

Aldo Roma

RIPENSARE IL TEATRO DI COLLEGIO
D'ETÀ MODERNA
(ROMA, SECC. XVII-XVIII)*

Quando si parla di *teatro di collegio* solitamente ci si riferisce a una pratica o tuttalpiù a una non meglio precisata forma drammatica, individuate da un confine spaziale o culturale: il teatro realizzato, tra la fine del XVI secolo e la fine del XVIII, nel (o per il) contesto di istituzioni preposte alla formazione dei giovani provenienti perlopiù dai ceti medi e alti della società. *Teatro di collegio* è in effetti una formula che ha una qualche sua utilità proprio perché rimanda immediatamente a una particolare zona della storia dello spettacolo, dove il teatro sembra circoscritto in un ambiente culturale specifico che pertanto lo rende concettualmente accessibile a livello storiografico. Si tratta però di una formula storiografica che, come ogni altra, impone cautele e verifiche attente, e che può anche necessitare di ridefinizioni in base alla scelta di un certo oggetto di studio o alla scala adottata per osservarlo¹.

* Questo studio è frutto di una ricerca condotta tra il 2018 e il 2020 nell'ambito del progetto ERC PerformArt, diretto da Anne-Madeleine Goulet (CNRS - École française de Rome; Grant Agreement n. 681415), e attualmente in via di ampliamento nell'ambito del progetto *De l'exercice d'un pouvoir culturel. Le mécénat musical des cardinaux protecteurs de couronne à Rome au Seicento*, diretto da Émilie Corswarem (Université de Liège; Fonds de la recherche scientifique - Mandat d'Impulsion Scientifique 2021, n. 40008038). Nel testo sono adoperate le seguenti sigle: ACN = Roma, Archivio del Collegio Nazareno; AGSP = Roma, Archivio generale delle Scuole pie; ASC = Roma, Archivio storico Capitolino. Le fonti archivistiche accompagnate dalla dicitura DB-PerformArt saranno a breve consultabili sul sito web del progetto ERC *PerformArt*, <<https://performart-roma.eu/>> (questo e i successivi URL sono stati consultati l'ultima volta il 3 giugno 2022).

¹ Impiego il termine *scala* secondo il significato attribuitovi in Giovanni Levi, *On microhistory*, in *New perspectives on historical writing*, edited by Peter Burke, Cambridge, Polity Press, 1991, pp. 93-113: «The unifying principle of all microhistorical research is the belief that microscopic observation will reveal factors previously unob-

In questo studio intendo riflettere su alcune criticità della definizione *teatro di collegio* che emergono dall'indagine sul contesto dei collegi romani tra Sei e Settecento. Ho scelto di guardare il fenomeno nella lunga durata e secondo una prospettiva comparata tra istituzioni diverse, conscio del rischio di forzature e spaesamenti che potrebbero derivare da un simile approccio, ma certo dell'arricchimento che può conseguire dalla variazione di punto e scala di osservazione. Privilegerò i riferimenti all'ambiente del Collegio Nazareno, che finora è quello che ho avuto modo di esaminare con più profondità, ma farò in modo di non trascurare altri contesti significativi e maggiormente documentati del panorama romano.

Praeliminaria

In un illuminante saggio di una ventina d'anni fa, Ferdinando Taviani riflette intorno al senso del teatro per la cultura gesuitica e si sofferma sulle questioni di metodo che lo studio degli spettacoli di collegio implica:

Il problema dei problemi, nello studio del teatro gesuitico, non deriva dal non conoscere a sufficienza la materia da studiare, ma dalla difficoltà di stabilire *come e perché* studiarla.

Da quasi un secolo, nella storia degli studi teatrali, il teatro gesuitico è presentato come uno di quegli argomenti che *sarebbe urgente indagare*, mentre poi non ci si sente mai soddisfatti dalle indagini effettivamente svolte.

Mi permetto di avanzare un'ipotesi: che sia un tema che irrimediabilmente sbiadisce se lo si esamina nel contesto della storia degli spettacoli e della letteratura teatrale².

served. [...] Phenomena previously considered to be sufficiently described and understood assume completely new meanings by altering the scale of observation». Cfr. anche Jan de Vries, *Playing with scales: the global and the micro, the macro and the nano*, in *Global history and microhistory*, edited by John-Paul Ghobrial, «Past & Present», Supplement 14, 2019, pp. 23-36; *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, textes rassemblés et présentés par Jacques Revel, Paris, Gallimard-Le Seuil, 1996, trad. it. *Giochi di scala. La microstoria alla prova dell'esperienza*, Roma, Viella, 2006.

² Ferdinando Taviani, *Il teatro per i gesuiti: una questione di metodo*, in *Alle origini dell'Università dell'Aquila. Cultura, università, collegi gesuitici all'inizio dell'età moderna in Italia meridionale*, Atti del convegno internazionale (L'Aquila,

Le considerazioni di Taviani qui riportate giungono in verità ad alcuni decenni di distanza dal suo fondamentale volume dedicato a *La fascinazione del teatro*, nel quale aveva esaminato la polemica anti-teatrale di matrice controriformista portata avanti per oltre un secolo dai padri della Compagnia di Gesù (e non solo) contro gli spettacoli mercenari³. Nell'apparente ipocrisia, nella «doppiezza» dell'atteggiamento dei gesuiti – «praticare il teatro in proprio, spregiarlo e condannarlo se fatto dagli altri»⁴ – Taviani riconosce piuttosto un particolare sguardo, un orizzonte mentale e culturale specifico e diverso dal nostro, per il quale la pratica del teatro nel contesto dei collegi non è e non può essere assimilabile ai teatri commerciali né ad altre pratiche teatrali nella società del tempo.

Da questa indicazione di metodo discende lo stimolo a studiare il teatro di collegio «tenendo conto non del contesto teatrale, ma del contesto del collegio», ovvero la necessità di valutare il senso degli spettacoli di collegio alla luce del *cursus studiorum* all'interno del quale la pratica del teatro, anziché condannata, è invece accolta e favorita⁵.

Perdipiù, tale prospettiva consente – per contrasto – di far emergere l'incessante sforzo dei gesuiti per appropriarsi dell'organizzazione del tempo festivo⁶, allorché nei collegi gli spettacoli, se dapprima sono promossi specialmente in occasione della fine dell'anno accademico e dunque dell'inizio delle vacanze autunnali, col passare degli anni finiscono sempre più per sovrapporsi ai festeggiamenti carnascialeschi:

Visto in questo modo il teatro gesuitico acquista un carattere fortemente significativo, perché si esaltano le sue differenze: la si può vedere come pratica d'una comunità che si contrappone o si distingue dai modi con cui il teatro e gli spettacoli vengono praticati nella società circostante⁷.

8-11 novembre 1995), a cura di Filippo Iappelli e Ulderico Parente, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 2000, pp. 225-250: 244 (corsivo nel testo).

³ Cfr. Ferdinando Taviani, *La commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969.

⁴ Ferdinando Taviani, *Il teatro per i gesuiti*, cit., p. 226.

⁵ *Ivi*, p. 244.

⁶ Cfr. *ivi*, p. 228. L'intuizione di Taviani si fonda sul trattato *Della christiana moderatione del theatro* (1648; 1° ed. 1646) del gesuita Giovanni Domenico Ottonelli, da lui ampiamente studiato (cfr. Id., *La commedia dell'Arte e la società barocca*, cit., pp. 465-467).

⁷ *Ivi*, p. 244.

Roma plurale

Quello della Roma secentesca è stato probabilmente uno dei territori privilegiati degli studi sul teatro di collegio. E non poteva essere altrimenti, anzitutto per la sterminata messe di fonti che documentano la pratica delle arti performative nel contesto dei collegi romani. Già Taviani, nel succitato saggio, segnalava le ricerche di Bruna Filippi allora in corso e che sarebbero poi sfociate nel volume *Il teatro degli argomenti*, un ricco catalogo – preceduto da uno studio compiuto proprio alla luce «del contesto del collegio» – che compendia e analizza gli *argomenti* o *scenari* di decine di rappresentazioni teatrali promosse dai gesuiti nel corso del Seicento nel Collegio Romano e nel Seminario Romano⁸. Si tratta senza dubbio di un fondamentale strumento bibliografico che ha avuto il merito, fra gli altri, di stimolare una riflessione intorno alle tracce di una pratica di lunga durata e di mostrarne l'omogeneità, la coerenza e la funzionalità rispetto a un progetto pedagogico ben preciso.

Degli studi sullo spettacolo di collegio nel contesto (non solo) romano è tuttavia doveroso evidenziare alcune tendenze e orientamenti diffusi che hanno vincolato i discorsi e che hanno inevitabilmente condizionato e lo sguardo storiografico e la nostra idea sul tema.

Un sospetto, forse superficiale ma nondimeno carico di conseguenze sul piano metodologico, che affiora subito dall'esame dello sguardo

⁸ Cfr. Bruna Filippi, *Il teatro degli argomenti. Gli scenari seicenteschi del teatro gesuitico romano*, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 2001. I cosiddetti *argomenti* o *scenari* hanno caratteristiche formali specifiche, che è importante tenere in conto per comprenderne la genesi e le funzioni e che sono dunque indispensabili quando si voglia impiegarli come fonti per la storia dello spettacolo (su questo si veda *ivi*, pp. 16-26; Gloria Staffieri, *Lo scenario nell'opera in musica del XVII secolo*, in *Le parole della musica*, vol. II: *Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di Gianfranco Folena*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Leo S. Olschki, 1995, pp. 3-31). Gli studi cui Taviani fa riferimento sono: Bruna Filippi, «...Accompagnare il diletto d'un ragionevole ammaestramento...». *Il teatro dei gesuiti a Roma nel XVII secolo*, «Teatro e Storia», n. 16, 1994, pp. 91-128; Ead., *Il teatro al Collegio Romano dal testo drammatico al contesto scenico*, in *I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, Atti del convegno internazionale del Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale (Roma, 26-29 ottobre 1994; Anagni, 30 ottobre 1994), a cura di Maria Chiabò e Federico Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1995, pp. 161-182.

comune sullo spettacolo di collegio è un certo dominio assunto negli studi dall'equivalenza tra "teatro di collegio" e "teatro gesuitico". E ciò, malgrado non tutti i collegi in cui il teatro era una pratica consuetudinaria fossero necessariamente amministrati dalla Compagnia di Gesù – a Roma, ad esempio, il Collegio Clementino era diretto dai padri somaschi, il Collegio Nazareno dagli scolopi⁹. E malgrado, inoltre, la drammaturgia rappresentata all'interno dei collegi, e di quelli gesuitici compresi, non necessariamente avesse una matrice gesuitica – si pensi alla drammaturgia classica francese, della quale le scene dei collegi italiani dall'ultimo quarto del Seicento in poi costituirono un canale di diffusione sostanziale¹⁰, o al caso estremo dell'*Erotodynamia, ovvero Potenza d'amore*, una commedia di Marcantonio Raimondi contenente svariati passaggi faceti e finanche osceni eppure rappresentata nel 1614 al Collegio Capranica, un'istituzione governata dal clero secolare¹¹.

L'equivalenza tra "teatro di collegio" e "teatro gesuitico", che sembrerebbe avere il sentore di un'egemonia culturale, è piuttosto la risultante di almeno due fattori, uno di ordine storico-fattuale e uno documentale: *ab origine*, è la cultura gesuitica che di fatto ha impostato e diffuso il modello pedagogico, poi divenuto egemone in tutta Europa e

⁹ Cfr. Roberto Sani, *Istruzione, educazione e carità*, in *Storia religiosa dell'Italia*, vol. II, a cura di Luciano Vaccaro, Milano, Centro Ambrosiano, 2016, pp. 517-539; Id., *Storia dell'educazione e delle istituzioni scolastiche nell'Italia moderna*, Milano, Franco Angeli, 2015; *Scuola e itinerari formativi dallo Stato Pontificio a Roma Capitale. L'istruzione superiore*, a cura di Carmela Covato e Manola Ida Venzo, Milano, Unicopli, 2010; *La "Ratio studiorum": modelli culturali e pratiche educative dei gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, a cura di Gian Paolo Brizzi, Roma, Bulzoni, 1981; Gian Paolo Brizzi, *Caratteri ed evoluzione del teatro di collegio italiano (secc. XVII-XVIII)*, in *Cattolicesimo e lumi nel Settecento italiano*, a cura di Mario Rosa, Roma, Herder, 1981, pp. 177-204.

¹⁰ Cfr. Luigi Ferrari, *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII e XVIII. Saggio bibliografico*, Paris, Librairie ancienne Édouard Champion, 1925; Giovanni Saverio Santangelo, Claudio Vinti, *Le traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1981.

¹¹ Marcantonio Raimondi, *L'Erotodynamia, ovvero Potenza d'amore*, Viterbo, Appresso il Discepolo, 1614 (1° ed., stampata con dedica al cardinal Bonifazio Bevilacqua). Cfr. Saverio Franchi, *Drammaturgia romana*, in collaborazione con Orietta Sartori, 2 voll., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988-1997, vol. I (1988), pp. 82, 118-119, 191; vol. II (1997), p. CXVI; Luciano Mariti, *Commedia ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento: storia e testi*, Roma, Bulzoni, 1978, p. CIX, nota 7.

anche oltre, all'interno del quale alla pratica del teatro era stata trovata una sua collocazione e una sua ragion d'essere¹²; *ex post*, le fonti superstiti che informano sul teatro gesuitico sono numerosissime e di più facile accesso rispetto a quelle relative ai teatri dei collegi degli altri ordini religiosi.

Dell'elemento storico-fattuale si potrebbero discutere le cause e individuare i nessi problematici che, nella storia politica e culturale europea, portarono all'affermazione del modello pedagogico gesuitico; ma è, questo, un tema su cui la storiografia si è ampiamente soffermata e che comunque solo tangenzialmente pertiene agli studi teatrologici¹³. L'altro fattore, che riguarda la natura e la quantità delle fonti pervenute, appare più cogente perché passibile di direzionare surrettiziamente tematiche e orientamenti metodologici della ricerca.

La questione della quantità delle fonti gesuitiche rispetto a quelle degli altri ordini religiosi è senz'altro correlata al fatto che alla Compagnia di Gesù era affidato un gran numero di istituti formativi, aventi peraltro diverse vocazioni (collegi, convitti, seminari, noviziati): solo nella capitale pontificia, oltre al Seminario e al Collegio Romano, i gesuiti sovrintesero con più o meno continuità anche al governo dei collegi nazionali (il Germanico-Ungarico, il Greco, l'Ibernese, l'Inglese, l'Irlandese, il Maronita, lo Scozzese)¹⁴.

¹² Cfr. *Plaire et instruire. Le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime*, Actes du colloque (Paris, 17-19 novembre 2005), sous la direction d'Anne Piéjus, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007; *I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, cit.; Marc Fumaroli, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1990, trad. it. *Eroi e oratori. Retorica e dramaturgia secentesche*, Bologna, il Mulino, 1990; Aldo D. Scaglione, *The liberal arts and the Jesuit college system*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins B.V., 1986; Jean-Marie Valentin, *Le Théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande (1554-1680): salut des âmes et ordre des cités*, 3 t., Bern-Frankfurt am Main-Las Vegas, Peter Lang, 1978. Sul teatro nel contesto delle missioni gesuitiche si veda la bibliografia segnalata in Jost Eickmeyer, "Theatrum mundi": Jesuit school drama across the world, in Id., *Between religious instruction and "theatrum mundi": the historiography of Jesuit drama (seventeenth to twenty-first centuries)*, in *Jesuit historiography online*, 2016, <http://dx.doi.org/10.1163/2468-7723_jho_SIM_192593>.

¹³ Cfr. Sabina Pavone, *I gesuiti dalle origini alla soppressione, 1540-1773* [2004], Roma-Bari, Laterza, 2021; *The Jesuits: cultures, sciences, and the arts, 1540-1773*, 2 voll., edited by John W. O'Malley, Gauvin Alexander Bailey, Steven J. Harris, T. Frank Kennedy, Toronto, University of Toronto Press, 1999-2006.

¹⁴ Cfr. Saverio Franchi, *Drammaturgia romana*, cit., vol. I, *ad ind.*; vol. II, pp.

Il problema invece della qualità delle fonti – della loro natura – e della loro accessibilità è utile osservarlo al rovescio, a partire cioè dall'orizzonte storiografico e dalla valutazione dei criteri con i quali si è generalmente operata la pur necessaria selezione del materiale su cui basare lo studio del teatro di collegio nel contesto romano.

Le tipologie di fonti cui la storiografia ha fatto ricorso più di frequente sono, evidentemente, quelle inerenti all'universo drammatico, e sono in particolare materiali a stampa, che peraltro afferiscono soprattutto al contesto gesuitico. Si tratta certo della già menzionata serie di *argomenti*, che a Roma – è bene ricordarlo – nei secoli XVII e XVIII furono stampati ugualmente da istituti altri rispetto a quelli gesuitici¹⁵ e che, essendo pervenuti in modo assai lacunoso, non riflettono che in minima parte l'entità e la geografia del fenomeno¹⁶. Ma si trat-

CVIII-CXVII. I collegi nazionali, al pari delle altre istituzioni cittadine deputate alla tutela degli stranieri residenti a Roma, erano posti sotto l'egida del cardinale protettore della relativa nazione o corona, il quale curava gli interessi dei collegiali presso la Curia pontificia e interveniva nel caso di dissidi e attriti con la direzione gesuitica; per il caso del Collegio Inglese, cfr. Michael E. Williams, *The Venerable English College, Rome. A history* [1979], Leominster, UK, Gracewing, 2008, pp. 60-91. Benché dedicati soprattutto al peso assunto dalla musica nel processo di formazione identitaria degli stranieri residenti a Roma, risulta di grande utilità un confronto con gli studi raccolti in *Music and the identity process: the national churches of Rome and their networks in the early modern period*, edited by Michela Berti and Émilie Corswarem, with the collaboration of Jorge Morales, Turnhout, Brepols, 2019.

¹⁵ Si vedano, ad esempio, l'*Argomento del dramma di San Giovanni Calibita* (Roma, Nella Stamperia d'Antonio Landini) rappresentato dagli alunni del Collegio Nazareno nel carnevale del 1639, e lo scenario della commedia *Il troppo è troppo* di Giovan Battista Salviati recitata al Collegio Clementino nel 1674 (Roma, Nella Stamperia d'Ignazio de' Lazzari), per i quali cfr. *ivi*, vol. I, p. 232.

¹⁶ È certo che moltissimi *argomenti* siano facilmente andati incontro alla dispersione per le loro caratteristiche bibliologiche – ad esempio, il formato relativamente ridotto, cui sembra corrispondere il carattere occasionale della pubblicazione, fino all'unità minima del singolo *folio* stampato solo sul *recto* (cfr. Bruna Filippi, *Il teatro degli argomenti*, cit., pp. 15-16). Quando sopravvissuti, è stato principalmente perché sono stati raccolti in volumi miscellanei, che però non tutte le biblioteche pubbliche e private hanno ancora avuto modo di descrivere analiticamente e dunque di rendere identificabili; oppure si ritrovano, sciolti o legati, tra le carte degli archivi o nelle biblioteche delle famiglie di ex convittori, cardinali, collezionisti etc. Si pensi che una serie di scenari stampati dal Collegio Nazareno nel corso del Settecento si trova in un volume miscelaneo, di cui sto curando un'edizione moderna, conservato dall'Archivio generale delle Scuole pie (AGSP, Biblioteca scolopica, J 11/16); altri due, li non

ta anche della drammaturgia consuntiva, talvolta addomesticata e poi pubblicata più per essere letta che agita in scena. Pure in quest'ultimo caso la storiografia sembra aver assecondato il velato programma di monumentalizzazione della drammaturgia gesuitica intrapreso su scala europea dalla stessa Compagnia di Gesù, che diede alle stampe e favori la circolazione di parecchi drammi già allestiti nei collegi di loro pertinenza, promuovendo, come a voler stabilire un canone, diversi progetti editoriali di opere singole e sillogi di uno o più autori¹⁷.

Di gran lunga meno attenzione ha ricevuto invece il repertorio drammatico tradito in forma manoscritta, di più difficile individuazione ma senz'altro interessante, specialmente quando i testimoni recano tracce d'uso o indicazioni riguardanti il contesto scenico di riferimento¹⁸.

presenti, sono preservati tra le carte dell'Archivio Honorati Trionfi di Jesi (cfr. Enrica Conversazioni, *Archivio Honorati Trionfi di Jesi. Inventario*, aprile 2001, p. 139). Sono ritrovamenti fortunati ma che non colmano del tutto la lacuna documentaria, come si evince dal confronto con la contabilità dell'Archivio del Collegio Nazareno, dove i pagamenti per la stampa degli *argomenti* sono più degli *argomenti* superstiti. Strumenti di ricerca come i cataloghi curati da Saverio Franchi e Orietta Sartori, e da Bruna Filippi (cfr. *infra*, note 11 e 8), esito di eccezionali imprese editoriali, risultano dunque fondamentali seppur non del tutto esaustivi.

¹⁷ Cfr. le edizioni dei drammi, tra gli altri, di Edmund Campion, Nicolas Causin, Alessandro Donati, Francesco Maria Sforza Pallavicino, Leone Santi, Joseph Simons (Emmanuel Lobb), Bernardino Stefonio, Nicolaus Vernulaeus (Nicolas de Vernulz), Stefano Tucci.

¹⁸ Si vedano ad esempio i drammi dello scolopio bolognese Pier Francesco della Concezione (al secolo Zanoni), *Chi ha valore ha lode, ovvero Il Porsenna sotto Roma*, rappresentato al Nazareno nel carnevale del 1693, e *Sia filosofo chi è re ovvero Il Dionisio convinto*, allestito alla Casa professa a San Pantaleo nel 1689, al collegio scolastico di Chieti nel 1694, l'anno dopo al Nazareno e nel 1718 nel Collegio Urbano di Propaganda Fide. «Opera scenica» la prima e «Tragicommedia» la seconda, non sembrano esser state mai date alle stampe, e sono conservate manoscritte rispettivamente in AGSP, Reg. L.-Sc. 7 e Reg. L.-Sc. 8. Alcune riflessioni sulla natura del repertorio di collegio tramandato in forma manoscritta emergono dagli studi di Isabella Molinari, *La raccolta manoscritta "Intermezzi diversi" della Biblioteca nazionale centrale di Roma. Tracce inedite per la ricostruzione del Carnevale al Collegio Romano*, «Biblioteca Teatrale», n. 133, gennaio-giugno 2020, pp. 291-332 ed Ead., *Un senese a Roma: Girolamo Gigli e l'Accademia dei Desiosi in un manoscritto inedito del Fondo Lanciani a Palazzo Venezia*, «Biblioteca Teatrale», n. 136, luglio-dicembre 2021, pp. 239-272, i quali incoraggiano a valutare la drammaturgia concepita per il contesto collegiale – soprattutto quella di matrice comica – alla luce delle specificità del teatro del tempo (cfr. anche *infra*, nota 34).

Nel discorso storiografico vi è però un'ulteriore criticità, oltre alle conseguenze più o meno sfavorevoli dovute all'aver privilegiato lo studio dell'ambiente gesuitico a scapito del contesto culturale degli istituti educativi gestiti da altri ordini religiosi, o dell'averli valutati attraverso il filtro del paradigma pedagogico della Compagnia di Gesù o secondo il criterio dello scarto rispetto a quel modello¹⁹. Come rilevato da Bruna Filippi,

[...] se il “teatro di collegio” rappresenta un fenomeno significativo e persino innovativo del teatro seicentesco, è anche inevitabile che il suo carattere pedagogico lo renda poco presente o poco visibile nella vita culturale cittadina. Anche quando si inserisce a pieno titolo fra le manifestazioni mondane, l'attività drammatica degli allievi continua ad essere espressione di una formazione scolastica e finisce per rivolgersi e consumarsi all'interno dell'istituzione che la produce²⁰.

Ma stavano le cose davvero e fino in fondo così? Che la netta prevalenza delle indagini sulle specificità della drammaturgia del teatro di collegio – «le opere», per dirla con Fabrizio Cruciani – abbia contribuito a mettere in ombra gli aspetti materiali e immateriali – in altre parole, «i modi di operare»²¹ – della così florida cultura teatrale dei collegi romani e i suoi rapporti con gli altri sistemi produttivi dello spettacolo? Che le fonti selezionate dalla maggior parte degli studi sul teatro di collegio, con le loro caratteristiche formali e contenutistiche, abbiano ostacolato un ampliamento della riflessione in tal senso?

Nei seguenti paragrafi, pur senza pretesa di esaustività alcuna, discuterò di alcune questioni e darò conto di certe circostanze che possono aiutare a riflettere intorno al tema *teatro di collegio*. Lo scopo è quello di problematizzarne la definizione mediante l'osservazione situata della pratica delle arti performative nel contesto istituzionale e in relazione quello cittadino, indagando cioè attraverso alcuni snodi significativi il senso dello spettacolo di collegio dall'interno e dall'esterno dell'istituzione stessa.

¹⁹ Per un simile approccio al caso scolopico, cfr. A.K. Liebreich, *Piarist education in the seventeenth century*, «Studi Secenteschi», XXVI, 1985, pp. 225-277; XXVII, 1986, pp. 57-88.

²⁰ Bruna Filippi, *Il teatro degli argomenti*, cit., p. 13.

²¹ Il riferimento è ovviamente a Fabrizio Cruciani, *Problemi di storiografia dello spettacolo*, «Teatro e Storia», n. 1, aprile 1993, pp. 3-11. Cfr. anche Id., *La cultura materiale del teatro* [1980], «Teatro e Storia», n. 39, 2018, pp. 405-417.

L'arcipelago dei collegi e la loro cultura teatrale

Per comprendere come operassero i collegi romani in quanto sistemi produttivi dello spettacolo può essere utile fare un passo indietro per osservarne più in generale alcuni aspetti dell'assetto e del funzionamento amministrativo e finanziario. Si scopre così che la loro vita materiale ed economica era basata sul tipico modello abitativo delle *insulae*, per il quale i collegi potevano possedere, o acquistare nel corso del tempo, gli immobili contigui al corpo principale del proprio palazzo, fino a estendere la loro proprietà all'intero isolato²².

Al di là delle specifiche esigenze di spazio da destinare all'alloggio e alle attività degli studenti – alcune istituzioni romane arrivarono a ospitarne diverse decine, talvolta oltre un centinaio²³ –, poter disporre di un patrimonio immobiliare significava soprattutto poterlo mettere a reddito, appigionandolo o cedendolo in uso al personale impiegato, e ricavare in questo modo il denaro con cui adempiere alle proprie funzioni. Si trattava d'altronde non tanto di un'opportunità, quanto piuttosto di un'esigenza concreta e necessaria alla stessa fondazione dell'istituzione e al suo successivo mantenimento finanziario. È in quest'ottica che vanno considerati i patrimoni anche cospicui dei collegi, che spesso includevano case, vigne e altri beni immobili in città, nelle campagne suburbane o perfino in territori talvolta molto distanti²⁴.

²² Cfr. Alessandro Ippoliti, Benedetto Vetere, *Il Collegio Romano: storia della costruzione*, Roma, Gangemi, 2003; Luca Testa, *Fondazione e primo sviluppo del Seminario Romano (1565-1608)*, Roma, Editrice Pontificia Università Gregoriana, 2002, p. 250.

²³ Ad esempio, per il caso del Seminario Romano si veda *ivi*, pp. 328-337.

²⁴ Si considerino i casi del Collegio Nazareno e del Collegio Inglese. La fondazione della prima istituzione, nel 1630, fu permessa dal lascito testamentario del cardinale Michelangelo Tonti (1566-1622), arcivescovo di Nazareth (dove la denominazione del collegio), che includeva, oltre al palazzo alla Chiavica del Bufalo, diversi beni nel territorio della Romagna (cfr. Pasquale Vannucci, *Il Collegio Nazareno* [1930], Roma, Salemi, 1998, pp. 51-89).. Risultato della conversione nel 1579 di un preesistente ospizio nazionale, indirizzato fin dalla metà del Trecento all'accoglienza di inglesi poveri residenti a Roma, l'istituzione del Collegio Inglese beneficiò invece, tra le altre, delle prebende dell'abbazia di San Savino in Piacenza concesse da papa Gregorio XIII (cfr. Michael E. Williams, *The Venerable English College*, cit., ad ind. Piacenza).

Riguardo agli stabili posseduti nella propria *insula*, i locali ceduti a pigione erano in genere quelli siti al pian terreno, solitamente adibiti a rimesse, stalle o botteghe e affittati ad artigiani che vi instauravano non solo la propria attività ma pure la propria residenza familiare. Tra le attività del collegio e quelle dei locatari potevano allora verificarsi proficui incroci e scambi, specialmente quando gli artigiani avevano beni o prestazioni professionali da offrire all'istituzione locatrice, cosicché l'*insula* del collegio poteva arrivare a costituire un sistema economico dotato di una certa autosufficienza.

Esemplificative in questo senso appaiono le relazioni, tra gli anni Dieci e Quaranta del Settecento, tra il Collegio Nazareno e Pietro Bozzolani, un pittore e decoratore locatario di una bottega nell'*insula* del collegio, dove viveva insieme a sua moglie, impiegata dall'istituzione scolopica come *lavandara*²⁵. Le fonti contabili conservate dall'Archivio del Collegio Nazareno consentono di documentare la continuità del rapporto professionale di Bozzolani come decoratore del collegio: dapprima per semplici lavori di acconcime, in seguito con incarichi più specializzati che lo videro impegnato, ad esempio, nel dipingere «sciene, cieli e telone della camera del teatro»²⁶ o a decorare due costumi da Traccagnino, «uno da donna, veste e casacha, da omo calzoni e camisiola»²⁷.

Per la storia materiale delle arti performative queste informazioni sono rilevanti nella misura in cui la ricostruzione della rete di scambi e transazioni tra collegio e artigiani illumina indirettamente la loro relazione, e suggerirebbe di rintracciarne le ragioni essenzialmente nella logica della prossimità. Ma non esclusivamente. Nei decenni a cava-

²⁵ ACN, b. 310, fasc. 8, *Bilanci 1708-10*, c. n.n.: «Pietro Bozzolani, piggiante del secondo appartamento di detta casa [vicino la piazza di Sant'Andrea delle Fratte] a sc. 18 l'anno [...]». Poco prima, nel 1711, Bozzolani era stato impiegato come decoratore nei lavori di ristrutturazione del palazzo in Via di Ripetta del marchese Alessandro Gregorio Capponi, celebre collezionista bibliofilo (cfr. Maria Letizia Papini, *Palazzo Capponi a Roma. «Casa vicino al Popolo, a man manca per la strada di Ripetta»*, Roma, Campisano, 2003, pp. 91, 193).

²⁶ ACN, reg. 82, c. 81r (settembre 1726; ed. a mia cura in DB-PerformArt, D-062-730-152).

²⁷ ACN, b. 345, *Giustificazioni 1739-1760*, cc. n.n. (giustificazione del 10 febbraio con ricevuta autografa del 14 marzo 1745; ed. a mia cura in DB-PerformArt, D-073-890-196).

liere tra Sei e Settecento, un'altra bottega nell'*insula* del Nazareno era appigionata a Giovanni Giacomo Komárek, stampatore boemo noto in ambito teatrale per le sue edizioni di drammi e testi per musica rappresentati presso le corti cardinalizie di Pietro Ottoboni e Benedetto Pamphili, o al Collegio Clementino e all'Oratorio del SS. Crocifisso²⁸; ma sembra che il Nazareno non si servì dello stampatore dell'*insula* per pubblicare alcun *argomento* o *scenario* in occasione delle recite²⁹. È alquanto difficile comprenderne le ragioni in assenza di documenti chiarificatori, ma è plausibile che la scelta fosse orientata da motivazioni di ordine economico. Inoltre, bisogna considerare che il fattore della prossimità acquisisce pertinenza e un peso specifico se associato piuttosto ad attività essenziali – e la stampa evidentemente non lo era – per le funzioni quotidiane, ordinarie del collegio.

La posizione in base alla quale si ritiene che la pratica teatrale in

²⁸ Cfr. Saverio Franchi, *Drammaturgia romana*, cit., vol. I, *ad ind.* Jan Jakub Komárek (Hradec Králové, 1648 - Roma, 1706) è documentato a Roma a partire dal 1669-72. Dal 1678 abitò presso il Collegio Nazareno con sua moglie Lavinia Natalini (?-1729), romana, con la quale da quell'anno fino al 1695 ebbe nove figli. Il medesimo immobile ospitava anche la tipografia, originariamente del collega e connazionale Zaccaria Dominik Aksamitek (1611-1691), col quale Komárek visse e dal quale ereditò poi l'attività. Su Komárek si rimanda ad Alberto Tinto, *Giovanni Giacomo Komarek tipografo a Roma nei secoli XVII-XVIII ed i suoi campioni di caratteri*, «La Bibliofilia», LXXV, n. 2, 1973, pp. 189-225; Stanislav Bohadlo, *Giovanni Giacomo Komarek Boemo, hradecký (noto)tiskář v Římě*, «Musicologica Brunensia», XLIV, n. 1-2, 2009, pp. 35-45, <<http://hdl.handle.net/11222.digilib/115218>>; Teresa Maria Gialdrone, v. Komárek, in *Dizionario degli editori musicali italiani*, a cura di Bianca Maria Antolini, vol. I: *Dalle origini alla metà del Settecento*, Pisa, ETS, 2019, pp. 405-407; 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*, in collaborazione con Orietta Sartori, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1994-2002, vol. I (1994), p. 362; vol. II (2002), p. 105.

²⁹ Le pubblicazioni dal Nazareno furono affidate, tra gli altri, a Gaetano Zenobi, Giuseppe Vannacci, Luca Antonio Chracas, Antonio de' Rossi, agli eredi di Francesco Corbelletti; nessuna a Komárek. Bisogna aspettare il 1711 per trovare la pubblicazione di un dramma rappresentato al Collegio Nazareno: l'opera tragicomica *Gl'eventi fortunati* di Pietro Vagni, stampato dal figlio di Giovanni Giacomo, Paolo Komárek, che però nel 1709 aveva già traslocato al Corso la tipografia di famiglia. Il frontespizio reca l'indicazione «da rappresentarsi dalli signori convittori del Collegio Nazareno, nelle vacanze del carnevale del presente anno 1711», ma è molto probabile che la pubblicazione sia uscita a istanza e a spese dell'autore, seppur ovviamente con l'approvazione del collegio.

collegio fosse inesorabilmente destinata a esaurirsi nel contesto dell'istituzione stessa può essere condivisa – benché con alcune cautele – se il discorso riguarda, come giustamente evidenzia Filippi, «l'attività *drammatica*» quale «espressione di una formazione scolastica»³⁰. Il fatto è che la cultura del teatro di collegio, soprattutto – questa volta sì – nell'ambito gesuitico di primo Seicento, è un universo assai aperto verso l'esterno, in costante dialogo con i contesti teatrali circostanti. È una cultura teatrale che, come in un nuovo o mai interrotto Rinascimento, si interroga con costanza mediante l'esperienza diretta della pratica del teatro, ma anche attraverso la riflessione sull'antico e l'invenzione di un passato che si rielabora e al quale si danno fondamenta e significati nuovi³¹.

È una cultura teatrale che, seppur autoalimentandosi nel perimetro dei collegi, fluisce verso l'esterno ed entra in un rapporto di influenza reciproca con le idee e le pratiche del teatro fatto altrove: a Roma ciò avviene mediante la diffusione della trattatistica a stampa come pure, indirettamente, con l'attività pedagogica, con la formazione di giovani ad alcuni dei quali, una volta terminati gli studi, accade di ritornare – da dilettanti o per mestiere – al teatro, alla recitazione, o alla scrittura drammatica³². Ma ciò avviene innanzitutto nell'ambito delle dispute accademiche, cui la cultura e l'erudizione di matrice (non solo) gesuitica forniscono un apporto considerevole; è anzi proprio lo spazio relazionale accademico a garantire il posizionamento e l'interconnessione dei collegi tra loro e con i maggiori sistemi intellettuali della città³³. La permea-

³⁰ Bruna Filippi, *Il teatro degli argomenti*, cit., p. 13 (il corsivo è mio).

³¹ Mi riferisco alle formalizzazioni elaborate nel contesto della *rinovazione* della tragedia antica promossa nei primi decenni del Seicento, tra gli altri, dai gesuiti Stefonio, Donati e Tarquinio Galluzzi. Cfr. Giovanna Zanolghi, *La tragedia fra ludus e festa. Rassegna dei nodi problematici delle teoriche secentesche sulla tragedia in Italia*, in *Forme della scena barocca*, a cura di Annamaria Cascetta, numero monografico di «Comunicazioni sociali», XV, n. 2-3, aprile-settembre 1993, pp. 157-240; e, sul contesto romano di quegli anni, il paragrafo *Questioni di genere: la romanizzazione della tragedia spirituale*, in Aldo Roma, «*San Bonifazio*» di Giulio Rospigliosi (1638). *Un melodramma nella Roma barberiniana*, Roma, Bulzoni, 2020, pp. 106-119.

³² Si pensi – solo per portare qualche esempio tra i più noti – a Giulio Rospigliosi (poi papa Clemente IX), librettista per i teatri dei Barberini, al drammaturgo milanese Carlo Maria Maggi, a Girolamo Gigli, a Scipione Maffei.

³³ È indicativa di ciò la circostanza per cui le accademie sorte nei collegi (non

bilità delle mura dei collegi rispetto alla cultura teatrale cittadina – alla *città-che-recita*, per dirla con l’efficace locuzione di Roberto Ciancarelli e Luciano Mariti – si riscontra in modo significativo anche nella rete di influenze, scambi e reciprocità che emerge con sempre maggiore limpidezza dal progressivo approfondimento della drammaturgia dei dilettanti concepita per il carnevale. Ciò che sembra affiorare, e che andrebbe certamente analizzato con più sistematicità, è la condivisione di un medesimo bacino di saperi, competenze e materiali teatrali, come pure di modalità compositive, derivante dalla circolazione, tra collegi, accademie e “accademiette” più o meno strutturate, di «canovacci, scenari, zibaldoni, generici, “argomenti” teatrali» e, soprattutto, di persone³⁴.

Quella del collegio è una cultura teatrale che produce molti spettacoli e innumerevoli cerimonie, che del calendario festivo romano entrano pienamente a far parte: alle recite non assiste solo la comunità ristretta del collegio; al contrario, l’evento teatrale diviene un’occasione di apertura dell’istituzione verso la città. In certi collegi le rappresentazioni possono raggiungere anche la dozzina di repliche, occupano interamente l’intervallo delle vacanze di carnevale e non mancano di essere menzionate nelle cronache cittadine. È, a tal proposito, un sistema teatrale che *pretende* di far parte della mondanità cittadina, e che pertanto investe denaro per essere ricordato nella stampa periodica che imprenditorialmente nel tempo carnascialesco si fa carico della diffusione delle notizie di feste e spettacoli³⁵.

solo) romani ebbero rappresentanze e colonie nell’Arcadia: l’Accademia degli Stravaganti (Clementino) vi fu ammessa dal 1695, il Seminario Romano dal 1716, dall’anno dopo l’Accademia degli Incolti (Nazareno). Cfr. [Michele Giuseppe Morei], *Memorie storiche dell’adunanza degli Arcadi*, Roma, Nella Stamperia de’ Rossi, 1761, pp. 212-214.

³⁴ Cfr. *Roma capitale invisibile del teatro del Seicento*, Dossier a cura di Roberto Ciancarelli e Luciano Mariti, «Teatro e Storia», n. 33, 2012, pp. 79-123: 84; n. 34, 2013, pp. 75-142; n. 36, 2015, pp. 213-267. Si vedano anche Roberto Ciancarelli, *Sistemi teatrali nel Seicento. Strategie di comici e dilettanti nel teatro italiano del XVII secolo*, Roma, Bulzoni, 2008, e Id., *Teatri di maschere. Drammaturgie del comico nella Roma del Seicento*, Roma, Bulzoni, 2014. Uno studio approfondito dei rapporti tra i collegi e gli altri sistemi produttivi della città, dal punto di vista della condivisione di materiali teatrali e della circolazione dei saperi drammaturgici e performativi, potrebbe incoraggiare a pensare il teatro di collegio come un vero e proprio apprendistato teatrale per i dilettanti romani.

³⁵ I registri contabili del Collegio Nazareno riportano numerosi pagamenti –

Quello del collegio è un pubblico numeroso; per le recite di carnevale di norma è composto di soli uomini che assistono a spettacoli rappresentati da soli uomini, ai quali, almeno nel contesto gesuitico, è consentito interpretare solo personaggi maschili³⁶; diversamente da quanto accade invece in collegi gestiti da altri ordini religiosi, dove gli studenti (come denuncia il succitato pagamento a Bozzolani per la decorazione dei costumi teatrali) possono recitare *en travesti*. Evidentemente, però, il pubblico femminile romano ha sete di mondanità e capita che, a sua volta *en travesti*, tenti di accedere in incognito alle rappresentazioni³⁷; oppure che sia ammesso alle recite, previo nulladista dell'autorità, quando al seguito di qualche personaggio in vista³⁸.

nell'ordine dei 30 baiocchi, dunque un importo comunque esiguo – per la pubblicazione delle inserzioni riguardanti spettacoli teatrali e cerimonie accademiche sul «Foglio di Foligno», stampato dalla tipografia Campitelli, o sul «Diario ordinario» del Chracas (cfr. ad esempio ACN, reg. 82, c. 116r; ed. a mia cura in DB-PerformArt, scheda D-062-800-186). Sulla stampa periodica del tempo si veda Marina Formica, *Mutamenti politici e continuità redazionali: le gazzette della stamperia Chracas, in Dall'erudizione alla politica. Giornali, giornalisti ed editori a Roma tra XVII e XX secolo*, a cura di Marina Caffiero e Giuseppe Monsagrati, Milano, Franco Angeli, 1997, pp. 103-126.

³⁶ Su questo aspetto si rimanda allo studio di Adriano Prosperi, *Un palcoscenico per soli uomini: il teatro dei gesuiti come teatro politico*, in *Scritture carismi istituzioni. Percorsi di vita religiosa in età moderna: studi per Gabriella Zarri*, a cura di Concetta Bianca e Anna Scattigno, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, pp. 177-191.

³⁷ Si veda a tal proposito quanto riportato dal diario di Francesco Valesio il 22 gennaio 1702: «Essendosi in questa sera fatta la comedia del Collegio Clementino et affollandovisi alla porta gran gente, segui qualche sconcerto con quelli soldati che la guardano, essendo restato da questi ferito nel petto di brandistocche un cochiero dell'ambasciatore di Spagna, che impertinatamente voleva con la carrozza avanzarsi. E fra le molte donne, che travestite da huomini vanno a vedere tal comedia, fu riconosciuta da' padri di tal Collegio la moglie dell'avvocato del Torto col suo marito, che fu fatta andar via con non poche risate delli spettatori. Essendosi accorti gli detti padri che un certo pittore nell'orchestra disegnava il ritratto del figliolo del duca d'Alvito che nella commedia recitava da Rodogona fu da' detti padri trascinato nel retroscenio et ivi regalato di molti pugni con risa universalis» (ASC, Archivio della Camera Capitolina, Credenzione XIV, b. 12, c. 49r; il documento è edito a cura di Antonella Fabriani Rojas e Maria Borghesi in DB-PerformArt, scheda D-091-640-129). Il riferimento è alla *Rodogune, princesse des Parthes* (1644) di Pierre Corneille, che al Clementino fu recitata nella traduzione di Filippo Merelli (cfr. Saverio Franchi, *Drammaturgia romana*, cit., vol. II, p. 10).

³⁸ Nel carnevale del 1733, il cardinal Neri Maria Corsini, nipote del regnante

Processi di acculturazione, mutamenti e fallimenti delle pratiche per-formative di collegio

A guardare quanto succedeva nei decenni a cavaliere tra Sei e Settecento emerge però il dubbio che qualcosa stesse allora cambiando. Nel corso del XVII secolo diversi collegi erano andati incontro a dissesti finanziari, vuoi per gli strascichi della crisi economica che aveva coinvolto l'Europa tutta, vuoi per le complicazioni nella gestione fondiaria del proprio patrimonio. Le rendite che erano state devolute a molte istituzioni educative per formare ogni anno, gratuitamente, un certo numero di giovani non erano più sufficienti a garantirne il funzionamento. La migliore soluzione per restare in vita fu ritenuta l'apertura dei collegi a convittori paganti, che nella capitale pontificia – al tempo una città davvero crocevia di scambi culturali, sociali, politici ed economici di scala internazionale³⁹ – sarebbero giunti da tutta Europa. Ma tale apertura avrebbe necessariamente comportato l'incontro tra culture differenti non solo per provenienza geografica ma soprattutto per estrazione sociale, dunque portatrici anche di diverse esigenze formative.

Si tratta di una circostanza che per alcune istituzioni significò anche il dover ridefinire la propria *mission*. Il Nazareno, ad esempio,

papa Clemente XII, inviò una lettera ai padri scolopi con cui ordinava al rettore del Collegio Nazareno di ammettere liberamente le eventuali donne condotte alla recita della commedia dal principe di Galles, Friedrich Ludwig von Hannover. Cfr. AGSP, Reg. Prov. S-31B, fasc. 6, cc. n.n. (il documento è edito a mia cura in DB-PerformArt, scheda D-095-200-126). Un caso limite riguarda invece la presenza costante della regina Cristina di Svezia, in esilio a Roma dal 1655 dopo aver rinunciato al trono per poter abbracciare il cattolicesimo, alle rappresentazioni teatrali del Collegio Clementino. Evidentemente in virtù della sua posizione sociale e delle strette relazioni che intratteneva con la corte papale, la regina riuscì addirittura a “conquistare” lo spazio del collegio per farvi eseguire alcuni drammi per musica già allestiti altrove – ad esempio, nel carnevale del 1679 ottenne che al Clementino fosse rappresentato per tre sere *Gli equivoci del sembiante*, dramma di Pietro Filippo Bernini andato in scena con la musica di Alessandro Scarlatti in quella stessa stagione nel teatro dell'architetto Giovanni Battista Contini (cfr. Aldo Roma, *Teatro e diplomazia tra Roma e l'Impero: lo spettacolo di collegio come spazio della politica europea in età moderna*, in Marcello Fagiolo, Saverio Sturm, *Le corti del teatro barocco europeo. Le scenografie di Stoccolma e di Budapest*, Roma, Gangemi, in corso di pubblicazione, e la bibliografia ivi riportata).

³⁹ Cfr. Marina Formica, *Roma, Romae. Una capitale in età moderna*, Bari-Roma, Laterza, 2019, in particolare le pp. 49-191.

seguendo la vocazione degli scolopi cui il collegio era in carico, era originariamente stato fondato per educare gratuitamente fanciulli particolarmente dotati ma che non potevano permettersi un'istruzione completa; dagli anni Quaranta del Seicento cominciò invece ad ammettere i rampolli dell'aristocrazia trasformandosi *de facto* in uno dei tanti *collegia nobilium* com'erano il Clementino a Roma o il Collegio de' Nobili di Parma⁴⁰. I collegi nazionali come l'Inglese e il Germanico-Ungarico erano inizialmente stati concepiti quali seminari per la formazione del clero secolare e riservati a coloro che, provenendo quali esiliati da quei territori, avrebbero dovuto ritornare in patria a "combattere" per il cattolicesimo romano; anch'essi, per evitare il tracollo finanziario, cominciarono ad accogliere convittori di quelle nazionalità previo il pagamento di una retta⁴¹.

Per quanto attiene alla storia delle arti performative, ciò che accade è che, a partire dalla fine degli anni Ottanta del Seicento, nei collegi si moltiplica il numero di eventi concepiti secondo il modello della *festa accademica* o *accademia di lettere e d'arti cavalleresche*⁴²: un

⁴⁰ Sul collegio scolastico si veda Pasquale Vannucci, *Il Collegio Nazareno*, cit.; Armando Pucci, Alberto Manodori Sagredo, *Il Nazareno*, Roma, Tipografia Das Print, 1989; Aldo Roma, «Per allevare li giovani nel timor di Dio e nelle lettere». *Arti performative, educazione e controllo al Collegio Nazareno di Roma nel primo Seicento*, in *Spectacles et performances artistiques à Rome (1644-1740). Une analyse historique à partir des archives familiales de l'aristocratie*, a cura di Anne-Madeleine Goulet, José María Domínguez ed Élodie Oriol, Roma, École française de Rome, 2021, pp. 167-185. Alcuni importanti documenti sono segnalati in Ariella Lanfranchi, Enrico Careri, *Le Cantate per la Natività della B.V. Un secolo di musiche al Collegio Nazareno di Roma (1681-1784)*, in *Händel e gli Scarlatti a Roma*, Atti del convegno di studi, (Roma, 12-14 giugno 1985), a cura di Nino Pirrotta e Agostino Ziino, Firenze, Leo S. Olschki, 1987, pp. 297-347, ed Enrico Careri, *Catalogo dei manoscritti musicali dell'Archivio generale delle Scuole pie a San Pantaleo*, Roma, Torre d'Orfeo, 1987. Sul Collegio de' Nobili di Parma si rimanda al documentatissimo studio di Miriam Turrini, *Il "giovin signore" in collegio. I gesuiti e l'educazione della nobiltà nelle consuetudini del Collegio ducale di Parma*, Bologna, CLUEB, 2006. Più in generale sulla questione dei *collegia* e dei *seminaria nobilium*, cfr. Gian Paolo Brizzi, *La formazione della classe dirigente nel Sei-Settecento: i Seminaria nobilium nell'Italia centro-settentrionale*[1976], Bologna, il Mulino, 2015.

⁴¹ Cfr. il capitolo di Michael E. Williams, *Roma barocca*, in Id., *The Venerable English College*, cit., pp. 34-59.

⁴² Per comprendere l'orizzonte ideologico e mitopoietico entro il quale si voleva collocare la pratica dell'esercitazione accademica è utile la lettura di Giacomo

contenitore performativo espressione delle formazioni accademiche già sorte all'interno dei collegi stessi, regolato da un protocollo cerimoniale ben preciso e che consentiva agli allievi di dar «buon saggio delle ore di loro ricreazione, impiegate in essercizi cavallereschi»⁴³. Ovvero, di mostrare le abilità da loro conseguite nel campo della declamazione, delle lingue, del ballo, della scherma, del cavalletto, nella bandiera, nelle armi d'asta etc. – competenze, queste, costitutive dell'identità nobiliare e dunque basilari per la costruzione culturale e sociale dell'immagine del giovane gentiluomo⁴⁴.

Al Collegio Nazareno l'acme di questo processo può essere riconosciuta perfino in una variazione nell'organico del corpo docente, al quale, intorno al 1697, fu saltuariamente affiancato un maestro di scherma esterno per sovrintendere agli esercizi inseriti nelle rappresentazioni teatrali e poi, verso il 1711, anche un maestro di ballo, assunto invece stabilmente almeno dal marzo del 1718⁴⁵. Si tratta di uno

de' Franchi, *Che il divertimento degli essercizi cavallereschi non pregiudica, come ingiustamente vien da alcuni supposto, ma conferisce in gran parte all'acquisto delle scienze. Discorso apologetico detto [...] nell'aprirsi in Collegio Clementino l'Accademia de i Stravaganti e da i medesimi consacrato alle glorie immortali di Cristina Alessandra regina di Svezia [...]*, Roma, Per Ignatio de' Lazari, 1678.

⁴³ *Festa accademica di lettere, e di arti cavalleresche per l'esaltazione del Serenissimo Silvestro Valiero al ducato della Republica Veneta [...] e dedicata al Serenissimo Principe da' nobili convittori del Collegio Clementino de' padri della Congregazione di Somasca*, Roma, Nella Stamperia di Gio. Giacomo Komarek boemo, 1694, p. 66.

⁴⁴ Cfr. Amedeo Quondam, *L'Accademia*, in *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, vol. I: *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 823-898: 876; Aldo Roma, *Education to magnificence: aristocratic schooling and college academies in seventeenth- and eighteenth-century Rome*, in *Noble magnificence: Cultures of the performing arts in Rome, 1644-1740*, edited by Anne-Madeleine Goulet and Michela Berti, Turnhout, Brepols, in corso di pubblicazione nel 2023. Per uno studio contestuale della danza al Collegio de' Nobili di Parma, segnalo l'ampio studio di Gloria Giordano, *"Il Teatro dell'Honore" «all'italiana», «alla francese», «alla spagnola». I balli dei convittori del Collegio dei Nobili di Parma tra il 1670 e il 1694*, «ActaLauris», n. 4, 2018, pp. 9-94; si veda anche Fabio Mòllica, *Alle origini della danza di società*, Roma, Dino Audino, 2021.

⁴⁵ Cfr. ACN, b. 341, fasc. 1697, cc. n.n.: «Spese straordinarie fatte dal reverendo padre Antonio di San Francesco, rettore del venerabile Collegio Nazzareno, dal primo gennaio a tutto dicembre 1697 [...]. Spese per il teatro [...] [A di] detto [28 febbraio] al signor Antonio, maestro di scherma, per la sua recognitione per il carnevale. – sc. 15»; b. 343, fasc. 1707-1711, cc. n.n., ricevuta di pagamento a Francesco Cortella, maestro di ballo, s.d., ma presumibilmente riferita alle recite carnascialesche del 1711.

snodo significativo della storia culturale e sociale del Nazareno documentato da una preziosa benché incompleta serie di fonti: le *àpoche*, ossia i contratti sottoscritti dal rettore del collegio e i maestri di ballo nel corso del Settecento⁴⁶. Questi documenti – per la loro rarità e il loro valore si è scelto di riportarne uno qui in appendice – consentono di mettere a fuoco un'occasione di incrocio e di scambio di competenze fra sistemi teatrali diversi e di differente livello tecnico, e di comprendere i margini operativi degli artisti in quel determinato contesto educativo.

Dal contratto con Giuseppe Minelli, maestro di ballo al Nazareno dal 1720 al 1722, apprendiamo che le lezioni sono collettive e sono impartite quotidianamente. La pratica della danza dev'essere concepita come un'attività che appiana le differenze di casta – alle classi oltre ai convittori paganti, sono ammessi infatti anche gli alunni, ovvero gli studenti ospitati gratuitamente –, ma si tratta certo di una spinta all'omogeneizzazione verso l'alto⁴⁷. In occasione delle rappresentazioni carnascialesche, l'artista è chiaramente tenuto ad apportare il suo contributo componendo appositamente i balli degli intermedi, ma la sua libertà creativa è vincolata nelle forme e nei contenuti che evidentemente rispondono a una tradizione interna alla pratica del collegio (gli intermedi si vogliono «pieni, e di comparsa, di figure», con «qualche ballo eroico a solo in aria», e «d'inventione fondata su le favole o altra idea che faccia ben distinguere un intermedio dall'altro»). A Roma però il carnevale è il momento in cui i teatri sono aperti e, per evitare che il maestro di ballo possa cedere (forse, più probabilmente: che possa cedere *ancora*) alla tentazione di assumere incarichi altri rispetto a quello cui è chiamato dal collegio, l'istituzione gli impone di non «impegnarsi ad assistere in altri collegi o ad altri teatri pubblici»⁴⁸.

⁴⁶ ACN, b. 296, *Istrumenti*, fasc. 6, sottofasc. B, cc. n.n. (1718-1760). Il fascicolo contiene alcuni dei contratti, la cui stesura diviene nel tempo consuetudinaria e quindi più stringata, stipulati con maestri di ballo (Giuseppe Castellani, 1718; Giuseppe Minelli, 1720; Giovanni Battista Settari e Antonio Sarò, 1730; Stefano Manetti, 1760), falegnami, festaroli, carrozzieri, parrucchieri, sarti e calzolai. Le *àpoche* superstiti sono ed. a mia cura in DB-PerformArt, schede D-133-750-157, D-133-830-182, D-133-840-173, D-133-870-146, D-133-860-155 e D-133-880-137.

⁴⁷ Cfr. Alessandro Pontremoli, *L'arte del ballare. Danza, cultura e società a corte fra XV e XVII secolo*, Bari, edizioni di pagina, 2021.

⁴⁸ Sulla formazione coreutica non professionale si veda lo studio di Gloria Gior-

I mutamenti che avvengono e che sono riscontrabili sul piano delle forme dello spettacolo e delle modalità di trasmissione delle tecniche performative, e della danza in particolare, possono essere interpretati come uno dei risultati della progressiva integrazione dell'etichetta cortese nell'offerta formativa dei collegi, romani ma non solo, per soddisfare le esigenze educative del ceto sociale da cui proveniva la nuova maggioranza degli studenti. Un processo che si intravede in verità già nei primi decenni del Seicento, ma che in questo periodo a Roma sembra ormai aver assunto la fisionomia e le dimensioni della normalità.

Eppure i collegi romani, in questo simili ai teatri pubblici di ogni dove e di ogni tempo, non sono sistemi teatrali con un'economia sostenibile – agli eventi spettacolari si accede gratuitamente e ovviamente solo su invito – e verso la fine del Settecento il teatro e la logica dello spreco su cui esso si basa sono reputate insopportabili, pena, ancora una volta, il collasso dell'istituzione. Quello spreco insostenibile – le fonti lo chiamano «lusso» e riguarda il teatro come altri usi e costumi – è dall'amministrazione del collegio avvertito forse come ormai anacronistico. Tuttavia, esso è stato ed è un marcatore sociale e culturale funzionale alla definizione e alla proiezione verso l'esterno della propria identità⁴⁹: rinunciarvi è un fatto di capitale importanza, ma si teme che possano esserci ripercussioni. È allora che, con un'azione congiunta, intorno al settembre del 1784 i prepositi generali dei somaschi e degli scolopi chiedono l'intercessione di papa Pio VI Braschi affinché si assuma la responsabilità dell'atto esecutivo della «riforma del lusso» per i due maggiori collegi affidati ai loro ordini religiosi:

Beatissimo Padre

Gian Francesco Nicolai, preposito generale de' Chierici regolari somaschi,
e Stefano Quadri, preposito generale de' Chierici regolari delle Scuole pie, servi

dano, *Frammenti performativi nel "movementscape" della Roma tra Sei e Settecento. La formazione non professionale*, in *Spectacles et performances artistiques à Rome*, cit., pp. 207-222; cfr. anche Ead., *Il repertorio coreutico «all'usanza Spagnola» in territorio italico. Prime indagini nelle rappresentazioni teatrali di collegio tra Sei e Settecento*, «e-Spania», n. 41, febbraio 2022, DOI <<https://doi.org/10.4000/e-spania.43721>>.

⁴⁹ Cfr. *Marquer la prééminence sociale*, Actes de la conférence (Palermo, 2011), sous la direction de Jean-Philippe Genet et Ennio Igor Mineo, Paris-Rome, Éditions de la Sorbonne-École française de Rome, 2014.

e sudditi umilissimi della Santità Vostra l'espongono che, avendo seriamente ed intimamente indagate le cause per le quali sono in decadenza i di loro rispettivi collegi Clementino e Nazareno, hanno riconosciuto evidentemente che una delle principali cause consiste nella gravità delle spese arbitrarie, e non necessarie alle quali sono esposti i collegiali, parte per usi inveterati, parte per abusi di lusso introdotti nei due collegi. Comprendono gli oratóri che, volendosi o da loro medesimi o dai rispettivi rettori abolire tali usi ed abusi, si ecciterebbe tanta pubblica amarezza contro i due collegi, che ne potrebbero soffrire del grave presentaneo discapito; lo che non può succedere quando l'abolizione se ne ordini dalla suprema autorità del Principe, all'esempio di altri collegi fuori di Roma.

Hanno i due generali consultati i due eminentissimi cardinali protettori de' due collegi, presentando anche loro gli articoli distinti di riforma e prammatica, che sono creduti opportuni per la diminuzione delle spese, e con piacere ne hanno ottenuta l'approvazione e consenso dell'eminenze loro.

A questo rispettosissimo foglio, che presentano alla Santità Vostra, annettono gli oratóri i suddetti articoli, de' quali la supplicano umilmente ad ordinare la pronta intera esecuzione con la suprema sua potestà, nell'atto che genuflettono al bacio de' santissimi piedi. Che della grazia etc.

Articoli di riforma del lusso, o prammatica

da stabilirsi nei due nobili collegi Clementino e Nazareno di Roma

I. Si proibiscano le rappresentanze teatrali; si convertano, se riesce comodo, i teatri in abitazioni, o ad uso de' collegiali, o a profitto de' collegi con affittarli, e restringendosi le vacanze del Carnevale a soli dieci giorni sia pensiero dei due padri generali degli ordini rispettivi determinare qualche occupazione e divertimento di quella nobile gioventù in esercizi che non siano teatrali⁵⁰.

In quell'anno il teatro nel Collegio Nazareno è effettivamente smantellato, e da quegli spazi è ricavato uno studio appigionato poi a Giuseppe Cades (1750-1799), noto pittore e disegnatore del neoclassicismo romano⁵¹. Per quanto si possa desumere dai giornali del collegio⁵², la pratica teatrale non è abbandonata, ma diviene – ora sì – un'attività tutta rivolta verso l'interno: il caso del Nazareno è rappre-

⁵⁰ AGSP, Reg. Prov. S-32A, fasc. 2, cc. n.n. (ed. a mia cura in DB-PerformArt D-096-380-131). Oltre agli spettacoli teatrali, oggetto della «riforma» sono il diritto di alcuni collegiali a essere serviti da camerieri personali, all'uso di oggetti in oro o argento («orologi da tasca o da camera, anelli, scatole, fibbie, sigilli, «astucci, calamari»), all'adozione di un abbigliamento sontuoso, all'impiego di carrozze se non in caso di reale necessità, al consumo di cioccolata e caffè.

⁵¹ Cfr. Anthony M. Clark, *Cades, Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XVI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1973, *ad vocem*.

⁵² Cfr. ACN, vol. 474-476 (1754-1840).

sentativo di come il collegio, alla fine del Settecento, cessi di essere un sistema produttivo in relazione ai sistemi produttivi spettacolari della città, e inevitabilmente venendo a mancare lo spazio del teatro venga di conseguenza a indebolirsi il legame con la città e con lo spettacolo cittadino cui aveva contribuito con continuità per quasi un secolo. È in fin dei conti un epilogo che va di pari passo con il tramonto dell'*ancien régime*, col declino dell'aristocrazia e dei valori di cui è portatrice; quei valori, che la cultura collegiale si era preposta di mediare, a Roma sarebbero irrimediabilmente andati in frantumi di lì a poco con l'occupazione dello Stato Pontificio da parte delle truppe francesi (1796-98), le quali avrebbero peraltro fatto irruzione anche negli edifici dei collegi deprivandoli dei loro beni⁵³.

Il percorso che, sebbene in modo non lineare, ho tentato di tracciare in queste pagine ambisce a mettere in evidenza alcuni nuclei problematici che gravitano attorno alla formula storiografica *teatro di collegio*. Il tema portante delle argomentazioni proposte è la necessità di superare le resistenze che si rilevano nella letteratura critica sull'argomento mediante l'osservazione della pratica delle arti performative nel contesto dei collegi romani alla luce dei rapporti con gli altri sistemi produttivi dello spettacolo presenti in città. Ho trascurato di approfondire e finanche omesso alcune questioni, pure importanti, come ad esempio l'uso degli spazi dei collegi da parte della committenza esterna, circostanza a seguito della quale essi potevano configurarsi quali centri di produzione satellite del mecenatismo aristocratico; il peso assunto dalla "spettacolare" rivalità tra i diversi collegi, risultato di una loro ineguale collocazione nella gerarchia sociale della città, ravvisabile nei conflitti conseguenti l'inosservanza delle regole di precedenza; il posizionamento dei collegi rispetto al potere curiale e alle sue reti clientelari, e la loro influenza sulla circolazione di artisti e maestranze tra sistemi produttivi differenti. Si tratta certo di questioni cruciali, ancora aperte e bisognose di ulteriori indagini, ma parimenti indicative di quanto si è voluto dimostrare, ovvero la fluidità dei confini culturali tra gli ambienti collegiali e gli altri multiformi contesti spettacolari romani.

⁵³ Si vedano a tal proposito i documenti sul Collegio Clementino regestati in Lina Montalto, *Il Clementino, 1595-1875*, Roma, Ulpiano, 1939, pp. 212-213.

APPENDICE

ACN, b. 296, *Istrumenti*, fasc. 6, sottofasc. B, cc. n.n.: Àpoca tra il Collegio Nazareno e Giuseppe Minelli, maestro di ballo (1720)⁵⁴.

| r | Con la presente, come se fusse publico e giurato istrumento rogato per mano di publico notaro, il signor Giuseppe Minelli, maestro di ballo, promette e s'obliga di dar lettione di ballare alli signori collegianti, tanto convittori quanto alunni, del Venerabile Collegio Nazareno di Roma per un anno, da principiare oggi e da finire a tutto il carnevale del futuro anno 1721, con li seguenti patti, e capitoli, cioè:

Che i[l] detto signor Gioseppe non possa dar lettione a parte ad alcuni delli sudetti signori collegianti.

Che debba dar lettione di ballo ogni giorno, che non sia festa di precetto un'ora per volta secondo le hore, che li saranno determinate dal padre rettore, o dal padre prefetto.

Che debba far ballare i suddetti signori collegianti nella suddetta ora metà per volta, ballando doppo la festa quella metà che non ballò l'ultimo giorno che vi fu la lettione.

Che esso signor Gioseppe debba comporre tutti l'intermedî per le opere del carnevale, li quali debbano essere pieni e di comparsa, di figure e d'inventione fondata su le favole o altra idea che faccia ben distinguere un intermedio dall'altro; e che in ogni intermedio vi sia qualche ballo eroico a solo in aria.

Che detto signor Gioseppe nel tempo delle prove di detti intermedî non si debba contentare dell'ora solita della lettione ordinaria, ma venire bisognando anche due volte il giorno e la mattina delle feste di precetto per provare e perfectionare li suddetti intermedî.

Che il detto signor Gioseppe debba assistere il carnevale nel tempo dell'intermedî con particolare attenzione, e non possa impegnarsi ad assistere in altri collegî o ad altri teatri publici.

Che detto signor Gioseppe debba impiegare (portando così il bisogno) nel ballo delli suddetti intermedî, oltre li signori collegianti che ballano, qualche d'uno altro ancora dei medesimi che non balli, senza poter pretendere per essi pagamento, o mancia di sorte alcuna.

| v | Che detto signor Gioseppe, secondo la capacità de' signori collegianti, faccia qualche accademia di ballo nel fine delli studî, a settembre o in altro tempo

⁵⁴ Per rendere più agevole la lettura, si è adottato un criterio di trascrizione critica. Sono state tacitamente sciolte le abbreviazioni e sono stati ammodernati secondo l'uso corrente apostrofi e accenti, così come l'interpunzione e l'uso delle maiuscole. Le correzioni al testo sono segnalate tra parentesi quadre [], mentre le integrazioni sono poste tra uncinate < >.

che paresse più proprio al padre rettore, dal quale n'haverà l'avviso alcuni mesi avanti.

Che detto signor Gioseppe non possa pretendere pagamento o mancia veruna, né per li suddetti intermedi di carnevale, né per l'assistenza alli medesimi, né per la sudetta accademia infra annum, restando a puro arbitrio del padre rettore il darli una ricognitione o mancia a suo piacere, quando le suddette funtioni siano riuscite d'applauso, e non altrimenti.

Che il predetto signor Gioseppe si contenti dello stipendio solito darsi dal collegio alli maestri di ballo, cioè un testone a testa [0,30 scudi] per ciascuno che balla, o sia convittore o alunno, né possa pretendere altro onorario o mancia dalli signori collegiali per le sudette lettioni o funzioni di ballo, siano pubbliche o private.

Che il sudetto stipendio d'un testone a testa si paghi al prenominato signor Gioseppe dal padre rettore ogni trimestre o bimestre maturato, et al medesimo padre rettore ne farà la ricevuta.

Che finalmente se tanto il sudetto signor Gioseppe quanto il detto padre rettore non volessero continuare più nella presente apoca, l'una parte e l'altra debba fare la disdetta uno o due mesi avanti, quale non fatta s'intenda continuarsi dett'apoca con tutti li sudetti patti e non altrimenti; e per osservanza delle cose predette, tanto il suddetto signor Gioseppe, quanto il padre rettore di detto collegio obligano se stessi e i loro beni nella più ampla forma della Reverenda Camera Apostolica, ed in fede di che <h>anno sottoscritta la presente di loro propria mano. Roma, questo di 4 marzo 1720.

Io Paolino di San Giuseppe rettore del Collegio Nazareno manu propria
Io Giuseppe Minelli maestro di ballo manu propria