

ROMA CAPITALE INVISIBILE DEL TEATRO
DEL SEICENTO

DOSSIER

Parte seconda:

Teatro pubblico a pagamento e comici improvvisatori.

Con un «Campionario» di documenti inediti

a cura di Luciano Mariti

Luciano Mariti
TEATRO PUBBLICO A PAGAMENTO E COMICI
IMPROVVISATORI.
CON UN «CAMPIONARIO» DI DOCUMENTI INEDITI

PRIMA PARTE
Introduzione

La documentazione che presentiamo riguarda fondamentalmente due aspetti: la faticosa nascita, a metà Cinquecento, di un teatro pubblico a pagamento, e la fenomenologia di un teatro comico che si auto-definisce «dei moderni comici improvvisatori» pienamente sviluppato fin dagli inizi del Seicento.

Quello che ci proponiamo è di ricreare almeno un'ombra dei contesti in cui si produce e cresce il teatro comico romano: contesti di intenzioni, di pratiche socio-culturali, di reazioni e interrelazioni. Questa rete si è dissolta e frammentata nel tempo, ma appaiono indizi di uno «spazio pubblico», politico, frutto di un'attività teatrale che la città promuove con i suoi magistrati e contadini, con i suoi artisti e artigiani, preti e cortigiani, notai e bottegai, principi e servitori.

Il teatro comico romano, il teatro dei «moderni improvvisatori», è una forma di teatro apparentemente simile, ma non certo assimilabile, alla Commedia dell'Arte, tanto meno a una certa immagine astratta di Commedia dell'Arte che, strappata dai contesti di produzione e di ricezione, rischia di subire la stessa sorte di quelle opere d'arte, appese nei musei, che mettono a margine le ragioni e i pubblici per cui furono concepite.

La Commedia dell'Arte di per sé è una formula vuota e comunque contraddittoria, sia che la si prenda per la testa (non è solo «Commedia» ovviamente) sia che la si prenda per la coda, dato che non è solo e necessariamente professione scissa da un certo tipo di spettacolo. Insomma, anche se si tira la coda, il gatto non fa miao!

Il problema metodologico principale, al di là delle denominazioni, è tener conto dei contesti, e almeno della geografia. La geografia della

Commedia dell'Arte è stata intesa giustamente come geografia del viaggio, disegnata come il percorso a tappe delle compagnie. Ma è solo una geografia del viaggio? Dal punto di vista dei comici professionisti, *e parte subiecti*, data la necessità economica di vendere il prodotto, appare sostanzialmente tale. Ma se ci si sposta nell'ottica degli spettatori, *e parte obiecti*, il discorso si complica, specie nei contesti in cui esiste un teatro radicato (Napoli e Roma).

Se dovessimo usare per la situazione romana la formula vuota della «Commedia dell'Arte», finiremmo prigionieri del paradosso. Per esempio: a Roma è presente il più ponderoso materiale manoscritto e a stampa relativo alla pratica improvvisativa (scenari, generici ecc.); a Roma fin dal primo Cinquecento compaiono icone – visive e verbali – di maschere e se ne inventano anche di nuove; a Roma esiste un'editoria specializzata nella pubblicazione di commedie improvvisate con maschere e dialetti, dette ridicolose, unica in Italia; Roma è il centro della più alta e complessa sperimentazione di tutte le forme spettacolari barocche... ecc., eppure Roma non sembrerebbe far parte della geografia della Commedia dell'Arte. Ovviamente c'è una discriminante, che è la diversità dei sistemi produttivi, quello dilettantesco e quello professionale. Ma tale diversità deve essere specificata, e non inghiottita dall'idea generalista di Commedia dell'Arte, perché dal paradosso nascerebbero sconvenienze scientifiche e storiografiche quando i materiali documentali, pur essendo consustanziali al contesto romano, dovessero essere assunti come propri della Commedia dell'Arte. E penso che bisognerebbe fare attenzione alle osmosi tra teatro dei comici e culture teatrali altre, perché i teatri e i pubblici sono sempre estremamente vari e non sono mai astratto *publicum*, così come lo spettatore non è mai *subjectum*, ma soggetto culturale. E, poi, un conto è lo spettacolo della cosiddetta Commedia dell'Arte in una corte, un conto in un'accademia o in una pubblica «stanza», un conto a Parigi, un conto a Carbognano, un paesino in cui recitò il grande Scaramuccia. E non basta Arlecchino (che peraltro nessuno ha mai visto a Roma) a fare la cosiddetta Commedia dell'Arte.

Non vorrei dare l'impressione, parlando di politica teatrale, che Roma sia chiusa su se stessa, murata viva, senza sbocchi esterni. Al contrario, tutti sappiamo che Roma è «comun ricetta di tutte le nazioni del mondo», è un luogo di arrivi e partenze. Ed è mobile anche al suo interno, in quanto luogo delle estraneità dove lo spettacolo vive di differenze culturali nazionali (il pluridialettismo) e internazionali (spagnole, francesi ecc.). Piuttosto, è proprio da Roma, in cui le competenze teatrali sono altissime – e riguardano anche quel tipo di teatro che

i comici romani chiamavano con orgoglio «il nuovo teatro dei moderni improvvisatori» –, che la cultura teatrale barocca si è irradiata nei teatri esteri e nazionali.

Se Roma è effettivamente un'anomalia, lo è nel senso di una rigogliosa sperimentazione che diffonde modelli e prassi teatrali che nascono e crescono attraverso inseminazioni, commistioni, impasti, per fughe e ritorni. Roma fu un crogiuolo di cultura teatrale polimorfa, concentrata e insieme irradiata, un *contesto* che occorre avvicinare.

Sono proprio i documenti manoscritti, più di altri, che ci avvicinano al contesto, alle dimensioni private, alle modalità organizzative, spesso non considerate o considerate inutili rispetto al prodotto finito, e che invece, proprio perché lo precedono (si pensi a uno spettacolo), possono aiutarci a delineare il suo essere in movimento, in vita. Ma debbo confessare che certi documenti riescono a trasmettere una vicinanza più calda all'epoca e all'ambiente, come la «foto di gruppo», che qui presentiamo, di cento cittadini romani, di cento persone con un proprio nome e cognome, che si incontrano quotidianamente per le strade di una Roma di poco più di centomila anime, e poi si ritrovano costantemente per recitare. È attraverso un documento come questo che avvertiamo la presenza di un contesto cittadino, in quanto spazio pubblico del «discorso» tra i cittadini, in quanto luogo primario della «politica».

Il contesto non è solo la dimensione materiale stretta nelle condizioni e contingenze oggettive, ma è anche l'*automodello*, l'immagine che di se stessa una specifica cultura teatrale concepisce e formula, direi una teatrosfera che allo stesso modo della biosfera rende possibile la specifica vita del teatro. È questa una prospettiva che serve anche alla concretezza e a parare gli studi, credo, dagli sfondamenti metastorici e metafisici che spesso procura il troppo «scientismo», sempre in fuga dai contesti.

La nostra breve Introduzione al materiale documentario inedito di quello che ci piace chiamare *il teatro dei comici romani* inizia – ancora paradossalmente – con un'inversione cronologica. Inizia di coda, con un teatro che dovrebbe essere, storicamente, il punto terminale di un lungo processo. Inizia a metà Cinquecento, con l'esperimento di un teatro pubblico a pagamento che somiglia molto a un teatro stabile.

Teatro pubblico a pagamento

Fra tutte le esperienze del teatro comico romano, rimane di straordinario interesse, e quasi sua progenitrice, l'impresa di Giovanni An-

drea dell'Anguillara. È fin troppo nota¹, ma possiamo aggiungere nuove testimonianze *stricto sensu*, che provengono dagli archivi di Sutri e di Roma, e altre testimonianze *lato sensu* relative alla prima esperienza di un teatro pubblico a pagamento. Questo avvocato soprannominato, nei documenti d'epoca, «il gobbo di Sutri», nato nel 1519, nobile e benestante, ebbe una vita intensa ma intervallata da fallimenti economici, pienamente rappresentata dalla sua impresa: uno scorpione che con le prime branche tiene una luna crescente con motto *fatis agor*, trastullo del destino. Anguillara è noto per essere stato il primo in Italia ad aprire e dirigere un teatro pubblico a pagamento. A Roma, prima nella sala maggiore dei SS. Apostoli e poi in via Giulia.

Fondamentale è la testimonianza che ne dà Vasari nella *Vita* di Giovanni Battista Franco:

Messer Giovan Andrea dell'Anguillara, uomo in alcuna sorte di poesie veramente raro, avea fatto una Compagnia di diversi begl'ingegni, e faceva fare nella maggior sala di Santo Apostolo una ricchissima scena et apparato per recitare comedie di diversi autori a gentiluomini, signori e gran personaggi; et avea fatti fare gradi per diverse sorti di spettatori, e per i cardinali et altri gran prelati accomodate alcune stanze, donde per gelosie potevano, senza esser veduti, vedere et udire. E perché nella detta compagnia erano pittori, architetti e scultori, ed uomini che avevano a recitare o fare altri uffici, a Battista et all'Ammannato fu dato cura, essendo tutti di quella brigata, di far la scena ed alcune storie ed ornamenti di pitture [...]. Ma perché la molta spesa in quel luogo superava l'entrata, furono forzati messer Giovan Andrea e gl'altri levare la prospettiva e gl'altri ornamenti di Santo Apostolo e condurgli in strada Giulia nel tempio nuovo di S. Biagio; dove avendo Battista di nuovo accomodato ogni cosa, si recitarono molte commedie con incredibile sodisfazione del popolo e cortigiani di Roma, e di qui poi ebbono origine i comedianti che vanno attorno chiamati i Zanni².

L'occasione per allestire il teatro ai SS. Apostoli fu la nascita del Delfino di Francia, figlio di Enrico II. Il cardinale Jean Du Bellay, amministratore degli affari francesi presso la Santa Sede, ordinò una

¹ Cfr. Fabrizio Cruciani, *Teatro a Roma nel Rinascimento. 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 623-631; Ferdinando Taviani, Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, Roma, la casa Usher, 2007⁴, pp. 357-360 e p. 405; Clelia Falletti Cruciani, *Il teatro in Italia. Cinquecento e Seicento*, Roma, Edizioni Studium, 2003, p. 187. Si veda anche Philiep Bossier, «Ambasciatore delle risa». *La Commedia dell'Arte nel secondo Cinquecento (1545-1590)*, Firenze, Cesati Editore, 2004, pp. 160-167.

² Il passo è nel quinto volume della prima edizione delle *Vite*: Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, Firenze, Sansoni, 1966-1997, vol. V, p. 466.

grande festa per celebrare l'evento. Orazio Farnese, fidanzato della figlia del re, Diana, fu nominato responsabile dell'organizzazione. Conosciamo nei particolari la festa del 1549 perché la descrive Rabelais nella *Schiomachie*³. Davanti al palazzo dei SS. Apostoli, residenza del cardinale Du Bellay, si svolse un torneo che rappresentava il rapimento e il salvataggio delle ninfe di Diana. I cavalieri erano i nobili filofrancesi e i fuoriusciti fiorentini.

Fu offerto un opulento banchetto con cinquecento pezzi di pasticceria, poi gli invitati si spostarono «nella Sala Maggiore, ben tappezzata e adorna», dove si sarebbe fatta una commedia, l'*Anfitrione* di Plauto tradotto dall'Anguillara, «ma ciò non fu perché era più di mezzanotte» e perché il colto bibliofilo cardinale Armagnac, che aveva assistito privatamente alla commedia, ne era stato irritato sia «per la lunghezza e le azioni alla Bergamasca abbastanza insipide, che per l'invenzione fredda e l'argomento triviale». L'*Anfitrione* fu perciò sostituito con una danza di mattaccini, a cui seguirono altre danze in maschera.

Lo scarso successo riscosso dall'impresa è ricordato dallo stesso Anguillara nel capitolo *Al Papa futuro*, databile tra il 1549 e il 1550, in cui lamenta di aver perso «la roba e l'onore»:

L'anno passato mi venne un umore
di voler metter per accomodarmi
in compromesso la roba e l'onore.
Così m'imaginai d'esercitarmi
in cose da guadagno e da solazzo
ed insieme arricchirmi e trastullarmi.
Fu 'l mio tenuto un capriccio sì pazzo,
e penso vi debbe esser stato detto
de la spesa ch'io feci in quel palazzo⁴.

Inoltre, Anguillara si sente dire «che Plauto insomma avea del matto | e ch'io era maggior bestia di lui | s'io credeva di far del suo mestier ritratto»⁵. Il giudizio è chiaramente riferito alle azioni «alla berga-

³ Si legge in Ferdinando Taviani, *La festa recisa o il teatro (la «Schiomachie» di Rabelais e note)*, «Biblioteca Teatrale», nn. 15-16, 1976, pp. 16-18.

⁴ Si può leggere in Beatrice Premoli, *Giovanni Andrea dell'Anguillara accademico Sdegnato ed Etereo. 1517-1572*, Roma, Fondazione Marco Besso, 2005, p. 83.

⁵ Più oltre, Anguillara dichiara: «Io meritava pur di essere pagato | da ciaschedun che ci aveva intromesso. S'un va in bordello, poi che s'è allacciato, | non de' dare alla druda i suoi baiocchi | se bel l'avesse tutto infranciosato?». Il passo è in *Ivi*, p. 84.

masca» e fa pensare a un innesto di personaggi, di Zanni in particolare, maschera ben conosciuta a Roma⁶.

Oltre a queste testimonianze, esiste anche una lettera, non considerata ma chiarificatrice, scritta il 21 luglio 1549 dall'ambasciatore fiorentino Benedetto Buonanni al duca di Toscana:

Il Cardinal di Parigi fece giovedì sera un bravissimo banchetto a i R.mi S.ta Fiora, S. Angelo, Vives, Sermoneta [...] a i quali fu recitata di poi la comedia dell'*Amphitruon* di Plauto, tradotta con qualche aggiunta dal Gobbo dell'Anguillara, che per mettersi a questa impresa di far recitar comedie con speranza di guadagno, poi che chi vuol udirle bisogna che paghi, ha venduto per più di 600 scudi e fatta spesa di più di mille per condur una scena superbissima, com'ha fatto con un semitheatro per gli spettatori benissimo accomodato e con vestimenti ricchi et nuovi per gl'histrioni. Ma non so come se ne calzerà con le comedie a venire, poi che di questa che non è riuscita alla molta aspettazione in che ell'era, n'ha cavati poco più di 300 scudi⁷.

La lettera conferma le notizie del Vasari, ma chiarisce che il teatro aveva una nuova e inedita forma ad anfiteatro («semitheatro»), e che «il gobbo» aveva tradotto (ossia volgarizzato) l'*Anfitrione* «con qualche aggiunta», cioè con interpolazioni, probabilmente «zannesche», anticipando una pratica che seguirà poi nei volgarizzamenti delle *Metamorfosi* e che era tipica dei polimati⁸. L'appellativo di *histrioni* con-

⁶ Emilio Re, *Commedianti a Roma nel secolo XVI*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. LXIII, 1914, pp. 291-300. Si veda anche Fabrizio Cruciani, *op. cit.*, pp. 621-633.

⁷ È citata in Richard Cooper, *Litterae in tempore belli. Études sur les relations littéraires italo-françaises pendant les guerres d'Italie*, Genève, Droz, 1997, p. 240.

⁸ Nella canzone indirizzata al granduca di Toscana (*Canzone di Giovanni Andrea dell'Anguillara al duca di Fiorenza*, Padova, per Lorenzo e compagni, 1562), Anguillara ricorda una sua traduzione di Plauto composta negli anni Trenta per il suo protettore Ippolito de' Medici: «Né me, ben che fanciullo ebbe in dispregio, | ma fra' suoi servi di buon cor m'accolse, | allor che sentir volse | Plauto parlare nel proprio idioma, | tal ch'io fra gli altri in Roma | gli fei sentire (e ne restò contento) | Plauto in scena parlar col proprio accento». Testimonianza trascurata, ma rivalutata da Gabriele Bucchi, «Meraviglioso diletto». *La traduzione poetica del Cinquecento e le «Metamorfosi» d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa, Edizioni ETS, 2011, p. 322. Ricordo che l'*Anfitrione* era stato nel repertorio di Cherea (Francesco de' Nobili), il quale a Venezia, nel primo decennio del Cinquecento, aveva imposto, in luogo pubblico, le commedie plautine volgarizzate, provocando un'ondata di imitazioni, e quindi l'assunzione di Plauto nel repertorio dei buffoni e dei recitanti veneziani (Philip Bossier, *op. cit.*, pp. 141-142). E Cherea sarà a Roma dal 1513-1521 (forse prima, sebbene la documentazione della presenza dati dal 1514) al servizio del Sanseverino, allettato, forse, anche dall'ele-

ferma la presenza, accanto ai *nobiles comoedi*, di attori professionisti, a cui si debbono le azioni riprovate dall'Armagnac. La testimonianza chiarisce l'impegno finanziario per la costruzione del teatro, per i costumi sfarzosi e per l'addobbo, riportando le cifre del bilancio complessivo dell'impresa, confermato da altri documenti notarili (cfr. *infra* nel *Campionario*). E infine, questa lettera del 21 luglio 1549 fa capire che comunque le rappresentazioni dell'*Anfitrione* ai SS. Apostoli si tennero. Il che spiega perché Anguillara attribuisca la responsabilità del fallimento delle rappresentazioni ai SS. Apostoli (non di quelle successive nel teatro di via Giulia) anche al fatto che gli alti prelati, insieme al loro seguito, si rifiutarono di pagare il biglietto, come scrive sempre nel capitolo *Al Papa futuro*:

La prima volta ch'io rappresentai | l'Anfitrion tradotto | O dio che bravo granchio ch'io pigliai! | Un branco di quei preti v'avea sotto | c'hanno il cappuccio or pagonazzo | or rosso, [...] E fur sì pidocchiosi e sciagurati, | che non sol non cercar trami d'impaccio, | ma mi rubaro di molti ducati. | Gli uomini che introdussero io gli taccio, | che fero entrar, senza pagarmi tanto | Ch'io potessi comperare un laccio⁹.

Nel complesso possiamo supporre, considerando il superlativo investimento di 1.000 ducati, che si trattò sicuramente del progetto di un teatro stabile, di una sovrastruttura pronta per altre «comedie a venire» di autori diversi. Il fatto stesso che si conceda ad Anguillara di ricomporre il teatro in via Giulia, in una nobile architettura (un tempio corinzio bramantesco, come vedremo) di proprietà della Camera Apostolica e non in una «stanza», come accadrà più tardi in Italia, avvalorava l'iniziale intenzione di costruire un teatro di palazzo per fini nobili, magari per soddisfare anche esigenze diplomatiche.

L'investimento si realizza prima che si aprissero le «stanze» o «stanzoni» per accogliere le rappresentazioni di comici dell'Arte e fossero costruiti a Venezia i due teatri pubblici nel carnevale del 1580¹⁰.

zione al soglio pontificio di Leone X, di cui era nota la passione per il teatro. Le notizie intorno al soggiorno romano sono incerte, ma Cherea ha sicuramente contribuito a trasmettere il gusto per le recite del Plauto volgarizzato.

⁹ Si può leggere in Beatrice Premoli, *op. cit.*, p. 84.

¹⁰ Sulle trasformazioni delle «stanze» in teatri a carattere impresariale, cfr. Siro Ferrone, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 50-88. Su Venezia cfr. Ludovico Zorzi, *Venezia: la Repubblica a teatro*, in Idem, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 235-291; Carmelo Alberti, *L'invenzione del teatro*, in *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima*, Roma, Istituto della Enciclopedia

Questi anni romani sono comunque anni di intensa e variegata attività teatrale: basti pensare, oltre che alla nota presenza dei comici senesi, alla personalità determinante di Benedetto Cantinella (celebrato nel 1538 in una lettera del Caro e più tardi nel *canto* «di Zanni e Magnificchi» del Lasca), che tre anni prima dell'impresa di Anguillara, il primo marzo del 1546, ancora recitava a pagamento «con li suoi compagni una commedia in Castello nanti a Sua Santità»¹¹.

Siamo in un periodo in cui proliferano le sale teatrali nelle dimore principesche. Pier Luigi Farnese fa costruire un teatro nel suo palazzo di Castro affidandolo ad Aristotele da Sangallo e, a metà degli anni Quaranta, il cardinale Alessandro Farnese allestisce una scena fissa nel palazzo della Cancelleria «per potere ad ogni sua voglia e bisogno servirsene»¹². Anguillara, forse, è anche a questa scena fissa che pensa. Lo capiamo dai rapporti che intrattiene con il giovane cardinal Farnese. Il cardinale è protettore dell'Accademia dello Sdegno, fondata intorno al 1540 dal viterbese e conterraneo di Anguillara Girolamo Ruscelli e da M. Tomaso Spica. Accademia di cui Anguillara fu «honoratissimo membro»¹³ insieme a polimati quali Francesco Molza, Claudio Tolomei, Giorgio Giulio Clovio, Giovan Battista Palatino, Dionigi Atanagi e Trifone Benci. È molto probabile che i *nobiles comoedi* che recitarono nello spettacolo fossero i componenti dell'Accademia dello Sdegno che si chiuse nel 1545, ma che continuò a esistere come circolo letterario intorno a Leone e Vicino Orsini, protettori di Anguillara.

Non dobbiamo però dimenticare che Anguillara aveva ricevuto non pochi stimoli nel suo soggiorno a Padova, dove si era laureato *in utroque iure* il 25 giugno del 1541, anno in cui fu censore nell'Accademia degli Infiammati¹⁴. Un'accademia di cui era stato primo principe il

Italiana, vol. VII, *La Venezia barocca*, a cura di Gino Benzoni e Gaetano Cozzi, 1997, pp. 701-758; Nicola Mangini, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974, pp. 9-28.

¹¹ Lo prova un mandato di pagamento del 10 marzo 1546. Nove anni dopo, nel 1555, Francesco Franchino, scrivendo da Venezia al Duca Ottavio Farnese, dichiara che ormai «la persona per ridere et haver solazzo non può far meglio che andare ad ascoltare quelle [comedie] che si fanno ogni dì in diversi luoghi ad imitation di Cantinella». Le due testimonianze sono in Emilio Re, *op. cit.*, p. 293.

¹² La testimonianza è del Vasari, in Fabrizio Cruciani, *op. cit.*, p. 624.

¹³ Come riporta la rubrica del sonetto «in morte de la Mancina, fatto ne l'Academia de lo Sdegno, del cui corpo l'autore era honoratissimo membro» (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Palat. 239, C. 14r), citato da Gabriele Bucchi, *op. cit.*, p. 321.

¹⁴ *Ivi*, p. 322. Su questa accademia cfr. Francesco Bruni, *Sperone Speroni e l'Accademia degli Infiammati*, «Filologia e Letteratura», XIII (1967), pp. 24-71; *Sperone Speroni*, Padova, Editoriale Programma, 1989 («Filologia Veneta», II).

citato Leone Orsini e a cui erano aggregati Benedetto Varchi e Lodovico Dolce. Qui Anguillara incontrò quasi sicuramente Ruzante, che morì nel 1542, mentre si stava ultimando l'allestimento, e proprio sotto il patrocinio degli Infiammati, della *Canace* di Speroni che avrebbe dovuto segnare il debutto di Ruzante come attore tragico. È un ambiente in cui si muovono i primi passi verso il professionismo teatrale e in cui si costituisce, nel 1545, la prima compagnia di comici dell'Arte, che – e non è un caso – verrà immediatamente a Roma nel 1549 in occasione dell'impresa teatrale di Anguillara, come vedremo. Durante un nuovo soggiorno a Padova, del 1564, l'Anguillara sarà aggregato, insieme al Tasso, all'Accademia degli Etere¹⁵, e l'anno seguente pubblicherà la tragedia *Edippo* presso il padovano Lorenzo Pasquatto¹⁶.

Tornando al teatro dei SS. Apostoli, è interessante notare che a Parigi, proprio nello stesso anno dell'esperimento romano (1549), nasce il primo teatro pubblico: i *Maitres* della *Confrérie de la Passion* allestiscono una sala teatrale adatta alla rappresentazione dei «misteri» nel palazzo signorile denominato Hôtel de Bourgogne, una sala con due scene sovrapposte, alcune *loges*, una platea e un anfiteatro a gradoni. Ho l'impressione che nel progetto romano del teatro stabile traspaia anche questa realtà parigina, se non altro perché il luogo deputato, il palazzo dei SS. Apostoli, era un palazzo francese e la festa venne fatta proprio nel momento in cui Alessandro Farnese andava maturando l'alleanza con la Francia. Alla festa parteciparono, infatti, i filofrancesi e i sostenitori dei fuoriusciti fiorentini (gli Strozzi e i cardinali Salviati, Gaddi, Ridolfi)¹⁷. È dunque probabile che i Farnese caldeggiassero l'ipotesi di un

¹⁵ Cfr. la dedica delle *Pitture* del Doni (1564), in cui Anguillara Etereo è ricordato, insieme a Torquato Tasso e Francesco Musatto, come uno dei «tre splendori della Fama» dell'accademia (Anton Francesco Doni, *Le pitture del Doni academico pellegrino*, a cura di Sonia Maffei, Napoli, s.e., 2004, p. 134). L'accademia era stata fondata nel 1564 da Scipione Gonzaga.

¹⁶ *Edippo tragedia* (Padova, Lorenzo Pasquatto, 1565) non fu rappresentata quale spettacolo inaugurale del Teatro Olimpico di Vicenza. Funzionò come termine di paragone. Al volgarizzamento del *poeta plebejus* fu preferita la versione dell'aristocratico Orsatto Giustiniani, «per la più accentuata fedeltà a Sofocle» (Stefano Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza. Un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Firenze, Le Lettere, 1998, p. 104). Anguillara era tornato, sporadicamente, all'attività teatrale nel 1563, componendo per uno spettacolo della *Sofonisba* il *Prologo alla «Sofonisba» di Giangiorgio Trissino*, edito da Bernardo Morsolin, Vicenza, Burato, 1879.

¹⁷ Come testimonia la cronaca della *Schiomachie* redatta da Rabelais, tra i principali uomini d'arme risulta Gian Battista Altoviti, membro di una famiglia di nobili e banchieri fiorentini che aveva finanziato lo stesso Enrico II e che era molto vicina a Paolo III. Con i «nobili fiorentini» erano imparentati gli Altoviti, che in questi anni vivevano a Sutri in un bel palazzo, l'attuale villa Savorelli, in cui fa ancora pompa di sé lo stemma

teatro stabile nel palazzo preposto alla cura degli affari francesi a Roma, «quanto dire in un lembo di terra francese nella città papale [...], tanto più che Alessandro Farnese aspirava a ottenere la carica di Du Bellay», come scrive giustamente Premoli. Agirano ragioni diplomatiche e, se l'alleanza con la Francia «avesse compiuto qualche progresso, certamente il poeta non sarebbe stato abbandonato»¹⁸.

Azzardare un'impresa così dispendiosa non fu solo talento imprenditoriale. Anguillara ebbe sicuramente l'appoggio di una comunità di accademici, nobili e cardinali che si erano adeguati all'aria di rinnovamento culturale che si respirava sotto Paolo III. È lo stesso Anguillara a informarci di aver goduto, perfino dopo il fallimento, del sostegno di Ranuccio Farnese, del cardinale Guido Ascanio Sforza di Santa Fiora (cugino e amico del cardinale Alessandro Farnese, e nipote di Paolo III) e di Ippolito d'Este (nipote di papa Alessandro VI)¹⁹. È inoltre grazie a Paolo III e al cardinale Alessandro Farnese – sempre a detta di Anguillara – che si poté trasferire in via Giulia tutto l'apparato teatrale collocato ai SS. Apostoli. Per altro, proprio in un fabbricato di proprietà della Camera Apostolica.

Anguillara fu costretto a spostarsi in via Giulia, in un locale che non era certo una stanza come quelle in cui i comici dell'Arte faranno spettacoli a pagamento, ma un «tempio corinzio» ancora non finito, come lo definisce Vasari nella *Vita* di Bramante, situato all'interno dell'area in cui avrebbe dovuto sorgere il grande Palazzo dei Tribunali (cfr. *infra*, nel *Campionario*).

Qui tuttavia Anguillara dovette modificare il tiro, abbassando i costi e non proponendo un teatro di corte troppo oneroso²⁰. Nell'anno in cui tenne il teatro di via Giulia, finalmente i profitti aumentarono, e di molto. Il teatro incassava, nei giorni di festa, ben cento ducati d'oro («occhi di civetta» li definisce):

nobiliare. All'archivio di Sutri si conservano atti notarili che testimoniano i rapporti, anche di amicizia, tra le due più importanti famiglie nobili della città. Quindi Anguillara potrebbe aver avuto un sostegno per ottenere l'incarico dello spettacolo ai SS. Apostoli. È da tener conto, inoltre, considerando la presenza dei «bergamaschi» (cioè degli Zanni) nell'*Anfitrione* ai SS. Apostoli, che allo stesso Gian Battista Altoviti è dedicato il *canto* «di Zanni e Magnifici», anteriore al 1552, del Lasca (Anton Francesco Grazzini), il quale compone un *Capitolo a Giambattista Altoviti* in cui lamenta la perdita a Roma di Cantinella e dei suoi compagni: «Tra le perdite grandi di mill'anni, | c'han fatto Roma Napoli e Fiorenza | si può metter ancor questa di Zanni» (si legge in Fabrizio Cruciani, *op. cit.*, p. 632). Si tratta, ovviamente, di ipotesi da vagliare ulteriormente.

¹⁸ Beatrice Premoli, *op. cit.*, pp. 34-35.

¹⁹ Come scrive nel capitolo *Al Papa futuro*, in *Ivi*, p. 84.

²⁰ Cfr. Clelia Falletti Cruciani, *op. cit.*, p. 18.

Mi riusciva sì grasso il mio lavoro
 Ch'ogni giorno di festa io mi buscava
 I miei cento ducati d'oro in oro.
 [...]
 Ogni malvagia lingua era ammutita,
 perché quelli cento occhi di civetta
 le davan ogni volta una mentita.

La felice attività del teatro è, però, stroncata dalla morte di Paolo III. I debiti vengono colmati solo in parte, come dimostrano gli atti notarili (cfr. *infra*, nel *Campionario*), e Anguillara finisce in carcere a Tor di Nona. Chiederà aiuto sia al cardinal Farnese in un capitolo a lui indirizzato (*S'odir volete monsignor Farnese*), sia al duca d'Urbino, in un capitolo inedito in cui parla di sé in questi termini: «io sono l'Anguillara, il Sutri, e quello | ch'è capo omai fra pazzi e fra buffoni»²¹.

Se qui si descrive come capo dei buffoni, nel capitolo *Al cardinal nepote* suggella con il termine «cerretano» tutto il giro di sorte che gli è toccato: «hor poi che la mia sorte esorbitante | m'ha fatto fuor del verbo del honore | Et farmi un Ceretano, et un furfante»²².

Anguillara, nobile e colto umanista, traduttore e «riscrittore dei classici», dell'*Anfitrione* anzitutto, viene a trovarsi e collocarsi tra il mondo dei cerretani e la cultura alta. Collocazione importante da cui derivano due aspetti sostanziali: 1) il teatro venduto, accessibile a tutti in uno spazio pubblico; 2) i processi di composizione per la scena (letterario-performativi) equivalenti a quelli del polimata, intesi come *ripresa*, *contaminazione*, *riscrittura* del patrimonio classico o tradizionale. Questo modo di collocarsi e di produrre, su cui ritorneremo, è fondamentale per capire il teatro dell'improvvisazione, cioè il comporre costituendosi un repertorio prelevato dal passato per inventare altro, per innovare ripetendo, per non ripetere ripetendo. È un processo che una volta avviato (dai comici professionisti e dai dilettanti, da attori e scrittori) si svolgerà in modo autopoietico almeno fin quando non troverà sulla propria strada il copyright. Anguillara, che guadagna per riscrivere a suo modo e ampliare l'*Anfitrione*, le *Metamorfosi* e l'*Eneide* ecc., ne è l'esempio primario. Quando le regole del mercato cambieranno, la cosiddetta recitazione «improvvisata» si esaurirà.

²¹ Il capitolo *Al cardinal Farnese* si legge in Beatrice Premoli, *op. cit.*, pp. 89-91. Il passo del capitolo inedito è riportato da Gabriele Bucchi, *op. cit.*, p. 326. In questo scritto, Anguillara chiede aiuti economici e ricorda il suo soggiorno da «infermo» a Gubbio presso Felice Accoramboni.

²² Cito da Beatrice Premoli, *op. cit.*, p. 92.

È interessante constatare – come aveva acutamente notato Taviani – quanto l'impresariato teatrale mostri equivalenze con quello letterario-editoriale²³. La ragione è che viene assunto da entrambi un processo produttivo libero dalla cappa erudita e aperto alle sorti future del mercato.

I comici di professione furono certamente più legittimati e più spregiudicati, per più strette contingenze professionali, a fare quello che facevano i polimati. A cercare, in sostanza, più snodi performativi per garantirsi di coprire le esigenze degli spettatori. Il ritrovamento dello *Zibaldone* attribuito al comico professionista Stefanello Bottarga, nella Biblioteca del Palazzo di Madrid, databile intorno al 1580²⁴ – la prima, dunque, eterogenea raccolta di materiali letterari performabili –, documenta, pur in epoca più tarda, l'affinità del procedimento compositivo con quello dei polimati. Indica un modo di procedere che si affermerà più tardi con i comici professionisti e forse, ancora prima, con i comici dilettanti che improvvisavano, riscrivendo sostanzialmente sempre la stessa commedia e alimentando la «parte» con materiale eterogeneo e mescidabile.

Impresa teatrale e impresa editoriale. Anguillara polimata

L'impresa sia tipografica sia teatrale si basa – in quanto «industria» – sulla rinuncia all'antico principio di produrre esclusivamente in funzione del fabbisogno locale (curtense, accademico), determinando una trasformazione profonda della relazione autore-pubblico. In questi anni decisivi del Cinquecento, da una parte troviamo scrittori che forniscono prestazioni – così come fanno gli attori – per una cerchia di fruitori immediati (la corte del signore che li compensa con il suo mecenatismo) e che stanno sulle proprie opere anche per dieci anni (Bembo e Castiglione) prima di pubblicare. Dall'altra, autori catalogati come «poli-

²³ Rimane fondamentale l'analisi di Ferdinando Taviani dell'esperienza di Anguillara perché ha aperto la strada alla considerazione che il commercio del teatro è interrelato con quello dei libri, e alla considerazione che il teatro come merce è alla base della moderna ideologia teatrale. Cfr. Ferdinando Taviani, Mirella Schino, *op. cit.*, pp. 35-62. Si veda anche Bossier, che ricorda le «carriere miste» dei poligrafi legati sia al mondo teatrale sia a quello editoriale (Philip Bossier, *op. cit.*, pp. 135-136).

²⁴ Cfr. María del Valle Ojeda Calvo, *L'officina di un comico dell'arte: il metodo di lavoro di Stefanello Botarga*, «Biblioteca Teatrale», n.s., nn. 49-51, 1999, pp. 381-399; Eadem, *Stefanello Botarga: un pirata della letteratura*, in *Zani mercenario della piazza europea*, a cura di Anna Maria Testaverde, Bergamo, Moretti & Vitali, 2003, pp. 156-177; Eadem, *Stefanello Botarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2007.

grafi», o meglio, «polimati»²⁵ (spesso descritti, non correttamente, come «scapigliati» o «avventurieri della penna»), le cui strategie di scrittura sono strategie di *riscrittura* basate sulla riproposizione, l'espansione, l'attualizzazione, la contaminazione. Le stesse che Anguillara aveva usato nel volgarizzamento dell'*Anfitrione*, introducendo le azioni alla bergamasca, e che userà nel comporre il suo testo più famoso, le *Metamorfosi*, in cui non esiterà a *contaminare* Ovidio con altri poeti antichi, Virgilio o Stazio o Ariosto, per confezionare una versione più convincente e attualizzata, dedicata a un pubblico che non è più quello della cerchia del committente, ma quello raggiunto dall'industria tipografica, dallo smercio dei propri libri. La produzione letteraria di metà Cinquecento era, in misura prevalente, opera di revisori-scrittori, di scrittori consulenti asserviti all'industria tipografica come lo sono gli amici accademici che Anguillara ha frequentato nell'Accademia dello Sdegno o che frequenterà nelle Accademie degli Infiammati a Padova e degli Etereî a Venezia: Girolamo Ruscelli, Francesco Molza, Claudio Tolomei, Dionigi Atanagi, Trifone Benci, Lodovico Domenichi, Niccolò Franco, Anton Francesco Doni, Francesco Sansovino, Lodovico Dolce²⁶.

L'esperienza che Anguillara aveva fatto, con la pratica di poligrafo, non è dissimile da quella dell'impresa teatrale. Si trattava di volgarizzare e rivolgersi a un altro pubblico, o meglio al Pubblico, utilizzando la logica del commercio che imponeva, anzitutto, all'imprenditore il tempo stretto, che ovviamente è risparmio. Per esempio, al tipografo-editore imponeva di utilizzare un luogo fisso, come la tipografia, e in modo continuo i mezzi di produzione (torchi ecc.), così come all'imprenditore teatrale avrebbe imposto un luogo attrezzato, il teatro,

²⁵ La definizione di «polimati» è stata applicata da Paolo Cherchi per accentuare l'aspetto della continuità di queste pratiche di scrittura: «solo che tale continuità non coincide più con il vecchio criterio estetico dell'*imitatio* ma è basata sul principio del plagio per cui l'oggetto rimane lo stesso, ma il proprietario cambia. L'*imitatio* cura, conserva ed esibisce il modello, mentre il plagio sottrae il modello o tende a sopprimerlo [...] aspira a superare la tradizione umanistica, espropriandone i frutti più tipici e vistosi, cioè l'erudizione intesa soprattutto come conoscenza del mondo antico; e su questa refurtiva, aspira a creare una cultura nuova» (Paolo Cherchi, *Polimatia di riuso. Mezzo secolo di plagio. 1539-1589*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 80). Stando alle classificazioni di Cherchi, Anguillara apparterebbe a una fase di «interludio» segnata dall'*anxiety of influence*, dal disagio verso i dotti padri umanisti e sicuramente, credo, dal fastidio per gli uggiosi pedanti, che lo spinge verso il teatro comico. Su Anguillara, si veda anche Luciana Borsetto, *Il furto di Prometeo: imitazione, scrittura, riscrittura nel Rinascimento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990, pp. 228-229 e p. 241.

²⁶ Per le biografie dei principali fra questi autori, cfr. Paolo Trovato, *Storia della lingua italiana: il primo Cinquecento*, Bologna, il Mulino, 1994, p. 145.

in cui conservare strumentazione e materiali (scene, costumi, luci ecc.) da riutilizzare per produrre molti spettacoli con poca spesa. Non è un caso che tutte le operazioni di trasformazione del teatro in teatro venduto (si pensi al sistema recitativo dei comici dell'Arte) siano all'insegna della fretta che è risparmio. Quando un autore come Anguillara scriveva per un tipografo, non aveva la possibilità di rileggere il suo lavoro dalla prima pagina all'ultima, per eliminare ripetizioni ed errori. Doveva consegnare ogni due o tre giorni un fascicolo di otto o dieci pagine, in modo che il tipografo dovesse tenere impegnati gli operai addetti al torchio fino alla prossima consegna. Nel frattempo, un foglio alla volta, gli operai tiravano ottocento o mille o anche duemila copie della porzione di testo appena ricevuta e smontavano subito le relative *forme* tipografiche. La quantità di caratteri posseduta da uno stampatore bastava per una giornata di lavoro²⁷.

L'idea concepita da Anguillara di un luogo fisso in cui concentrare funzionalmente i mezzi di produzione per rappresentare «diverse commedie», derivava da una stessa necessità storica: autofinanziarsi rinunciando al *patronage*. Un'idea che si realizzerà in tempi più lontani ma che intriga, nel 1567, vent'anni più tardi dell'impresa di Anguillara, anche Leone de' Sommi, il quale rivolge una supplica al Duca di Mantova per «poter egli solo per anni X dar stanza in Mantova, da rappresentar commedie a coloro, che per prezzo ne vanno recitando»²⁸.

Come nell'odierna industria il successo di un titolo invoglia tipografi-editori a commissionare opere simili, dando vita a generi e sottogeneri, così accade nella produzione teatrale, che si adegua prestamente a una serialità di storie drammatiche, variate ma con gli stessi personaggi-maschere. Ricordo, al riguardo, che Girolamo Ruscelli, amico di Anguillara, pubblica il primo florilegio di commedie, *Delle commedie elette nuovamente raccolte insieme, con le correzioni & annotazioni di G. Ruscelli*, stampato a Venezia nel 1554 per i tipi di Plinio Pietrasanta, in realtà prestanome del Ruscelli, nella società tipografica che li vide insieme dalla metà del 1553 fino alla fine del 1554. Una campionatura di commedie che, «sebbene ferme al primo volume», costituiscono «l'unica antologia teatrale del Cinquecento»²⁹, ma sono anche segno, mi sembra, di una scelta basata sul concetto di repertorio.

²⁷ *Ivi*, p. 144.

²⁸ Leone de' Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, edizione critica a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Il Polifilo, 1968, pp. XLIV-XLV.

²⁹ Laura Riccò, «*Su le carte e fra le scene*». *Teatro in forma di libro nel Cinquecento italiano*, Roma, Bulzoni, 2008, p. 178. Su questa pubblicazione si veda anche

Gli stessi rifacimenti di opere classiche, come quelli di Anguillara, corrispondono alla logica dell'attualizzazione di un dramma (oggi lo diremmo anche di un grande film) o, meglio, alla logica del riuso, per esempio di pezzi comici mescolati e mille volte variati, in cui saranno abili i comici professionisti e i dilettanti, nonché lo stesso Molière e, si potrebbe dire, l'industria teatrale successiva, che è basata, se non altro, sulla replica. L'esperienza fatta da Anguillara di poligrafo, di «consulente-autore», di scrittore nuovo che non dipende dal mecenatismo dei signori ma dallo smercio dei propri libri (o meglio, che basa le sue sfrontate richieste di denaro ai potenti sulla diffusione dei suoi scritti), è la matrice dell'impresariato teatrale.

Non è un caso, dunque, che l'idea di un teatro a pagamento che possa proporre commedie variate venga a un polimata. Come tale, Anguillara dimostrò di sapersi muovere molto accortamente, se si considera, per esempio, il clima competitivo nel quale nacque l'edizione fortunatissima delle *Metamorfosi*³⁰ del 1563. Un clima di concorrenza dovuto alla presenza di un'altra traduzione, quella del Dolce (Publius Ovidius Naso, *Le transformationi di m. Lodovico Dolce*, Venetia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli, 1553), che verrà ripubblicata ben otto volte tra il 1553 e il 1570, con sei edizioni realizzate da Giolito³¹. Vengono in luce immediatamente le modalità impresariali: sia Dolce che Anguillara prepararono abilmente il mercato, stimolando la domanda con la pubblicazione di brevi saggi di traduzione in modo da valutare la reazione del pubblico scelto³². Furono fatti circolare due fogli di stampa, illustrati, con i primi canti delle *Metamorfosi*, vere e proprie mostre del libro a scopi pubblicitari e per raccogliere le prenotazioni in libreria³³. Girolamo Ruscelli, amico di Anguillara, pubblicò un esame critico della traduzione del Dolce che parve piuttosto una demolizione sistematica, che si accompagnava, nel

Philip Bossier, *op. cit.*, pp. 151-152.

³⁰ Un *excursus* sulla fortuna delle *Metamorfosi d'Ovidio* dell'Anguillara, attraverso le principali edizioni apparse dopo il 1561, elencate e parzialmente descritte, è in Gabriele Bucchi, *op. cit.*, Appendice C, pp. 335-345.

³¹ Cfr. Bodo Guthmüller, *Die literarische Übersetzung im Bezugsfeld Originalleser (am Beispiel italienischer Übersetzungen der «Metamorphosen» Ovids im 16. Jahrhundert)*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XXXVI, 1974, pp. 233-251.

³² Salvatore Bongi, *Annali di Gabriele Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato stampatore in Venezia descritti ed illustrati*, Roma, Presso i Principali Librai, 1890, vol. I, p. 396.

³³ *Tre discorsi di Girolamo Ruscelli a m. Lodovico Dolce. L'uno intorno al Decamerone del Boccaccio, l'altro all'Osservazioni della lingua volgare et il terzo alla traduzione del libro d'Ovidio*, Venezia, Plinio Pietrasanta, 1553, p. 83.

*Rimario*³⁴, alle lodi per quella dell'Anguillara. Non è difficile intuire che gli stessi processi sarebbero stati messi in moto da un impresario teatrale che avesse avuto a che fare con due messe in scena diverse di uno stesso testo. La traduzione del Dolce fu un clamoroso successo: in quattro mesi furono vendute le milleottocento copie della prima tiratura, e Giolito fu costretto a procedere a una nuova edizione nello stesso 1553. Ma fu la traduzione dell'Anguillara, di livello assai superiore, a mettere fine alla fortuna editoriale del volgarizzamento dolciano. Divenne un best seller per qualche secolo.

Anguillara, in questo contesto editoriale, non ci rimise il patrimonio, ma poté cedere allo stampatore veneziano Francesco de' Franceschi il privilegio per la traduzione delle *Metamorfosi* di Ovidio pubblicata nel 1563 «per la ragguardevole somma di 322 ducati, corrispondenti a una tiratura di mille e settecento copie»³⁵. E buoni guadagni Anguillara fece, sempre nel 1563 a Venezia, con la vendita degli *Argomenti* per l'*Orlando Furioso*, commissionatigli dall'editore Giovanni Varisco³⁶.

L'istituto del «privilegio» – prima forma di copyright – è un altro aspetto che l'aurorale impresa teatrale avrebbe inevitabilmente incontrato.

Tutti sappiamo quanto le *Metamorfosi* di Ovidio abbiano nutrito le scene, ma è interessante notare come la versione di Anguillara, proprio in virtù e in forza di questa sua libertà compositiva, abbia prodotto, per esempio, l'insediamento teatrale e melodrammatico di una «scena-lamento» fondamentale per le sorti del melodramma e non solo del melodramma. Mi riferisco alla scena-lamento di *Arianna*. Come ha notato Lorenzo Bianconi, «le *Metamorfosi* di Ovidio dedicano pochi versi all'eroina, trasformata da Bacco in costellazione (VIII, 169-182): è nella volgarizzazione italiana in ottava rima di Gio. Andrea dell'Anguillara (un best seller: almeno 35 edizioni dal 1561 al 1677) che si legge un lamento di Arianna di ben 36 stanze, interpolato di sana pianta (VIII, 106-

³⁴ *Il rimario del signor Girolamo Ruscelli nel quale con fondata, e facile maniera si prescrive il modo di comporre perfettamente in versi nella lingua italiana*, Venezia, per Giacomo Zatta, 1732, p. 66.

³⁵ Archivio di Stato di Venezia, *Notarile Atti*, notaio Orazio Fusco, b. 5599, c. 60 (Elena Bonora, *Ricerche su Francesco Sansovino imprenditore libraio e letterato*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1994, p. 31). Si veda anche Angela Nuovo, Christian Coppens, *Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève, Droz, 2005, pp. 192-193.

³⁶ *Orlando Furioso* | di m. Lodovico Ariosto, | con gli argomenti | di M. Gio. Andrea dell'Anguillara, | Et con l'allegorie di M. Giosepe Horologio. | Con pri- | vilegio || In Vinegia per Gio. Varisco, e com- | pagni MDLXIII.

141)». Fonte dell'interpolazione è il lamento d'Olimpia nell'*Orlando Furioso* (X, 20-34); e tuttavia il commento dell'Anguillara ne mette in luce «quegli scarti bruschi di opposti stati d'animo che agitano anche i lamenti musicali di Arianna e compagne» e che faranno la fortuna dell'*Arianna* di Rinuccini-Monteverdi³⁷. Una scena-lamento che – aggiungo –, grazie al successo clamoroso dell'interpretazione nelle feste mantovane del 1608 della grande attrice dell'Arte Virginia Ramponi (Florinda), diventa prototipo performativo per altre attrici e cantanti dell'aurorale melodramma³⁸.

Spesso è l'indisciplina³⁹, e non solo nei confronti dei classici, che feconda il teatro.

I comici professionisti o dilettanti, focalizzando sulle «parti» il lavoro di composizione testuale e scenica, continueranno a comportarsi come i polimati: trasformando la molteplicità delle fonti statiche, anche classiche, in produzioni dinamiche, mescolando comicità ed erudizione, ripetendo e variando, senza mai proporsi, tuttavia, in funzione passiva e conservatrice. In altre parole, improvvisando. È questa l'eredità che i nuovi letterati lasciarono ai nuovi comici.

Cento «moderni comici improvvisatori»

Un documento abbastanza eccezionale, che conferma l'esistenza di centinaia di attori che a Roma, nel primo Seicento, praticano il «moderno teatro improvvisativo», è il manoscritto di Giovanni Briccio (1579-1645) intitolato *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*, composto tra il 1630 e il 1645. È scritto a corredo di un trattato dedicato ai «moderni comici improvvisatori», purtroppo smarrito, *Della poesia comica et osservazioni*, ed è accompagnato da un elenco in cui si indicano *Quali sorti di personaggi sono da imitarsi da' Comici moderni nelle favole all'improvviso*. L'*Indice*, che da tempo ho

³⁷ Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1991, pp. 233-235.

³⁸ Cfr. il paragrafo *Canora mente* di Mariti, in Silvia Carandini, Luciano Mariti, *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro. «Il nuovo risarcito convitato di pietra» di Giovan Battista Andreini*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 146-175.

³⁹ Le versioni dell'Anguillara sono «riscritture programmaticamente “irregolari”, destinate a costituirsi – sul versante opposto a quello del Caro – come autentici modelli di mediazione secondari nei confronti dell'originario, aprendo la strada a tutti gli esperimenti successivi in ottava rima» (Giancarlo Mazzacurati, Michel Plaisance, *Scritture di riscritture: testi, generi, modelli nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1987, p. 410).

già indicato e in parte analizzato⁴⁰ ma che qui viene trascritto interamente, con note bio-bibliografiche sugli attori (cfr. *infra*, nel *Campionario*), ci permette di misurare l'ampiezza e la complessità del fenomeno e di capire esattamente le modalità del processo di improvvisazione.

Giovanni Briccio (in rarissimi casi Bricci, Brissio, Brizio) è uno dei protagonisti della vita teatrale romana della prima metà del Seicento: accademico Affumicato, Diviso (detto lo Spartito), Taciturno (il Circo-spetto), fu poligrafo, pittore, musicista, teorico, autore di vivissime commedie ridicole e di drammi di diverso genere, di opere di carattere sacro e carnevalesco, di scritti di *colportage*, di relazioni festive e cerimoniali⁴¹, nonché autore di ben novanta manoscritti (quasi tutti smarriti), fra cui trattati di musica, di aritmetica, di pittura, di arte araldica, e diciannove commedie, tre pastorali, tre drammi sacri⁴². Una produzione che impressionò i contemporanei. Fu anche attore, alto e di bella presenza, che interpretava «summa cum venustate» maschere «ridicole»⁴³:

⁴⁰ Luciano Mariti, *Esercizio d'attore nel Seicento. Giovanni Briccio & C.*, in *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, a cura di Massimo Colesanti, Milano, Mondadori, 1983, 2 voll.: vol. II, pp. 633-652. Saggio che in parte qui riprendo e integro.

⁴¹ Sul Briccio relatore di feste, cfr. Maria Cristina Terzaghi, *Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni: tra le ricevute del Banco Herrera & Costa*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2007, pp. 21-31. Terzaghi si interessa di Briccio in quanto autore del *Breve e succinto Ragguaglio* delle nozze tra Pietro Hénriquez de Herrera con Luisa Costa, e del *Secondo festino* celebrato in casa Herrera per onorare la sposa. I due testi sono riportati in Appendice in *Ivi*, pp. 343-349.

⁴² L'unico manoscritto pervenutoci è *Sopra la historia della Resurrectione del N.S. Gesù Cristo* (Vat. Lat. 14201), illustrato con venti disegni a inchiostro di seppia e offerto in dono dai giornalisti cattolici a Pio XII. Il lungo elenco di titoli delle opere manoscritte, che qui per ragioni di spazio non possiamo pubblicare, è conservato nell'Archivio di Stato di Roma, *Cartari-Febei*, vol. 125, cc. 131v-132r, con il titolo *Opere che sono in penna di Gio. Briccio, non stampate*. Riporto l'elenco trascritto da Cartari delle *Comedie in prosa*: «*La Siderea overo Etherea* (contraposta alla *Tartarea Infernale* retroscritta) sotto nome di N.N. quale doppio che in Roma nel Collegio Clementino fu recitata, raccolse le Parti de Compagni e deformando l'Opera con aggiungere e levare; publicolla sotto nome suo intitolandola *Le nozze d'Imeneo. Commedia Nuvolaria; Li Brutti silvestri. Commedia Bestiale; La finta peste; La Polisena; L'Hostaria; La Crudeltà fraterna; La Ricompensa; La Scimia ne cava l'acqua; La Strega; La Doralice; Il Desviato; Il Fortunato schiavo; Il Mago* anco intitolata *Li Sdegnosi; Fiordeligi pastorale; Scaramuccia; Spilletta, overo Semprevivo. Morale; Stuzzicone Demonio; Gli incantati comedia in frottole*» (c. 131v-132r). *La Siderea*, sicuramente del Briccio, in effetti venne pubblicata con il titolo *La nascita d'Imeneo* a Viterbo dai Discepoli a nome di Francesco Miedel, pseudonimo di Moidalchini, frate domenicano, poi cardinale, nipote della celebre Donna Olimpia, cognata di Innocenzo X.

⁴³ Cfr. Janus Nicius Eritraeus [Gian Vittorio Rossi], *Pinacotheca Tertia*, Colonia, Calcovio, 1648, vol. III, p. 152. Probabilmente recitò almeno fino al 1620, quando fu colpito da una malattia delle arterie che fu il suo «purgatorio in questo mondo». Cono-

un'attività che spiega il suo interesse specifico, ma insolito, per i «moderni comici improvvisatori».

L'*Indice*, unico nel suo genere, offre interessanti indicazioni tecniche sull'improvvisazione. È stata ormai chiaramente rilevata la dipendenza gerarchica dell'elemento «improvviso» da quello «premeditato». L'attore esegue su uno spartito, su schemi prefissati e generali da repertorio. Come in un gioco di scacchi, lo spettacolo combina pezzi pre-noti al pubblico e tutto muta senza nulla mutare. La maschera non ha una referenza ogni volta diversa, ma rinvia sempre a se stessa. E l'intendere il personaggio come paradigma e come invariabile funzione scenica significa valorizzare le specifiche capacità attoriche. Per Briccio sembrano infatti determinanti sulle capacità dell'attore, in genere specializzato in una sola maschera, certe sue qualità naturali o acquisite: presenza fisica, gestualità, linguaggio e anche, in minor misura, la stessa professione esercitata. Così, per esempio, fra gli interpreti del Capitano, Briccio ricorda Paradisi Pietro, poi canonico di Civita Castellana, che possedeva «voce, guisa, presenza, gesti» adatti alla parte; mentre fra gli interpreti delle parti femminili ricorda il giovinetto De Testoribus, Lorenzo Monetti, dotato di «voce donnesca» e di «gesti vezzosi», oppure Vincenzo Strozzi «che faceva parte di fantesca, quale per essere nano e gobbo appariva in scena molto ridicolo» («parte» che anche i comici professionisti affidavano ad attori e non ad attrici per i suoi aspetti scurrili), o, al contrario, Capograno, che «per esser bellissimo fece da Ninfa». E in generale nelle parti cosiddette «gravi» (Pantalone, Graziano, Francese ecc.) sono abili i notai, i giudici, gli artisti; e nelle parti «ridicole» gli artigiani come N. Bastiano, stufarolo e barbiere, «inclinato a cantar in rima all'improvviso», o anche poeti-musicisti come Giulio Cesare Monti che interpretava Trivellino «ne' suoi detti pronto risoluto ridicoloso e faceto, in conversatione grato e piacevole, ne' tempi di Carnevale famoso beffeggiatore di maschere».

L'educazione al teatro può seguire vie diverse. È un apprendistato quasi naturale per il sarto Camillo, «figliolo di padre e madre histrioni», e per Alessandro Fancioli, «dedito fin da fanciullo alle baie, et a far il Mimo, laonde riuscì buono nella parte del Dottor Coviello, nel

sciamo molti aspetti della sua vita e delle opere perché il materiale manoscritto venne raccolto da Carlo Cartari presso i figli di Briccio, Basilio e Plautilla (Archivio di Stato di Roma, *Cartari-Febei*, vol. 115, ff. 231r-243r; vol. 125, ff. 130r-133r), e poi, in parte, utilizzato da Prospero Mandosio, *Bibliotheca romana*, Roma, De Lazzaris, 1687-1692, vol. I, pp. 306-311. Un profilo biografico del Briccio, curato da Olivier Michel, è nel *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1972, vol. XIV, pp. 220-223, alla voce «Bricci».

Claudion Procurator Franzese, et particolarmente nel Giudio». Tuttavia, per i più, è il carnevale il luogo e il tempo dell'apprendistato e dell'allenamento all'esercizio attorico: Antonio Rappone (o Raponi), musicista in San Pietro, «ne' tempi carnevaleschi fu un grande beffeggiatore di maschere» e anche, quasi precursore di Salvator Rosa e di Bernini, «alquanto mordace motteggiando spesso persone particolari, ma però con qualche destrezza, onde soleva dire io li mordo, ma par ch'io li baci». Per altri il modello di recitazione è offerto dagli stessi comici dell'Arte: il bolognese Francesco Campana, «havendo osservato assai il recitar de' comici di Lombardia, si diede alla parte di Pantalone e con buona lingua venetiana».

La conoscenza del dialetto è naturalmente determinante. Si può anzi dire che la scelta della maschera dipenda strettamente, ma non necessariamente, dalla lingua o dal dialetto originario degli interpreti, che pur vivendo a Roma provengono da altre nazioni o, in gran parte, dalle più varie città d'Italia. Così Francesco Lisbona, di origine portoghese, interpretava il Capitano, e uno sconosciuto spagnolo recitava da Donna Spagnola. La conoscenza del dialetto lombardo permette di interpretare «esquisitamente» la parte di Zanni al gioielliere milanese Francesco Morone, e a Bartolomeo di Alessandria. Il chirurgo veneziano Lorenzo Leandri «si diede a fare un Pantalone» come un altro veneziano, Giovanni Antonio Gallina, cantore e musicista di S. Maria in Trastevere. Tuttavia eccelleva in questa parte, costantemente presente nella drammaturgia dell'epoca, anche il «pellicciaio» romano Michele. Per fare un altro esempio, l'orefice napoletano Giovanni Battista Ferraioli «faceva prima da servo, ma essendo presa in uso la parte di Pulcinella napoletano sciocco, in Roma egli felicemente si pose a farlo et si accozzorno insieme viso, lingua, voce et gesti». In altri casi, è il soggiorno in una diversa città che permette al dilettante di esperire un certo dialetto e quindi di interpretare la relativa maschera. Non è dunque da meravigliarsi che il plurilinguismo in commedia esploda a Roma in questi anni e proprio nelle commedie ridicole del Briccio o del governatore Virgilio Verucci, che nei *Diversi linguaggi* (1609) presenta addirittura dieci interlocutori alloglotti.

Le maschere dei dilettanti che Briccio, come Cecchini, delinea sinteticamente, sono quelle tipiche della Commedia dell'Arte, come si deduce dall'elenco *Quali sorti di personaggi sono da imitarsi da' Comici moderni nelle favole all'improvviso* qui trascritto (cfr. *infra*, nel *Campionario*). A Roma è del tutto assente Arlecchino, ma, considerando anche gli scenari, è costante la presenza di Pantalone (già nelle interpretazioni di Cantinella del primo Cinquecento), di Zanni, del Ca-

pitano, del Dottore. Tuttavia, i dilettanti romani non si limitano a una passiva imitazione, alla replica infinita del tipo fisso, fosse anche di tradizione romana come il villano Norcino (interpretato «assai bene», scrive Briccio, da un ebreo detto Dente di ferro)⁴⁴, ma inventano nuove maschere, a volte direttamente ispirate alla realtà sociale, come quella del «Brutto-e-Buono» concepita da Girolamo Sbafeffi, che «imitando un matto di Roma, detto brutt'e buono, lo introdusse in Comedia». Lo studente romano Alessandro Benetti «introdusse di nuovo in Scena la parte di un villano Abruzzese, chiamata detta parte Babbione»⁴⁵. Paolo Verovio, giovane letterato, si diletta «di fare alcune altre parti da lui inventate». Ma anche l'inventore del Raguët, «servo francese sciocco» a cui Scipione Maffei darà dimensione di personaggio, è uno dei cento improvvisatori: Felice Cima, «il primo che mettesse la parte di un Francese grave in servo sciocco da lui nomato Raguët». E il Francese «grave» era stato interpretato a Roma per la prima volta da «NN. alias Stuppino, fu Armando»⁴⁶.

È ugualmente in questo milieu culturale che Pulcinella trova precocemente i suoi interpreti, come Francesco Messillo, e precocemente compare a stampa, nel 1628, nella *Colombina* di Virgilio Verucci, presenza ineliminabile nel carnevale e nella drammaturgia romana fino al

⁴⁴ Sulla presenza del Norcino, ma anche dell'Ebreo (che stranamente, forse per rispetto, Briccio non considera nel suo campionario), di Jacaccia, nonché di altre maschere presenti nella drammaturgia comica romana, si veda il capitolo *Materiali per lo spettacolo del dilettante*, in Luciano Mariti, *Commedia ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento. Storia e testi*, Roma, Bulzoni, 1978, pp. LXXI-CXX. Sulla figura del Norcino si veda anche Gian Franco Cruciani, *Il Norcino in scena. Da macellatore di suini a castratore di fanciulli, da cavadenti a chirurgo, da ciarlatano a maschera teatrale*, Perugia, Quattroemme, 1995.

⁴⁵ Nella commedia di Alessandro Benetti *I Torti vendicati*, Roma, Michele Cortellini, 1641, ma composta nel 1632, compare anche il bravo «Gio. Gurgolo Calabrese», Giangurgolo, la famosa maschera calabrese, rarissima nella drammaturgia romana. Cfr. *infra*, nota 123.

⁴⁶ Una parte di Francese «grave» è quella di Martino Franzese Procuratore, personaggio de *La Vittoria* di Alessandro Guarnelli, pubblicata a Viterbo dai Discepoli nel 1620 e recitata anni prima dagli accademici Divisi. La maschera del Francese ebbe particolare fortuna nelle commedie ridicolose. Il primo a introdurla sulla pagina fu, probabilmente, Bernardino Lombardi con *L'Alchimista* (Ferrara, Baldini, 1573). Felice Cima è ricordato anche dall'Eritreo come abile interprete del Raguët (cfr. Janus Nicius Eritraeus, *op. cit.*, vol. III, p. 150). Altri interpreti, ricordati da Briccio nell'*Indice*: il pittore romano Domenico Chiaccarini, Gasparo De Jacobi dottore in Legge, e Capograno. Sulla maschera si vedano: Benedetto Croce, *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1939, pp. 217-224; Ireneo Sanesi, *La commedia*, Milano, Vallardi, 1935, vol. II, pp. 286-288 e pp. 713-714; Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1960, p. 460.

termine del secolo, quando è ancora straripante nella drammaturgia di Gregorio Mancinelli⁴⁷.

Ma non solo. A tali maschere da commedia si debbono aggiungere, come si deduce dall'elenco di Briccio, una serie di tipi nazionali come il Tedesco, regionali come il Siciliano e cittadini come il Genovese (in genere oste e mercante), il Perugino («attissimo per Vignarolo»), il fiorentino Cicalone (in genere usato «ne' corrieri»). E, infine, le «parti improvvisate» funzionali alla pastorale o alla tragicommedia: il Satiro, la Ninfa, il Negromante, il Mago.

I cento improvvisatori non sono di professione attori. La loro collocazione sociale comprende tutta la gerarchia dei mestieri di una città ancora ordinata in corporazioni. Sono barbieri, cordari, stringari, bicchierari, vermicellari, cappellai, tessitori, sarti, soldati, doganieri, sensali, rilegatori di libri, compositori di fiori di seta, banderari, studenti, maestri di grammatica, ma anche cortigiani, notai, giudici, avvocati, medici e chirurghi, stampatori-editori (Francesco Corbelletti e Andrea Fei, gli unici a recitare «premeditato»), sacerdoti e perfino «un huomo di Santa vita, e Predicator raro» che non si può nominare, così come «non par che sia lecito» fare il nome dei tanti «uomini nobilissimi, e Prencipi, che hanno in compagnia nostra privatamente recitato ne' loro Palazzi».

La percentuale più alta (circa il 50%) è costituita da pittori, musicisti e letterati.

Fra i pittori non troviamo artisti di fama. Alcuni sono semplici artigiani come Giacomo Spadarini, «pittore bottegaio e indoratore». Marco Tullio invece, che Briccio definisce «giovane studioso che ha recitato bene di innamorato», è ricordato nelle *Vite* del Baglione, che annota: «Era delle attioni del Palco intendente et in scena, nelle opere

⁴⁷ Cfr. Virgilio Verucci, *La Colombina*, Foligno, Alteri, 1628 (ed. moderna in Gian Franco Cruciani, *Vergilio Verucci da Norcia. Commediografo del Seicento*, Arrone, Edizioni Thyrsus, 2004, pp. 60-136). Secondo la testimonianza del Cecchini del 1628 (Pier Maria Cecchini, *Frutti de le moderne comedie et avisi a chi le recita*, Padova, Guareschi, 1628, pp. 34-35), la maschera sarebbe stata inventata da Silvio Fiorilli. Sul Pulcinella romano cfr. Kathleen Marguerite Lea, *Italian popular comedy*, New York, Russell & Russell, 1962, vol. I, p. 218; Anton Giulio Bragaglia, *Pulcinella*, Roma, Casini, 1953; Roberto Ciancarelli, «Gravetà» e allegrezze di Pulcinella in una commedia manoscritta del Seicento, «Biblioteca Teatrale», nn. 97-98, gennaio-giugno 2011, pp. 229-244. Sul repertorio comico dei Pulcinella romani cfr. Idem, *A dispetto dei Santi. Frammenti comici, commedie da fare, tipi da farsa nei teatri romani del Seicento*, in *La farsa. Apparenze e metamorfosi sulle scene europee*, Atti del Colloquio (Roma, gennaio 2012), a cura di Silvia Carandini, Delia Gambelli, Maria Grazia Porcelli, Pisa, Pacini, in corso di stampa.

fatte da nobili Academie, egli da virtuoso egregiamente si portava»⁴⁸. Altri pittori fanno parte forse della cerchia di Federico Zuccari, con cui Briccio aveva lavorato agli inizi della carriera. L'*Indice* del Briccio nomina, inoltre, alcuni pittori legati, come lui, all'Accademia degli Uniti fondata dal Cavalier d'Arpino. Ma su questa poco conosciuta attività che si svolse in un teatro al Corso torneremo più avanti⁴⁹.

Fra i «musicisti e cantori», Briccio ricorda Francesco Messillo, musicista nelle prime cappelle di Roma e specializzato nelle parti napoletane; l'eunuco Tommaso; Giovanni Andrea Artizone, innamorato e Pedante, che «sonava di viola di gamba» al servizio di alcuni Principi. Briccio stesso, maestro di coro e compositore, cantava canzoni col chitarrino, suonava il cembalo, l'organo, la viola, il liuto, il violino e il salterio⁵⁰.

L'*Indice* nomina anche dodici letterati. I più non hanno lasciato traccia di sé, eccetto Monti, Benetti, Riccioli, Righelli, Verucci, Matteo Pagani, la cui produzione si esaurisce nell'ambito della commedia ridicolosa. Si direbbe che il loro compito sia quello di dare, tramite la pubblicazione, una dimensione letteraria e quindi una dignità culturale ai propri spettacoli. Una commedia con maschere e dialetti vari costituiva pur sempre un'operazione di bassa letteratura, anche se di fatto il successo – notevolissimo anche dal punto di vista editoriale (la tiratura spesso è intorno alle duemila copie) – non poteva essere messo in discussione. La sostanza del giudizio critico dei letterati contemporanei è espressa in un interessante manoscritto di Theodor Ameyden, la *Censura de' poeti toscani* (c. 1610), che raccoglie ben centocinquanta recensioni

⁴⁸ Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori, architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo*, Roma, Grignani, 1642, p. 93.

⁴⁹ Una situazione non dissimile dalla romana è quella fiorentina, in cui il rapporto fra pittori, letterati e accademici, fra «scena e tela», si costituisce come linea portante della produzione teatrale. È stata descritta, in modo ampio e approfondito, da Sara Mammone, *Dèi, semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, 2003, in particolare i capitoli IX-XI.

⁵⁰ Briccio divenne musicista sotto la guida di Giacomo Cassia (cfr. Archivio di Stato di Roma, *Cartari-Febei*, vol. 125, f. 133r). Fu poi prefetto di musica della Confraternita dei SS. Ambrogio e Carlo e maestro di cappella di San Girolamo degli Schiavoni. Nel 1632 pubblicò i *Canoni enigmatici musicali a due, tre e quattro voci, con un Discorso sopra i canoni*, Roma, Masotti. A lui appartiene il mottetto a tre voci *In medio Ecclesiae aperuit os eius*, in Fabio Costantini, *Selectae cantiones excellentissimorum auctorum binis, ternis, quaternisque vocibus concinendae. Liber primus, opus tertium*, Roma 1616. Cfr. Carl Schmidl, *Dizionario musicale universale dei musicisti*, Milano, Ricordi, 1887-1890, 2 voll.: I vol., pp. 246 e sgg.; supplemento, p. 127.

di opere drammatiche⁵¹. Ameyden mostra di prediligere le commedie dell'Oddi, di Bernardino Pino, d'Ottavio D'Isa; critica l'incomprensibilità della lingua di Ruzante; ritiene gli *Intrichi d'amore* opera del Tasso, definendola «madre de le comedie»⁵². Considera, per fare un solo esempio, Cristoforo Castelletti «perfetto Comico», essendo la sua opera «giudiciosa, scritta con buona elocutione, vaga nella inventione, prudente circa le cose del mondo, dotta et erudita, insomma insegna piace e muove»⁵³. In altri termini, la drammaturgia dei moderni comici improvvisatori appare troppo legata alla scena e a essa sembra inapplicabile il criterio di giudizio del letterato, fondato sul *delectare-prodesse*. Le accuse degli eruditi, degli «arcisavi rinoceronti dal naso lungo», riguardavano non solo il *decorum* della commedia, ma anche il rango sociale dell'autore-attore: al giudice, governatore e podestà Virgilio Verucci, drammaturgo e interprete del Pantalone, viene infatti rimproverata la sua poco decente attività: «che a no Dottore non conviene fare le comedie e che però non è bene darele cariche di Governatore»⁵⁴.

Eppure, credo che proprio la doppiezza dell'attore, ossia l'intima contraddizione fra persona e personaggio, fra identità sociale e identità scenica, che sta a fondamento della relazione tra attore e spettatore, sia alla base del successo di questo teatro. È il teatro di una città che recita, il teatro di attori conosciuti che si rivolge a un pubblico conosciuto, un teatro in cui gli attori sono gli stessi spettatori, e che funziona proprio, a differenza di quello professionale, in base a questo specifico contesto sociale. Del resto, Roma è una città che corrisponde a un odierno ca-

⁵¹ Theodor Ameyden, *Censura de' poeti toscani di Theodor a Meyden*, ms. alla Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondo Ottoboniano Latino 1682 (anche Fondo Chigi, codice L. VI. 232, ff. 1220).

⁵² *Ivi*, c. 128r. Dichiara l'Ameyden: «Non voglio dire com'alcuni altri che vogliono che la presente opera sia principiata dal Tasso, ma non finita, non voglio dirlo, dico sì per non defraudare un sant'uomo di questa lode, si anchora perch' il modo di dire è tutto tassevole dal principio alla fine» (c. 128v). Si tenga presente che il Briccio, nella già citata dedica della *Tartarea* (1614), si richiama al Tasso quale fonte della sua poetica, e certamente intende il Tasso degli *Intrichi*. Solo se vista nel quadro di questa nuova drammaturgia comica – che fra l'altro si afferma attraverso l'editoria dei Discepoli immediatamente dopo l'edizione degli *Intrichi* (1604) –, l'opera del Tasso acquista un suo preciso rilievo e una sua collocazione.

⁵³ *Ivi*, c. 133v.

⁵⁴ Virgilio Verucci, *La Colombina*, cit., Prologo. Verucci fu governatore di Vallinfreda e Monte Marciano (cfr. Idem, *La moglie superba*, Viterbo, Discepoli, 1621, dedica; *Ersilia*, Venezia, Turini, 1611, dedica). Laureato alla Sapienza di Roma come «Dottor di leggi» nel 1607, fu pubblico funzionario dal 1609 al 1633 in varie città, tra cui Foligno e Ascoli Piceno, nelle quali fu anche podestà. Si veda al riguardo il terzo capitolo della biografia, ricca di documenti, di Gian Franco Cruciani, *op. cit.*, pp. 25-36.

poluogo di provincia (nel 1600 e 1630 sono censite rispettivamente 109.729 e 113.760 persone, fra cui 5.000 cortigiani e 1.000 meretrici). Si pensi, oltre al caso di Verucci, a quello del domenicano di Collescipoli, «un huomo di Santa vita, e Predicator raro» di cui, forse per pudore, Briccio non indica nemmeno la parte interpretata. O al caso del dottore di legge Alessandro Recchia, un segretario del cardinal Cennini che recitava «assai bene alcune parti da Servo», così come un altro segretario di corte, Alessandro Pietro Santo, interpretava uno Zanni. O ancora si immagini la comicità di un villano Norcino interpretato da Giovanni Cerrone, professore di Grammatica poi sacerdote e canonico. Per non dire della doppiezza e del contrasto creati dalle parti femminili recitate da uomini come la Serva Fiorentina interpretata da Tommaso, eunuco poi sacerdote; la «acclamata» Ninfa interpretata dal futuro podestà Capograno; o la Donna velletrana interpretata dal dottore Bernardino Mosciiglione di Velletri, che «tal volta improvvisava un Villano Corese assai ridicoloso».

I dilettanti improvvisatori recitano in occasione di feste, di veglie e festini⁵⁵, nelle sedi delle loro accademie (quelle dei Taciturni, degli Affumicati, dei Divisi, degli Intrigati, degli Uniti, degli Infuriati, dei Nascosti, degli Imbiancatori)⁵⁶ oppure nei palazzi dei nobili – degli Altemps, Cesi, Olgiati, Teodoli, de' Nobili, Caffarelli, Pignatelli⁵⁷ –, e an-

⁵⁵ Cfr. la dedica premessa a *La ventura di Zanne e Pascariello* (Viterbo, Discepoli, 1619) del Briccio, in cui si dice che la commedia è «atta a recitare in una mascherata honorata come in una veglia o festino».

⁵⁶ Briccio era iscritto alle Accademie dei Taciturni (col nome di Circospetto), degli Affumicati e dei Divisi (col nome di «lo Spartito»). Di quest'ultima, di cui era protettore e principe Giovanni Cesi, figlio del più noto Federico, facevano parte i già ricordati Giulio Cesare Monti, detto il Discordante; Francesco Campana, detto il Casato; Giulio Cesare Valentino, l'Astratto; Lodovico Perini, lo Scompagnato; Ottavio de Fractis, il Remoto; Giovanni Angelo Santini, lo Sbandato; Vincenzo Strozzi, il Compartito; De Nobili, accademico Diviso detto il Disperso e il Sensale, interprete di Graziano; Flaminio Mula detto il Separato (cfr. le composizioni poetiche premesse ad Alessandro Guarnelli, *La Vittoria*, cit.). Anche Virgilio Verucci è definito «Accademico Diviso» nel frontespizio de *La moglie superba*. Verucci fondò inoltre l'Accademia degli Intrigati nel 1606 (cfr. Idem, *Li stroppiati*, Venezia, Vecchi, 1609, Prologo), e ci risulta iscritto anche a quella degli Umoristi insieme all'altro improvvisatore, abile Innamorato, Pietro Paolo Grappolini (cfr. l'elenco degli iscritti riportato da Michele Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, 1926-1930, vol. V, pp. 370-381). Inoltre, Matteo Pagani fu accademico Unito col nome di Vigilante e Riccioli fece parte dei SS. Imbiancatori col nome di Impennellato.

⁵⁷ Briccio scrive nell'*Indice* che «non sono mancati huomini nobilissimi, e Principi, che hanno in compagnia nostra privatamente recitato ne' loro Palazzi, ma questi non par che sia lecito nominarli per nome» (f. 236v). Briccio, come abbiamo rilevato,

che nelle case private⁵⁸. Intervengono soprattutto durante il carnevale, grande contenitore di esperienze performative e terreno di coltura degli attori; ma si propongono anche in altre feste popolari, fra cui quelle che le corporazioni per statuto sono obbligate a organizzare⁵⁹. Una di queste è la festa della Caffarella, dove, in una ridente valletta situata fuori Porta Latina, si balla la «gagliarda» e la «pavana», e sempre «vi sarà chi faccia 'l Zanni | et un altro il Pantalone | e conciatì ne' suoi panni | faran più d'un bel sermone»⁶⁰.

Il concreto operare dei comici romani a contatto con la piazza festaiola e carnevalesca è testimoniato non solo da quella paradrammaturgia, poco studiata, fatta di testamenti, contrasti, burle, serenate, frottole, villanelle, contadinate, lamenti, epitaffi, «specchi di meraviglia», sonetti «alla burchia» ecc., recitati per le strade o sui carri carnevaleschi; ma anche da tutta quella pleiade di poemetti, in gran parte a struttura drammatica, di cui Briccio è grande autore, scritti per essere recitati durante la festa⁶¹: capricci burleschi e dilettevoli, barzellette⁶², zingaresche⁶³, mascherate, norcinate di vario tipo, che si recitavano an-

era particolarmente legato al cardinale Lelio Biscia, a Giovanni Cesi e Giovan Battista Olgiate. Aveva inoltre recitato *I difettosi* in casa di quel Giovanni Angelo Altemps che sotto lo pseudonimo di Nunzio Bonagrazia Germano aveva pubblicato una commedia ridicola (cfr. G.A. Altemps, *Eutelia*, Viterbo, Discepoli, 1613). Verucci, nel dedicare le sue commedie, si dimostra particolarmente grato a Giovanni Cesi, Giovan Battista Olgiate, Clarice de' Nobili e Giovanni Teodoli. Raffaele Riccioli dedica *Il furioso* a Stefano Pignatelli e *Il vecchio geloso* a Giovanni Pietro Caffarelli, nel cui palazzo la commedia venne rappresentata.

⁵⁸ Francesco Righelli, nella dedica del 10 settembre 1628 a Girolamo Aleandri del suo *Pantalone impazzito* (Bracciano, Fei, 1629), dichiara che le sue commedie «camminano non pure per li teatri, ma per le private case ancora».

⁵⁹ Cfr. Emmanuel Rodocanachi, *Les Corporations ouvrières à Rome depuis la chute de l'Empire romain*, Paris, Le Prévoist, 1894, p. LXXVI.

⁶⁰ Giovanni Briccio, *Lo spasso della Caffarella*, Viterbo e Ronciglione, s.t., 1620, [pp. 2r-3v].

⁶¹ Si veda l'elenco dei titoli delle opere di Giovanni Briccio manoscritte e stampate trascritto da Carlo Cartari (Archivio di Stato di Roma, *Fondo Cartari-Febei*, vol. 115, cc. 238r-241r).

⁶² Giovanni Briccio, *Alcuni capricci burleschi e dilettevoli*, Terni, Guerrieri, 1625. Barzellette del tipo: *Due barzellette bellissime, una sopra quelli che pigliano il porco a credenza et l'altra sopra le cattive e pestifere lingue*, Terni, Guerrieri, 1620.

⁶³ La produzione è molto ampia. Mi limito a citare quelle di Briccio: *La Zingara ladra*, Ronciglione, Grignani, 1610; *Il vanto della Zingara*, Viterbo, Discepoli, 1613; *La giudiata in aria da zingate con un Norcino che la beffeggia*, Ronciglione, Grignani-Lupi, 1620; *La Zingara sdegnosa*, Viterbo, Discepoli, 1620; *La Zingara giudiata con un Norcino che la beffeggia*, Viterbo, s.n.t. Sulla regolata composizione drammaturgica si veda: Maria Romana Allegri, *La drammaturgia delle Zingaresche: note sulla*

che sui carri, ricette comiche che Salvator Rosa andava distribuendo nel carnevale del 1639 sotto la maschera di Formica; contrasti surreali come lo smarrito *Contrasto fra la testa e il cappello*, dialoghi fra padre e figlio «sopra prender moglie»⁶⁴, lamenti di mariti disperati e ridotti in miseria da mogli spendaccione e sempre sprofondate a leggere d'Orlando, di Ruggero e Ferrau: mogli superbe e dispettose, come in commedia⁶⁵. O ancora storie comiche di villani che deflagrano per aver mangiato centodiciotto fichi e uva⁶⁶; ma anche «istorie» orribili e spaventevoli non prive di suggelli moralistici⁶⁷. Arrigo Gabertinga inizia la carriera di *bête humaine* azzannando le mammelle della madre, per poi scannare come baccelli sei figli e massacrare ben novecentosessantaquattro persone⁶⁸.

In queste operette con cui i comici romani animavano le feste e che utilizzavano come materiale comico per l'improvvisazione, ritroviamo insomma quello stesso mondo formicolante di zingari, briganti, villani, falliti di ogni sorta⁶⁹ che in quegli anni invade le stampe, le scene, le tele dei pittori di «bambocciate» e «capricci». Molti di questi componimenti sono smarriti, ma alcuni sono arrivati lontano. Per es. *Il grazioso e piacevole testamento di M. Barbariccia*, scritto da Briccio, viene ancora recitato, tradotto in dialetto siciliano, come testamento del Nannu di Carnevale, che, imbottito di stoppa e con le mani di guanto, seduto dentro la stalla, come ogni anno fa testamento e lascia inutili

storia, sugli schemi compositivi e le tecniche di messa in scena, «Biblioteca Teatrale», nn. 49-51, 1999, pp. 115-144.

⁶⁴ Cfr. Giovanni Briccio, *Dialogo tra il padre e 'l figlio sopra prender moglie*, Macerata, Salvioni, 1620.

⁶⁵ Cfr. Giovanni Briccio, *Il marito disperato, il quale si lamenta della trascurata vita della moglie*, Macerata e Terni, Guerrieri, 1619. Fra le commedie che presentano tale «tipo» di donna si vedano: Idem, *La dispettosa moglie*, Venezia, Alberti, 1606; Virgilio Verucci, *La moglie superba*, cit. (pubblicata in edizione moderna da Mario Apollonio, *Commedia italiana. Raccolta di commedie da Cielo d'Alcamo a Goldoni*, Milano, Bompiani, 1947, pp. 594-650). Verucci compose *Il dispettoso marito* per contrapporlo alla *Dispettosa moglie* del Briccio (cfr. Virgilio Verucci, *Il dispettoso marito*, Venezia, Vecchi, 1612, Prologo).

⁶⁶ Cfr. Giovanni Briccio, *La morte di Tognò villano*, Viterbo, Discepoli, 1623.

⁶⁷ Cfr. Giovanni Briccio, *Relatione d'un caso horribile, e spaventevole successo alli 30 di settembre 1619 nella terra di Bigaudiera vicino a Rion di Francia di un figliuolo crudelissimo et ingrato verso il Padre e la madre il quale è stato assaltato, e divorato da sei horribili serpenti*, in Lione, in Milano, in Venetia et in Viterbo, 1620.

⁶⁸ Cfr. Giovanni Briccio, *La sciagurata vita di Arrigo Gabertinga, assassino di strada [...]*, in Milano, in Genova, in Pisa, in Firenze & in Todi, appresso Aniballe Aluigi, 1625.

⁶⁹ Cfr. Giovanni Briccio, *Hospitale de' Falliti*, Viterbo, Discepoli, 1619.

doni a tutte le categorie sociali. Barbariccia-Briccio, nel suo testamento, chiamava in causa anche i comici improvvisatori: «A' Comedianti lasso giochi e feste | e palchi e scene, e maschere e soggetti | ma ben vorrei che fusser le opre oneste»⁷⁰.

Potremmo continuare, ma è evidente che il teatro comico è parte di quella teatralità diffusa e disseminata in cui è impossibile, se non a prezzo di un errore metodologico, recintare ciò che noi chiamiamo «teatro». È tuttavia possibile notare come sia proprio la presenza di una pratica professionistica dell'esercizio attorico a creare una contraddizione tra l'ideologia teatrale controriformistica e quella nuova ideologia di teatro che si affermerà definitivamente quando la città si sarà trasformata in città borghese.

Allora la presenza a Roma di un teatro comico che utilizza lo stesso materiale drammatico dei professionisti non rappresenta altro che il tentativo di eliminare questa contraddizione, difficilmente sanabile. E ciò dal momento che la dignità morale del teatro dei professionisti non si salda ancora con la sua dignità culturale e il suo disordine (gestione economica, libera sessualità, vagabondaggio ecc.) con l'ordine della vita civile; e quindi non si può ancora accettare il teatro come utile e necessario, né la professione d'attore (e di attrice in particolare) può essere considerata un'arte. Ma da questo punto di vista, tenendo conto della dialettica professionismo/dilettantismo, viene in luce il contrapporsi non tanto di due tipi di spettacolo (stesse maschere, stessi dialetti, stessa tecnica improvvisativa), quanto il contrapporsi di due modi di essere del teatro dovuti a due modi di essere dell'attore. La differenza, quella sostanziale, fra il teatro dei dilettanti e dei professionisti, è nella diversa condizione dell'attore, che determina, a sua volta, il diverso sistema di produzione e di relazione con lo spettatore.

Il teatro al Corso del Cavalier d'Arpino

L'*Indice* del Briccio nomina, come abbiamo detto, alcuni pittori legati, come lo stesso Briccio⁷¹, all'Accademia degli Uniti fondata dal

⁷⁰ Cfr. Giovanni Briccio, *Il gratioso, e piacevole testamento di M. Barbariccia dal naso tento [...]*, Viterbo, s.t., 1621, [p. 4r]. Il testamento, oltre che in Sicilia, si ritrova, tradotto, in alcuni libretti popolari napoletani dell'Ottocento. Cfr. Paolo Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Boringhieri, 1955, pp. 262 e 265.

⁷¹ Cfr. Archivio di Stato di Roma, *Cartari-Febei*, vol. 125, cc. 130r-v. Sempre secondo il Cartari, Briccio avrebbe dipinto «alcuni quadri d'altari ad olio fuori Roma», emblemi nobiliari, insegne di botteghe e stemmi nell'oratorio di San Giovanni dei Genovesi. Nella lettera al Leoncini premissa alla *Bella Negromantessa*, Briccio indica la

Cavalier d'Arpino, su cui vale la pena soffermarsi perché è la prima attività teatrale dei comici improvvisatori e per di più connessa a un teatro attivo in via del Corso⁷². Giuseppe Cesari, all'inizio del Seicento, era il pittore più ricercato a Roma. Il 23 febbraio del 1604 acquistò per 3.000 scudi un palazzo sul Corso in cui ricavò un teatro (cfr. *infra*, nel *Campionario*).

Situato nel cuore della vita spettacolare, sacra e profana, il teatro apre la via e si pone come modello della successiva esperienza di Gian Lorenzo Bernini, alla quale, recentemente, ha dedicato un importante studio Elena Tamburini⁷³. Il teatro venne inaugurato, insieme all'accademia, il 2 febbraio 1608, e la sera stessa «fu recitata una bellissima commedia alla quale intervennero li Signori Vittori con seguito di molta nobiltà romana»⁷⁴. Briccio ricorda nell'*Indice* i nomi dei pittori e letterati riuniti intorno al Cavaliere, il quale fu peraltro padrino di sua figlia. Sono Francesco Antonio de Arpino che interpretava Pasquarello, Flaminio Allegrini, Pantalone, a cui si aggiungono Antonio Iappelli, Lodovico Perenni detto il Malinconico, e forse Gaspare Mutola, che scrivono madrigali e sonetti premessi a *La Maggia d'Amore* (Ronciglione, Grignani-Lupi, 1619) di Matteo Pagani.

Pagani detto il Vigilante, che recitava da Norcino, come ci informa sempre l'*Indice*, è la personalità più rilevante. Disegnatore e pittore, era attivo anche in ambito letterario⁷⁵. Rappresentò nel teatro del Cesari,

sua poetica: «Andrea del Sarto, Pierino del Vaga, Michelangelo Bonaroti, Tadeo e Federico Zuccheri». Di lui ci restano numerose incisioni e disegni. Illustrate con legni che figurano le maschere in azione sono le commedie: *Pantalone imbertonao*, Viterbo, Discepoli, 1617; *La Zingara sdegnosa*, cit.; *La Tartarea*, Viterbo, Discepoli, 1614; *La Tartaruca*, Roma, Tizzoni, 1677; *Pelliccia servo sciocco ovvero la Rosmira*, Roma, Tizzoni, 1676. Inoltre cinquantasette incisioni in rame ornano il dramma sacro *Il martirio di S. Christena vergine*, Viterbo, Discepoli, 1618. Con sessantasette piccole silografie, alcune delle quali ripetute, illustrò un testo di fisionomia (Giovanni Ingegneri, *Fisionomia naturale*, Viterbo, Discepoli, 1626). Sono certamente del Briccio due incisioni raffiguranti un'arca e un reliquiario contenute nella sua *Relatione della solenne processione fatta in Roma il dì XXII Giugno MDCXIV per la Santa Reliquia del cuore di San Carlo Borromeo Cardinale e Arcivescovo di Milano*, Roma, Fei, 1614.

⁷² Cfr. Herwarth Röttgen, *Il Cavalier d'Arpino*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, giugno-luglio 1973), Roma, De Luca Editore, 1973, schede nn. 2, 29 e 45.

⁷³ Elena Tamburini, *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'Arte*, Firenze, Le Lettere, 2012.

⁷⁴ Biblioteca Apostolica Vaticana, *Barb. Latino* 6341, c. 19v.

⁷⁵ Matteo Pagani, nato a Roma negli anni Ottanta del XVI secolo e morto nel 1637, era scrittore, disegnatore e pittore; cfr. Prospero Mandosio, *op. cit.*, vol. I, p. 28, nota 39; Ulrik Thieme, Felix Becker, *Kunsterlexikon*, Leipzig 1929, vol. V, s.v.

oltre alla *Maggia*, la commedia *La Vedova*⁷⁶ e la tragicommedia *Il Fulminadonte Fedele*, del 1633, tre atti in prosa, con maschere e dialetti, compreso il Prologo interpretato da Zanni e La Prudenza. Nella dedica (25 settembre 1633) al Cavaliere scrive:

Mosso dal gusto, che V.S. Molto Illustre hebbe dalli Giovani suoi mentre in casa sua avanti Lei recitorno la Vedova Comedia mia [...] quali a guisa di Fenice vanno ravivando il passato secolo della nostra Accademia dell'Uniti, che nel suo Palazzo in Roma con tanto honore resiedeva, se bene confesso, che fu tanto lo splendore, che il presente Fulminadonte Fedele ricevè nelle Scene in propria Casa dal suo ben degno figliuolo, mentre non si sdegnò rappresentare nell'istessa opera l'Infanta tanto maggiormente avanti una nobiltà de Cavalieri della Corona Christianissima di Francia⁷⁷.

Il riferimento è agli anni intorno al 1630, in cui il Cesari aveva rapporti stretti con la corte francese e faceva parte dell'ordine di S. Michele, e al figlio maggiore del Cavaliere, Muzio, allora di circa dieci anni, che aveva recitato nella commedia. Sappiamo, sempre da Pagani, che venivano recitate «alcune comedie» ogni anno⁷⁸. E quindi molte di più di quanto facciano credere quelle che abbiamo citato, le quali pur essendo di genere diverso includono maschere, e quindi dobbiamo supporre che fossero condotte temperando improvvisazione (nelle commedie) e premeditazione (specie nelle tragicommedie e pastorali). *La Maggia d'Amore*, ad esempio, è una pastorale con cori e maschere, sia in versi sia in prosa, in lingua e in dialetti, «un caso estremo di mescolanza di generi (tragico, comico, pastorale), di stili e linguaggi»⁷⁹.

Un esempio, illuminante, di questa attività è la rappresentazione de *La selva incantata* (Roma, Grignani, 1626), sempre di Pagani. Una commedia boschereccia, sullo stesso genere della *Maggia*, con ma-

⁷⁶ Matteo Pagani, *La Vedova*, dedicata al Cavalier d'Arpino, è stata pubblicata da Maria Celeste Friuli Maggini, «Studi Secenteschi», vol. XI, 1970, pp. 181-203.

⁷⁷ Matteo Pagani, *Il Fulminadonte Fedele*, Ronciglione, Lodovico Grignani, 1633. Anche la tragicommedia *L'Innocente Principessa* di Francesco Miedelchini (ma Moidalchini), pubblicata a Roma nel 1627, è dedicata dall'editore Maurizio Bona al Cavalier d'Arpino, e forse recitata nel teatro al Corso.

⁷⁸ Matteo Pagani nella dedica del suo *Dialogo della Vigilanza*, Roma, per Lodovico Grignani, 1623, ricorda: «Havendo già l'anni sono [...] spiegata l'insegna de gli UNITI, mentre a honesti & honorati trattenimenti de virtuosi nel suo Palagio in Roma rappresentava, per recreare gli animi ogni anno alcune Comedie, non senza picciol nome per essere raccolte in Casa sua, madre, e nido de tutte le buone virtù».

⁷⁹ 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, p. 105.

schere evase in uno spazio incantato e soggette ai poteri incantatori del Mago⁸⁰. Nella dedica a Cleria Conti Marchesa di Gorga, l'autore ci informa che la commedia è nata dalla collaborazione con il Cavalier d'Arpino e Francesco de Cuppis in occasione dell'allestimento, dello stesso de Cuppis, della *Catena d'Adone*, rappresentata in casa di Evandro Conti nel febbraio dello stesso 1626. Il famoso melodramma pastorale, su testo di Ottavio Tronsarelli e musiche di Domenico Mazzocchi, era stato rappresentato per ben sette volte⁸¹. Sembra che lo spettacolo fosse nato per affidare la scena finale, con due Veneri contrapposte, a due cantanti di facili costumi, poi sostituite con due evirati. Matteo Pagani, nella dedica, dopo aver evocato il successo della *Catena d'Adone*, dichiara di averne tratto un soggetto che «fu con alcune parti ridicole recitato» da quegli stessi accademici che più volte «sotto le ali» del Cavalier d'Arpino «hanno fatto parlare le scene». Premette una preziosa descrizione delle invenzioni scenografiche della *Catena d'Adone* adottate anche nel suo spettacolo⁸².

È probabile che nella *Selva incantata* Briccio e de Fractis abbiano interpretato l'uno la parte del servo napoletano Trastullo e l'altro quella dell'innamorato Alidoro⁸³. Matteo Pagani sicuramente interpretava il pastore Grillo che si esprime in lingua norcina. E forse prese parte alla rappresentazione Antonio Rappone [o Raponi], musicista e doganiere, che firma un sonetto caudato in fine a *La selva incantata* e che Briccio considera nell'*Indice* attore «universale» in ogni parte: «Egli fece da Donna, essendo giovinetto, e da fantesca, poi fu raro nella parte di Tra-

⁸⁰ *La selva incantata* venne pubblicata a Roma da Ludovico Grignani nel 1623. Sullo stesso genere della *Selva* e della *Maggia*, sono *Pelliccia servo sciocco ovvero la Rosmira* del Briccio e *La vendetta amorosa* (Viterbo, Discepoli, 1621) di Virgilio Verucci.

⁸¹ Cfr. Cesare Molinari, *Le nozze degli dèi. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1968, pp. 109-110; Nino Pirrotta, *Storia dell'Opera dalle origini al 1645*, Roma, La Goliardica, 1973, pp. 33-35; Idem, *Inizio dell'Opera e aria*, in *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 276-333. Sulle scenografie e sulla committenza, che fu di Francesco de Cuppis e del principe Giovan Giorgio Aldobrandini, cfr. Saverio Franchi, *Osservazioni sulla scenografia dei melodrammi romani nella prima metà del Seicento*, in *Musica e immagine tra iconografia e mondo dell'opera. Studi in onore di Massimo Bogianckino*, a cura di Bianca-maria Brumana e Galliano Ciliberti, Firenze, Olschki, 1993, pp. 159-160.

⁸² Sulle scenografie della *Catena d'Adone* si veda Ivi, p. 162.

⁸³ Sonetti di Ottavio de Fractis e di Briccio sono premessi alla *Selva incantata* e alla *Maggia d'Amore* del Pagani. De Fractis (o Frattis), accademico Affumicato e Diviso, con il nome di «il Remoto», è ricordato nell'*Indice* di Briccio per le sue interpretazioni nel ruolo di Innamorato.

stullo, del Facchino, del Graziano, del Perugino, del Pantalone, Genovese, Fiorentino, et altre lingue».

Le maschere prendono qui il sopravvento, sconvolgendo il bosco incantato del Mago Isarco. Ai musicali versi sciolti si sostituisce una prosa bassa con punte di massima oscenità. Trastullo racconta com'è riuscito a poppare il latte di un intero gruppo di pecore fra le quali si era poi nascosto: «quando venne uno, e se penza dare de mano a zezzelle e nce trova tanto doi marruni, et io tof! tiro quattro peteta e via» (I, 2).

Lo spettacolo riutilizzava gli stessi «abbellimenti, prospettive e scene» della *Catena*. Il palazzo d'oro «allumato da quaranta torce ascose che sbarbagliando nelli riflessi d'oro facea stupire»; il «delizioso e vaghissimo» giardino popolato da ballerini, ninfe e pastori; un inferno con fuochi «di stoppa e pece greca» che nella *Catena* mostrava «Ciclopi che battevano con grossissimi martelli sovra una grande incudine un rovente ferro, et il tutto al tempo di un Choro di Musica, col suono di tutto il conserto»⁸⁴. Venne anche parodisticamente utilizzato l'effetto della nuvola mobile che rapisce Mortadella portandolo sulla luna e su cui compaiono, nella scena finale, anziché Apollo e Venere, Cinthia e Trastullo in abito d'Amore che canta: «Io sono Amore figliol di Benere | cha le cose dure faccio benire tenere».

Ma la sperimentazione di questi artisti fu più di un semplice divertimento carnevalesco, di un teatro di maschere.

A Roma, «città teatro», in questi anni tutto tende a essere spettacolarizzato: su questo sfondo nasce, tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento, una figura di intellettuale che si occupa a tutti i livelli di organizzare e progettare i tanti eventi che caratterizzano questa società. Si tratta quasi sempre di un letterato, ma anche di pittori, architetti, ingegneri che vengono incaricati degli allestimenti scenici sia dal punto di vista figurativo che ideologico. È un artista che racchiude in sé molte competenze, perché è proprio l'interazione fra molte arti che produce il grande spettacolo⁸⁵. Il Cavalier d'Arpino è un intellettuale di questo tipo, non è il genio rinascimentale, ma solo un onorato piccolo aristocratico, un Cavaliere appunto, che riceve la delega per in-

⁸⁴ Nell'inferno della *Selva incantata* viene precipitato il servo napoletano Trastullo, che poi descrive le pene dei dannati. Un modulo scenico su cui Briccio aveva impostato *La Tartarea* e che aveva comunque una lunga tradizione: dalla *Fiammella* (Parigi, Angelier, 1584) di Bartolomeo Rossi a operette del tipo *Capitolo in lingua bergamasca, Qual narra un insonio dilettevole, e come il povero Zanni, dormendo, li pareo esser all'Inferno, Composta novamente per Zan Frittella da Val Lughana*, s.n.t.

⁸⁵ Silvia Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 222-230.

dirizzare e sviluppare il settore di sua competenza. Un settore che include lo spettacolo e la festa. Con l'altro Cavaliere, con Bernini, questo potere troverà massima applicazione. È infatti nell'ambito delle strutture effimere che iniziano, ambedue, le loro giovani carriere⁸⁶. Il Cavalier d'Arpino e i suoi allievi, Pagani e soprattutto Briccio, lavorarono a numerosi apparati. Pagani è ricordato fra gli artisti che allestirono la festa del 1621 per l'elezione di Gregorio XV⁸⁷. Briccio stesso «la festa sempre era applicato ad oratorj, sonar organi e far cantare opere da lui composte per le chiese»⁸⁸, e pubblicò opuscoli di elevazione spirituale, storie, drammi sacri, generi diversi di spettacoli, nonché relazioni di feste che sono certamente le più importanti di questo periodo. La sperimentazione teatrale impostata dal Cavaliere nel cuore di Roma nasce, dunque, da spinte culturali che ritroveremo poi nel secondo Cavaliere, in Bernini. Nel 1593-94, quando si svolsero le conferenze volute dallo Zuccari all'Accademia di S. Luca, il Cesari (che ne sarà principe nel 1599, 1615, 1629) fu incaricato di inaugurarle (anche se poi al suo posto mandò Camillo Ducci) con un argomento fondamentale per la teoria dell'arte, perché trattava «che cosa sia figura, et si intenda il moto, il gesto, et attitudine d'essa, e che importi a figurarla in un modo, o rappresentarla nell'altro, per esprimere bene il concetto»⁸⁹. Più avanti l'Alberti nella sua relazione, riferendosi al discorso riferito da Ducci, scrisse:

prima mostrò che cosa era figura in genere dicendo, che ciascuna cosa che forma habbia si può chiamar figura, ma nel concetto preso s'intende la forma, e figura humana, la quale è disposta con le sue regole, e proportioni atta ad atteggiare, e muoversi a diversi effetti [affetti], e moti, toccando la causa delli moti diversi, spiritosi, e men spiritosi, disse nascere dalle complessioni, e dal sangue più, e men adusto, e più, e men colerico, o flemmatico, e tutto con buone ragioni, et utile discorso⁹⁰.

⁸⁶ Nel 1591 il Cesari viene incaricato dei disegni per le sculture del *Catafalco per Sisto V* di Domenico Fontana, così come Bernini, con soli sette anni di carriera, nel 1621 verrà incaricato delle statue per il *Catafalco di Paolo V*, con venti angeli e sedici grandi figure. Cfr. Maurizio Fagiolo Dell'Arco, Silvia Carandini, *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del Seicento*, Roma, Bulzoni, 1977, vol. II, p. 87.

⁸⁷ Si vedano i documenti dell'Archivio Capitolino citati da Gian Ludovico Masetti Zannini, *I Pontefici in Campidoglio*, «Capitolium», n. 6, 1966, pp. VI-VII.

⁸⁸ Cfr. Archivio di Stato di Roma, *Cartari-Febei*, vol. 115, c. 130v.

⁸⁹ Romano Alberti, Federico Zuccari, *Origine e Progresso dell'Accademia del Disegno, de' Pittori, Scultori, & Architetti di Roma*, Pavia 1604, in *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, a cura di Detlef Heikamp, Firenze, Olschki, 1961, pp. 52-53.

⁹⁰ *Ivi*, pp. 57-58.

Inoltre, il Cavaliere frequentò l'Accademia degli Umoristi fin dai primi anni della sua attività⁹¹, e strinse amicizia e collaborazione con Giovan Battista Marino, proprio tra il 1604 e il 1606, negli anni di fondazione dell'Accademia degli Uniti. Il legame tra il poeta e il pittore si indebolì dopo il trasferimento a Ravenna (1606) del cardinale Aldobrandini, che il Marino dovette seguire. Però le conseguenze dell'incontro romano rimasero vive. Il Marino si avvicinò, grazie alla lettura degli scritti sull'arte (di Giorgio Vasari, Giovanni Paolo Lomazzo, Federico Zuccari), ai problemi artistici da cui nacquero le *Dicerie Sacre* (1614). Il Cesari, invece, approfondì incessantemente le sue esperienze letterarie, teatrali ed estetiche, fondando, sul modello di quella degli Umoristi, l'Accademia degli Uniti⁹². Il palazzo al Corso era frequentato non solo da artisti come Andrea Sacchi e Pier Francesco Mola, allievi della bottega del Cesari, ma anche da altri virtuosi, come Antonio Japello, Lodovico Perenni e Gaspare Capponi, e le discussioni spesso erano indirizzate su problemi estetici. Lo stesso Pagani era anche critico d'arte, scrisse il *Dialogo della Vigilanza* in cui prendeva in esame il ciclo pittorico dipinto dal Cavalier d'Arpino nella Sala grande del Palazzo dei Conservatori, attraverso il dialogo tra Aurelio, portavoce dell'autore, e Licinio. L'attività teatrale al Corso, probabilmente, fu anche un modo di sperimentare pragmaticamente certi aspetti teorici attinenti al «moversi» dei diversi affetti, vale a dire relativi all'espressione fisica delle emozioni che sarà un preciso interesse del Bernini, e storicamente un punto d'incontro tra teatro e arte figurativa.

Sappiamo anche che il Cesari fu un *protégé* di Alessandro Peretti, cardinale di Montalto⁹³, il quale era molto amante della musica, che coltivava con una sua scuola di cantanti, e fu un gran promotore di feste e di spettacoli fino al primo decennio del Seicento, tanto da invitare volentieri a Roma compagnie comiche che recitavano in una stanza

⁹¹ Zygmunt Wazbinski, *Il cavaliere d'Arpino nel mito accademico*, in *Der Künstler über sich in seinem Werk*, a cura di Matthias Winner, Weinheim, VCH, 1992, pp. 333-336.

⁹² *Ivi*, pp. 324-329. L'Accademia degli Uniti riuscì anche a salvaguardare gli Umoristi nella spaccatura del 1608. Sull'Accademia degli Umoristi, cfr. Elena Tamburini, *Dietro la scena: comici, cantanti e letterati nell'Accademia romana degli Umoristi*, «Studi Secenteschi», vol. L, 2009, pp. 89-112.

⁹³ Il Montalto lo protesse, accogliendolo in casa, quando, nel 1607, fu accusato di aver commissionato un attentato contro Cristoforo Roncalli, detto il Pomarancio (Herwarth B. Röttgen, *Il cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Roma, Ugo Bozzi, 2002, pp. 131-133).

pubblica pagando una tassa, o in Castel S. Angelo⁹⁴. E forse tramite il Montalto, Cesari poté conoscere Jacopo Cicognini, accademico Umorista come lui e autore de *L'Amor Pudico, festino e balli danzanti in Roma*, che venne rappresentato nel 1614 per le nozze di Michele Peretti, fratello del cardinal Montalto, con Anna Maria Cesi⁹⁵. Il Cesari fornì probabilmente i disegni per le scenografie, realizzati da suo fratello Bernardino⁹⁶.

Non sappiamo fin quando il teatro continuò a esistere. Un labile indizio è che si dà notizia in un avviso del 1611 di rappresentazioni in un «teatro pubblico» che è in una «casa per la strada del Corso»⁹⁷.

L'attività del Cavalier d'Arpino, tra bottega e accademia, manifesta già quella vocazione di pedagogia teatrale – evidente anche nell'attività di Briccio – che sarà pienamente esercitata in un altro teatro al Corso: da Bernini, maestro d'attori e d'artisti, secondo un metodo rigoroso e costante tanto da rappresentare «tutte le parti da per se stesso per insegnare agli altri, e poi far fare a ciascheduno la parte sua»⁹⁸. Non è un caso se proprio nel 1609, nel secondo anno di attività del teatro del Cavalier d'Arpino, perfino un comico dell'Arte come Pier Maria Cecchini progettasse di aprire a Roma «una accademietta» privata in cui insegnare teatro⁹⁹. Anche Caravaggio, come noto, frequentò la bottega del Cavaliere (1594-1595) quando forse si esercitava già qualche forma di teatro. Terzaghi ipotizza che la «produzione “comica”» del giovane Merisi, e in particolare il tema della «zingara che dà la ventura», possa essere stato influenzato dalle «zingaresche» di Briccio, che però vengono pubblicate più tardi (la prima del 1610)¹⁰⁰. E, tuttavia, l'ipotesi è

⁹⁴ Silvia Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, cit., p. 122.

⁹⁵ Jacopo Cicognini, *Amor Pudico, festino e balli danzanti in Roma nelle nozze degli ill.mi ed ecc.mi D. Michele Peretti principe di Venafro e Sig. principessa D. Anna Maria Cesi nel palazzo della cancelleria l'anno 1614. Del sig. Iacomo Cicognini ne l'Accademia de gli Umoristi di Roma ditto il Confidente*, Viterbo, Girolamo Discepolo, 1614.

⁹⁶ James Charter, *Musical patronage in Rome at the turn of the seventeenth century. The case of Cardinal Montalto*, «Studi musicali», XVI, n. 2, 1987, p. 210.

⁹⁷ L'avviso del 15 febbraio 1611 è riportato da Filippo Clementi, *Il carnevale romano nelle cronache contemporanee. Dalle origini al XVII secolo*, Città di Castello, Edizioni R.O.R.E.-Niruf, 1939², vol. I, p. 390. L'avviso informa che si pagavano due carlini e che il barigello sospese la rappresentazione di comici spagnoli.

⁹⁸ Cfr. Elena Tamburini, *Ut theatrum ars: Gian Lorenzo Bernini attore e autore*, «Culture Teatrali», n. 15, autunno 2006, pp. 67-108.

⁹⁹ Cesare Molinari, *Pier Maria Cecchini. Un commediante e il suo mestiere*, Ferrara, Bovolenta Editore, 1983, p. 25.

¹⁰⁰ Maria Cristina Terzaghi, *op. cit.*, pp. 28-29. Sul legame fra la *Buona ventura* capitolina e la *Commedia dell'Arte*, si veda anche *Michelangelo Merisi da Caravaggio*.

stimolante perché la tradizione romana è molto più antica, cinquecentesca, ed era possibile vedere queste brevi rappresentazioni nelle feste pubbliche e private, al chiuso e per le strade, specie durante il carnevale. Ci si dovrebbe, forse, interrogare anche su certi aspetti formali, come i famosi e inediti effetti di luce, per esempio, dovuti – si dice – all’uso di uno specchio ma che tanto assomigliano agli effetti luministici (luci di taglio e di proscenio fortemente contrastate) teatrali, o sulla disposizione dei personaggi, degli atteggiamenti, o ancora sulla maniera di contenere ordinatamente il moto energico degli affetti. Sono tutti aspetti molto singolari di Caravaggio su cui potrebbe aver influito quel teatro che aveva sotto gli occhi. Ma questo è un argomento tutto da approfondire¹⁰¹.

Dopo, e a seguito dell’esperimento di Arpino, Roma ben presto diventa uno straordinario crogiuolo di attori e competenze varie. E non si tratta di teatro amatoriale. Nel quadro di un’economia di festa ma concorrenziale, nascono mestieri come quello del «maestro di scena» o «artista-corago», che presiedeva all’organizzazione dell’evento; quello, meno noto, di chi componeva il cast e addestrava alle parti da recitare, ai movimenti e alle coreografie (a Viterbo, nell’ambito del colto dilettantismo, era chiamato “Gwaitone”)¹⁰². E tra i mestieri più specifici del teatro comico non manca quello del mascheraro¹⁰³ e nemmeno quello

Buona ventura, scheda, in Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori, Catalogo della mostra (Firenze-Roma), a cura di Mina Gregori, Milano, Electa, 1991, p. 90; Marco Bona Castellotti, *Il paradosso di Caravaggio*, Milano, BUR, 1998, p. 68, nota 12. Per un legame fra Caravaggio e i comici dell’Arte, relativo al valore culturale e ai modi compositivi, cfr. Ferdinando Taviani, *Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell’Arte*, «Teatro e Storia», vol. I, 1986, pp. 25-75.

¹⁰¹ Qualche suggestione può venire da Pierpaolo Venier, *Caravaggio drammaturgo. Lettura teatrale dell’opera pittorica*, Azzano San Paolo, Bolis Edizioni, 2009, che legge l’opera di Caravaggio come un’elaborata macchina teatrale, proponendo una galleria visiva «montata» graficamente come un film.

¹⁰² Cfr. gli *Statuti* dell’Accademia degli Ardenti di Viterbo, ms. in gran parte trascritto da Michele Maylender, da cui cito: *Storia delle Accademie d’Italia. Con prefazione di Luigi Rava*, Bologna, Forni, 1976, vol. I, p. 320.

¹⁰³ Nel 1589 un neofito di nome Antonio Carafa, rigattiere a palazzo Rucellai (poi Ruspoli), possiede nella propria bottega «venti para di calzoni da Zanni drento una credenza [...] nove casacche da Zanni [...] una cassa con vestiti da maschare et mascare» (Archivio Storico del Vicariato di Roma, *Notari dei catecumeni*, Atti Silla, 17 marzo 1589, c. 67r). Nel 1587 allo stesso bottegaio vengono vendute da Giovanni Leonardo di Cesare di Gaeta maschere di «Norsini, Zanni, Todeschi, Trastulli» (Archivio Storico Capitolino, *Notari capitolini*, uff. 16, vol. 9, c. 735v, 18 dic. 1587). Un’altra testimonianza più tarda: «Cola: [...] e po me ne iraggio alla bottega de so ma-

dell'improvvisatore¹⁰⁴. Se i comici dell'arte frequentano poco la piazza romana, dunque, è anche perché la concorrenza era spietata.

Il teatro delle maschere diventa ben presto una moda, molto prima che a Parigi. Nella prima metà del Seicento, la commedia ridicolosa è il genere più diffuso dell'editoria teatrale romana. Le maschere – già presenti e conosciute dal primo Cinquecento – hanno ormai invaso le stampe popolari, gli almanacchi, i giochi, e trovano posto perfino nelle caselle del diffusissimo gioco con dadi «Pela il Chiu» (una sorta di gioco dell'oca)¹⁰⁵. La moda delle maschere penetra negli ambienti culturali. Ne è testimonianza la pubblicazione, nel 1632, de *I poeti rivali*¹⁰⁶ di Giovanni Giacomo Ricci, un «dramma piacevole in diversi stili» in cui i poeti più famosi sono caratterizzati, con allusioni allo stile, al carattere o all'opera, attraverso i tipi comici: Marino – Capitano (per carattere e in seguito alla polemica con Murtola), Teofilo Folengo – Zanni, Petrarca – Innammorato, Berni – Servitore, Dante – Vecchio Avaro, Ariosto – Pazzo Furioso, Camillo Scroffa – Pedante, Cesare Caporali – Parassita, Margherita Sarocchi (amante e nemica del Marino) è una fantesca ruffiana. Ormai il teatro comico mette in maschera perfino la Grande Poesia.

Eppure quello che viene alla luce della città-che-recita, pur attraverso le carte manoscritte, non è tutto. La maggior parte degli spettacoli, che si svolge nei saloni delle microcorti o delle case signorili, resta coperta dall'ombra del privato. Una dimensione che ci sfugge, ma di cui la cronaca dà pubblico avviso, per esempio quando spesso ci informa, quasi compiacente, di «commedie secretissime».

Ma di questo parleremo nel prossimo numero di «Teatro e Storia».

scararo loco n'coppa a so vicolo, e accattaraggio lo vestito, e da isso proprio me poteraggio travestire» (Marcantonio Raimondi, *La fede costante*, Viterbo, Discepoli, 1620, atto IV, scena v).

¹⁰⁴ Una testimonianza inedita del 1609 viene da un processo per presunti atti di sodomia, in cui un testimone, Vincenzo Pietro Cerrotti, nipote del connestabile Colonna, afferma di fare di mestiere l'improvvisatore: «io andavo sonando et improvvisando siccome è mio mestiero». Racconta poi del suo improvvisare in vari luoghi e riferisce una dichiarazione del barbiere accusato di sodomia, che allude alle «parti» in commedia: «e lui alla sera mi disse li Principi danno le parti, et io ti voglio fare la barba in vita, per il tuo bene improvvisare» (Archivio di Stato di Roma, *Tribunale Criminale del Governatore di Roma*, b. 75, ff. 1195r-v).

¹⁰⁵ Cfr. *Il Piacevole e Nuovo Giuoco nuovamente trovato detto Pela il Chiu*, litografia colorata a mano di Ambrogio Brambilla, edito da Giovanni Battista di Lazzaro Panzera, Roma 1589. Compagno, accanto alle figurine dei vari mestieri, le maschere: Pantalone, Pedrolino, Trastullo, Franceschina, Graziano, Francatrippa, Satiro.

¹⁰⁶ Il dramma, pubblicato presso Francesco Cavalli nel 1632, è aggiunto alla commedia allegorica *La poesia Maritata*, dello stesso autore.

SECONDA PARTE
«Campionario» di documenti inediti

Vengono qui di seguito proposti una serie di documenti che configurano aspetti e momenti particolarmente significativi del teatro comico romano tra Cinque e Seicento. L'organizzazione di queste fonti è così ripartita: descrizione, trascrizione, commento con indicazioni bibliografiche (*Scheda*). I documenti riguardano: I. *Andrea dell'Anguillara e il primo teatro pubblico a pagamento*; II. *I moderni comici improvvisatori*; III. *Il teatro al Corso del Cavalier d'Arpino*¹⁰⁷.

I. Andrea dell'Anguillara e il primo teatro pubblico a pagamento

Le inedite fonti che proponiamo sono documenti conservati nell'Archivio Storico di Sutri, che possono chiarire aspetti economici relativi alla nascita nel 1549, a Roma, del primo teatro pubblico a pagamento. Si tratta di due atti notarili, inediti, che, letti nel contesto di altri atti notarili¹⁰⁸, chiariscono lo straordinario impegno di spesa che Anguillara mette nell'impresa teatrale.

Il primo atto è del 1548, vale a dire dell'anno che precede l'impresa teatrale. Interessante perché, riassumendo un altro atto dell'Archivio di Stato di Roma del 1545, chiarisce bene la situazione economica e l'entità del credito che Anguillara ha accumulato per tentare l'impresa.

Il secondo atto notarile, che riguarda il fratello di Giovanni Andrea, Ugolino, registra la morte di Giovanni Andrea all'età di cinquant'anni e dichiara il debito finale dallo stesso accumulato, anche a

¹⁰⁷ Riguardo alla trascrizione dei documenti si è seguito un criterio conservativo, già illustrato nella prima parte di questo Dossier (*Roma capitale invisibile del teatro del Seicento. Dossier*, a cura di Roberto Ciancarelli, «Teatro e Storia», n.s., anno XXVI, vol. 33, 2012, p. 94).

¹⁰⁸ Un sintetico elenco degli atti notarili che riguardano Anguillara si può ora leggere sul recentissimo sito *sutristory.altervista.org*, attivo dal 2010 e curato da Luigi Zuchi. Come rileva quest'ultimo, la mancata consultazione dell'Archivio ha prodotto errori e disattenzioni storiografiche fra cui l'errata data di nascita (che va assegnata al 1519 e non, come sostenuto finora, al 1517) e la data di morte, che risale al 1569 e non al 1572: Ugolino, fratello di Giovanni Andrea, dichiara l'11 agosto 1569, davanti al notaio Pietro Petrini (atti 1564-1570, cc. 76-79), che Giovanni Andrea è deceduto nei mesi precedenti. Pertanto non è attribuibile al poeta una *Canzone sulla battaglia di Lepanto* pubblicata da Tenneroni (Anguillara 1894). Desidero ringraziare per la collaborazione il direttore dell'Archivio e amico dott. Tommaso Valeri, e Luigi Zuchi, instancabile e attentissimo esploratore dell'Archivio.

causa dell'impresa teatrale. La trascrizione degli atti e la traduzione dal latino è della prof.ssa Clelia Falletti Cruciani, che mi è caro ringraziare.

La seconda parte della documentazione riguarda la chiesa di San Biagio di Bramante (il «tempio corinzio non finito», come lo definisce Vasari) in via Giulia, in cui Anguillara installò l'apparato teatrale usato ai SS. Apostoli. La chiesa, di cui si riporta un rilievo del Peruzzi, era sullo sfondo del cortile del Palazzo dei Tribunali, il quale si affacciava su via Giulia e confinava con le odierne via del Cefalo e via dei Bresciani.

1) Da: Archivio Storico di Sutri, *Notaio Paolo Pierleoni*, 1° giugno 1548, cc. 48v-54r.

[c. 48v] Stesso anno, indizione e pontefice, il primo giorno del mese di giugno del detto anno, in presenza di me notaio pubblico e dei testimoni sottoscritti per le cose sottoscritte specialmente convocati rogati e avuti, essendo stato ed essendo, come dichiararono le parti sottoscritte, che il nobile uomo Ugolino, del fu domino Francesco dei nobili Anguillara di Sutri, altrove si sia impegnato e obbligato verso l'egregio dottore Utriusque Juris domino Giovanni Andrea, suo fratello germano, allora presente, accettante e stipulante, a solvere e con effetto pagare e soddisfare, allo stesso domino Giovanni Andrea e a chi per lui, tutte e le singole sotto scritte somme e quantità di denari, cioè a un tale domino Tommaso de Brunelli bresciano scudi duecento d'oro, e a domino Cosimo de Scappucci cittadino romano scudi sedici di giuli, a dieci giuli per ogni singolo scudo, e a domino Francesco Tramezino, libraio in Urbe, scudi dodici, similmente a dieci giuli per singolo scudo, e allo stesso domino Giovanni Andrea scudi centoquaranta d'oro in oro; e, allo stesso domino Giovanni Andrea, ogni mese per il triennio cominciato giorno uno o all'inizio del mese di giugno dell'anno 1545, già passato, dare, solvere e con effetto soddisfare e pagare scudi dieci d'oro, e che tutti e i singoli frutti redditi e proventi di tutti i beni degli stessi domino Giovanni Andrea e domino Ugolino fossero e debbano essere, durante il detto triennio, dello stesso domino Ugolino, e che, per la durata di detto triennio, da nessuno dei due possa essere chiesta altrimenti la divisione dei beni, e con altri patti, capitoli e convenzioni intrapresi e convenuti tra le parti stesse, come più ampiamente appare in uno strumento pubblico di mano di domino Teodoro Gualderoni cittadino romano, notaio pubblico e poi rogatore, al quale per verità si faccia riferimento in tutto e per tutto. Lo stesso Giovanni Andrea s'impegnò e si obbligò con il detto domino Ugolino, allora presente, accettante e stipulante, parimenti per le cause e le occasioni predette, come anche per altre cause contenute nello stesso sopradetto strumento, dare, solvere e con effetto soddisfare e pagare scudi settecentocinquanta di giuli, a dieci giuli per singolo scudo, oppure ducati 1000 di

[c. 49v] carlini, a dieci carlini di moneta vecchia per singolo ducato, nei termini e dilazione, e con i patti e le condizioni come è contenuto nel detto strumento. [...]

[c. 51v] E Giovanni Andrea e Ugolino dichiarano e riconoscono, nonostante l'accordo fatto tra di loro che durante il predetto triennio nessuno dei due possa esigere alcuna divisione dei beni, come più dettagliatamente deve essere scritto nello sopraddetto strumento del notaio Teodoro; dunque dichiarano e riconoscono di aver diviso tra di loro nei giorni passati tutta e ogni singola proprietà comune, mobile e immobile, escluse le case e la propria porzione della tenuta di Civitella e monte Monastero, che non si possono agevolmente dividere e che pertanto intendono possedere e mantenere in comune. [...]

[c. 52r] E inoltre il predetto domino Giovanni Andrea, come sopra personalmente costituito, nonostante i patti stabiliti nel sopradetto strumento di mano del domino Teodoro, notaio sopradetto, che stabiliva che il triennio dovesse iniziare dal giorno della divisione fatta, Giovanni Andrea vuole che il triennio cominci dal 15 del prossimo luglio e si concluda alla fine di due anni consecutivi. E s' impegna entro questo termine di pagare ad Ugolino il detto debito di 1000 ducati di carlini.

1a) Da: Archivio Storico di Sutri, *Notaio Pietro Petrini*, 11 agosto 1569, filza n. 375, cc. 75v-79r.

[c. 76r] [Ugolino ha dichiarato] che nei mesi precedenti morì Giovanni Andrea, fratello dello stesso domino Ugolino, senza lasciare figli, soprattutto che si è creata la condizione del fidecommissio predetto a favore del detto domino Ugolino, fu domino Giovanni Andrea, siti nella città di Sutri, in contrada Porta San Pietro, contigui alla proprietà degli eredi di Agostino Tovaglioli, alla proprietà di domina Lucrezia Florenzola, alla proprietà di domino Ruggero de Ruggeri, alle vie pubbliche e altri suoi notissimi lati, nonché sulla metà della Tenuta di Castro diruto di Civitella e monte Monastero sita nel patrimonio contiguo alla proprietà dell'illustrissimo domino Angelo de Cesis, alla proprietà degli eredi di domino Gregorio Josie, alla via per la quale si va a Tolfà, al fiume Mignone e altri suoi notissimi lati, come disse risultare nella sentenza di subastazione, deliberazione e aggiudicazione e azione *in solutum et pro soluto*, cioè di detta casa per cinquecento scudi di moneta, e della metà della Tenuta per due volte mille e cinquecento scudi simili, fatta salva e preservata allo stesso domino Ugolino l'azione di chiedere cinquecento scudi simili per il residuo e altri pretendenti diritti, come in detti simili asserì risultare più ampiamente, alla quale in tutto e per tutto si faccia riferimento. Ed essendo rimasti in detta eredità, come asserì domino Ugolino, i suddetti beni, cioè la predetta casa e la metà della Tenuta di Castro diruto di Civitella e monte Monastero soggetta come è assicurato a fidecommissio, per questo e non con lo spirito di adire l'eredità suddetta del detto fu domino Giovanni Andrea, cosa che ha dichiarato pubblicamente, bensì con lo spirito.

[c. 77r] Oltre a ciò, il detto domino Ugolino ha dichiarato di trovarsi lui stesso creditore dell'eredità e dei beni del detto fu Giovanni Andrea per la somma e la quantità di tremila scudi e cinquecento di moneta e oltre, calcolati secondo il computo degli strumenti pubblici consueti *in forma Camerae* o altrimenti in qual-

sivoglia modo, in forza dei quali, in altro momento, fu fatta esecuzione sulla casa e casaleno e relativi diritti del suddetto [...].

Scheda

Meraviglia, dell'impresa teatrale di Anguillara, l'entità dell'investimento che, come sappiamo dall'ambasciatore fiorentino Benedetto Buonanni, è valutato in 1.000 scudi. Utili per registrare la condizione economica e l'impegno effettivo dell'investimento di Anguillara sono le informazioni contenute nei documenti notarili. Dall'atto che qui pubblichiamo del 1° giugno del 1548 (notaio Paolo Pierleoni), grazie al richiamo di un altro atto pregresso del 18 giugno 1545 (peraltro di ardua lettura), rogato a Roma da Teodoro Gualderoni, veniamo a sapere che Ugolino, fratello di Giovanni Andrea, prendeva a sé l'amministrazione e il godimento del comune patrimonio e si obbligava a pagare al fratello dieci scudi ogni mese per un triennio, in cambio della rendita, valutata dunque 360 scudi, e pena l'acquisizione di metà della casa e metà della tenuta di Civitella e Monte Monasteri. Nello stesso atto del 1545 viene anche intimato a Ugolino, quale garante del fratello, di pagare al bresciano Tommaso Brunelli duecento scudi, sedici al romano «Cosmo» (Cosimo) Scappucci e dodici a Francesco Tramezino, noto libraio romano in via del Pellegrino. Il debito verso Ugolino, in parte sciolto, raggiunge comunque la somma di 750 scudi, e Andrea si obbliga a estinguerlo non più tardi del 15 luglio 1550 (Pierleoni, 1548). Passato questo tempo vengono a nuovi patti e il 21 luglio 1550 Ugolino vende a Giovanni Andrea la sua porzione di casa a Porta San Pietro, a Sutri, e questi non avendo o non potendo pagare si dichiara debitore di mille scudi verso il fratello. In garanzia di tale somma, Giovanni Andrea fa una provvisoria cessione della sua parte di tenuta di Civitella, il cui reddito spetta a Ugolino per gli interessi di quanto il fratello gli doveva (Archivio Storico di Sutri, notaio Domenico Palozzi, 1550, f. 116 ss. [Gentili, 1933, p. 14]).

Ora, se teniamo conto dell'investimento teatrale che Anguillara fa per la festa ai SS. Apostoli che abbiamo già detto essere di mille scudi (una cifra altissima corrispondente alla dote di una nobildonna o a tre anni dello stipendio di un medico, come si deduce da altri atti notarili degli stessi anni e degli stessi notai), capiamo la ragione delle operazioni economiche che Giovanni Andrea compie con il fratello Ugolino. Operazioni che danno senso a una frase apparentemente oscura di Andrea, esplicitamente riferita all'impresa teatrale. Ricordando la messa in scena dell'*Anfitrione* del 1549 e il fallimento, Anguillara scrive nel

citato componimento *Al Papa futuro*, databile tra il 1549 e il 1550: «L'anno passato mi venne un umore | di voler metter per accomodarmi | in compromesso la roba e l'onore | così m'immaginai d'esercitarmi | in cose da guadagno e da sollazzo | ed insieme arricchire e trastularmi». Il poter accomodarsi «in compromesso la roba» è una frase dettata ovviamente dalla possibilità di poter mettere ancora roba in compromesso con il fratello: quel compromesso da cui, con la vendita del suo patrimonio *exceptis dominibus et tenuta Civitellae*, ha ricavato la somma, prima del giugno 1548, per far fronte all'impresa teatrale. Impresa oltremodo coraggiosa, in cui Anguillara riteneva, forse con troppa sicurezza, di poter essere sostenuto e aiutato dal «mecenatismo».

Esistono altri documenti, sempre dell'Archivio Storico di Sutri, che attestano ulteriori problemi economici cui Anguillara va incontro dopo il fallimento ai SS. Apostoli e dai quali non riuscirà a risollevarsi. È una difficile situazione che spiega anche la sua attività di mercante di cultura impegnato a procurarsi privilegi per le sue traduzioni, senza poter più contare con sicurezza sul mecenatismo.

Da altri atti notarili si evincono alcuni debiti insoluti relativi a «panni e vestimenti» molto probabilmente acquistati per addobbare il teatro, per le scene (di Nicolò Franco) e per i costumi. La ricchezza dei quali non era sfuggita né al Vasari né all'ambasciatore toscano Buonanni, che nella citata lettera parla di una «scena superbissima» e «vestimenti ricchi e nuovi per gl'histrioni».

Il 17 ottobre 1550, infatti, il notaio Domenico Palozzi attesta che Ugolino Anguillara intervenne in favore del fratello per saldare un debito di 125 scudi a favore di Francesco Frumenti, mercatore romano, per «panni e vestimenti» acquistati da Giovanni Andrea l'anno precedente. Circa due anni dopo, nel 1552 (notaio Palozzi, 19 settembre 1552), è nuovamente Ugolino a salvare dai creditori Giovanni Andrea, pagando per il fratello duecento scudi ad Andrea de la Porta di Como, anch'egli mercante di tessuti.

Nel complesso, tenendo conto della documentazione notarile, possiamo dire che è corretta la testimonianza dell'ambasciatore fiorentino Benedetto Buonanni, il quale conferma la somma straordinaria dell'investimento e l'ingente debito accumulato:

Ha venduto per più di 600 scudi e fatta spesa di più di mille per condur una scena superbissima, com'ha fatto con un semitheatro per gli spettatori benissimo accomodato e con vestimenti ricchi et nuovi per gl'histrioni. Ma non so come se ne calzerà con le comedie a venire, poi che di questa che non è riuscita alla molta aspettazione in che ell'era, n'ha cavati poco più di 300 scudi.

Al momento della morte, nel primo semestre del 1569, Anguillara avrà contratto un debito pesantissimo di ben 3.500 scudi, stando almeno alle dichiarazioni del fratello Ugolino (cfr. l'atto qui tradotto del notaio Pietro Petrini dell'11 agosto 1569). La biblioteca passerà a Ugolino, come risulta dall'inventario redatto alla sua morte nel 1591 (notaio Mezzaroma, 1591), di cui riporto qui l'elenco di alcuni beni appartenuti ad Andrea, fra cui «un mazzo di commedie in francese»:

Il secondo di Virgilio ridotto in rima di mano di Gio. Andrea dell'Anguillara. Il secondo dell'Eneide al Card. Di Trento di mano di Gio. Andrea dell'Anguillara. Privilegio del Dottorato di Gio. Andrea dell'Anguillara in cassa di stagno. Privilegio dato dalla Signoria di Venezia a Gio. Andrea per l'invenzione di un salmo condotto in carta pecora al Vitelli con un ringraziamento al sig. Flavio Orsino Auditore della Camera. Fides prime tonsure di Joanne Andrea dell'Anguillara. Due privilegi Francesi fatti a Gio. Andrea dell'Anguillara in carta pecora. Un rotolo di scritture in lingua francese in alcun luogo chiamato Cassaria. Un mazzo di composizioni reviste dalla bona memoria di Giovanni Andrea. Un mazzo di Commedie in lingua francese. Una scatola col ritratto di Giovanni Andrea. Molti fogli e mezzi fogli et altri scartafasci di sonetti et altre scritture di poco momento.

(Bibliografia e fonti di riferimento: Archivio Storico di Sutri, *Instrumenta*, Notaio Paolo Pierleoni, 1° giugno 1548, cc. 48v-54r; Notaio Domenico Palozzi, 17 ottobre 1550, c. 116 ss., e 19 settembre 1552; Notaio Pietro Petrini, 11 agosto 1569, filza n. 375, cc. 75v-79r; Notaio Biagio Mezzaroma, 19 maggio 1591, filza n. 374, cc. sciolte senza paginazione; Archivio di Stato di Roma, Collegio Notai Capitolini [busta 907], Notaio Teodoro Gualderoni, 18 giugno 1545, cc. 234-245; Mario Pelaez, *La vita e le opere di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, «Il Propugnatore», IV, n. 1, 1891, pp. 40-124; Giacomo Gentili, *Memorie del Borgo di Sutri*, Monterotondo 1933; Beatrice Premoli, *Giovanni Andrea Dell'Anguillara*, cit.; Gabriele Bucchi, «*Meraviglioso diletto*», cit.).

2) *Il teatro in via Giulia*

Da: Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi (UA), disegno n. 1893. Il disegno è un rilievo di Baldassarre Peruzzi della chiesa di S. Biagio. È pubblicato in Luigi Salerno, Luigi Spezzaferro, Manfredo Tafuri, *Via Giulia: una utopia urbanistica del '500*, Roma, Staderini, 1973, p. 231, fig. 225).

Da: Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi (UA), disegno n. 136r. Il disegno è una planimetria del Palazzo dei Tribunali di Bramante di

Antonio o Battista da Sangallo. La scritta di Antonio il Giovane posta al centro del cortile è: «Palazzo di S.to biasio | de la pagnotta prin | ci-piato da Papa Julio». Rappresenta un primo progetto di massima, come testimonia la forma schematica della chiesa sul fondo del cortile, che invece sappiamo costruita da Bramante, come risulta nel disegno della tav. I. La planimetria sangallescica è pubblicata in Luigi Salerno, Luigi Spezzaferro, Manfredo Tafuri, *op. cit.* p. 318.

Scheda

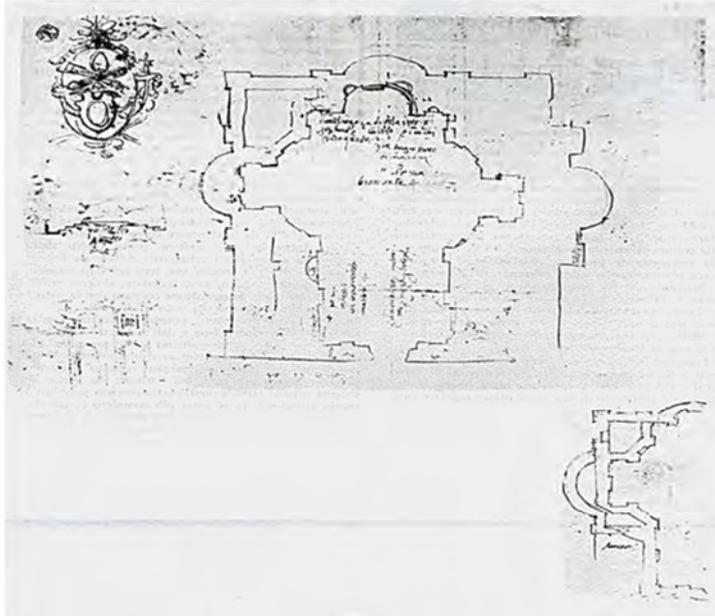
Dopo il fallimento dell'impresa teatrale ai SS. Apostoli, grazie all'intervento di papa Paolo III e, soprattutto, a quello del cardinale Alessandro Farnese, Anguillara ottenne di trasferire l'apparato teatrale in via Giulia, nel «tempio corintio non finito», come il Vasari definisce la chiesa di S. Biagio nella *Vita* di Bramante (ed. 1550):

Si risolvé il papa di mettere in strada Giulia, da Bramante indirizzata, tutti gli uffici e le ragioni di Roma in un luogo, per la comodità ch'a i negoziatori averia recato nelle faccende, essendo continuamente fino allora state molto scomode.

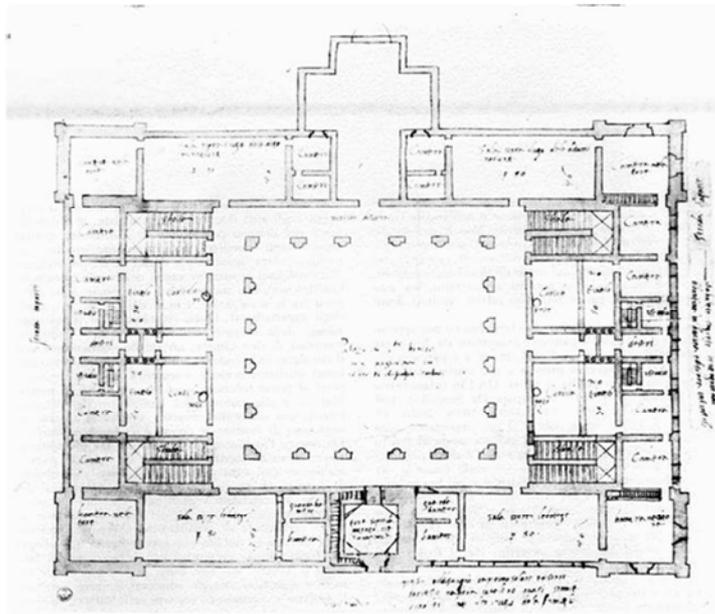
Onde Bramante diede principio al palazzo ch'a San Biagio su 'l Tevere si vede, nel quale è ancora un tempio corinzio non finito, cosa molto rara, et il resto del principio di opera rustica bellissimo.

La costruzione del Palazzo dei Tribunali (che è individuabile anche nella pianta di Roma di Ugo Pinard, stampata dal Lafréry nel 1557, in quella del Cartaro del 1576 e del Dupérac-Lafréry del 1577) venne presto sospesa, tanto da apparire, già alla morte di Giulio II, un rudere del futuro, come lo erano, nella Roma fra il 1530 e il 1540, la fabbrica di San Pietro e Villa Madama.

Il Palazzo dei Tribunali si affacciava su via Giulia e confinava con le odierne via del Cefalo e via dei Bresciani, in cui era situato l'ingresso del teatro. Il «tempio» usato come teatro (come ricaviamo dalle ricerche fondamentali di Salerno-Spezzaferro-Tafuri, 1973, pp. 75-76) era un ambiente ottagonale, aperto sul fondo del cortile bramantesco, costituito da una navata a campata doppia, articolata da nicchie inquadrature da paraste che si innestava «in un ottagono coperto a cupola e a sua volta dilatato da tre corpi absidali». Uno spazio instabile ma la cui instabilità accelera però il movimento verso lo spazio centrale. E in tale centricità, tipicamente bramantesca, ben si dovette integrare il «semitheatro» con la scena «superbissima» costruito nella sala maggiore dei SS. Apostoli.



Tav. I. Rilievo di Baldassarre Peruzzi della chiesa di S. Biagio di Bramante in via Giulia



Tav. II. Planimetria del Palazzo dei Tribunali di Bramante in via Giulia di Antonio o Battista da Sangallo

Il locale fu usato come teatro fino al 1575 e il 5 maggio 1576 entrò in possesso della Compagnia dei Bresciani per poi trasformarsi nell'attuale chiesa di S. Anna o dei SS. Faustino e Giovita dei Bresciani (*Ivi*, p. 328).

Interessante è l'informazione che ci trasmette Fanucci del 1601:

Dentro adunque al circuito di questa fabrica, è un edifitio sopra il fiume Tevere in forma ritonda, che per alcun tempo servi per Teatro di commedie, & per stalla di cavalli, mentre che Giovanni Ricci da Montepulciano cardinale creato da Papa Giulio Terzo nell'anno mille cinquecentocinquant'uno, e secondo del suo pontificato, fu fra i mortali. Ma doppo la sua morte quelli della Città di Brescia, [...] volendo indirizzare una confraternita della lor natione in Roma, nell'anno mille cinquecento settantasei ottennero dalla Camera Apostolica detto teatro, & di esso ne hanno fatto una bella chiesa, nella quale hanno costituita la loro Confraternita.

La trascurata testimonianza di Fanucci è importante perché conferma che il teatro fu attivo, anche se in forma non continuativa (poteva essere usato anche come stalla), dal 1551 (e forse dal 1550) almeno fino al 1574, dato che il citato Giovanni Ricci morì il 3 maggio 1574. Il documento ci informa inoltre che il locale era in possesso della Camera Apostolica. Infatti, in un atto notarile del 1551 (Archivio Storico di Sutri, notaio Pierleoni), fra i debitori che Anguillara deve risarcire, per un totale di 587 scudi, compare (insieme ai commercianti Pietro della Porta, Francesco Ricci, Ludovico Detos e Francesco Frumenti) il «Vescovo di Cervia» (cioè Federico Cesi, che, pur non essendo più tale, si era riservato momentaneamente i frutti e l'amministrazione dell'episcopato a cui poi tornerà), il quale riscuoteva l'affitto del locale. Probabilmente ci fu un'interruzione nel 1554, ma non la chiusura definitiva, come deduce Emilio Re da una notizia del 1554 dell'Archivio di Stato di Roma, in cui si dice che «Francesca alias Cechina, habita in strada Giulia per il vicolo dove se faceva le comedie». E in effetti il locale non cambiò mai destinazione d'uso fino al 1576.

Sappiamo, inoltre, che in questo periodo vi furono a Roma rappresentazioni di comici dell'Arte, come lo stesso Emilio Re ha evidenziato, e finirono le rimostranze nei confronti delle compagnie comiche allora nascenti a cominciare da quella di Maffeo Re, detto Zanini, a cui è intestato il primo contratto noto di una compagnia di attori, stipulato a Padova nel 1545. Compagnia che, proprio nel 1549, è a Roma al fine di firmare un nuovo contratto che rinnova il precedente per «venire a fare rappresentazioni a Roma». Risulta la presenza in Roma nel 1565 di commedianti più o meno noti, quali Tarasso Vicentino, Scevola Senese, Pantalone e Soldino. Si stringono società «super faciendis com-

mediis» e, il 10 ottobre 1564, entra in società «ut vulgo dicitur commedianti» perfino una meretrice: Lucrezia Senese. Poi, dopo gli anni grigi della crisi, a partire dal 1585, con l'elezione di Sisto V, si produce l'inversione di rotta che dà licenza ai Desiosi di organizzare alcune recite, con l'obbligo però di «porgere elemosine a' luoghi pii» (avviso di Roma); mentre le cronache continuano a indicare l'esistenza di un sistema di «conversazioni» e recite semiprivato che garantiva una produzione sostenuta (Ciancarelli, 1987). Sono tutti eventi noti (Taviani-Schino, 2007⁵), ma debbono essere messi in relazione, fino al 1574, col teatro di via Giulia e in questa prospettiva indirizzare ulteriori ricerche. È comunque probabile che vi sia stata rappresentata nel 1552 *La Ruffiana* di Ippolito Salviani, archiatra pontificio, che nella dedica del 15 dicembre 1552 a Dionigi Atanagi, accademico dello Sdegno e amico di Anquillara, scrive che è stato costretto a pubblicarla per il successo «popolare», cioè pubblico, ottenuto: «In modo l'hanno gonfiata di vento gli applausi popolari, havuti (secondo lei) in quattro volte, che in un anno medesimo & in Roma & altrove ella è stata recitata» (Romani, 2001).

Nel teatro di via Giulia, sotto Gregorio XIII (1572-1585), avverso alla «sfrenata licenza» degli spettacoli privati e delle recite dei comici, si fecero anche spettacoli religiosi. Come si legge in Proia-Romano: «per la prima volta a Roma gli *Accademici Intrepidi* [accademia costituita nel 1560] vi si produssero in pubblico. In appresso Gregorio XIII permise di “fare rappresentazioni del Giudizio e della Distruzione di Gerusalemme” (BAV, Cod. Urb. Lat. 1044)». E proprio nei pressi del teatro sorgeva l'Oratorio del Gonfalone decorato con un ciclo pittorico, voluto da Alessandro Farnese, raffigurante una *Via Crucis* simile a quella che l'Arciconfraternita, famosa per le sue sacre rappresentazioni, organizzava ogni anno al Colosseo. Ma nei pressi del teatro non mancava nemmeno una zona adibita al gioco. Nell'area occupata dall'attuale chiesa di S. Maria del Suffragio, Matteo dei Caravaggi aveva sistemato uno sferisterio per il gioco del pallone, ancora attivo nel Seicento (Salerno-Spezzaferro-Tafuri, 1973).

Il teatro era collocato in una via che, nella parte settentrionale, accoglieva uffici e residenze di aristocratiche famiglie fiorentine e senesi: dei Gaddi, Chigi, Strozzi e dei citati Altoviti. Già nei primi decenni del XVI secolo, via Giulia costituiva una sorta di «city» romana, anche per la presenza della Zecca, che si svilupperà ancor più nella seconda metà del secolo. Una zona dunque di forte vitalità commerciale, ben adatta a imprese commerciali. È indicativo, al riguardo, che Raffaello, lasciato palazzo Caprini in Borgo, progettò in via Giulia una «casa d'artista» (irrealizzata per la morte prematura) destinata ad abitazione e bottega,

dimostrando una mente squisitamente manageriale. Il progetto verrà ripreso e realizzato da un altro toscano, Antonio da Sangallo il Giovane, che venderà poi l'edificio nel 1546 al cardinal Giulio Ricci di Montepulciano. Lo stesso Battista Franco, scenografo nel teatro di via Giulia, aveva dipinto in questa strada la facciata di una casa, poi perduta. La coesistenza, infatti, di artigiani altamente specializzati e di personaggi facoltosi e ricchi costituiva un humus promettente, favorendo i contatti e le committenze, per le attività imprenditoriali artistiche e teatrali.

Se la testata finale della strada, con la zona dei Banchi, le rovine del futuro utilizzate come teatro, e la chiesa dei Fiorentini, era diventata l'area degli «emergenti» e degli artigiani specializzati, al lato opposto essa scopriva un degrado estremo. In un vicolo non lontano da questa zona, detto «Calabragia» (oggi vicolo Cellini), abitavano nel XVI secolo tutte le cortigiane «camisare» (per la camicia gialla), spagnole o ebreo convertite. E nemmeno la costruzione della grandiosa residenza della famiglia Farnese riuscirà ad alzare il tono della via. Mariano Armellini, parlando della chiesa di San Nicola, alle spalle di via Giulia, cita un documento dell'Archivio Vaticano del 1556, scritto da un prete, che descrive la zona occupata da «150 case di gente vilissima, meretrici, hosti, alloggiatori e persone disoneste», che non frequentava affatto le cerimonie religiose. Lo stesso Annibal Caro la vive e descrive in questi anni negli *Straccioni* come un «luogo equivoco», dove si mescolano ladri, prostitute, artigiani, nobili, mercanti, religiosi e «popolino». Un luogo, insomma, di forti contraddizioni sociali, in cui la vita permanentemente si disordina, e quindi adeguato alla nascita di un teatro aperto a tutti, «pubblico».

(Bibliografia e fonti di riferimento: Archivio Storico di Sutri, *Notaio Pierleoni*, anno 1551, c. 4 ss.; Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architetti*, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, Torino, Einaudi, 1986, p. 580; Camillo Fanucci, *Trattato di tutte l'opere pie dell'alma città di Roma*, Roma per Lepido Facij & Stefano Paolini, 1600, pp. 376-377; Luigi Salerno, Luigi Spezzaferro, Manfredo Tafuri, *Via Giulia: una utopia urbanistica del '500*, cit., pp. 75-76 e 314-321; Emilio Re, *Commedianti a Roma nel secolo XVI*, «GSLI», LXIII, n. 2, 1914, p. 29; Anna Rita Romani, *Suggestioni manieristiche in una commedia popolare del XVI secolo: «La Ruffiana» di Ippolito Salviani*, «Sincronie», n. 10, luglio-dicembre 2001; Arnaldo Bruschi, *Bramante architetto*, Bari, Laterza, 1969, pp. 593-608 e 946-959; Alfredo Proia, Pietro Romano, *Roma nel Cinquecento. Arenula (rione Regola)*, Roma, Tip. Agostiniana, 1935, p. 104; Ferdinando Taviani, Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 181-190 e

336-337; Roberto Ciancarelli, *Committenza e spettacoli nella Roma sistina: il teatro tra liturgia e società civile*, «Biblioteca Teatrale», n.s., n. 7, 1987, saggio poi ampliato e aggiornato: *Sistemi teatrali nel Seicento*, cit., pp. 19-55; Gian Ludovico Masetti Zannini, *Gli inventari della Compagnia dei Bresciani*, «Brixia Sacra», 1969; Idem, *La Compagnia dei Bresciani in Roma nel IV centenario della fondazione*, Brescia 1969; Christoph Luitpold Frommel, *Il palazzo dei Tribunali in via Giulia*, in *Studi bramanteschi*, Atti del Congresso Internazionale [Milano-Urbino-Roma, 1970], Roma, De Luca, 1974, pp. 523-534; Paolo Portoghesi, *Roma nel Rinascimento*, Milano, Electa, 1971, vol. I, pp. 55-57, vol. II, p. 434; Mariano Armellini, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Roma, Tipografia Vaticana, 1891, parte II, cap. 7).

II. I moderni comici improvvisatori

I documenti che seguono, di cui è autore Giovanni Briccio, presentano un quadro molto concreto e individualizzato della pratica improvvisativa dei dilettanti romani, da un punto di vista sia sociale sia tecnico. Si tratta di un *Indice* di cento attori improvvisatori romani che hanno recitato con l'autore, accompagnato da un elenco di «personaggi», ossia di tipi fissi, ritenuti essenziali dai «comici moderni» nel teatro «all'improvviso». Il primo di questi documenti – l'*Indice* – è accompagnato da note su alcuni attori in cui si danno tutte quelle notizie biobibliografiche che, per la natura del documento, non possono essere inserite nella *Scheda*.

1) Da [Giovanni 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* (Archivio di Stato di Roma, *Cartari-Febei*, vol. 115, cc. 232v-236v).

Francesco Cecchino, che prima fu soldato, poi sartore, quale faceva bene il Pantalone, il Todesco, et un Lombardo ridicolo. Girolamo de' Rossi Romano Maestro di scuola di Grammatica faceva bene un Burattino.

Pietro Pelagallo Ligatore di libri indorati faceva la parte dell'Innamorato.

Tomaso Bini Barbieri dilettavasi fare una parte da sciocco.

Francesco Iacobilli faceva bene una Serva, et un Giudio.

Horatio Lungo Romano fece bene un innamorato, benché sia universale in ogni parte, e al presente Gentiluomo del Eminenza V[ostra] Cardinale Arcioli.

Antonio Rappone Romano, che prima fu musico di S. Pietro in Roma, fu universale in ogni parte. Egli fece da Donna, essendo giovinetto, e da fantesca, poi fu raro nella parte di Trastullo, del Facchino, del Graziano, del Perugino, del Pan-

talone, Genovese, Fiorentino, et altre lingue. Fu di gran conversatione, burlevole, motteggiatore, arguto, e faceto; ne' tempi carnevaleschi fu un grande beffeggiatore di maschere, copioso di materie ridicole, amato assai da Principi. Esercitò gran tempo offizij di Dogana, ma nel recitare fu alquanto mordace, motteggiando spesso persone particolari, ma però con qualche destrezza, onde soleva dire, io li mordo, ma par ch'io li baci¹⁰⁹.

Francesco Campana Bolognese, Orefice, havendo osservato assai il recitar de' Comici di Lombardia, si diede alla parte del Pantalone, et con buona lingua venetiana, et bella presenza, riuscì unico, et bravo recitante¹¹⁰.

Francesco Morone Milanese Gioielliero, di bella presenza, fece esquisitamente la parte di Zanni; et dilettavasi il Carnevale di beffeggiare le mascare con molto gusto del popolo.

Lorenzo Leandri Veneziano, Chirurgo, havendo assai caminato, et navigato pel il Mondo, particolarmente nella Turchia, si diede a fare un Pantalone, molto laudabile.

Francesco Strozzino Romano fu prima Musico di S. Giovanni Laterano in Roma, poi si diede al servizio della Corte; e servì molti Principi e Cardinali, huomo nel dir pronto, et faceto, che recitava da Zanni con molta franchezza.

Matteo Lucchini Romano, vermicellaro faceva un Pantalone assai bene, era di bella presenza, e di gentili costumi.

Vincenzo Strozzini Romano, Orefice, fratello del passato Francesco Strozzino, faceva una parte di Fantesca, quale per esser nano, e gobbo, appariva in scena molto ridicolo¹¹¹.

Giovanni Battista (Pinuccio detto) de Testoribus, Romano, benché fusse assai giovinetto, riusciva assai mirabilmente nella parte di Donzella innamorata, ma hebbe troppo breve statura, e visse poco.

Bartolomeo Alessandrino, Lombardo, di Alessandria della Paglia, per esser stato soldato, e pratico del Mondo, recitava assai bene un Zanni, nella nativa Lingua, et era di molta presenza, e di gran conversatione.

... Capograno Romano fu studente in Capranica, et uscito da detto Collegio, si fece Dottore. Questo da giovinetto per esser bellissimo, fece da Ninfa nelle Pastorali, che meglio non poteva desiderarsi. Poi si diede a contrafare un vecchio francese con molta sua lode, lasciò per attendere a i carichi di Podestaria.

Bernardino Mosciglione di Velletri, Dottore, d'ingegno molto acuto, pronto e faceto, essendo giovinetto, e di gran presenza, contrafaceva una Donna velletrana del suo Paese molto esquisitamente, poi essendo stato in Napoli et havendo ap-

¹⁰⁹ Come «Antonio Raponi» firma un sonetto caudato in fine a *La selva incantata* di Matteo Pagani (cit.), alla cui rappresentazione probabilmente prese parte.

¹¹⁰ Francesco Campana faceva parte dei Divisi con il nome di «il Cassato» (cfr. *infra*, nota 115).

¹¹¹ Vincenzo Strozzini faceva parte dell'Accademia dei Divisi con il nome di «il Compartito» (cfr. *infra*, nota 115).

presa bene detta Lingua, fece da Dottor Coviello mirabilmente, e tal volta improvvisava un Villano Corese assai ridicoloso.

Raffaello Riccioli Romano, Musico, et bravo Sonatore di viola, recitò prima molto bene da Donna, poi fece molte altre parti assai bene, et fu un bel Dicitore. Mandò in luce dui Comedie, il Vecchio geloso, et ...¹¹²

Francesco Calori recitò da Serva assai compitamente.

Francesco Antonio N. di Arpino praticò assai con il Cavalier Giuseppe Cesari di Arpino famoso pittore, et lavorò di musaico nella Cupola di S. Pietro, huomo di grande, et bella presenza, et fece una parte di Pasquarello, che assai diletta¹¹³.

Bastiano N. Stufarolo, et barbiere, huomo assai spiritoso, inclinato a cantar in rima all'improvviso con molta maraviglia, fu pronto, e faceto, et fece molto bene una parte da Burattino.

Francesco Paganelli Romano Notaio, alcune volte fece un Pantalone, et fu huomo molto intendente, et di amorevole, e benigna conversatione.

Ottavio De Fractis Romano, Banderaro, giovane di vivace ingegno, recitò da innamorato assai bene, perché si vestiva di quella passione, che rappresentava onde appariva sì naturale, che non pareva che imitasse, fu in Roma unico, e molto amato, hebbe dui fratelli di esquisiti costumi, uno litterato in lingua Greca, e Latina, bravo poeta, che alcune volte recitò alcune parti gravi, l'altro detto Marco Antonio, che alcuna volta ha mostrato il suo bell'ingegno, col fare alcuna parte ridicolosa¹¹⁴.

¹¹² Raffaello Riccioli fece parte della Accademia dei SS. Imbiancatori con il nome di Impennellato. Il *Vecchio geloso* venne pubblicata a Viterbo da Gerolamo Discepoli nel 1605. Nella dedica a Giovanni Pietro Caffarelli del 15 aprile 1605 si dice che venne rappresentata nel palazzo di Caffarelli di fronte a «Cavallieri, e Dame». L'edizione è preceduta da composizioni di Arrigo Falconio, Alessandro Coperchi, Gaspare Murtola, Carlo della Serva, Decio Longhi. Prologo e cinque atti in prosa. Saverio Franchi riporta questo giudizio di Lacroix: «Comédie rare et des plus facétieuses: un des personnages se fait donner le *catalogo di tutte le puttane del bordello, con il loro prezzo*. Le vieux Demetrio, le héros de la pièce, est un *becco, arcibecco, becchissimo cane*; sa femme Plautilla a deux amants, le français Ciriaco et le *scolaro* Emilio. La *ruffiana* Berta et Brasciola, valet du capitaine Tamburodomonte, parlent les dialectes vénitien et padouan». In realtà Brasciola parla romanesco. Cfr. Saverio Franchi, *Drammaturgia romana*, cit., pp. 35-36. È probabile che Riccioli, abile nelle parti femminili, interpretasse nel *Vecchio geloso* Berta, che ordisce l'intreccio e tira le battute più sconce. L'altra opera a cui allude Briccio è la tragicommedia *Il furioso*, dedicata a Stefano Pignatelli il 10 marzo 1610 e nello stesso anno pubblicata a Viterbo da Girolamo Discepoli. Si svolge in Ravenna. È in cinque atti e in prosa con ben diciotto interlocutori (fra cui Theodorico, Boetio, Morfeo, Criseide). Cfr. *Ivi*, p. 58.

¹¹³ Cfr. *ultra*, il capitolo *Il teatro al Corso del Cavalier d'Arpino*.

¹¹⁴ Ottavio de Fractis (o Frattis) è accademico Affumicato e Diviso con il nome di «il Remoto». Un suo sonetto è premesso a *La selva incantata* (cit.) di Matteo Pagani, e un altro a *Li tre finti villani* di Francesco Guerrini, dedicata al cardinale Biscia e pubblicata da Ruuli a Orvieto nel 1632 (cfr. la nota seguente).

Lorenzo Monetti da ... Dottore, essendo giovinetto, fece da Donzella, quale per esser studioso in Poesia, e nell'arti liberali, con voce donnesca, con gesti vez-zosi, fece sì bene detta parte, che meglio non si poteva desiderare, oltre di questo, cantava, et sonava musicalmente, il tutto con molta grazia.

Giulio Cesare Monti Lombardo, ma allevato in Roma, uomo di lettere, che esercitò gran tempo l'uffitio di Censorato, diletto di Poesia Lirica, e musica, et celebre sonatore di monocordo, fece in Comedia la parte di Burattino, chiamandosi Trivellino, al pari de' i migliori, che habbia havuto Roma, uomo ne' suoi detti pronto, risoluto, ridicoloso, e faceto, in conversatione grato, e piacevole, ne' tempi di Carnevale famoso beffeggiatore di mascare, et ha mandato in luce una Comedia detta ... et alcune bravure da Capitano¹¹⁵.

Dui fratelli Pietro, e Giovanni Battista Traccani tessitori di bello ingegno, quali recitavano da donna, e da uomini, al tempo della peste del 1630 andarono nella Lombardia medicando detto male, dove perirono ambidui.

Matteo Pagano Romano Pittore familiare del Cavalier d'Arpino pittore illustre, recitava da Villano Norcino molto bene, volse ancor'egli mandare in luce una Comedia, detta La Magia d'Amore, con un'altra detta ... et non so che Discorso, ovvero Dialogo del Campidoglio, costui lavorava bene di musaico, e spolveri di fontane¹¹⁶.

¹¹⁵ Il censorato era la carica di censore o di revisore che poteva riguardare un'accademia, un collegio o un incarico della Chiesa. La commedia di Giulio Cesare Monti a cui Briccio si riferisce è *Il servo finto*, Viterbo, [Bernardino Diotallevi], 1634. È dedicata al Signor Vincenzo I Erculano. Prologo, 5 atti. La scena «si finge in Cipri». I personaggi: Leandro, Pasquarello servo, Pantalone medico, Cintia figlia di Pantalone, Rosetta sua serva, Trivellino servo, Flavia, Silvio, Polcinella ovvero Grillo servo, Re di Cipri, Aristandro, Capitano de sbirri, Nuntio. Cfr. Saverio Franchi, *Drammaturgia romana*, cit., p. 206. Monti, poeta e drammaturgo, fece parte dell'Accademia dei Divisi con il nome di «il Discordante». Un suo componimento poetico è dedicato a Luca de Carli (pseudonimo di Giovanni Briccio), autore de *La Schiodatione di Christo dalla Croce* (Viterbo, Discepoli, 1619). Un altro sonetto è premesso a *La Vittoria* (Viterbo, Discepoli, 1620) del poeta Alessandro Guarnelli, segretario di Alessandro Farnese. Questa commedia è dedicata (probabilmente il 30 ottobre 1619) da Giovanni de Nobili al cardinale Giovanni Cesi, protettore e principe dell'Accademia dei Divisi. L'opera, come si dice nella dedica, era stata recitata con successo, alcuni anni prima, dai Divisi. In seguito, il testo manoscritto era pervenuto a Giovanni de Nobili, che era al servizio del dedicatario da dodici anni. I componimenti poetici sono scritti dagli accademici Divisi: dallo stesso de Nobili – il Disperso, Giulio Cesare Monti – il Discordante, Giovanni Briccio – lo Spartito, Francesco Campana – il Cassato, Giulio Cesare Valentino – l'Astratto, Lodovico Perini – lo Scampagnato, Lodovico Ottavio de Fractis – il Remoto, Giovanni Angelo Santini – lo Sbandato, Vincenzo Strozzini – il Compartito. È probabile che Monti, stando a quanto dice Briccio, abbia interpretato Iommo, servo scemo del vecchio Pasquale. Roberto Ciancarelli (*Drammaturgia dei principianti. Notizie su una raccolta manoscritta di opere sceniche romane del Seicento*, «Teatro e Storia», anno IX, vol. 16, 1994, p. 400) segnala una commedia di Monti manoscritta: *La verità sprezzata*.

¹¹⁶ Matteo Pagani, romano (m. nel febbraio 1637), pittore, accademico Unito di

Giovanni Angelo Santini, detto Toccafondo, Romano, figliuolo di Giacomo Santini Senese, quale perché recitava bene da Villano Senese, si pose il nome di Toccafondo, che passò in Giovanni Angelo, quale, come il padre, recitava bene da Villano, ma Norcino, e da vecchio Francese, et Negromante; Costui fu Pittore, et per una infermità divenne mancino, onde si diede a investigare Grotte, Catacombe, et ogni nuovo sotterraneo di Roma, cercando i Corpi de' Santi Martiri, et venne così raro in questo, che fu amato da molti Principi, perciòché non si trovava chi sapesse caminar per dette Grotte, più intrigate che il laberinto di Dedalo, dove molti curiosi di andarvici vi morsero; fu al fine perseguitato di modo, che morse assai sfortunato, e povero, benché avesse guadagnato per il passato gran denari¹¹⁷.

Jacomo Spadarini Romano, Pittore Bottegaio, et indoratore, nel suo mestiere eccellente, essendo stato in Napoli, apprese a recitar bene una parte di Pasquarello.

Giovanni Cerrone da Colle di Scipio Maestro di Scuola di Grammatica, prima che egli fusse Sacerdote, e Canonico, faceva esquisitamente da Villano Norcino et molto meglio da Giudio.

Ascanio Maestro di Scuola di Grammatica prima che fusse Canonico di Civita Castellana, recitò eccellentemente da Napolitano, da Satiro, e da Villano Urbinato.

Francesco Lisbona Romano di razza Portuguese fece da Capitano Spagnolo, morse meschinamente.

Felice Cima Romano, Studente nel Collegio di Capranica, fu il primo, che mettesse la parte di un Francese grave in un servo sciocco, da lui nomato Raguett, parte molto ridicola, quale lui faceva in supremo grado, e molti poi hanno cercato d'imitarlo. Francesco Massarino fece bene da Donna.

Verovio Giovane di belle Lettere, e di gran presenza fece una fantesca fuor di modo verisimile, dilettrandosi anco di fare alcune altre parti da lui inventate¹¹⁸.

Roma detto il Vigilante, nonché zio dell'autore drammatico Giovanni Andrea Lorenzani, è autore della *Maggia d'Amore*, pastorale dedicata al Cavalier d'Arpino. Venne pubblicata a Ronciglione da Ludovico Grignani e Lorenzo Lupis nel 1619. L'autore si lamentò della stampa. L'altra opera a cui accenna Briccio è, più esattamente, il *Dialogo della vigilanza* (Roma, Ludovico Grignani, 1623). Un sonetto di Pagani è premesso al testo e dedicato a Francesco Guerrini, accademico Infuriato autore de *Gl'innocenti querelati*, Roma, Guglielmo Facciotti, 1628. Sull'attività teatrale e le altre opere di Pagani, si veda *infra*, il capitolo *Il teatro al Corso del Cavalier d'Arpino*.

¹¹⁷ Giovanni Angelo Santini faceva parte dell'Accademia dei Divisi con il nome di «lo Sbandato».

¹¹⁸ Paolo Verovio fu aggregato all'Accademia dei Nascosti con il nome di «il Solitario». Un suo madrigale è nel paratesto dell'*Escharistumerotos ovvero I contenti d'amore* (Roma, Landini, 1639), commedia ridicolosa del romano Carlo Tiberi, che apparteneva alla stessa accademia con il nome di «il Disprezzato». È quindi probabile che Verovio abbia interpretato le parti di servetta nelle commedie ridicolose di Tiberi: Finetta nella commedia citata; Violetta in *Hoggi corre quest'usanza*, Ronciglione, s.e., 1641 (ristampata a Velletri nel 1665); e Sordellina ne *Li tre amanti burlati*, Terni 1637 (ristampata a Todi, s.e., 1672). Su Tiberi cfr. Luciano Mariti, *Commedia ridicolosa*, cit., p. XXV.

Antonio Balletti Bolognese pittore, huomo di grata conversatione, quale faceva assai bene un Gratiano, et fu di bello ingegno, e presenza.

Alessandro Fancioli bicchieraro fu dedito, fin da fanciullo alle baie, et a far il Mimo, laonde riuscì buono nella parte del Dottor Coviello, nel Claudion Procurator Franzese, et particolarmente nel Giudio.

Pietro N. detto Roncione huomo dato alla servitù della Corte, di bell'ingegno, che faceva eccellentemente una parte da Zanni¹¹⁹.

Antonio Fonte faceva bene da Serva.

Andrea De Factoribus Romano Dottore di Legge, huomo di piacevoli costumi, di affabile conversatione, faceva in scena benissimo una parte di vecchio grave, et assai meglio un Prencipe, o simil Personaggio, discorrendo con molta moralità.

Pietro Antonio Bolognese Barbieri, et Chirurgo fece bene da Burattino, et era in vero d'ingegno assai spiritoso.

Giorgio Sebastiani da Sabina, huomo dedito all'Armi, e come tale faceva bene da Capitano, fu copioso nel dire, che porgeva i suoi vantì con una estrema enfasi, et energia, bravo dicitore, che non hebbe pari in Scena.

Marco Bonaventura Romano, quelle poche volte, che in casa sua per suo diletto recitò tra i suoi parenti, una parte di servo francese sciocco, la fece esquisitamente, essendo in scena di una gran presenza.

Pietro Paolo Grappolini Romano, huomo Studioso, Humanista, dato alla Poesia, al presente Segretario in Corte, recitò assai valentemente da Innamorato.

Angelo Cardello Romano ha recitato anch'egli molto bene da Innamorato¹²⁰.

¹¹⁹ Un Giovanni Pietro Roncione «che abita con la famiglia in una delle case che abitavano sulla strada S. Felice» (*Adì Barb. Indice*, c. 173) è stato rintracciato da Elena Tamburini, *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'Arte*, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 72, nota 64. È possibile che sia un parente di quel Don Pasquale Roncioni individuato da Ciancarelli come mastro di casa dei Pamphilj e autore del *Don Pasquale in Villa* (Ronciglione 1675), e forse della commedia, allestita nel 1642 al Teatro Grande, alla corte di Antonio Barberini, «che ha per autore – recitano gli Avvisi – un certo Roscione (Roncioni?) che introduce un Pasquale mezzo sciocco, che dà materia di ridere assai» (Elena Tamburini, *Ivi*, p. 51). Prima del *Don Pasquale in villa* il personaggio era apparso nella commedia *Il Fausto ovvero il sogno di Don Pasquale* di Francesco de Luco Sereni, Roma, Dragoncelli, 1660, che a sua volta rimanda a una tradizione anteriore (Saverio Franchi, *Drammaturgia romana*, cit., pp. 343 e 386-387). Sul personaggio del Don Pasquale si veda il saggio di Ciancarelli nella prima parte di questo Dossier (*op. cit.*, pp. 90 e 119-120).

¹²⁰ Angelo Cardelli, romano, è accademico Infuriato, detto «il Vendicativo». Un suo sonetto, indirizzato all'autore, è anteposto a *Il trionfo d'amore* di Francesco Guerrini, romano, detto «l'Indomito» nella stessa Accademia degli Infuriati. Questa commedia ridicolosa è pubblicata a Macerata nel 1636 e dedicata al Conte Lodovico D'Agliè, consigliere di Stato e ambasciatore dei Savoia presso la Santa Sede (papa Urbano VIII). Il testo è preceduto e seguito da poesie indirizzate all'autore da altri accademici Infuriati. Guerrini è autore di altre ridicolose: *Gl'innocenti querelati*, Roma, Guglielmo Facciotti, 1628; *Li tre finti villani*, Orvieto, Ruuli, 1632, dedicata al

Francesco N. detto Martellino Stringaro, uomo allegro, gioviale, e di lieta conversazione, fece assai bene da Burattino.

Bernardino De Bellij Romano Dottore, ha recitato da Pasquarello, tal volta da Siciliano.

Curtio Mathei Romano Medico Empirico, di bello, e grave aspetto, dedito alla Poesia, recitò da Parasito, e da Servo astuto.

N. hebreo chiamato Dente di ferro recitava assai bene da villano Norcino, quali haveva per molti anni osservato ne' Villani detta lingua, e dilettavasi il Carnevale da Norcino beffeggiare le Maschere. Costui in un gran pericolo di affogarsi in fiume per disperatione, miracolosamente fu dalla SS. Vergine illuminato, il che si fece Christiano, e fu sempre buon'huomo.

Cosimo Romano, uneco, et raro Semplicista [erborista], praticò in molti luoghi d'Italia, recitò benissimo da Pasquarello. Livio suo fratello, che faceva fiori di seta, faceva bene da Zanni, e da Pantalone.

Francesco Radegni faceva da Fantesca.

Ernesto N. Romano, virtuoso, Musico, et organista, uomo allegro, faceto, et dedito alle burle, in Comedia faceva bene un Pantalone, et contrafaceva anche le lingue. Si diede al servizio della Corte, e fu tanto familiare (partito di Roma) con il Cardinal Duca di Mantova, che più non si può dire, ma per non saper fare, cadde in un attimo dalla grazia sua, et lo fece morire di disagio dentro una gabbia di legno in mezzo di una piazza, troppo severamente.

Alessandro Panzani fece anch'egli da Pantalone.

Flaminio Mula Bolognese, nella parte di Gratiano è stato gratioso, naturale, non punto affettato personaggio, fu sensale di Banchi, et nel fine esercitò officij di Dogana¹²¹.

Camillo ... figliuolo di Padre, e Madre histrioni rari, fu sartore, ma per il suo bell'ingegno si diede alla dessallazione, et al medicare empiricamente. Recitò bene da Pantalone, tal volta da Zanni, di modo che il Cardinal Barberini chiamatolo a sé, li comandò, che chiedesse una grazia a suo modo, la quale ottenne.

Girolamo Sbafelli Romano Studente nel Collegio di Capranica, imitando un Matto di Roma, detto Brutt'e buono, lo introdusse in Comedia, e lui diede primieramente luce, per far ridicolosamente una parte di Sciocco, si pose al servizio dell'Ambasciatore di Venezia, et in Venezia morse. Fu insieme di costumi et semplice et vivace.

N. Frullerio Dottore in Legge, che fu Giudice in Roma di Borgo, fece esquisitamente un Villano del suo Paese Perugino, et in luoco di maschera, si dipingeva il volto.

cardinale Lelio Biscia, che era uno dei protettori di Briccio; *I cinque carcerati*, Macerata, s.e., 1634; *L'ingiusto castigo*, Bracciano, Antonio Landini, 1637; *La legge d'amore*, Ronciglione, s.e., 1641.

¹²¹ Flaminio Mula era accademico Diviso detto «il Separato» e accademico Affumicato come si deduce dai sonetti premessi alla citate commedie: *La Vittoria* di Alessandro Guarnelli e *Li tre finti villani* di Francesco Guerrini.

Giovanni Andrea Artizone doppo il corso di studij si diede al servizio di alcuni Precipi, et recitò molto compitamente una parte da Innamorato, era anco Musico, et sonava di viola da gamba, facendo bene da Pedante.

Giuseppe Boscianti da Colle di Scipio Notaio Collaterale del Capitolio recitava da Villano Norcino.

Giovanni Battista Ferraiolo Napolitano Orefice, faceva prima da Servo, ma essendo presa in uso la parte di un Pullicinella Napolitano sciocco, in Roma egli felicemente si pose a farlo, et si accozzorno insieme vita, lingua, voce, et gratia.

Giulio Martinelli fece da Donna.

Giovanni Battista Candido da Innamorato.

N.N. alias Stuppino, fu Armando, ma di bel virtù, et ingegno, che venne a tale, che si addottorò in Legge, fu si' vago del recitare, che andò in Lombardia per apprendere quelle lingue, e tornato, fece eccellentemente un Dottore Franzese detto Stuppino, che in Roma non era in uso, parlava anco ben Bergamasco, e Genovese.

Nicolò Borsello Berrettaro havendo buona lingua Spagnola fece assai bene un Capitano, egli fu Romano.

Tomaso ... Eunuco Fiorentino, Musico di S. Pietro di Roma, avanti fusse Sacerdote, fece assai bene una Serva Fiorentina.

Gasparo De Jacobi Dottor in Legge recitava da Franzese.

Stefano Ciaci Romano Dottore in Legge, et Astrologo, e Musico, recitò assai bene da giovane innamorato.

Alessandro Benetti Romano Studente, introdusse di nuovo in Scena la parte di un villano Abruzzese, chiamata detta parte Babbione¹²².

Pietro Paradisi di Civita Castellana, avanti fusse Canonico della sua Patria, stando in Corte di Roma, fece eccellentemente da Capitano, havendo voce, vita, presenza, e gesti, con molta materia, uniformi a detta parte. Fu anco Musico.

Flaminio Pittore Urbinate, recitò da Pantalone vivacemente¹²³.

¹²² Babbione non compare nelle opere a stampa di Alessandro Benetti (pseud. Benedetto Lassari). Benetti ha pubblicato *I Torti vendicati*, Roma, Michele Cortellini, 1654. Nella dedica a Lucida Gallica, dall'Aquila, dichiara che fu composta nel 1632, poi sepolta e di nuovo ricomparsa nel 1641 per essere rappresentata nel Collegio Capranica di Roma. Si svolge a Roma, è in cinque atti e in prosa, e con personaggi interessanti come Capitan Lampifolgore, Ciumaca paggio romanesco e il citato Gio. Gurgolo «bravo» calabrese. Pubblicata con lo pseudonimo di Benedetto Lassari, è la commedia ridicolosa *Gli Amori Disturbati*, Roma, Moneta, 1660, dedicata a Monsignor Cruciani, mastro di casa di Alessandro VII, più volte ristampata (cfr. Saverio Franchi, *Drammaturgia romana*, cit., pp. 312, 339 e 446). Benetti è anche autore di un'interessante commedia: *Lo Scherno di Giove ovvero Li dei mascherati*, edita a Venezia presso G. Battista Combi nel 1636. È in cinque atti, ambientata «dove si vuole», presenta un'inedita convivenza fra divinità olimpiche e maschere.

¹²³ Si tratta di Flaminio Allegrini, nato nel 1587 e del quale si sa con certezza che fu preso nella bottega del Cesari all'età di quattordici anni (Herwarth B. Röttgen, *Il cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino*, cit., p. 137).

Virgilio Verucci Romano, Dottore in Legge, recitò da Pantalone, costui avendo comperato li scartabelli d'un histrione, compose alcune Comedie, quali mandò in luce sotto nome suo, benché l'invenzione fosse di altri, e furono Li diversi Linguaggi, Li Stroppiati, Il Dispettoso marito, La Spada fatale, et altre dua¹²⁴.

Bernardo Orlandi, avendo osservato assai i Comici di Lombardia, fece in Roma assai bene un Gratiano, e tal' hora un Genovese.

Orazio N. Abruzzese Cordaro di Corte di Cento, recitò bene da Pasquarello.

Francesco Righelli Veneziano, avanti fusse Canonico di S. Marco di Roma recitò da Pantalone, e mandò in luce due Comedie, Pantalone impazzito, et il Pedante Pazzo¹²⁵.

¹²⁴ Verucci è, insieme a Briccio, il più interessante autore di ridicolose. Le commedie a cui si riferisce Briccio sono: *Li diversi linguaggi*, Venezia, Alessandro Vecchi, 1609 (ed. moderna: Luciano Mariti, *Commedia ridicolosa*, cit., pp. 107-206); *Li stroppiati*, Venezia, Alessandro Vecchi, 1609; *Il dispettoso marito*, Venezia, Alessandro Vecchi, 1612; *La spada fatale*, Viterbo, Discepoli, 1618. Altre commedie di Verucci: *La Portia*, Viterbo, Girolamo Discepoli, 1609 (ristampata più volte, anche col titolo cambiato in *Il matrimonio per accidente*, Bologna, Carl' Antonio Peri, 1665); *Ersilia*, Viterbo, Discepoli, 1616; *Il vecchio innamorato*, Viterbo, [Pietro e Agostino Discepoli], 1613, ma non reperibile (poi ristampata a Viterbo nel 1619); *Il servo astuto*, Venezia, Vecchi, 1610; *La moglie superba*, Viterbo, Discepoli, 1621 (ed. moderna in Mario Apollonio, *op. cit.*); *La vendetta amorosa*, Orvieto 1624; *La Colombina*, Foligno, Agostino Alteri, 1628, poi, con alcuni nomi cambiati (Bufetto e Tombolino invece di Burattino e Frittellino) e senza il *Prologo di Pulcinello* è riedita come *Pulcinella amante di Colombina*, Ronciglione, [Giacomo Menichelli, 1676]; *Il Pantalone innamorato*, Viterbo, Girolamo Discepoli, 1613 (ma ristampa del *Vecchio innamorato*); *Le Schiave*, Foligno, Alteri, 1629. Per un'analisi critica di questa drammaturgia, che ebbe una grande diffusione con numerosissime riedizioni e ristampe (fino a undici), cfr. Luciano Mariti, *Commedia ridicolosa*, cit., pp. CLXXI-CLXXIV, *passim*.

¹²⁵ Francesco Righelli di Mantova pubblica *Il Pantalone impazzito* a Viterbo, presso Girolamo Discepoli, nel 1609, con dedica del libraio romano Giovanni Senese a Paolo Mellino. La commedia verrà poi più volte ristampata: a Viterbo, da Girolamo Discepoli nel 1613; a Venezia da Pietro Usso nel 1628; a Orvieto da Rinaldo Ruuli nel 1632 (ampliata e corretta dall'autore). Il testo della commedia, secondo l'edizione del 1613, si può leggere in Luciano Mariti, *Commedia ridicolosa*, cit., pp. 207-271. L'altra commedia, citata da Briccio, è *Il pedante impazzito*, pubblicata a Bracciano da Fei nel 1629. In cinque atti. Personaggi: Pantalone de Sguarnazzoni, Polidoro, Zan Boron servo, Astrolofio Pedante, Cinthio, Policinella servo sciocco, Claudio Zampogna Francese, Erminia, Cortesia serva. Si svolge a Venezia. Briccio non cita altre tre commedie ridicolose di Righelli. La prima è *L'osservata fede* (Macerata, Pietro Salvioni, 1631), in tre atti. Personaggi: Pantalone de Ventosi, Horatio, Fabio, Zan Stoppino servo, Claudio Mercorella, Cornelia, Violante, Marcotia serva, Tartaglia corriere. La scena si finge in Roma. La seconda commedia è *La serva astuta*, Macerata, Eredi di Pietro Salvioni & Agostino Grisei, 1632. Cinque atti in prosa. Personaggi: Piero de Marzellini Venetiano; Eurialo figlio; Cinthia non figlia, ma datali in custodia; Fulgentia serva vecchia; Zan Pignata servo; Tofano de Maduri Venetiano, creduto morto; Tarsia moglie; Leonora figlia; Corina serva; Monsù delle Scarpette Francese; Delia figlia; Franceschina serva; Calavrone Capitano; Pasquarello servo; Diomede Pedante; Coviello Padre di Cin-

N. Ricchetti Romano Notaio Collaterale di Campidoglio fece un innamorato assai graziosamente.

Giovanni Battista Modello Lombardo Mognaro ha sempre recitato da Zanni bene.

Nicolò Bonatio Lombardo giovane di belle Lettere, et gratio Poeta recitò bene da innamorato.

Giovanni Antonio Gallina, Cantor Musico di S. Maria in Trastevere, Veneziano, ha recitato bene da Pantalone.

Francesco Corbelletti Stampatore diligente in Lingua Latina, e Greca, recitò essendo giovane, assai bene, le opere imparate a memoria¹²⁶.

Andrea Fei Stampatore esquisito, in latino, greco, et hebraico, recitò anch'egli nella sua gioventù molto bene opere imparate¹²⁷.

Alessandro Pantani faceva da Pantalone.

Francesco Radegni fu una buona Serva.

Antonio Fonte non fu meno del detto.

N. ... detto Taglietta fu buon Zanni.

Michele Pellicciario Romano fece da Pantalone.

Marco Tulio giovane Studioso ha recitato bene da innamorato.

Francesco Messillo Romano Cantore Musico nelle prime Cappelle di Roma, avanti fosse Benefitiato di S. Pietro in Roma, recitava assai bene da Pasquarello, talvolta da Pulcinella.

Luca Pinti fu Sartore, e fece da Capitano Spagnolo.

N.N. Spagnolo recitava da Donna Spagnola.

Alessandro alias detto Lo Spagnoletto, avanti che egli fatto vecchio divenisse sordo, recitò molto bene da Pantalone.

Alessandro Recchia Dottore di Legge avanti che andasse in Spagna per spedizione del Nunzio, che fu il Cardinal Cennini, recitò assai bene alcune parti da Servo, e capi di famiglia.

Domenico Chiaccarini Romano, pittore, huomo di rari costumi, quale doppo Stuppino fu il primo a far un vecchio franzese.

Fabio N. Leutino, e Maestro di detto suono, fu un raro Burattino, e di sì piacevole conversazione, che fu amato da molti Precipi de' suoi tempi.

thia; Tartaglia. La scena si finge in Roma. Franchi segnala un'edizione romana del 1630 per Pietro Salvioni, ma irreperibile. La commedia sarebbe stata pubblicata, già nel 1611, a Foligno, da Vincenzo Colombara e Pietro Discepoli (Saverio Franchi, *Drammaturgia romana*, cit., p. 173). La terza commedia, in cinque atti e con dodici personaggi, è *La Flavia tradita*, Ronciglione, Domenico Dominici, 1614. È dedicata a Francesco Peretti marchese di Lamentana.

¹²⁶ Su Francesco Corbelletti (1584c.-1637), stampatore-editore di numerosi testi drammatici, cfr. Saverio Franchi, *Le impressioni sceniche: dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800* (ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con Orietta Sartori), Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1994, pp. 173-190.

¹²⁷ Sullo stampatore Andrea Fei (1579c.-1650) cfr. *Ivi*, pp. 267-274.

Alessandro Pietro Santo faceva un Zanni, fu Segretario di una Principessa, poi falli, e gode al presente un Canonicato in M[onte] Celso.

Il R.P.N. da Colle di Scipio dell'ordine di S. Domenico uomo di Santa vita, e Predicator raro¹²⁸.

Francesco Lommaia Banderaro.

Non sono mancati huomini nobilissimi, e Principi, che hanno in compagnia nostra privatamente recitato ne' loro Palazzi, ma questi non par che sia lecito nominarli per nome. Molti altri sono stati senza li predetti, ma io non ho voluto per hora nominare, salvo quelli che hanno meco recitato più di una volta.

2) Da [Giovanni Briccio]: *Quali sorti di Personaggi sono da imitarsi da' Comici moderni nelle favole all'improvviso.*

In generale, niun personaggio muta nome, benché si muti opera, ma il nome preso si tiene sempre, mentre non muta personaggio.

Può un personaggio, mutando opera, mutar stile, come il semplice essere astuto, e lo ignorante alquanto disciplinato, né alcuno è obbligato perseverare nel decoro incominciato, salvo in quella sola opera, che recita.

Pantalone, Stefanello, o Tofano sono una medesima cosa, dove si imita un capo di famiglia in lengua Veneziana.

Coviello Ciaola, è un Dottore Napolitano Capo di famiglia che piace.

Pasquarello è un bravo Napolitano, entra spesso come servo.

Claudion, o vero Guglielmo si finge essere un Dottore Curiale, o vero un Capo di Casa¹²⁹.

Raguett, è un servo francese sciocco.

Tartaglia è uno, che balbettando si finge servo sciocco.

Pullicinella è un Napolitano estremamente sciocco.

Capitano N. è un milantatore, e vantatore in materia di armi.

Parasito un servo, sommamente giusto, e goloso.

Babbione è una parte di Villano, in lengua Abruzzese semplice.

Norcino è un villano simile del Contado di Norcia.

¹²⁸ Il R.P.N. [Reverendo Padre N.] potrebbe essere Francesco Angelo Rapaccioli, nato a Collescipoli nel 1608 (m. a Roma, 15 maggio 1657). Chierico di camera e poeta, divenne cardinale nel 1643. A Rapaccioli è dedicata la commedia di Giuseppe Spinio *La luna nel pozzo*, recitata in casa del cardinale Colonna nel 1641 e pubblicata nello stesso anno a Velletri da Alfonso dell'Isola.

¹²⁹ Il riferimento a un'oscillazione di questa maschera fra Dottore e capo di casa è confermato dallo scenario *Claudione fallito* della citata raccolta corsiniana (atto I, scena XXX), simile a *Il Graziano fallito*, della raccolta di Basilio Locatelli *Della scena de' soggetti comici et tragici. Parte seconda, M.D.C.XXII*, Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. F.IV.13, Cod. 1212, scenario 25, cc. 209r-214v, atto II, scena XXV (trascritto in *I canovacci della Commedia dell'Arte*, a cura di Anna Maria Testaverde, Torino, Einaudi, 2007, pp. 385-394).

Gratiano è Dottore sciocco, del Contado di Bologna, capo di famiglia.
 Burattino è un servo ridicolo, alle volte astuto, del Contado di Modena, così
 anco i Trappolini.
 Zanni è simile al detto del Contado di Bergamo.
 Cicalone fassi sempre fiorentini, per il più usati né Corrieri.
 Genovese usati assai per hoste, e Mercatante.
 Perugino è attissimo per Vignarolo.
 Romani, per Dame, per Morosi, anco fantesche, et amici, e Prencipi.
 Un, che paia nel parlare Ameno, o Greco, buono per un Mago.

Scheda

I documenti, che qui trascriviamo, confermano l'esistenza di centinaia di attori che a Roma praticavano il «moderno teatro improvvisativo». L'*Indice* è scritto da Giovanni Briccio (1579-1645) fra il 1630, data citata nel manoscritto come anno della peste, e il 1645, anno di morte dell'autore. Nel 1680 il Cartari, che aiutava il Mandosio nella redazione della *Bibliotheca romana*, vide presso il figlio di Briccio, Basilio, numerosi manoscritti, fra cui dodici opere teatrali, e redasse una lista che comporta più di novanta inediti (Archivio di Stato di Roma, *Cartari-Febei*; Mandosio, 1687-1692). Fra i manoscritti anche il trattato, purtroppo smarrito ma di cui conosciamo l'Indice, intitolato *Della poesia comica et osservationi (Cartari-Febei, vol. 115, c. 232v)*, corredato dai documenti che Cartari trascrisse e che qui presentiamo: *l'Indice di tutti i più famosi recitanti di Comedie improvise* e *Quali sorti di personaggi sono da imitarsi da' Comici moderni nelle favole all'improvviso*. Il Cartari nel suo diario manoscritto riporta i titoli dell'interessante trattato che è dedicato ai «moderni comici improvvisatori». È attendibile che l'impostazione teorica dovesse muoversi anche nell'ambito delle consuete, dotte, aristoteliche disquisizioni sul «poema comico», come indicano i titoli di alcuni capitoli: *Origine della Comedia, A che fine tenda la Poesia comica, Della materia tragica e comica, Osservationi del Poema Drammatico*. Altri capitoli riguardavano problemi di composizione drammaturgica (*Del Prologo, Del Titolo dell'Opera, Circa li personaggi, Divisione della favola in atti, Del numero delle scene*). Tuttavia, le rimanenti parti del trattato non lasciano dubbi sulla generale concezione teorica. Il principio aristotelico della piena autonomia letteraria della tragedia, che, di fatto, aveva costretto trattatisti e teorici a stabilire una netta dicotomia fra testo scritto e spettacolo, sembra essere superato da Briccio. Il valore del testo, per Briccio, è essenzialmente «rappresentativo». I titoli – *Osservationi appartenenti al buon Comico et ben recitare con Dichiarationi di alcuni notabili et altro; Della divisione*

dell'opera in Atti secondo i comici moderni improvvisatori; Della Scena; De' Socchi e Coturni e Che cosa sia rappresentatione – rimandano a una catena di capitoli muta, ma eloquente. L'importanza conferita alla rappresentazione e la conseguente valorizzazione dell'attore collocano il trattato completamente fuori di quella linea dotta – che va da Robortello a Maggi, de Nores, Riccoboni, Castelvetro – imbrigliata dai canoni aristotelici in specialistiche discussioni intorno alla «forma classica» del «poema drammatico» (Bonora, 1970). In realtà, i principi teorici erano ormai messi in discussione dalla pratica teatrale e dal successo della Commedia dell'Arte, per cui non poteva ormai più esistere alcuna continuità con la forma classica del dramma comico; la continuità semmai riguardava soltanto la storia interna della teorizzazione dei generi drammatici. Di fronte alla crescente e nuova realtà del professionismo, ogni teorizzazione o sistema ideale di riferimento rivelava sempre più la propria arbitrarietà.

Il trattato del Briccio, che si rivolge «ai moderni comici improvvisatori», è un importante anello mancante lungo questa linea meno dotta e più prossima alle condizioni oggettive della pratica teatrale che era stata annunciata dai *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* (scritti tra il 1556 e il 1589) di Leone de' Sommi e sostenuta nei brevi scritti dei comici dell'Arte, in particolare in quelli di Pier Maria Cecchini, contemporaneo del Briccio e assiduo frequentatore, dal 1609 al 1632, della piazza romana (Taviani, 1979; Mariti, 1983; Molinari, 1983; Burattelli, 1988 e 1993).

Il trattato introduceva un conflitto fra una tradizione legata al repertorio drammatico classico, fedele a un modello destinato alla stampa e quindi tesa a teorizzarne il valore estetico-letterario, e le nuove nascenti tendenze del teatro dell'improvvisazione basato sul testo rappresentativo e sulle reali capacità dell'attore. Briccio, allegando l'*Indice* al trattato, bilanciava la teoria, ormai focalizzata sull'attore, con una foto di gruppo di attori viventi, conosciuti nella loro professione, appartenenti a ceti sociali distinti che si ritrovavano a recitare «più volte» per un pubblico rispetto al quale non sono «stranieri», come lo erano i comici professionisti. Producendo uno sterminato patrimonio di scritture comiche, di testi editi, di dibattiti accademici, di pratiche pedagogiche legate al teatro.

L'attività teatrale che configura l'*Indice* è quella di una comunità non astratta ma definita che si dedica all'esercizio attorico con i suoi artigiani, i suoi studenti, i suoi emarginati, i suoi commercianti, i suoi dottori, i suoi preti, i suoi intellettuali colti, i suoi semialfabeti e analfabeti... e i suoi nobili e principi, di cui Briccio non può fare il nome:

«Non sono mancati uomini nobilissimi, e Principi, che hanno in compagnia nostra privatamente recitato ne' loro Palazzi, ma questi non par che sia lecito nominarli per nome». Se calcoliamo che Briccio si limita a elencare soltanto i cento attori improvvisatori che hanno recitato con lui «più di una volta» e che «molti altri sono stati senza li predetti, ma io non ho voluto per hora nominare»; se contestualizziamo questa attività in una fenomenologia teatrale e spettacolare ricchissima di iniziative, personali e di gruppo, accademiche e popolari, cortigiane e di piazza, si capisce come la città-che-recita si costituisca con la sua disseminata spettacolarità come luogo di nascita, culla e crogiuolo di differenti fenomeni e tradizioni, e in primis del teatro comico improvvisato.

Inoltre, la presenza di un trattato forse teorico ma sicuramente pragmatico (per la presenza dell'*Indice*) testimonia un conflitto, se non una concorrenza, fra attori improvvisatori dilettanti e attori dell'Arte, che imponeva una riflessione, appunto, sull'attore. Siamo in un periodo in cui il teatro non è ancora un'istituzione, né l'esercizio attorico un'arte. Il professionismo, che ha convertito l'esercizio attorico in lavoro, sta introducendosi con anomale caratteristiche in un sistema di produzione culturale (la festa) che non lo contempla. La sua autonomia produttiva sta trasformando il teatro in evento quotidiano, stabile, e non più limitato al tempo occasionale del divertimento festivo. L'attore tradizionale, l'attore dilettante che esercita gratuitamente nel tempo della festa, subisce un attacco frontale. Il conflitto si avverte soprattutto a Roma, in una città sempre in festa e dove il monopolio della commedia *improvvisa* è in mano ai dilettanti. Ne nasce una *querelle* che coinvolge da una parte il comico dell'arte Cecchini e dall'altra il dilettante Basilio Locatelli, ambedue convinti della centralità dell'attore nella composizione della commedia. Cecchini difendeva nei *Brevi discorsi* (1614) un mestiere virtuosamente esercitato da onesti commercianti e una riforma etico-estetica guidata dal Pontefice che «sbandirebbe ogni vizioso e dissoluto da questo esercizio», ma non mancava di occuparsi, come farà soltanto Briccio, dei principali ruoli della commedia all'improvviso, con il fine di dare regole funzionali (*Frutti delle moderne commedie*, Padova, Guareschi, 1628). Al «pubblico histrione», Locatelli rispondeva, nei due *Discorsi* premessi alla sua nota raccolta di scenari (*Della scena*, 1618 e 1622), dichiarando che erano da considerarsi «veri comici» soltanto gli «Accademici virtuosi»: coloro che osservano «il luogo quale è il teatro co la scena; il tempo quando è permesso ri-crearsi con simili o altri trattenimenti». E annetteva ai dilettanti la stessa primogenitura del teatro all'impronta, dichiarando, però, che la crisi era cominciata da quando «in questa nuova Comedia sono entrati

questi maledetti Histrioni li quali, per un vil guadagno che da essa ne cavano, non riguardano al proprio honore, non attendono ad altro che a trattenere il popolo in riso». La condanna non riguardava tanto il tipo di spettacolo ma la collocazione dei nuovi attori, che esercitavano infatti in ogni luogo e oltre il tempo deputato allo spettacolo, che è il tempo festivo, e che vendevano lo spettacolo come un prodotto di mercato in una città che, se è cristiana, non è ancora borghese. Gli stessi toni morali del Locatelli, in particolare, riecheggiano nel titolo di due capitoli del trattato di Briccio: *Come s'intenda l'Histrione o vero comico essere infame* e *Della Riputazione del comico*. Allo stesso modo, Briccio difendeva la primogenitura della nuova commedia, dimostrando per di più con il suo *Indice*, ossia con la foto di gruppo dei cento improvvisatori, la consistenza di una tradizione in vita che ormai coinvolgeva centinaia di persone. Una concreta dimostrazione che i comici dell'Arte a Roma erano del tutto superflui e inutili.

In realtà i comici dell'Arte non solo erano «entrati nella commedia», nobilitando e strutturando il loro lavoro, ma avevano perpetrato il più straordinario dei furti: avevano rubato il carnevale, con il suo straordinario patrimonio comico. E se lo andavano rivendendo – miniaturizzato in forma di spettacolo – nelle stanze, al chiuso, privatamente e a pagamento, in ogni luogo e in ogni tempo.

(Bibliografia e fonti di riferimento: Archivio di Stato di Roma, *Cartari-Febei*, vol. 115, cc. 231r-243r; vol. 125, cc. 130r-133r; Prospero Mandosio, *Bibliotheca romana*, cit., vol. I, pp. 306-311; Ettore Bonora, *La teoria del teatro negli scrittori del Cinquecento. Retorica e invenzione. Studi sulla letteratura italiana del Rinascimento*, Milano, Rizzoli, 1970, pp. 145-160; Leone de' Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Il Polifilo, 1968; Ferdinando Taviani, voce «Cecchini, Pier Maria», *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1979, vol. XXIII; Cesare Molinari, *Un commediante e il suo mestiere*, in Pier Maria Cecchini, *Le commedie*, Ferrara, Bovolenta, 1983, p. 17; Claudia Burattelli, *Borghese e gentiluomo. La vita e il mestiere di Pier Maria Cecchini tra i comici detto «Frittellino»*, «Il Castello di Elsinore», anno I, n. 2, 1988, p. 48; *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B. Andreini, N. Barbieri, P.M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, a cura di Claudia Burattelli, Domenica Landolfi, Anna Zinanni, edizione diretta da Siro Ferrone, Firenze, Le Lettere, 1993, vol. I, pp. 191-198; Luciano Mariti, *Commedia ridicolosa*, cit., p. CXLVI, nota 40; Pier Maria Cecchini, *Frutti de le moderne comedie*, cit.; Idem, *Brevi discorsi intorno alle Comedie Comedianti et spetta-*

tori, dove si comprende quali rappresentazioni si possano ascoltare et permettere, Vicenza, Amadio, 1614; Basilio Locatelli, *Della scena de' sogetti comici di B.L.R. Parte prima, M.D.C.XVIII*, Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. F. IV.12, Cod. 1211; Idem, *Della scena de' sogetti comici et tragici. Parte seconda*, cit.; Anna Maria Testaverde, «Della scena de' sogetti comici» di Basilio Loccatello romano [1618-1622]: tra drammaturgia dei dilettanti e dei professionisti, tesi di dottorato, Firenze 1996-1997).

III. *Il teatro al Corso del Cavalier d'Arpino*

Pubblichiamo alcune immagini della casa del Cavalier d'Arpino in cui si tenevano spettacoli. La collocazione del palazzo era ad angolo tra via del Corso e l'allora vicolo dell'Avvantaggio (detto poi vicolo dei Giuseppini proprio dal nome del Cavaliere, e oggi via Angelo Brunetti), mentre dall'altra parte confinava con il vicolo degli Orti di S. Giacomo (odierna via del Vantaggio). Nel 1668 il palazzo era ancora conosciuto, tanto da essere nominato sulla pianta di Roma di Matteo Gregorio De Rossi.

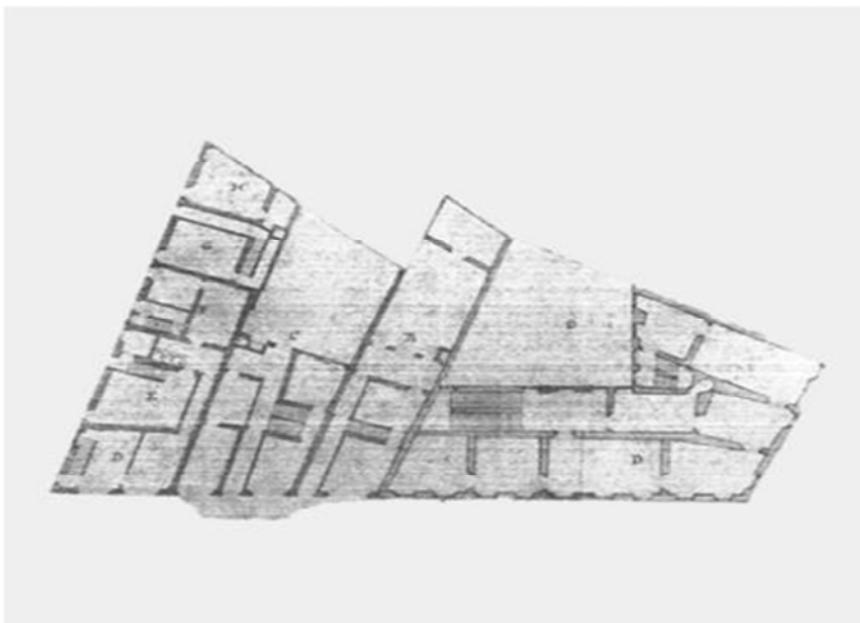
La struttura interna del palazzo ai tempi del pittore è sconosciuta. Disponiamo soltanto di una pianta del 1707, che qui riproponiamo.

1) Da: Matteo Gregorio De Rossi, *Pianta di Roma*, particolare della zona di piazza del Popolo, piazza Navona e Campidoglio, 1668, in *Le piante di Roma, tavole dall'anno 1630 all'anno 1662*, a cura di Amato Pietro Frutaz, Roma, Istituto di Studi Romani, 1962, tav. 345.



Tav. III. Palazzo del Cavalier d'Arpino. Secondo isolato a destra, partendo da piazza del Popolo, su via del Corso (la via centrale)

2) Da: Archivio di Stato di Roma, *Ospedale di S. Giacomo degli Incurabili*, vol. 1500 (catasto del 1707), pianta della casa e descrizione, cc. 132v-133r.



Tav. IV. Pianta della casa del Cavalier d'Arpino (catasto 1707). In basso via del Corso. A destra vicolo dell'Avvantaggio (oggi via Angelo Brunetti). A sinistra vicolo degli Orti di S. Giacomo (odierna via del Vantaggio)

Scheda

Conosciamo la casa del Cavalier d'Arpino dagli studi fondamentali di Röttgen (1973). Il 23 febbraio del 1604 Giuseppe Cesari, tramite Filippo Pellicano, acquistò per tremila scudi un palazzo sul Corso (notaio Giovanni Battista Ottaviani, 23 febbraio 1604). Restaurato da Flaminio Ponzio, architetto di Paolo V, nel 1608, si presentava con una grande facciata sul Corso e confinava con il vicolo dell'Avvantaggio e con vicolo degli Orti di S. Giacomo, cosiddetto per la presenza della chiesa di S. Giacomo con annesso l'ospedale di S. Giacomo degli Incurabili. Il palazzo è riconoscibile in una veduta di Roma di Antonio Tempesta del 1608 (Antonio Tempesta, *Veduta di Roma*, zona Piazza del Popolo, Roma, edita da Giovanni Giacomo De Rossi, 1608), probabilmente non ancora restaurato. In un'altra pianta di Giovanni Battista Falda del 1667 è possibile vedere che l'edificio aveva una specie di torre d'ango-

lo e un ampio cortile (Salerno, 1964), per cui si può supporre che gli spettacoli venissero fatti anche all'aperto. La struttura interna della casa nel periodo di vita del Cavaliere, come abbiamo detto, non è decifrabile. L'unica piantina che abbiamo, rinvenuta dal Röttgen, permette di vedere solo le mura che definiscono il palazzo e la sua posizione topografica (Archivio di Stato di Roma, *Ospedale di S. Giacomo degli Incurabili*). La pianta del catasto del 1707 (cfr. tav. IV) è accompagnata dalla descrizione della casa, che risulta «composta di due piani nobili, mezzanini, loggia, pian terreno con cantine, di buona struttura, ed in ottimo stato». Per Röttgen il teatro doveva essere situato su una delle tre sale che si affacciavano sul vicolo dell'Avvantaggio (Röttgen, 2002).

(Bibliografia e fonti di riferimento: Archivio di Stato di Roma, *Trenta notai capitolini*, atto del 23 febbraio 1604 di Filippo Pellicano, notaio Giovanni Battista Ottaviani, uff. 13, busta 125, ff. 416-417; Archivio di Stato di Roma, *Ospedale di S. Giacomo degli Incurabili*, pianta secondo le canne, vol. 1502, c. 55v; Luigi Salerno, *Palazzo Rondinini*, Roma, De Luca, 1964, p. 45; Herwarth Röttgen, *Il Cavalier d'Arpino*, cit., a cui si rimanda per le voci bibliografiche [pp. 192-221] e per le fonti reperibili nelle note del saggio critico e delle singole schede; Idem, *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino*, cit., p. 137).

Fine della seconda parte.

[La terza e ultima parte, a cura di Roberto Ciancarelli e Luciano Mariti, verrà pubblicata nel prossimo numero della rivista].