

Roberto Ciancarelli

DRAMMATURGIA DEI PRINCIPIANTI
NOTIZIE SU UNA RACCOLTA MANOSCRITTA
DI OPERE SCENICHE ROMANE DEL SEICENTO

In un archivio romano dei Gesuiti, l'Archivum Romanum Societatis Iesu, sono custoditi sette volumi rilegati in pergamena, identificati dalla segnatura «Opere Sceniche Diverse in Prosa», che contengono una raccolta manoscritta di testi teatrali del Seicento romano, in gran parte inediti e sconosciuti¹.

Questa raccolta non è documentata nei cataloghi d'archivio e non è stata mai segnalata fino ad ora. Si può comunque supporre che questi manoscritti provengano dalla biblioteca di un collezionista romano del Seicento che, a giudicare almeno dalla natura di queste opere sceniche, doveva essere animato da una speciale passione per le memorie teatrali rare e curiose della sua città; la collezione dell'Archivum lascia infatti deboli tracce dei modelli più accreditati della raffinata tradizione drammaturgica dei collegi e delle accademie e nessuna testimonianza della sontuosa produzione cortigiana di quei tempi; raduna semmai le memorie più povere e degradate del teatro sacro e devozionale insieme ai ricordi dei passatempi e delle faccende minute delle «conversationi» teatrali che a Roma in quegli anni avevano una diffusione capillare e quasi quotidiana, un repertorio smisurato alimentato spesso dalle opere di autori occasionali e improvvisati.

Di questa produzione teatrale dà conto la raccolta dell'Archivum che comprende 41 opere sceniche, di cui 4 pseudonime e 22 anonime, che coprono tutto il secolo. Negli elenchi di questa collezione capita spesso di incontrare autori che nascondono la loro identità dietro nomi fittizi o storpiati (come avviene puntualmente

¹ I volumi della raccolta dell'Archivum Romanum sono siglati con una numerazione progressiva (Opp. N.N. 398-404) che compare sulla coperta e nel frontespizio di ciascun tomo. Desidero ringraziare Padre Wiktor Gramatowski, direttore dell'ARSI, alla cui competenza e cortesia devo il ritrovamento di questi volumi.

per i vari Commentatori d'Hurania, per il Filarete o per il napoletano Reginaldo Sgambati che si firma con il nome falso di Vincenzo), o che addirittura si schermiscono dietro al loro anonimato proteggendo una singolare estraneità. È il caso dell'ignoto autore di una commedia intitolata *L'Isola delle Meraviglie* che, in una delle rare dediche di questa raccolta, si mostra preoccupato soprattutto per la riuscita del suo spettacolo e difende il suo anonimato con questa perentoria dichiarazione: «...ci piace sì bene rappresentarla questa nostra Comedia di breve composta e non ancora data alle stampe... e questo importa poco, perché questo nostro autore non è oratore né poeta né si cura essere tenuto per tale, noi altri siamo tutti principianti nel arte comica, di modo che ogni poco di honore ci sarà bastantex². Accanto a tanti invisibili e sconosciuti principianti e debuttanti, a oscuri avvocati, parroci o insegnanti³, figurano tra gli autori di queste opere sceniche nomi più accreditati di accademici e letterati, di attori scrittori spesso ricordati nei repertori drammaturgici e nelle cronache teatrali del Seicento romano: sono i comici delle compagnie spagnole, gli attori-improvvisatori che recitarono a Roma nei primi decenni del Seicento o i dilettanti della cerchia di Salvator Rosa, anche loro compendati in questa raccolta con un'antologia delle opere più trascurate o dimenticate.

La collezione dell'Archivum raccoglie una miscellanea eterogenea di commedie e tragicommedie, di opere morali e pulcinellate, di traduzioni e rielaborazioni del repertorio francese e spagnolo. Un campionario completo di Arlecchini che insidiano le sante, di zanni travestiti da filosofi e di sapienti trasformati in pecorari, di Pulcinella nei panni di servi o di re, di Covielli, Pasquarielli e Norcini può convivere, in questa raccolta, con l'*Orazio* di Corneille tradotto per i diletti estivi dei giovani seminaristi romani, e i dialoghi sceneggiati per i fanciulli «cathecumeni» della Santa Sede possono trovare spazio accanto allo scenario di una tragicommedia o a una rappresentazione spirituale destinata alle educande di un convento romano.

Se è difficile ricostruire per quali tortuosi percorsi questa collezione sia arrivata all'Archivum Romanum dei Gesuiti, esiste almeno un criterio sicuro per stabilire la provenienza e l'appartenenza di una parte di questa raccolta. Nei frontespizi di quattro manoscritti compare infatti l'autografo degli *ex libris* di Giovanni Antonio Mo-

² *L'Isola delle Meraviglie*, commedia (di anonimo), Opp. N.N. 400, carte 222-307.

³ Per le notizie sulle opere e sugli autori della raccolta si vedano le schede in appendice.

raldi⁴, un avvocato vissuto a Roma tra il 1637 e il 1709 rinomato soprattutto come bibliofilo e collezionista.

Della straordinaria biblioteca che Moraldi possedeva a Roma alla fine del Seicento ci hanno lasciato testimonianza artisti, eruditi e letterati che frequentavano il suo studio per consultare e trascrivere documenti o per affidare nelle sue mani copia delle loro opere e delle loro composizioni manoscritte; rievocano spesso nei loro ricordi i tesori di quel «conservatorio di libri pellegrini e curiosissimi» che vantava una mastodontica collezione di memorie teatrali e di opere sceniche a stampa e manoscritte, praticamente il catalogo completo e aggiornato di tutti i libri di teatro disponibili in quegli anni a Roma⁵. Il Crescimbeni in particolare, nella sua *Istoria* (1702), ricordava di aver visto nello studio di Moraldi gli unici esemplari in sei volumi di una raccolta di Giudiate, con un resoconto completo delle «faccende miserabili» di quei crudeli carnevali romani⁶.

Dei volumi segnalati dal Crescimbeni e dell'intera collezione teatrale di Moraldi oggi non si hanno più notizie. Dopo la morte di Moraldi gli eredi smembrarono la biblioteca e da allora se ne sono perse le tracce⁷.

⁴ La sigla degli *ex libris* di Moraldi compare nel frontespizio della *S. Sinforosa Martire* (del P. Bernardino Stefonio... trasportata dalla Latina nella lingua italiana dal Padre Valentino Mangioni), Opp. N.N. 401, carta 1; ne *La Maddalena peccatrice penitente* (di Michele Stanchi), Opp. N.N. 401, carta 104, in un disegno raffigurante la Maddalena inginocchiata, in un cartiglio che reca questa scritta: «Si non peccasset fecerat illa minus»; in *Amore, Medicina e Veleno degl'Intelletti*, Comedia del Sig. G. Battista Ricciardi, Opp. N.N. 403, carta 403, e ne *La Forza del Sospetto*, Comedia del Sig. Gio. Batta. Ricciardi, Opp. N.N. 403, carta 278.

⁵ Prospero Mandosio, poeta e letterato romano che in quegli anni era di casa nello studio di Moraldi a Palazzo Fiorenza, nella sua *Bibliotheca Romana seu Romanorum scriptorum Centuria*, Romae, de Lazaris, 1682-1692, Centuria tertia, p. 185, dedica a Moraldi questo ricordo: «...florete Accademicus Assetatus, Imperfectus, Infecundus, Intrecciatus, Apatista & Indispostus... comoedias omnes collegit, qua propter Drammaturgiam in sua Bibliotheca possidet...». Notizie sulla biblioteca di Moraldi sono in G. Morelli, *La biblioteca di Giovanni Antonio Moraldi (1637-1709)*, in «Strenna dei Romanisti», 1976, pp. 193-198.

⁶ G.M. Crescimbeni, *Comentarj [...] intorno alla sua Istoria della Volgar Poesia*, in Roma, per Antonio de Rossi, 1702, vol. I, p. 199, e vol. IV, p. 172. A proposito della testimonianza del Crescimbeni si veda anche A.G. Bragaglia, *Storia del teatro popolare romano*, Roma, Colombo, 1958, p. 251, e S. Franchi, *Drammaturgia Romana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988, p. 720.

⁷ Cfr. G. Morelli, *La biblioteca di Giovanni Antonio Moraldi*, cit., p. 198 che segnala quattro manoscritti moraldiani di argomento storico e letterario ritrovati alla Biblioteca Apostolica Vaticana. In questa stessa biblioteca è custodito un catalogo dei manoscritti della collezione moraldiana redatto nel 1695 da Folco Maria Portinari. (*Bibliotheca Moraldi, seu Manuscriptorum Catalogus que ex omnigena rei litterariae materia Joannes Antonius Moraldus sibi et amicis congresserat. D. Fulci Mariae Portinari Equitis Sancti Stephani digesta alphabetico ordine Anno*

Se tuttavia si considera che Moraldi condivise una militanza accademica con alcuni autori della raccolta dell'Archivum⁸, si può pensare che non soltanto i quattro testi siglati dai suoi *ex libris* siano appartenuti alla sua collezione teatrale ma che gran parte delle opere sceniche dell'Archivum provenga proprio dalla sua biblioteca.

Converrà comunque abbandonare questi deboli indizi per soffermarsi un istante su altre tracce che consentono di ripercorrere la collezione dell'Archivum così come probabilmente fu concepita dal suo collezionista, come un racconto cioè del teatro romano del Seicento.

Vale la pena partire proprio da quello che resta escluso, come ad esempio il ricordo dei fasti del teatro musicale di quei tempi, di cui non resta traccia in questi testi.

Ai diletti musicali del Seicento romano si allude tuttavia in diverse opere. La Musica diventa protagonista nella *Verità Sprezzata* di Giulio Cesare Monti, un comico improvvisatore rinomato tra i dilettanti romani dei primi decenni del Seicento per le sue speciali competenze di musico e «sonatore» di strumenti⁹. In questa opera

1695, Cod. vaticano Ottoboniano 3061). Per quanto riguarda la sezione teatrale dei manoscritti della collezione moraldiana, questo catalogo non appare completo dal momento che non dà conto della raccolta di Giudiate segnalata dal Crescimbeni e delle opere sceniche, siglate dagli *ex libris*, conservate all'Archivum.

⁸ La poetessa Petronilla Paolini Massimi, di cui nella collezione dell'Archivum è conservato il manoscritto de *Il Portento della Gratia Divina di S. Cassilda napoletana*, opera sacra, Opp. N.N. 403, fu a Roma accademica Infeconda come Moraldi. Pier Francesco Minacci, di cui nell'Archivum è conservato il testo manoscritto della *Religione Simulata* (Opp. N.N. 402), fu con Moraldi tra gli Apatisti di Firenze.

⁹ L. Mariti, *Esercizio d'attore nel Seicento. Giovanni Briccio & C.*, in AA.VV., *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, Milano, Mondadori, 1983, 2 voll., II, pp. 633-652, ha segnalato tra i manoscritti di Giovanni Briccio (attore, pittore, musicista, autore di commedie ridicolese e zingaresche vissuto a Roma tra il 1579 e il 1645), un prezioso catalogo dei più rinomati attori-improvvisatori che recitarono a Roma nei primi decenni del Seicento. (G. Briccio, *Indice di tutti i più famosi recitanti di Comedie improvise, che sono stati in Roma ne' tempi dell'Autore e che hanno recitato con lui*, trascritto da Carlo Cartari, in Archivio di Stato di Roma, *Cartari-Febei*, vol. ms. 115, cc. 232v-236v). Tra i 97 attori catalogati, a proposito di Giulio Cesare Monti, Briccio ricorda che recitava nella parte di «Burattino chiamandosi Trivellino et diletatosi di Poesia lirica e musica, et celebre sonatore... huomo ne' suoi detti pronto, risoluto, ridicoloso e faceto in conversatione grato e piacevole, ne' tempi di Carnevale famoso beffeggiatore di maschere, et ha mandato in luce commedia detta [...] et alcune bravure da Capitano» (c. 234v). Il titolo della commedia cui allude Briccio, illeggibile nel manoscritto, è (come ricorda L. Mariti, *Esercizio d'attore*, cit., p. 637 e p. 647, n. 19), *Il servo finto*, Viterbo, Discepoli, 1634. Per le notizie su Giulio Cesare Monti si vedano le schede in appendice.

Monti sembra voler distillare le sue conoscenze musicali di comico immaginando il ridicolo Boffetto alle prese con Musica e Diletto.

I dialoghi alludono alle pratiche compositive che si affermarono agli inizi del Seicento e riecheggiano la polemica tra i fautori dello *stile antico*, o «grave» come lo definisce il Monti, cioè una tecnica compositiva regolata secondo gli austeri principi della polifonia contrappuntistica e i sostenitori dello stile moderno, che Monti definisce languido e cromatico, una nuova concezione della musica come strumento emotivo in grado di «muovere gli affetti». Nella terza scena del primo atto Musica e Diletto si fronteggiano e dichiarano le proprie preferenze. Debutta il Diletto: «La Musica non può esser se non buona havendola fatta tu stessa, se bene gusto mio sarebbe che fosse grave et come hoggi di si usa, che hanno questi moderni inventato un modo di comporre che lo chiamano cromatico che à cantarlo riesce languido pieno di affetti stracchi et doppio infine concludono, in un passagaglio, o in una ciaccona che in tutte le loro compositioni ve le cacciano dentro». Replica la Musica: «Non piace ne anco a me ma mi conviene seguire il modo che è più in un, che lo chiamano alla moda che da valenti huomini de tempi andati non è stato mai praticato, hora si è mutato quel grave in quell'altro per allettar le orecchie di chi ascolta. Et questo stile pare a me che anco lo ha introdotto da Oratori o belli dicatori che se con tali fioretti non ornassero il loro sermone, ma se ne stessero solo sopra la moralità, non sarebbero ascoltati, se non da huomini rozzi o da vecchiarelle». Il Diletto infine conclude: «Tu dici il vero ma dimmi di gratia le parole, poichè quando la sentirò cantar veda come sono le note, hai ben saper imitar nelle fughe, nel grave e nell'acuto che è di grandissima necessità nelle buone compositioni»¹⁰.

Diletto e Musica, seppure nostalgici dei tempi passati, sono pronti a piegarsi alle nuove tecniche compositive, in ossequio alla moda.

Alle mode musicali del tempo, in tutt'altro contesto, si allude anche nell'*Onore riacquistato* (Opp. N.N. 401), un'opera di anonimo che rievoca i passatempi serali in una «conversatione» romana, con gli intrighi d'amore di una equivoca canterina che si esibisce nella sua casa per adescare facoltosi corteggiatori. Più che per i pesanti commenti dei servi e dei garzoni romaneschi sulla moralità delle cantanti dell'epoca, questa commedia merita di essere menzionata proprio perché recupera una immagine inedita di una «conversatione» romana del Seicento.

È una testimonianza che a questo proposito può rivelarsi preziosa se si considerano le vaghe e approssimative notizie di cui dispo-

¹⁰ *La Verità Sprezzata*, opera di Giulio Cesare Monti, Opp. N.N. 399, c. 37.

niamo e soprattutto se si tiene conto delle pittoresche e sbrigative definizioni cui devono ricorrere gli studiosi del teatro romano quando si trovano a documentare l'attività teatrale delle conversazioni.

Anton Giulio Bragaglia nella sua *Storia del teatro popolare romano* annovera tra i «teatrini» romani del Seicento le Conversazioni della Botticella a Trastevere e della Rotonda al Pantheon e ne associa la produzione teatrale alle «forme popolari» di Giudiate e Zingarate¹¹; sono notizie preziose che Saverio Franchi nella sua *Drammaturgia Romana* può registrare documentando l'inaspettata produzione editoriale di quelle conversazioni che definisce come un singolare «luogo di ritrovo» e una «sorta di circolo popolare»¹². Da queste indicazioni si deduce che il termine «conversatione» non veniva usato in quegli anni a Roma come confuso sinonimo di «recita», «rappresentazione», «teatrino», così come lo intende Bragaglia¹³, ma serviva a designare un preciso contesto produttivo.

È quello che risulta dalla *Verità nella Favola*, una commedia della raccolta dell'Archivum in cui viene utilizzato il diffuso stereotipo del «teatro nel teatro» per descrivere i preparativi di uno spettacolo allestito da una conversazione romana «alla rotta di Panico»¹⁴. L'azione si svolge in una casa trasformata, in occasione del carnevale, in una sala teatrale a pagamento. Filadelfo, che è stato prescelto per allestire lo spettacolo, non ha lesinato le spese e ha preparato una recita fuori dell'ordinario, «un misto di serio e faceto per incontrare la diversità degli umori». Ma una folla di intrusi, di invadenti visitatori, di spettatori che pretendono di assistere alla commedia senza pagare, disturba le prove. Si rivolgono a Filadelfo con l'insolenza di dare consigli e di proporre soluzioni per lo spettacolo. Discutono le scelte dell'autore e in particolare disapprovano la sua decisione di impiegare nelle parti femminili «giovani che sono tanto grandi che per parlargli all'orecchio ci vuole una scala di trenta gradini». I ricordi delle serate trascorse «al Panico» vengono utilizzati per giudicare e per criticare la commedia. Gli spettatori

possono allora rievocare con nostalgia quel repertorio di «bagatelle di poco conto e di commedie già vedute», o gli spettacoli di «autori che si fanno uscì una commedia di testa in quattro dì» che si alternavano alle improvvisazioni «a tema» di poeti d'ottavine accompagnate dalle musiche dei suonatori d'arciliuto. Sono frammenti che ricompongono il resoconto di un ambiente teatrale povero di mezzi e di risorse ma che è tuttavia in grado di sostenere una mastodontica produzione teatrale e di funzionare come laboratorio per l'apprendistato teatrale dei giovani dilettanti romani¹⁵.

È noto che la straordinaria diffusione, nel Seicento, del teatro privato romano, con la fioritura di tante accademie e conversazioni teatrali, fu agevolata dalla ostilità che caratterizzò la politica dei pontefici nei confronti dello spettacolo mercenario. Tuttavia per valutare l'anomalia di quel sistema teatrale caratterizzato da una sostanziale chiusura verso l'esterno, occorre tener conto anche della particolare frammentazione della committenza, dispersa nelle numerose microcorti della capitale. A Roma, nel Seicento, si contarono per decenni più di cento centri privati di produzione dello spettacolo che si offrirono come precisi punti di riferimento per le troupes professionistiche soltanto in maniera sporadica o eccezionale. Se il primato teatrale dei dilettanti non fu mai veramente messo in discussione dai comici dell'Arte, va comunque ricordato che le cronache teatrali del Seicento documentano spesso la preferenza accordata dalle famiglie romane agli attori delle compagnie spagnole.

¹⁵ La passione per il teatro per un giovane romano del Seicento poteva talvolta trasformarsi nelle corvées di una estenuante iniziazione. Antonio Cartari, figlio del più noto Carlo (1614-1697), un celebre collezionista che aveva dedicato la sua vita alla catalogazione e all'archiviazione di testimonianze della vita romana del Seicento, ora conservate all'Archivio di Stato di Roma, nel fondo Cartari-Febei, raccontava nel 1663 come allora, non ancora tredicenne, avesse rinunciato a contare il numero delle sue recite che superavano ormai la cinquantina (*Cartari-Febei, Memorie curiose*, busta 105, cc. 80-81, in Archivio di Stato di Roma). Le fatiche teatrali di Carlo Cartari, simili a quelle di molti giovani romani di quei tempi, sembrano ridimensionate se paragonate a quello che poteva capitare a un bambino napoletano nei primi decenni del Seicento. L'accordo stipulato nel 1624 tra il copista palermitano Giovanni Loise e la comica spagnola Maria de Los Angeles per l'affidamento in adozione di un bambino di cinque anni, ricorda da vicino le forme di una vera e propria schiavitù teatrale. La copia di questo contratto, conservata all'Archivio di Stato di Napoli, fasc. 156, anno 1624, ne dà conto in questi termini: «Giv. Loise palermitano, copista, pone suo figlio Carlo, d'anni cinque circa, ai servigi di Maria de los Angeles, comica spagnuola, per la durata d'anni quattordici. Et versa vice la detta Maria promette durante detto tempo d'anni 14 tener detto Carlo in casa sua ben trattarlo, darli da mangiare, bere, vestire, impararli et leggere et altre virtù che ad essa parerà et piacerà, per possere servire in comedia, secondo le capacità del suo ingegno et un salario di duc. quaranta, la detta Maria promette di consegnare...».

¹¹ A.G. Bragaglia, *Storia del teatro popolare romano*, cit., p. 95, p. 109, p. 254, p. 258, p. 263. Si vedano le pagine dedicate alla produzione teatrale romana di Zingarate (pp. 87-114) e di Giudiate (pp. 247-265).

¹² S. Franchi, *Drammaturgia Romana*, cit., p. 720.

¹³ A.G. Bragaglia, *Storia del teatro popolare romano*, cit., p. 263: «La definizione Conversazione di Giudiate che vale recita di farse contro gli Ebrei, è usata in molte petizioni raccolte dall'Archivio di Stato (Camerale 2140 e altri pacchi). Conversazione è sinonimo di rappresentazione».

¹⁴ *La Verità nella favola*, di anonimo, Opp. N.N. 402. La denominazione «Alla Rotta di Panico» designa l'odierna via di Panico. Il termine «Rotta» probabilmente indicava l'antico varco che usavano i pellegrini per raggiungere la basilica di San Pietro.

Forti dell'appoggio delle fazioni filospagnole e delle loro rappresentanze diplomatiche nella capitale, gli attori spagnoli aggirarono le disposizioni che regolavano l'attività dei teatri pubblici mostrando una disinvoltura sconosciuta ai comici italiani¹⁶. Recitarono nelle case private ma anche nei teatri allestiti per il pubblico del Carnevale, sottraendo spesso quegli spazi ai comici italiani. In quelle stagioni teatrali rivaleggiarono con i dilettanti romani ma si prestarono anche a recitare in formazioni miste con attori locali¹⁷. Contribuirono a divulgare la grande drammaturgia spagnola del Seicento che resero familiare a Roma anche con traduzioni arrangiate dagli scrittori delle loro compagnie. È il caso di una delle opere della raccolta dell'Archivum intitolata *Tanto fa la donna quanto vale con il Laberinto intrigato d'amore* (di Compagnia Spagnola 1659), in cui Pantalone può ormai comparire in una lista di personaggi spagnoli a testimoniare la sovrapposizione di differenti tradizioni teatrali.

Ma il teatro spagnolo arrivò a Roma soprattutto attraverso le rielaborazioni, gli adattamenti e i plagii di autori che ricavarono le loro traduzioni da opere già conosciute e pubblicate¹⁸. Nella colle-

¹⁶ A.G. Bragaglia, *Storia del teatro popolare romano*, cit., p. 75, trascrive un Avviso del 20 febbraio 1611 che dà conto per il carnevale di quell'anno di «una recita abusiva di una compagnia spagnola che dette nell'occhio e recò danno alle rappresentazioni venali già passate inosservate. Questa compagnia non contenta di essere andata a recitare in case private, ha avuto l'ardire di recitare in pubblico per alcuni giorni in una casa per il Corso e senza licenza, dove avendo gran successo, facevano i loro interessi. Ma martedì [...] arrivò il bargello e forse gli spettatori perdettero i loro bajocchi». Su questo episodio si veda quanto documentato da F. Clementi, *Il Carnevale Romano*, Città di Castello, Edizioni R.O.R.E., 2 voll., parte II, p. 390. A. Ademollo, *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo*, Roma, Borzi, 1969, pp. 45-46, ricorda che nel carnevale del 1637 i comici spagnoli furono «carcerati» per aver trasgredito ai divieti del governatore.

¹⁷ Spettacoli di comici spagnoli sono documentati dagli Avvisi di Roma, Codice Urbinate Latino 1094 e Codice Barberiniano Latino 6356, in Biblioteca Apostolica Vaticana, per gli anni 1623, 1624, 1639. Nella raccolta degli Avvisi della Biblioteca Corsiniana di Roma (1629-1759) sono conservate testimonianze dei carnevali del 1637 e del 1646 che vale la pena riportare: «Il marchese di Castel Rodrigo fece fare a Trinità de' Monti una bella commedia da comici spagnuoli e un'altra da comici italiani» (febbraio 1637). Gennaio 1646: «Il S. Cardinal Pamplio l'altro giorno diede un sontuoso banchetto [...] e il principe di Piombino dopo la cena gli convitò a vedere una commedia di comici italiani e spagnoli».

¹⁸ Danno testimonianza di questa produzione, tra i testi della raccolta dell'Archivum, *Amare e non sapere chi*, di anonimo, Opp. N.N. 399, e *La Rotomilda*, di anonimo, Opp. N.N. 400, che risultano essere due differenti versioni di *Il finito paggio ovvero Amare e non saper chi*, di Francesco Stramboli, che a sua volta risulta tratta, come ricorda S. Franchi, *Drammaturgia Romana*, cit., p. 568, dalla commedia di Lope de Vega Carpio, *Amar sin saber a quién*. Un altro esempio di commedia ricavata dalla drammaturgia spagnola è *La Religione Simulata*, di Pier Francesco Minacci, Opp. N.N. 402 (su questa commedia si veda la scheda in appendice).

zione dell'Archivum *Il segreto Palese* (Opp. N.N. 400) figura come opera di anonimo, ma in realtà è la versione rimaneggiata e riadattata per il pubblico romano de *Il segreto in Pubblico* di Giacinto Andrea Cicognini¹⁹ che, a sua volta, risale a Lope de Vega e a Calderon de la Barca.

E proprio da quest'opera conviene ripartire per seguire l'ultima traccia che consente di ripercorrere la storia della raccolta dell'Archivum.

Nel 1660 in una accademietta romana a Trinità dei Monti alcuni cavalieri si dilettavano a recitare opere di autori toscani fino ad allora sconosciuti al pubblico romano. L'abate Marc'Antonio Ducci, che era a capo di quella accademia, in una lettera indirizzata al pisano Giovan Battista Ricciardi, vantava il merito di aver divulgato per primo quel repertorio drammatico di cui, a Roma, fino ad allora, nessuno aveva «alcuna cognitione»²⁰. In quella lettera Ducci allude-

¹⁹ *Il Segreto in Pubblico*, opera del sig. Dottor Giacinto Andrea Cicognini, Roma, per il Moneta, 1669. Per L. Cairo e P. Quilici (*Biblioteca Teatrale dal '500 al '700*, Roma, Bulzoni, 1981, 2 voll., vol. II, p. 521), l'attribuzione di quest'opera è incerta. Sulla questione dell'autenticità delle opere di G.A. Cicognini si veda I. Sanesi, *La Commedia*, Milano, Vallardi, 1944, 2 voll., vol. II, pp. 173-179. (Notizie sulle fonti spagnole di questa opera sono nelle schede in appendice). *Il Segreto palese*, di anonimo, Opp. N.N. 400, differisce dall'«originale» del Cicognini per il montaggio di alcune scene e per la presenza del servo romanesco Favetta che sostituisce il personaggio di Piccariglio de *Il Segreto in Pubblico*. Si tratta di straordinari esempi di una drammaturgia che lascia spazio alle abilità degli attori e che sembra concepita proprio in previsione di un'altissima qualità della recitazione. La scena è ambientata alla corte di Amalfi dove si consumano le vicende dell'amore contrastato tra Federico e Laura. I due amanti hanno escogitato uno stratagemma che consente di parlare senza essere intesi. Usano nei loro discorsi in pubblico l'accorgimento di tenere sollevato un fazzoletto per accompagnare e sottolineare le parole che formano un messaggio segreto. Il secondo atto è gremito di esempi del loro dialogo cifrato. (Nei due testi le parole pronunciate con il segnale convenuto sono evidenziate e sottolineate). Un solo esempio può rendere l'idea. Laura alla presenza dei dignitari della corte si rivolge ad un suo corteggiatore e così propone un appuntamento a Federico: «Doletevi del vostro poco affetto e non venite ad offendermi con termini così indiscreti poiché questa notte sarà per me senza requie, mentre mi sovrerà che giungeste a parlarmi in questa guisa». Federico intanto può decifrare: «Venite questa notte a parlarmi» (carta 372). Del manoscritto di questa commedia, insieme ad altri conservati nella raccolta dell'Archivum, ho in preparazione l'edizione critica.

²⁰ La lettera di Marc'Antonio Ducci, datata 25 febbraio 1661, è riportata in F. Mariotti, *Il teatro in Italia nei secoli XVI, XVII, XVIII curiosità e notizie storiche corredate di molti documenti inediti*, autografo inedito, Firenze 1874-1886, ms. 2153, II, III, 455, nella Biblioteca Nazionale di Firenze. La lettera è segnalata nella tesi di laurea di I. Molinari, *Il teatro di Salvator Rosa*, discussa presso il Dipartimento Musica e Spettacolo dell'Università degli Studi di Roma «La Sapienza», a.a. 1991-1992. Ringrazio Isabella Molinari per avermi consentito di consultare anche il dattiloscritto di un volume sul teatro di Salvator Rosa che ha in preparazione.

va alle opere del Cicognini e a quelle del fiorentino Pietro Susini, ma soprattutto sottolineava il successo che avevano ottenuto a Roma le commedie di Giovan Battista Ricciardi che da allora erano state rappresentate anche in alcune conversazioni private. Tra le commedie di Ricciardi Ducci ricordava in particolare l'*Amore antidoto e veleno degl'Intelletti* che aveva incontrato il «maggior gusto del popolo» ed era entrato ben presto nel repertorio teatrale di alcuni pittori romani.

Una commedia con questo titolo non è documentata nei repertori drammaturgici degli autori italiani del Seicento²¹ e compare soltanto tra i manoscritti della collezione teatrale dell'Archivum dove è conservata assieme ad un altro testo di Ricciardi intitolato *La Forza del Sospetto*.

Questi manoscritti, entrambi siglati nella raccolta dell'Archivum dagli *ex libris* di Moraldi, sono versioni per il pubblico romano di commedie che già circolavano da anni in altri contesti teatrali. *Amore, Medicina e Veleno degl'Intelletti* era conosciuta come il *Trespolo tutore* e con questo titolo verrà poi pubblicata a Bologna nel 1669, mentre la *Forza del Sospetto* sarà stampata a Ronciglione dal libraio Francesco Leone soltanto nel 1674 (*La Forza del Sospetto ovvero il Trespolo hoste*)²².

Queste due commedie erano state composte da Ricciardi a Firenze tra il 1641 e il 1649; facevano parte del repertorio teatrale dell'accademia dei Percossi, fondata da Salvator Rosa negli anni del suo soggiorno fiorentino²³. Vennero spesso rappresentate dai dilettanti di quell'accademia e probabilmente Salvator Rosa recitò nel ruolo di Trespolo, il servo sciocco che nella drammaturgia di Ric-

²¹ S. Franchi, *Drammaturgia Romana*, cit., p. 415, dà notizia del dramma per musica *Amore è veleno e medicina degl'intelletti* (1679), che il volterrano Giovanni Cosimo Villifranchi elaborò in versi dalla commedia di Ricciardi.

²² Su Giovan Battista Ricciardi (1623-1686), autore drammatico pisano e lettore di Filosofia Morale presso l'università di Pisa, si vedano le notizie offerte da A. Fabroni, *Historiae Academiae Pisanae*, Pisis, MDCCXCV, vol. III, e le pagine di I. Sanesi, *La Commedia*, cit., vol. II, pp. 199-202. I due manoscritti ricciardiani dell'Archivum sono versioni abbastanza fedeli alle opere stampate nel 1669 e nel 1674. L'unica differenza notevole riguarda la parte di Trespolo cui è riservato uno spazio più ampio nei manoscritti, come risulta dalla collazione dell'atto I, scena 12 e scena 21 de *La Forza del Sospetto* e le carte 288-291 del manoscritto Opp. N.N. 403, e dal confronto dell'atto I, scena 11, del *Trespolo Tutore* e la stessa scena di *Amore, Medicina e Veleno degl'Intelletti* (carte 233-235, Opp. N.N. 403).

²³ La storia dell'accademia dei Percossi è documentata da F. Baldinucci, *Dal Barroccio a Salvator Rosa*, a cura di G. Battielli, Firenze, Sansoni 1961, pp. 193-196.

ciardi può mutare in un oste geloso, trasformarsi in un tutore o assumere i panni di un barbiere²⁴.

Le due commedie vennero replicate molte volte a Roma negli anni sessanta e settanta del Seicento e Salvator Rosa ricorda spesso nelle sue lettere di aver assistito a questi allestimenti²⁵.

Nel 1676, a Roma, per l'ultima volta Rosa fu spettatore de *Il Trespolo tutore*; pur di assistere a quello spettacolo si era recato al teatro del Bernini, il suo acerrimo nemico, che metteva in scena un testo irricognoscibile, trasformato ormai in opera comica²⁶.

I manoscritti di queste commedie, insieme ad altri che giungevano dalla Toscana, venivano dunque raccolti in quegli anni da Moraldi e custoditi tra le memorie del teatro romano.

Anche le commedie di Ricciardi facevano parte di quella produzione drammaturgica destinata ad essere consumata nelle serate teatrali delle conversazioni romane.

I testi conservati nella raccolta dell'Archivum consentono di delineare la storia, ignorata e sconosciuta, di quelle conversazioni e di far luce su un ambiente teatrale che sostenne gran parte della routine degli spettacoli romani di quegli anni e che divenne spesso il luogo naturale per l'apprendistato dei giovani dilettanti.

I sette volumi di questa collezione, che si è conservata intatta fino ad oggi, formano una biblioteca teatrale in miniatura che sembra pensata e progettata da un appassionato collezionista della fine del Seicento proprio per tramandare quel patrimonio teatrale e per salvaguardare opere di autori spesso sconosciuti e improvvisati, destinati altrimenti ad essere dimenticati.

²⁴ Nelle commedie di Ricciardi il personaggio di Trespolo è un servo sciocco in *Chi non sa fingere non sa vivere ovvero le cautele politiche* (Bologna, Longhi, s.d.) e nello *Sposalizio tra' sepolcri* (Bologna, Longhi, 1695); diventa un oste geloso nella *Forza del Sospetto*, un tutore sprovveduto nell'*Amore, Medicina e Veleno degl'Intelletti*, e un barbiere furbo e burlone nell'*Amore è cieco ovvero la Barberia* (Bologna, Longhi, 1684).

²⁵ Cfr. A. De Rinaldis, *Lettere inedite di Salvator Rosa a G.B. Ricciardi*, Roma, Palombi, 1939, p. 134 e p. 163.

²⁶ Si veda a questo proposito quanto documentato da E. Tamburini, *Da alcuni inventari di casa Colonna: i teatri*, in AA.VV., *Il teatro a Roma nel Settecento*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2 voll., vol. II, pp. 617-679. Sulla storia in musica del *Trespolo Tutore* si veda il saggio di C. Gianturco, *Il Trespolo Tutore di Stradella e Pasquini: due diverse concezioni dell'opera comica*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di M.T. Muraro, Firenze, Olschki, 1978, pp. 185-198.

SCIEDE

OPERE SCENICHE DIVERSE IN PROSA, IN ARCHIVUM ROMANUM
SOCIETATIS IESU, OPP. N.N. 398-404.

Opp. N.N. 398, volume I

Gli ingiusti sospetti, opera (tragi)comica del sig. N.N.

Non risulta segnalata nei repertori drammaturgici.

La Fedele Amicitia, comedia morale di Francesco Ferrari.

Non risulta segnalata. Opere di questo scrittore bolognese, «accademico della Notte», dottore di Filosofia e professore di Belle Lettere al Seminario di Bologna, sono segnalate da G. Cinelli Calvoli, *Biblioteca Volante*, Venezia, Albrizzi, 1737-1744, tomi 4, p. 309; da G. Fantuzzi, *Notizie degli Scrittori Bolognesi*, Bologna, Stamperia di S. Tommaso D'Aquino, 1783, t. III, pp. 319-320 e t. III, p. 98; da L. Allacci, *Drammaturgia*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1966 (ristampa anastatica della I edizione, Venezia 1755), col. 309; da N. Toppi, *Biblioteca Napoletana*, Bologna, Forni, 1971, (ristampa anastatica della I edizione, Napoli 1678), p. 315; da L. Mensi, *Dizionario Biografico Piacentino*, Bologna, Forni, 1978 (ristampa anastatica della I edizione, Piacenza 1899) e da S. e P.H. Michel, *Répertoire des ouvrages imprimés en langue italienne au XVII siècle*, Paris, CNRS, 1967-1984, 8 tomi, t. III, p. 34.

La Rappresentazione del Martirio di S. Flavia Domitilla nipote di Domitiano imperatore (di Ottavio Monteforte, dottore dell'una e dell'altra legge romanesco).

Non risulta segnalata.

Tanto fa la Donna quanto vuole con il Laberinto intrigato d'Amore (di Compagnia Spagnola, 1659, «mai recitata, spagnuola»).

Non risulta segnalata.

Il Silvano, tragicommedia «scenata in Genova» (di anonimo).

Non risulta segnalata. È preceduta da uno scenario e da un prologo (cc. 264-272).

Opp. N.N. 399, volume II

Osteria del Gallo, comedia (di anonimo).

Non risulta segnalata.

Le Nozze dei Baroni durano poco ovvero Le fortunate Prosperità infelici di Pulcinella ò Le Allegrezze sognate a Luci aperte, comedia ridicola (di anonimo).

Non risulta segnalata.

La Verità Sprezzata, opera di Giulio Cesare Monti.

Non risulta segnalata. Notizie su questo poeta e autore drammatico, («accademico Diviso di Roma, detto il Discordante») e sulle sue opere sono fornite da A.G. Bragaglia, *Pulcinella*, Roma, Casini, 1953, p. 548; da L. Allacci, *Drammaturgia*, cit., col. 717; da L. Cairo e P. Quilici, *Biblioteca teatrale dal '500 al '700*, cit., vol. II, p. 528, n. 3735; da S. e P.H. Michel, *Répertoire des ouvrages imprimés en langue italienne au XVII siècle*, cit., t. V, p. 195; da L. Mariti, *Esercizio d'attore nel Seicento*. Giovanni Briccio & C., cit., p. 637; da S. Franchi, *Drammaturgia Romana*, cit., p. 206.

Il Naufragio, tragicomedia di Tommaso Mancini orvietano.

Non risulta segnalata. Notizie su questo autore sono in G.B. Febei, *Notizie di Scrittori Orvietani*, in «Archivio Storico per le Marche e per l'Umbria», 1866, vol. III, p. 391.

Amare e non sapere chi (di anonimo).

Si tratta di una rielaborazione da F. Stramboli, *Il finto paggio ovvero Amare, e non sapere chi*, tragicomedia in prosa, Bologna, Longhi, 1686, segnalata da L. Allacci, *Drammaturgia*, cit., col. 880, da M.T. Herrick, *Italian Plays 1500-1700 in the University of Illinois Library*, Urbana & London, University of Illinois Press, 1966, p. 62 e da S. Franchi, *Drammaturgia Romana*, cit., p. 567, che indica una edizione romana (Roma, Tizzoni, 1685).

La Tempesta, comedia (di anonimo).

Da attribuire a Benedetto Mellini (alias Modello Tientibene), autore drammatico romano e bibliotecario della regina Cristina di Svezia. S. Franchi, *Drammaturgia Romana*, cit., p. 271, segnala una commedia con questo titolo di Benedetto Mellini, mai pubblicata. Notizie su questo autore e sulle sue opere sono in P. Mandosio, *Bibliotheca Romana*, cit., II, p. 306; in L. Allacci, *Drammaturgia*, cit., col. 224; in F.S. Quadrio, *Della Storia e della Ragione d'ogni Poesia*, Bologna, Pisarri, 1739, 7 tomi, V, p. 105; in G. Favilli, *Bibliografia della Collana Palatina di Commedie*, in «Studi Secenteschi», IV, 1963, p. 196.

Il Sottosopra, opera scenica di Gio. Battista Salvati.

Non risulta segnalata. Notizie su Salvati sono in L. Mariti, *La Commedia Ridicolosa. Comici di professione, dilettranti, editoria teatrale nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1978, *passim*, che ha curato l'edizione de *Il Tesoro* di Sal-

vati (pp. 273-315). Altre opere di Salvati sono segnalate da L. Allacci, *Drammaturgia*, cit., coll. 368, 379, 795, 881; da S. e P.H. Michel, *Répertoire*, cit., V, p. 195; da S. Piantanida, L. Diotallevi, G. Livraghi (a cura di), *Autori italiani del Seicento*, Milano, Libreria Vinciana, 1948-1951, III-IV, p. 56, n. 4110; da F. Ritzu, *Bibliografia della Collana Palatina di Drammi*, in «Studi Secenteschi», II, 1961, p. 320; da S. Franchi, *Drammaturgia Romana*, cit., pp. 431 e 433.

Opp. N.N. 400, volume III

L'Onore riacquistato, opera scenica (di anonimo).

Non risulta segnalata.

La Philaretica, comedia del Magnifico Girolamo de Magnis detto il Filarete.

Non risulta segnalata. Per S. e P.H. Michel, *Répertoire*, cit., II, p. 55, sotto lo pseudonimo di Filarete si celava il romano Lodovico Casale (1618-1677), accademico Umorista di Roma e Gelato di Bologna. Un dramma musicale (*La Palmira di Tebe*) di questo autore è segnalato da G. Melzi, *Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani o come che sia aventi relazioni all'Italia*, Milano, Pirola, 1848-1859, tre tomi, I, p. 411.

Il Principe Supposto (di anonimo).

Non risulta segnalata.

L'Isola delle Meraviglie, comedia (di anonimo).

Non risulta segnalata.

La Rotomilda (di anonimo).

Non risulta segnalata. Si tratta di una ulteriore versione di *Amare e non sapere chi* (Opp. N.N. 399).

Il Segreto Palese, opera comica (di anonimo).

Non risulta segnalata. Si tratta di una rielaborazione de *Il Segreto in Pubblico*, attribuita a G.A. Cicognini, ricavata da *El secreto à voces* di Calderón de la Barca e da *El Mayordomo de la Duquesa de Amalfi* di Lope de Vega Carpio. (Si veda a questo proposito S. Franchi, *Drammaturgia Romana*, cit., p. 414).

Opp. N.N. 401, volume IV

S. Sinforosa, del P. Stefonio tradotta da P. Valentino Mangioni. («S. Sinforosa Martire del Padre Bernardino Stefonio della Compagnia di Giesù trasportata dalla Latina nella Lingua Italiana con l'aggiunta d'un personaggio dal Padre Valentino Mangioni dell'Istessa Compagnia», c. 7).

Questa traduzione è inedita.

Le Gioie di Christo Signore, raccolte nell'Eritreo della sua vita, Passione, e Morte. Disposte in Dialoghi a prò de Fanciulli Christiani, e Cathecumeni della Santa Sede da D. Agostino Lazarini Sacerdote Anconitano.

Risulta pubblicata. È segnalata da G. Cinelli Calvoli, *Biblioteca volante*, cit., III, p. 173 (A. Lazzarini, *Le Gioie di Gesù Cristo Signor Nostro*, Milano, Agnelli, 1679). Nel frontespizio del manoscritto (c. 55) è indicata come «terza edizione».

La Maddalena Peccatrice Penitente, opera di Michele Stanchi.

Quest'opera, stampata anche a Roma (Dragondelli, 1667), è segnalata da L. Allacci, *Drammaturgia*, cit., col. 494 (nell'ed. Bologna, Pisarri, 1670). Michele Stanchi fu accademico Assetato e Imperfetto di Roma. Sue opere sono catalogate dall'Allacci, *Drammaturgia*, cit., coll. 63, 624, 679, 680; da L. Cairo e P. Quilici, *Biblioteca Teatrale dal '500 al '700*, cit., I, p. 163, n. 1083, II, p. 495, n. 3485, p. 504, n. 3555; da S. Franchi, *Drammaturgia Romana*, cit., pp. 273, 374, 375, 403.

La Rappresentazione del Beato Luigi Gonzaga, di Gio. Batta. Rosati (1679).

Non è segnalata. Notizie su Rosati, avvocato e autore di commedie, sono in S. Franchi, *Drammaturgia Romana*, cit., p. 497.

Il suffragio di Maria, Rappresentazione Spirituale composta da Don Alessandro Zeccadoro.

Non risulta segnalata.

Opp. N.N. 402, volume V

La Verità nella Favola, comedia (di anonimo).

Non risulta segnalata.

L'Orazio, Opera scenica (di anonimo).

Risulta pubblicata: *L'Orazio* opera scenica di Monsù Cornelio trasportata dal Francese e recitata dai Signori Convittori nel Seminario Romano l'anno 1702, in Roma, per Antonio de Rossi, 1702.

La Religione Simulata, comedia cavata dallo Spagnuolo, e distesa da Pier Francesco Minacci, fiorentino Academico Apatista.

Non risulta segnalata. Pietro Minacci fu collaboratore di Francesco Felini, agente del duca di Parma a Roma. Notizie su questo poeta e autore drammatico sono in G. Negri, *Istoria degli Scrittori fiorentini*, Bologna, Forni, 1973 (ristampa anastatica della I edizione, Ferrara 1722), p. 454 e in L. Mariti, *La Commedia Ridicolosa*, cit., p. LXIII, note 4 e 5, e p. CVIII. Sue opere sono segnalate da L. Allacci, *Drammaturgia*, cit., col. 357, da S. e P.H. Michel, *Répertoire*, cit., V, pp. 176-177, da L. Cairo e P. Quilici, *Biblioteca Teatrale dal '500 al '700*, cit., I, p. 107, n. 636, p. 116, n. 704, p. 265, n. 1801 e da S. Franchi, *Drammaturgia Romana*, cit., p. 496, p. 539, p. 591, p. 767.

La Flavia Imperatrice overo l'Innocenza protetta dal Cielo, opera tragicomica (di anonimo).

Non risulta segnalata. Si tratta di una rielaborazione, in forma di parodia, de *La Flavia Imperatrice*, rappresentazione per musica di Francesco Beverini, Palermo, Bua, 1669.

Da i lacci al Trono, tragicomedia (di anonimo).

Non risulta segnalata.

L'Ingratitudine beneficante, Dramma Sacro nel Trionfo di San Vito e Compagni Martiri (di anonimo).

Non risulta segnalata.

Opp. N.N. 403, volume VI

Il Portento della Gratia Divina di S. Cassilda Toletana, Opera Sacra della Signora Marchesa Petronilla Paolini ne Massimi.

Non risulta segnalata. Notizie su Petronilla Paolini (Tagliacozzo 1663-Roma 1726) si trovano nella *Biblioteca Femminile Italiana* (Raccolta Posseduta e Descritta dal conte Pietro Leopoldo Ferri), Padova, Crescini, 1842, pp. 269-270; in C. Minieri Riccio, *Memorie Storiche degli Scrittori nati nel Regno di Napoli*, Bologna, Forni, 1967 (I edizione, Napoli 1844), p. 209. Sue opere sono segnalate da G. Cinelli Calvoli, *Biblioteca volante*, cit., IV, p. 18 e da S. Franchi, *Drammaturgia Romana*, cit., pp. 699-700.

Le Pazzie dell'Huomo che non si contenta del suo Stato, comedia del Commentatore d'Hurania.

Non risulta segnalata.

La Peregrina, comedia del P. Maestro Vincenzo Sgambati. Academico dubioso, detto l'Inquieto.

M. Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, 1926-1930, II, p. 224, segnala la *Pellegrina* (Viterbo 1690) di Reginaldo Sgambati «comparso con lo pseudonimo di Giovanni Scaftenbraz». Reginaldo Sgambati fu accademico Dubbioso di Napoli detto l'Inquieto e frate dell'Ordine dei Predicatori.

Amore Medicina, e Veleno de gl'Intelletti, comedia del sig. G Battista Ricciardi.

Si tratta di una versione de *Il Trespolo Tutore* (Bologna, s.t., 1669).

Li Pazzi finti, comedia (di anonimo).

Non risulta segnalata.

La Forza del Sospetto, comedia del Sig. Gio. Batta. Ricciardi.

È una versione della *Forza del Sospetto overo il Trespolo Hoste*, Ronciglione, Leone, 1674.

Opp. N.N. 404, volume VII

L'Absalon, Rappresentazione nuova (di anonimo).

Si tratta di un famoso oratorio rappresentato molto spesso tra il Cinquecento e il Seicento a Roma. Il testo manoscritto dell'Archivum risulta inedito.

Rappresentatione dell'Incarnatione del Figliuol di Dio (di anonimo).

Risulta pubblicata: P.A. Manni, *Rappresentatione dell'Incarnatione del Figliuol nel Beato Ventre di Maria Vergine*, Roma, Facciotti, 1619.

Rappresentatione della Vergine di Corinto (di anonimo).

Non risulta segnalata.

S. Bartolomeus (di anonimo).

Non risulta segnalata.

Theodosius Poenitens tragicomoedia (di anonimo).

Non risulta segnalata.