

Marco Nocca

SACRA RAPPRESENTAZIONE E TEATRO CLASSICO A VELLETRI NEL RINASCIMENTO

1. Un'incisione fatta realizzare dal cardinale Stefano Borgia nel 1780 ci mostra un singolare monumento all'aperto, costituito da un basamento in cui si aprono quattro porte, sorta di *pulpitum*, sul quale si allineano cinque edicole di grandezza differenziate (cfr. fig. 1). Al centro è un grande arco absidato, affiancato da due archetti di media grandezza, privi di decorazione; alle estremità sono due monumentali archi con colonne di ordine corinzio su alti plinti, fregi e timpani. Le cinque edicole così definite sono intervallate da quattro archi più piccoli, apertisi sul muro che raccorda l'intero apparato. Dalla didascalia dell'incisione, posta in margine, apprendiamo che si tratta di un «teatro di ordine Corinzio» eretto nel XV secolo in piazza S. Giacomo a Velletri per la rappresentazione della *Passione* di Cristo della Settimana santa e distrutto nel 1765 per costruire in suo luogo un granaio. Veniamo a sapere inoltre che si è ritenuto opportuno preservare la memoria dell'«insigne opera» incidendone il disegno del prospetto prima della sciagurata distruzione e, da un altro scritto del cardinale Borgia, che la forma del «teatro» quale appare dall'incisione sia da ascrivere al XVI secolo¹. Uno spoglio complessivo della letteratura critica riguardante il *Teatro della Passione* di Velletri può far concordare pienamente con questa datazione e nuovi ritrovamenti documentari la rendono, crediamo, certa².

Agli inizi del XVI secolo, a Velletri, cittadina pontificia a 40 km

Il presente saggio sviluppa la ricerca delineata nell'intervento «Theatrum ex ordine Corinthio saeculo XV extractum: il 'Teatro della Passione' di Velletri», comunicato al Convegno Internazionale di studi su Umanesimo e Rinascimento «Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI», Roma, novembre 1985 (*Atti in corso di pubblicazione*); tale ricerca è iniziata con la tesi di laurea *Il «Teatro della Passione» di Velletri. Memoria dell'antico nel teatro di Roma nel Rinascimento*, discussa presso l'Università La Sapienza di Roma il 30/6/1986 (rel. Maurizio Calvesi), vincitrice del Premio Ludovico Zorzi 1987.

¹ Stefano Borgia, *De cruce veliterna*, Roma, Tip. di Propaganda Fide, 1780, pp. 239-249. Cfr. qui in *Appendice*.

² Cfr. *Appendice*.

da Roma, la Sacra rappresentazione veniva allestita dalla locale confraternita di S. Giovanni in plagis³ in una sorta di ninfeo, un vero e proprio palcoscenico «all'antica» di cui è accertata la destinazione spettacolare, caso rarissimo nel primo Rinascimento per edifici omologhi. Pur avendo ormai definitivamente appurato che la Sacra rappresentazione italiana quattro-cinquecentesca è fenomeno complesso, da non catalogare imprecisamente e superficialmente come forma di spettacolo di derivazione medioevale, ma con un suo autonomo percorso ben dentro la cultura umanistica⁴, il caso di una scena fissa classica abitata da una *Passione* rappresenta indubbiamente una stranezza, una deroga dalla norma «sacra rappresentazione = luoghi deputati». Meno strano esso appare riconsiderando le riflessioni di Zorzi sul particolare «bivio» della storiografia teatrale del Rinascimento che è l'idea della scena, da cui si diramano (e in cui confluiscono) le strade della pratica scenica e dell'elaborazione teorica «classicista»:

[...] con il capitolo della restituzione del teatro classico, che occupa all'incirca l'arco di un secolo (poniamo dall'Alberti al Palladio) si apre nella vicenda dell'immagine scenografica una dicotomia, che vede l'intrecciarsi e il separarsi di due componenti, interlineari e reciprocamente influenti. L'una, la prima, è quella dell'eredità della pratica scenica, derivante in gran parte dalle esperienze dello spettacolo buffonesco (con scene a paravento o a garitta) e dell'apparato per la Sacra Rappresentazione (con scene a edicola o a recinto), entrambe di area mitteleuropea, ma che, per semplificazione, chiameremo impropriamente (riferendoci all'orbita italiana, e, in particolare, centro-settentrionale) eredità, pratica scenica «romanza» (con allusione, come è ovvio, non tanto ai testi quanto alla loro resa spettacolare). L'altra componente della vicenda, la seconda, è quella che chiameremo della tradizione classicistica o pseudovitruviana, che resta ancora in gran parte da esaminare e da dibattere, imperniata com'è sui tentativi di interpretazione prodotti dagli esegeti del famoso passo «De architectura» V 6, trattante del palcoscenico e delle scene. L'«invenzione», o piuttosto la rielaborazione dell'idea del teatro in età umanistica e rinascimentale, av-

³ Sulla confraternita di S. Giovanni in plagis di Velletri cfr. Bonaventura Theoli, *Theatro storico veliterno*, Velletri, A. Dell'Isola, 1644, pp. 272-275; S. Pasqualini, *Il sesto centenario ...*, Bibl. Com. Velletri, Misc. K, 10-14; A. Tersenghi, *Velletri e le sue contrade*, Velletri 1910, pp. 63, 156, 228-232.

⁴ Un recente contributo, con nutrita bibliografia sull'argomento, è P. Ventrone, *Per una morfologia della sacra rappresentazione fiorentina*, in R. Guarino (a cura di), *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 195-225.

viene dunque per convergenza della coppia di opposizioni rappresentate dall'eredità della pratica romanza e dalla riscoperta della tradizione classica. Tale riscoperta si attua anch'essa per gradi, a partire dai decenni centrali del XV secolo, e procede per successive riappropriazioni e con progressiva chiarezza filologica⁵.

Il *Teatro della Passione* di Velletri si pone come emergenza esemplare della citata riflessione zorziana: monumento che eredita i contenuti della pratica «romanza» per lo spettacolo in esso allestito (Sacra rappresentazione), esso costituisce una proposta architettonica 'teatrale' di avanguardia del primo Rinascimento, conservando il carattere di esperienza composita, nel mezzo di eredità scenica medioevale e sforzo di restituzione erudita del teatro antico. Nello stesso tempo, la sua *esistenza* sembra confermare l'insieme di elaborazioni più recenti sul teatro del Rinascimento, che sottraggono lo spettacolo quattro-cinquecentesco nelle sue valenze stratificate agli stereotipi critici e alle radicali suddivisioni dei generi per restituirci una più ardua complessità, sostanziata di episodi a torto considerati minori (o niente affatto esaminati perché scomodi nella dimostrazione di un'evoluzione lineare della storia), che soli possono restituirci un orizzonte più allargato dei «fatti teatrali» grazie anche all'apporto di altre discipline⁶. La presente analisi dell'episodio *Teatro della Passione* di Velletri desidera inserirsi nella duplice prospettiva di revisione metodologica e storiografica non più rinviabile ormai per lo spettacolo rinascimentale, ponendo come oggetto una situazione locale 'particolare', nella convinzione che fondazioni concettuali basate sull'acquisizione di dati possano avere senso soltanto nella precisa nozione dei contesti in cui essi vengono prodotti⁷. La proposta della scena classica veliterna sembra provenire dal pensiero architettonico romano tra la seconda metà del Quattrocento e il primo decennio del Cinquecento, la cui idea di teatro è più

⁵ L. Zorzi, *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, in *Storia dell'arte Italiana*, Torino, Einaudi, 1979, vol. I, p. 433.

⁶ L'allargamento dell'orizzonte disciplinare ha trovato compiuta espressione in L. Zorzi, *Il teatro e la città*, Torino, Einaudi, 1977, con ampie indicazioni di studi di varie aree.

⁷ Sull'idea di «costruire una storia» del teatro rinascimentale a partire dai contesti culturali cfr. il volume di F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983 (in particolare i *Preliminari*, pp. 7-48). Utile la consultazione di R. Guarino, *Introduzione a Teatro e culture della rappresentazione*, cit. pp. 9-66.

che altrove legata all'antico per la presenza flagrante di rovine dei teatri classici superstiti su cui la pazienza degli architetti si esercita in rilievi, propone faticose ricostruzioni integrando le parti mancanti, decifra il V libro di Vitruvio nella direzione di lettura che le rovine sembrano offrire. A Roma lo studio del passato diviene componente primaria della cultura teatrale: a metà del XV secolo l'opera di Flavio Biondo *Roma instaurata*, catalogo sistematico dell'antica Roma, con la comparazione tra magnificenza dei teatri dell'antichità e la totale assenza di edifici per spettacoli nell'Urbe «moderna», inaugura un'idea di teatro che non scaturisce dalla prassi dello spettacolo ma la oltrepassa progettualmente, guardando al passato⁸. Figura centrale per il formarsi di un'idea del teatro antico nella ricerca architettonica umanistica è Leon Battista Alberti: nel suo *De re aedificatoria*, elaborato a Roma dal 1443 al 1452, largo spazio è concesso alla restituzione tipologica dell'edificio teatrale (con particolare attenzione alla *frons-scaenae*) ispirata ai modelli antichi⁹.

A Roma Sulpicio da Veroli, pubblicando nel 1487 il *De architectura* di Vitruvio, si rivolge nella dedicatoria a Raffaele Riario, implorandolo di restaurare un teatro antico o di costruirne uno «nuovo», per non deludere le aspettative della città che più di ogni altro monumento desidera un teatro, e se lo aspetta dal Riario, per il suo ruolo di promotore del revival classico all'interno dell'Accademia Pomponiana¹⁰. Pure a Roma, insieme alle testimonianze maggiori di rilievi dai teatri antichi provenienti dalla bottega dei Sangallo e, in seguito, da Peruzzi, il primo ventennio del Cinquecento vede l'«invenzione» del teatro per il convergere e precisarsi delle esperienze di Bramante: nel Cortile del Belvedere, iniziato nel 1504-5, l'architetto papale installa un teatro all'aperto, il primo dall'antichità, con le gradinate per gli spettatori e la visuale pro-

⁸ Flavio Biondo, *Roma instaurata ...*, Verona, Boninus de Boninis, 1481-82 (e Basileae, in Officina Frobeniana, 1531). Cfr. F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, cit., pp. 90-112.

⁹ La prima chiara proposta tipologica della *frons-scaenae* nel Quattrocento, interpretazione del modello vitruviano, si trova in Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, Firenze, Nicolò di Lorenzo Alamanno, 1485 (ed. mod. a cura di R. Bonelli e P. Portoghesi, Milano, Il Polifilo, 1966, in part. pp. 746-748).

¹⁰ Sulla dedicatoria del *De architectura* di Vitruvio, sull'attesa di un teatro da parte dell'Urbe negli ultimi decenni del Quattrocento, sul Riario e l'intensa attività teatrale dell'Accademia Pomponiana a Roma cfr. F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, cit., pp. 219-227.

spettica privilegiata dall'appartamento del pontefice¹¹, che stabilisce un modello imprescindibile nella definizione di un'idea del luogo per spettacoli nel Rinascimento, ed è l'episodio di architettura «teatrale» più significativo della Roma di Giulio II (1503-1513).

Tutti questi aspetti della ricerca del teatro antico in ambito romano tra XV e XVI secolo (rilievi dall'antico, esegesi vitruviana, realizzazioni ispirate al modello classico) sembrano radunarsi e confluire nell'ignoto apparatore della scena classica di Velletri, che richiesto di un apparato per lo spettacolo della *Passione*, costruisce nel primo decennio del Cinquecento una struttura pienamente inscritta nella coeva riflessione architettonica 'colta', precisamente conforme al modello vitruviano-albertiano:

[la scena] era inoltre provvista, nei punti a ciò confacenti, di porte a battenti, una nel centro detta regia, ornata come nei templi, e in prossimità di questa delle altre, adibite al passaggio degli attori impegnati nello spettacolo¹².

Un breve esame del tessuto connettivo che sta intorno alla scena 'all'antica' veliterna, ferma restando l'eccezionalità della documentata destinazione spettacolare di un modello inedito per il primo Rinascimento, dirada la stranezza e l'isolamento del suo apparire, invitando ad una ridefinizione complessa della storiografia dello spettacolo rinascimentale, in cui si recuperi il taglio delle compresenze, la coesistenza di episodi arbitrariamente valutati su scala gerarchica, soprattutto il lavoro, a volte isolato, degli uomini che in questa fase aurorale «inventano» il teatro, qualcosa che non c'è¹³, lavorano alla restituzione di un modello non ancora perfettamente definito, il cui recupero integrale è frustrato dalla prassi negli spazi limitati dalla Corte (che ne elude la sua valenza di edificio pubblico per eccellenza), sussumono nel proprio fare sollecitazioni diverse, applicano forme architettoniche che qualifichino in senso 'antico' lo spazio della festa, in una pratica in cui coesistono sforzo di esegesi antiquaria e adattamento a realtà e pratiche spettacolari molteplici:

¹¹ Cfr. *ibidem*, p. 350.

¹² Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, cit., cfr. nota 9.

¹³ Sull'«invenzione» del teatro alle soglie del Rinascimento cfr. F. Ruffini, *Teatri prima del teatro*, Roma, Bulzoni, 1983.

che altrove legata all'antico per la presenza flagrante di rovine dei teatri classici superstiti su cui la pazienza degli architetti si esercita in rilievi, propone faticose ricostruzioni integrando le parti mancanti, decifra il V libro di Vitruvio nella direzione di lettura che le rovine sembrano offrire. A Roma lo studio del passato diviene componente primaria della cultura teatrale: a metà del XV secolo l'opera di Flavio Biondo *Roma instaurata*, catalogo sistematico dell'antica Roma, con la comparazione tra magnificenza dei teatri dell'antichità e la totale assenza di edifici per spettacoli nell'Urbe «moderna», inaugura un'idea di teatro che non scaturisce dalla prassi dello spettacolo ma la oltrepassa progettualmente, guardando al passato⁸. Figura centrale per il formarsi di un'idea del teatro antico nella ricerca architettonica umanistica è Leon Battista Alberti: nel suo *De re aedificatoria*, elaborato a Roma dal 1443 al 1452, largo spazio è concesso alla restituzione tipologica dell'edificio teatrale (con particolare attenzione alla *frons-scaenae*) ispirata ai modelli antichi⁹.

A Roma Sulpicio da Veroli, pubblicando nel 1487 il *De architectura* di Vitruvio, si rivolge nella dedicatoria a Raffaele Riario, implorandolo di restaurare un teatro antico o di costruirne uno «nuovo», per non deludere le aspettative della città che più di ogni altro monumento desidera un teatro, e se lo aspetta dal Riario, per il suo ruolo di promotore del revival classico all'interno dell'Accademia Pomponiana¹⁰. Pure a Roma, insieme alle testimonianze maggiori di rilievi dai teatri antichi provenienti dalla bottega dei Sangallo e, in seguito, da Peruzzi, il primo ventennio del Cinquecento vede l'«invenzione» del teatro per il convergere e precisarsi delle esperienze di Bramante: nel Cortile del Belvedere, iniziato nel 1504-5, l'architetto papale installa un teatro all'aperto, il primo dall'antichità, con le gradinate per gli spettatori e la visuale pro-

⁸ Flavio Biondo, *Roma instaurata* ..., Veronae, Boninus de Boninis, 1481-82 (e Basileae, in Officina Frobeniana, 1531). Cfr. F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, cit., pp. 90-112.

⁹ La prima chiara proposta tipologica della *frons-scaenae* nel Quattrocento, interpretazione del modello vitruviano, si trova in Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, Firenze, Nicolò di Lorenzo Alamanno, 1485 (ed. mod. a cura di R. Bonelli e P. Portoghesi, Milano, Il Polifilo, 1966, in part. pp. 746-748).

¹⁰ Sulla dedicatoria del *De architectura* di Vitruvio, sull'attesa di un teatro da parte dell'Urbe negli ultimi decenni del Quattrocento, sul Riario e l'intensa attività teatrale dell'Accademia Pomponiana a Roma cfr. F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, cit., pp. 219-227.

spettica privilegiata dall'appartamento del pontefice¹¹, che stabilisce un modello imprescindibile nella definizione di un'idea del luogo per spettacoli nel Rinascimento, ed è l'episodio di architettura «teatrale» più significativo della Roma di Giulio II (1503-1513).

Tutti questi aspetti della ricerca del teatro antico in ambito romano tra XV e XVI secolo (rilievi dall'antico, esegesi vitruviana, realizzazioni ispirate al modello classico) sembrano radunarsi e confluire nell'ignoto apparatore della scena classica di Velletri, che richiesto di un apparato per lo spettacolo della *Passione*, costruisce nel primo decennio del Cinquecento una struttura pienamente inscritta nella coeva riflessione architettonica 'colta', precisamente conforme al modello vitruviano-albertiano:

[la scena] era inoltre provvista, nei punti a ciò confacenti, di porte a battenti, una nel centro detta regia, ornata come nei templi, e in prossimità di questa delle altre, adibite al passaggio degli attori impegnati nello spettacolo¹².

Un breve esame del tessuto connettivo che sta intorno alla scena 'all'antica' veliterna, ferma restando l'eccezionalità della documentata destinazione spettacolare di un modello inedito per il primo Rinascimento, dirada la stranezza e l'isolamento del suo apparire, invitando ad una ridefinizione complessa della storiografia dello spettacolo rinascimentale, in cui si recuperi il taglio delle compresenze, la coesistenza di episodi arbitrariamente valutati su scala gerarchica, soprattutto il lavoro, a volte isolato, degli uomini che in questa fase aurorale «inventano» il teatro, qualcosa che non c'è¹³, lavorano alla restituzione di un modello non ancora perfettamente definito, il cui recupero integrale è frustrato dalla prassi negli spazi limitati dalla Corte (che ne elude la sua valenza di edificio pubblico per eccellenza), sussumono nel proprio fare sollecitazioni diverse, applicano forme architettoniche che qualificano in senso 'antico' lo spazio della festa, in una pratica in cui coesistono sforzo di esegesi antiquaria e adattamento a realtà e pratiche spettacolari molteplici:

¹¹ Cfr. *ibidem*, p. 350.

¹² Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, cit., cfr. nota 9.

¹³ Sull'«invenzione» del teatro alle soglie del Rinascimento cfr. F. Ruffini, *Teatri prima del teatro*, Roma, Bulzoni, 1983.

nella Roma di Leone X, dopo le premesse di Bramante e di Giuliano da Sangallo, il teatro e la scena giungono a maturità d'intenti e di esecuzione con l'opera di Raffaello, di Peruzzi, di Antonio da Sangallo il Giovane. Il loro lavoro è in gran parte comune e mescolato, né può essere limitato alla architettura o alla pittura di scene; si hanno intersezioni e scambi di esperienze e di lavori, comunità di staff esecutivi, lunghi tempi di progettazione e di esecuzione, ampiezza d'interventi; quel che si precisa a Roma è sì il teatro e la scena nella fusione di recupero dell'antico e uso della nuova prospettiva, ma è soprattutto una sorta di bottega in cui si agglomera nei suoi diversi ma non separati aspetti il lavoro dell'apparatore¹⁴.

L'analisi di Cruciani sull'artista che nel Rinascimento lavora per lo spettacolo, *black hole* in cui si concentra tutta la materia che nell'estesa categoria del «teatrale» rientra a buon diritto, indica alla nostra ricerca di esaminare segnali rinvenienti dalla probabile presenza a Velletri di un artefice buon conoscitore della cultura antiquaria rinascimentale, forse vicino alla bottega sangallesca per il vitruvianesimo 'citazionista', di tipo archeologico, che caratterizza il progetto della singolare *frons-scaenae* veliterna.

2. Chi può essere dunque questo maestro, partecipe del clima architettonico romano, esperto di archeologia, che costruisce un inedito esempio di scena vitruviana durevole (in muratura e marmi)? Un'attenta analisi documentaria anche in questo caso ci permette di suggerire una traccia; dal 1509 al 1513 lavora in Velletri alla scena 'all'antica' l'architetto pittore Antonio da Faenza¹⁵. Interessa qui solo marginalmente prospettare la possibile attribuzione a questo artista di un monumento rimasto sinora senza autore, secondo una metodologia più propriamente storico-artistica, come altrove è stato già fatto. Più fervida di risultati potrà essere la ricerca se si tenti di procedere induttivamente su quelle 'tracce' che nella scena di Velletri, uno dei «teatri prima del teatro», sono sparse, e che possono rivelare, confrontate con le caratteristiche di stile del maestro, la cultura architettonica delle aree dove egli ha agito, l'evolversi della sua personalità di artista 'minore', mettendo in luce reti di relazioni, tra uomini e cose, modelli ed esecutori, centro e periferia. Punto di partenza dell'indagine sarà necessariamente il

¹⁴ F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, cit., p. 463.

¹⁵ Cfr. qui in *Appendice*, paragrafo 3 e note, con relativa bibliografia.

Quattrocento, secolo troppo schematicamente considerato dalla storiografia 'schiacciato' tra tardo-gotico e Rinascimento, ma che ha invece una sua ben autonoma linea di sviluppo; questo secolo impronta con l'Umanesimo di caratteri decisi e riconoscibili tutto il movimento di cultura 'antiquaria' che si propone di far rivivere l'antichità classica, fonda un senso 'scientifico' dell'antico, con un sentimento di ammirazione verso i monumenti classici che non è lo stupore favolistico misto ad incomprendimento dell'uomo medievale, ma è il progredire della conoscenza reale del mondo antico grazie alla nascita della scienza epigrafica. Le gite archeologiche compiute dalla metà del XV secolo da umanisti ed artisti padovani (tra cui Mantegna) sulle rive del lago di Garda alla ricerca di 'reperti', le figure centrali di Ciriaco d'Ancona, Giovanni Marcanova, Felice Feliciano, le raccolte d'epigrafi, i disegni dell'antico, le «collectiones antiquitatum» da essi promosse s'innestano a Padova su un retroterra fervido, preparato dallo studio delle medaglie antiche nel XIII secolo, dalla presenza di Giovanni Dondi e dalle sue prime misurazioni 'scientifiche' dei monumenti¹⁶. Il polo 'antiquariale' padovano influisce fortemente sulla cultura figurativa veneta dalla metà del Quattrocento (Squarcione, Mantegna), arrivando ad estendere la sua penetrazione, secondo una direttrice 'adriatica', alla signoria dei Malatesta a Rimini, al ducato di Urbino, ad altri centri minori della Romagna e delle Marche¹⁷. È da questa cultura che il Maestro del *Teatro della Passione*, come d'ora in poi lo chiameremo, apprende i primi rudimenti del linguaggio antiquariale: egli si forma infatti in Faenza (al centro del triangolo che ha per vertici Padova-

¹⁶ Una recente ricognizione sulle figure di Ciriaco d'Ancona, Feliciano e Marcanova e l'umanesimo padovano e, a partire da essi, di tutta la produzione di immagini legate nel Quattrocento alla cultura antiquariale in C.R. Chiarlo, «*Gli frammenti della sancta antiquitate*». *Studi antiquari e produzione delle immagini da Ciriaco d'Ancona a Francesco Colonna*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1984, I, pp. 269-297. Su Padova nel Quattrocento A. Chastel, *I centri del Rinascimento. Arte italiana 1460-1500*, Milano, Rizzoli, 1979, pp. 132-157.

¹⁷ Restituiscono bene la mescolanza di elementi culturali di diversa provenienza in zone delle Marche e della Romagna gravitanti nelle orbite montefeltrine e malatestiane indagini specifiche sui centri (G. Volpe, *Aspetti della cultura architettonica quattrocentesca nella Città Ducale di Fossombrone*, in *Federico di Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura*, a cura di G. Cerboni Baiardi, G. Chittolini, P. Floriani, Roma, 1986, vol. II, pp. 187-198) o sugli artisti singoli (G. Volpe, *Matteo Nuti. Un architetto dimenticato nel Quattrocento italiano*, in «*Romagna arte e storia*», 4, 1984, p. 516).

Firenze-Urbino), centro da non sottovalutare per la diffusione precoce del linguaggio classico, favorita dalla signoria dei Manfredi con il piano albertiano di *renovatio* del volto architettonico della città e dal nuovo senso volumetrico e spaziale definito da Giuliano da Maiano nel nuovo duomo (1474)¹⁸.

Le prime notizie ci danno il Maestro nelle Marche, intento alla costruzione di alcune fortezze: un probabile contatto con Francesco di Giorgio Martini, negli anni '70 del Quattrocento alle dipendenze dei Montefeltro come architetto militare, s'impone¹⁹. Nelle Marche, regione dove si svolge prevalentemente la vicenda artistica del Maestro del Teatro della Passione per la presenza della maggior parte delle sue opere pittoriche, vanno rintracciati gli episodi culturali a cui maggiormente egli dovette guardare. La sua prima educazione all'«antico» si compì sulle immagini classiche dei monumenti conservati tra Marche e Romagna (Archi di Augusto a Fano e Rimini, teatro di Helvia Ricina, di cui esiste anche un rilievo sangallescico, a Macerata) e della riproposta «moderna» di Leon Battista Alberti in area emiliano-romagnola (Tempio malatestiano a Rimini, Arco del Cavallo a Ferrara). Il linguaggio antiquariale della sua matrice stilistica assomma la lezione padovana, la fiorentina, l'urbinate, comprendendo le tendenze dei tre principali umanissimi italiani del Quattrocento²⁰.

La componente sangallescica del Maestro del Teatro della Passione potrebbe rintracciarsi, come già osservato, nell'applicazione fedele, ai limiti del pedissequo, della tipologia di scena classica vitruviano-albertiana a Velletri: da considerare è la diffusione della bottega dei Sangallo (da Giuliano ad Antonio senior, ad Aristotele fino ad Antonio il Giovane) tra gli ultimi decenni del XV secolo e i primi del XVI, il suo porsi come fulcro di scambi di disegni dei teatri an-

¹⁸ Per Faenza nel Rinascimento opera che ha il dono della sintesi senza essere schematica è F. Bertoni, *Faenza*, in *Guida ai centri minori. Italia settentrionale*, Milano, TCI, 1983, pp. 328-337.

¹⁹ Su Francesco di Giorgio architetto militare cfr. i suoi *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, a cura di L. Maltese Degrassi, Milano, il Polifilo, 1967, in particolare C. Maltese, *Introduzione*, pp. XI-LXVIII, con l'inquadramento della sua figura. Sull'architettura militare del Quattrocento nelle Marche cfr. qui in *Appendice*, nota 25 a p. 188.

²⁰ Sull'esistenza di un filone «classicista» nelle Marche del XV secolo cfr. A. Terzaghi, *Indirizzi del classicismo nell'architettura del tardo '400 nelle Marche*, in «Congr. Storia dell'Architettura», Marche, Ancona 1959, pp. 330-338. Sui «tre umanissimi» cfr. A. Chastel, *I centri del Rinascimento*, cit., pp. 41-55.

tichi, luogo privilegiato per l'«invenzione» e la diffusione dei modelli, centro di ideazione del lavoro che nella sua messa in opera può essere ripetuto «serialmente» da maestranze in una lontana periferia²¹.

La cultura dell'artista faentino è crogiolo dunque degli Umanissimi settentrionali e del movimento archeologico-vitruviano nell'Italia centrale gravitante sui Sangallo: nella resa della «scena all'antica» è proposto un modello che si rifà alla trattatistica, ma che ha il fascino di un'architettura romana di destinazione termale, il cui modello può essere uno dei tanti disegni di ricostruzione delle Terme di Diocleziano, di ambito lombardo (cfr. fig. 3), o «padovaneamente» denuncia la sua provenienza «archeologica» conformandosi ai bassorilievi raffiguranti «frons-scaenae» conosciuti già nel Rinascimento²². Forme e modelli per il *Teatro della Passione* non derivano con moto obbligato dalla cultura teatrale, si pongono come segnali variegati di una cultura che confluisce nel «teatrale» solo per la fondazione *a posteriori* di una categoria critica, come dimostra un'analisi di questa scena: il grande arco absidato centrale è sì una *porta regia* presente anche in Vitruvio e Alberti, ma questo solo se si voglia *necessariamente* considerarlo una filiazione dal «teatrale».

²¹ Sui Sangallo: per Giuliano cfr. S. Borsi, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma, Officina, 1985; su Giambattista, autore della traduzione del *De architectura* di Vitruvio della Biblioteca Corsiniana, cfr. P.N. Pagliara, voce *Cordini G.B. (il Gobbo, d.)*, *DBI*, XXIV, Roma 1983, pp. 23-28; su Antonio da Sangallo, personalità emergente della famiglia, a partire dal classico G. Giovannoni, *Antonio da Sangallo il Giovane*, Roma 1959 molti sono i contributi recenti, tra cui il riassuntivo A. Bruschi, voce *Cordini Antonio*, *DBI*, XXIX, Roma, 1983, pp. 3-23, con bibliografia, e AA. VV. *Antonio da Sangallo il Giovane*, Atti del XXII Congr. di Storia dell'Architettura, Roma, Ist. Enciclopedia Italiana, 1986, tra cui particolare interesse per il nostro argomento riveste A. Cerutti Fusco, *Teatro all'antica e teatro vitruviano nell'interpretazione di Antonio da Sangallo il Giovane*, pp. 455-469. L'analisi della particolare fedeltà a Vitruvio di Antonio il Giovane in P.N. Pagliara, *Vitruvio da testo a canone, Memorie dell'antico nell'arte italiana*, cit. III (1986), in part. pp. 46-55.

²² Il rilievo marmoreo del Musco delle Terme (inv. 520) stilizzazione di una *frons-scaenae* ad un solo ordine del I sec. a.C. (probabile offerta votiva a Dioniso, dio del teatro), il cui valore di possibile prototipo per la scena umanistica è stato notato da E. Povoledo, *Origini e aspetti della scenografia in Italia*, in N. Pirrotta-E. Povoledo, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1981, p. 358 propone, con le sue puntuali coincidenze tipologiche, una probabile derivazione del *Teatro della Passione* da questi reperti archeologici. Un accostamento visivo dei due elementi nelle illustrazioni di M. Nocca, «*Theatrum novum tota Urbs magnis votis expectat*»: il «*Teatro della Passione*» di Velletri, *Antonio da Faenza architetto antiquario e Raffaele Riario*, in *Roma, centro ideale della cultura dell'antico nei secoli XV e XVI*, Atti del Convegno di Roma, 1985 (in c. di pubbl.).

Proviamo a vedere gli archi posti su questo palcoscenico come veri e propri archi di trionfo, tenendo presente l'effetto delle scene sacre della *Passione* ambientate in questa magniloquente cornice classica: ciò che ne risulta è il linguaggio pittorico quattrocentesco, la commistione di storie sacre e architetture antiche del *San Sebastiano* di Mantegna, dell'*Adorazione dei pastori* di Ghirlandaio, del disegno di Jacopo Bellini con *Gesù davanti a Pilato* inquadrati da un grande arco romano. È la cultura tardo-gotica su cui si innestano i primi modelli «all'antica», secondo quel «principio di disgiunzione» definito da Panofsky per cui «ogni volta che nel maturo e tardo Medioevo un'opera d'arte prende in prestito uno schema da un modello classico, a questo schema si attribuisce sempre un significato non classico, solitamente cristiano»²³.

Valida in letteratura come nelle arti figurative questa 'regola' resterà in vigore fino al Rinascimento maturo, quando si affermerà il principio opposto: «la reintegrazione delle forme classiche con il contenuto classico». In mezzo a questi due estremi sta una dialettica complessa di contaminazioni tra 'classico' e 'romanzo' che configura l'identità più specifica della cultura del Quattrocento e si infiltra in letteratura (la mescolanza affascinante e bizzarra della lingua del *Sogno di Polifilo*)²⁴, negli apparati festivi (la festa di S. Giovanni a Firenze ai tempi di Lorenzo il Magnifico, in cui agli «edifici» sacri si alternano «edifici» profani rievocanti un vero trionfo antico)²⁵, nell'orizzonte figurativo (il disegno della *Collectio Antiquitatum* di Marcanova raffigurante un torneo, cui assiste il principe e la sua corte, all'interno di un anfiteatro che echeggia il Colosseo), perdura nel Rinascimento nei desideri segreti del privato (la lettera di Fra' Mariano al marchese di Mantova con la descrizione delle sue due «voglie» più grandi: visitare S. Maria di Loreto, go-

²³ E. Panofsky, *Renaissance and Resuscitations in Western Art*, Stockolm 1960 («Figura», 10, 1960; tr. it. *Rinascimento e Rinascenze nell'arte occidentale*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 105).

²⁴ Francesco Colonna, *Hyperotomachia Poliphili*, a cura di G. Pozzi e L.A. Ciapponi, Padova 1964. Una disamina critica su questo singolare 'romanzo archeologico' dell'umanesimo, forse il più bel libro illustrato dell'epoca, più propensa ad una sua derivazione culturale 'romana' in luogo della 'veneta' normalmente proposta in M. Calvesi, *Il sogno di Polifilo prenestino*, Roma, Officina, 1983.

²⁵ Cfr. A. Pinelli, *Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, cit. 1985, II (1985), p. 318.

dersi la collezione di antichità dei Gonzaga)²⁶. Il *Teatro della Passione* ha pienamente origine in questa cultura del Quattrocento; nella dimensione globale di evento-spettacolo si iscrive nell'immaginario figurativo e nell'ordine visuale dell'arte dell'epoca (come avrebbe dipinto il nostro Maestro delle *Scene della Passione di Cristo* agli inizi del Cinquecento?), deriva da un'idea dell'apparato festivo nobilitato dal linguaggio classico; segnatamente come episodio architettonico 'teatrale' inedito del primo Rinascimento può rivelare una penetrazione di forme elaborate da ambienti colti nei centri minori, la presenza di una 'cultura dell'antico' molto più diffusa di quanto la storiografia non prospetti, di ampie fasce territoriali attraversate da strade 'secondarie', macchiate a pelle di leopardo da committenze minori e confraternali, in cui si aggirano artisti esclusi dai giri nobiliari o ecclesiastici più importanti che qui realizzano i loro capolavori (si pensi a Lorenzo Lotto nelle Marche)²⁷, immessi in una dialettica centro-periferica, innervata di relazioni invisibili tra uomini, botteghe, modelli, che può divenire oscura all'analisi storica se in essa si isola soltanto il flusso centrifugo²⁸.

3. La presenza della «scena all'antica» di Velletri nei primi quindici anni del Cinquecento si incastra perfettamente nel movimento architettonico culminante a Roma nel Cortile di Belvedere di Bramante e nel teatro di Villa Madama di Raffaello, dimostrando inoltre una precisa 'tangenza' cronologica con due edifici destinati al teatro, che ad essa si dimostrano affini per coincidenze stilistiche e di concezione: il Ninfeo di Genazzano (1508-1511 ca.) e il teatro romano sul Campidoglio (1513), in legno, costruito in occasione delle feste Medici, volute da Leone X²⁹. Un confronto diretto tra i

²⁶ Fra' Mariano Fetti, *Lettera da Firenze del 29 gennaio 1513 a Francesco Gonzaga marchese di Mantova*, Arch. Gonzaga, Mantova (cfr. F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, cit., pp. 482-483).

²⁷ Cfr. *Lorenzo Lotto nelle Marche: il suo tempo, il suo influsso*, a cura di P. Dal Poggetto, P. Zampetti, Cat. mostra Ancona, 1981, Firenze, Centro DI.

²⁸ Sulla complessità di relazioni tra i centri nella importazione e trasmissione di forme e modelli cfr. E. Castelnuovo-C. Ginzburg, *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino, cit. I, pp. 285-348.

²⁹ Sul Ninfeo di Genazzano cfr. C.L. Frommel, *Bramantes Ninfeo in Genazzano*, in «*Römisches Jahrbuch fuer Kunstgeschichte*», 12, 1969, pp. 139-160. Per il teatro sul Campidoglio cfr. F. Cruciani, *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, Milano, Il Polifilo, 1969 e,

tre monumenti coetanei evidenzia corrispondenze, analogie stilistiche e insieme differenziazioni, diversità di concezione e di 'uso' dell'elemento formale antico, in essi in vario modo presente. Più direttamente probante è la derivazione dall'architettura termale romana del Ninfeo di Genazzano, per cui è stato proposto il nome di Bramante dal Frommel. Lo studioso tedesco ha stabilito che l'intera fabbrica in cui è inserito il Ninfeo costituiva il nucleo edificato della sistemazione di una valletta, attraversata in direzione nord-sud da un ruscello e attrezzata in parte a giardino. Il nome venuto in uso di Ninfeo prende *partem pro toto*: solo l'ambiente situato dietro le colonne delle *serliane* deve valere come ninfeo in senso proprio. Nelle altre parti la costruzione, con la sua loggia aperta sul paesaggio e le sue stanze laterali, riunisce gli elementi originari di una villa a porticato con avancorpi angolari. L'intera struttura può quindi essere stata utilizzata come padiglione di sosta estivo, o come villa di piacere. Allagata, la valletta di fronte poteva ospitare naumachie, osservabili dall'ampio loggiato della sua costruzione come da un palco coperto. Il fronte della loggia è formato da tre ampie arcate scandite da robuste semicolonne, che inquadrano un secondo spazio in cui le *serliane* costituiscono un diaframma trasparente tra la loggia e l'ulteriore svolgersi dello spazio al di là, nel Ninfeo vero e proprio. La funzione di questo elemento è variamente interpretabile: palco sopraelevato per suonatori, o spettatori, ma anche fondale scenico per commedie che si svolgevano nella loggia, osservabili dalla collinetta antistante la villa³⁰. Organismo complesso, di cui la funzione teatrale *strictu sensu* è solo parte di una variegata destinazione spettacolare e di piacere, l'edificio di Genazzano, in cui è evidente la grandiosità dell'impostazione bramantesca, è ricco di cita-

dello stesso autore, *Teatro nel Rinascimento*, cit., pp. 406-434. Un intervento che partendo dalle descrizioni cronachistiche tenta una plausibile ricostruzione figurativa dell'apparato è A. Bruschì, *Il teatro capitolino del 1513*, in «Bollettino Centro Internazionale di Studi di Architettura A. Palladio», Vicenza, XVI, 1974 (ma: 1975), pp. 189-218.

³⁰ La polivalenza funzionale che si prospetta nell'uso del *Ninfeo* sembra confermare le più recenti intuizioni critiche, secondo cui gli «spazi del teatro», sintesi prorinascimentale degli «spazi delle rappresentazioni» non si pongono necessariamente come cornice di un ipotetico spettacolo, spesso possono essere visti e avvertiti «dall'interno»: così sembra porsi il *Ninfeo*, in cui si può inscenare una commedia ma anche da cui si può assistere ad una naumachia. Per questo «vedere dall'interno» cfr. F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, cit., pp. 26-29, e F. Ruffini, *Teatri prima del teatro*, cit., pp. 95 ss., con l'analisi critica del Colosseo, scena del teatro nel Cesariano, come contenuto da guardare e non contenitore.

zioni dall'antico, in particolare dall'architettura termale romana: l'impianto della loggia a tre campate, affiancata da tre ambienti minori, richiama lo schema del *frigidarium* adottato nella basilica di Massezio, nelle Terme di Agrippa e rimanda alle Terme di Diocleziano raffigurate dai disegni lombardi citati. Nella scena di Velletri pure è rintracciabile un'assonanza del nicchione centrale con la parte absidale del complesso di Massenzio, rimando che si ripropone a Genazzano nella grande esedra centrale, punto conclusivo della visione del fronte della loggia lungo l'asse longitudinale. Come il Ninfeo vero e proprio al di là della loggia a Genazzano, la *frons-scaenae* oltre il palcoscenico (sorta di loggia) a Velletri appare da lontano su un piano visivo fortemente retrocesso (cfr. fig. 4). L'impianto che si offre allo sguardo, incorniciato in entrambi i monumenti da avancorpi laterali con portale bugnato, si risolve per ambedue in una successione concatenata di strutture spaziali dislocate su piani successivi in profondità, lungo l'asse centrale, fino all'esedra-nicchione terminale. La stessa praticabilità su due livelli (livello della loggia e del podio incorniciato da arcate a *serliana* nel Ninfeo, livello della piazza con le quattro porte della struttura inferiore e del palcoscenico cui fa da sfondo la monumentale *frons-scaenae* del *Teatro della Passione*) avvicina molto i monumenti e chiarisce, ci sembra, la destinazione spettacolare del Ninfeo genazzanese; la profondità spaziale illusoria al di là delle *serliane* di quest'ultimo (con la risoluzione dell'immagine in termini di pittura, di spettacolo illusionistico, tematica cara a Bramante) e al di là degli archi monumentali a Velletri, sfondati e con vista sul retrostante orto da cui apparivano i recitanti, completa il nutrito elenco delle loro affinità. Rivoluzionaria nella sua concezione, di un'ariosità e grandezza inedite per il primissimo Rinascimento, la villa di Genazzano si pone quale termine di passaggio tra lo schema ad avancorpi della villa suburbana tardo-quattrocentesca (villa di Innocenzo VIII, 1484-1487, Farnesina di Peruzzi, 1505-1511) e quello più complesso ed articolato di Villa Madama di Raffaello (1515-1520). Essa racchiude al suo interno un elemento destinato verosimilmente allo spettacolo: una loggia graziosamente limitata da un Ninfeo, tra i primi esempi di architettura rinascimentale ispirata all'antico in cui raccogliere 'tracce' di teatro.

Il teatro sul Campidoglio, insieme alla scena di Velletri raro esem-

plare di edificio destinato al teatro, con una *frons-scaenae* di ispirazione antica, costruito in legno per il conferimento del patriziato romano a Giuliano e Lorenzo de' Medici, occupava l'angolo della piazza omonima tra il Palazzo Senatorio e il Palazzo dei Conservatori. Realizzato nel 1513, anno in cui terminano anche il lavoro alla *frons-scaenae* del teatro sacro della cittadina laziale e che si conferma capitale per la storia dello spettacolo rinascimentale³¹, il teatro capitolino era costituito da una grande sala rettangolare (37 × 31 metri in pianta, 18 metri in altezza), e conteneva in un unico spazio festeggiati e spettatori. In esso, ideate dall'Accademia Romana si svolsero le feste, che ebbero il loro momento culminante in una messa cantata, un banchetto estenuante, una sfilata di carri allegorici, la rappresentazione del *Poenulus* di Plauto.

La realizzazione della struttura fu affidata a Pietro Rosselli, architetto legato ai Sangallo, ma il Bruschi riconduce addirittura a Giuliano da Sangallo l'ideazione del progetto portando per questo prove che si possono ritenere pienamente accettabili³². La parete di fondo, dirimpetto agli spettatori, del teatro sul Campidoglio, la sua *frons-scaenae* (la cui analisi qui interessa in particolare per evidenziare corrispondenze e distinzioni con il medesimo elemento architettonico del teatro di Velletri) era spartita in cinque campate da paraste («colonne quadre» indicano le fonti). La superficie di ciascuna campata era occupata in basso da una porta riccamente ornata, non molto ampia («di grandezza conveniente a private case») e percorsa in orizzontale da quattro fasce decorate, la più alta delle quali costituiva una trabeazione dorata. Al di sopra di questa trabeazione intermedia erano inseriti cinque «quadri» figurati, di dimensioni uguali e con soggetti storici, analoghi a quelli delle altre pareti. Concludeva il tutto un'alta trabeazione terminale (con un fregio «a tronconi» di ordine dorico) sostenuta dalle grandi paraste che spartivano la parete in cinque campate. Come risulta dalla pianta dell'edificio (conosciuta da un disegno del «Codice Coner» del Soane Museum di Londra) e dalla ricostruzione dell'insieme di Bruschi, l'organizzazione planimetrica del teatro non differiva molto dalla tipologia del «teatro da sala» (pensiamo a quello alle-

³¹ Cfr. F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, cit., pp. 8-11.

³² Cfr. A. Bruschi, *Il teatro capitolino del 1513*, cit., pp. 206-216.

stito a Ferrara nel 1491 nella sala grande del palazzo Estense); ma la *frons-scaenae*, dotata di cinque porte, doveva apparire al di là del palco come un fondale soltanto architettonico, secondo la tradizione pomponiana e vitruviana (il Bruschi propone, nella definizione di questa scena, un accostamento con la scena di Velletri)³³.

La somiglianza della *frons-scaenae* capitolina con l'analogo particolare del *Teatro della Passione* si impone (cfr. fig. 5): entrambe si presentano con cinque porte, scandite da colonne (doriche a Roma, corinzie a Velletri), in ambedue l'idea del teatro è associata al «trionfo», e il richiamo classico (oltre che negli elementi architettonici e decorativi 'all'antica') è palese nella concezione degli edifici come spazi scoperti, conclusi in fondo da una scena che si presenta come associazione di *pulpitum* e *frons-scaenae* e che vuole essere probabilmente, con le sue vitruviano-albertiane cinque porte una fedele interpretazione della scena architettonica dei teatri classici. Sorprende accorgersi di come, negli stessi precisi anni dal 1510 al 1515, l'impostazione spaziale di un ciclo pittorico 'celebrativo' nel segno dell'antico, quale le *Storie di Traiano* nel Salone Riario dell'episcopio di Ostia, realizzate da Peruzzi e dalla sua bottega, racchiuda i «quadri» di storia romana in scomparti architettonici identici al modello della *frons-scaenae* capitolina e simili a quella veliterna, di medesimo ambito culturale³⁴ (cfr. fig. 5).

Ciò che emerge e si precisa con questo episodio è l'esistere, nel repertorio figurativo come nella visione spaziale del movimento artistico romano che guarda all'antico nel primo ventennio del Cinquecento, di un modello standard dello *spazio della celebrazione* che è comune tanto al 'pittorico' quanto al 'teatrale', si riversa nell'uno o nell'altro a seconda delle occasioni offerte dalla prassi. Il 1513 si pone comunque a Roma, con la realizzazione di un «teatro all'antica» per le feste Medici sul Campidoglio, la conclusione dei lavori della *frons-scaenae* del *Teatro della Passione* a Velletri, la

³³ *Ibidem*, p. 198.

³⁴ Cfr. A. Bruschi, *Da Bramante a Peruzzi: spazio e pittura*, in Baldassarre Peruzzi. *Pittura scena e architettura nel Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo e M.L. Madonna, Roma, Ist. Enciclopedia Italiana, 1987, pp. 311-337 con la comparazione (figg. 4 e 5) dell'impostazione spaziale del ciclo pittorico ostiense e del teatro capitolino. Sulle *Storie di Traiano* e il clima di «imitatio Traiani» nella Roma di Giulio II cfr. G. Agosti-V. Farinella, *Calore del marmo. Pratica e tipologia delle deduzioni iconografiche*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, cit. I, in part. pp. 407-410.

probabile messa in funzione della villa di Genazzano e del suo *Ninfeo* (1508-1511), come momento di particolare felicità realizzativa della ricerca architettonica 'teatrale'. Ma di architettura in cui 'ambientare' fatti teatrali nel Rinascimento non si può parlare, prescindendo dai fatti stessi: nel medesimo anno situazioni locali differenti presentano, in una struttura tipologicamente affine, fortemente connotata dall'antico, spettacoli classici, banchetti e feste campestri a Genazzano, un complesso cerimoniale festivo e la recita della commedia latina a Roma, l'allestimento della Sacra rappresentazione a Velletri.

4. L'indagine ha sin qui privilegiato, con un taglio storico-artistico, trasmissioni di forme e modelli culturali, tematiche architettoniche convogliate nel 'teatrale', sforzandosi di tenere ben presente la non isolabilità dei fatti presi in esame.

Importante è non separare la Sacra rappresentazione che si tiene a Velletri tra XV e XVI secolo (dal primo decennio del Cinquecento in un teatro «all'antica») dall'altro fatto 'spettacolare' che coabita a Roma con la rinascita della commedia latina: la rappresentazione della *Passione* durante la settimana santa al Colosseo. Rappresentata dall'Arciconfraternita del Gonfalone da metà Quattrocento la *Passione* porta lo spettacolo nella sua prassi all'interno del monumento che nella ricerca umanistica del teatro antico più si pone come mito ed *exemplum*: «Coliseus sive theatrum» recita l'iscrizione del frontespizio dell'edizione veneziana del 1497 delle commedie di Terenzio, Colosseo in forma «tonda e quadra» definisce il Filarete il teatro della sua «Sforzinda»³⁵. Da non sottovalutare per il teatro del Quattrocento romano sono le suggestioni che si sprigionano dall'anfiteatro Flavio, massimo emblema dell'antichità, riattato singolarmente a luogo di spettacoli sacri con un'operazione cui non è estranea una volontà politico-religiosa di riappropriazione del monumento pagano, di una sua 'cristianizzazione'.

I documenti di cui si dispone per la *Passione* romana (principalmente inventari di vesti e attrezzi utilizzati nello spettacolo) fanno propendere gli studiosi ad indicare nel 1490 il termine *post-quem*

³⁵ Cfr. F. Ruffini, *Teatri prima del teatro*, cit., p. 29. Una storia iconografica dell'Anfiteatro Flavio in M. Di Maccio, *Il Colosseo*, Roma, Bulzoni, 1971.

per l'inizio delle rappresentazioni sacre, perlomeno nella forma di allestimenti grandiosi che si è poi tramandata³⁶. Il 1496 vede anche la pubblicazione della prima edizione a stampa del nuovo testo della *Passione* del Colosseo composto da Giuliano Dati, edizione fortunata, la più diffusa del Rinascimento, che avrà ben dieci ristampe³⁷. Il testo di questa *Passione* è con ogni probabilità frutto di una rielaborazione drammaturgica di materiali più antichi, elaborati a partire dalle medioevali laude drammatiche.

L'allestimento scenico dello spettacolo sacro era assai macchinoso; al centro del Colosseo sorgeva il palco coi luoghi deputati: la casa di Pilato, il tribunale di Erode, il Paradiso, il Golgota. Molti erano gli apparatori in esso impegnati: falegnami apprestavano ponteggi e nuvole di legno per il Paradiso, edicole per i tribunali di Erode e Pilato, sarti e orefici provvedevano al nutrito guardaroba di costumi ed accessori, fabbri eseguivano macchine per le apparizioni di Cristo e della Vergine e «ferri» per i «voli» degli angeli³⁸. Al fianco di questi artigiani compaiono i pittori, maestri di statura maggiore, incaricati di dipingere su fondali scenici di tela di sacco allestiti su strutture lignee i paesaggi allusivi ai luoghi della *Passione*: Betania e Gerusalemme, il monte Oliveto e il Calvario. Probabile è che lo stesso Antoniazio Romano, membro della confraternita del Gonfalone, prendesse parte con la sua bottega agli allestimenti grandiosi del Colosseo³⁹, la cui notorietà dovette estendersi, a partire dalla fine del XV secolo, in tutto il Lazio, fino a determinare risonanze, tentativi di emulazione che possono avere il loro peso anche per il *Teatro della Passione* costruito a Velletri dalla confraternita di S. Giovanni, consorella del Gonfalone di Roma. In esso, come al Colosseo, la sacra rappresentazione è posta in contrasto

³⁶ Cfr. L. Stegagno Picchio, voce *Passione*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. VII, col. 1735, e M. Rea, voce *Roma*, ivi, VIII, col. 1109. Cfr. anche F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, cit., pp. 210-218, 263-270, 470-473, 522-524.

³⁷ Giuliano Dati, *Incomenza la passione di Christo historiata in rima vulgari secondo che recita e representa de parola a parola la dignissima Compagnia dela Gonfalone di Roma lo Venerdì santo in luocho dicto Coliseo ...* [Infine]: *Finita la rappresentazione della passione composta per più persone per Misser Juliano Dati, fiorentino e per misser Bernardo di maestro Antonio Romano: e per misser Mariano Partichappa*, Roma, Johann Besicken e Andreas Fritag, c. 1496.

³⁸ Cfr. L. Stegagno Picchio, voce *Passione*, cit., coll. 1739-1740.

³⁹ Cfr. A. Cavallaro, *Antoniazio Romano e le confraternite del Quattrocento a Roma*, in «Ricerche per la storia religiosa di Roma», 5, 1984.

(esterno e superficiale) con l'antichità classica, un'antichità particolare, risultato di una 'ricostruzione archeologica' su cui aleggia l'ispirazione della cornice antica della *Passione* romana.

Restringiamo il campo allo spettacolo sacro di Velletri, all'utilizzo di questo insolito apparato classico: come veniva usato dai confratelli recitanti il palcoscenico durante le rappresentazioni? L'edizione del Dati suddetta, diffusa sicuramente per vie confraterne a Velletri, ci fornisce qualche indicazione di corrispondenze nel susseguirsi delle scene della *Passione* veliterna al modello romano? Un rinvenimento documentario ci aiuta a capire come la struttura del *Teatro della Passione* venisse impiegata nello spettacolo, come i recitanti si muovessero al suo interno, permettendo di stabilire una puntuale coincidenza del modello drammaturgico delle due *Passioni*.

Partiamo ora da questa *Ordinanza della rappresentazione che si tiene nel nostro Teatro nel Venerdì Santo*⁴⁰ per rintracciare la destinazione scenica dell'intero apparato, del suo grande arco absidato centrale, degli archi monumentali delle estremità, degli archetti minori, delle aperture sottostanti il palcoscenico, dei due grandi portali che racchiudono il teatro. La *Passione* inizia a Velletri con la scena dell'orto di Getsemani, approntata probabilmente sul proscenio del palco sopraelevato:

E primieramente si rappresenta Gesù con i discepoli Pietro, Giacomo e Giovanni che si porta nell'orto di Getsemani, e quivi giunto si pone in azione e vien tosto confortato da un angelo nel mentre che i discepoli si danno al sonno. Poi Gesù riscuotendo prima i suoi discepoli dalla sonnolenza va incontro al traditore Giuda Iscariota che con gente armata e munita di lanterne se gli presenta e lo bacia, e a questo segno vien preso. S. Pietro intanto taglia l'orecchia destra ad un servo del Pontefice, al quale tosto Gesù la restituisce sana e intera⁴¹.

⁴⁰ Biblioteca Apostolica Vaticana, *Codices Borgiani Latini* 867, ff. 114-115r. Si tratta di una descrizione della sequenza di scene della *Passione* di Velletri trascritta nel XVIII secolo dal Borgia da una fonte da lui non indicata; si deve ritenere che egli abbia potuto reperirla negli archivi della confraternita veliterna di S. Giovanni, curatrice dello spettacolo sacro, i cui fondi quattrocenteschi esistevano ancora nel Settecento. Il linguaggio dell'*ordinanza* non appare propriamente cinquecentesco: possibile che il Borgia, nella trascrizione, abbia reso più «leggibile» il documento, la cui importanza non è comunque da sottovalutare, vista anche la cura «filologica» in altre occasioni dimostrata dal cardinale collezionista (cfr. qui in *Appendice*, nota 1).

⁴¹ *Ibidem* f. 114r.

La prima scena che prevede una collocazione spaziale precisa, utile per suggerire le parti del teatro destinate a luoghi deputati invariabili, parla delle case dei sommi sacerdoti:

Preso Gesù, è legato, dai Giudei viene condotto ad Anna, suocero di Caifasso, e S. Pietro lo segue alla lontana. Quivi si rappresenta come Gesù, interrogato da Anna sopra la sua dottrina ricevè una guanciata da uno degli aguzzini di Anna. Indi dalla casa di Anna passa a quella di Caifasso ...⁴².

Le case di Anna e di Caifa si fingevano probabilmente negli archetti minori della scena, posti immediatamente a ridosso del nicchione centrale; la più ampia monumentalità degli archi alle estremità era quasi certamente richiesta dalla ubicazione che in essi trovavano i due luoghi deputati aulici dalla *Passione*: il Pretorio di Pilato e il Tribunale di Erode:

Gesù viene mandato dalla casa di Caifasso al Pretorio di Pilato; questi l'interroga e scoprendo che era di Galilea viene rimesso al ... [tribunale?] di Erode⁴³.

Non è da escludersi che scene «minori» venissero nel frattempo proposte al livello della piazza; utilizzando le quattro aperture sottostanti il palcoscenico:

Intanto S. Pietro viene interrogato sopra Gesù e nega, ma riconosciuto dalla serva di Caifasso per uno dei discepoli nega per la terza volta, e si fa cantare un gallo, al qual canto S. Pietro piange e parte⁴⁴.

Seguiva un'altra scena collocata nel Pretorio di Pilato, indi Gesù veniva portato «alla colonna».

Lo scioglimento della *Passione* veliterna era quasi identico, salvo il minor numero di scene di contorno, al testo del Colosseo del 1496:

indi, vestito di porpora e messagli una canna in mano e una corona di spine sul capo, dai posti di Giudei che gli sputano in faccia, gli danno schiaffi e lo percuotono, si fa sembianza di salutarlo e di adorarlo come loro re. Viene poi Gesù con Pilato ed è mostrato al popolo, che fa atto di volerlo crocifisso. Gesù riceve

⁴² *Idem*.

⁴³ *Ibidem*, f. 114v.

⁴⁴ *Idem*.

la croce, e con Gesù si uniscono due ladroni, per esser ancor essi crocifissi. Si esprime l'incontro di Gesù con le pie donne che piangono come anche il fatto di Simone Cireneo, che viene caricato della croce per alleggerirne Gesù, il quale giunto al Calvario, *che si figura nel mezzo del teatro* [sott. nostra] viene spogliato e crocifisso, e con esso si crocifiggono i due ladroni. La B. Vergine e le altre donne che seguitano Gesù assistono con S. Giovanni tutti mesti e dolenti⁴⁵.

La prima impressione che si ricava da una lettura attenta dell'*Ordinanza* è che essa non descriva tanto la recita di un vero e proprio testo quanto la rapida successione di tableaux vivants illustrativi delle fasi salienti della Passione di Cristo. Ad una prevalenza dell'azione mimata rimandano in particolare le voci verbali che indicano azione: «si fa sembianza di salutarlo», «si esprime l'incontro di Gesù», il popolo «fa atto di volerlo crocifisso», «si fa mostra di interrogare Gesù», mentre scarsi sono i segnali a favore di un'azione «parlata». L'unica destinazione scenica direttamente attestata nella stessa descrizione propone il grande arco centrale della scena per la crocefissione, «che si figura nel mezzo del Teatro». Da un altro documento si desume la collocazione nell'ambiente con portale bugnato a destra del monumento del «loco dell'inferno», in cui Giuda, dopo aver consegnato Cristo ai soldati, si impiccava⁴⁶.

Riassumiamo una verosimile ipotesi di utilizzo dell'intero apparato sacro: in seguito all'allestimento della *frons-scaenae* (1509-1513) in occasione delle sacre rappresentazioni annuali il *Teatro della Passione* di Velletri, praticabile su due livelli (livello del palcoscenico e livello della piazza su cui esso sorgeva) vedeva inscenati negli archi maggiori alle estremità i tribunali di Erode e Pilato, negli archetti minori le abitazioni di Anna e Caifa, al centro la crocefissione. Sulla piazza le quattro aperture, comunicanti tra loro con una galleria, servivano ai recitanti come luogo di provenienza e apparizione per scene sicuramente secondarie. Attraverso scale poste davanti al palcoscenico o botole comunicanti con il sottopalco, gli attori potevano alternarsi sui due livelli scenici, e comparire a destra o a sinistra aggirando l'intera costruzione dal retro senza essere visti dal pubblico. Il muro che inglobava tutti gli archi della *frons-scaenae* era vicinissimo, praticamente addossato alle antiche mura me-

⁴⁵ *Ibidem*, ff. 114v-115r.

⁴⁶ *Ibidem*, f. 32.

dievali della città, utilizzate probabilmente ad hoc come simbolo delle mura di Gerusalemme (che fanno da sfondo alla tavola *Cristo verso il Calvario* dell'edizione Dati). L'uso dell'intero edificio del *Teatro della Passione* era dunque complesso, multifunzionale, su più piani: possibile che questo delineato non fosse l'unico modo di utilizzarlo, possibile che le scene con maggiori dialoghi si svolgesse al livello della piazza, più a contatto con la gente che assisteva, e che lo spazio superiore qualificasse con gli elementi classici le scene salienti, figurate o recitate (la Crocefissione, il Sinedrio, Cristo alla colonna).

Il primo ventennio del Cinquecento si conferma momento di particolare importanza in ambito romano, con l'emersione di un fatto spettacolare stratificato quale il *Teatro della Passione* di Velletri, alla cui realizzazione concorrono fattori molteplici (in parte accennati) tra cui, non ultimo, uno spirito di emulazione dei confratelli veliterni verso i loro 'colleghi' romani che con più ampio sfarzo apprestano le *Passioni* al Colosseo; *Passioni* che nel 1520, alla luce del nuovo gusto umanistico, a Roma vengono aggiornate con un'operazione drammaturgica che sembra porsi come corrispettivo letterario del teatro sacro classico di Velletri: la versione della Passione «reducta in tragedia»⁴⁷.

5. Il caso di Velletri e della sua insolita Sacra rappresentazione in un teatro «all'antica» ai primi del Cinquecento dimostra la validità nell'indagine, del metodo analitico, della campionatura accurata di realtà locali, di micro-storie che sole possono restituirci il senso polimorfo delle vicende, il nascere e trasformarsi dei modelli, il coesistere delle forme nello spettacolo rinascimentale. L'accertamento di alcuni dati documentari, il suo inserimento nell'unità del contesto ci permette di stabilire che un architetto pittore di cultura italo-centrale adriatica nel primo decennio del Cinquecento per incarico di una confraternita costruisce per lo spettacolo della *Passione* in una cittadina laziale una scena «all'antica», vicina ai modelli teatrali classici ma anche associabile alle idee di *apparato trionfale* e/o di *organismo termale*, abbiamo visto in che modo

⁴⁷ Cfr. F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, cit., pp. 470-472.

presenti nella cultura 'antiquaria' italiana tra Quattrocento e Cinquecento.

Concorre al verificarsi di questo episodio, oltre ai motivi accennati (il modello della *Passione* del Colosseo in area romano-laziale, la cultura dell'apparatore) la presenza di una città in cui il cerimoniale pubblico, grazie ai cardinali vescovi posti a capo della sua diocesi (personaggi di spicco nell'umanesimo romano, tra cui Raffaele Riario) ha un suo, pur piccolo, svolgersi⁴⁸: nel 1494 l'ingresso trionfale di Carlo VIII in Velletri, voluto da Giuliano della Rovere, trasforma l'asse principale della città nella *Via sacra* dove si svolgevano i trionfi degli imperatori antichi, nobilita le due piazze maggiori con riferimenti classici (gli archi di trionfo)⁴⁹. Ancora l'importanza della città, dunque: Carlo VIII ricevuto come *triumphator* dal futuro Giulio II nel suo vescovado non rende paragonabile l'attività pubblica di un piccolo centro pontificio a città sede di Corti (Firenze, Urbino, Ferrara); nondimeno il suo mini-trionfo dimostra la diffusione e stratificazione di una cultura, l'umanistica, una fitta dialettica di risonanze, ramificazioni, estensioni impensate di modelli ai centri minori che ci invitano ad ampliare la prospettiva d'indagine, evitare la marginalizzazione di fenomeni ingiustamente considerati minori. Nel Rinascimento la cultura dei centri è oggetto storiografico singolarmente determinabile: all'interno della cultura di Velletri, che è città governata dai primi del XVI secolo dalla chiesa, con un'attività devozionale curata dalle confraternite estremamente fervida e attiva, lo spettacolo annuale della *Passione* è compreso in un orizzonte festivo civico, stabilizza l'originaria ispirazione religiosa, matrice dello spettacolo sacro, per esprimerla *dentro* una cerimonia comunale, che conquista uno spazio e un'immagine pubblica⁵⁰. La scena «all'antica» non è in relazione al teatro, allo spettacolo in essa agito, ma allo spazio, è definizione di uno spazio nobile, fatta dall'apparatore, in rapporto con l'invaso

⁴⁸ Sul Riario cardinale vescovo di Ostia e Velletri (1511-1521) cfr. in *Appendice*, paragrafo 4.

⁴⁹ Cfr. qui in *Appendice*, nota 32.

⁵⁰ La solennità cerimoniale pubblica dello spettacolo della *Passione* di Velletri (il Comune concorre con elargizioni alla costruzione della *frons-scaenae* nel 1509, cfr. in *Appendice* nota 20) sembra iscriversi nel processo di elevazione a cerimonia civica della festa religiosa (in genere promossa da confraternite) comune ai principali centri italiani del Quattrocento, secondo quanto delineato da R. Guarino, *Introduzione*, cit., pp. 14-19.

spaziale (la piazza) e il tempo *diverso* della festa. Diverso perché storico, con l'*antico* che proietta in una dimensione remota gli avvenimenti sacri e spazialmente li introduce nel presente della città, *civitas Dei* tangibilmente grandiosa, con la sua architettura classica, che riassume così la circolarità dello spazio-tempo medioevale. Questo insieme culturale complesso non nasce dalla cultura del teatro: è espressione della vita pubblica nella città, all'interno di quell'evento speciale che è la festa, «spazio di difficile individuazione metodologica, sospeso tra il tempo settoriale di ciò che richiama i materiali tecnici ed espressivi dello spettacolo e il tempo profondo delle mentalità, delle abitudini percettive e materiali in cui si definisce la relazione tra comportamenti collettivi e valori e funzioni dei luoghi delle città»⁵¹.

Valori e funzioni della piazza su cui, dal primo decennio del Cinquecento in un teatro «all'antica», si recita la *Passione* sono i massimi attribuibili allo spazio urbano: foro dell'antica *Velitrae*, sede di un anfiteatro (IV sec.) e di terme, dunque *ab antiquo* spazio pubblico per eccellenza, essa si trasforma durante il Medioevo nel centro della vita religiosa con la cattedrale (fondata nel III-IV sec.) e il suo grande sagrato⁵². È in questa area, in cui sono depositate memorie classiche spettacolari, termali, di vita urbana, che la città si riqualifica, e connotando questo spazio con l'antico *inventa* un teatro, uno dei tanti teatri possibili in questo momento del Rinascimento, in cui è agglomerata metonimicamente l'idea di città e ne è riprodotta la sua memoria storica; un «teatro prima del teatro» che si aggiunge ai prodotti conosciuti dell'«invenzione» umanistica *del* teatro, la quale «non emargina Vitruvio ma neanche lo applica: piuttosto lo usa; non emargina le memorie archeologiche, ma neanche le copia: piuttosto le interpreta. È il momento in cui l'idea insorgente di teatro non deve adeguarsi ad un uso specifico, né conformarsi ad un programma architettonico preciso, imposto dalla tradizione antica, [...] in cui il riferimento antico può dispiegarsi

⁵¹ Cfr. R. Guarino, *Introduzione*, cit., p. 13.

⁵² Su Velletri romana cfr. *Velitrae, Italia romana: municipi e colonie*, Roma, Ist. Studi Romani, 1953, XII, pp. 50-52. Sull'anfiteatro di Velletri, esistente nel IV sec. (cfr. *Corpus Inscriptionum Latinarum*, X, 6565 (89)), nella stessa area dove in età moderna sarebbe sorto il Teatro della *Passione*, cfr. O. Nardini, *L'anfiteatro di Velletri*, in «Bullettino Associazione Velletrina Archeologia Storia e Arte», 1930, pp. 29 ss.

senza sacrificare nulla alla fantasia e in cui, al contrario, la fantasia simbolizzante può operare senza sacrificare nulla al riferimento della tradizione»⁵³. Un «teatro prima del teatro» che è un organismo culturale composito, aggrega esegesi antiquaria e filologia testuale, intuizioni figurative e «topologia miniaturizzata del canone architettonico ed urbanistico», sommandole al fascino di una *pratica* differenziata ed inesauribile, che mescola sacra rappresentazione e teatro classico, a Velletri come a Ferrara⁵⁴.

Un «teatro prima del teatro» che dimostra l'impossibilità di guardare allo spettacolo rinascimentale con un'ottica parziale, proietta la Sacra Rappresentazione in una variegatazza di casi ormai non racchiudibili nella formula evolucionistica *non più* teatro medioevale *non ancora* teatro rinascimentale, propone un evento spettacolare in cui più della muta presenza delle forme parlano le vicende, i desideri, le illusioni degli uomini che lo rendono possibile: l'apparatore, la confraternita, il colto cardinal Riario. Sacra Rappresentazione e teatro classico a Velletri nel Cinquecento formano un binomio che non rientra comodamente nelle linee critiche consolidate (teatro classico = commedia latina, Sacra Rappresentazione = luoghi deputati), rifiuta approcci *veloci* sulle autostrade ruffiniane che percorrono lo spettacolo rinascimentale (e il *Teatro della Passione* dove si potrebbe mettere? Sull'autostrada che parte dai commenti di Vitruvio, attraversa in fretta i primi decenni del Cinquecento e arriva all'Olimpico di Palladio? Ma ci fanno la Sacra Rappresentazione, allora no, è un'altra cosa, sono i luoghi deputati? Che cosa è?); rivela l'attraversamento dei due termini, dello spazio teatrale medioevale, «unità metaforica di insiemi invece complessi e diversamente strutturati»⁵⁵, e della cultura metaforica dell'antico, «modulo linguistico trasversale» che organizza in un linguaggio compiuto i materiali dispersi di elementi nuovi o presi dalla cultura tardo-gotica e quattrocentesca; ci restituisce una complessità culturale sostanziata dalle istanze tardo-gotiche e dalle no-

⁵³ F. Ruffini, *Teatri prima del teatro*, cit., pp. 58-59.

⁵⁴ *Ibidem*, in particolare pp. 77-79, con l'esempio indicativo di Cesariano che in pieno ambito «classico» (la «dedicatoria» del suo Vitruvio) parla di spettacoli «sacri» descrivendoli «con soni e cantici affigurati», e del probabile uso degli stessi impianti scenici per sacre rappresentazioni e commedie latine voluto da Ercole I a Ferrara nel 1503.

⁵⁵ F. Cruciani, *Lo spazio teatrale*, in «Casabella», n. 431, 1977, p. 13.

vità umanistiche, dal lavoro dei singoli e dalla particolarità irriducibile delle soluzioni dei centri, grandi e piccoli, e della loro specifica vita pubblica e cerimoniale, in cui si immette l'evento *festa* e lo spettacolo che può essere momento saliente. Uscire dalle autostrade critiche può voler dire per lo spettacolo del Rinascimento strade scomode (affascinanti paesaggi che si rivelano), sobbalzi improvvisi (terreno accidentato, abbattimento di frontiere disciplinari), comunque certezza di dover percorrere uno spazio insidioso.

Così per il *Teatro della Passione* di Velletri: si doveva parlare di lingua storico-artistica (e quindi considerare il modello architettonico della scena, il suo artefice e i dati che via via si accumulavano su di lui e sulla sua opera separatamente dal più composito evento-spettacolo in cui si riversavano) o la lingua storico-teatrale (ponendo i documenti stessi come base da cui partire per riflessioni feconde, allargate, in cui l'evento rappresentativo fosse comunque il fondamento del discorso)?

Si è cercato faticosamente (forse con qualche improprietà terminologica) di parlare di entrambe, auspicando che ciò possa stimolare scambi di esperienze fruttuosi, sulle tracce della lezione zorziana. Che è del resto ciò che prospetta Jakobson dei soggetti bilingui nei *Saggi di linguistica generale*: «[essi] possono parlare a un maggior numero di ascoltatori e adattando una lingua all'altra stimolano la diffusione di alcuni fenomeni tra i non bilingui»⁵⁶.

APPENDICE: SCHEDE PER IL «TEATRO DELLA PASSIONE» DI VELLETRI

1. Storia di una vicenda critica

Il *Teatro della Passione* di Velletri, unico edificio stabile costruito per scopi teatrali accertati nel primo Rinascimento, non ha avuto il destino che la rarità del suo modello imponeva. Sciaguratamente distrutto nel 1765 ad opera degli stessi confratelli del Gonfalone suoi proprietari, ne restano oggi un portale bugnato e due incisioni, di cui una fatta realizzare dal cardinale Stefano Borgia nel

⁵⁶ R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, tr. it. Milano, Feltrinelli, 1985, p. 14.

1780¹ (cfr. fig. 1). Tratta da un disegno eseguito all'atto della demolizione², questa «incisione Borgia», tra i «pochi esempi iconografici sicuramente teatrali rimasti del primo Cinquecento»³, ha reso possibile determinare approssimativamente le dimensioni della scena grazie alla scala in «palmi romani» riportata in margine e al raffronto eseguito con il portale di destra, unico resto del teatro tuttora *in situ*. La grande nicchia centrale, alta sei metri, aveva ai suoi lati due archetti di tre metri circa; i due monumentali archi delle estremità misuravano

¹ Incisione firmata: G.A. Antolini del./Ignazio Benedetti inc. Reca in basso l'iscrizione «Theatri ex ordine Corinthio et ex cementitio opere marmoreum ornamentorum cultu splendido Velitris in foro S. Jacobi saeculo XV extructi, / in quo passionis, et mortis Christi sacer ludus agebatur, quodque anno MDCCCLXV vastatum, atque in horrea frumentaria conversum fuit, / scenographiam, quae forte fortuna superfuit, ne insignis operis, veterisque instituti memoria interiret, aere caelendam curavit, / Stephanus Borgia a Secretis sacrae Cong. de Propaganda Fide anno MDCCCLXXX». Sotto l'iscrizione è riportata la scala in «Palmi romani» e la «mensura palmi unius romani», segmento in scala 1:1, da noi calcolata cm 21,7. Dimensioni della stampa: mm. 390 x 180. L'incisione del *Teatro della Passione* fu disegnata da G.A. Antolini (1754-1842), architetto formatosi nel pieno dell'arte neoclassica, più teorico che realizzatore. Famoso è il suo progetto, rimasto ineseguito, per la creazione del Foro Bonaparte a Milano. Studioso dei monumenti antichi e moderni, professore a Brera dal 1816, l'Antolini disegnò le antichità di Assisi, Cori e Velleia. Da queste opere traspare la sua «ideologia» del rilievo, tendente ad una neoclassica «esattezza». Pur considerando che il rilievo del teatro velitero fu tratto da un disegno preesistente di Pietro Piazza (cfr. nota 2) e non direttamente dall'edificio, in quel momento (1780) già distrutto da quindici anni, possiamo ragionevolmente ritenere l'incisione fedele al vero in ogni particolare, vista a questo proposito l'estrema esigenza del cardinale Borgia. In una sua lettera del 1779 il preloso si dice infatti preoccupato della qualità di un disegno da lui fatto incidere: «premedomni l'esattezza dell'incisione» (ms. in Stefano Borgia, *Corrispondenza*, Bibl. Com. Velletri, MS III, 13-14, 27 marzo 1779).

² I documenti riguardanti la demolizione dell'edificio (1765) — allora non più usato per gli spettacoli sacri da almeno due secoli — da parte dei confratelli di S. Giovanni in plagis (o del Gonfalone) di Velletri sono stati esaminati in uno dei registri settecenteschi superstiti della confraternita su segnalazione di Antonio Parmeggiani, che qui ringrazio. Il verbale di una riunione del 1764 contiene la descrizione del motivo che indusse i confratelli alla sciagurata distruzione: «[i]i confratelli] possedere alcune botteghe, e al di sopra di quelle un luogo chiamato il Teatro della Passione [...] quel luogo presentemente ritrovasi affatto diruto, e perché rimane all'aria aperta nei soffitti la Confraternita [ne ha] danno gravissimo in dette botteghe a caggione dei geli, e continue piogge, che le hanno rese inservibili; per evitare dunque un tanto danno, e per far sì che non solo le botteghe si rendano servibili, ma altresì il predetto luogo, o sia Teatro venga ad esser fruttifero per la Confraternita è pensato dagli Confratelli fabricarlo a granaio» (Arch. Confr. S. Giovanni in plagis Velletri, *Libro delle Congregazioni, 1773-1778*, f. 37v.). Il disegno, che il Comune di Velletri impose alla Confraternita di rilevare dal monumento per preservarne la memoria (Arch. Confr. S. Giovanni in plagio Velletri, *Libro delle Congregazioni, 1752-1758*, f. 44r) fu commissionato da Stefano Borgia a Pietro Piazza, pittore della Congregazione dei Virtuosi di Roma che nel 1765 si trovava in Velletri per affrescare una sala del Palazzo Comunale. L'incisione del 1780 derivò quindi da questo disegno preesistente (la cui ubicazione è ignota) di cui è notizia in Bibl. Apost. Vat., *Cod. Borgiani — Latini*, 867, f. 103.

³ E. Povoledo, *La sala teatrale a Ferrara: da Pellegrino Prisciani a Ludovico Ariosto*, in «Bollettino Centro Internazionale di Studi di Architettura A. Palladio», XVI, 1974 (ma: 1975), p. 124.

metri quattro e settantacinque. Le quattro aperture sottostanti il palcoscenico, al livello della piazza, esistenti anche oggi e adattate a negozi, dovevano essere alte m 1,85 circa, mentre i due grandi portali alle estremità dell'intera costruzione raggiungevano i m 4,00⁴.

Questa struttura così come è definita dall'incisione del XVIII secolo non viene menzionata da alcuna fonte del Cinquecento come «teatro». Alcune testimonianze, come quella del notaio Panfilo Specchi del 1563, non si soffermano tanto sul teatro quanto sull'evento, straordinario per magnificenza e partecipazione di pubblico, della rappresentazione della Passione: «[...] Die Iovis et Veneris Sancti fui raepresentata Passio D.N. Iesu Xisti (sic) in Platea S. Jacobi *in loco solito* [corsivo nostro]: ubi interfuit magna multitudo gentium, maxime forensium ... nemo recordatus erat de tanta moltitudine»⁵. Il teatro è qui definito «il solito luogo», non gli si attribuisce quindi alcun valore autonomo di monumento. Una testimonianza letteraria esiste per il XVII secolo⁶; dal Seicento anche la raffigurazione iconografica del teatro (sebbene magnificata, con una *frons-scaenae* di due piani improbabile, senza valore documentario) fa capolino dalle prime vedute incise di Velletri: la pianta prospettica del Lauro del 1631, cui seguirà, quasi un secolo più tardi, la pianta del Mortier (1724)⁷.

Bisogna attendere il Settecento per ricevere i primi segnali di un interesse «artistico» per il teatro, la sua definitiva consacrazione agli annali e, ironia della sorte, la sua demolizione. Già a partire dal suo esordio critico settecentesco il teatro si pone come un episodio architettonico controverso: nel 1719 Ferdinand Delamonce, a Velletri di passaggio sulla strada per Napoli, lo descrive per primo in modo dettagliato, considerandolo una vera e propria scena romana tardo-imperiale. Il viaggiatore francese si dichiara stupito dell'esistenza di un esemplare di teatro «antico» che dimostri (con una scena intatta e la *cavea* scomparsa) un processo di decadimento inverso a quello dei teatri romani più noti (Teatro di Marcello). Emerge dal resoconto di Delamonce un atteggiamento

⁴ La scala in «Palmi romani» fatta riprodurre dal Borgia in margine all'incisione (che fornisce anche la dimensione dell'unità di misura: 1 Palmo romano = cm 21,7) rende possibile calcolare, anche grazie all'ausilio della tavola d'Agincourt (cfr. nota 10), le misure di larghezza, altezza, profondità della scena, che si rivelano in parte conformi a quelle rilevate *in loco* (Velletri, P.zza Caduti sul Lavoro già S. Giacomo, fondo ovest, spazio compreso tra i nn. civici 15 e 21 — già 9 —, numero quest'ultimo del portale laterale destro bugnato che è l'unico resto *in situ* del *Teatro della Passione*).

⁵ Arch. Not. Velletri, *Atti di Panfilo Specchi*, 1563, f. 67v. Nessun accenno al teatro è nelle notizie riguardanti Velletri dell'opera di L. Alberti, *Descrizione dell'Italia Venezia*, 1577, p. 140, e della successiva di Ph. Cluverius, *Italia antiqua*, Lugduni Batavorum 1624, II, p. 1015.

⁶ Bonaventura Theoli, *Teatro storico di Velletri*, cit. p. 288: «ed in capo di essa [piazza S. Giacomo] si vede l'antico Teatro della Passione, nel quale dai pietosi cittadini si soleva ne' passati secoli rappresentare la passione di Nostro Signore Gesù Cristo».

⁷ La pianta prospettica del Mortier, inserita nell'Atlante del Blaeu *Nouveau Théâtre d'Italie, ou description exacte de ses villes, palais, églises*, L'Aia, Alberts, 1724, riproduce in formato maggiore e con un più esteso numero di richiami la precedente pianta del Lauro, inserita con la *Descrizione della Città di Velletri* del Bassi (1631) nell'opera *Heroico splendore delle Città del Mondo*, in Roma, appresso Ludovico Grignani, MDCXXXI.

to, tipicamente settecentesco, di presunta scoperta di una «curiosità»: come di una rarità egli parlerà del teatro di Velletri nel suo discorso all'*Académie de France*, di ritorno dal suo *Voyage de Naples*⁸.

Nei termini di un progetto rinascimentale si esprime la fonte settecentesca più autorevole sul *Teatro della Passione*, il cardinale Stefano Borgia (1731-1804). Celebre archeologo e orientalista velitero, possessore di una magnifica collezione di antichità orientali (il disperso *Museo borgiano* ammirato da Goethe nel suo *Viaggio in Italia*) nel 1765 egli può vedere il teatro prima della sua distruzione, si batte strenuamente contro di essa e, sconfitto, perpetua almeno graficamente il monumento curandone l'incisione, e precisandone così la datazione nella didascalia esplicativa: «disegno della scena del Teatro di ordine Corinzio costruito nel XV secolo» [corsivo nostro] (cfr. nota 1).

Questa prima importante informazione si precisa in un altro scritto del dotto prelato: «un altro monumento che suscitava nei nostri cittadini il ricordo della Passione di Cristo era il Teatro marmoreo chiamato della Passione nel mezzo della Piazza S. Giacomo [...] Questo, in verità non frequentato da molti anni e guasto dalle ingiurie del tempo, con una non proprio lodevole delibera fu distrutto nel 1765, affinché fosse costruito in suo luogo un granaio; il che fu fat-

⁸ «Nous arrivâmes de bonne heure à 'Veletri', petite ville épiscopale del l'Etat du pape, laquelle n'a guère d'apparence mais nous vîmes dans la grande place une face de théâtre antique encore assez conservée. Je n'y vis plus la partie cintree qui (188r) renfermoit les bancs circulaires de pierre, où se plaçoient les spectateurs, dont il reste, dans ceux de Rome, de magnifiques débris, tandisqu'au contraire il n'y reste aucun vestige de ces façades qui étoit en face des spectateurs, ce qui rende celle-cy fort curieuse et peut-être unique. Cet édifice est en partie construit de maçonnerie et de pierre de taille d'un dessein assez particulier. Le milieu consiste dans une arcade fort élevée et depouillée de ses embellissemens, et chaque mur dont elle est acompagnée à droit ou à gauche sur la même ligne est percé de quatre arcades, sçavoir, d'une grande, d'une moyenne et de deux petites; la moyenne et la grande sont décorées, surtout cette dernière, par deux colonnes corinthiennes sur des piédestaux et par leur entablement avec architraves, frises et corniches en ressaut qui, par leurs proportions et par le bon goût de leurs profils, paroissent un ouvrage du haut empire. Je n'ay point vu l'intérieur de ce bastiment parce qu'il est en partie détruit et ambarassé de constructions modernes. L'on voit au reste, au devant de cette façade, une grande terrasse au-dessus de quelques arcades; ainsi de la manière que les anciens auteurs nous ont décrit leurs théâtres, il n'y a pas lieu de douter que ces huit portes ou arcades différentes étoient celles par où sortoient les acteurs pour paroître sur la scène qui étoit cette terrasse», da Ferdinand Delamonce, *Voyage de Naples*, Bibl. de l'Académie de Lyon, Recueil 136, ff. 187-202 (avec une résumé: ff. 203-205), ff. 187v, 188r. Consultato nell'ed. crit. a cura di L. Mascoli, *Le voyage de Naples (1719) de Ferdinand Delamonce*, Napoli, Inst. Française, Centre Jean Berard, 1984, pp. 55-59. Nell'*Introduction* (pp. 17-18) la Mascoli adduce alcune ragioni per cui debbano considerarsi talvolta superficiali, o dettate da interessi particolari, talune osservazioni del viaggiatore francese, argomentazioni ribadite più avanti (p. 56, nota 6) a chiosa del testo proprio a proposito del teatro di Velletri: «On lira avec intérêt mais aussi avec une nécessaire sens critique ce long passage de Delamonce sur ce qu'il considère comme les restes du théâtre antique de Velletri: ce qu'il voit, c'est le mur de fond du 'théâtre de la passion' qui, à partir du XV siècle, servait d'édifice pour des représentations sacrées». Ringrazio Adeo Viti per la segnalazione di questo diario di viaggio settecentesco.

to, dimodoché scomparsi quasi del tutto il ricordo della pietà dei nostri cittadini, invero eccellente sia per l'antichità della consuetudine (conservandosi documenti di essa dal secolo XV), sia per l'eleganza dell'opera, al cui fine nel secolo successivo l'edificio era stato reso di tal fatta»⁹. Inequivocabili qui appaiono i riferimenti alla costruzione 'moderna' del teatro, che si intuisce eseguita in due tempi: una prima fondazione quattrocentesca ed un 'abbellimento', che lascia pensare ad una vera e propria trasformazione della struttura nel Cinquecento.

Un'altra tappa importante della vicenda critica del *Teatro della Passione* è la *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti* di Jean Louis Baptiste Seroux d'Agincourt, storico d'arte francese a Roma dal 1780, amico di Stefano Borgia, che conclude l'elenco delle fonti settecentesche. L'opera dello studioso francese istituisce per prima per l'edificio l'approssimativa datazione 1499-1530, confermando che il «teatro più anticamente fabbricato in una pubblica piazza», riportato con rilievo in una delle tavole illustrative (cfr. fig. 2), debba aver avuto una fondazione più antica¹⁰.

Se non volessimo considerare sufficienti, a favore del progetto rinascimentale del teatro, le indicazioni testuali dei due autorevoli studiosi settecenteschi che più si occuparono del monumento, un'altra argomentazione potrebbe aggiungersi: non è pensabile che una *frons-scaenae* romana intatta, a soli 40 km da Roma sia potuta sfuggire agli architetti rinascimentali, sempre a caccia di testimonianze che potessero chiarire la forma dei teatri antichi, e in particolare della scena¹¹.

⁹ Stefano Borgia, *De cruce veliterna*, cit., pp. 239-240.

¹⁰ J.L.B.G. Seroux d'Agincourt, *Storia dell'Arte col mezzo dei monumenti*, ed. ital., Milano, Tip. Ranieri Fanfani, 1824, vol. I, pp. 171-172: «Sembra che verso la fine del XV secolo le rappresentazioni teatrali in Roma si facessero ancora nelle case particolari e qualche volta nelle pubbliche piazze [...] Ma se è difficile determinare in questa capitale il luogo, la data e la forma del primo teatro stabile, una piccola città vicina ci presenta ancora i curiosi avanzi di un edificio destinato a questo uso. Notizie autentiche provano che nel 1499 fu incominciata a Velletri, che nel tempo dei Romani aveva un anfiteatro e un circo, la restaurazione del teatro più anticamente fabbricato in una pubblica piazza. Chiamavasi il teatro della Passione, perché una confraternita di questo nome vi rappresentava dei misteri e delle cose sante. La sopraindicata restaurazione non fu terminata che nel 1530. Più di due secoli dopo, cioè nel 1765, l'edificio non venne interamente distrutto, ma fu convertito ad uso di granaio dai confratelli medesimi della Passione. Fortunatamente che un disegno [il disegno di Pietro Piazza, n.d.r.] fatto in quel tempo ci tramandò lo stato in cui trovavasi allora. Servendomi di quel disegno, già fatto pubblico col mezzo dell'incisione, io presento qui la pianta, l'elevazione e lo spaccato, che vedonsi sotto i n. 1, 2, 3. Il capitello, figura 4, che trovai io medesimo sul luogo, nel 1782, in conseguenza di ricerche fatte sotto i miei occhi, ci fa conoscere quale fosse lo stile della decorazione. Probabilmente questo teatro non era il solo che trovavasi nelle vicinanze di Roma, giacché il Serlio nella sua opera ci dà l'incisione di una scena quasi simile che egli dice di aver veduta tra Terracina e Fondi. Io la feci copiare ed è qui pubblicata sotto il numero 5». Della tavola illustrativa proposta da Seroux nella sua *Storia dell'Arte*, cit., vol. II (tavole), tav. LV, p. 93 esistono disegni preparatori in Bibl. Apost. Vat., *Vat. Lat.* 9839, ff. 32v - 33r.

¹¹ Argomentazione già avanzata nella riproposta del *Teatro della Passione* di Velletri come irrisolta *quaestio* critica da E. Povoledo, cit., pp. 358-359 e p. 373, e nel successivo contributo *La sala teatrale*, pp. 124-125.

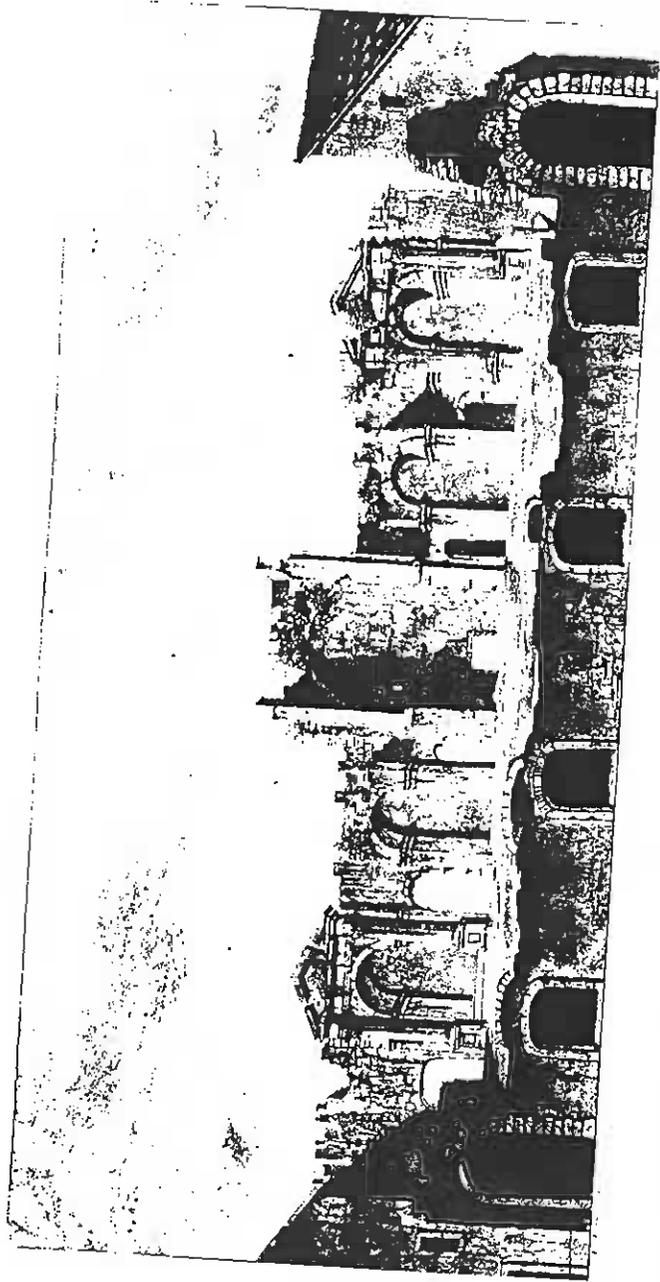
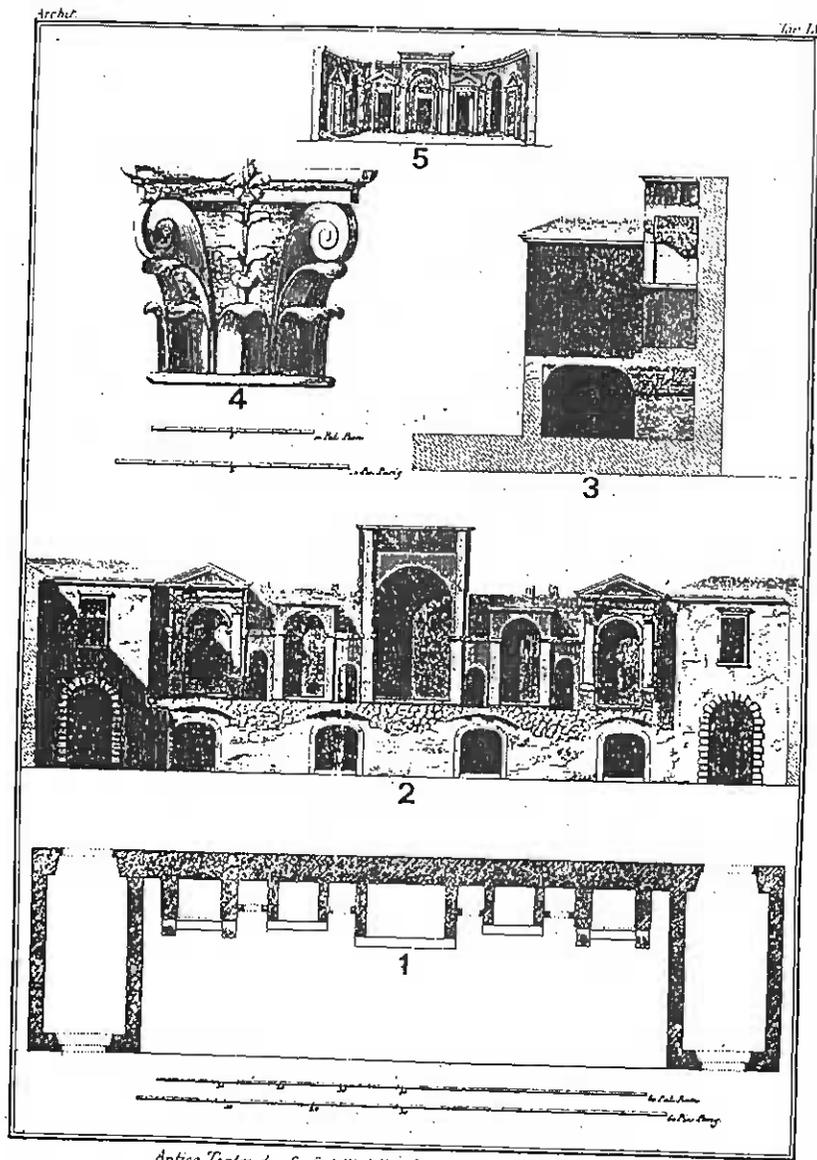


Fig. 1. Antonio da Faenza, *Teatro della Passione di Velletri*. Scenografia monumentale «all'antica» costruita in piazza S. Giacomo a Velletri per la rappresentazione della Passione di Cristo dalla confraternita di S. Giovanni in plagis (1509-1513). Incisione di I. Benedetti disegnata da Gianantonio Antolini, commissionata da Stefano Borgia nel 1780. (Velletri, Collezione R. Mammucari).



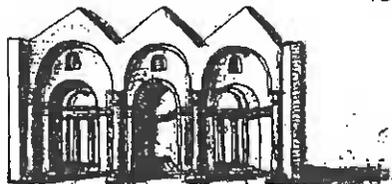
Antico Teatro dei confratelli della passione a Velletri presso Roma.

FIG. 2. La tavola sull'Antico teatro dei confratelli della passione a Velletri presso Roma dalla *Storia dell'Arte* di Seroux D'Agincourt (edd. it.: 1824, 1829): 1. Pianta della scena. 2. Alzato dell'edificio. 3. Spaccato (in evidenza la galleria che univa le quattro aperture inferiori). 4. Particolare di uno dei capitelli della scena. 5. Antica frons-scaenae vista da Serlio nel Lazio meridionale nel XVI secolo, riportata da Seroux d'Agincourt per la somiglianza con il modello di Velletri.

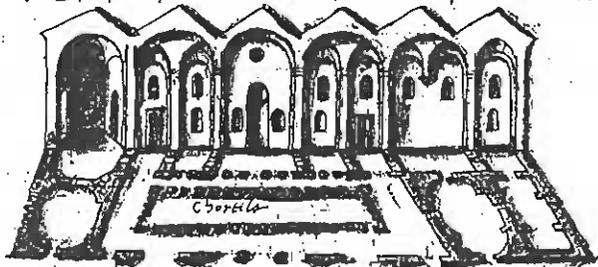
Questo sia una estrada del teatro dove si fonda il tempio



Quota parte sia dallato di dentro del tempio segnato sul fondamento templo

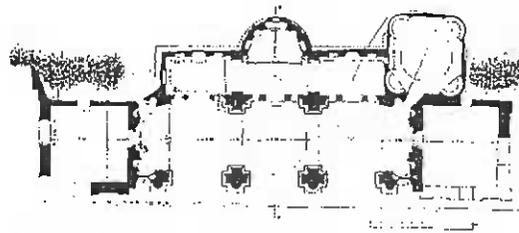
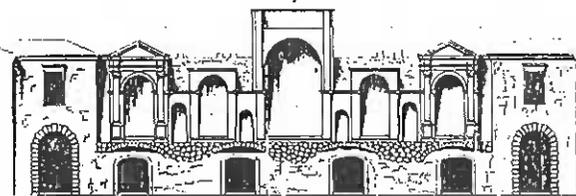
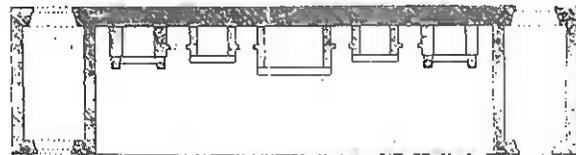


Questo sia la parte di dentro del teatro dove si scrive chortile ed e verso offerta

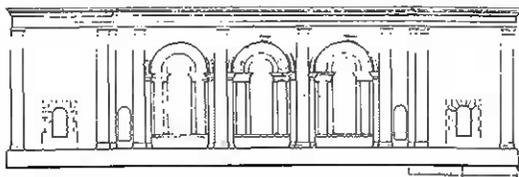


Non mettendo piu oltre adimostarui tutte le altre parti ch' sono nel detto teatro et nel fondamento usirato ch' e tutto el resto equisquante usirato noto de' operatione era ch' e composto

FIG. 3. Anonimo lombardo, Rilievi architettonici con ricostruzione delle Terme di Diocleziano, fine del secolo XV. Salisburgo, Universitaetbibliothek, ms It. M III 40, f. 27v (da Nesselrath, 1986).



Genazzano, Nisfeo. Grundriss. Abstraktion des Originals (F. v. Frommel)



20. Nisfeo. Rekonstruktion des Originals

FIG. 4. In alto: la pianta e il fronte del Teatro della Passione. In basso: pianta e fronte del Nisfeo di Genazzano nella ricostruzione Frommel. L'accostamento rivela interessanti analogie.

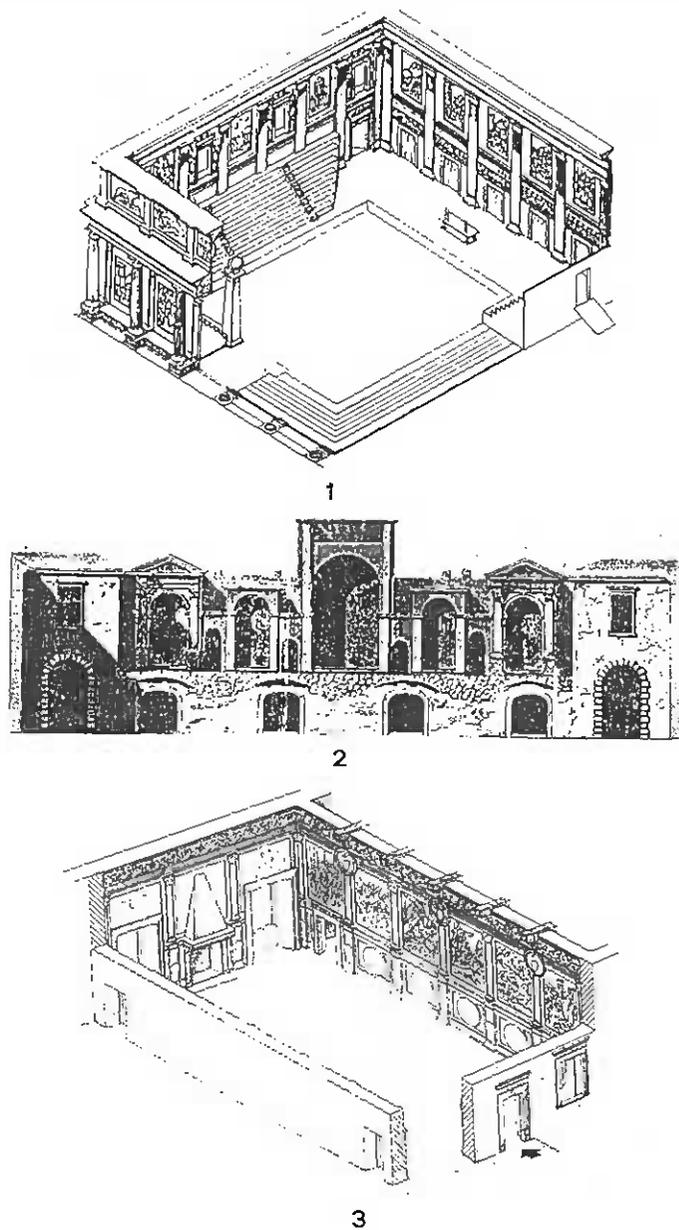


FIG. 5. Tre luoghi «teatrali», spazi della celebrazione nella Roma del primo ventennio del Cinquecento, la cui «invenzione» e messa in opera, di identica matrice culturale, si lega alla presenza del cardinale Raffaele Riario: 1. Il teatro sul Campidoglio del 1513, in cui il prelado savonese assiste alle feste Medici; 2. Il Teatro della Passione di Velletri, con la *frons-scaenae* realizzata negli anni del suo vescovado ostiense-veliterano (1511-21); 3. Il *Salone Riario* dell'episcopo di Ostia, affrescato dal Peruzzi (1511-13) con «Storie di Traiano», in cui Giulio II, dopo la vittoria della Lega Santa sui francesi, viene ricevuto, «novello Traiano», dal Riario nel novembre 1512 (cfr. Pastor, 1912, III, p. 694).

Bramante, Antonio da Sangallo il Giovane, più tardi lo stesso Serlio si spostano frequentemente a sud di Roma, transitando sulla via Appia, di cui tappa intermedia obbligata è Velletri: non esiste nei loro taccuini di disegni, a quanto ci risulta, alcun accenno a scene all'antica qui rilevate¹². Avuta conferma dalle fonti dirette di una, pur imprecisa, datazione 'moderna' del teatro, da argomenti probanti dell'impossibilità di una sua datazione antica, l'analisi accurata della vicenda critica del monumento ha indotto a proseguire nella direzione del progetto cinquecentesco.

2. Materiali per l'ipotesi di un progetto 'antiquario': i documenti dei «Cod. Borgiani Latini»

Rara *frons-scaenae* romana sopravvissuta per il primo viaggiatore francese che la descrive (1719), teatro da ricondurre senz'altro ad un progetto rinascimentale ma con una fondazione precedente per Borgia e d'Agincourt sul finire del XVIII secolo: il *Teatro della Passione* divide in due le fonti già agli albori della sua vicenda. Identica configurazione assume la critica recente, che vede alcuni studiosi, più attenti alle indicazioni del Borgia, sostenere l'ipotesi cinquecentesca ed altri schierarsi a favore di quella antica¹³.

Propensi a seguire le tracce della fabbrica rinascimentale, ci siamo trovati

¹² Nel primo decennio del Cinquecento Bramante è a Napoli e a Genazzano, per i lavori del *Ninfeo* (1507-1511); probabile un suo transito a Velletri, ed è ben nota, dalle parole di Vasari, la sua ossessione di aggirarsi nella campagna e rilevare ogni cosa antica. Di un passaggio a Velletri di Antonio da Sangallo il Giovane riferisce indirettamente l'esistenza di alcuni rilievi da lui eseguiti nelle immediate vicinanze della cittadina laziale: i disegni del Tempio d'Ercole a Cori e del Pisco montano traiano a Terracina. Per quanto riguarda Serlio, testimonianza probante è che nel suo *Terzo libro nel qual si figurano e descrivono le antichità di Roma, e le altre che sono in Italia e fuori d'Italia* (Venezia 1551) compare una *frons-scaenae* antica rilevata tra Fondi e Terracina (di cui parla anche Seroux, cfr. nota 10) ma nessun rilievo di teatro antico di Velletri. Questa assenza si estende ai molti taccuini rinascimentali di rilievi dall'antico spogliati.

¹³ Più inclini alla fondazione 'moderna' del *Teatro della Passione* soprattutto E. Povoledo, *Origini*, cit. e *La sala teatrale*, cit. e F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, cit., pp. 470-473. Assegna addirittura all'età severiana la *frons-scaenae* veliterna G. Cressedi, *Velitrae*, cit., pp. 53-55, e nel successivo contributo *Le probabili origini severiane del Teatro della Passione di Velletri*, in «L'Osservatore Romano», 6 nov. 1953, p. 3. Propenso alla datazione antica del teatro anche L. Zorzi, *Scena*, in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1981, vol. XII, p. 503, che affaccia l'ipotesi di una *frons-scaenae* a due piani crollata nel Medioevo e ridotta nel Rinascimento alle rovine del suo piano inferiore. A questo proposito può essere utile rilevare che nell'intero mondo romano non esistono scene di teatro senza alcuna traccia di *cavea*, come appunto si presenta la scena di Velletri: per un'analisi esauriente delle tipologie del modello teatrale romano cfr. M. Bieber, *Die Denkmäler zum Theaterwesen in Altertum*, Berlin-Leipzig, 1920. Per un approfondimento delle tipologie stesse condotte sui resti dei teatri romani esistenti in Italia cfr. E. Frezouls, *L'architecture du théâtre romain en Italie*, in «Bollettino Centro Internazionale di Studi di Architettura A. Palladio», XVI, 1974 (ma: 1975), pp. 35-71.

innanzitutto di fronte al problema di stabilire l'entità e la natura di quella fondazione precedente (quattrocentesca secondo il Borgia, imprecisata per Seroux d'Agincourt; cfr. nota 10). La monumentale scenografia era sorta sulle rovine di un analogo monumento romano di cui si conservava memoria? Era stata costruita nel Trecento-Quattrocento dalla confraternita veliterna secondo il modello medioevale di un teatro sacro (luoghi deputati) e trasformata nel XVI secolo in una scena all'antica d'ispirazione umanistica? Alcuni ritrovamenti di testimonianze documentarie ci hanno permesso di chiarire alcuni punti e districarci dal groviglio di interrogativi.

Tra i *Cod. Borgiani Latini* della Biblioteca Vaticana un piccolo dossier manoscritto con l'intestazione *Teatro di Passione*, sinora inedito, raccoglie tutte le informazioni possedute dal Borgia sul teatro (prevalentemente documenti cinquecenteschi da lui trascritti dagli archivi nel XVIII secolo)¹⁴. La prima notizia che ci riguarda ci parla di un «M.[aestro?] Antonio da Roma Architetto 1455 lavora al Teatro della Passione di Velletri»¹⁵. La seconda compare sullo stesso foglio, più in basso: «1479 Teatro [cancellato quest'ultimo con un rigo, al suo posto è scritto: Scena] della Passione». Nello spazio tra «1479» e «Teatro» compare un'aggiunta che si indovina successiva, scritta com'è in diagonale per permettere l'inserimento: «Rovinante». L'intera annotazione autografa del Borgia, da lui sicuramente elaborata su documenti autentici d'epoca non riportati, si deve quindi leggere: «1479 Rovinante Teatro [sic] Scena della Passione». L'informazione del 1455 fa supporre che un monumento (di forma imprecisata) fosse già esistente a quella data, e che ad esso un *maestro Antonio da Roma* prestasse dei lavori di restauro. La successiva dimostra che nel 1479 esiste una emergenza architettonica che, in base ai dati a sua disposizione, il cardinale definisce prima *Teatro*, poi *Scena*, e infine *Rovinante Scena della Passione*. La soluzione dell'enigma può venire proprio dalla correzione del Borgia: nel 1479 con ogni probabilità esisteva sulla Piazza S. Giacomo non un *Theatrum* in senso monumentale (come ci appare dall'incisione del 1780) ma soltanto una malridotta e inservibile *Scena*, sorta di teatro sacro risalente ai primi del XV, o addirittura al XIV secolo, in cui è già attestato l'uso delle rappresentazioni sacre a Velletri¹⁶. Non-

¹⁴ Bibl. Apost. Vat., *Cod. Borgiani Latini*, 867, ff. 99-130. Altri documenti sul teatro trascritti dal Borgia, al di fuori del dossier, in ms. cit., 815 f. 81, 867 f. 32.

¹⁵ Questo architetto che nel 1455 lavora alla *Scena della Passione* è destinato, per la genericità dell'indicazione, a rimanere sconosciuto. La fabbrica del 1455 consistette probabilmente in un consolidamento della vecchia struttura esistente a quella data, e i confratelli, più che di un architetto, dovettero aver bisogno di un maestro, esperto in costruzioni. Un «maestro di muro» attivo a Roma a metà del Quattrocento è quell'Antonio da Roma che con Meo del Caprino partecipò (notizie nel 1470) ai restauri della vecchia basilica di S. Pietro (cfr. Thieme-Becker, *Allgem. Kunst. Lexicon*, Lipsia, 1907, I, p. 578, e E. Muntz, in *Gazette de Beaux Arts*, II, XIX, p. 358).

¹⁶ Bibl. Apost. Vat., *Cod. Borgiani Lat.*, 815 f. 81. Si tratta di alcune date annotate dal Borgia, a lui note con ogni probabilità da documenti d'archivio trecenteschi ancora esistenti nel XVIII secolo a Velletri (l'archivio della confraternita di S. Giovanni in plagis andò distrutto in gran parte nel 1810). Nel 1329 la «Societas disciplinatorum» (questa l'antica denominazione) allestì una «rappresentazione della Passione», nel 1347 una «rappresentazione della Passione e

stante i lavori del 1455, eseguiti probabilmente per tamponare l'inevitabile degrado, l'unica parte utilizzabile dell'edificio preesistente era in quel momento il palcoscenico, su cui, viste le fatiscenti condizioni del vecchio apparato medioevale in muratura, si apprestavano delle edicole in legno effimere, a simboleggiare i principali luoghi della Passione di Cristo, come contemporaneamente avveniva nelle sacre rappresentazioni italiane.

Ma quando era stato costruito questo palcoscenico? Osservando le sue quattro arcate a pietrame alle spalle delle quattro aperture anteriori al livello della piazza, così come appaiono nella tavola d'Agincourt, si può pensare ad un edificio più antico, un *pulpitum*, un *suggestum* per oratori, una preesistenza comunque classica (il luogo in cui in età moderna sorse il teatro era compreso nell'area del foro di *Velitrae*, la città romana). Un singolare processo di stratificazione architettonica, dunque: parte di un monumento antico viene utilizzata come struttura di base per un teatro sacro medioevale (a tutt'oggi non se ne conoscono di simili, costruiti in muratura) e permane, dopo la distruzione di quest'ultimo, come fondamento di una fabbrica rinascimentale. Riassumendo, nelle date 1455 e 1479 si pongono le uniche informazioni attendibili reperite sullo stato della struttura nel XV secolo. Nessun documento si è trovato riguardo a quel 1499 indicato da Seroux d'Agincourt in particolare (e ripreso dalla critica moderna) come data d'inizio del riallestimento (non precisato) del teatro.

Molti e importanti segnali di un fervore costruttivo intorno al palcoscenico del *Teatro della Passione* sono stati comunque ricevuti dai documenti a partire dal primo decennio del Cinquecento. A conferma della nostra intuizione di un riallestimento rinascimentale della scena, che i confratelli veliterni dovevano considerare ormai inadeguata, nelle condizioni disastrose di fine Quattrocento, alla magnificenza delle Passioni dei loro colleghi romani al Colosseo, si pone una prima testimonianza (rinvenuta nell'Archivio Notarile di Velletri, *Atti di A. Di Battista*, vol. 49 olim 70, 1506, f. 155 e non conosciuta dal Borgia): nel 1506 la confraternita di S. Giovanni in plagis di Velletri incarica maestro Andrea e maestro Bernardino, lombardi, di lavori al teatro per costruire un «murus a parte anteriori cum quattor portis et tramezis et voltis», gli ambienti praticabili che nell'incisione compaiono in basso tra i due portali laterali bugnati e si presentano appunto con quattro aperture. La tipologia di questa costruzione, destinata ad un edificio che non presentando ancora nel 1506 la *frons-scaenae* era comunque 'usato' e 'sentito' come teatro (pur nell'incertezza, da considerare, di quei primi tentativi rinascimentali in cui il concetto architettonico di teatro è tutt'altro che chiaro) può essere interpretata in due modi: a) una citazione colta e d'avanguardia dell'antico «teatrale»: qualche decennio più tardi Aristotele da Sangallo presenterà delle porte simili,

poi della Resurrezione», nel 1351 e nel 1385 altre «Passioni». Il vecchio teatro medioevale (anche se non se ne conoscono a tutt'oggi eguali dobbiamo considerarlo tale) poté essere costruito in occasione di questi primi spettacoli sacri, e per questo necessitare di forti restauri nel 1455, fino a divenire inservibile nel 1479, data in cui è ormai «rovinante». Queste notizie certe di rappresentazioni sacre (nella forma di «Passioni» e «Resurrezioni») nel XIV secolo tornano utili per stabilire che in ambito romano-laziale la rappresentazione della Passione deve essere anticipata, rispetto alla metà del Quattrocento indicata sinora come termine post-quem.

sormontate da scale, aprontisi sullo spazio sottostante il palcoscenico, in un suo disegno di scena¹⁷; b) dei semplici ambienti costruiti in una zona inferiore al palcoscenico, comunicanti tra loro grazie ad una galleria, e con il palcoscenico tramite scale interne, utilizzati dai recitanti come luogo di provenienza e apparizione al livello della piazza e/o per cambiarsi d'abito o sostare durante la rappresentazione¹⁸. L'allestimento di questa struttura con quattro porte nel 1506 prosegue il processo di stratificazione architettonica del *Teatro della Passione* e ne inaugura la trasformazione rinascimentale.

I documenti spogliati presentano ora un cambio di terminologia che segnala una situazione mutata, e ci permette di restringere la forbice cronologica entro cui collocare con certezza l'ideazione dell'elemento architettonico più interessante del teatro: la scena all'antica. Nel 1508 in un documento della confraternita veliterna si parla ancora di un «*murus ubi fit captura et Passio*», cioè di un muro su cui si recita la Passione, a conferma della nostra ipotesi di totale distruzione della scena medievale ai primi del Cinquecento e di utilizzo del solo palcoscenico. Nel 1519, in un altro documento dei confratelli, non si parla più di un «*murus*» ma di una piccola fabbrica eseguita nello «*spectaculum passionis*» (in occasione di un probabile restauro)¹⁹. La denominazione di «*spectaculum*», nell'accezione latina di monumento per gli spettacoli, di teatro vero e proprio (com'è in Svetonio: «*ruina spectaculorum*»), usata per il *Teatro della Passione* per la prima volta nei documenti nel 1519 attesta che a quella data il monumento esisteva ormai nella forma che ci è dato conoscere dall'incisione Borgia del 1780. I materiali documentari complessivamente considerati permettono così di prospettare l'ipotesi di un progetto 'antiquario' per la *frons-scaenae* del *Teatro della Passione* negli anni tra il 1508 e il 1519.

3. Un probabile apparatore del progetto 'antiquario'. Antonio da Faenza, «*pictor et architectus*»

Testimonianze originali (tra cui documenti dei *Cod. Borgiani-Latini*) ci hanno permesso di precisare la complessa stratificazione delle fabbriche successive del *Teatro della Passione* di cui, è stato accertato, la *frons-scaenae* rappresenta il mo-

¹⁷ Il disegno è la *Prospettiva teatrale* del 1535 circa, cfr. L. Zorzi, *Il teatro e la città*, cit., fig. 56.

¹⁸ La praticabilità delle quattro porte al livello della piazza e insieme del palcoscenico collocato superiormente, cui farà da sfondo in seguito la *frons-scaenae*, sorta di ninfeo, rende la tipologia così definita del teatro di Velletri singolarmente simile ai due illustri esempi rinascimentali di teatri collegati con un ninfeo: il progetto di teatro di Raffaello per Villa Madama, nel quale la scena doveva trovarsi «sopra» un ninfeo, e il Cortile di Belvedere di Bramante, in cui parte della scena era costituita da un ninfeo. Un'analisi del problema dei due livelli della scena antica, con la distinzione di «piazza della scena» e «piazza del teatro» (rispettivamente il *pulpitum* e lo spazio dell'*orchestra* nel teatro antico), che soltanto a metà del Cinquecento occupa la ricerca di Serlio ma che si delinea a partire dagli studi dello spazio teatrale di Baldassarre Peruzzi, si trova in F. Cruciani, *Gli allestimenti scenici di Baldassarre Peruzzi*, in «*Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura A. Palladio*», XVI, 1974 (ma 1975), pp. 155-171.

¹⁹ Entrambi i documenti trascritti dal Borgia in *Cod. Borgiani Lat.* 867, f. 104.

mento costruttivo culminante, frutto di un originale progetto antiquario messo a punto negli anni a cavaliere tra il primo e il secondo decennio del Cinquecento. L'interrogativo consistente che la nuova situazione così delineata poneva, di un architetto buon conoscitore dell'antico probabile autore del progetto, ha trovato un indizio notevole per la sua risoluzione nelle indicazioni nei documenti.

Dal 1509 al 1513 sono registrate spese della confraternita di S. Giovanni in plagis per duecentocinquanta ducati di carlini, somma piuttosto grossa all'epoca, come pagamento dell'architetto pittore Antonio da Faenza, chiamato anche Antonio Liberi. L'artista faentino, a Velletri per eseguire degli affreschi (perduti) nella chiesa di S. Salvatore, viene chiamato dai confratelli nel 1509 a lavorare ad una nuova fabbrica del teatro. I lavori si differenziano in molti punti dalle fabbriche eseguite finora: durano quattro anni, richiedono, come documentato, elargizioni straordinarie del Municipio per i materiali; per il compimento di essi vengono pagati ad Antonio da Faenza ben duecentocinquanta ducati, somma nemmeno paragonabile ai compensi dei maestri precedenti (dieci, venti ducati)²⁰. L'indicazione dei documenti fa supporre di essere in presenza dell'apparatore della scena all'antica, ma una verifica delle corrispondenze formali nell'opera dell'artista faentino a questa matrice di cultura 'antiquaria' da cui dimostriamo derivare l'ideazione del teatro di Velletri s'imponesse, tanto più che la vicenda della formazione architettonica di questo maestro, generalmente conosciuto e menzionato come pittore, è tutta da scrivere. Informazione accertata, su cui concordano tutti gli studi precedenti, è che Antonio da Faenza si formò e lavorò nelle Marche, come attesta, a partire dal 1513, l'ubicazione della maggior parte delle sue opere pittoriche²¹. Prima del 1513, a parte la fabbrica di Velletri cui ri-

²⁰ Il documento, o la serie di documenti riguardanti le elargizioni straordinarie del Comune di Velletri e i pagamenti ad Antonio da Faenza (non conosciuti dal Borgia nel XVIII sec.) furono citati, senza precisi riferimenti d'inventario, da A. Tarsenghi, *Il Teatro della Passione di Velletri*, in *Roma*, 1924, II, p. 79 e dallo studioso riferiti in via ipotetica a generici lavori di pittura e/o di consolidamento eseguiti dal faentino al teatro, la cui *frons-scaenae* a quel momento (1509) era già esistente per il Tarsenghi. Inutile dire che lavori di pittura per la *Passione* (scene dipinte) non potevano certo durare quattro anni; per un possibile consolidamento la Confraternita si sarebbe rivolta a dei semplici maestri, come già nel 1508 (lavori per dieci ducati affidati ad un tal Paolo di Bartolomeo da Velletri, cfr. *Cod. Borgiani Lat.* 867, f. 104r) e non ad un artista di una certa fama quale Antonio da Faenza. Parte dei documenti citati dal Tarsenghi si trovava comunque, alla data del suo studio (1924) nell'Archivio Storico di Velletri sito nel Palazzo Civico, distrutto poi (1944) da un bombardamento alleato; impossibile è stato il loro reperimento, e presumiamo siano andati perduti in quell'occasione. L'indicazione su Antonio da Faenza del Tarsenghi, bibliotecario veliterno per vari decenni e conoscitore minuzioso della storia locale, può senz'altro essere considerata degna di fiducia, visto il riscontro puntuale nell'Arch. Not. di Velletri di altri documenti menzionati nel suo studio. L'unico volume esistente che potrebbe contenere qualche utile indicazione sulla fabbrica in corso dal 1509 al 1513, e quindi su Antonio da Faenza, in *Bibl. Com. Velletri, Arch. Stor. Com., Fasc. Del. Consiliari 1509-1580*, 1509, purtroppo non è consultabile per il suo avanzato stato di degrado. È auspicabile per questo volume un restauro da parte dell'Istituto di Patologia del Libro.

²¹ Su Antonio da Faenza: per una conoscenza preliminare della sua figura e delle sue opere sinora accertate cfr. G. Degli Azzi in Thieme-Becker, *Allgem.*, cit., *ad vocem*, vol. I, p. 587.

sulta ora essere impegnato (1509-1513), di Antonio non esiste alcuna notizia sicura. Quanto alle testimonianze coeve, non ne esistono prima della morte dell'artista (1534).

In una lettera del 1536 dell'umanista Giovanni Antonio Flaminio al cardinale Antonio Pucci, in cui si elogiano i cittadini faentini più illustri, tra i nomi degli artisti compare anche Antonio da Faenza (chiamato qui Antonio Liberi): «Et quod inter ultimas laudes minime statuendum ducimus, habuit etiam pictores eximios, sed precipuos [...] et Antonium Liberum, qui vivit: non pictorem solum, sed etiam mirificum architectum» [corsivo nostro]²². In questa testimonianza, espressa mentre l'artista è in vita (spia dunque della sua fama presso i contemporanei) si magnificano le sue qualità d'architetto: perlomeno strano, per un maestro di cui si conoscono a tutt'oggi solo opere pittoriche. La seconda fonte, un secolo circa più avanti, lo dà morto nel 1534 a Faenza all'età di 78 anni (qui sarebbe nato quindi nel 1456)²³. Alla formazione faentina del maestro, compiuta con ogni probabilità nella fabbrica del duomo di Giuliano da Maiano (1474), alle prime potenti immagini del Rinascimento toscano ricevute in Faenza, segue una fase marchigiana che vede impegnato Antonio nella realizzazione di alcune fortezze²⁴. Non improbabile è un contatto, o una possibile collaborazione dell'artista faentino con Francesco di Giorgio Martini, dal 1477 alle dipendenze di Federico da Montefeltro, che nelle Marche costruisce la maggior parte delle sue fortezze con il concorso di maestranze, spesso guidate da architetti minori raramente documentati²⁵.

Argomento centrale per la ricostruzione delle influenze culturali operanti su Antonio da Faenza è l'inventario dei suoi beni mobili, tra cui la sua biblioteca, in cui sembra trovare una prima conferma la sua attività di architetto militare

Sorvolando su alcuni contributi ottocenteschi, ancora importante soprattutto per i riferimenti documentari è C. Grigioni, *La pittura faentina dalle origini alla metà del Cinquecento*, Faenza, 1935, pp. 640-654. Un recente contributo critico è di R. Battistini, *Antonio da Faenza*, in *Lorenzo Lotto nelle Marche*, cit., pp. 143-147, 243-246. Poco indagata, vista anche la mancanza di opere architettoniche a lui attribuite, o attribuibili sinora, è la sua formazione di architetto. Su questo aspetto, partendo dalle architetture che compaiono nei suoi quadri, ha fornito qualche precisazione L. Savelli, *Le architetture di Antonio Liberi*, in «Quaderni della Cattedrale di Faenza», 5, 1977, pp. 59-64. Una recente indagine d'archivio ha consentito il ritrovamento di un suo progetto per una fontana di piazza: R. Paciaroni, *Antonio da Faenza ed una fontana incompiuta nella piazza di Sanseverino Marche*, in «Notizie da Palazzo Albani», 1984, 2, pp. 30-34.

²² Giovanni Antonio Flaminio, *Jo. Antonii Flaminii De laudibus urbis faentinae ad amplissimum patrem Antonium Puccium S.R.E. ss. IV coronatorum cardinalem Epistola, XV kalendas Junii anni MDXXXVI* in Johannes Benedictus Mittarelli, *R.I.S., Accessiones historicae faentinae*, Venetiis 1771, p. 841c.

²³ Bernardino Azzurrini, *Il libro dei fatti moderni occorsi nella città di Faenza, XVII sec.*, Bibl. Com. Faenza, ms. 72.

²⁴ Cfr. *ibidem*.

²⁵ Per le rocche martiniane cfr. L. Serra, *Le rocche di Mondavio e di Cagli e le altre fortezze di Francesco di Giorgio Martini nelle Marche*, in *Miscellanea Supino*, Firenze, Olschki, 1933, e G. Volpe, *Rocche e fortificazioni del ducato di Urbino*, Urbino 1982.

(presenza del *De re militari* di Roberto Valturio del 1472). Spicca inoltre tra i suoi libri la presenza di opere della cultura matematico-astrologica presente nelle Corti italiane dell'Umanesimo, in particolare di clima urbinato, e, tra i suoi oggetti, bronzetti, medaglie antiche, che confermano una sua passione di collezionista antiquario. Le importanti opere della trattatistica albertiana-vitruviana, un «*Vetruvio vulgare*», un «*Leon Baptista (Alberti) De architectura*», «*un altro Vitruvio*», insieme a libri di autori classici (Orazio, Ovidio), 'moderni' (Boccaccio, Petrarca), libri di musica, botanica, medicina completano il ritratto di un artista pienamente rinascimentale e recano un grande contributo per la definizione della matrice stilistico-formale del maestro, imbevuta di cultura antica, sicura fonte di un progetto quale la *frons-scaenae* del teatro veliterno²⁶.

Più di queste conferme documentarie parlano le conferme stilistiche dirette: le due grandiose architetture dipinte nella prima opera pittorica certa del faentino, le portelle d'organo realizzate dal 1513 al 1515 per la basilica di Loreto, oggi nel Museo attiguo, considerate il suo capolavoro²⁷, arieggiano moduli architettonici quali l'arco trionfale, la ripetizione in fuga delle colonne corinzie, elementi che sembrano sconfinare in moduli manieristici ante litteram, e fanno pensare a dei pannelli scenografici, delle architetture finte prodotte con taglio di illusione visiva da un artista con esperienza concreta di apparatore di spettacolo, abituato a considerare lo spazio più per simulazione visiva che per resa prospettica veritiera²⁸. La sola testimonianza architettonica ascrivibile con certezza ad Antonio, il progetto commissionatogli per il nuovo campanile del duomo di Faenza, datato 1526²⁹, ripropone la sua attenzione ai moduli architettonici anti-

²⁶ L'inventario dei libri di Antonio da Faenza, in Arch. Not. Faenza, *Atti di Giacomo Panettini*, vol. VI, 1534, f. 231r; dei beni mobili in Arch. Not. Faenza, *Atti di Vincenzo Viarani*, vol. XLVIII, Bastardello 1535, cart. mancante, entrambi pubblicati da C. Grigioni, *La pittura faentina*, cit., pp. 644-648.

²⁷ L'attribuzione delle due tele, che decoravano le portelle del cosiddetto «organo giuliano» della basilica di Loreto fino al 1563 in P. Giannizzi, *Di Antonio da Faenza e di alcune sue pitture*, in «Arte e storia», 1894, XIII, 19, pp. 145-149, con documenti di pagamento all'artista faentino dal giugno 1513 all'agosto 1514, da cui risulta che le portelle dovettero essere terminate entro il maggio 1515, chiedendosene il giudizio a questa data a Luca Signorelli «per convention cusi fatta con maestro Antonio». Tutti i documenti riguardanti Antonio da Faenza in Loreto in Floriano da Morrovalle, *L'organo 'giuliano' e l'organo 'gregoriano' nella chiesa di Loreto*, in «Arte antica e moderna», 1966, 34-35-36, apr.-dic., pp. 258-265.

²⁸ Gli argomenti della derivazione da Gerolamo Genga, apparatore di spettacoli alla corte montefeltrina nel 1513, di questa concezione «illusionistica» dello spazio configurata nelle tele lauretane in R. Battistini, *Antonio da Faenza*, cit., p. 147. Un'analisi delle architetture dipinte di Raffaello, unico modello proponibile nel 1513-14 per le architetture «fictae» del faentino (evidenti i contatti con l'architettura in fuga della *Cacciata d'Elidoro* nelle *Stanze*) in S. Ray, *Raffaello architetto*, Bari, Laterza, 1974, pp. 284-292.

²⁹ Il disegno del campanile, una bella penna su pergamena firmata «Ant. onius Lib. eri Graph. ius Fav. entinus et Arch. itector» e datata MDXXVI, in Arch. Cap. Faenza. Ringrazio Antonio Savioli per la cortesia e competenza con cui mi ha reso agevole la consultazione. Un recente intervento sul progetto è L. Savelli, *Un progetto di campanile per il Duomo di Faenza*, in «Quaderni della Cattedrale di Faenza», 5, 1983, pp. 50-57.

chi dedotti da Vitruvio (la sovrapposizione degli ordini architettonici) e la conoscenza delle proposte contemporanee più emergenti: l'applicazione nel campanile della *serliana*, della *travata ritmica*, della balaustra a birilli nel coronamento rimandano a Bramante e Raffaello. L'applicazione di questo linguaggio architettonico 'alto' negli anni '20 del Cinquecento, immediatamente successivi alla sua 'invenzione' ed applicazione da parte dei maestri maggiori del Rinascimento, conferma la statura media di architetto di Antonio da Faenza e l'ingiusta trascuranza critica nei suoi confronti. Isolato nella sua opera il virus stilistico antiquario che insieme alla conferma documentaria ci ha permesso di attribuirgli la scena all'antica (1509-1513) del *Teatro della Passione* di Velletri, tracce sondabili per un approfondimento ulteriore della ricerca potrebbero precisarsi nei disegni architettonici del faentino citati nell'*Inventario* (cfr. nota 26), di ubicazione ignota, o nel *Libro di Architettura* da lui scritto, tentativo minore di enunciare regole teoriche per architetti, forse *summa* delle sue esperienze costruttive: «scrise Antonio un libro de Architettura per darlo in luce, che morto egli un suo nipote vendè venti scudi d'oro ad un gentiluomo bolognese: quello che n'è stato non si sa»³⁰.

4. *Un probabile committente del progetto 'antiquario': Raffaele Riario, «episcopus ostiensis et veliternensis»*

Evidenziati alcuni segnali per la soluzione del problema attributivo della *frons-scaenae* rinascimentale di Velletri, un'indagine sulla possibile committenza di un episodio architettonico tanto singolare s'imponeva. Una prima analisi della storia ecclesiastica della cittadina laziale, governata direttamente dalla chiesa dai primi del Cinquecento, ha rivelato che essa fu sempre oggetto di attenzione del papato: diocesi suburbicaria tra le più antiche, con molti dei suoi vescovi divenuti papi nel Medioevo, la sua cattedrale, intitolata a San Clemente papa, si fregia del titolo cardinalizio³¹. A partire da Guglielmo d'Estouteville (1460-1483), che eresse l'Episcopio, Velletri annoverò tra i suoi cardinali-vescovi personaggi fondamentali della cultura umanistica romana: Giuliano della Rovere (1503-1511) e, figura di implicita risonanza per il nostro argomento, vista la sua importanza nel movimento umanistico romano che particolare attenzione dedicava all'idea di rinascita del teatro antico, Raffaele Riario (1511-1521).

Varie le testimonianze riguardanti l'edificazione di nuove costruzioni volute dai cardinali in occasione delle visite in Velletri per l'insediamento: Giuliano della Rovere, come riportato da un cronista locale, fece nel 1483 «una bella e

³⁰ Bernardino Azzurrini, *Il libro*, cit.

³¹ Per la storia ecclesiastica di Velletri cfr. G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, 1854, LXXXIX, pp. 34-319 (in part. pp. 213-219), XC, pp. 1-104. Un succinto ma utile inquadramento storico della cittadina in C. Comelli, *Velletri, Guida ai centri minori. Italia centrale*, Milano, TCI, 1984, pp. 320-325. Vasta e particolareggiata è la letteratura locale, di cui ottima ricognizione è in V. Romani, *Velletri. Bibliografia di una città*, Roma, Bardi, 1970.

molto ornata sagrestia» in Cattedrale, e allesti pure i due archi trionfali in occasione dell'«Ingresso» di Carlo VIII in Velletri³². Non conosciamo documenti o fonti che attestino una qualche attività di Oliviero Carafa: egli è comunque personaggio di spicco a Roma, appassionato di antichità e possessore di una ricca collezione, committente della omonima cappella in S. Maria sopra Minerva e del chiostro di S. Maria della Pace, prima opera romana di Bramante. È con Raffaele Riario, cardinale vescovo di Ostia e Velletri dal 1511 al 1521, che le coincidenze si infittiscono e precisano. Nel 1511, anno del suo insediamento, il Riario deve aver visitato la cittadina e preso atto dell'erezione della *frons-scaenae* (in costruzione probabilmente dal 1509) e della singolare esistenza di questo «teatro» usato per gli spettacoli della Passione. Non conosciamo lo stato dei lavori nel 1511, probabile anno della visita apostolica del Riario: non è da escludere, vista la grande passione del cardinale per lo spettacolo, che egli abbia influito sullo stesso progetto di Antonio da Faenza, e fornito consigli e suggerimenti alla Confraternita di S. Giovanni in plagis, curatrice dell'allestimento delle sacre rappresentazioni, corredandoli di un aiuto materiale, vista la consuetudine dei doni alla città, anche da lui rispettata³³. Un contributo in denaro del 1513 proveniente dal cardinale savonese ci invia in questa direzione e può essere collegato, grazie ad una puntuale coincidenza di date, alla rappresentazione della Passione del 1513, con ogni probabilità la prima ad essere messa in scena nel teatro rinnovato ed arricchito della monumentale scena all'antica. Nel febbraio e marzo 1513 si hanno infatti pagamenti eseguiti dal banco Galli Balducci per conto del Riario per «la casa di Velletri, per secchatura di tavole di nocie pel palazzo»³⁴. Una prima ipotesi è che Raffaele Riario debba aver continuato, con que-

³² «Andando Carlo VIII all'impresa di Napoli, venne a Velletri, dove per ordine del Cardinal S. Pietro in Vincola fu ricevuto con allegrezza, e meraviglia del popolo, avendo preparati due bellissimi archi, uno nella Piazza di sopra, e l'altro nella Piazza di sotto, nel primo era messo questo detto *Carolo invictissimo Francorum Regi honor, et gloria*, e a quello della Piazza di basso era scritto *Gloriam regni tui, et potentiam tuam loquemur in saeculum*» da: Ascanio Landi, *Compendio delle Cose della Città di Velletri scritto da Ascanio Landi Patrizio di Velletri l'anno MDLXIV - Parte prima*, cons. nell'ed. crit. a cura di M.T. Bonadonna Russo, in «Quaderni della Biblioteca Comunale di Velletri», 1985, 4, p. 109, ove è notizia pure della sagrestia voluta da Giuliano, oggi parzialmente osservabile in S. Clemente.

³³ Nella cattedrale di S. Clemente in Velletri sono opere da ascrivere ad una committenza Riario il portale nord, di Traiano da Palestrina (1512), e la balaustrina che racchiude il fonte battesimale all'inizio della navata laterale sinistra, potendo riscontrare in entrambe la rosa, scolpita, simbolo del cardinale savonese e lo stile antiquario da lui molto amato. La datazione del portale (1512) riporta all'anno successivo la sua investitura vescovile e conferma che le opere poterono essere da lui donate alla diocesi. Ringrazio C.L. Frommel per i suggerimenti sul Riario e la convinta adesione alla mia ipotesi sul *Teatro della Passione*.

³⁴ Arch. di Stato Firenze, Osp. Maria Nuova, «banchiere Lemmo Balducci», voll. 60 (1512-1513) e 52 (1513-1514). Pagamenti eseguiti dal Banco Galli Balducci per conto del Riario, con datazione fiorentina dal 1° marzo, cons. in E. Bentivoglio, *Nel cantiere del palazzo del Cardinal Raffaele Riario (La Cancelleria)*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 1982, XXVII, pp. 169-174, e p. 33 nota 17. Ringrazio Silvia Danesi Squarzina per la segnalazione di questo spoglio di documenti riguardanti il Riario.

ste «tavole di nocie» i lavori di miglioria dell'episcopio veliterno, iniziato da d'Estouteville nel 1460. La stessa dizione «pel palazzo» che compare nel documento sembrerebbe escludere altri possibili usi del legname. Va notato tuttavia che l'episcopio di Velletri nel XVI secolo si affacciava direttamente con la sua parte nord su piazza S. Giacomo (oggi Caduti sul Lavoro) sede del *Teatro della Passione*, piazza denominata in un documento del 1525 «Platea Curiae»³⁵, piazza della Curia, dell'episcopio cioè, e l'allestimento dello spazio antistante il teatro poteva ben riguardare per la sua posizione il palazzo vescovile. Le «tavole di nocie» vennero comunque trasferite a Velletri, stando al pagamento, nel febbraio-marzo 1513, nel periodo cioè immediatamente precedente l'allestimento della Passione pasquale di quell'anno, che dovette essere, con il teatro impreziosito dalla scena all'antica (della quale i lavori dovevano essere terminati), particolarmente magnifica. Potè iniziare proprio allora l'uso di allestire per lo spettacolo sacro dei palchi in legno con le tavole donate dal cardinale, assumendo il palcoscenico un aspetto più monumentale e richiedendo una sorta di cavea in legno di pari bellezza, uso che è attestato direttamente nel 1563 dalla testimonianza citata dal notaio Specchi sulla Passione di Velletri: «tota platea erat plena gentium in multis palchis circum circa»³⁶. E proprio il Riario, a Roma organizzatore di spettacoli, ispiratore di scene all'antica, apparatore di rappresentazioni dei Pomponiani, doveva aver collaborato, e contribuito con la concessione di tavole di noce per i palchetti, all'allestimento di quella scena che, se non era il «theatrum novum» che tutta l'Urbe nel 1486 da lui si aspettava nelle parole di Sulpicio da Veroli, era pur sempre un raro esempio di apparato spettacolare durevole esemplato su Vitruvio. Più confacente, ospitando lo spettacolo della Passione di Cristo, alle meditazioni del cardinale ormai prossimo alla morte.

³⁵ Arch. Not. Velletri, *Atti di F. De Crispinis*, Prot. 164, 1525, f. 25v.

³⁶ Arch. Not. Velletri, *Atti di Panfilo Specchi*, cit. Ringrazio Valentino Romani, già direttore della Biblioteca Comunale di Velletri per avermi agevolato la consultazione dei documenti d'archivio veliterni.