III, p. 496.

Ditlev Christian Martens (1795-1864; TAV. VII/1).<sup>100</sup> Intorno al 1830 il pittore danese dipinse l'interno dell'*atelier* romano del celebre scultore Bertel Thorvaldsen; questi aveva affittato dai Barberini nel 1822 una stanza vicino al palazzo alle Quattro Fontane. Numerose erano le case limitrofe proprietà dei Barberini, e il locale raffigurato nulla ha a che vedere con la volumetria e la disposizione di porte e finestre del teatro.<sup>101</sup>

Le sole altre immagini sopravvissute del teatro sono una foto dei primi anni del Novecento (TAV. IX/3) e un acquarello realizzato poco prima della sua distruzione (TAV. VIII/3).<sup>102</sup> Il piano regolatore del 1932 sancì l'apertura dell'attuale via Barberini, destinata a travolgere la metà nord del teatro.<sup>103</sup> Fu salvato il portale del Cortona, reintegrato in una palazzina eretta sul perimetro restante a memoria dell'edificio distrutto (TAV. X/3).

Sebbene Specchi alla fine del Seicento lo dica ancora «teatro», con tutta probabilità in quegli anni l'edificio era già stato riconvertito in granaio o scuderia. Certamente nell'ultimo Ottocento quella fu la sua destinazione: diviso in due piani, la parte inferiore fu destinata ai cavalli, per diventare nel 1913 rimessa delle macchine; le scorte alimentari si conservavano in quella superiore, detta «granarone». Poco prima della distruzione fu aggiunto un terzo piano, che è stato conservato nel rifacimento attuale.

Le informazioni sull'interno del teatro sono estremamente sfuggenti. Per i primi tre anni la struttura – con scene due terzi più grandi di quelle della Sala dei Marmi – rimase ancora provvisoria, venendo smantellata alla fine d'ogni Carnevale.<sup>104</sup> È facile supporre che gli spettatori, nel nuovo edificio, si disponessero su gradoni probabilmente a ferro di cavallo, secondo il modello del

<sup>100</sup> Cfr. BARBERINI 1963 (in conseguenza di HARTMANN 1963) a cui subito si oppose, con argomenti più che condivisibili, in un secondo articolo HARTMANN 1964, seguito senza nuovi argomenti da BARBERINI 1964. Senza ragioni evidenti la critica ha tuttavia preferito appoggiare la tesi nostalgica di Barberini: cfr. PIETRANGELI 1968 (attualmente dispersa ma ripresa in TAMBURINI 1997, p. 241 nota 178); COLINI 1977; NEGRO 1995, p. 65 sgg.; HAMMOND 1999, pp. 57 sg.; TAMBURINI 2000, pp. 113 e 140 nota 45.

<sup>101</sup> Il dipinto di Martens, oltre a prevedere sul lato corto una porta che non può esistere nel teatro, rivela uno spazio troppo basso per occupare l'intero ex-teatro, ovvero troppo alto supponendolo già diviso in due piani, secondo la tesi di Barberini (cfr. TAV. VII/2-3). Inoltre, un disegno firmato da Luigi Ricciardelli (conservato, come il dipinto di Martens, nel Museo Thorvaldsen di Copenaghen) mostra lo studio dalla parte opposta e conferma che su entrambi i lati in nessun caso le finestre riescono a combaciare con quelle del teatro (TAV. VII/4).

<sup>102</sup> Pubblicate nei due articoli di Urbano Barberini citati *supra* a nota 100.

<sup>103</sup> Cfr. TAV. X/1 per le modifiche, riscontrate sulla planimetria di LETAROUILLY 1840, tavv. 141-145. La foto del 1932 testimonia la distruzione del teatro (apparsa in HARTMANN 1964, p. 7; cfr. qui TAV. X/2).

<sup>104</sup> Cfr. TAMBURINI 1997, p. 241 sgg.

Teatro Farnese, occupando più o meno metà della sala. La memoria del Montecuccoli sull'inaugurazione del teatro ricorda che Francesco Barberini, «andato a banco per banco et con modi umanissimi e di somma cortesia, fece, per quanto era possibile, stringer ognuno, che fu cagione che vi capirono da 600 persone in più».<sup>105</sup> È un indizio per preferire i gradoni ad altre soluzioni. L'iperbole di credere il teatro traboccante di «tremila e cinquecento persone»<sup>106</sup> fa quantomeno supporre che anche l'intera platea fosse riempita di panche disposte parallelamente al proscenio, secondo l'ipotesi di pianta (e facciata) proposta qui a fianco.

*'Chi soffre sperì' del Bernini*

L'inaugurazione del '39, almeno in fase progettuale, appare curiosamente sottotono. Benché l'evento, per la prima volta pubblico, abbia prodotto numerose testimonianze, e la partecipazione del Bernini, unita alla considerevole sopravvivenza documentaria, ne abbia fatto uno dei più studiati di tutta la produzione operistica barberiniana,<sup>107</sup> la sensazione è che l'apertura del teatro fosse concepita come una sorta di 'prova generale', in vista d'un esordio ufficiale in grande stile. Si preferì infatti evitare un testo nuovo e riadattare il *Chi soffre sperì* del '37, opera pressoché priva di cambi di scena. Bernini fu obbligato a inventarsi nuove situazioni per stupire, ma non arrischiò soluzioni diverse da quella già viste in *Teodora*.

*L'Egisto ovvero Chi soffre sperì* è interamente pastorale, e l'opera si svolge per tutti e tre gli atti nella stessa valle presso una torre o antico maniero. Una lettura attenta del libretto rivela l'opportunità (che certo Bernini avrà colto) di sdoppiare i piani: una boscareccia senza torre, a prospetto chiuso, e la veduta marittima – la torre in riva al mare – a prospetto aperto. La torre deve crollare: porla al di là del prospetto era l'unica soluzione per poterla distruggere. Il crollo avveniva anche nella prima versione ma senza essere esibito agli spettatori: nell'edizione del '39 la scena aggiunta di Moschino (III.6, che si conclu-

<sup>105</sup> Lettera da Roma di Raimondo Montecuccoli al duca di Modena, 2 marzo 1639 (cit. in ADEMOLLO 1888, p. 30 sg.).

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 29; e di «4000 persone» parla l'Avviso pubblicato in GIAZOTTO 1968, p. 496. Applicando un calcolo approssimativo e supponendo lo spazio minimo occupato da una persona seduta di 0,24 m<sup>2</sup> (cm 40 × 60), per contenere 3500 persone sarebbero stati necessari 840 m<sup>2</sup> di superficie, quando l'intera area del Teatro Barberini ne misura circa 600 (di cui la metà occupata dal palco). In teatro non saranno potute entrare più di 1000-1500 persone.

<sup>107</sup> Ricordo soltanto, per gli aspetti inerenti al discorso qui trattato, BIANCONI-WALKER 1984, pp. 215-221 (pp. 221-227 della trad. it.), e TAMBURINI 2003, pp. 265 sgg. Per un elenco ragionato della bibliografia, *cf.* DAOLMI 2001, pp. 206-208.



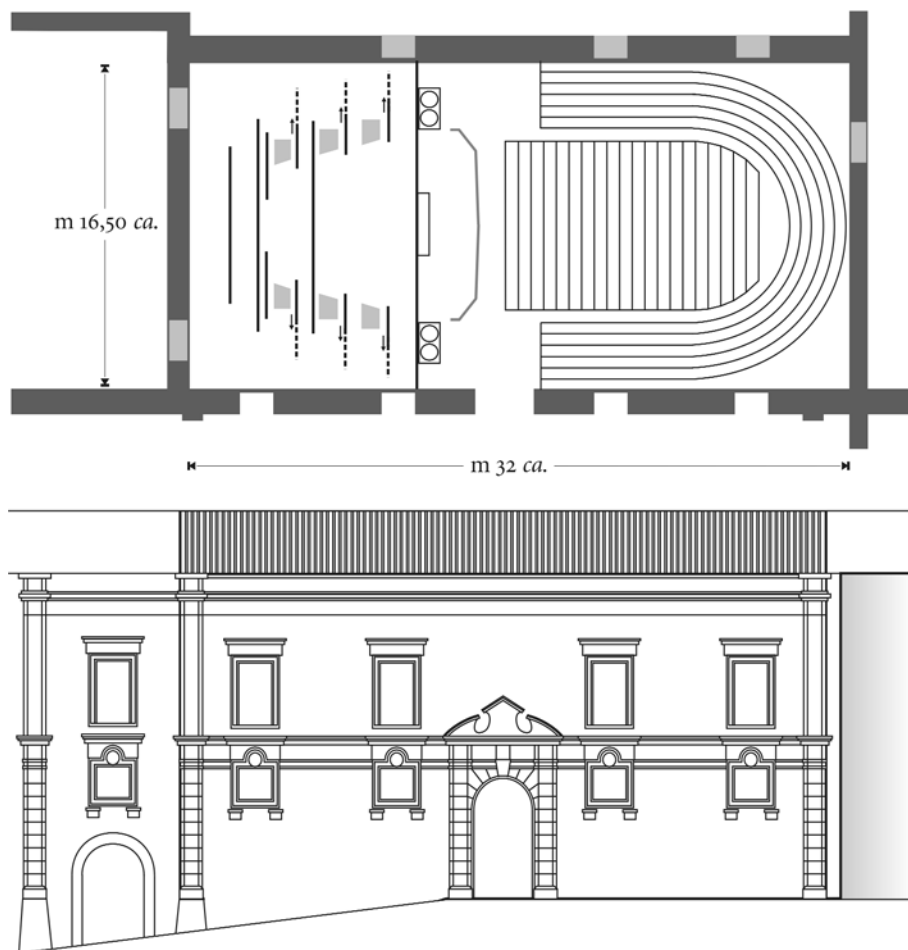


FIG. 7

de col verso «Oh che strepito orrendo! oh che ruina!» sancirà il crollo in scena dell'edificio.<sup>108</sup> Tuttavia nessuna cronaca ricorda l'episodio: forse perché all'ultimo fu soppresso, o perché non così originale. Anche in questo caso, infatti, l'espedito è mutuato da *Teodora* (prologo, con la tomba di Cleopatra): là, distrutto il sepolcro, si richiudeva il prospetto; qui dopo lo scempio ritornano le amenità boscarecce.

<sup>108</sup> Un unico libretto ms. della decina rintracciati, il *Vat. lat.* 13341, riporta la didascalia «Precipita la torre» (cfr. MURATA 1981, p. 34); non figura nell'ed. a cura di Danilo Romei (1998, p. 133; è l'edizione da me recensita in questa rivista, cfr. *supra* nota 29).

In mancanza d'altre occasioni, la fantasia del Bernini si concentra sugli intermedii. In base al libretto riadattato (1639) il primo *entracte* non richiede cambi a vista: la scena pastorale rimane immutata, solo s'introducono alcune panche per assistere a un'accademia danzante.<sup>109</sup> Chiude l'episodio un temporale (anch'esso già visto in *Teodora*). Il punto di forza rimane il secondo intermedio, comunemente detto *La fiera di Farfa*, dove si allestisce un mercato, con tanto d'imbonitore alla Dulcamara. Qui l'unica eppur straordinaria innovazione consiste nello sfruttare le vaste dimensioni del palco posto a un livello contiguo al terreno (la Sala dei Marmi era al primo piano del palazzo) per poterci far entrare cavalli veri e altri animali, come in un mercato di paese. L'inaspettato realismo della scena consegnerà l'intermedio di Rospigliosi e Marazzoli alla storia. Il finale, secondo lo scenario a stampa,<sup>110</sup> sarebbe un'allegoria di Fiori e Temperamenti, nel libretto indicata come un generico «ballo»: ma nessuna delle quattro principali testimonianze dello spettacolo sembra ricordarsene. Eccone di seguito una breve disamina.

(a) La prima memoria è la già citata lettera di Montecuccoli (2.III.1639):<sup>111</sup>

Essa commedia [fu straordinaria] per l'ampiezza di un salone a terreno [*scil.* il Teatro] in cui fu rappresentata, per la vaghezza della scena, per la varietà, bizzarria e ricchezza de' vestiti, per l'esquisitezza de' recitanti e musici – poiché nessuno recitò che non fosse tale – per la novità et artificio delle prospettive, le quali furono due: cioè una fiera [*scil.* 'il intermedio'] 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 era vera e viva; et un'altra [*scil.* il 'finale'] che figurava la parte del palazzo del medesimo signor cardinale Antonio, che guarda nel suo giardino e dove per ordinario si giuoca alla pillotta. In ambi due appariva una grandissima quantità e varietà di gente, di carrozze, di cavalli, di lettighe, di giocatori da pillotta e di spettatori. Vi fu anche un improvviso imbrunimento d'aria con lampi, tuoni et un fulmine che passò per la scena, e successe parimente grandine, e pioggia. Inoltre un abbattimento di sedici con spade e pugnali furiosissimo e grandemente immitante il vero.

Il primo intermedio, l'accademia campestre, passa sotto silenzio, se non per il temporale che lo conclude. La descrizione della fiera di Farfa è particolarmente interessante perché, senza nulla togliere all'originalità del libretto e della musica, ne ridimensiona involontariamente lo sfarzo: Montecuccoli parla in-

<sup>109</sup> Zanni lo dichiara nei primi due versi dell'intermedio: «An dimm un poc, Pisan, cos vo ti far | portand sti banch intorno?».

<sup>110</sup> Due sono gli scenari per *Chi soffre spera*, uno per l'edizione del '37, l'altro, con diversi intermedii, per quella del '39 (cfr. FRANCHI 1988, pp. 216 sg. e 232 sg., con una sintesi delle differenze fra gl'intermedii).

<sup>111</sup> Cit. *supra* a nota 105, in ADEMOLLO 1888, p. 28 sg.

fatti d'un solo carro con buoi, una sola lettiga con muli e un solo cavaliere. Fa invece grande impressione all'osservatore modenese il finale, che nulla ha a che vedere con lo scenario ma che Bernini avrà forse aggiunto all'ultimo momento per replicare il successo della fiera. Il «cortile della pillotta», di cui parla Montecuccoli, è in realtà lo *spheristerium*, o palestra, collocata all'estremo nord dei giardini, ovvero la palazzina a forma di L che ancora si vede nella pianta del Falda (TAV. V/2).<sup>112</sup> Osservato dal giardino, come dichiara Montecuccoli, l'edificio mostra uno scenario urbano assai suggestivo: ha alle spalle la chiesa di S. Nicola ed è incorniciato da due strade pubbliche (corrispondenti alle attuali via e salita di S. Nicola da Tolentino) sulle quali potevano agevolmente transitare «grandissima quantità e varietà di gente, di carrozze, di cavalli...». Conclude la descrizione un «abbattimento di sedici con spade e pugnali furiosissimo» di cui il libretto non dà notizia, ma trova traccia in una didascalia della partitura.<sup>113</sup> La successione degli eventi descritti si propone in quest'ordine (a fianco l'ipotesi di collocazione sulla scorta del libretto):

fiera	[II intermedio]
sferisterio	[finale]
temporale	[I intermedio]
combattimento	[II intermedio]

Montecuccoli ritorna cioè su episodi del I e II intermedio (temporale e combattimento) solo dopo aver descritto il finale, senza chiarire la successione degli intermedi.

(b) La seconda testimonianza (un Avviso del 5.III.1639) offre ulteriori indizi:<sup>114</sup>

... una bellissima commedia intitolata *Chi soffre spera*, la quale ancorché duri per lo spazio di 5 ore, nondimeno pare a' spettatori un momento, tanto è l'eccellenza

<sup>112</sup> Se ne parla diffusamente in TETI 1642, p. 37. WADDY 1990, p. 55, ammette che non si ha notizia di un «cortile della pillotta», ma non riconosce nell'annotazione di Montecuccoli lo *spheristerio*.<sup>a</sup>

<sup>113</sup> «Qui va il combattimento»; cfr. BROWN 1982, p. 240. L'annotazione accompagna un basso di soli quattro *do* ribattuti di semibreve: l'accompagnamento musicale sarà stato interamente improvvisato?

<sup>114</sup> I-Rvat, *Urb. lat.* 1107, c. 39v (cit. in ADEMOLLO 1888, p. 29 sg.).

<sup>a</sup> L'osservatore modenese non sta parlando di un «cortile», ma di un edificio; «dove» si riferisce a «parte del palazzo» non a «giardino». La frase si deve leggere: «la parte del palazzo ([...] che guarda nel suo giardino) dove per ordinario si giuoca alla pillotta». Montecuccoli ha indotto in errore anche PIETRANGELI 1968, p. 62, che ha azzardato l'improbabile ipotesi, poi parzialmente messa in dubbio da TAMBURINI 1997, p. 243, secondo cui il pubblico, disposto sul lato lungo del teatro, vedeva realmente nel presunto cortile.

de' recitanti, ricchezze d'abiti, vaghezze delle scene, et mutazione d'intermedi apparenti; tra' quali è maravigliosa l'apparenza della fiera di Farfa, così ben disposta che contiene artisti et mercanti d'ogni sorte che, parlando in musica, vanno procurando di vendere le merci et opere loro; ma di più vi vengono alcuni mercanti a cavallo, parimente veri, vi si vede parimente il passaggio di carrozze et il corso d'un palio, et infine l'effetto che fa il sole quando tramonta; et nell'estremo intermedio si vede l'apparenza del giardino del medesimo palazzo de signori Barberini con il gioco della pillotta, passaggio di carrozze, cavalli et lettighe, et cose simili che recano gran stupore, tal che universalmente è stato stimato artificio raro et meglio inteso di quanti mai ne siano stati veduti in questa città.

Anche in questo caso è omesso il primo intermedio, ma la descrizione della fiera è più articolata. Si succedono, nell'ordine: mercanti a cavallo, carrozze (evidentemente il carro e la lettiga), il combattimento e un tramonto. L'intermedio «estremo»,<sup>115</sup> ossia il finale, è descritto nei termini soliti. Si scopre così che al duello coreografico che chiude la fiera si aggiunge l'effetto del calar del sole, che tanta fortuna procurò a Bernini. A questo punto si può tracciare l'impianto complessivo di *Chi soffre sperì* del '39, che conferma, finale a parte, l'impianto dello scenario:

[I intermedio]	ballo + temporale
[II intermedio]	fiera + combattimento + tramonto
[finale]	sferisterio

(c) Un altro Avviso di quel giorno – ed è la terza testimonianza – si limita a descrivere i soli due intermedi, trascurando il finale.<sup>116</sup>

Il signor cardinale Barberino, conforme il solito degli altri anni, in questi giorni carnevaleschi volendo dare qualche onesto trattenimento a questa città, che si è compiaciuto di far rappresentare, di nuovo ma con qualche aggiunta, come seguì domenica sera – per la prima volta nel teatro fatto apposta nel palazzo del signor cardinale Antonio per simili occasioni a Capo le Case dove capono comodamente 4000 persone – la commedia in musica intitolata *Chi soffre sperì*, cavata dalla novella nona del *Falcone* della giornata 5 del Boccaccio, con apparente prospettive et intermedii meravigliosi e gustosissimi, con balli di ninfe e pastori, mutationi di tempi in grandine et in pioggia, et in particolare fu rappresentata una fiera col concorso di varie genti anche in carrozza et a cavallo, con conversatione per accidente nato in un ballo e questione con spade di filo, e prospettive di distanza lontanissime illuminate da un sole che col suo giro a poco a poco va a tuffarsi nel mare; cosa veramente degna d'essere veduta sendo stata onorata dalla presenza di IX cardinali da quasi tutti questi prelati della corte e di molta nobiltà.

<sup>115</sup> Erroneamente HAMMOND 1994, p. 236, traduce l'abbreviatura *est.o* con *the same*, il che lo induce a collocare l'apparizione di palazzo Barberini entro la *Fiera di Farfa*.

<sup>116</sup> Avviso «Di Roma li 5 marzo 1639» (Napoli, Bibl. Nazionale), in GIAZOTTO 1969, p. 496.

(d) L'ultima preziosissima fonte è quella certamente meno nota. Si tratta d'un *Dialogo* pubblicato nel 1642, in cui Gian Vittorio Rossi (1577-1647), sotto nome di Ianus Nicius Erithreus, accenna alla sua partecipazione allo spettacolo.<sup>117</sup> Il testo ricorda la modalità con cui si veniva accolti alla rappresentazione – portato da un messo l'invito, con sigillo e ceralacca, una carrozza accompagnava gli ospiti più prestigiosi –, nonché la calca insopportabile che aveva riempito il teatro. La descrizione si sofferma a lungo proprio sul primo intermedio finora taciuto, di cui G. V. Rossi ricorda l'altrimenti ignorato ballo pantomimico di Ninfe che lo conclude e il temporale che con tuoni, fulmini, pioggia e grandine interromperà il ballo. Ricorda poi la fiera, e con essa i mercanti, i carri e gli animali, senza dimenticare il combattimento e il tramonto del sole sul mare. Curiosamente invece tace proprio il finale, citato solo di sfuggita:

Ora si vedevano piazze, palazzi, portici e ginnasi; ora, trasformati gli stessi, si mostravano campi, giardini, ville, fontane; ora agli spettatori erano offerti boschi, valli, prati e ruscelli di acqua corrente;<sup>118</sup>

Le tre ambientazioni qui evocate vengono a coincidere la prima col finale e le successive con i due piani in cui agisce l'opera.

Partendo dall'ultima («boschi...») ci si riferisce con tutta probabilità all'ambientazione senza torre, che ho ipotizzato a prospetto chiuso; invece con «campi, giardini, ville, fontane» si rimanda alla «torre» che doveva essere forse un'abitazione rustica inserita in un contesto arcadico altamente stilizzato (di cui non so dire se si sia deciso di mostrare la distruzione); e infine l'ambientazione cittadina riferisce senza alcun dubbio del finale, dove appunto accanto a una terminologia generica («piazze, palazzi, portici») compare l'insolito «ginnasio» che altro non può indicare che lo sferisterio di casa Barberini.<sup>a</sup>

<sup>117</sup> ROSSI 1642. Il testo, che TAMBURINI (2003, p. 267) dice ignoto agli studiosi del Teatro Barberini, era già stato in parte trascritto in DAOLMI 2001, pp. 207 e 330 sg., e dal 1999 era *on line* nella Banca dati *Giulio Rospigliosi* dell'Università di Firenze ([www.nuovorinascimento.org](http://www.nuovorinascimento.org)). L'edizione ivi cit. è quella colonnese del '45, ma il dialogo apparve per la prima volta nel '42: la precisazione sulle date è significativa, perché il lungo elogio ai Barberini, un semplice esercizio retorico nel '42, in un libro pubblicato dopo il '44 – l'anno della caduta in disgrazia della famiglia – avrebbe acquistato tutt'altro peso politico.

<sup>118</sup> L'intero passo, nell'originale latino e in trad. italiana, è riprodotto nell'APP. II di questo contributo.

<sup>a</sup> TAMBURINI 2003, p. 268, non riconosce in questa insolita ambientazione cittadina il finale perché al posto dello sferisterio, incuneato fra strade ed altri edifici, cerca un giardino in cui si gioca alla pilota.

Mi sfugge il pretesto che permette al Bernini, nel finale, di catapultare lo spettatore dall'Arcadia di Egisto alla palestra di Antonio Barberini. La pratica barocca del 'teatro nel teatro' avrà forse voluto mostrare come quelle valli fossero semplice finzione o, che so?, creare un parallelo fra i giochi pastorali e le competizioni sportive. Lo sforzo del Bernini di aggiornare lo stupore celeste della nuvolona canora appare molto moderno, ma non è improbabile che, viste le dimensioni della nuova sala, mettere in atto una macchina scenica così ingombrante fosse apparso eccessivamente costoso. Lo stesso uso delle quinte sembra trascurato e semmai limitato al solo finale; qui tuttavia il cambio scena è definitivo (privo cioè del ritorno alla scena precedente) e, per quanto è dato sapere, operato col semplice uso di fondali.

In quello stesso Carnevale il teatro ospitò anche una ripresa di *San Bonifacio*, opera anch'essa senza mutazioni,<sup>119</sup> già allestita nel palazzo della Cancelleria, dove tradizionalmente venivano rappresentati lavori di scarso impegno scenotecnico.<sup>120</sup> Fu utilizzata la stessa scena pastorale di *Chi soffre spera*, e di quella si riproposero i medesimi intermedi.

Sappiamo pochissimo dell'attività del Teatro Barberini, pur provvisoria, seguita nei due successivi carnevali: il che non significa che sia stata di scarso peso, semmai scevra di propaganda. Quegli anni, insomma, saranno stati intesi come preparatori della 'vera' inaugurazione del 1642, quando il teatro accoglierà una struttura stabile sia della scena sia della platea, finalmente completata con tanto di palchetti.

### *Un teatro stabile*

Il nuovo teatro non doveva essere molto diverso dalla struttura effimera del '39. Una descrizione del palco, incorniciato da quattro colonne e ornato con zampilli e giochi d'acqua,<sup>121</sup> appare molto simile all'incisione del solo arcoscenico contenuta nella *Vita umana* del '56 (TAV. IIIA/1). Secondo documenti del '39, le colonne sarebbero state appoggiate su un solaio di 22 palmi di larghezza:<sup>122</sup> ma si tratta di un dato incomprensibile, giacché la misura, che corrisponde a circa 5 metri e mezzo, andrà semmai riferita all'altezza delle colon-

<sup>119</sup> Cfr. MURATA 1981, pp. 34-39.

<sup>120</sup> «Nessuna delle opere qui allestite richiedeva macchine o grandi cori» (*ibid.*, p. 35).

<sup>121</sup> Cfr. TAMBURINI 1997, p. 243.

<sup>122</sup> Lavori fatti da mastro Giovanni Battista Soria per servizio della pastorale che fa fare l'eminentissimo e reverendissimo signor cardinale Francesco Barberino al palazzo alle Quattro Fontane (1639), in I-Rvat, *Archivio Barberini, Giustificazioni* 3315, cc. 30-34 (cit. in TAMBURINI 1997, p. 243).

ne. Con tali dimensioni si può collocare proporzionalmente l'incisione della Vita umana all'interno dell'edificio, il cui perimetro doveva dunque misurare più o meno  $17 \times 30$  metri.<sup>123</sup>

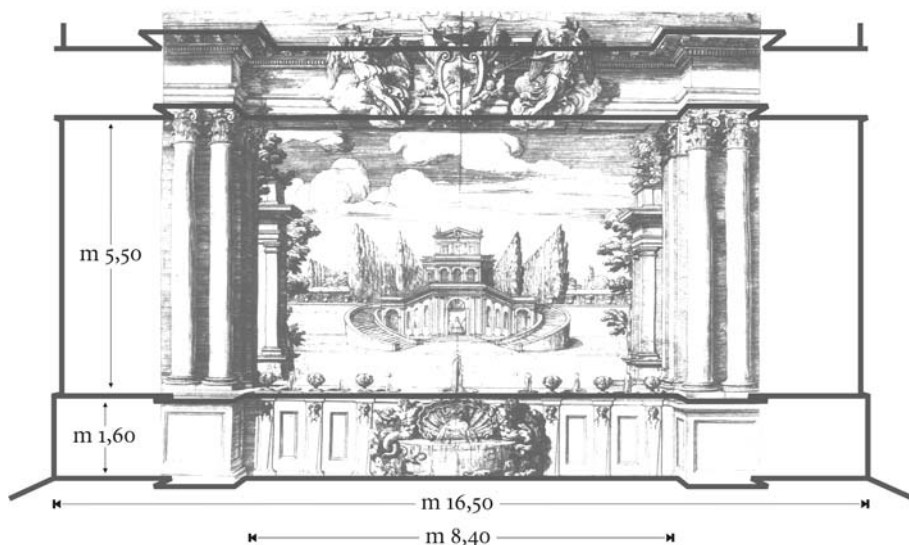


FIG. 8

Il boccascena, di conseguenza, si può calcolare in metri 8,40, misura adeguata ai 12 metri della lunghezza della «ramata» posta «innanzi la scena» per contenere l'orchestra; il sipario si sollevava, e il teatro aveva probabilmente una fila di «palchetti».<sup>124</sup>

C'è un elemento di curiosità: le quattro colonne raffigurate nella *Vita umana* sono identiche a quelle riprodotte nelle incisioni del *Sant'Alessio* del '34 (Sala dei Marmi) (TAV. XII/3-4). Una fonte d'archivio rivela che le stesse colonne furono utilizzate anche per *Chi soffre spera* del '39 (Teatro Barberini) e che erano già state impiegate in precedenza nella chiesa dei SS. Lorenzo e Damaso (palazzo della Cancelleria).<sup>125</sup> Il frontespizio delle *Ædes Barberinæ*

<sup>123</sup> Il calcolo è stato fatto da Laura Pietrangeli e riferito in TAMBURINI 1997, p. 242 nota 180. Può essere verificato sulla pianta in scala di LETAROUILLY 1840.

<sup>124</sup> Per tutte queste notizie, *cfr.* TAMBURINI 1997, p. 243 sg. In realtà la presenza di palchetti è riferibile con sicurezza solo al 1656, quando presenziò la regina di Svezia, e non si può escludere che siano stati aggiunti solo in quel momento, per meglio accogliere l'illustre ospite.

<sup>125</sup> *Cfr. ibid.*

(1642) incornicia la facciata del teatro fra due colonne, i cui capitelli e la stessa trabeazione coincidono con quelli dell'arcoscenico nell'incisione del '56 (TAV. XII/4-5). Guidobaldo Abbatini, l'«inventore» dell'antiporta delle *Ædes*, riprodusse quindi proprio l'arcoscenico del teatro, il quale doveva aver assunto quella forma prima del '42, presumibilmente già nel '39. Capitelli molto simili, questa volta in pietra, sono infine collocati a sostegno del ponte, ancor oggi visibile, che collega il lato sud del piano nobile del palazzo col giardino rialzato (TAV. XII/1-2). Sono capitelli corinzi, e avranno fatto parte della preziosa collezione antiquaria di Francesco Barberini,<sup>126</sup> inseriti nell'architettura del palazzo (che peraltro s'erge su rovine antiche) e ormai divenuti simbolo della tradizione gloriosa dell'edificio.

La ricomparsa dei capitelli, prima nell'arcoscenico della Sala dei Marmi e poi del Teatro Barberini, potrebbe far pensare a un mero riciclo, ma l'uso simbolico che ne fa l'antiporta dell'Abbatini (TAV. V/1 e XII/5) rende l'elemento non casuale.<sup>127</sup> Nel nuovissimo Teatro Barberini l'inserimento di vestigia classiche – secondo un modello diffuso in questi anni<sup>128</sup> – si giustifica per la destinazione privilegiata che quella scena rivolgeva all'opera in musica, espressione della rinascita della tragedia classica, secondo le teorie elaborate nei salotti fiorentini e da lì trapiantate a Roma.

Ma si può fare un altro passo avanti. Palazzo Barberini pretende d'essere l'emblema vistoso della nobiltà della famiglia, nobiltà che il sangue non poteva rivendicare.<sup>129</sup> Se il lignaggio trae onore dall'antichità, è soprattutto il palazzo ad assumersi l'onere di suffragare tale antichità, sia per il luogo in cui si colloca (sede del primo campidoglio romano),<sup>130</sup> sia per gl'intenti mistico-

<sup>126</sup> Un catalogo delle curiosità naturali annesse alla biblioteca di Francesco Barberini è pubblicato in PANAROLI 1656; in fondo sono poi elencate le antichità («plurima rarissima et pulcherrima») possedute dal cardinale: vi si registrano *columnae* (p. 15), senza ulteriori precisazioni.

<sup>127</sup> Cfr. *supra* nota 94, per il contesto allegorico.

<sup>128</sup> L'arcoscenico di ordine corinzio si ritrova p. es. a Ferrara nel '31 e nel '38 (incisioni per il torneo di Borso Bonacossi e per l'*Andromeda* di Ascanio Pio di Savoia, con le scene di Guitti), a Padova nel '36 (*Ermiona* di Pio Enea degli Obizzi), e a Firenze nel '58 (*Hipermestra* di Giovanni Andrea Moniglia).

<sup>129</sup> Il primo membro nobile della famiglia è Carlo, fratello di Urbano VIII e padre di Francesco, Taddeo e Antonio, che nel 1626 compra il titolo di duca di Monterotondo. Suo padre Antonio sr (1529-1572) era solo un ricco mercante.

<sup>130</sup> Verso la fine degli anni '70 del Seicento un anonimo cronista francese ricordava che «i giardini del palazzo non hanno nulla di straordinario, se non il fatto che poggiano sulle rovine del primo campidoglio, sorto in questo luogo fin dalla nascita di Roma» (da *Description de Rome moderne*, traduzione in CONNORS-RICE 1990, p. 138). Il «vecchio campidoglio», che appare nella pianta del Bufalini del 1555 (FRUTAZ 1962, pianta CIX), verrà sovrastato da palazzo



esoterici del progetto architettonico, che non solo recupera la struttura capitolina ad archi come elemento chiave della nuova facciata orientale,<sup>131</sup> ma viene progettato attorno a un asse ideale che, partendo dal balcone centrale della facciata nord, attraversa l'intero palazzo (ben cinque porte vengono aperte allo scopo) in previsione di convergere, a lavori ultimati, sull'obelisco egizio eretto in giardino nel punto in cui s'incontrano gli assi della nuova facciata del Vaticano con quella di palazzo Barberini, emblema dell'antichità del mondo (TAV. XI/1).<sup>132</sup>

La mistica che ruota intorno a questo gioco architettonico, con l'obelisco messo a piede della spina dorsale del palazzo, asseconda i connotati ermetici della filosofia barberiniana. Il progetto del Bernini, infatti, seppur inattuato, s'ispira probabilmente all'*Hypnerotomachia Poliphili*, uno dei libri più esoterici conservati nella biblioteca di famiglia e fra i primi che, secondo le teorie cabalistiche e neoplatoniche del Cusano, di Ficino e di Pico, avevano messo in relazione il mistero dei geroglifici con la teologia cattolica.<sup>133</sup> Imitando l'e-

Sforza, nucleo originario di palazzo Barberini, visibile alle spalle del teatro; cfr. l'incisione di Alò Giovannoli in BLUNT 1958, tav. 21. Ancor oggi sopravvive il residuo d'un arco romano del campidoglio dietro la palazzina corrispondente all'ex-Teatro Barberini (TAV. XI/2-4).

<sup>131</sup> Ne parla diffusamente WADDY 1990, p. 219 sgg., che osserva come gli archi, oltre a riallacciarsi all'edilizia antica, mutuino il disegno dalla vecchia facciata di S. Pietro coperta con l'attuale da Carlo Maderno negli anni '10 del Seicento. Va notato che, sebbene la facciata di palazzo Barberini (iniziata nella seconda metà degli anni '20) si leghi al nome del Bernini, che la completò nel '33, fu realizzata su progetto dello stesso Maderno. Non è improbabile che questi abbia voluto trasferire la memoria delle vestigia vaticane nel palazzo dei nipoti del papa.

<sup>132</sup> Oggi si nota soprattutto l'asse della facciata ovest del palazzo (quello verticale nella TAV. XI/1), tuttavia l'apertura della strada scavata sotto l'edificio fu concepita e realizzata solo negli anni '70 del Seicento. L'asse della facciata nord nasce invece col primo disegno del nuovo palazzo ed è fin da subito collegato all'obelisco. I progetti di entrambi gli assi, concepiti in tempi diversi sempre dal Bernini, assecondano lo stesso scopo: il Sole-Dio-Uno, origine del molteplice secondo i neoplatonici, coincide sia con Apollo (all'origine del secondo asse) sia con l'obelisco (emblema stesso del Sole). L'obelisco però – lo rivelerà Champollion nel 1824 – in realtà non è egizio ma romano. Voluto da Adriano in memoria del favorito Antinoo, fu eretto in luogo imprecisato (forse a Tivoli) fra il 130 e il 138; trasferito nel circo Variano da Eliogabalo (†222) o da Aureliano (†275), sembra sia stato abbattuto da Totila nel 547; acquisito dai Barberini nel 1633 per essere alzato di fronte alla facciata sud di palazzo Barberini, fu fatto interpretare a Kircher (che ne parla nel tomo III dell'*Cedipus Aegyptiacus*: KIRCHER 1654), ma giacque nel giardino fino al 1773, quando fu donato al papa. Solo nel 1822 fu eretto al Pincio, dove attualmente si trova (cfr. D'ONOFRIO 1965, pp. 230-234 e 295-297 della II ed.). Nelle incisioni di Specchi del 1699 ci sono due obelischi (ovvero lo stesso ma duplicato): uno è raffigurato spezzato ai piedi della facciata ovest, e l'altro, ideale, è eretto proprio nel punto voluto dal Bernini (TAV. XII/1).

<sup>133</sup> Dell'*Hypnerotomachia* di Francesco Colonna la biblioteca Barberini possedeva senz'altro l'edizione aldina del 1545 (ora nella Biblioteca Vaticana). Per l'amore sensuale e misterico con cui si descrivono la scultura e l'architettura pseudoantica, doveva essere stata una delle let-

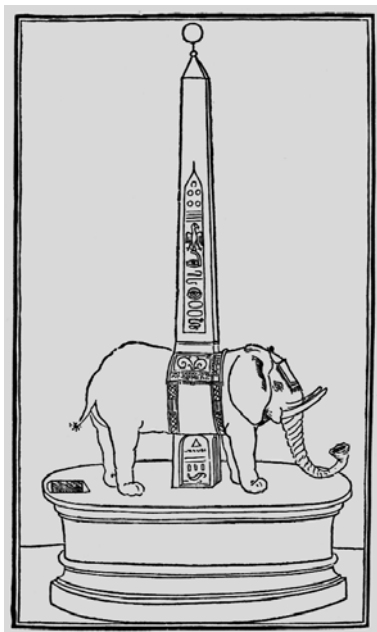


FIG. 9

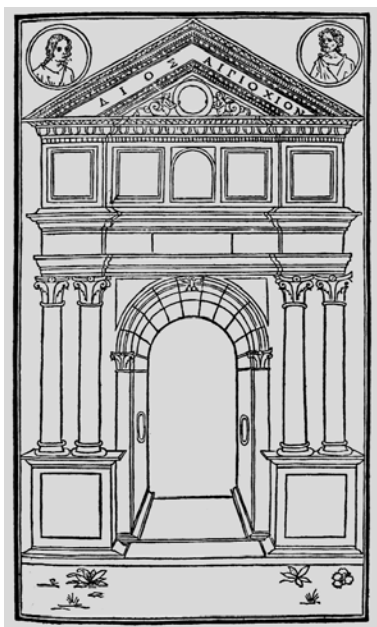


FIG. 10

sempio di Sisto V, che alla fine del secolo precedente aveva dato il via al recupero degli obelischi romani abbattuti dai barbari, anche palazzo Barberini si doterà della sua «guglia» da porre, come in Vaticano, sull'asse portante dell'edificio.<sup>134</sup> Non è una semplice ostentazione di ricchezza, è la volontà di trasformare il mecenatismo in

ture preferite sia del cardinal Francesco sia dello stesso Bernini. I numerosi geroglifici dell'*Hypnerotomachia*, fantasiosamente riprodotti e tradotti con motti morali e cristiani, sembrano potersi collegare alla decisione di Francesco Barberini di finanziare Kircher per scoprire l'arcano della scrittura egizia, decisione scaturita proprio in seguito all'acquisizione dell'obelisco, come ricorderà nel 1654 lo stesso Kircher nell'*Edipus* (1654, III, p. 271 sg.). Uno dei primi monumenti raffigurati e descritti nell'*Hypnerotomachia* è un obelisco addossato a un elefante (cc. bVIr-bVIIV, v. qui FIG. 9), che certamente dovette fornire lo spunto per il primo progetto di basamento dell'obelisco Barberini (1633), poi riproposto nel 1658 e, poiché irrealizzato, infine dirottato sull'obelisco della Minerva, eretto nel 1667 alle spalle del Pantheon (cfr. D'ONOFRIO 1965, p. 231; e WADDY 1990, p. 261). È curioso osservare che il primo grande arco trionfale attraverso cui Polifilo, l'eroe eponimo dell'*Hypnerotomachia*, entra nel mondo fantastico dei suoi sogni, mondo minuziosamente descritto, espressione somma dell'architettura antica e corroborato di complicate misurazioni e d'una figura a tutta pagina (c. cVIIIv, qui FIG. 10), ricorda molto da vicino, seppur con proporzioni alterate, l'arcoscenico del Teatro Barberini che, chissà, potrebbe magari essere stato mutuato da quel disegno sempre dallo stesso Bernini.

<sup>134</sup> Non a caso palazzo Barberini sarà intitolato alle Quattro Fontane: tale era il nome dell'adiacente crocevia progettato da Sisto V, le cui quattro fughe visuali – secondo un'idea a cui il Bernini si sarà forse ispirato – disegnavano una croce alla cui base era collocata Porta Pia, mentre tre obelischi chiudevano (o avrebbero dovuto chiudere) le restanti prospettive: il Quirinale in testa, l'Esquilino e Trinità dei Monti ai bracci. Sull'erezione degli obelischi disposta da Sisto V, cfr. CIPRIANI 1993.

strumento di nobilitazione sociale. Operazione quasi alchemica, che ha bisogno di valori sacri per essere tale. Ecco che allora ogni azione è pianificata a questo scopo: l'obelisco, certo, ma anche la biblioteca, la collezione antiquaria, la quadreria, il far musica, lo stesso teatro. Sulla scia della *renaissance* egizia cinquecentesca, si commissiona così ad Athanasius Kircher, il giovane filologo fatto venire apposta da Avignone, la lettura dei geroglifici di quell'obelisco,<sup>135</sup> esattamente come a un raffinato erudito di nome Giovan Battista Doni era stata offerta l'occasione di tenere accademie sulle origini antiche dell'opera in musica.<sup>136</sup>

Il Teatro Barberini – teatro stabile come giammai ne aveva avuti Roma –, più che luogo di spettacolo, è prima di tutto realizzazione di un sapere rappresentativo, espressione cioè di una conoscenza che, per tradizione classica, associa l'immagine alla memoria. Più che teatro d'opera – o forse proprio perché teatro d'opera –, si rivela 'teatro della memoria', come tanti ne aveva concepiti la cultura esoterica ed ermetica del Rinascimento, sorta di scrigno universale del sapere, di enciclopedia misterica della conoscenza, strumento per cogliere i significati nascosti del mondo.<sup>137</sup>

Il capitello corinzio, a questo punto – e del pari l'opera in musica, intesa quale rappresentazione della rinascenza classica –, assurge a simbolo di quell'antichità, e simbolo così importante da caratterizzare l'intero teatro, che proprio per questo diventa, come mostra l'antiporta delle *Ædes Barberinæ*, metafora della memoria. I capitelli veri, quelli in pietra (da cui probabilmente furono copiati quelli del teatro), carichi di tanto significato, saranno collocati dal Bernini a sostegno del ponte pseudo-antico costruito nel 1676, che, scavato un fossato intorno al palazzo, dovrà preservare il collegamento con l'obelisco (peraltro mai eretto) che Kircher aveva ormai interpretato come percorso per penetrare il mondo intellettuale.<sup>138</sup>

<sup>135</sup> *Cfr. supra* nota 132.

<sup>136</sup> Le lezioni svolte da Doni in casa Barberini confluiranno poi nel vol. II della sua postuma *Lyra Barberina*, Firenze: Stamperia Imperiale, 1763.

<sup>137</sup> L'idea del 'teatro della memoria', da Giulio Camillo Delminio a Robert Fludd, è stata illustrata nel saggio, fondamentale, di YATES 1966. A partire dalle osservazioni poste in apertura alla mia tesi di dottorato (DAOLMI 2001, pp. 3-5), sarebbe interessante tentare una lettura della struttura architettonica del Teatro Barberini sulla falsariga di quella operata dalla Yates sul Globe shakespeariano.

<sup>138</sup> Nell'*Œdipus Ægyptiacus* Kircher dedica all'obelisco detto *Veranus* – fraintendendo il vecchio nome del circo d'Aureliano, detto Variano (*cfr. supra* nota 132) – oltre 30 pagine più una bellissima tavola ripiegata (1654, III, ante p. 271), in cui, oltre ai quattro lati dell'obelisco, è raffigurata la facciata ovest di palazzo Barberini, e di fronte ad essa il reperto spezzato in tre (TAV. XI/5).

*'Il palazzo incantato'*

In tanta speculazione, l'inaugurazione di un teatro siffatto obbligava ad uno sforzo particolare, anche ai fini di una più spicciola propaganda. Ma il *Palazzo incantato*, l'opera che fin dal titolo avrebbe voluto essere il trionfo dei Barberini, fu uno spettacolo sfortunato. Taddeo era tornato ai Giubbonari, e Francesco, il primogenito, colui che di fatto aveva seguito fino a quel momento la produzione teatrale, vivendo alla Cancelleria aveva preferito lasciare la gestione del palazzo al terzogenito Antonio. Il più giovane cardinale visse l'inaugurazione del teatro come un'affermazione personale e vi investì una quantità spropositata di soldi, paragonabile solo alla sua inesperienza.<sup>139</sup> Non è dato sapere chi progettò e realizzò la scena, certo le colpe di un assetto non efficacissimo furono fatte ricadere su Andrea Sacchi (1599-1661), raffinatissimo pittore romano di quegli anni:

ad emulazione del Bernino vorrebbe mostrare che vale non solamente con la pittura ma anche in cose simili [*scil.* teatrali], si è ingannato nelle invenzioni e nelle macchine e ha bisognato che torni da principio quando credeva di essere nel fine.<sup>140</sup>

A ciò si aggiunse una malattia che durò parecchie settimane e che procurò gravi ritardi alla messinscena.<sup>141</sup> Il cardinale Antonio, dopo aver in un primo tempo pensato di rimandare l'inaugurazione, chiese a quanto pare aiuto di nuovo al Bernini. L'opera andò in scena alla data programmata, apparentemente senza troppe difficoltà;<sup>142</sup> ma la volontà del promotore d'imporla come un evento memorabile obbligò gli spettatori ad assistere a uno spettacolo di otto-nove ore, giudicato pur di qualità ma «troppo lungo».<sup>143</sup>

<sup>139</sup> Cfr. TAMBURINI 1997, p. 244 nota 189. Il parallelo fra la nuova residenza di Antonio Barberini e il *Palazzo di Atlante* si estende (come accenna HAMMOND 1994, p. 249 sg.) anche alla relazione fra il cardinal Antonio e il castrato Marc'Antonio Pasqualini, riconducibile a quella fra Atlante e Ruggiero. Antonio mette in piedi l'opera di Rospigliosi e Luigi Rossi attorno al suo favorito per portarlo in trionfo, come Atlante aveva eretto il castello per contrastare l'infausto destino del giovane cavaliere. Rospigliosi con lungimiranza presagirà già nello scenario pubblicato per l'occasione la caducità di quest'operazione tutta mondana, troppo legata ai beni materiali (cfr. ROSPIGLIOSI 1642).

<sup>140</sup> Avviso di Roma del 22 febbraio 1642, cit. in TAMBURINI 1997, p. 244.

<sup>141</sup> Cfr. GHISLANZONI 1954, pp. 188, 191; MINGHETTI 1969; MURATA 1981, p. 303, doc. 2.

<sup>142</sup> La prima prevista per il 23 febbraio non lascia supporre eccessivi problemi (cfr. MURATA 1981, pp. 303-306); la lettera di Ottaviano Castelli al Mazarino, che ha indotto taluni a credere rovinoso il debutto, è del 22 febbraio e quindi riferisce di una prova generale: «Ier sera l'eminentissimo Antonio fece rappresentare la sua festa del *Palazzo d'Atlante* la quale in riguardo della macchine andò tanto male che sua eminenza si adirò terribilmente minacciando di galea e cose simili» (cit. in PRUNIÈRES 1913b, p. 222).

Didascalie sceniche o descrizioni dello spettacolo non sopravvivono, né tantomeno si conoscono incisioni o bozzetti. L'unico appiglio che resta è il libretto di Rospigliosi – di nuovo ci soccorre la drammaturgia –, che in alcuni momenti si sofferma a descrivere la scena, a quanto pare consapevole del peso rappresentativo che gravava sull'aspetto estetico dello spettacolo. Anche in questo caso abbiamo una scena fissa – non più una piazza cittadina ma la corte del palazzo d'Atlante – che si alterna ad altre ambientazioni, per lo più raffiguranti esterni o luoghi appartati del palazzo. Nonostante l'imponenza delle scenografie indotta dal Teatro Barberini, il meccanismo delle mutazioni non sembra aggiornato rispetto al modello consueto (sebbene le cronache avessero già registrato l'*exploit* veneziano di Torelli dell'anno precedente). Eccone un ipotetico schema:

<i>Il palazzo incantato</i> [1642]			
	<i>Prologo:</i> Pittura, Poesia, Musica, Magia	[preparatoria]	
I	1. Gigante/Atlante, Angelica, Orlando	[esterno]	
	2. Atlante	[corte]	
	3. Bradamante, Marfisa	[corte]	
	4. Ferraù, Sacripante	[corte]	aria
	5. Angelica	[corte]	
	6. Angelica, Ruggiero	[corte]	
	7. Angelica, Ruggiero, Bradamante	[corte]	
	8. Ruggiero, Bradamante	[corte]	
	9. Ruggiero	[corte]	
	10. Alceste, Fiordiligi, Eco	[esterno]	aria
	11. Orlando	[corte]	
	12. Prasildo, coro	[esterno]	coro
	13. Mandricardo, Gradasso	[corte]	duetto
	14. Atlante, Olimpia, coro di ninfe	[esterno]	coro
	15. Alceste, Ferraù, Mandricardo, Marfisa, Finardo, Bradamante, Angelica, Prasildo, Orlando, Ruggiero, Fiordiligi, Atlante	[corte]	
	[ <i>Intermedio:</i> ] Coro di fantasmi	[corte]	coro

<sup>143</sup> Ancora in fase di prove il Castelli, scrivendo al Mazarino (2 febbraio 1642), insinua il dissgio: «festa tanto bella che, se ben dura sette ore, non tedia sua eminenza» (ma gli altri sì?; PRUNIÈRES 1913*b*, p. 220). Ma i commentatori di quelle feste sono meno concilianti: «E solamente può opponerseli che siano troppo lunghe, poiché occupano il galantuomo per otto e dieci ore continove» (avviso di Roma del 1° marzo conservato a Parigi, in MURATA 1981, p. 305, doc. 14). Anche Teodoro Ameyden conferma: «Le commedie del cardinale Antonio, benché di molta spesa, sono riuscite tediose per la lunghezza» (in ADEMOLLO 1888, p. 41).

II	1. Ruggiero, Bradamante	[corte]	aria
	2. Mandricardo, Doralice	[corte]	
	3. Atlante, quattro damigelle	[esterno]	
	4. Iroldo	[corte]	
	5. Sacripante, Angelica	[corte]	
	6. Sacripante, Angelica, Ferraù, Orlando	[corte]	
	7. Prasildo	[interno (?)]	aria
	8. Ruggiero	[corte]	
	9. Ruggiero, Bradamante	[corte]	
	10. Angelica, Atlante	[corte]	
	11. Fiord., Olimpia, un cacciat., Marf., Prasildo, Alceste	[corte]	
	12. Nano, Atlante/Gigante, due damigelle	[corte (+ giardino)]	
	13. Astolfo, coro di damigelle	[esterno + giardino]	aria/coro
	14. Bradamante, Nano	[corte]	
	15. Bradamante, Angelica	[corte]	
	16. Atlante	[corte]	
	17. Astolfo, Olimpia, Alceste, Cacciat., Prasildo, dama, Mandr., Marf., Atlante, Orlando, Gradasso, coro [Intermedio:] Coro di damigelle	[giardino] [giardino]	aria/coro coro
III	1. Ruggiero, Bradamante	[corte]	duetto
	2. Ruggiero, Bradamante, Atlante/Ruggiero	[corte]	
	3. Fiordiligi	[corte]	
	4. Orlando, Gradasso	[corte (?)]	duetto
	5. Olimpia, Doralice	[corte]	duetto
	6. Alceste	[corte]	aria
	7. Doralice, Orlando, Angelica, Prasildo, Gradasso, Mandricardo, Fiordiligi, Iroldo, Olimpia, Fioralba, Marfisa, Ferraù	[corte + giardino]	aria
	8. <i>Detti</i> + Atlante, Bradamante, Ruggiero	[sparizione]	coro

Nel prologo compare, non a caso, fra le allegorie di Poesia e Musica anche Pittura (non Architettura, come sarà più frequente in altri prologhi),<sup>a</sup> ovvero la disciplina per cui era ammirato Sacchi. Fin dai primi versi Pittura incita i suoi «fidi»:

Là si devon le mura  
finger d'antica torre omai cadenti,  
e d'ogni intorno poi sull'altra scena  
folta verdeggi una campagna amena.<sup>b</sup> [prol.]

<sup>a</sup> Penso al *Ciro* (1654) di Giulio Cesare Sorrentino (cfr. FABBRI 1990, p. 275) o all'*Almonte* (1661) di Antonio Draghi; cfr. SOMMER-MATHIS 2000, p. 387 sgg.

<sup>b</sup> Per la ricostruzione del libretto, in mancanza di un'edizione affidabile, mi sono avvalso del facsimile della partitura manoscritta (ROSSI 1642a); di TORRETAGGIORE 1998, il program-

Si può ipotizzare che il prologo mostri lo stesso ambiente che aprirà il primo atto, seppur in forma incompiuta. La «torre» da «finger», quella d'Atlante, è forse dipinta sul prospetto, pronto per sparire all'inizio dell'opera e rivelare alle spalle del telaio una scena simile ma compiuta e tridimensionale. L'«altra scena» è certamente un modo per suggerire l'uso di mutazioni, e dubito fosse mostrata durante il prologo se non con un riferimento alle quinte raffiguranti gli alberi probabilmente già presenti. Sarà poi l'intervento di Magia a permettere le mutazioni. È a lei che Pittura chiede:

Deh fa' che in un momento  
qui s'apra un'ampia scena. [prol.]

L'opera dunque comincia non con l'ambiente principale, un cortile del palazzo di Atlante, ma con la veduta di una valle alpina in cui si staglia sul fondo il palazzo medesimo. Le sagome d'albero (in quinta) coprono la struttura architettonica del cortile (che si vedrà solo nella scena successiva) fingendo una comune boscareccia. Tuttavia il palazzo, posto presumibilmente al di là del prospetto, è praticabile, perché Atlante (sotto le finte spoglie di Gigante) vi si inerpica trascinando Angelica, tanto che la didascalia della partitura manoscritta prima precisa «Porta Angelica su per le scale», e poco oltre «Gigante su le logge». <sup>a</sup> A lui Orlando griderà:

Scendi, scortese, alla battaglia scendi! [1.1]

Dopo questa prima turbolenta scena, dismessa la sembianza di Gigante, Atlante si ritrova nel palazzo a meditare su quell'edificio-prigione che ha creato per proteggere Ruggero. Richiuso il prospetto e rientrati gli alberi ora è possibile ammirare la magica corte che, a guisa di piazza cittadina, accoglierà gran parte degli accadimenti dell'opera.

Fino alla scena 9 compresa, non si registrano altre mutazioni significative. I vari personaggi – Bradamante, Marfisa, Ferraù, Sacripante, gli stessi Orlando e Angelica e finalmente anche Ruggero – si avvicinano per raccontare i casi loro. Solo nelle ultime sei scene dell'atto si alternano freneticamente tre ambienti esterni a tre interni. I numeri 10, 12 e 14, si svolgono fuori del castello il quale, malgrado fosse precedentemente descritto su un colle, ora sembra esser eretto vicino al mare (forse una rupe a strapiombo?). Non so dire se questo esterno mostri sempre la stessa scena, ma nelle scene 10 e 14 si accenna ad una spiaggia <sup>b</sup> e in tutte e tre c'è un riferimento alle mura del castello, mura che cantano e seducono con la loro voce: nella scena 10 Fiordiligi sente un'eco venir dal palazzo che l'induce a entrare; in 12 addirittura un coro che attrae Prasildo e in 14 otto ninfe si materializzano per volere di Atlante e convincono

ma di sala stampato in occasione della prima ripresa moderna (ma redatto, come dichiarato, sulla scorta della medesima partitura); e dell'edizione *on line* della Banca dati *Giulio Rospigliosi* (cit. qui a nota 113) tratta dalla copia tarda in I-Rvat, *Vat. lat.* 13 538, pp. 527-650.

<sup>a</sup> ROSSI 1642a, c.n.n. (atto 1, scena 1).

<sup>b</sup> [ALCESTE] «... io qui talora | miro di Lidia ingrata il bel sembiante» (1.10, vv. 23-24); [ATLANTE] «Per la frondosa riva ...» (1.14, v. 1).

Olimpia a varcare l'ingresso. L'ultima scena prevede dodici personaggi, finalmente tutti riuniti nel castello; un «coro di fantasme» accompagnato da un ballo coreografico sostituisce l'intermezzo.<sup>a</sup>

Anche il secondo atto si svolge nella corte del castello. Quattro mutazioni daranno vivacità alla vicenda, corrispondenti alle scene 3, 7, 12-13 e 17. La prima interruzione sfrutta il meccanismo solito: siamo al di fuori del palazzo dove quattro fanciulle sono indotte ad entrare con l'inganno. In questo caso però Atlante non adotta seduzioni sonore, ma fa apparire un orso per spaventare le ignare giovinette e farle riparare nel castello.<sup>b</sup>

La mutazione di scena 7 si svolge sempre in corte dove Prasildo sta cercando Iroldo:

volgo le piante a ricercarlo altrove,  
 ch'inutil per me fora 5  
 nel superbo palagio ogni dimora.  
 Ma dove andronne ... ? [11.7]

Non è un indizio esplicito per ipotizzare un cambio di scena raffigurante un altro luogo (cambio magari limitato al telaio di prospetto), ma poi Prasildo parla anche di «stanze sublimi» (v. 26), mentre fino a quel momento eravamo in un cortile,<sup>c</sup> e canta un'aria di furore che forse la mutazione intende collocare in una cornice particolare.

Benché la scena 12 si svolga all'interno del palazzo, alcuni indizi lasciano credere che goda di un cambio pur parziale. Nano, servitore d'Atlante descrive un giardino del palazzo che forse il prospetto aperto ha lasciato intravedere:

e dentro quei giardini  
 hanno tant'erbe e fiori, 20  
 rose, gigli, ligustri e gelsomini,  
 tanti ruscelli e limpidi cristalli  
 che tanti non ne sono,  
 s'altri ben lo discerna,  
 in un idillio fatto alla moderna. 25 [11.12]

S'intuisce poi essere nei pressi dell'ingresso del palazzo (pur sempre al suo interno), perché poco oltre si ha un tentativo di fuga: una fanciulla informa l'amica che «libera del palagio dassi l'uscita». L'elemento però più interessante è l'anticipazione della soluzione scenica che nel '56 riproporrà anche in *Armi e amori* (ne ho parlato sopra). Ovvero la possibilità di usare una finestra o una «loggia» da cui potersi affacciare.<sup>d</sup>

<sup>a</sup> La presenza del ballo è espressamente indicata in partitura dove è inserito un ampio brano strumentale; *cf.* Rossi 1642a, cc.n.n.

<sup>b</sup> Questo dell'orso è un ricorrere frequente fra i possibili colpi di scena del teatro di questi anni (per la verità non troppo originali). Già nel *Sant'Alessio* del 1634 il Diavolo si trasformava in orso.

<sup>c</sup> Ovviamente «stanze» può anche avere il valore generico di 'luoghi'.

<sup>d</sup> Il termine «loggia» ricompare in effetti più volte nelle (rarissime) didascalie presenti in partitura; oltre alla scena d'apertura (*cf.* sopra) si ritrova per esempio nel finale del II atto, dove un coro di «otto damigelle» canta «su le logge».



Qui infatti Nano chiama Atlante che risponde: «Or ora a te discendo» (v. 15); Nano s'intrattiene in un breve monologo d'una decina di versi (quello del giardino) e finalmente appare: «Eccomi!» (v. 27). L'aspetto curioso è che si mostra nei panni di Gigante, ovvero nelle fattezze con cui era apparso nella prima scena (il travestimento servirà a spaventare due fanciulle incontrate poi), ma, essendo i due ruoli interpretati da attori diversi, viene il sospetto che, almeno in questo caso, l'attesa serva solo a rendere realistica la scena. Ma tale soluzione deve aver suggestionato Rospigliosi *jr* tanto da riproporla, con gli adeguati perfezionamenti, in *Armi e amori*: là Tranquilla – se n'è parlato – riapparirà dalla porta d'ingresso della casa da cui s'era affacciata poco prima.

La scena successiva si svolge di nuovo all'esterno, lasciando tuttavia in vista o finalmente mostrando il giardino di prima (evidentemente collocato oltre il prospetto). Qui appare Astolfo che, benché nulla lo dichiari, potrebbe essere arrivato dal cielo. L'eroe, come noto, si sposta sul suo Ippogrifo e forse l'aria di sortita che sancisce il suo ingresso accompagna la calata della macchina: lui stesso si dichiarerà poco oltre «guerrier volante».

L'ultima mutazione coincide con il finale d'atto e per la natura affollata della scena (parallela al finale dell'atto precedente) può considerarsi un vero e proprio intermedio, con tanto di «ballo di nani». <sup>a</sup> Il cambio di scena è anticipato dal breve assolo di Atlante (scena precedente) che annuncia un incantesimo per confondere Astolfo:

Con Tessaliche note  
 ond'io, prendendo ogni sua voglia a scherno,  
 a mia difesa invocarò l'Inferno. [II.16]

La scena diventa un giardino così descritto dallo stesso Astolfo:

Entro all'ampio giardin in cui l'autunno  
 suoi tesori difende,  
 serba insieme ridenti eterno aprile  
 l'erbette, i fiori e l'onde,  
 e Zeffiro gentile 5  
 d'ogni fiorito stelo  
 gl'odori invola e ne fa ricco il Cielo. [II.17]

È, con tutta probabilità, quello stesso lasciato intravedere prima, oltre il prospetto, ora integrato alle quinte floreali che completano l'ambientazione incantata. Non ho difficoltà a supporre che anche in questo caso la scena del giardino presente fra le tavole della *Vita umana* possa restituire l'immaginario di questa mutazione, se non addirittura riprodurla fedelmente.

Nell'ultimo atto le mutazioni sono concentrate alla fine. Una didascalia in partitura c'informa che nella scena 7 appare il «giardino». Poiché la scena dopo Atlante fa sparire il castello, è probabile che dapprima si sia aperto il prospetto sul giardino e

<sup>a</sup> Anche quest'atto, come il precedente, si conclude con ballo e coro estraneo all'azione (*cfr.* qui nota c p. 67) espressamente indicati in partitura.

con l'ordine di Atlante le quinte a sagoma d'albero abbiano coperto le pareti interne del palazzo, trasformando la scena in una valle. Forse «l'altra scena [dove] folta verdeggi una campagna amena», di cui si diceva nel prologo, è proprio questa, ma gli indizi sono troppo pochi per offrire certezze.

Il meccanismo delle mutazioni nel *Palazzo d'Atlante*, come si vede, non offre grandi novità e – a parte l'originalità d'aver trasformato la piazza cittadina in una corte medioevale – si rivela povero di 'effetti speciali'. Certo, è possibile che non sia rimasta traccia di tutt'altre mutazioni, quelle stesse per il quale il cardinale Antonio aveva «speso, in legni per far modelli, più di ottocento scudi»;<sup>144</sup> d'altra parte è anche possibile che l'imperizia di Sacchi non abbia saputo concepire nulla di più originale, lasciando tutto lo stupore alla sontuosità di cui poteva godere il Teatro Barberini. Il dato di fatto è che, forse per la spesa eccessiva sostenuta in questa occasione, nei due anni seguenti non sembra che il rinnovato teatro abbia accolto opere o altre forme di spettacolo: quantomeno le cronache note non ne portano traccia. Poi, con la morte di Urbano VIII e l'elezione d'Innocenzo X, al secolo Giovan Battista Pamphili, i Barberini cadranno in disgrazia, tanto da essere perseguitati e obbligati a riparare a Parigi fino al 1653.

Il teatro resta inattivo per nove anni, fino alla riconciliazione delle due famiglie: Olimpia Giustiniani, nipote d'Innocenzo X, sposa Maffeo Barberini, figlio di Taddeo, morto nell'esilio francese. Per i festeggiamenti nuziali il Teatro Barberini sarà riaperto con una nuova opera spagnoleggiante, *Dal male il bene*, il cui titolo benaugurale segnerà un rilancio dell'attività teatrale barberiniana, ora promossa dal cardinal Francesco (Antonio ormai preferisce dedicarsi esclusivamente alla vita spirituale). In realtà le cronache relative alla nuova stagione del Teatro Barberini terminano ben presto, nel Carnevale del '56, quello dedicato alla regina di Svezia. Le informazioni sull'attività successiva sono incerte.

Come la proposta drammaturgica barberiniana, che si presenta sì come snodo-chiave dell'opera in musica ma non riesce davvero a inserirsi nel percorso fortunato dei teatri mercenari, così le affascinanti sperimentazioni scenografiche del Teatro Barberini sembrano cessare troppo presto rispetto alla pratica impresariale. In questo senso non contribuiscono realmente a identificare un 'modello romano', anche solo scenografico, dell'opera in musica. Qualche colpa è interna. La costante ricerca tecnica sperimentata nella Sala dei Marmi, culminata nella *Teodora*, non avrà modo di consolidarsi negli spazi del Teatro Barberini, forse troppo grande e troppo costoso per assicurare

<sup>144</sup> Cit. in PRUNIÈRES 1913b, p. 220.

l'inventiva e l'originalità fin lì raggiunta. Dei primi tre anni di allestimenti provvisori nel nuovo teatro (1639-1641) si ricorda solo *Chi soffre spera*, che, malgrado il contributo del Bernini, non fosse per lo stupore degli animali vivi, poco aggiungerebbe alla storia della scenografia. L'infelice episodio del *Palazzo d'Atlante* (1642) e la successiva crisi politica della famiglia non permisero di affermare una proposta di teatro che almeno negli anni '40 e '50, grosso modo gli anni dell'esilio, avrebbe potuto costituire un modello da contrapporre al sistema veneziano.

Col ritorno a Roma della famiglia, la scena tridimensionale barberiniana, equipaggiata di quinte, comincia ad essere l'espressione di un teatro di conio principesco, sempre meno *à la page*. L'ormai perfezionato sistema delle quinte 'a sostituzione' – da oltre un decennio noto e sperimentato anche oltralpe (non solo a Parigi per mano dello stesso Torelli, ma presumibilmente anche sulle scene londinesi, come sembrano suggerire gli ultimi bozzetti di Inigo Jones)<sup>145</sup> – era, come dimostrerà la storia, la soluzione verso cui poco a poco si sarebbero indirizzati tutti i teatri italiani. Le opere allestite fra il '54 e il '56, pur ricche di elementi originali,<sup>146</sup> costituiranno l'onda lunga di una tradizione forse più partecipe della nostalgia passata che espressione di un progetto futuro.

Ciò nonostante, la condizione produttivamente ibrida dell'opera barberiniana – prodotto principesco ma destinato a un pubblico allargato – si riflette in una tecnica scenografica altrettanto ibrida che, se meglio restituisce il passaggio fra la scena fissa serliana e le quinte a sostituzione di Torelli, delinea soprattutto i contorni di una sperimentazione consapevole che descrive le ambizioni teatrali di metà Seicento. Il confronto con gli allestimenti nel Teatro dei SS. Giovanni e Paolo a Venezia suggerisce che il sistema fosse stato adottato su più vasta scala, ma non siamo ancora in grado di dire quanto il modello romano si fosse diffuso in Italia: certo, la soluzione 'mista' adottata dai Barberini, dopo Parma e Ferrara, sembra persino ovvia nella pratica di quegli anni. In un momento d'intensa sperimentazione scenografica, Venezia avrà di certo offerto contemporaneamente più soluzioni, perché diverse erano le disponibilità economiche e le dimensioni dei teatri; ma fino agli anni '60 tale tecnica è forse quanto di meglio potesse offrire la scenografia teatrale, forse anche più della spettacolarità artificiale delle sole quinte a sostituzione. Gran parte della drammaturgia coeva si sarà quindi adattata a un sistema di mutazioni vincolato al ritorno, inevitabile, alla scena fissa. Quale interazione

<sup>145</sup> Cfr. *supra* nota 52.

<sup>146</sup> Anche e soprattutto dal punto di vista drammaturgico (cfr. DAOLMI 2004b).

tutto ciò abbia avuto con l'allontanamento dalle unità aristoteliche – quanto cioè la libertà dei soggetti abbia condizionato l'uso delle quinte e viceversa, ovvero quanto entrambi (soggetti frammentati e rapide mutazioni) siano il risultato di una poetica preesistente – è l'interrogativo che sarà ora utile porre sul piatto per meglio comprendere il teatro d'opera di questi anni cruciali.

## APPENDICE I

*I santi Didimo e Teodora* (1636). Sintesi della vicenda, accompagnata dalle didascalie, in corsivo, tratte dal *Cod. Triv.* 891, con mia numerazione romana delle mutazioni.

PROLOGO	
<p>Per ammonire Alessandria d'Egitto, città pagana (in cui vedranno il martirio Didimo e Teodora), a cavallo di tre nuvole scendono sulla città AMOR CELESTE, MARTIRIO e VERGINITÀ [madrigale a 3].</p> <p>Dialogo [recitativo].</p> <p>La santa presenza dei tre sbriciola la tomba di Cleopatra. Esce la sua OMBRA che ammette le sue colpe e poi ricade all'inferno [recitativo].</p>	<p style="text-align: right;">I</p> <p><i>L'Amore celeste, il Martirio, la Verginità discendono nella città d'Alessandria cantando l'aria seguente.</i></p> <p>[a metà madrig.:] <i>A queste parole cominciano a calare le nuvole et al fine della stanza hanno da essere in terra.</i></p> <hr style="width: 50%; margin-left: 0;"/> <p style="text-align: right;">II</p> <p><i>A queste parole rovina il sepolcro di Cleopatra e si fanno cadere sotto il palco mattoni e calcinacci.</i></p> <p>[in fine:] <i>A queste parole precipita l'ombra nel palco.</i></p> <hr style="width: 50%; margin-left: 0;"/> <p style="text-align: right;">III</p> <p>[in fine:] <i>Finito il prologo ritorna la prospettiva della città.</i></p>
ATTO PRIMO	
<p>1. TEODORA, giovane cristiana, vuol andare a combattere contro l'oppressione romana. Si spoglia delle ricchezze e parte. La madre OSTILIA e la balia BERENICE tentano invano di dissuaderla [recitativo].</p> <p>2. Il governatore EUSTRAZIO, appoggiato dal consigliere OLIBRIO, da un tribuno e dal CORO DEI SOLDATI, s'accinge a far strage di cristiani [recitativo e coro].</p> <p>3. Giunge TEODORA e li sfida. L'intervento di OLIBRIO, di lei innamorato, fa sì che invece della morte sia condannata alla prostituzione [recitativo e coro].</p> <p>4. Rimasto solo OLIBRIO confessa al soldato DIDIMO (occultamente cristiano) di voler violentare Teodora [recitativo].</p> <p>5. DIDIMO, rimasto solo riceve la vista del padre CLEARCO che gli annuncia il nome della sua sposa: Irene [recitativo].</p>	<p style="text-align: right;">IV</p> <p>[in fine:] <i>Fornita la suddetta scena, rientrati tutti i personaggi, compare la scena del giardino.</i></p> <hr style="width: 50%; margin-left: 0;"/> <p style="text-align: right;">V</p> <p><i>&lt;Giardino&gt;</i></p> <hr style="width: 50%; margin-left: 0;"/> <p style="text-align: right;">VI</p> <p><i>&lt;Balletto di ninfe&gt;</i></p> <hr style="width: 50%; margin-left: 0;"/> <p style="text-align: right;">VII</p> <p>[in fine:] <i>Piacere, Ricchezza vanno per dare tentazione a Teodora. Vanità, Ozio entrano nella prospettiva.</i></p>
<p>6. RICCHEZZA, OZIO e PIACERE si diletano.</p> <p>[arietta a 3]</p> <p>Giunge VANITÀ che annuncia come Teodora sia contro di loro. Decidono di farle guerra.</p>	<p style="text-align: right;">V</p> <p style="text-align: right;">VI</p> <p style="text-align: right;">VII</p>

- 
7. TEODORA, rinchiusa nel lupanare, è spronata a lottare dall'apparizione di un ANGELO. *A principio di questa scena compare il lupanare. Sia in pronto il carro dell'Angelo. A quelle parole «Eccomi...» [v. 1] comincia a comparire. [v. 15:] A quelle parole «ond'io...» s'aprono le nuvole del carro. [in fine:] Fornite quelle parole «d'ardor...» si riserra il carro e sparisce.* VIII
- 

- TEODORA canta la sua fierezza [aria]. IX
8. Giunge BERENICE che tenta nuovamente di dissuaderla. [in fine:] *Finita questa scena torna la scena di città.*
- 

## INTERMEDIO

- Un coro cittadino inneggia al potere della bellezza di TEODORA [CORO]. [in fine:] *Finite queste parole «oh...» [v. ult.] s'apre la prospettiva e vi si vede il seggio del presidente.* X
- EUSTRAZIO, quale mantenitore, annuncia una giostra per Teodora: il vincitore la poserà. *〈Seggio del mantenitore〉* XI
- Letta la disfida, arrivano tre cavalieri [Cartello]. *Compariscono i tre primi cavalieri e si legge il cartello della disfida.*
- Altri tre cavalieri sfidano i precedenti [Risposta].
- Comincia la giostra presto interrotta da un messo. *〈Gioco d'armi〉* XII
- EUSTRAZIO annuncia che Teodora rifiuta le nozze: è condannata a morte. [in fine:] *A queste ultime parole, rientrati tutti, viene il lupanaro e si chiude la prospettiva.*
- 

## ATTO SECONDO

1. RICCHEZZA e PIACERE tentano TEODORA [recitativo, duetto, recitativo]. XIII
- RICCHEZZA mostra a TEODORA il suo regno. [in fine:] *A queste parole si muta la scena in collonate di varie ricchezze.*
- Si sentono le voci di un CORO tentatore [CORO]. *Aria dentro la scena · Madrigaletto si canta dentro.* XIV
- TEODORA rifiuta le offerte di PIACERE e RICCHEZZA. [in fine:] *A queste parole sparisce la scena delle collonate e torna il lupanari.*
- 
2. DIDIMO raggiunge TEODORA, le dà i suoi vestiti e la convince a fuggire [recitativo e coro]. XV
3. OLIBRIO, tribuno e un coro di soldati scopre che didimo ha fatto fuggire Teodora [recit. e coro].
4. Giunge EUSTRAZIO che condanna a morte DIDIMO [recitativo e coro]. [in fine:] *Finita questa scena torna la scena della città.*

- 
- |    |   |   |
|----|---|---|
| 5. | OSTILIA è informata dal soldato IDASPE che Teodora è fuggita.   | XVI   |
| 6. | CLEARCO, padre di Didimo, si dispera.   |   |
| 7. | OLIBRIO, col favore di BERENICE, decide di scrivere una lettera a Didimo fingendosi Teodora ritornata pagana. |   |
| 8. | BERENICE, dice a TRIBUNO di voler consegnare una lettera per Didimo [recitativo, aria, recitativo].           |   |
| 9. | Arringa di un SACERDOTE pagano.   | [in fine:] <i>Rientrato il sacerdote compare la scena della prigione.</i> |

- 
- |     |   |  |
|-----|---|--|
| 10. | BERENICE consegna la lettera a DIDIMO [recitativo]; DIDIMO si dispera in un arioso con eco [arioso in eco]. | XVII   |
| 11. | CLEARCO consola DIDIMO il quale tenta di convertirlo [recitativo].  | [in fine:] <i>Rientrato Clearco svanisce la prigione e viene la scena della città.</i> |

## INTERMEDIO

- |   |   |       |
|---|---|-------|
| Un CORO celebra un rito pagano.                         | [in fine:] <i>A la fin di questa scena s'apre la prospettiva e si vede il tempio.</i>   | XVIII |
| Danza rituale [Balletto].                               | [in fine:] <i>A queste parole si levano i lumi a poco a poco.</i>   | XIX   |
| La danza è disturbata da un temporale [Balletto mesto]. | <i>Qui comincia a grandinare, lampeggiare e tonare.</i><br>[in fine:] <i>Alla fine di queste parole si fornirà col lampo.</i> |       |
| Tutti scappano [coro].                                  | [in fine:] <i>Fuggono per diverse strade e un fulmine percote gli idoli.</i>  |       |

## ATTO TERZO

- 
- |     |  |   |       |
|-----|--|---|-------|
| 1.  | Il PIACERE si lamenta del suo fallimento con Teodora.  | [in fine:] <i>Rientrato il Piacere si muta la scena con la prospettiva in bosco.</i>              | XX    |
| 2.  | TEODORA, ormai fuori città, si pente e non vuol più fuggire [recitativo e aria].   | [in fine:] <i>Rientrata Teodora sparisce il bosco e torna la scena e prospettiva della città.</i> | XXI   |
| 3.  | TRE FIERE aggrediscono EUSTRAZIO [recitativo e coro].  |   | XXII  |
| 4.  | Il SACERDOTE pagano sprona al suo dovere EUSTRAZIO.  |   | XXIII |
| 5.  | TEODORA incontra OLIBRIO e ne sprezza le attenzioni.   |   |       |
| 6.  | TEODORA giunge al supplizio di DIDIMO, si chiariscono; EUSTRAZIO li conduce entrambi al supplizio [recitativo e duetto]. |   |       |
| 7.  | OSTILIA e BERENICE disperate.  |   |       |
| 8.  | CLEARCO si unisce al dolore.   |   |       |
| 9.  | IDASPE racconta ai tre la fine dei loro figli.   | [in fine:] <i>A queste parole si scopre il paradiso.</i>  |       |
| 10. | Compaiono fra gli angeli le anime di DIDIMO e TEODORA per consolare i familiari [recitativo e coro].                     | [in fine:] <i>Dopo queste parole si ritira la tenda della scena.</i>                              | XXIV  |

## APPENDICE II

Frammento da *Convivium villae fratrum de Syris, patriciorum Savonensium*, «Dialogus primus», in Rossi 1642b.<sup>a</sup>

ERYTHRAEUS

[p. 22] ... Sed date mihi hanc veniam, ut crus utrumque altius attollam, atque in transversum proximæ mihi sellæ lignum imponam. Nam proximis Bacchanalibus eum ibi dolorem contraxi, ut adhuc abigi nequeat.

FOSSIUS

At unde tempore omnim festivissimo, tanta in te mali vis ingruit?

ERYTHRAEUS

Ab eo spectaculo, quod Barberini principes dedere. Nam dum angustius sedeo, neque me uspiam commovendi facultatem habeo, ossium commissurae nervique incommodi plurimum contraxere.

URANIUS

Multa a multis de eo spectaculo dici adivi: non enim interfui. Sed fuitne illud ita sumtuosum, ita magnificum, ita admiratione dignum, ut fertur?

ERYTHRAEUS

O mi Urani, non potest dici verbis tantum, quantum re ipsa, omnia quæ ad hanc usque ætatem data sunt Romæ spectacula, splendore, magnificentia, sumptuque antecessit.

Non possum quin exclamem: O singularem nostrorum Principum benignitatem! O summum in suos cives amorem! O charitatem praedicandam!

ERITREO

... Ma concedetemi licenza di tirar su le gambe e distenderle su questa sedia. È dall'ultimo Carnevale che mi dolgono e ancora non sono riuscito a star meglio.

FOSSIO

Ma come hai potuto patir tanto male quando tutti si divertivano?

ERITREO

È successo durante lo spettacolo dei principi Barberini. Mi sono seduto in un posto angusto che non mi permetteva movimento, e ora ho dolori continui a tendini e nervi.

URANO

Io non c'ero, ma ho sentito tanto parlare di quello spettacolo. Fu davvero così sfarzoso, così magnifico, così degno d'ammirazione come si dice?

ERITREO

Caro Urano, le parole non bastano a raccontare un evento che si distinse in splendore, magnificenza e sfarzo tra tutti gli spettacoli mai rappresentati a Roma.

Non posso che elogiare la straordinaria bontà dei nostri principi, l'immenso amore verso i loro sudditi e la loro celebrata benevolenza!

<sup>a</sup> Ho preso come riferimento l'edizione del '42 (a cui si riferiscono i salti pagina) collazionandola con quella del '45; mi sono limitato ad adeguare la punteggiatura al senso, ma non ho registrato correzioni e varianti: in questo contesto sarebbe stato inutile. Ringrazio Claudia Abbiati e Loredana Montaperto che hanno messo a mia disposizione la loro traduzione del dialogo. Gli eventuali fraintendimenti saranno da imputare alla mia revisione.



Tantumne eos labo-[p. 23]rem capere, tantos sumtus facere, ut iucundissima eos oblectatione detinent, ut periculis Bacchanalium diebus, à vetitis atque vulgaribus voluptatibus abstractos, ad liberalissimam, ac regalis opulentiae plenam animi remissionem ludumque traducant!

Quorum eatenus est progressa benignitas, ut non modos fortunatos quoscumque homines ac nobiles, qui ad id spectaculum, eius pulchritudinis fama compulsi accurrerant, hilari ac sereno vultu exciperent, spectatum admitterent, sessum adducerent, verum etiam novo atque admirabili humanitatis exemplo, atque in bonas artes studio, omnes pene, qui in aliquo proborum, eruditorum, et ingeniosorum numero sunt, sigillatim per nuncios evocarint, invitaverint, venientibus praesto fuerint, honestum et commodum spectandi locum attribuerint.

[...]

[p. 29] ... Sed, dum vestris studiis obsequor, ut causam doloris, qui mihi cruribus inest aperiam, nescio quo pacto Barberinorum laus, tanquam aestus quidam, abreptum me, à proposito longius abstraxit.

URANIUS

Falleris, Erythraee, nunquam tam haeres proposito, quam cum Barberinorum laudes latam tibi ad egrediendum a proposito viam aperiunt. Verum, oratione tua ingentem mihi, qui spectaculo non intefui, singula breviter, aperte ac dilucide cognoscendi cupiditatem commovisti, quae maiorem in eo admirationem habuerunt.

Hanc igitur mihi sitim exple; neque vere, ne nobis fabulandi iocandique tempus desit: etenim, ut video, nondum me-

Hanno lavorato tanto e altrettanto hanno speso, ma sempre col piacere d'indurre allo svago e al divertimento gli animi più nobili e sensibili, altrimenti distratti dai sollazzi proibiti e volgari dei giorni inquieti di Carnevale.

La loro bontà è progredita a tal punto che non solo chiunque, fortunato o nobile, accorso allo spettacolo per fama della sua bellezza, è stato ricevuto con volto sorridente e sereno, ammesso alla rappresentazione e condotto al posto assegnato, ma, con inedito e ammirevole esempio di umanità e amore per l'arte, quasi tutti gli eruditi, i saggi e gli uomini d'ingegno sono stati invitati a venire allo spettacolo, convocati da un messo con lettera sigillata, a ciascuno essendo attribuito un posto dignitoso ed adeguato.

[...]

... Ma nell'assecondare i vostri interessi, non so perché le lodi ai Barberini mi abbiano infiammato al punto da distrarmi dal proposito di svelare la causa del dolore alle mie gambe.

URANO

Sbagli, Eritreo, se pensi che le lodi circostanziate dei Barberini ti abbiano allontanato dall'intento fissato. Al contrario, le tue parole hanno suscitato in me, che non ero presente allo spettacolo, un gran desiderio di conoscere quanto di quell'evento destò maggiore ammirazione.

Estingui pertanto la nostra sete di sapere e non temere che manchi il tempo per chiacchiere e dilette: a quanto vedo non è

ridies accessit. Deinde, statutum ac deliberatum est nobis, hoc diei et anni tempore, valetu-[p. 15] dini tam adverso, nullam quieti operam dare, sed omnem prorsus ab oculis somnum abigere.

## ERYTHRAEUS

Non defugio auctoritatem. Sed, priusquam breviter admirabilia illa, [p.30] quæ scire cupis, attingam, necesse est ut aliquanto latius illud, quod eas mihi sedendi angustias molestiores atque adeo intolerabiliores effecit, exponam. Delectabit vos illud accipere, nam est oppido ridiculum.

## FOSSIUS

Loquere; tui sumus: neque unquam, te dicente, aliqua audiendi satietate defatigabimur.

## ERYTHRAEUS

Cum igitur, ut antea dixi, eius theatri sedilia aliquanto sint spissa, quo sessores nimirum quamplurimos capiant: quoniam meo fato acciderit nescio, ut ante me sessum veniret quidam, praeter modum obœsus, crassus, ac pigis in primis ita extantibus, ita prominentibus, ita tumidis, ut ventrem in tergo gestare, ac geminos in eo liberos habere videretur.

Hic coepit coxas, et ventrem, ita comprimere, in angustumque deducere, ut interdum vererer, ne illic crurifragio vitam amitterem, vel compressus disruptusque medius intestina diffunderem, quæ postea mihi inter multitudinis pedes essent colligenda, vel si invenire non potuissem, quod ea prætereuntium calceis hæsisent, ac mei [p.31] auctio fieret, vænirem, intestinis perditis, vilius.

Sed non mihi deeram, verum humilibus ac supplicibus eum precibus rogabam, ut me, vitam, salutem, et incolumitatem meam commendatam haberet, ut tanti-

ancora mezzogiorno. E poi abbiamo deciso irrevocabilmente: fino a che non ti sentirai bene, noi non indulgeremo al riposo e scacceremo persino il sonno.

## ERITREO

Mi adeguo all'autorità. Piuttosto, prima di dedicarmi alle meraviglie che Fossio vuol conoscere, voglio dirvi del motivo che, stando seduto, mi ha procurato patimenti e pene fra i più intollerabili. Vi divertirete ad ascoltarlo, è un episodio buffo assai.

## FOSSIO

Hai tutta la nostra attenzione: quando parli non ci stanchiamo mai di ascoltarti.

## ERITREO

Come dicevo, essendo i sedili del teatro alquanto ravvicinati per dare posto al maggior numero possibile di persone, non so quanto casualmente venne a sedersi davanti a me uno spettatore incredibilmente grasso, con una pancia così abbondante che, quasi fosse in cinta di due gemelli, sembrava sporgere anche dalla schiena.

Questi prese ad agitarsi scompostamente schiacciandomi gambe e stomaco tanto che ho creduto di morire lì sul posto con gli arti spezzati; ho temuto di vomitare le viscere e di doverle andare in giro a recuperare fra i piedi della gente e, incapace di riprendermele perché attaccate alle scarpe dei presenti, di esser messo in vendita sotto costo come carne priva d'interiora.

Tuttavia riuscii a resistere, e con modi garbati gli chiesi di risparmiare la mia vita e la mia integrità, almeno fin tanto che fossi riuscito a ringraziare il principe

sper mihi parceret, dum possem principi illi viro, qui me invitasset, gratias agere; tum me, si ita libitum esset, comprimeret, protereret, enecaret.

Sed nunquam potui tam commode dicere, ut ne digitum quidem dignaretur si commovere, vel ad dexteram, vel ad sinistram, cum locus facultatem daret, collativas illas nates, illam molem carniū, sive potius montes illos mali, deferre, ac depigem aliquem suum in locum subrogare.

URANIUS

Itane obstinate dabat ille operam, ut te miserum perderet?

ERYTHRAEUS

Credo, illuc ab aliquo invido fuisse immissum, qui ferre non posset, eum mihi honorem à principe illo viro habitum, ut nominatim me arcessiri iuberet. Verum, cum nihil illum gratiam facere, nec velle me salvum esse, animadverterem, ad res illas admirabiles contemplandas, quas nunquam mei [p. 32] nec cuiusquam acceperant oculi, me totum converti.

FOSSIUS

Credo, ut earum rerum aspectu, quae simul aures et oculos dispari voluptate mulcerent, calamitatem illam tuam leviozem efficeret.

ERYTHRAEUS

Et sane, nisi summa vis boni in illis rebus adesset, ac nisi odiosus ille identidem, quo magis ex propinquo aspiceret, exurgeret, ac frontem, humeros, ventrem, scænæ, quantum posset, exporgeret; profecto illinc, factus ex humili superbus, hoc est, non pedibus meis sed alio-

che aveva avuto la cortesia di invitarmi.<sup>a</sup> Dopo di allora avrebbe potuto schiacciarmi e persino uccidermi.

Ma nulla ho potuto perché si degnasse di spostare almeno un dito a destra o a sinistra per dar la possibilità di rimuovere quelle natiche strabordanti, quella mole di carne, anzi, quella montagna di sventura, e mettere qualcuno di più magro al suo posto.

URANO

Tanto s'impegnava per opprimerti?

ERITREO

Credo fosse mandato da qualche invidioso che non poteva tollerare che il principe mi avesse fatto l'onore d'invitarmi personalmente. Comprendendo però che quello non voleva risparmiarmi né assecondarmi, mi concentrai sullo straordinario spettacolo che non aveva precedenti per i miei occhi e le mie orecchie.

FOSSIO

Uno spettacolo che tanto deliziava occhi e orecchie ti avrà reso certamente meno insopportabile la pena.

ERITREO

Sicuro. Ma se l'opera non fosse stata così bella quell'individuo non si sarebbe agitato tanto per poterla vedere meglio, alzandosi e sporgendo la faccia, la pancia ed i gomiti il più possibile verso la scena; tanto che io sono stato spinto da una parte all'altra, mosso non dai miei piedi

<sup>a</sup> Non sono in grado di valutare fino a che punto sia ironica questa frase. Le sei pagine di elogi sperticati ai Barberini, corrispondenti all'*omissis* precedente, fanno supporre l'Eritreo inequivocabilmente partigiano dei nipoti del papa.

rum humeris elatus, discessissem. Sed his omissis.

Primum, carmen quam elegans, quam doctum, quam nitidum, quam moratum, quam prudens! Modi quam suaves, quam concinni, quam varii, ut ad aures grati veniebant, ut in animum influebant, ut verba atque sententias, quibus illi adhibebantur, ad vivum exprimebant!

FOSSIUS

Non mirum est, illud tibi carmen esse visum in primis egregium atque venustum. Nam ex eius artificis officina prodierat, quo nemo est hodie ad id genus carminis aptior; et quod mi-[p. 33]rabilius videatur, perraro à negotiis publicis feriatius in haec amœniora studia divertit.

ERYTHRAEUS

Iam teneo, hos esse perpusilli illius temporis fructus, quos mansuetiores musæ, ex gravioribus ipsius occupationibus studiisque, laudabili furto, surripiunt.

Actores vero, quod pene oblitus sum dicere, ut omnes voce, ut actione, ut canendi artificio præstabant! Ut eorum unusquisque, cum suas partes ageret, in scœna esse Roscius videbatur!

Quod vero ad ornatum attinet, regali pene omnes in auro ostroque conspiciantur. Quis autem, scenarum apparatus, mutationes, prospectus, dicendo assequi possit?

Modo enim fora, palatia, porticus, gymnasia referebant; modo, facta earundem conversione, hortos, viridiana, villas, fontes, aperiebant: modo nemora, valles, prata, decurrentibus aquis irrigua, oculis spectantium obiiciebant;

ma dalle gomitate altrui. Ma basta: parliamo dello spettacolo.

Intanto, che composizione elegante, colta, misurata, raffinata; che ritmi soavi, vari, assai ben costruiti. Come risultavano graditi all'ascolto, come fluivano nell'animo, come esprimevano bene la loro vitalità giungendo direttamente al cuore attraverso parole e motti!

FOSSIO

Non c'è da stupirsi se l'opera ti sembrò tanto bella e apprezzabile. Proveniva infatti dall'estro creativo di chi oggi è ineguagliato in tal genere di composizioni. E questi, fatto ancor più mirabile, si concede a tali piacevoli studi di rado e solo dopo essersi dedicato agli affari pubblici.<sup>a</sup>

ERITREO

Sì, lo so che è frutto del suo tempo libero, sottratto con apprezzabile furto da muse amabili ad impegni e doveri più gravosi.

Ma quasi mi dimenticavo degli attori. Che voci, che abilità e che perizia nel cantare avevano tutti! Sembrava che in scena vi fosse Roscio<sup>b</sup> stesso tanto ciascuno interpretava bene la sua parte!

Per quanto riguarda la scena, tutti ammiravano la regale profusione di oro e porpora. Ma chi potrebbe uguagliare quel complesso di apparati, mutazioni e prospettive?

Ora si vedevano piazze, palazzi, portici e ginnasi; ora, trasformati gli stessi, si mostravano campi, giardini, ville, fontane; ora agli spettatori erano mostrati boschi, valli, prati e ruscelli di acqua corrente,

<sup>a</sup> È qui evidente la volontà di preservare la rispettabilità della carriera politica di Giulio Rospigliosi, anche omettendone il nome.

<sup>b</sup> Il celebre attore difeso da Cicerone nel *Pro Roscio comoedo*.

ubi forma egregia, ac vestitu splendido, Nympharum chori tum flores lectissimos decerpebant, tum suis ex illorum varietate capitibus corollas cultusque texebant, postremo de florum nobilitate [p.34] te atque præstantia in contentionem certamenque veniebant, cum singulæ singulos peculiaribus laudibus flores in cælum efferrent, certatimque suo flori, florum principatum arrogare, ac ceteris abrogare studerent.

Quædam etiam ex improvviso cohorta tempestas meos oculos mire detinuit. Etenim dum ingens virorum numerus, lepidis Nympharum choris immistus, saltationi operam tradit, primum visum est sensum solis lumen spectantibus eripi, deinde cælum nubibus totum obduci; tum plura ex illis, ventorum vi impetumque conscissis, tonitrua, fulgura, ac fulmina erumpere; quorum unum fragore, rotatu, fulgetro, veri ita fulminis expressit imaginem, ut verum fulmen non ita verum esse videretur, ut illud erat fulmen simulatum ac fictum.

Postremo cernebatur grando, imbri largifluo mista, præcipitans cadere, saltantium choros dirimere, atque hac illac disiectos dissipatosque, domos atque antra subire compellere.

FOSSIUS

Quid nobile illud emporium visum est tibi? Credidissesne antea, quam tibi ad oculos venisset, posse artis inventa [p. 35] eatenus progredi, ut tibi animum oculosque surriperent, ac persuaderent, vera ea esse, quæ non essent, teque ea videre, quæ non videres?

ERYTHRAEUS

Nunquam profecto mihi tanta rerum miracula in cogitationem cadere potuissent. Quoties, nisi ratio à veritate stisset, id quod commendabant oculi, sibi

dove, con elegante disposizione e nobili costumi, cori di ninfe ora raccoglievano fiori rari, ora, sfruttandone la varietà, intrecciavano ghirlande e acconciature per le loro teste, ed infine discutevano animosamente della nobiltà e della bellezza dei fiori, ognuna un fiore elevando con lodi particolari fino al cielo, cercando a gara di ottenere il primato sui fiori per il proprio fiore, togliendolo agli altri.

All'improvviso giunse una tempesta che rapì tutta l'attenzione dei miei occhi. E mentre un gran numero di uomini danzava misto ai soavi cori delle Ninfe, sembrò dapprincipio che la luce del sole sparisse agli occhi degli spettatori, poi il cielo si ricoprì di nubi e quelle, ormai sconquassate dalla forza del vento, scaricarono quantità di tuoni, lampi e fulmini. Uno di questi, per rimbombo, crepitio e luce era così ben simulato che un fulmine vero non sarebbe apparso reale tanto quanto quello artificiale.

Alla fine si vide 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.

FOSSIO

Cosa dunque ti apparve così nobile in quella situazione? Avresti mai creduto prima di vedere con i tuoi occhi che dall'arte potessero venire cose capaci di rapirti i sensi, convincendoti che sono vere cose non vere, o credendo di aver visto cose che non si possono vedere?

ERITREO

Mai avrei pensato che avrebbero potuto essere realizzati tanti prodigi. Infinite volte, se la ragione non ci avesse frenato, ci saremmo convinti della verità di ciò

tanquam verum animus tradidisset!  
Quoties sensus, inviti ac repugnantes, rationis iudicio coacti sunt cedere!

Rem miram et incredibilem; in dena atque eo amplius millia passuum, se oculorum acies videbatur extendere; intra quod spacium, luci, nemora, colles, piscinae, euripi, amnes, littora, mare, et variae ibi obambulantium vel navigantium species ostendebantur; tum virorum atque mulierum, villas suas, asellis, vehiculis, vel lecticis adeuntium, ac plures praeter tales argutiae;

ad haec, equorum, cursu inter se pugnantium, certamina, ac longus rhedarum ordo, qualem in officiis nostrorum Principum videmus, oculis illudebat, admirabili artificis, omnium nostrae memoriae principis, arte, qui ingentia camporum at-[p. 36]que marium spacia intra breves unius aulae terminos clausit.

Sed in primis traxit ad se oculos omnium, sol, occidenti similis, qui, sensim se sub mare demergens, tenebras terris advocabat.

Mercatus vero ipse, ut erat omnis fere generis artibus celebris! Ibi erant oenopolia, popinae; ibi tabernae, vestiariae: ibi acus flabella, ollas, ephippia, ligulas vendentium sellae, atque alia innumera. Neque circulatorum deerant, qui suis praestigiis, atque inaniloquis dictis, aere atque argento ociosorum crumenas emungerent.

Visa est etiam nobilis mulier atque venusta, e lectica, in qua a mulis duobus ferebatur, descendere, seque mulierum virorumque choris, ad fidium cantum saltantium, inserere; quibus ex choris rixa exorta, et gladiis vagina vacuis, inter plures, admirabili arte commissa, finem spectaculo fecit.

che l'apparenza rivelava gli occhi, e altrettante volte i sensi sono stati costretti, pur contro voglia, a cedere alla razionalità.

Cosa straordinaria e incredibile: la vista sembrava estendersi all'infinito; in quello spazio erano boschi, foreste, colli, laghetti, fiumi, spiagge e mari dove le persone camminavano o navigavano sull'acqua; uomini e donne andavano alle proprie case con asini, carri o lettighe, con molte altre simili curiosità;

e ancora giostre a cavallo che gareggiavano nella corsa, e una lunga fila di carrozze come vediamo nel seguito di rappresentanza dei nostri principi, ingannava la vista con l'arte straordinaria della più grande che mai si ricordi, un'arte che riusciva a catturare distese di terra ed oceani nel piccolo spazio di una sola stanza.

Ma soprattutto il sole stupì chiunque: come al tramonto, calando piano in mare, lasciò la terra nell'oscurità.

[Era motivo di meraviglia] anche lo stesso mercato, in cui vi si ritrovavano quasi tutti i mestieri. Vi erano venditori di vino, osterie, locande, sartorie, banchi di chi vendeva spille, ventagli, pentole, selle, redini e altre innumerevoli cose. Né mancavano ciarlatani che con trucchi e vaniloqui depredavano d'oro e bronzo le borse degli oziosi.

Su una lettiga tirata da due muli si vide poi arrivare una nobildonna assai bella che raggiunse il coro di donne e uomini che danzavano e cantavano accompagnandosi con la lira; da qui, sguainate le spade, fra molti di loro vi fu contesa e si concluse lo spettacolo con un combattimento di grande maestria.

## TESTI CITATI

- 1544 GUILLAUME PHILANDRIER, *In decem libros M. Vitruvii Pollionis De architectura annotationes ... Cum indicibus Graeco et Latino locupletissimis*, Roma: Giovanni Andrea Dossena, 1544; Paris: Iacobum Kerver, 1545; nuova ed. con incisioni Venezia: Officina Stellae, 1557; dal 1549 pubblicate a commento di alcune ed. del *De architectura* di Vitruvio, di cui le sole *Annotationes* dell'edizione lionese del 1552 sono riprodotte in anastatica, tradotte e commentate da Fédérique Lemerle, Paris: Picard, 2000.
- 1589 [SEBASTIANO DE' ROSSI] *Descrizione dell'apparato e degl'intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze de' serenissimi don Ferdinando Medici e madama Cristina di Loreno, granduchi di Toscana*, Firenze: Anton Padovani, 1589; <www.bivionline.it>
- 1617 [MATTHAUS GREUTER] *Roma moderna con le sue strade siti ed edifitii*, Roma: Matteo Greuter, 1617; rist. come *Disegno nuovo di Roma moderna con le sue strade, siti ed edifitii in pianta esatta così come sta al presente sotto il fel.<sup>mo</sup> pont.<sup>to</sup> di N.S. Urbano VIII*, Roma: Matteo Greuter, 1638; rist. anast. dell'ed. 1638 in FRUTAZ 1962, tav. 145.
- 1618 GEORGIUS BRAUN, FRANZ HOHENBERG, *Civitates orbis terrarum*, 6 voll. in 3 t., Coloniae Agrippinae: Bertramum Bochholtz, 1572-1618; ed. mod. in 3 voll. a cura di R. A. Skelton, Amsterdam: Theatrum orbis terrarum, 1965; facsimile in 2 voll. a cura di Lelio Pagani, s.l.: Stella polare, 1990.
- 1625 GIOVANNI MAGGI, *Iconigrafia [sic] della città di Roma* [incisione su legno del 1625 in I-Rvat]; ed. come *Iconografia della città di Roma, delineata e scolpita in legno a tempo di Pavolo v, pubblicata per la prima volta*, [Roma:] Carlo Losi, 1774; ed. mod. *Roma al tempo di Urbano VIII. La pianta di Roma Maggi-Maupin-Losi del 1625 riprodotta da uno dei due esemplari completi finora conosciuti*, Roma: Danesi, 1915; rist. anast. in FRUTAZ 1962, tav. 148.
- 1627 ANTONIO BRUNI, *Epistole heroiche*, Roma: Guglielmo Facciotti, 1627.
- 1629 GIACINTO CORNACCHIOLI, *Diana schernita, favola boscareccia*, partitura, Roma: Giovanni Battista Robletti, 1629.
- GEERT VAN SCHAYCK, *Nova urbis Romae descriptio cum omnibus viis aedificiisque accuratissime delineata*, Roma: s.e., 1630; rist. anast. in FRUTAZ 1962.

- 1631 OTTAVIO TRONSARELLI, *Drammi musicali*, Roma: Francesco Corbelletti, 1631.
- 1634 STEFANO LANDI, *Il S. Alessio, dramma musicale dall' eminentissimo et reverendissimo card. Barberino fatto rappresentare ...*, Roma: Paolo Masotti, 1634; rist. anast. Bologna: Forni [1970]; II rist. anast., intr. di Arnaldo Morelli, *ibid.* 2003 (entrambe le anastatiche mancano dell'ultima tavola, relativa alla scena III.5).
- 1635 GIROLAMO LUNADORO, *Relatione della corte di Roma e de' riti da osservarsi in essa*, Padova, Frambotto, 1635.
- 1637 [ROSSI] *Erminia sul Giordano, dramma musicale rappresentato nel palazzo dell'illustrissimo et eccellentissimo signore don Taddeo Barberino, prefetto di Roma e principe di Pellestrina, e dedicato all'illustrissima et eccellentissima signora, la signora donna Anna Colonna Barberina, prefetessa di Roma e principessa di Pellestrina, posto in musica da Michelangelo Rossi*, Roma: Paolo Masotti, 1637.
- 1638 [ASCANIO PIO DI SAVOIA], *Andromeda. Festa teatrale*, Ferrara: Francesco Suzzi, 1638.
- [POMPILIO TOTTI] *Ritratto di Roma moderna ...*, Roma: Vitale Mascardi, 1638.
- 1641 [MAIOLINO BISACCIONI] *Il canocchiale per 'La finta pazza', dramma dello Strozzi*, Venezia: Giovanni Battista Surian, 1641; ed. mod. in CHIARINI-POMPILIO 2004.
- 1642 VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte, dramma musicale*, Venezia: Giovanni Battista Surian, 1642.
- [a] LUIGI ROSSI, *Palagio d'Atlante, ovvero La guerriera amante* [ms. 1642], facsimile della partitura in I-Bc, bb.225, Bologna: Forni, 1983.
- [b] [GIAN VITTORIO ROSSI] *Jani Nicii Erytraei dialogi*, Parisiis: Villery, Jacques, 1642; poi rist. in *Jani Nicii Erytraei dialogi septemdecim*, Coloniae Ubiorum [Köln]: Iodocum Kalkovium, 1645.
- [GIULIO ROSPIGLIOSI] *Allegoria et argomento dell'azione rappresentata in musica intitolata 'Lealtà con valore'*, Roma: Stamperia della Reverenda Camera Apostolica, 1662 [ma 1642; sull'erronea datazione v. FRANCHI 1988, p. 248 sg.].
- GIROLAMO TETI (TEZIO), *Ædes Barberinæ ad Quirinalem*, Romae: Mascardus, 1642; II ed. Roma: Filippo De Rubeis, 1647. <aedesbarberinae.cribecu.sns.it>
- 1644 [TORELLI] *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo di Venetia, nell'anno 1644 d'inventione e cura di Iacomo Torelli da Fano*, Venezia: Giovanni Vecellio, Matteo Leni, 1644.



- 1651 EL MEJOR *de los mejores libros que han salido de comedias nuevas*, Alcalá: en casa de Maria Fernandez, a costa de Tomas Alfay mercader de libros, 1651; rist. Madrid: Maria de Quinones, a costa de Manuel Lopez, 1653.
- 1654 ATHANASIUS KIRCHER, *Œdipus Ægyptiacus, hoc est universalis hieroglyphicæ veterum doctrinæ temporum iniuria abolitæ instauratio ...*, 4 voll., Romæ: ex typographia Vitalis Mascardi, 1652-1654.
- 1656 DOMENICO PANAROLI, *Museum Barberino*, Romæ: ex typis Francisci Monetae, 1656. <aedesbarberinae.cribecu.sns.it>
- LA FIDELISSIMA *descrizione delle feste, maschere, giostre e comedie apparecchiate nelle corte di Roma in onore della real maestà della regina di Svezia nel presente Carnevale dell'anno 1656*, in ARCKENHOLTZ 1760, II, pp. 134-136.
- GALEAZZO GUALDO PRIORATO, *Historia della sacra real maestà di Christina Alessandra regina di Svetia*, Roma: stamp. della Camera Apostolica, 1656; II ed. Venezia: Baba, 1656 e Modena: Bartolomeo Soliani, 1656.
- 1658 MARCO MARAZZOLI, *La Vita humana overo Il trionfo della Pietà, dramma musicale rappresentato e dedicato alla serenissima regina di Svetia*, Roma: Mascardi, 1658.
- 1675 GREGORIO LETI, *Itinerario della corte di Roma o vero Theatro historico, cronologico e politico della Sede apostolica, Dataria e Cancellaria romana*, Valenza [recte Ginevra]: Guerini, 1675
- 1676 GIOVANNI BATTISTA FALDA, *Nuova pianta et alzata della città di Roma con tutte le strade, piazze et edifici ... come si trovano al presente nel pontificato di nostro signore papa Innocenzo XI ...*, Roma: Gio. Giacomo de' Rossi, 1676; altre ed. 1697, 1705, 1730, 1756, 1781; rist. anast. in FRUTAZ 1962, II, tavv. 357-363.
- 1683 PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *Sexta parte de comedias ... que corregidas por sus originales publica don Juan de Vera Tassis y Villarroél*, Madrid: Francisco Sanz, 1683; rist. anast. ID., *Comedias*, 19 voll. a cura di D. W. Cruickshank and J. E. Varey, Westmead: Gregg international · London: Tamesis, 1973, xv.
- 1699 ALESSANDRO SPECCHI, *Il quarto [= Il primo] libro del Nuovo teatro delli palazzi in prospettiva di Roma moderna: dato in luce sotto il felice pontificato di nostro signore Papa Innocenzo XII disegnato et intagliato da Alessandro Specchi con direzione e cura di Domenico de' Rossi*, Roma: Domenico erede di Giovanni Giacomo de' Rossi, 1699 [la doppia titolazione (quarto/primo) rimanda ai tre volumi pubblicati da G. B. Falda nel 1665, 1667, 1669]; ed. mod. PICCININNI 1977.
- 1760 JOHANN ARCKENHOLTZ, *Memoires concernant Christine reine de Suède*, 4 voll., Amsterdam: Pierre Mortier, 1751-1760.

- 1772 GIOVANNI BATTISTA PASSERI, *Vite de' pittori, scultori et architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, Roma: Giovanni Zempel e Gregorio Settari, 1772; rist. anast. Bologna: Forni, 1976; 21999.
- 1840 PAUL LETAROUILLY, *Édifices de Rome moderne, ou recueil des palais, maisons, églises, couvents et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome*, 3 voll., Firmin Didot frères, 1840; II ed. Paris: Bance 1860; ultima rist. anast. Novara: Istituto geografico De Agostini, 1992.
- 1841 FRANÇOIS-JOHNSEPH FÉTIS, *Rossi Michel-Ange*, in ID., *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 8 voll., Bruxelles: Meline, Cans et C., 1837-1844, VII, *ad vocem*.
- 1888 ALESSANDRO ADEMOLLO, *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo: memorie sincrone, inedite o non conosciute di fatti ed artisti teatrali, librettisti, commediografi e musicisti, cronologicamente ordinate per servire alla storia del teatro italiano*, Roma: Pasqualucci, 1888; rist. anast. Roma: Borzi, 1969; Bologna: Forni, 1969.
- 1902 ROMAIN ROLLAND, *La première représentation du 'San Alessio' ...*, «Revue d'histoire et de critique musicales», II, 1902, pp. 29-36 e 74-75.
- 1906 ALEXANDRE BAUDI DI VESME, *Le peintre-graveur italien*, Milano: Hoepli, 1906; rist. anast. ibid. 1963.
- 1907 ABD-EL-KADER SALZA, *Drammi inediti di Giulio Rospigliosi poi Clemente IX*, «Rivista musicale italiana», XIV, 1907, pp. 473-508.
- 1909 GLAUCO LOMBARDI, *Il Teatro Farnesiano di Parma: note e appunti, con documenti inediti*, «Archivio storico per le provincie parmensi», n.s. 9, 1909, pp. 1-52.
- 1913 [a] HENRY PRUNIÈRES, *L'opéra italien in France avant Lulli*, Paris: H. Champion, 1913; rist. Paris: Rieder, 1931; rist. anast. New York: Johnson, 1971
- [b] HENRY PRUNIÈRES, *Les représentations du 'Palazzo d'Atlante' a Rome (1642). D'après des documents inédits*, «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», XIV/2, 1913, pp. 218-226.
- 1927 ULDERICO ROLANDI, *La prima commedia musicale rappresentata a Roma nel 1639*, «Nuova antologia», ottobre 1927, p. 523-528.
- 1930 FRANZ RAPP, *Ein Theater-Bauplan des Giovanni Battista Aleotti*, «Neues Archiv für Theatergeschichte», II, 1930, pp. 79-125.
- 1950 [MIGLIORINI-DURO] *Prontuario etimologico della lingua italiana*, a cura di Bruno Migliorini e Aldo Duro, Torino: Paravia, 1950.

- 1954 ALBERTO GHISLANZONI, *Luigi Rossi (Aloysius de Rubeis). Biografia e analisi delle composizioni*, Milano: Fratelli Bocca, 1954.
- 1955 [POVOLEDO] NICOLA SABBATINI, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, ed. mod. a cura di Elena Povoledo, Roma: Carlo Bestetti Edizioni d'Arte, 1955.
- 1958 ANTHONY BLUNT, *The Palazzo Barberini: the contributions of Maderno, Bernini and Pietro da Cortona*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXI, 1958, pp. 256-287.
- 1959 GIOVANNI INCISA DELLA ROCCHETTA, *Tre quadri Barberini acquistati dal Museo di Roma*, «Bollettino dei musei comunali di Roma», VI/1-4, 1959, pp. 20-37.
- 1960 [VALBUENA BRIONES] PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *Obras completas, II. Comedias*, a cura di Ángel Valbuena Briones, Madrid: Aguilar, 1960.
- 1961 PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli and baroque stage design*, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1961; II ed. riv. 1962.
- STUART REINER, *Collaboration in 'Chi soffre sperì'*, «The music review», XXII, 1961, pp. 265-282.
- 1962 [FRUTAZ] *Le piante di Roma*, 3 voll. a cura di Amato Pietro Frutaz, Roma: Istituti di studi romani, 1962.
- 1963 JORGEN B. HARTMANN, *Gli studi di Thorvaldsen in Piazza Barberini*, «L'Urbe», XXVI/1, 1963, pp. 1-18.
- URBANO BARBERINI, *Il «Grande studio» del Thorvaldsen*, «L'Urbe», XXVI/5, 1963, pp. 3-8.
- 1964 JORGEN B. HARTMANN, *Il «Grande studio» del Thorvaldsen: una nuova ipotesi*, «L'Urbe», XXVII/2, 1964, pp. 3-11.
- URBANO BARBERINI, *Il «Grande studio» del Thorvaldsen secondo la tradizione Barberini*, «L'Urbe», XXVII/5, 1964, pp. 1-4.
- [a] IRVING LAVIN, *Lettres de Parmes (1618, 1627-28) et débuts du théâtre baroque, in Le lieu théâtral à la Renaissance*, atti del colloquio internazionale (Royumont, 22-27.III.1963) a cura di Jean Jacquot, Paris: Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1964, pp. 105-158.
- [b] IRVING LAVIN, recensione a GIAN LORENZO BERNINI, *Fontana di Trevi, commedia inedita*, a cura di Cesare d'Onofrio (Roma Staderini: 1963), «The Art Bulletin», XLVI/4, dic. 1964, pp. 568-572.

- 1965 CESARE D'ONOFRIO, *Gli obelischi di Roma*, Roma: Bulzoni 1965; II ed. *ibidem* 1967; III ed. ampl. Roma: Romana società editrice, 1992.
- 1966 PER BJURSTRÖM, *Feast and theatre in Queen Christina's Rome*, Stockholm: Norstedt, 1966 (Analecta Reginensia, 3).
- MICHAEL JAFFÉ, *The picture of the secretary of Titian*, «The Burlington Magazine», CVIII, fasc. 756, March 1966, pp. 112-127
- GEORGINA MASSON, *Papal gifts and roman entertainments in honour of queen Christina's arrival*, in *Queen Christina of Sweden: Documents and studies*, a cura di Magnus von Platen, Stockholm: Norstedt, 1966 (Analecta Reginensia, 1), pp. 244-261.
- ALLARDYCE NICOLL, *The development of the theatre: A study of theatrical art from the beginnings to the present day*, V ed. riv. (I ed. 1927), London etc.: George G. Harrap & C., 1966; trad. it. *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*, Roma: Bulzoni, 1966; 21971; 31991.
- FRANCES AMELIA YATES, *The art of memory*, London: Routledge & Kegan Paul, 1966; trad. it. *L'arte della memoria*, Torino: Einaudi, 1972, 21984, 31991.
- 1968 CESARE MOLINARI, *Le nozze degli dèi. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Roma: Bulzoni, 1968.
- LAURA PIETRANGELI, *Il teatro barberiniano*, tesi di laurea, relatore Giovanni Macchia, già Istituto del teatro e dello spettacolo, ora Dipartimento di arti e scienze dello spettacolo, Università 'La Sapienza' di Roma, 1968.
- 1969 MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO, *Lo spettacolo barocco*, in «Storia dell'arte», I-II, 1969, pp. 227-229.
- REMO GIAZOTTO, *Un inedito contributo di Benedetto Croce (Documenti sui teatri di Roma nel XVII secolo)*, «Nuova rivista musicale italiana», II, 1968, pp. 494-500.
- GABRIELLA MINGHETTI, *Ricerche sul 'Palagio (o Palazzo incantato) d'Atlante' di Luigi Rossi*, «Quadrivium», X, 1969, pp. 135-148.
- ELENA POVOLEDO, *Origini e aspetti della scenografia in Italia. Dalla fine del Quattrocento agli intermezzi fiorentini del 1589*, in NINO PIRROTTA, *Li due Orfei*, Torino, ERI, 1969; rist. Torino: Einaudi, 1975; 21981, pp. 335-460.
- NINO PIRROTTA, *Teatro, scene e musica in Monteverdi*, in *Claudio Monteverdi e il suo tempo*, atti del congresso internazionale (Venezia-Mantova-Cremona, 3-7.v.1968), a cura di Raffaello Monterosso, Verona: Stamperia Valdona, 1969, pp. 45-64; rist. in ID., *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Wilhelmsen a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 219-241.

- 1972 MARGHERITA PIERACCI HARWELL, *Edizione, introduzione e note di 'Le armi e gli amori' melodrama di Giulio Rospigliosi, tratto dalla commedia di Calderon de la Barca 'Los Empenos de un acaso'*, PhD, University of Chicago, 1972.
- 1974 FABIO IVALDI, *Le nozze Pio-Farnese e gli apparati teatrali di Sassuolo del 1587. Studio su una rappresentazione del primo dramma pastorale italiano, con intermezzi di G. B. Guarini*, Genova: Erga, 1974.
- 1975 MARILYN ARONBERG LAVIN, *Seventeenth-Century Barberini documents and inventories of art*, New York: New York University Press, 1975.
- WOLFGANG WITZENMANN, *Die römische Barockoper 'La Vita Humana ovvero Il trionfo della Pietà'*, «Analecta musicologica», xv, 1975, pp. 158-201.
- 1976 [KANCEFF] JEAN-JEAQUES BOUCHARD, *Journal*, 2 voll. a cura di Emanuele Kanceff, Torino: Giappichelli, 1976.
- SILKE LEOPOLD, *Stefano Landi. Beiträge zur Biographie: Untersuchungen zur weltlichen und geistlichen Vokalmusik*, 2 voll., Hamburg: Wagner, 1976.
- [MURARO] *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze: Olschki, 1976.
- MARIA GRAZIA PROFETI, *Per una bibliografia di Juan Peréz de Montalbán*, Verona: Università di Padova, 1976.
- 1977 ANTONIO MARIA COLINI, *L'Isola della Purificazione a Piazza Barberini*, Roma: Istituto nazionale delle assicurazioni, 1977.
- [PICCININNI] *Palazzi di Roma nel '600. I gioielli dell'architettura rinascimentale e barocca nelle stampe di due maestri dell'incisione*, a cura di Renata Piccininni, Marina Del Nunzio e Simonetta Sprega, Roma: D. Audino, s.a. [1977].
- 1979 CLAUDIO GALLICO, *Monteverdi. Poesia musicale, teatro e musica sacra*, Torino, Einaudi, 1979.
- 1980 IRVING LAVIN, *Bernini and the unity of the visual arts*, New York: Pierpont Morgan Library, 1980; trad it. (ed. di rif.) *Bernini e l'unità delle arti visive*, Roma: Elefante, 1980.
- ELENA POVOLEDO, *Scene e macchine per il Sant'Alessio*, in *Teatro dell'Opera di Roma. Stagione 1980-81. Il S. Alessio*, programma di sala (Teatro della Valle, 2-5.vi.1981), Roma: Litotipografia Sallustiana, 1980, pp. 36-47.
- DANIELE SERAGNOLI, *Il teatro a Siena nel Cinquecento: progetto e modello drammaturgico nell'Accademia degli Intronati*, Roma: Bulzoni, 1980.

- 1981 MARGARET MURATA, *Operas for the papa court: 1631-1668*, PhD, University of Chicago, 1975; Ann Arbor: UMI, 1981.
- 1982 ARTHUR R. BLUMENTHAL, *Giulio Parigi and the Baroque stage design*, in *La scenografia barocca*, a cura di Antoine Schnapper, Bologna: Clueb, 1982, pp. 19-34.
- [BROWN] VINCENZO MAZZOCCHI, MARCO MARAZZOLI, *L'Egisto overo Chi soffre spero*, facsimile a cura di H. M. Brown, New York, London: Garland, 1982 (Italian Opera 1640-1770, 61)
- JOHN PEACOCK, *Inigo Jones's stage architecture and its sources*, «The Art Bulletin», LXIV/2, Jun. 1982, pp. 195-216.
- 1983 [FABBRI-POMPILIO] *Il corago o vero Alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche [ca. 1630]*, ed. moderna a cura di Paolo Fabbri e Angelo Pompilio, Firenze: Oschki, 1983.
- 1983 FRANCO FINI, *Teatro Zuccari. Note storiche*, «El Campanon», xxx, 80, 1983, pp. 11.
- MARIA GRAZIA PROFETI, 'Los empeños de un acaso' de Pedro Calderón, 'Los empeños que se ofrecen' de Juan Perez de Montalbán, in *Calderón*, atti del congresso internazionale (Madrid, 8-13.vi.1981), 3 voll. a cura di Luciano García Lorenzo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, I, pp. 249-254.
- 1984 LORENZO BIANCONI, THOMAS WALKER, *Production, consumption and political function of Seventeenth-century opera*, «Early Music History», IV, 1984, pp. 209-296; parz. trad. it. come *Forme di produzione del teatro d'opera italiano nel Seicento*, in *La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattrocento e Settecento*, a cura di Claudio Annibaldi, Bologna: Il Mulino, 1993, pp. 221-252.
- FREDERICK HAMMOND, *More on music in Casa Barberini*, «Studi musicali», XIV, 1984, pp. 235-261.
- 1985 FRANCA PETRUCCI NARDELLI, *Il cardinale Barberini senior e la stampa a Roma*, «Archivio della Società romana di storia patria», 108, 1985, pp. 133-198.
- LUIGI ZANGHERI, *Alcune precisazioni sugli apparati effimeri di G. L. Bernini*, in *Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, a cura di Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna, Roma: Gangemi, 1985, pp. 109-116.
- 1987 DARIO FO, *Manuale minimo dell'attore*, Torino: Einaudi, 1987.
- ROBERTO CIANCARELLI, *Il progetto di una festa barocca. Alle origini del Teatro Farnese di Parma (1618-1629)*, Roma: Bulzoni, 1987.

- 1988 [CORTELAZZO-ZOLLI] *Dizionario etimologico della Lingua italiana*, a cura di Manlio Cortelazzo e Paolo Zolli, Bologna: Zanichelli, 1979-1988.

IRENE MAMCZARZ, *Le Théâtre Farnese de Parme et le drama musical italien (1618-1732). Etude d'un lieu théâtral, des représentations des formes: drame pastoral, intermèdes, opéra-tournoi, drama musical*, Firenze: Olschki, 1988.

SAVERIO FRANCHI, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio, secolo XVII*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1988.

- 1989 MARIA GRAZIA PROFETI, «Armi» ed «amori»: la fortuna italiana di 'Los empeños de un acaso', in *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, a cura di Francisco Mundi Pedret, Barcelona: PPU, 1989; rist. in EAD., *Materiali, variazioni, invenzioni*, Firenze: Alinea, 1996 (Commedia aurea spagnola e pubblico italiano, 1), pp. 99-120.

- 1990 [CONNORS-RICE] *Specchio di Roma barocca: una guida inedita del XVII secolo insieme alle vedute romane di Liévin Cruyl*, a cura di Joseph Connors e Louise Rice, Roma: Edizioni dell'Elefante, 1990.

PAOLO FABBRI, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna: Il Mulino, 1990; II ed. ibidem 2003.

PATRICIA WADDY, *Seventeenth-century Roman palaces: Use and the art of the plan*, New York: The architectural history foundation, 1990.

- 1991 MARIE-LOUISE CLEVER, *Giulio Rospigliosis 'Erminia sul Giordano'. Textedition und Vergleich der zwei Fassungen des Librettos*, diss., Kiel, Christian-Albrechts-Universität, 1991

ANNAMARIA TESTAVERDE MATTEINI, *L'officina delle nuvole. Il Teatro Mediceo nel 1589 e gli «Intermedi» del Buontalenti nel «Memoriale» di Girolamo Seriacopi*, Milano: Amici della Scala, 1991.

- 1992 EDWARD H. LANGHANS, *Machinery*, in *The new Grove dictionary of opera*, 4 voll. a cura di S. Sadie, London: Macmillan, 1992, *ad vocem*.

- 1993 GIOVANNI CIPRIANI, *Gli obelischi egizi. Politica e cultura nella Roma barocca*, Firenze: L. S. Olschki, 1993.

- 1994 FREDERICK HAMMOND, *Music & spectacle in Baroque Rome. Barberini patronage under Urban VIII*, New Haven-London, Yale University Press, 1994.

ALDO DURO, *Vocabolario della lingua italiana*, 5 voll., Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1986-1994.

- 1995 IRENE MAMCZARZ, *La trattatistica dei Gesuiti e la pratica teatrale al Collegio Romano: Maciej Sarbiewski, Jean Dubrueil e Andrea Pozzo*, in *Gesuiti e primordi del teatro barocco in Europa*, atti del convegno (Roma-Anagni 26-30.x.1994) a cura di Maria Chiabò e Federico Doglio, Roma: Torre d'Orfeo, 1995, pp. 349-388.

ANGELA NEGRO, *Guide rionali di Roma. Rione 11: Trevi. Parte seconda*, Roma: Fratelli Palombi, 1995.

- 1997 [GRONDA] *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di Giovanna Gronda e Paolo Fabbri, Milano: Mondadori, 1997.

ELENA TAMBURINI, *Due teatri per il principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689)*, Roma: Bulzoni, 1997.

- 1998 ROBERTA CARPANI, *Drammaturgia del comico. I libretti per musica di Carlo Maria Maggi nei «theatri di Lombardia»*, Milano, Vita e Pensiero, 1998.

[a] ELENA POVOLEDO, *Controversie monteverdiane: spazi teatrali e immagini presunte*, in *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive*, a cura di P. Besutti, T. M. Gialdroni e R. Baroncini, Firenze: Leo S. Olschki, 1998, pp. 357-389.

[b] ELENA POVOLEDO, *Aspetti dell'allestimento scenico a Roma al tempo di Cristina di Svezia*, in *Cristina di Svezia e la musica*, atti del convegno (Roma, 5-6.XII.1996), Roma: Accademia nazionale dei Lincei, 1998, pp. 169-215.

[TORREMAGGIORE] LUIGI ROSSI, *Il palazzo incantato di Atlante*, programma di sala (Teatro comunale Luigi Rossi, 1° novembre 1998), Torremaggiore: Comune di Torremaggiore, 1998.

[ROMEI] GIULIO ROSPIGLIOSI, *Melodrammi profani*, a cura di Danilo Romei, Firenze, Studio Editoriale Fiorentino, 1998.

- 1999 FREDERICK HAMMOND, *The creation of a Roman festival: Barberini celebrations for Christina of Sweden*, in *Life and arts in the Baroque palaces of Rome: Ambiente barocco*, catalogo della mostra (New York, Kansas City, III-X.1999) a cura di Stefanie Walker e Frederick Hammond, New Haven-London: Yale University Press, 1999, pp. 53-69.

[ROMEI] GIULIO ROSPIGLIOSI, *Melodrammi sacri*, a cura di Danilo Romei, Firenze, Studio Editoriale Fiorentino, 1999.

- 2000 [D'AFFLITTO] *I teatri del paradiso. La personalità, l'opera, il mecenatismo di Giulio Rospigliosi (papa Clemente IX)*, a cura di Chiara D'Afflitto e Danilo Romei, Pistoia: Maschietto & Musolino / Protagon Editori Toscani, 2000.

MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO, *Incontri con Giulio Rospigliosi*, in D'AFFLITTO 2000, pp. 79-84.



MARGHERITA PIERACCI HARWELL, *Un cardinale letterato guarda i giochi del caso. 'Le armi e gli amori' di Giulio Rospigliosi*, «Le opere e i giorni», III/3-4, luglio-dicembre 2000.

[MILESI] *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, a cura di Giacomo Milesi, Fano: Cassa di risparmio di Fano, 2000.

ANDREA SOMMER-MATHIS, *Lodovico Ottavio Burnacini scenografo e costumista di Antonio Draghi*, in «*Quel novo Cario, quel divin Orfeo*». *Antonio Draghi da Rimini a Vienna*, atti del convegno (Rimini, 5-7.x.1998) a cura di Emilio Sala e Davide Daolmi, Lucca: LIM, 2000, pp. 387-410.

ELENA TAMBURINI, «*Naturalizza d'artificio*» nella finzione scenica berniniana: la 'Comica del Cielo' di Giulio Rospigliosi (1668), «Rassegna di architettura e di urbanistica», nn. 98-100, 2000, pp. 106-147.

BARBARA VALDISERRI, *Proposta per un'edizione critica dell'opera 'Dal male il bene'*, tesi di laurea in Musicologia, Università di Pavia, 2000.

2001 DAVIDE DAOLMI, *'L'armi e gli amori'. Un'opera di cappa e spada nella Roma di mezzo Seicento*, tesi di dottorato in Storia ed analisi delle culture musicali, Università 'La Sapienza' di Roma, 2001; parzialmente consultabile *on line* alla pagina <[www.examenapium.it/armi](http://www.examenapium.it/armi)>

2002 [BATTAGLIA] *Grande Dizionario della Lingua italiana*, 21 voll., diretto da Salvatore Battaglia, Torino: UTET, 1980-2002.

THEOPHIL ANTONICEK, *Giacinto Cornacchilis 'Diana schernita' (Rom 1629)*, in *Album amicorum Albert Dunning. In occasione del suo LXV compleanno*, a cura di Giacomo Fornari, Turnhout: Brepols, 2002, pp. 295-310.

TIM CARTER, *Monteverdi's Musical Theatre*, New Haven, London: Yale University Press, 2002.

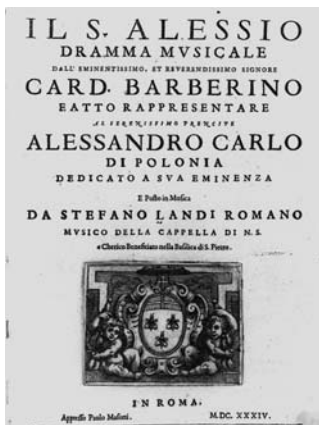
DAVIDE DAOLMI, [recensione a] ROMEI 1998 e 1999, «Il Saggiatore musicale», IX/1-2, 2002, pp. 230-249.

[FABBRI] *I teatri di Ferrara. Commedia, opera e ballo nel Sei e Settecento*, 2 voll. a cura di Paolo Fabbri, Lucca: LIM, 2002.

CHIARA TOSCHI CAVALIERE, *Scenografia e scenografi per Ferrara barocca*, in FABBRI 2002, pp. 621-659.

ROBERTA ZIOSI, *Il teatro di San Lorenzo: vita, avventure e morte di un teatro ferrarese del Seicento*, in FABBRI 2002, pp. 219-280.

- 2003 GIUSEPPE ADAMI, *Scenografia e scenotecnica barocca tra Ferrara e Parma (1625-1631)*, Roma: L'Erma di Bretschneider, 2003.
- [CHIABÒ] *Tragedie dell'onore nell'Europa barocca*, atti del convegno (Roma, 12-15.IX.2002) a cura di Miriam Chiabò e Federico Doglio, Roma: Torre d'Orfeo, 2003.
- DAVIDE DAOLMI, *Le 'traduzioni' dell'onore in un dramma di Rospigliosi*, in CHIABÒ 2003, pp. 277-296
- [MAMONE] *Serenissimi fratelli principi impresari. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggi di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario (1628-1664)*, a cura di S. Mamone, Firenze: Le Lettere, 2003.
- ELENA TAMBURINI, *Per uno studio documentario delle forme sceniche. I teatri dei Barberini e gli interventi berniniani*, in CHIABÒ 2003, pp. 255-275.
- 2004 [CHIARINI-POMPILIO] «Or vaghi or fieri». *Cenni di poetica nei libretti veneziani (circa 1640-1740)*, Bologna: Clueb, 2004.
- [a] DAVIDE DAOLMI, *Attorno a un dramma di Rospigliosi. Le migrazioni europee di un soggetto di cappa e spada*, «Musica e Storia», XII, 2004, pp. 103-145.
- [b] DAVIDE DAOLMI, *Drammaturgia di "Armi e amori". Sul recitativo romano di metà Seicento*, «Aprosiana», XI-XII, 2003-04, pp. 127-155
- 2005 DAVIDE DAOLMI, *Sulla paternità degli ultimi drammi di Clemente IX. Con un'appendice documentaria sul nipote Giacomo Rospigliosi*, «Studi secenteschi», XLVI, 2005, pp. 131-177.
- 2006 BETH L. E JONATHAN E. GLIXON, *Inventing the business of opera: The impresario and his world in Seventeenth-century Venice*, New York: Oxford University Press, 2006.



*Il sant' Alessio*  
 dramma musicale ...  
 posto in musica da Stefano Landi romano ...  
 Roma, Paolo Masotti, 1634.



1. Prologo  
 Trionfo di Roma  
 con schiavi incatenati  
 [in basso a sinistra:]  
*ß inventor.*  
 [in basso a destra:]  
*Collignon Sculp.*



2. Atto I, scena 4  
 Inferno con Demonio  
 e demoni

3. Atto I, scena 5  
Madre, Sposa,  
Nutrice e domestici

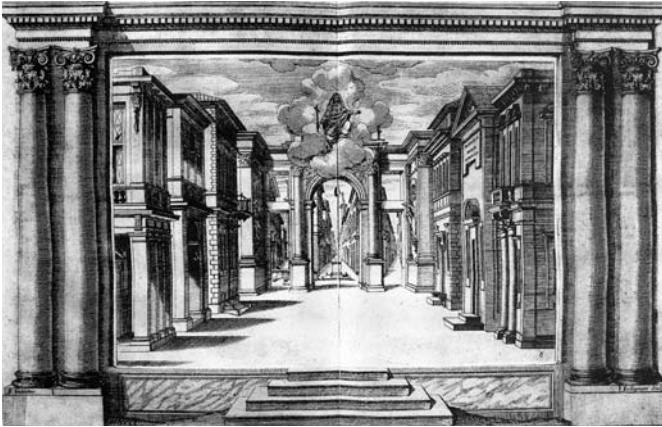


4. Atto I, scena 6  
Cantore e contadini  
in una selva



5. Atto II, scena 6  
Demonio in abito  
di Romito e Alessio





6. Atto II, scena 10  
Religione sulla nuvola  
scende sulla città  
di Roma



7. Atto III, scena 3  
Giardino  
con (da sinistra)  
Nutrice, Sposa, Madre,  
Eufemiano, Alessio  
morto (al centro  
sotto la lunetta),  
Adrasto inginocchiato,  
uno del coro  
con la lettera,  
Curzio e Marzio



8. Atto III, scena 5  
Alessio in trionfo  
sulla nuvola  
con angeli musicanti,  
sotto Religione  
circondata  
dalle Beatitudini]

---

*Erminia sul Giordano*

Roma, Paolo Masotti, 1637.

Antiporta  
Erminia in abito da guerriero fra Amore  
e Fiume Giordano, in alto due putti sorreggono  
uno scudo partito con l'arma  
dei Barberini e dei Colonna

[sul cartiglio:]

ERMINIA SV 'L GIORDANO DRAMMA MUSICALE

[in basso a sinistra:]

*Andreas Camasse<sup>9</sup> delin. Fed. Greuter incid.*

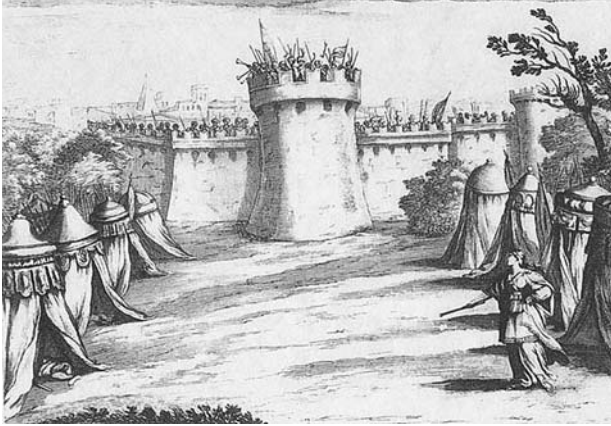


1. Prologo  
Il fiume Giordano  
con le Naiadi  
e Amore in cielo



2. Atto II, scena 4  
Il pastore Ergasto  
ed Erminia in abito  
da guerriero che scrive  
su un albero «Qui per ...»  
[in basso a sinistra:] *A. C. in.*  
[in basso a destra:] *A. G. Scp.*





3. Atto II, scena 6  
La maga Armida di fronte  
a Gerusalemme assediata,  
sulla torre Argante  
fra i suoi soldati



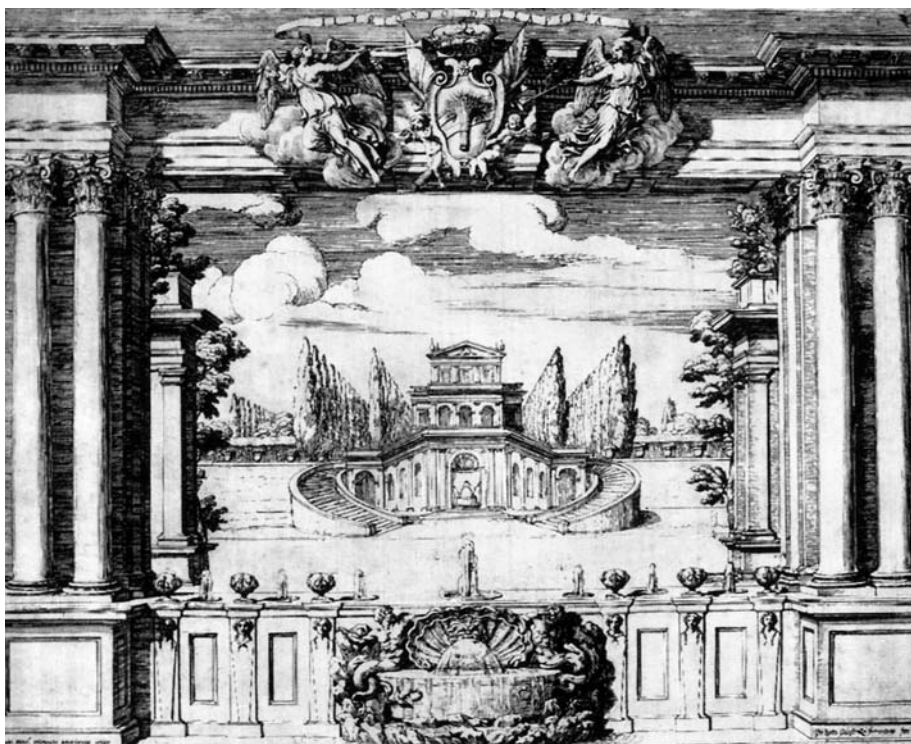
4. Atto III, scena 3  
Armida mostra l'Inferno



5. Atto III, scena x  
Tancredi ed Erminia,  
ninfe danzanti e pastori,  
sulla nuvola Apollo  
con cherubini musicanti

---

*La Vita umana*  
overo *Il trionfo della Pietà, dramma musicale ...*  
dedicato alla serenissima regina di Svetia,  
Roma, Mascardi, 1658.



1. Arcoscenico e sipario  
con l'arma reale di Cristina di Svezia

[sul cartiglio:] IL TRIONFO DELLA PIETA

[in basso a sinistra:] GIO. FRANC.º

GRIMALDI BOLOGNESE INVEN.

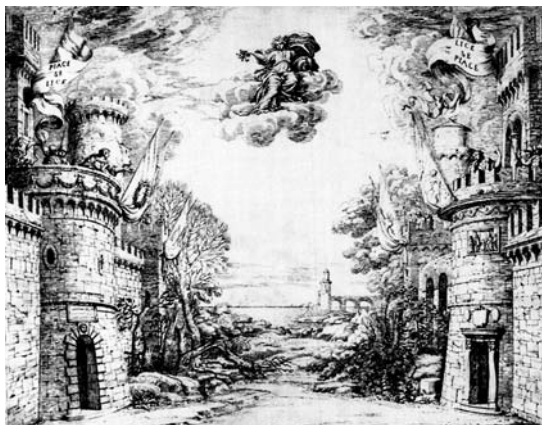
[in basso a destra:] *Gio Batta Galestruzzi*  
*fiorentino fece 1658*

2. Prologo  
Aurora su una nuvola e i regni  
di Innocenza (sullo stendardo  
«Piace se lice») e Colpa («Lice se piace»)

[in basso a sinistra:] *Gio Franc.º Grimaldi*

*Bolognese Inven.* [in basso a destra:]

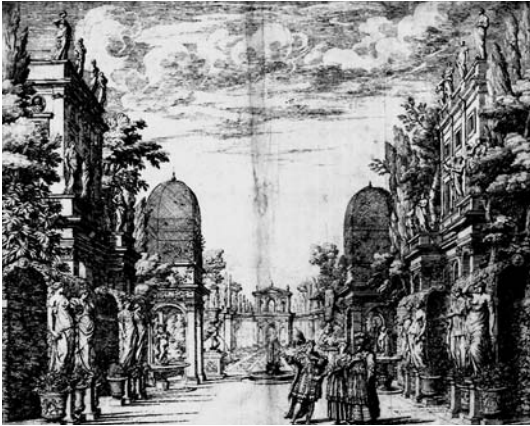
*Gio. Batta. Galestruzzi Fiorentino Fece*







3. Atto III, scena 4  
Bosco con Vita,  
in disparte Colpa e Piacere;  
[N.B. Incisione ribaltata]  
[in basso a sinistra:] *Gio Franc.<sup>o</sup>  
Grimaldi* | *Bolognese Inven*  
[in basso al centro:] *Gio. Batta.  
Galestruzzi Fiorentino fece.* 1658



4. Atto III, scena 1  
Giardino delle delizie con Colpa,  
Piacere e Intendimento  
[in basso a sinistra:] *GIO. FRA.<sup>o</sup> GRIMALDI  
BOLOGNESE INVEN.*  
[in basso a destra:] *Gio. Batta Galestruzzi  
fiorentino Fece In Roma* | 1657



5. Finale  
La festa della Girandola  
a Castel Sant'Angelo  
[in basso a sinistra:] *Gio Fran. Grimaldi* |  
*Bolognese Inven.*  
[in basso a sinistra:] *Gio. Batta.  
Galestruzzi fece.* 1657

[1] Raffigurazione del lato nord di palazzo Barberini tratta da TORRÌ 1638, dove la presenza, al posto del Teatro, del solo muricciolo col portale del Cortona obbliga a datare il disegno prima del 1636. Sotto, l'isolato prima dei lavori di rifacimento operati dai Barberini:  
[2] part. dalla pianta di MAGGI 1625,  
[3] part. dalla pianta GREUTER 1617 (1638).



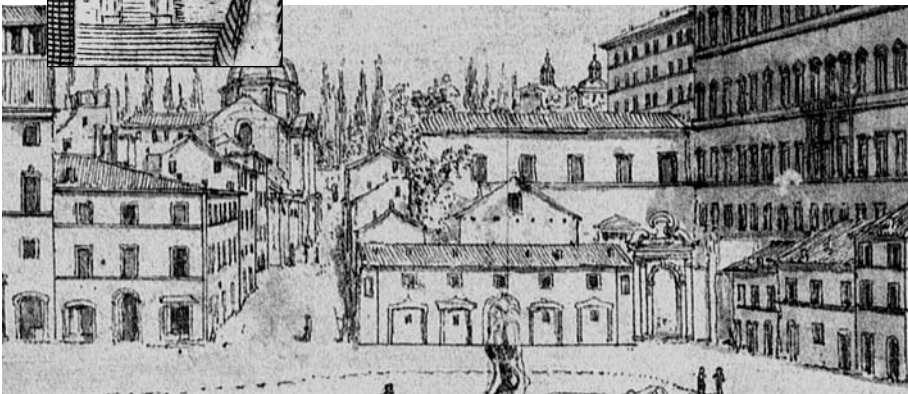
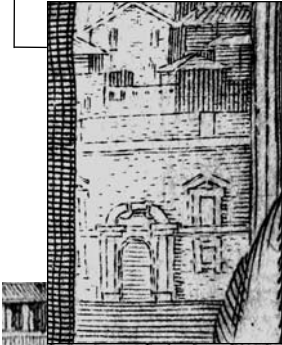


1

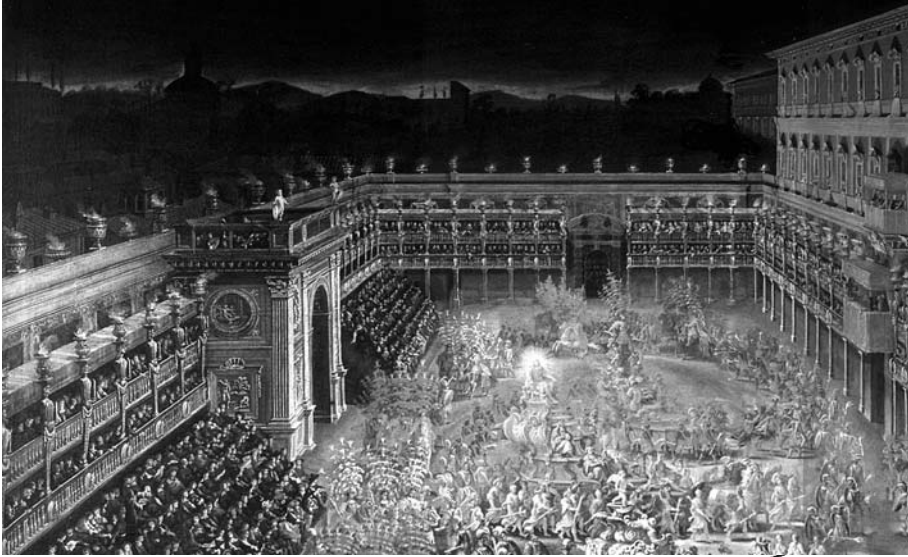
- [1] Antiporta di TETI 1642; in evidenza l'ingresso del Teatro Barberini.  
[2] Particolare da FALDA 1676.  
[3] Particolare da L. Cruyl, *Piazza Barberini* (1665); il disegno, preparatorio per un'incisione, è ribaltato rispetto all'immagine qui pubblicata.



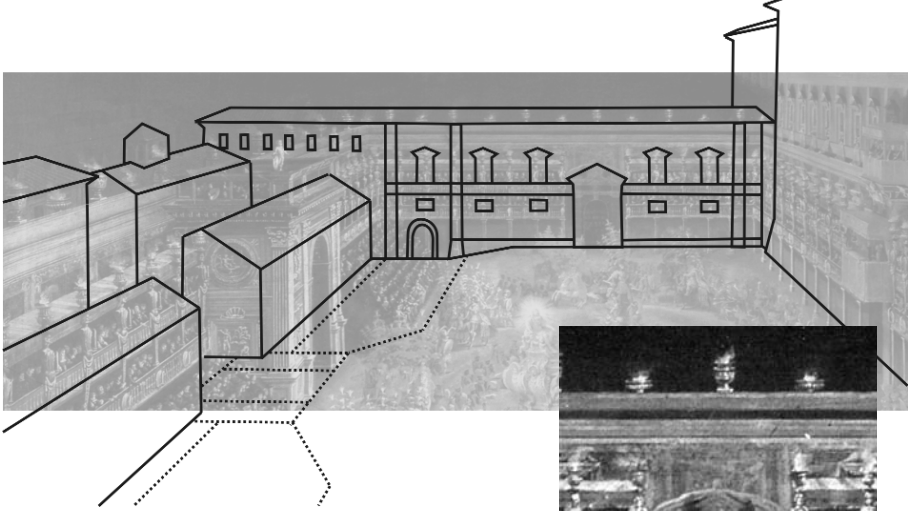
2



3



1

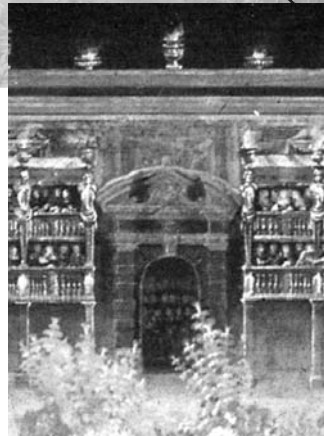


2

[1] F. Gagliardi e F. Lauri, *Giostra dei caroselli* (1656), olio su tela, cm 340 × 280, Roma, Museo di Roma.

[2] Profilo dell'edificio teatrale, come s'intravede nel dipinto oltre la struttura effimera, prolungato fino a occupare l'isolato prospiciente (cfr. TAV. V/2, dove in corrispondenza del porticato sembra essere stato costruito un piano ulteriore).

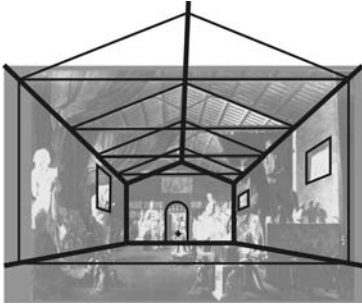
[3] Part. del portale dal dipinto di Gagliardi e Lauri.



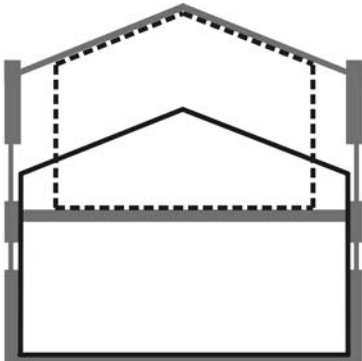
3



1



2



3



4

[1] D. Ch. MARTENS, *La visita di papa Leone XII allo studio di Thorvaldsen nel 1826 (1830?)*, Copenaghen, Museo Thorvaldsen. [2] Impianto prospettico per riconoscere le proporzioni della sezione dell'edificio. [3] Sezione del Teatro Barberini (con eventuale suddivisione in due piani) rapportata alle proporzioni dello studio di Thorvaldsen. [4] L. RICCIARDELLI, *Ludwig di Baviera consegna a Thorvaldsen la croce di commendatore della corona (1829)*, Museo Thorvaldsen.

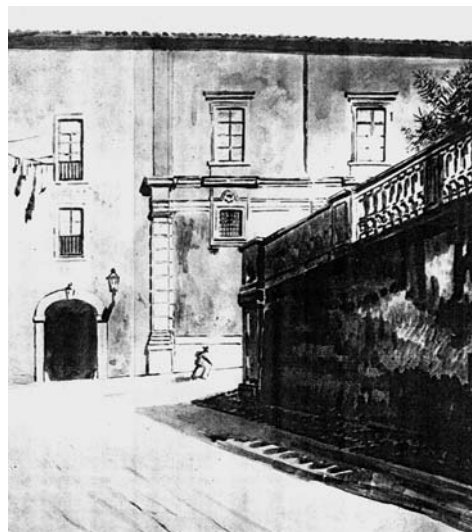


1



2

- [1] La nuova facciata (ovest) di palazzo Barberini riprodotta in SPECCHI 1699.
- [2] Particolare del Teatro.
- [3] Acquarello degli anni '10 raffigurante lo scorcio del Teatro (Arch. privato Barberini).



3

[1] Incisione delle facciate nord e ovest di palazzo Barberini pubblicate in SPECCHI 1699.

[2] Il particolare del Teatro.

[3] Il Teatro in una foto del 1913.



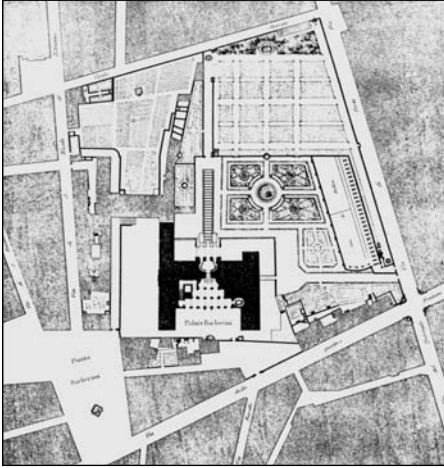
1



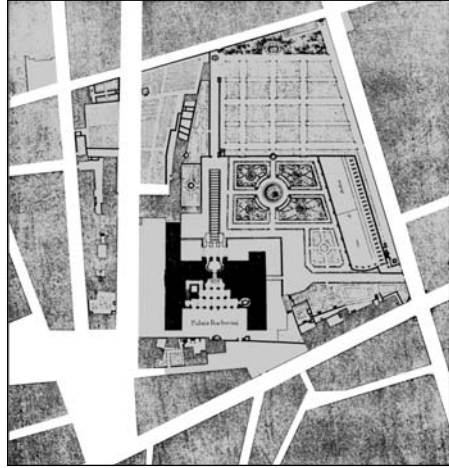
2



3



1



[1] Modifica urbanistica dell'isolato attuata nel 1920. Il confronto è ricostruito sulla base della planimetria di LETAROUILLY 1840.

[2] Foto del Teatro Barberini distrutto per aprire l'attuale Via Barberini.

[3] La palazzina, ispirata alle fattezze del Teatro, eretta al suo posto col portale del Cortona reintegrato (foto D. Daolmi).

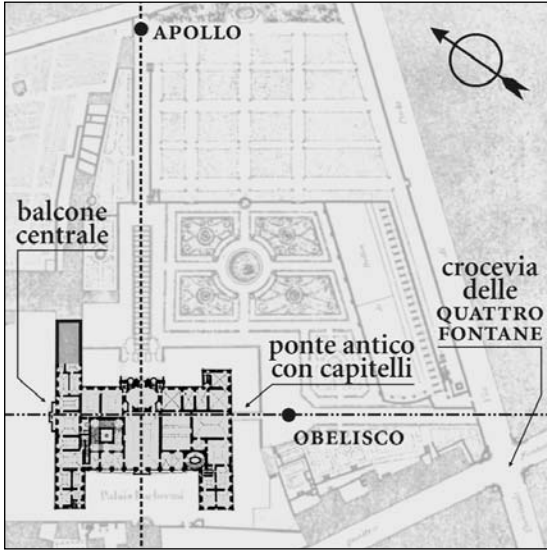


2



3

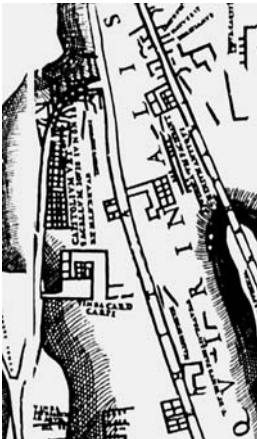




1



2



3-4



[1] Pianta di palazzo Barberini con i due assi di Bernini, quello dell'obelisco, concepito fin dal progetto originale ma mai realizzato, e quello di Apollo, realizzato negli anni Settanta del Seicento.

[2] Incisione di A. Giovannelli della facciata di palazzo Sforza eretto sopra i resti del Vecchio Campidoglio (a cui sarà addossato il Teatro Barberini).

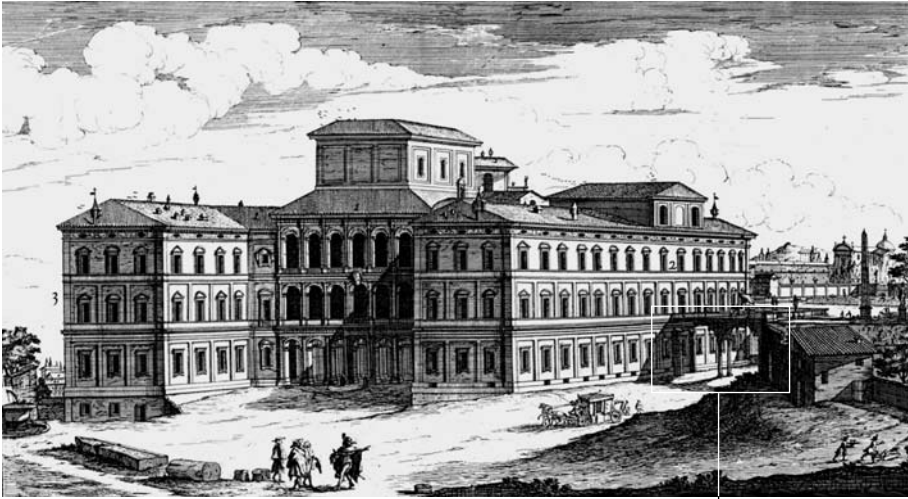
[3] Particolare dalla pianta di Bufalini (1555) dove ancora, al posto di palazzo Sforza, si riconoscono le vestigia antiche del Campidoglio (il reticolato in alto a sinistra nell'immagine).

[4] L'unico arco antico ancora visibile (corrispondente a quello con due finestre nell'incisione di Giovannelli), oggi a fianco della palazzina ex Teatro Barberini (foto D. Daolmi).

[5] Riproduzione dell'obelisco barberino in KIRCHER 1654.



5



1



2-3



4-5



[1] Lato sud di palazzo Barberini alle Quattro Fontane (SPECCHI 1699) con in evidenza il ponte che dal piano nobile porta al giardino sopraelevato. [3] Sotto, come si presenta oggi il particolare del capitello corinzio di una delle due colonne centrali del ponte.

[2] A sinistra i capitelli dall'arcoscenico del Sant'Alessio (1634) e [4] della Vita umana (1656).

[5] A fianco colonna e trabeazione riprodotta sul frontespizio delle *Ædes Barberinae* (TETI 1642).