

COLLOQUIA

Il teatro delle emozioni: la gioia

a cura di
Mattia De Poli

PADOVA
UP

PADOVA UNIVERSITY PRESS

Prima edizione 2019, Padova University Press

Titolo originale *Il teatro delle emozioni: la gioia*

© 2019 Padova University Press

Università degli Studi di Padova

via 8 Febbraio 2, Padova

www.padovauniversitypress.it

Redazione Padova University Press

Progetto grafico Padova University Press

In copertina: *Texture*, disegno di Davide Scek Osman

ISBN 978-88-6938-184-3



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License

(CC BY-NC-ND) (<https://creativecommons.org/licenses/>)

Il teatro delle emozioni: la gioia

*Atti del 2° Convegno Internazionale di Studi
(Padova, 20-21 maggio 2019)*

a cura di
Mattia De Poli

Comitato scientifico:
Rocco Coronato, Lucia Degiovanni, Mattia De Poli,
Anna Scannapieco, Davide Susanetti

Indice

Prefazione	7
Sulla drammaturgia antica e moderna della gioia (quasi un'introduzione) <i>Mattia De Poli</i>	13
La gioia fra tragedia e commedia	
Le parole della gioia nel teatro e nel pensiero greco antico <i>Xavier Riu</i>	25
La gioia nelle scene di riconoscimento: tragedia attica e commedia nuova (Menandro) <i>Mattia De Poli</i>	47
Tutto il resto è gioia <i>Piermario Vescovo</i>	69
La gioia e l'amore	
Nozze rubate e morte incombente: la messa in scena della gioia delusa <i>Costanza Uncini</i>	97
«It is too much of joy»: The Exaltation of Love in Three Shakespearean Tragedies <i>Angela Leonardi</i>	113
Beethoven's Ninth and <i>Fidelio</i> : An Ineffable Joy <i>Alessandra Petrina</i>	123
<i>Agréable émotion</i> , violento affetto, vero contento. Possibilità di gioia nelle tragedie di Metastasio <i>Giovanni Ferroni</i>	139
Realtà, illusione, apparenza, finzione	
Gioia e lieto fine nel <i>Filottete</i> di Sofocle <i>Sara Di Paolo</i>	183

La cornice dei canti di gioia delle tragedie di Sofocle: forma e scena <i>Daniela Milo</i>	223
Una riflessione sulla parte finale del terzo episodio e sul terzo stasimo dell' <i>Edipo re</i> <i>Classe IV Dc dell'I.I.S. "C. Marchesi" di Padova</i> <i>prof.ssa Maria Antonietta Ciano, prof. Giangiacomo Gerevini</i>	249
Euforia euripidea: mania straniante e <i>performance</i> di genere <i>Caterina Di Daniel</i>	261
In un tempo sospeso fra sogno e sorpresa: variazioni di gioia illusoria in Euripide <i>Silvia Onori</i>	283
Il duetto Ione-Creusa (Euripide, <i>Ione</i> 1437-1509) tra dimensione gestuale, metrica e linguistica <i>Simona Olivieri</i>	297
Gioia simulata e gioia indotta. Il godimento della vendetta in Seneca tragico <i>Luigi Di Raimo</i>	313
Fra arte e natura: la gioia nella <i>Tempesta</i> di Shakespeare <i>Rosanna Camerlingo</i>	327
«Credi di aver riso mai tu?». La gioia in <i>Come le foglie</i> da Giacosa a Visconti <i>Chiara Pasanisi</i>	337
<i>Et manchi pietà</i> : la gioia velata di Artemisia Gentileschi nel teatro di Anagoor <i>Andrea Vecchia</i>	359
Teatro e società	
La gioia dei <i>Choes</i> . La festa dei Boccali negli <i>Acarnesi</i> di Aristofane e nella pittura vascolare del V secolo a.C. <i>Diana Perego</i>	391
Gioia dei servi e gioia dei padroni nelle commedie di Terenzio <i>Carmela Cioffi</i>	425
Pittori, artisti e dilettanti in scena: declinazioni della gioia nelle pratiche e nella drammaturgia della Roma della prima metà del Seicento <i>Isabella Molinari</i>	441
<i>Mercuzio non vuole morire</i> : la gioia di un personaggio in fuga dal suo destino <i>Lucia Bottinelli</i>	471
Appendice iconografica	491

Pittori, artisti e dilettanti in scena: declinazioni della gioia nelle pratiche e nella drammaturgia della Roma della prima metà del Seicento

Isabella Molinari

ABSTRACT: During the 17th century Rome is a city of inclusive joy in which performances, apparatuses and even a typical game such as the Carnival become a permanent occupation. Through this ritual of collective joy the bond between subjects and representatives of power is reflected in a renewed interest in high and low culture. Outside the boundaries of the official culture, we find the most private happiness of the varied cohesive and supportive Roman amateurs, such as famous painters and artists: Cavalier D'Arpino, Gian Lorenzo Bernini, Salvator Rosa. They constantly accompany the practice of art with the practice of the scenes. They act, play, curate set-ups and scenographies, writing or asking other to write texts, turning their own homes or ateliers into free public theatres. From these painters and from the Academies founded by them, the Baroque experimental vein develops and finds its consistency. The most typical repertory of Roman amateurs is mainly represented by comedies of masks or "ridicolose". The most recurrent manifestations of joy in this dramaturgy are related to the irruption on stage of a new unlikely relationship: it links the characters becoming a bridge between exterior and interior. At the base of this emotion there is always an original polarity of desires which the masks embody and share with the audience.

1. Perimetri semantici di un'emozione (premessa)

*Definitio nihil minus, nihil amplius continet, quam id quod susceptum est
explicandum;
aliter omnino vitiosa est*

Agostino di Ippona, *De Quantitate Animae*, 25.47.

Partiamo da una definizione. Complessivamente piana, quasi univoca: «vivo godimento dell'animo, giubilo, gaudio»⁶, sembra tratteggiare uno *status* di per-

⁶ BATTAGLIA 1991, VI, pp. 810-812, s.v. gioia.

fezione dell'esistenza, che tuttavia sappiamo delicata e transitoria, un appagamento conseguente a un'originaria polarità di desideri: quello orientato al raggiungimento di un bene fortemente caro, necessario, e quello volto alla liberazione da preoccupazioni, dolori e sofferenze⁷. La realizzazione simultanea di ambedue le condizioni, data da una sorta di transazione che il soggetto instaura con l'altro da sé (il mondo circostante), chiamiamo comunemente gioia.

Emozioni come la gioia pertengono a un processo multicomponenziale⁸, attivato da stimoli esterni ed interni⁹ (un ricordo, un pensiero, un'immagine mentale), che evolve attraverso un decorso temporale. Nella tessitura drammaturgica, di cui ci occupiamo, l'emozione segnala un avvenuto cambiamento, una frattura o una ricomposizione dell'equilibrio, pregresso o nuovo che sia; questo cambiamento è percepito sempre come saliente:

L'emozione corrisponde dunque all'irruzione, nella sfera delle abituali certezze del soggetto, di un altro rapporto di improbabilità che collega l'esteriore all'interiore¹⁰.

La codificazione drammaturgica della dinamicità dell'esperienza emotiva, a dimostrazione del fatto che l'*actio* drammatica sia da essa determinata e con essa costantemente si relazioni¹¹, si trova tutta nella struttura tripartita crisi – compensazione – risoluzione¹², intendendo per il primo termine e servendosi dell'indicazione di Danchin, l'irruzione di un altro rapporto di improbabilità

⁷ Cf. Epicuro, *Lettera a Meneceo* 128: “Una ferma conoscenza dei desideri fa ricondurre ogni scelta o rifiuto al benessere del corpo e alla perfetta serenità dell'animo, perché questo è il compito della vita felice, a questo noi indirizziamo ogni nostra azione, al fine di allontanarci dalla sofferenza e dall'ansia. Una volta raggiunto questo stato ogni bufera interna cessa, perché il nostro organismo vitale non è più bisognoso di alcuna cosa, altro non deve cercare per il bene dell'animo e del corpo. Infatti proviamo bisogno del piacere quando soffriamo per la mancanza di esso. Quando invece non soffriamo non ne abbiamo bisogno” (traduzione di ARRIGHETTI 1960, p. 128).

⁸ È quanto attestano le più recenti indagini di ricerca. A titolo d'esempio si rimanda a CARUANA, VIOLA 2018, ed a ZORZI, GIROTTO 2004.

⁹ I cosiddetti antecedenti emotigeni.

¹⁰ DANCHIN 1978, s.v. emozione, pp. 339-370, citato in DE MARINIS 2008, p.363. Freud concepisce le emozioni sotto forma di “pulsioni” in grado di risolvere uno stato di tensione dell'organismo dato dai conflitti psichici e ricercare il senso di soddisfazione inconscia.

¹¹ L'etimologia stessa (*emozione < e-movere*) indica che le emozioni predispongono all'azione. Le emozioni infatti rappresentano una reazione psico-fisica e comportamentale ad un evento, essenzialmente sono impulsi ad agire, per gestire in tempo reale le emergenze della vita. Sono poi, contemporaneamente, una forma di comunicazione, per noi stessi e per gli altri, orientata alla comprensione di ciò che effettivamente si vuole, ai traguardi e agli obiettivi in un dato frangente, come efficacemente dimostrato da GOLEMAN 1999.

¹² Quale corrispettivo narratologico si rimanda alla ben nota struttura, codificata dal formalismo russo (Propp, Todorov): Esposizione – Esordio (rottura dell'equilibrio) – Peripezia – Spannung – Scioglimento (ricomposizione dell'equilibrio). A tal proposito: GENETTE 1972; MARCHESE 1983; SEGRE 1983.

nella relazione drammatica, che risulta saliente dunque significativo, poiché portatore di cambiamento¹³.

Ma gioia è anche altro rispetto a questa originaria polarità. È il benessere suscitato dalla presenza di stimoli coerenti con i propri bisogni, un'esplosione fisica di allegrezza negli atti e nelle parole, piacere, svago, creatività, slancio vitale.

In tal senso la gioia si lega profondamente (e ontologicamente) al gioco nel suo orientamento all'inclusività, a un'esistenza integra, libera, non marginale, aperta al sensibile, totalmente gratuita. Gioia e gioco mettono in atto un rapporto di cui l'"alterità" è ingrediente fondamentale. Esattamente come il teatro.

Una condizione, dunque, che può essere ricercata, reiterata e alimentata in particolari contesti comunitari, occasionali o programmatici che siano, come nel caso della festa e dello spettacolo. In questo senso da sentimento strettamente privato essa si può tramutare in sentimento pubblico, variamente condiviso, fortemente socializzante, un sentimento coesivo, talvolta acritico e trascinate, che determina e costruisce una comunità, sia pure *pro tempore*, in cui riconoscersi, integrarsi e su cui anche investire. Talora, grazie alla sua indubbia forza aggregante, alla sua capacità di ridurre gli effetti dannosi delle emozioni negative, un sentimento che si presta ad essere orientato e manipolato da chi ha o rappresenta il potere.

2. Una "Gioia" istituzionale (ed illusoria): il teatro della festa

*Tutto il Mondo insieme altro non è che una scena e un Teatro
ove si fa di continuo spettacolo delle nostre azioni.*

Leone de Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazione scenica* (1556)

Roma "Gran Teatro del Mondo"¹⁴. Una metafora fortemente suggestiva, presente in centinaia di cronache festive del XVII secolo, che raccontano la città eterna come uno straordinario palcoscenico politico, sociale, artistico, in cui tutti, proprio tutti – residenti, immigrati (alle soglie del 1600 la città raddoppia quasi i suoi abitanti), viaggiatori, pellegrini – si specchiano e rispecchiano, in cui preferibilmente principi e principesse senza trono, per volontà o per destino, come Cristina di Svezia, Giacomo II o Maria Casimira di Polonia, scelgono di ri-

¹³ Dal greco κρίσις, "separazione", "decisione", derivato da κρίνω, "distinguere", "giudicare". Il sostantivo ha un'origine agricola e rimanda alle fasi della trebbiatura (separazione della granella del frumento dalla paglia e dalla pula).

¹⁴ Cf. Orazio Vecchi, *L'Amfiparnaso o Li Disperati contenti, Comedia Harmonica*, Venezia 1597, prologo: «E la città dove si rappresenta / Quest'opra, è l'gran Theatro / Del mondo, perch'ognun desia d'udirli [...]», in PANDOLFI 1955, p. 264.

fugiarsi¹⁵. Roma città dall'“allegrezza” inclusiva, in cui feste, spettacoli, apparati e perfino un gioco tipico come il Carnevale divengono occupazione stabile e “lavoro”. Ma malgrado la vocazione universalistica della città e l'intensa opera di pianificazione urbana, la Roma del Seicento è ancora disorganica e scarsamente efficiente (le sedi amministrative – Vaticano, Laterano, Quirinale, Campidoglio – risultano topograficamente periferiche e distanti dai poli commerciali), così Montaigne già sul finire del secolo precedente scriveva di una Roma che vive parassitariamente di consumo interno ma che al contempo si offre aperta e cosmopolita agli stranieri tanto che «ognuno ci sta come a casa sua»¹⁶. Intorno al 1622 poco più del 20 per cento della popolazione – che ammonta agli inizi del secolo a circa 110.000 abitanti (esclusi gli ebrei) – risulta occupato nei commerci o nel lavoro¹⁷.

In questo caleidoscopico panorama di esibizioni comunitarie ed elitarie, la città che – unica nel suo genere – manca di una “corte” centrale¹⁸ è quella che prima fra tutte – grazie alla pluralità dei centri di committenza e di fruizione artistica – sa produrre ed esibire in spettacolo le più diverse sfumature dell'esistenza e del Mondo, in bilico costante tra sacro e profano, pubblico e privato, cristiano e sempre più borghese (è il fenomeno tipicamente barocco della spettacolarizzazione permanente della vita quotidiana).

Così la festa, con tutti i suoi addentellati sociopolitici ed emozionali, quasi un surrogato dell'attività occupazionale che latita, si innesta – riflesso potenziato della messinscena della vita – sugli spazi e sui tempi della città, la suggestiona e la possiede, ne fa un palcoscenico di azioni, dimostrazioni, sperimentazioni, emozioni dalle diverse polarità (il trionfo del potere e del sacro nelle celebrazioni e nei possessi, l'esibizione ostentata della morte nei catafalchi, l'eversione del Carnevale e l'allegria gioiosa che ne consegue, la meraviglia del pubblico davanti allo spettacolo globale berniniano che sintetizza con “*mirabile composito*” tutte le arti e tutte le tecniche).

La festa «sancisce e ogni volta rinnova un legame tra sudditi e rappresentanti del potere, secondo un codice universalmente riconosciuto ed accettato»¹⁹, definendo i parametri di un nuovo rapporto tra cultura alta e bassa, pubblico e autorità.

¹⁵ Vd. FAGIOLO, CARANDINI 1977-1978, in particolare pp. 317-328.

¹⁶ MONTAIGNE, *Viaggio in Italia*, 1972, p.211

¹⁷ Vd. CIPOLLA 2009, pp. 37-38: il riferimento è in FAGIOLO, CARANDINI 1977-1978, p. 319.

¹⁸ La radicale trasformazione del sistema della committenza papale nella Roma sistina (dalla ristrutturazione dell'Arena del Belvedere in Vaticano, siamo nel 1587, in poi) aveva indicato una precisa strategia politica dall'indubbio orientamento controriformistico: rinunciare all'accentramento dello spettacolo e proiettarlo dalla corte a una città diramata in ogni possibile spazio potenzialmente fruibile, delegando all'iniziativa privata e municipale l'evento festivo e spettacolare, sia saltuario che regolare. È quanto dimostrato con precisa ricostruzione delle fonti da CIANCARELLI 2008, pp. 19-55.

¹⁹ FAGIOLO, CARANDINI 1977-1978, p. 287.

La declinazione delle emozioni legate alla fruizione della festa si lega al flusso degli avvenimenti e della storia, all'avvicinarsi delle stagioni, alle tappe della vita umana, alla presenza sempre più invadente e quotidiana della morte ed alla sua percezione nell'effimero²⁰. E qui si staglia, benché all'interno di una cornice effimera che include i termini angusti dell'esistenza individuale, un'emozione condivisa, rara e fugace, raccontando un momento di vitale coesione sociale in un crescendo di giubilo sonoro:

Trasportava anche in dilettevole stupore gli animi più sperimentati, e intendenti di quest'Arte, l'udire di quando in quando, imitare di una piazza assediata gli assalti, e le batterie, lo strepitoso rimbombo di una quantità di mortaletti, che quasi tanti Cannoni, in un medesimo istante sparando, accompagnavano con armonioso fragore lo scoppio²¹.

O un'esplosione centrifuga, tentativo privilegiato di evasione dal controllo del potere, come il Carnevale:

Vi è la più orribile confusione allora in questa piazza, il popolo che grida "viva", cavalli che nitriscono e scalciano, bufale che fuggono e si scontrano, carrozze che ingombrano, sbirri che colpiscono a dritta e a manca, e petardi e razzi dardeggiati su tutti dall'alto, dove sta il fuoco d'artificio appeso ad una corda²².

O ancora una sorta di insania collettiva e gioiosa che possiede gli ultimi tra i sudditi:

Il popolo minuto che insaniva di allegrezza... (finì) col mettere a sacco tutte quelle cere e le travate, benché profondamente confitte, che sostenevano quelle gran macchine; il qual sacco non seguì senza conflitto e combattimento di coloro che depredavano, mentre l'uno si sforzava di togliere all'altro la già conseguita preda, et impedire la scalata al suo compagno, che sudante s'affaticava di portarsi alle cime delle travi per conquistare le torcie²³.

In questo senso si può parlare di una 'gioia istituzionalizzata', più percepibile attraverso fonti e documenti ufficiali, data dal rispecchiamento della comunità cristiana nei valori condivisi, talora forzatamente, col potere ed esibiti, alimentando la dimensione autocelebrativa, nell'evento eccezionale, ideologico

²⁰ Molto accortamente Maurizio Fagiolo, in FAGIOLO, CARANDINI 1977-1978, p. 61, rimanda alla raffigurazione della morte nella *Iconologia* di Cesare Ripa, di cui si riporta la descrizione: «Camillo da Ferrara Pittore intelligente dipinse la Morte con l'ossatura, muscoli, & nervi tutti scolpiti [...] Sù la testa le fece una delicata Maschera di bellissima Fisionomia, & colore, perche non à tutti si mostra medesima, ma con mille faccie continuamente trasmutandosi, ad altri dispiace, ad altri è cara, altri la desiderano, altri la fuggono, & è il fine di una prigioniera oscura à gli animi gentili, à gli altri è noia. Et così le opinioni de gli huomini si potrà dire, che siano le Maschere della Morte» (RIPA 1593, p. 171).

²¹ Dalla *Relazione delle allegrezze...*, Roma 1662, I, p.193, in FAGIOLO, CARANDINI 1977-1978, p. 385.

²² BOUCHARD 1976, p. 155, citato in CARANDINI 1990, p. 25.

²³ Il brano è tratto da POVOLEDO 1975, pp. 504-505.

e propagandistico della festa. Anche una serie di messaggi vengono rivolti al pubblico: inviti a partecipare, a divertirsi, spiegazioni, ma anche inviti alla riflessione e ammonimenti; l'uomo della strada, tra meraviglia, allegrezza e sgomento, viene invitato a cogliere il significato profondo, politico e morale, della celebrazione, come nell'iconico cartello esposto su una macchina pirotecnica a San Luigi dei Francesi, che recita così:

Passeggere perché stai tu sospeso rimirando questo cielo e ti sgomenti alla vista di questi orbi nuvolosi presagij di tempeste? Qui sono nuvole, mà di fuoco: gravide di fiamme, e non d'acqua: e dentro così fosco velame ricoprono allegrezze straordinarie. Intendi quanto splendore, e quanta Maestà abbiamo qui rinchiuso: acciocché mentre riverisci la Maestà, habbi timore della Potenza. Trattanto se tù vuoi vedere d'appresso ritirati lontano, fermati & ammira²⁴.

A svelamento delle figure allegoriche della festa, del valore illusorio e temporaneo di una gioia comunitaria che nell'antitesi «se vuoi vedere d'appresso, ritirati lontano», rinegozia la sua inclusività, trasformandola in timore e riverenza²⁵.

3. Paradigmi di gioia privata: i dilettanti e la "festa" del teatro

*Il più grande mistero del teatro è questo, che non è riproduzione, ma realtà:
realtà presente*

Bela Balàzs, *La teoria del dramma* (1922)

Fuori dagli ambiti dell'ufficialità, ma contigua ad essa (e per questo motivo assai poco incline all'evidenza delle fonti e della propaganda), una gioia più privata e quotidiana, nata dalla consuetudine di gruppi raccolti e socialmente variegati, ma coesi e solidali, che condividono la vocazione per le arti e per un teatro spiccatamente progettuale. Questo crocevia di professionalità e competenze, tutte riferite ad artisti di fama, più o meno noti, pittori, scultori, architetti, presenti a Roma in questo primo scorcio di secolo, sia pure originari di diverse realtà provinciali o regionali, converge per comunanza di intenti ed interessi in accademie, in "conversazioni", o semplicemente in équipe di lavoro specializ-

²⁴ L.Gerardi, *Descrizione delle feste (...)*, Roma, 1643, vol.I, p.109, in FAGIOLO, CARANDINI 1978, p.431.

²⁵ Il principio del "*Fidem facere et animos impellere*" (convincere razionalmente e persuadere emotivamente) riassume la valenza del linguaggio emotivo sin dall'oratoria antica. Nel rapporto tra società e politica si è sempre fatto grande affidamento sugli stati emotivi per direzionare consenso o dissenso; a livello evolutivo, poi, la precedenza assunta dal cervello rettiliano sulle altre componenti cerebrali ha di fatto condizionato ogni forma di consapevolezza verso la realtà vissuta. A tal proposito, ZORZI, GIROTTO 2004

zato che, svincolatesi presto dalla dipendenza dal tempo della festa, iniziano ad operare in piena autonomia, ideando e producendo spettacoli di notevole caratura ed interesse, scalzando pian piano i comici professionisti ma ispirandosi ad essi, e concorrendo a fare della Roma del Seicento un palcoscenico sconfinato di gioie ed allegrezze.

Della pratica scenica assidua e appassionata di questi dilettanti – il Cavalier D'Arpino, Gian Lorenzo Bernini, Salvator Rosa – della dedizione assoluta alla scrittura, spesso affidata ad amici o a collaboratori di fiducia in funzione di drammaturghi, danno conto i cospicui repertori di testi teatrali a stampa e manoscritti, o la tendenza a raccontare, a testimoniare, a rievocare con struggente nostalgia – talvolta esaustivamente come talora solo per accenni – prove e allestimenti negli epistolari, nelle biografie, in paratesti o prologhi, come nel caso di due testimonianze relative a Bernini (il ben noto racconto del biografo Giovanni Passeri) e a Salvator Rosa (una lettera romana scritta dal pittore all'amico e drammaturgo Giovan Battista Ricciardi):

In quegli anni per l'appunto nel tempo di Carnevale, soleva il Bernini nella stanza della Fonderia Vaticana rappresentare delle commedie, nelle quali recitava egli medesimo, e il suo fratello Luigi, che per la novità del capriccio, per l'arguzie, per i sali, per la vaghezza delle scene, e per la curiosità della rappresentazione, benché mordaci e pungenti rendevano diletto, e meraviglia [...]. Questo diletto era una catena, che tutti legava strettissimamente, perché a cagione di un mese di divertimento il Bernini li teneva tutto l'anno obbligati al lavoro, ed un anno collegava l'altro sicché tra il disegnare, e il recitare era una perpetua insopportabile alternativa per la misera gioventù²⁶.

O Dio che ricordanze son queste! Vi giuro che non veggio mai scena, né odo recitar mai comedia, che non mi sovenghino le specie di quei tempi, di quelle hore, e di quel beatissimo carnevale, che con tanto mio diletto in vostra compagnia dolcemente io trapassai [...] M'intenerisco nella contemplazione di quelle levate a mezzanotte per la fabbrica del futuro soggetto, l'assistenza di quella gioventù intorno al letto, per rasciugarmi il sudore: quei preziosi plausi delle Dame, quali non lasciavano d'esser cortesi ne anche fra il sonno, e sopra ogn'altra cosa la vostra a me genialissima compagnia, in tutte le parti perfettissima²⁷.

Proviamo allora a tratteggiare il contesto di questa appassionata vocazione all'arte teatrale dei dilettanti romani. Nel primo scorcio del Seicento, nella regio-

²⁶ PASSERI 1772, p. 243.

²⁷ ROSA, RICCIARDI 1939, pp. 206-207. La lettera, scritta da Roma nel 1649, testimonia il fortissimo legame di amicizia e collaborazione che Rosa condivise con il pisano Giovan Battista Ricciardi, di cui rappresentò le commedie rivestendo il ruolo di Trespolo. A tal proposito si rimanda a MOLINARI 1999, pp. 195-298.

ne pontificia, si diffonde largamente una commedia di maschere, che più tardi sarà definita “Ridicolosa”²⁸. Un genere, questo, tutto circoscritto alla responsabilità degli attori dilettanti romani e laziali, accademici, artisti, pubblici funzionari, titolari di professioni, artigiani, studenti, preti, emarginati, una pluralità di ceti sociali con l’unica finalità dello scherzo e dello svago scanditi dentro e fuori il tempo della festa.

Centinaia di attori dilettanti a Roma praticano il “moderno teatro improvvisativo” (censiti nell’*Indice* manoscritto di Giovanni Briccio, redatto tra 1630 e 1645, e pubblicato integralmente da Luciano Mariti nel 2013²⁹), la percentuale più alta di essi (circa il 50 per cento) è costituita da pittori, musicisti e letterati, molti dei quali ancora poco o affatto studiati, le loro maschere, oltre che mutate dalle tipologie della Commedia dell’Arte, introducono nuovi personaggi comici, ispirati a una realtà sociale concreta e contemporanea, e ce ne parlano anche attraverso il diaframma di emozioni come la gioia.

Della straordinaria fortuna del buffonesco e del ridicolo portato da vecchie e nuove maschere, non solo in commedia, ma nei generi più disparati³⁰, dà una

²⁸ Nel 1975 Franca Angelini aveva inserito molto opportunamente la “Ridicolosa” all’interno dell’organigramma del genere comico frequentato dal teatro del Seicento. Era stato Giulio Caprin a riconoscere per la prima volta questo legame in due articoli (CAPRIN 1907-1908 e CAPRIN 1908-1909), che dedicano con intento monografico un lucido approfondimento alla “Ridicolosa”, inquadrata attraverso autori e peculiarità di maschere e linguaggi, senza tuttavia sottrarla alla prospettiva mutua della critica ufficiale. È quanto dimostrato nell’ormai storico contributo di MARITI 1978, pp. XIX ss.: a lui si deve quanto sappiamo del genere. In questa sede Mariti sottolinea quanto la critica teatrale e letteraria settecentesca avversa alla Commedia dell’Arte abbia influito anche sulla fortuna della “Ridicolosa”. Ed ancora, ANGELINI 1975, pp. 273-281, e ANGELINI 1961. Di fatto, sin dal primo decennio del Cinquecento e per tutto il Seicento la definizione “Ridicolosa” appare nei titoli delle commedie a stampa, in pastorali e tragicommedie pastorali, ma anche nei testi letterari in prosa di genere comico-satirico dei più disparati ambiti geografici, in massima parte contenuta, sempre con funzione aggettivale, nelle locuzioni “non meno piacevole che ridicolosa”, “molto piacevole et ridicolosa”, “piacevole et ridicolosa”, e talvolta accompagnata dalla qualifica “nova”. Anche le commedie di Ludovico Ariosto presentano nel titolo la qualifica di “ridicolose”; ciò deporrebbe per un’accezione del termine in linea con i caratteri buffoneschi dei personaggi e la loro grande fortuna, piuttosto che all’interno di un riferimento di genere. A tal proposito, si confronti FRANCHI 1988 e FRANCHI 1997, nei cui preziosissimi repertori si possono rintracciare tutte le ricorrenze “trasversali” del termine.

²⁹ Giovanni Briccio, *Indice di tutti i più famosi recitanti di Comedie improvise, che sono stati in Roma ne’ tempi dell’Autore, e che hanno recitato con lui*, Archivio di Stato di Roma, *Cartari-Febei*, vol. 115, cc. 232v-236v. L’*Indice*, già da tempo indicato e analizzato da Luciano Mariti, è stato dallo stesso interamente trascritto, corredato da note bio-bibliografiche sugli autori, e pubblicato in MARITI 2013, pp. 125-136. La collocazione del manoscritto va dal 1630, data citata come anno della peste, al 1645, anno della morte dell’autore.

³⁰ A tal proposito annota lucidamente CIANCARELLI 2014, p. 45: «Il successo del teatro comico che, come si è visto, è collegato a competenze e specializzazioni che maturano e si consolidano a Roma negli ambienti più disparati, è attestato anche dall’evidenza del primato produttivo delle commedie e, in particolare, di quelle commedie in cui gli episodi buffoneschi e ridicoli sono completo appannaggio delle nuove maschere romane. Questa egemonia scaturisce da un processo di assimilazione che interessa il patrimonio di scritture del Carnevale che sono destinate ad essere

precisa testimonianza il prologo della tragicommedia *L'innocente Principessa* di Francesco Moidalchini³¹; qualche anno dopo l'autore tornerà ad affermare che la «ricerca del ridicolo» appare una risorsa fondamentale e imprescindibile per «mantenere allegro e attento l'uditorio», dissolvendo senza scrupoli qualsiasi verosimiglianza e ogni principio di legittimità poetica³².

Il sistema teatrale romano dunque si configura come una vera e propria “anomalia” e gli spettacoli dei dilettanti, capillarmente diffusi con modalità contigue al professionismo, condividono evidentissimi tratti dominanti: la collocazione del loro particolare tipo di teatro fuori dai circuiti istituzionali e centralizzati (che ci si aspetterebbe consolidati in una capitale come Roma) e, proprio per questo, più aperto all'espressione individuale; il monopolio pressoché assoluto

progressivamente regolarizzate come commedie [...], ma ha a che fare anche con quei soggetti “seri e gravi”, come le pastorali e le tragicommedie, che per l'interferenza delle maschere o – per meglio dire – per la loro ossessiva onnipresenza, vengono riformulati come commedie [...].»

³¹ MAIDALCHINI 1627; la ristampa di Maurizio Bona contiene una dedica dello stampatore a Giuseppe Cesari, detto il Cavalier d'Arpino. Giacinto Moidalchini (Miedelchini o Miedel, ma anche Cinthio Aldimachio Da Friama, un evidente anagramma), al secolo Francesco (Viterbo, 1605 – Palermo, 1644), primogenito di Andrea Moidalchini fratellastro di donna Olimpia Pamphili, cognata di Innocenzo X. Entrò adolescente nell'Ordine domenicano viterbese presso il santuario di S. Maria della Quercia, prendendo il nome di fra Giacinto (un santo domenicano polacco del sec. XIII). Studiò a Roma nella scuola del lucchese Giovanni Gualterotti presso la Chiesa Nuova tra 1616 e 1617, fu convittore del Collegio Clementino nel 1618 e studente alla Sapienza fino al 1623, forse laureandosi in teologia. Appassionato fin da ragazzo di lettere e teatro, scrisse numerosi testi drammatici, pubblicandoli sotto pseudonimo, e opere di genere diverso. Del fratello più giovane, Francesco Maria, nato nel 1631, e voluto nel 1647 giovanissimo cardinale dalla zia Olimpia, a seguito della rinuncia alla porpora del figlio Camillo, le cronache del tempo riportano giudizi unanimemente ironici, riferendone l'aspetto ordinario (“pecorino”) e la mancanza di intelligenza e di cultura; a tal proposito si rimanda alla *Vita di Donna Olimpia Maldachini* dell'abate Gualdi, manoscritto presso la Biblioteca Nazionale di Roma (GESUITICO 211) e successivamente edito da G.Leti nel 1781 e da R.Romei nel 2010 in edizione critica. Per il riferimento al Collegio Clementino ed alle opere teatrali di Moidalchini: POLTRONIERI 1795, p. LXXIV, che lo descrive così: «Patrizio Viterbese. Convittore l'anno 1618. Il Quadro riferisce le seguenti sue Opere Teatrali; alcune delle quali pubblicate col nome di Miedel, o Miedelchini. Gli Stravaganti successi Commedia. In Viterbo 1623 e in Venezia 1629. L'innocente Principessa (tragicommedia). Roma 1627. Elimanto Principe di Cipro tragicommedia. Bracciano 1638. Fingesi, che questa sia tradotta dalla lingua Danese, come pure la seguente. La Principessa Corianna tragicommedia. Ronciglione 1638. Il Cinelli registra anche la seguente Opera Teatrale: Nerone, Cesare, e Saulo energumeno. Roma 1659». Per la famiglia Moidalchini si rimanda ai contributi di Saverio Franchi su www.genteditudiscia.it/?s=Moidalchini&lang=en e, naturalmente, ai repertori dello stesso già citati nella n. 22.

³² CIANCARELLI 2014, p. 46. Il riferimento è al prologo della commedia ridicolosa *Gl' Amanti Schiavi*, in cui al rimprovero di Momo che la commedia non osservi «bene, e puntualmente le regole di Aristotile», Thalia ribatte: «Ah ah se non hai altro, che dire, poi impiccarti a' posta tua. Che Aristotile, ò non Aristotile, egli ha scritto conforme à suoi tempi, circa lo stile, & altre invenzioni: benche nel principale deva essere seguito, & immitato; però nelle parti episodiose noi dobbiamo cercare il ridicolo, a fine di mantenere allegro & attento l'uditore, perché non si va hoggi giorno alle Comedie per imparare il ben vivere: ma per poter ben ridere [...]» (MAIDALCHINI 1631, pp. 9-10).

da parte dei dilettanti di quasi tutte le pratiche spettacolari e la presenza di un pubblico diffuso, formato ed esigente, che in quel teatro si rispecchia; una sperimentazione polimorfa, nata dalla commistione di materiali, lingue, registri comunicativi ed esperienze, originati e poi riproiettati in ambiti spazio-temporali diversi.

Nello specifico, artisti come il Cavalier D'Arpino, Gian Lorenzo Bernini, Salvator Rosa e la loro cerchia, accompagnano costantemente la pratica dell'arte alla pratica delle scene, recitando, suonando, curando allestimenti e scenografie, scrivendo o facendosi scrivere testi, aprendo al pubblico teatri privati, spesso collocati in casa propria (come nel caso del Cavalier D'Arpino) o nel proprio atelier (è il caso di Bernini). Da questi pittori e dalle Accademie da loro fondate – l'Accademia degli Uniti (Roma, 1608) nel caso del Cavalier D'Arpino; l'atelier della Fonderia Vaticana (Roma, 1631) di Gian Lorenzo Bernini; l'Accademia dei Percossi (Firenze, 1643) per Salvator Rosa – si sviluppa e prende consistenza la vena sperimentale che disegna il Barocco. Lanciata dal Cavalier D'Arpino, la nuova sperimentazione, nata dalla fusione di più arti e linguaggi³³, arriva per contagio a coinvolgere, passando per Rosa e Bernini, quasi tutti gli artisti della Roma della prima metà del Seicento.

È possibile individuare almeno tre costanti che, nella pratica teatrale, questi pittori condividono: lo sperimentalismo, la costituzione di vere e proprie *équipe* teatrali da loro dirette, la presenza di un poeta drammaturgo a coadiuvarli. Le collaborazioni di Matteo Pagani³⁴ col Cavalier D'Arpino³⁵, di Ottaviano Castelli³⁶

³³ Quello che HAUSER 2001 definisce *interartisticità*, un tratto saliente della cultura barocca, che consiste nella tendenza alla collaborazione tra le arti, alla ricerca di effetti spettacolari e scenografici tipici della forma aperta.

³⁴ Pittore, attore, autore di commedie, tragicommedie, pastorali e opere sacre rappresentate a Roma, nel teatro di Giuseppe Cesari detto il Cavalier D'Arpino, nel palazzo del marchese di Gorga Evandro Conti e ad Arpino. Fu allestitore di apparati e scenografo insieme al Cavaliere. MANDOSIO 1678, "Centuria Prima" 39, p. 28, lo ricorda così:

MATTHAEUS PAGANUS, Academicus Unitus, Pictor, & in literis amaenis quoque versatus. Evulgavit.

Ordine, che hà tenuto l'Illustrissimo Sig. Giulio Cartari nel pigliare il Possesso di Senatore di Roma. Dialogo della Vigilanza, con la Descrizione del Campidoglio.

La Selva incantata. Com. Boscarella.

Magia d'Amore. Favola Pastorale.

Il Fulminadonte fedele. Tragicommedia.

Gli Travagli Amorosì. Comedia MS.

Il Limbo. Opera Sacra. MS.

La Madalena Pentita. Opera sacra. MS.

La Febronia invitta. Tragedia Spirituale MS.

quae apud Ioannem Andream Laurentianum extant. Idem Ioannes Andreas habebat etiam aliam Comaediam MS. Matthaei, ptaenotatam *La Vedova* furto ei subtractam. Est huiusce mentio apud Leonem Allatium in *Viris Illustribus*, & in *Drammaturgia*. Vivebat anno 1630.

Un sonetto di Pagani è premesso a GUERRINI 1628, e dedicato all'autore, accademico Infuriato.

³⁵ L'opera monografica finora più completa sulla vita e sulle opere di Giuseppe Cesari si deve a ROTTGEN 2002.

³⁶ Ottaviano Castelli da Spoleto fu amico e stretto collaboratore di Gian Lorenzo Bernini, segretario

con Gian Lorenzo Bernini³⁷ e di Giovan Battista Ricciardi con Salvator Rosa³⁸ rimandano ad un disegno unitario dalla forte centralità drammaturgica.

È rilevante che l'ingente patrimonio rappresentato da questo particolarissimo tipo di drammaturgia "del riso", uno dei tratti identitari di maggior spicco della cultura romana del Seicento, non sia andato disperso grazie agli stampatori e librai romani e laziali, artefici della fioritura di un fenomeno editoriale di tutto rispetto che, partendo nel primo quarto del secolo attorno a Roma³⁹ e ai centri minori della provincia, si espanse in tutta la regione pontificia. Ciò a dimostrazione della notevole portata e diffusione dello spettacolo dilettantesco, sostenuto da un retroterra letterario che affiancò solidamente la sua tessitura *improvvisa*, rendendo "pubblica", inter- e super-regionale, dunque unitaria, la cultura popolare che lo contraddistingueva, attraverso maschere, dialetti e linguaggi⁴⁰. Diventata libro di consumo, un tascabile in formato in-dodicesimo, spesso stampato senza troppi scrupoli tipografici, privo di rifiniture e particolari pregi, smerciato talvolta – e nonostante i divieti della corporazione dei librai – da "storieri" e venditori di lunari, la commedia di maschere⁴¹ o ridicolosa dimostra il commercializzarsi della stampa degli inizi del secolo e si attesta come genere di consumo di un pubblico sempre più numeroso, desideroso di svaghi e di allegrezze, che tra breve inizierà a chiamarsi borghesia⁴².

4. I testi

Gli esempi qui presentati pertengono tutti al repertorio più tipico dei dilettanti romani, in massima parte costituito da commedie (ad eccezione degli ultimi due testi, contigui in quanto a genere, l'uno un dramma eroicomico, l'altro una tragicommedia).

dell'Ambasciata di Francia, dottore in Legge e Medicina, autore di nove drammi rappresentati a Roma: vd. DI CEGLIE 1997 e MOLINARI 1999, pp. 223-229, sui controversi rapporti di Castelli con il pittore Salvator Rosa.

³⁷ La più completa ricostruzione dell'attività teatrale di Gian Lorenzo Bernini la dobbiamo a TAMBURINI 2012.

³⁸ Per una ricostruzione dell'attività teatrale del pittore Salvator Rosa e del drammaturgo G. B. Ricciardi si confrontino ancora MOLINARI 1999, pp. 195-248 e DI MURO 1999, pp. 145-193.

³⁹ Una confraternita di "Stampatori, over Impressori de libri" era presente a Roma, presso la Chiesa di S. Agostino, sin dal 1566. Perdutoasene in seguito traccia, grazie all'iniziativa del R. P. Fra Gio. Maria Guangelli da Brisighella, Maestro del Palazzo Apostolico, ne venne istituita un'altra intitolata a S. Tommaso d'Aquino, che ottenne nel 1600 la chiesa di S. Barbara nel Rione della Regola: vd. FANUCCI 1601, pp. 416-417.

⁴⁰ È quanto ha dettagliatamente dimostrato MARITI 1978, p. XLIII, dedicando all'editoria teatrale romana un cospicuo spazio di approfondimento.

⁴¹ La definizione la dobbiamo a CIANCARELLI 2014, che ci restituisce una puntuale analisi delle drammaturgie del comico nella Roma del Seicento.

⁴² MARITI 1978, pp. XLI-XLIII.

Le commedie di maschere o ridicolose sono caratterizzate da uno stretto legame con la commedia cinquecentesca ormai in fase di esaurimento, da cui vengono tratti tutti gli elementi strutturali; vi si affianca un legame ancor più stretto con la Commedia dell'Arte, da cui le commedie mutuano – normalizzandone il modello – due aspetti essenziali: l'uso delle maschere e l'impiego di lingue e dialetti; al carattere popolare si unisce poi l'essere rappresentate da dilettanti per puro svago e divertimento⁴³, ed insieme la manifestazione di due aspetti congiunti: quello di pratica spettacolare e quello di letteratura drammatica (attraverso la scrittura scenica, affidata a numerosissimi appassionati dilettanti delle accademie romane, l'elaborazione scritta autoriale traspone e fissa il modello teatrale proposto dall'attore nell'in-dodicesimo del libro). Questo particolare tipo di commedia non presenta una forma ortodossa. In alcuni casi, per nobilitarsi, accoglie la divisione in 5 atti della commedia erudita, in altri casi presenta una struttura in 3 atti, mostrandosi favorevole alle nuove ripartizioni temporali degli scenari della Commedia dell'Arte (s'impara presto a memoria e si può recitare in ogni luogo).

L'articolazione dell'azione drammatica è comunque – come da tradizione – tripartita: nella prima parte si presentano ordinatamente le intenzioni di ognuno dei personaggi e insieme si avvia un'immediata combinazione tra azione seria e azione ridicolosa. La seconda parte mette tutte le maschere in diretto contatto, creando l'equivoco e innestando la burla, che costituisce il punto massimo di comicità (è il servo, in genere, l'artefice dell'intrigo). L'ultima parte conduce alla felice risoluzione della trama e allo scioglimento.

Il primo testo è tratto dal secondo atto de *La Selva Incantata*, commedia boschereccia di Matteo Pagani, accademico Unito detto il Vigilante⁴⁴, stretto col-

⁴³ A Roma «il teatro non è ancora un'istituzione né l'esercizio attorico un'arte» (MARITI 2013, p. 138), così i dilettanti esercitano gratuitamente in un momento che dovrebbe essere solo festivo dunque occasionale, ossia circoscritto a tempi e luoghi unicamente deputati allo spettacolo; ma il tempo della festa, in una città complessa come Roma, tende ad allargarsi fino ad inglobare diversi momenti del quotidiano, fino a confondersi con esso.

⁴⁴ Pagani stesso riporta nella sua opera *Dialogo della Vigilanza* (PAGANI 1623) il proprio motto accademico: *Vigilante Disco*, a corredo di un'incisione autografa raffigurante una lanterna, un libro ed un compasso. I primi due oggetti rimandano alla descrizione della Vigilanza nell'*Iconologia* del Ripa (RIPA 1593), il terzo alla professione di pittore di Pagani. Così RIPA 1593, s.v.: «VIGILANZA. DONNA, con un Libro nella destra mano, & nell'altra con una Verga, & una Lucerna accesa, in terra vi sarà una Grue, che sostenga un Sasso co'l piede. È tanto in uso, che si dica Vigilante, & Svegliato un'huomo di spirito vivace che, se bene hà preso questo nome della Vigilanza de gli occhi corporali, nondimeno il continuo uso se l'è quasi convertito in natura, & fatto suo, però l'una, & l'altra Vigilanza, & del corpo, & dell'anima, vien dimostrata nella presente Figura, quella dell'animo nel Libro, dal quale apprendendosi le scienze si fa l'huomo vigilante, & desto à tutti gl'incontri della Fortuna per l'agitazione della mente contemplando, & la Verga sveglia il corpo addormentato, come il Libro, & la Contemplatione destano li spiriti sonnolenti, però del corpo, & dell'animo s'intende il detto della Cantica: Ego dormio, cor meum vigilat. [...] La Lucerna dimostra, che la vigilanza propriamente s'intende in quel tempo, che è più conveniente al riposo,

laboratore del Cavalier D'Arpino e suo drammaturgo di riferimento, inserito nell'*Indice di tutti i piu famosi recitanti di Commedie improvise, che sono stati in Roma ne' tempi dell'Autore, e che hanno recitato con lui* da Giovanni Briccio⁴⁵:

Matteo Pagano Romano Pittore familiare del Cavalier D'Arpino pittore illustre, recitava da Villano Norcino molto bene, volse ancor'egli mandare in luce una Comedia, detta La Magia d'Amore, con un'altra detta [...] et non so che Discorso, ovvero Dialogo del Campidoglio, costui lavorava bene di musaico, e spolveri di fontane⁴⁶.

Pagani entra ben presto a far parte dell'Accademia degli Uniti, fondata il 2 febbraio 1608 dal Cavalier D'Arpino⁴⁷; l'accademia fu volutamente inaugurata

& al sonno, però si dimandavano da gli antichi Vigilie alcune hore della Notte, nelle quali i Soldati erano obligati à star vigilanti per sicurezza dell'essercito, & tutta la notte si partiva in quattro Vigilie, come dice Cesare nel primo de' suoi Commentarij». E poco più avanti, nell'esempio successivo: «E la Lucerna mostra questo medesimo, usandosi da noi acciò che le tenebre non siano impedimento alle attioni lodevoli. Et però si legge, che Demostene, interrogato come haveva fatto à diventare valente Oratore, rispose d'haver usato più l'olio, che il vino, intendendo con quello la vigilanza de gli studij, con questo la sonnolenza delle delicie».

⁴⁵ Giovanni Briccio, detto anche Brissio o Brizio, nacque a Roma, nella parrocchia di S. Maria del Popolo, il 25 marzo 1579 e morì l'8 giugno 1645 nella parrocchia di S. Stefano in Piscinula. Pittore, musicista e poligrafo, è soprattutto all'opera letteraria che il Briccio deve la sua fama: sin dall'età di quindici anni improvvisava, in casa Teofili, "rappresentazioni spirituali", più tardi divenne noto come autore di alcune commedie che lui stesso interpretò con attori dilettranti, fra i quali molti pittori della cerchia del Cavalier d'Arpino. In base al catalogo dei suoi scritti compilato dal Mandosio, abbondantissimo di edizioni e inediti, le opere di teatro generalmente più conosciute risultano essere: *I difettosi* (Viterbo, 1605), commedia in cui il "ridicolo" nasce dal difetto fisico di ogni personaggio; *La dispettosa moglie* (Venezia, 1606), commedia con un "carattere" di doma caparbia, che ricorre per i suoi puntigli ad ogni mezzo, anche agli incantesimi (ad essa Virgilio Verucci contrappose la commedia *Il dispettoso marito*); *La zingara ladra* (Ronciglione, 1610); *Il vanto della zingara*, (Viterbo, 1613); *La tartarea* (Viterbo, 1614), commedia "infernale", ambientata nel regno ultraterreno e ricca di vivacità e bizzarrie; *Pantalon innamorato*, poi divenuto *Il Pantalone imbertonaio* (Viterbo, 1617), commedia sulla rivalità amorosa di Pantalone col figlio; *La ventura di Zanni e Pascariello* (Viterbo, 1619), commedia "in egloga", in cinque atti, nella quale si mostra quanti danni provengano dalla guerra e in cui un "pedante" parla nella maniera fidenziana; *La zingara sdegnosa* (Viterbo, 1620), commedia "in frottola", senza divisione in atti: è notevole l'edizione di Viterbo, con xilografie delle maschere in azione poste all'inizio di ogni scena; *La bella negromantessa* (Viterbo, 1621), commedia in tre atti; *Gli strapazzati* (Roma, 1627), commedia in versi; *Pelliccia servo sciocco, ovvero la Rosmira* (1676), commedia pastorale ambientata in Arcadia, ispirata al *Pastor fido*; *La tartaruca* (Roma, 1677), commedia con xilografie all'inizio delle scene, pubblicata, come la precedente, dal figlio Basilio; *Gli otto forastieri*, uscita sotto il nome di Alcoramio Tomasini col titolo *L'ostaria di Velletri, ovvero La zitella malenconica* (s.n.t.), commedia maliziosa e giocosa, una tipica pittura di ambiente. Sono tutte commedie "ridicolose", generalmente in cinque atti, con maschere e mescolanza di dialetti, secondo la tipologia che ebbe diffusione soprattutto a Roma e nel Lazio nel Seicento; si veda per le notizie fornite Oliver Michel, in *DBI* 1972, vol.14, pp. 37-38, s.v.

⁴⁶ MARITI 1978, p.128.

⁴⁷ In merito a questa fondazione ricorda una cronaca dell'epoca: «la sera istessa in casa del Signor Giuseppe di Arpino Pittore famoso fu recitata una bellissima commedia alla quale intervennero li signori Vittricij con seguito di molta nobiltà Romana» (AVVISI BARB. 6341). Appartenenti ad una nobilissima famiglia romana, i Vittori [Vittricij] erano direttamente imparentati con papa Paolo V

assieme al teatro del palazzo di via del Corso, in cui il pittore abitava dal 1604⁴⁸, ed in cui, come rende noto Pagani stesso nella dedica a Giuseppe Cesari nel suo *Dialogo della Vigilanza*, venivano recitate ogni anno delle commedie:

Havendo già l'anni sono [...] spiegata, l'insegna de gli UNITI, mentre a honesti, & honorati trattenimenti de virtuosi nel suo Palagio in Roma rappresentava, per recreare gli animi ogni anno alcune Comedie, non senza picciol nome per essere raccolte in Casa sua, madre, e nido de tutte le buone Virtù⁴⁹.

Il Palazzo sul Corso divenne così noto e frequentato per l'attività teatrale e musicale che si svolgeva al suo interno, connotata – come la coeva accademia degli Umoristi, di cui Cesari era non solo un importante membro ma anche autore del disegno dell'impresa⁵⁰ – da un interesse sperimentale per l'espressione dei diversi moti e affetti dell'animo⁵¹ (l'espressione fisica delle emozioni, dunque) e per la loro rappresentazione, argomento portante dell'arte figurativa di questo primo scorcio del Seicento, dall'accademia degli Umoristi all'Accademia di San Luca a Roma, di cui il Cesari sarà reggitore, e principale interesse di Gian Lorenzo Bernini⁵². La convergenza tra arti pittoriche, scultoree e arti retorico-mimetiche che ne conseguì presuppone una forte centralità del teatro quale

[Camillo Borghese]. L'Accademia degli Uniti riuscì anche, nel medesimo periodo, a salvaguardare gli Umoristi dalla spaccatura dovuta alla secessione di un gruppo di dissidenti e all'istituzione dell'Accademia degli Ordinati, tanto che la fondazione ufficiale degli Umoristi – già attivi dal 1600 – ebbe luogo soltanto il 27 marzo 1608. È assai probabile che la scelta dell'appellativo "Uniti" promossa dal Cavaliere per la sua accademia sia stata ispirata, per antifrasi augurale, da questi avvenimenti. Del valore dell'Unità nell'impresa dell'Accademia degli Umoristi, e dunque nei suoi membri, parlerà anche ALEANDRO 1611, p.17. Per le vicende relative all'Accademia degli Umoristi e alla sua importanza si rimanda a TAMBURINI 2009, pp. 89-112, ed a NARDONE 2018.

⁴⁸ ROTTGEN 2002, pp. 123-128. Del palazzo, sito in via del Corso 287, all'angolo con l'attuale via Angelo Brunetti, parla anche Luciano Mariti in MARITI 2013, pp. 140-142, di cui pubblica alcune immagini. Il palazzo, subito dopo l'acquisto, venne ristrutturato dall'architetto Flaminio Ponzio. Nel 1606 il Cesari risulta residente nel palazzo con la madre Giovanna e il fratello minore Bernardino. Con i Cesari vivevano un domestico venticinquenne di nome Giacomo Geremia D'Arpino e un cugino, Giovanni Tommaso D'Arpino, servitore di Giovanna. Ai piani inferiori del palazzo abitavano il guardiano Giovanni con la sua famiglia, tutti di Poggio Mirteto, ed altre due famiglie. Le notizie sono state desunte da ROTTGEN 2002, p. 125, e rintracciate in *Archivio di Stato Vaticano, S. Maria del Popolo Stati d'Anime 1605-1621, 1605, 8v; 1606, 9v; 1607, 6v*. Sempre secondo Rottgen, il teatro doveva essere situato in uno dei tre locali posti sui due piani nobili che si affacciano sul Vicolo dell'Avvantaggio (oggi via Brunetti), forse attiguo al belvedere d'angolo a forma di torre e vicino alla loggia che dava sul cortile, in cui Mariti suppone si siano svolti spettacoli all'aperto. Dal 1990 Palazzo Rondinini è sede del Nuovo Circolo degli Scacchi.

⁴⁹ PAGANI 1623, p. 3.

⁵⁰ ALEANDRO 1611, p. 41.

⁵¹ «Humoristi devono intendere per le azioni che si fanno corrispondenti a gli humori di ciascuno» (FONDO S. PANTALEO 44, in ROTTGEN 2002, p. 136).

⁵² Vd. MARITI 2013, pp. 109-110; TAMBURINI 2009. Del resto lo stesso era accaduto e stava accadendo nel linguaggio musicale, attraverso il suo convergere verso il linguaggio verbale, ed all'interno della teorizzazione sulla *seconda pratica* e sul melodramma. Ne parla ampiamente FUBINI 1984.

forma artistica d'eccellenza per l'espressione di emozioni e sentimenti. Nella sperimentazione sulla *motio affectuum* degli artisti che si mossero a Roma nei primi quarant'anni del Seicento (lo stesso Cavalier D'Arpino, Annibale Carracci, Caravaggio⁵³, Rosa e Bernini, tra gli altri) l'allestimento di questi spettacoli e la loro fruizione ebbero una probabile funzione di "modello" dinamico delle emozioni da rappresentare. Ma questa è una storia ancora tutta da raccontare.

Pagani divenne una delle personalità più rilevanti tra i giovani di bottega, artisti, pittori e letterati che contornarono il Cavaliere, distinguendosi come interprete della maschera del villano Norcino, accanto a Giovanni Briccio che recitava come servo napoletano, Francesco Antonio D'Arpino nel ruolo di Pa-squarello, Flaminio Allegrini come Pantalone, Ottavio De Fractis detto il Remoto nella parte di innamorato, Antonio Raponi versato in ogni ruolo, Francesco Lami, Luca Pentis detto l'Ignorante, Antonio Iappelli, Ludovico Perenni detto Il Malinconico, Gaspare Capponi, e forse il commediografo Giovan Battista Pianelli ed il pittore, poi collaboratore di Gian Lorenzo Bernini, Guido Ubaldo Abbatini, nel ruolo di Trappolino Bergamasco⁵⁴.

Nel 1626 Pagani dà alla luce la sua seconda commedia boschereccia, *La Selva Incantata*, nata dalla collaborazione con il Cavalier D'Arpino e Francesco De Cupis (o Cuppis) che ne cura gli apparati scenici⁵⁵, strutturandola in tre atti in prosa, con cinque maschere che si muovono nello spazio incantato del bosco e si ritrovano in balia del Mago Isarco, un Negromante dal contegno altezzoso ma allo stesso tempo incline allo scherzo e alla burla; Matteo Pagani interpretava senz'altro la parte del norcino Grillo, mentre Briccio quella del servo napoletano Trastullo, De Fractis era l'innamorato Alidoro. L'irruzione delle maschere

⁵³ Anche Caravaggio frequentò per un breve periodo la bottega del Cavaliere a Roma.

⁵⁴ Le identificazioni sono state possibili grazie all'*Indice* di Briccio (*Indice di tutti i più famosi recitanti di Comedie improvise, che sono stati in Roma ne' tempi dell'Autore, e che hanno recitato con lui*, Archivio di Stato di Roma, *Cartari-Febei*, vol. 115, cc. 232v-236v), e alle informazioni desunte dai paratesti premessi alle commedie da Matteo Pagani. Per l'Abbatini vd. PASSERI 1772, p. 243.

⁵⁵ Francesco De Cupis, romano, era cognato del conte Evandro Conti, il quale ne aveva sposato la sorella Clelia De Cupis, dedicataria dell'opera. Attraverso questo matrimonio il conte aveva risollevato le malcerte fortune della sua famiglia. Nel 1626 De Cupis divenne famoso per la realizzazione, in collaborazione con il Cavalier D'Arpino, de *La Catena D'Adone*, una favola boschereccia di Ottavio Tronsarelli e Domenico Mazzocchi ispirata ai canti XII e XIII dall'*Adone* di Giovan Battista Marino (amico del Cavalier d'Arpino grazie all'intermediazione di Pietro Aldobrandini), ed in particolar modo per le innovazioni scenografiche introdotte, nella rappresentazione (avvenuta anch'essa in casa di Evandro Conti, che fece da anfitrione) e che ispirarono in seguito Matteo Pagani per l'allestimento in quello stesso anno della sua *Selva Incantata*, una sorta di capovolgimento comico-buffonesco del modello, in cui il riuso dei materiali scenici – attestato per altro dal cospicuo paratesto introduttivo – rimanda ad una procedura tipica degli allestimenti romani di questo periodo. Forse le cospicue spese dovute all'amore per il teatro (e secondo la maligna osservazione di Gian Vittorio Rossi anche per la «turpe» virtuosa di canto Margherita Costa) spinsero De Cupis ad affittare il bel palazzo in piazza Navona e a ritirarsi a vivere nella parrocchia di S. Quirico dove morì nel 1636: vd. FRANCHI 1997, p. LXX.

nel bosco incantato induce il Negromante ad operare trucchi, “magie” e buffe trasformazioni, suscitando grandissima meraviglia nei protagonisti⁵⁶. A causa di una di queste trovate, Alidoro perde l’amata Cinthia, che riesce a rivedere per la prima volta proprio in questa scena. La forte emozione e l’intensità del sentimento arrestano nell’innamorato quasi ogni funzione vitale («non credo che niuno potrà mai arrivare à quel contento, che son per ottenere io in vedere Cinthia, e non morire di allegrezza», e ancora «Et io, che fo? curro? e chi mi tiene? Ah Trastullo parla tù, di, che sai, non posso più»), tanto da costringerlo a chiedere l’aiuto di Trastullo, che tuttavia si dimostra incapace di comprendere il linguaggio metaforico del padrone, aprendo la scena a una teoria giocosa di fraintendimenti, tutti costruiti sull’equivoco linguistico generato da due codici giustapposti: quello metaforico e poetico di Alidoro («fino che le Parche gli troncaranno lo stame») e quello letterale e popolare di Trastullo («Signor Alidoro perdonami, me pare cha co Cinthia non ce stia bene sta parola porca, e stabbio, vedite ca non sia errore de Ortografia»). La gioia inattesa di un prossimo ricongiungimento inibisce in Alidoro persino la parola, portandolo addirittura a ravvisare la necessità di immaginare nel povero Trastullo, niente affatto consenziente («Non t’accostare tanto Signor Alidoro, arrassate») e recalcitrante a rivestire quel ruolo femminile, l’amata, solo per risvegliare in sé la facoltà perduta. Significativo il curatissimo paratesto, che dedica un raro approfondimento alle modalità di allestimento dello spettacolo. La predilezione per ambienti naturali o fantastici (la città rinascimentale ha perso il suo primato), offre l’immagine di una realtà mutevole, talvolta caotica, in cui l’uomo ha perso la sua centralità (Ferdinando Bibiena perfeziona, verso la fine del secolo, la prospettiva ad angolo, con una pluralità di punti di fuga e di vista senza più asse centrale, inaugurando lo scorcio).

Matteo Pagani, *La Selva Incantata*, 1626⁵⁷

***Atto Secondo, Scena Terza*⁵⁸**

Alidoro, e Trastullo

Alid. Fra quanti Amanti, che amino, è habbiano amato Donna alcuna con vero, e sincero amore, non credo che niuno potrà mai arrivare à quel contento, che son per ottenere io in vedere Cinthia, e non morire di allegrezza; & come potrete, ò occhi miei mirare quel Sole i che mille volte avanza quello del Cielo, e non

⁵⁶ PALLINI 2001, p. 31.

⁵⁷ PAGANI 1626.

⁵⁸ Alidoro confessa a Trastullo di aver perso ogni speranza di riabbracciare Cinthia, ma proprio in quel momento si apre dietro di loro una nuova prospettiva: una stanza piena di porte, al centro della quale è seduta l’amata. È proprio Trastullo ad accorgersi della stanza dorata che gli si è aperta davanti, avvisando il padrone, che reagisce entusiasta alla vista di Cinthia, ma improvvisamente la prospettiva si chiude; Alidoro, a quel punto, decide di andare dal padre per raccontargli tutto.

rimanere cieco dal suo splendore? Ahi Trastullo, dubito che del gran contento non resti soffogato il cuore, e dia cagione all'anima di separarsi dal corpo.

Tra. Hora se chisso è stamoncenne, e no ce curamo chiù de bederela, nè, nò.

Alid. Ah Trastullo, così dunque cerchi la mia salute? Così dunque consigli, che la mia salute, quale dipende da quell' oggetto non habbia a cibarsi di quella? Non vedi, che quasi al fine è astretta à esalare lo spirito?

Tra. Hora chisso è autro cha cepolle, voi dicite cha vedennola dubitate ve se chiuda lo core, e ve accida, non la vedeno dicite cha ve morirete de famme, no saccio cha diauolo de Amore sia chisso.

Alid. Dimmi, non diffe quel forastiero Mago, che io vederò Cinthia quì hor hora?

Tra. Sì Signore mio, si accosi disse.

Alid. Et Mortadella non hà detto, che lui istesso l'ha vista per mezzo di costui in tante felicità.

Tra. Chisso è lo vero.

*Si apre la Prospettiva, & dentro appare
vna cammera adobbata, & stanza
conforme si vorrà; Dove in
mezzo sopra vna sedia vi
sarà a seder Cinthia,
ma lor non se ne
accorgono.*

Alid. Ma come hauerò da principiare per salutarl'è? è conuerrà pur ch'io la saluti? che parole formarò? che principio sarà il mio?

Tra. Dicite accosi; Cinthia cornuta, Che si sono doi anne cha me sij foiuta.

Alid. Come fuggita? à forza si slontanò da me, dirò così soppongo che tu sia Cinthia.

Tra. Io? Ah Sig. Alidoro mai mai io seruij pe femmena, facciammi V.S. na ratia, cha io non ci accommenzi manco mò.

Alid. Cinthia anima mia vivo sì, ma vivo solo della speranza di haver à rihaverti, & questo solo mi mantiene in vita.

Tra. Non t'accostare tanto Signor Alidoro, arrassate.

Alid. Poiche la vita di Alidoro da te di pende, & quella sarà sempre di Cinthia sino che le Parche gli troncaranno lo stame.

Tra. Signor Alidoro perdonami, me pare cha co Cinthia non ce stia bene sta parola porca, e stabbio, vedite ca non sia errore de Ortografia.

Alid. Ah Trastullo, io dubito che à veder lei la lingua non si arresti, il cuore non si serri, li spiriti non si rilassino, & che io non habbia forza di formar parola vedendola.

Tra. No dubetare nò, stà saudo, chaio te starò sempre alla dereto pe te aiutare, piglia anemo, e stà lieto: O nnamorati cornuti. Non hauere paura, cha poi como non autro, io faraggio tutti li complimenti.

Alid. Ahi Amore, come sei condito per me di amaro, condisci hora questo poco

di dolce, contentati che io riceva sì picciolo contento, ma che dico io picciolo? poiche sarà tanto grande, che supererà tutte le altre contentezze.

Tra. Vh, vh, vh, cha è chisso che bedo? Signore mio, oro, palazzo, stanze, è meraviglia, e dove songo mò io, dove? O Sig. Alidoro chisso e n'altro munno. – chisso è no Mausoleo adornato, na corte aurata, na fureca celeste.

Alid. Ah Trastullo, Trastullo, che fò? la miro, è pur d'essa. –

Tra. Se è dessa? e come, siente se come stà contegnosiella fai la granne mo ne Sig. Cinthia?

Alid. Et io, che fo? curro? e chi mi tiene? A Trastullo parla tù, dì, che sai, non posso più, curri, curri, entriamo Trastullo.

Qui si serra & torna il tutto al solito.

Tra. Hora vò mo, vò prosuntuofo trasi dinto mò, trasi, curri, Cinthia cà, è là, bidi mo, che cosa hai fatto?

Alid. Già così mi disse quel galant'huomo, ò contento, ò allegrezza, andiamo à dar ragguaglio a mio padre del tutto.

Il secondo testo presenta un segmento della seconda scena del terzo atto de *La Tartarea* di Giovanni Briccio, autore-attore della cerchia del Cavalier D'Arpino ma anche fortemente presente nel panorama culturale romano dei primi quarant'anni del Seicento. Le commedie di Briccio concorrono alla formazione e all'affermazione del grande repertorio di commedie di maschere o ridicolose, fungendo da modello – grazie ad originalità e vivacità espressiva – per i commediografi coevi o successivi. È evidente la vicinanza, in quanto a situazione, dinamica relazionale tra personaggi, registri e linguaggi, alla scena precedente: un'attestazione dell'uso e del riuso di materiali drammaturgici ricorrenti caratteristica di questo repertorio, spesso determinati dal favore del pubblico. La commedia "infernale" – a detta dell'autore che la dedica a Girolamo Signorelli – rappresenta un'«inventione [...] non stata tentata da altri, con far che succeda tutta nelle viscere della terra». Nel terzo atto Pantalone mago e l'innamorato Domizio, in cerca della rapita Albina, perdonati dalla Fata Felicia, ritrovano finalmente grazie a lei la ragazza creduta morta. La scena può essere interpretata come una trascrizione puntuale della dinamica emozionale (gioia) determinata da un'originaria polarità: il raggiungimento di un bene fortemente caro e la liberazione definitiva da preoccupazioni e sofferenze. La reazione di Domizio («Mi sento per la letizia trasmutarmi») alla notizia data da Pantalone, che funge da stimolo esterno, richiama la fase di valutazione cognitiva da parte del soggetto investito dall'emozione dell'antecedente emotigeno (Appraisal: Albina è viva, è qui!), a seguire si innesca l'attivazione fisiologica dell'organismo – accelerazione della frequenza cardiaca, pallore, inibizione della parola (Arousal) – attestata dalla battuta di Domizio «il core mi saltella talmente nel petto di estrema giocondità che non lascia alla lingua snodar alcun concetto. Però digli tu qualche cosa, tra tanto che piglio quel vigore perso per l'improvviso stupore». Dopo una

serie di ulteriori stimoli verbali (*Zanni*: Fatte nante, patrone. Che sierve stare zitto, che pari iusto no chiaffèò?, e *Albina*: Domizio, sposo carissimo, perché non parli?), ecco parola ed azione riattivarsi in Domizio (risposta comportamentale), col ricorrere di ambedue gli innamorati a un lessico emotivo verbale e non verbale (*Albina*: E però abbracciami e baciami, che la letizia dell'essere tornata a veder te, dolcissimo mio sposo, non può contenersi di non dimostrarlo con questi segni; *Domizio*: Ecco che ti abbraccio ben mille volte Albina, che qual alba lucente e candida mi apporti il nuovo giorno di gaudio e contentezza) dalla tonalità edonica sempre più accresciuta. Ciò tuttavia ingenera una reazione inaspettata in *Zanni* («Guarda che bei carezzi se fa costur; ne incagli ai pizzù de la colombara») e *Pasquarello* («Non ve vasate chiù, ca me fate destare l'appetito concurucupiscibile. Me farite inzorare a me perzi'»), che suggerisce il richiamo alla funzione empatica dei neuroni specchio⁵⁹.

Giovanni Briccio, La Tartarea, 1614⁶⁰

Atto Terzo, Scena Seconda

Domizio, Pantalone, Albina, Zanni, Pasquarello, Batto

Domizio Ben, che bune nuove mi dai, caro Pantalone?

Pantalone Buone, digo, buone, buonissime!

Domizio Come sarebbe a dire?

Pantalone Come sarave a dir? Batti quella porta e no cercar altro, perché ti averà a tò desiderio. Orsuso, batti!

Domizio Tic toc! Mi sento per la letizia trasmutarmi.

Pantalone E mi sento che s'averze la porta. Eccola. Oh, corpo de mio pare! Mo questa le xe una Dea ancor ella!

Zanni Ecco la nostra bella patroncina; tocchéme la ma', signora sposa.

Pasquarello Scompula da cà, male creato! Aggie crianza, tene mente commo faccio io: vasso la chianta della mano de Vostra Signoria Patrona mia con sanità e no figlio mascolo.

Pantalone Domizio, xe questa Albina tò novizza?

Domizio Questa è, caro Pantalone; il core mi saltella talmente nel petto di estrema giocondità che non lascia alla lingua snodar alcun concetto. Però digli tu qualche cosa, tra tanto che piglio quel vigore perso per l'improvviso stupore.

[...]

Pasquarello [...] Fate nante, padrone. Che sierve stare zitto, che pari iusto no chiaffèò? [...]

Albina Domizio, sposo carissimo, perché non parli?

[...]

⁵⁹ Il riferimento è naturalmente alle neuroscienze ed alla capacità dei neuroni specchio di empatizzare l'emozione esterna in un altro individuo. A tal proposito si rimanda a TEATRO E NEUROSCIENZA 2008.

⁶⁰ BRICCIO 1614.

Albina [...] e però abbracciami e baciarmi, che la letizia dell'essere tornata a veder te, dolcissimo mio sposo, non può più contenersi di non dimostrarlo con questi segni.

Domizio Ecco che ti abbraccio ben mille volte Albina, che qual alba lucente e candida mi apporti il nuovo giorno di gaudio e contentezza: poiché finora non ho fatto altro senza di te che passare una notte bieca oscura e tenebrosa.

Zanni Guarda che bei carezzi se fa costur; ne incaghi ai pizzù de la colombara.

Pasquarello Non ve vasate chiù, ca me fate destare l'appetito concurucupiscibile. Me farite inzorare a me perzi'.

Pantalone Le braghesse de i altri te rompono el seder: laga far mentre che non adoprano i tò ferri.

Pasquarello È chisso che me dispiace, ca borria esserence in mezzo a partire.

Anche nella commedia ridicolosa *Le Disgrazie di Burattino* di Francesco Gattici, dedicata quattro anni dopo la sua prima pubblicazione al Cavalier D'Arpino, ritorna nel personaggio della vecchia ferrarese Bettina – con una singolare e comica manifestazione emozionale di scialorrea – l'attivazione fisiologica dell'organismo (Arousal) per la gioia di aver ritrovato il figlio Pedrolino/Burattino («L'è vestid de canevez, cai l'ho filad mi bianch, l'ha el mostaz un poch negher, cas dis che terra negra fa bon gran, à cà nostra al se nominava Pedrolin, an sò mo chi»). Ma il gioioso ricongiungimento non sarà mostrato in scena: Orazio, in incognito, ne sarà testimone e lo riporterà al pubblico assieme ai più convinti propositi di vendetta contro la maschera, indicando che le complicazioni non sono affatto terminate.

Francesco Gattici, *Le Disgratie Di Burattino*, 1624⁶¹

Fine del Secondo Atto

Nespola, Bettina.

Nespola Corri fuso, che l'è qua la rocca; se lo capita tel credo, sete pur avventurata; non potevi porre le mani in miglior pasta, niuna più di me lo conosce, perché pratica per casa della mia padrona, mandatovi dal suo padrone; qua noi lo chiamiamo Burattino; stà per servitore di casa di Pantalone, che quella è la sua casa. Piano, fermatevi non vi movete, non occorre andargli, perché nell'uscire mio di casa hò sentito, che la padrona l'hà mandato in piazza per un servitio: onde non lo troverete hora in casa, & io più volte gli dò da fare collazione, & hora vado anco per formaggio, e butiro da fare delli gnocchi, e penso faranno per lui, usando tal volta darli tali cose à collazione.

Bettina As porè on poch visitarla questa toa padrona.

Nespola Donna nò, che è impedita, vi mancherebbe ancho questo; che il Signor Orazio la credesse una donna ruffa.

Bettina O cara fio à ve son ancha mi obligada dal ben, cai se, au voi dà alla

⁶¹ GATTICI 1624 e GATTICI 1628.

Fraresa on basin

Nespola Eh non importa, mi ha imbavata la latuga questa vecchia, guai à me, se la mi arrivava al mostazzo, o alla bocca.

Bettina Mò no havemo da arcatar mè fiol fanisina cara?

Nespola Sì, venite meco, che alla volta della piazza il troveremo.

Atto Terzo, Scena Prima

Orazio solo

Orazio [...] & ho veduta Nespola à comprare caso, e butiro per far gnocchi, stimo senz'altro da dare à Burattino vi era una certa vecchia forestiera, che faceva li ringraziamenti à Nespola mia serva, e l'allegrezze con Burattino d'haverlo trovato doppo tante disgratie, facendoselo suo figliuolo, certo che non sono anco finite le disgrazie nò, che voglio hoggi accusarlo per ladro, e ruffo, e lo voglio far frustare [...].

In riferimento all'originaria polarità di desideri sottesa al sentimento della gioia accennata in premessa ("che è più dolce il goder doppo il soffrire"), la cui consapevolezza attraversa continuamente la drammaturgia dei dilettanti, si riporta la conclusione del dramma eroicomico boschereccio di Ottaviano Castelli, recitato in musica⁶² a Roma nel 1639, nel palazzo dell'ambasciatore di Francia per la nascita del Delfino. Ci troviamo nel segmento relativo alla fase di risoluzione e scioglimento del dramma, un condensato di trame politiche e sentimentali sfociate nella scoperta e nella denuncia di un inganno perpetrato ai danni di Alceo, favorito del principe Rosmondo e innamorato di Lucinda sua sorella, incolpevole oggetto dell'invidia cortigiana del Conte Brando e della passione che infiamma la principessa consorte Tebarba.

Ottaviano Castelli, Il Favorito Del Principe⁶³, 1639

Atto Terzo, Conclusione

Conte Brando, Rosmondo, Alceo, Lucinda.

Con. Bacio le piante, ò Sire; al Ciel gradito,
Che dal duolo infinito

Mi trahesti cortese, ond'io respiro.

Ros. Hor mentre di fortuna i colpi ammiro
Con giubilo giocondo

La Corte applauda, e ne gioisca il mondo.

Alc. Felicissimo duol, cari tormenti,

⁶² Nella premessa *Al benigno Lettore*, Castelli ricorda che l'opera è stata rappresentata nel palazzo del Maresciallo Courè dai «primi professori di musica di questo secolo». La notorietà dell'autore appare evidente anche dal distico a lui dedicato da Gabel Naudé, riportato in calce all'opera.

⁶³ CASTELLI 1641.

Luc. Ben sparsi lamenti,
Gradito martire,
che è più dolce il goder doppo il soffrire.

Tutta la Corte insieme

Viva Alceo successor, viva Rosmondo.

FINE

Anche l'uso di procedure allegoriche concretizzate sulle scene attraverso il ricorso a macchine ed a congegni mobili, di cui il teatro dei dilettanti faceva uso copioso, concorre con la sua evidenza alla rappresentazione di emozioni e sentimenti, indirizzandoli, però, verso ineludibili fini morali regolarizzatori. Come nel secondo intermezzo della tragicommedia *Elimanto Principe di Cipro*. Qui Riso e Pianto, l'uno calato *ex machina* tramite una nuvola prima, l'altro uscendo da una grotta oscura posta in prospettiva poi, prendono possesso della scena abbandonandosi ad una breve esposizione lirica. La conclusione è affidata al Coro, che addita al pubblico la vera sede dell'allegrezza e del diletto («quella ver allegrezza, che l Mondo non possiede») in un altrove ben figurato dalle altezze della struttura che contiene gli attori:

***Francesco Moidalchini, Elimanto Principe di Cipro,*⁶⁴ 1638**

Intermedio secondo

Riso, e Pianto.

Cala una Nube, nella quale viene il Riso.

Riso Io che di Rosa, e Giglio
Coronata hò la fronte el crin adorno
Di Gemme, e d'Oro in così lieto giorno,
Scendo tra voi mortali,
Sono il Padre diletto
Del cieco Pargoletto;
L'inimico de' mali
Il Riso io son del cuor cibo verace
Nelle Guerre d'Amor, nuntio di Pace.

S'apre la Prospettiva, e da una grotta oscurissima esce il Pianto.

Pianto Io, che di negro Manto

⁶⁴ MAIDALCHINI 1638. L'autore della Tragicommedia è il Signor Marchese Cinthio Aldimachio da Friama, Accademico Eteroclito, uno pseudonimo di Moidalchini.

^Ssecondo QUADRIO 1739, p. 91, l'Accademia degli Eteroclitici fu fondata nel 1630 a Pesaro da Carlo Monaldi, Camillo Giordani, Giovan Pietro Rastelli e dal conte Leonardi.

Ricoperto ne vengo, e tutto esangue;
 Hò di mortal pallore il volto asperso
 Il PIANTO son, che verso
 Da gl'occhi humide stille
 Di lacrimoso humore
 Son lo sfogo d'ogn'Alma, e d'ogni Cuore.

CHORO

Deh mirate mortali,
 Come co'l il riso: il ben co'mali
 Qua giù mesto se'n viene
 Così dispose il Cielo, acciò su l'ali
 Del pensier nostro a volo
 La sù ci trasportiamo;
 Ov'è il vero riposo, ove risiede
 Quella ver allegrezza, che 'l Mondo non possiede.
 Su dunque che tardiamo,
 Volgiamo il nostro cuore; il nostro affetto,
 Ov'è il vero diletto.

IL FINE

5. Rappresentare/generare sentimenti: conclusioni

Il maggior contributo teorico fornito dalle neoavanguardie sta nel fatto di aver messo «inequivocabilmente in luce la *bidimensionalità* costitutiva dello spettacolo teatrale che è sempre, nello stesso tempo, evento reale *ed* evento fittizio, presenza materiale *e* rappresentazione [...]»⁶⁵. Questa ridefinizione teorica che dobbiamo al Novecento ha anche permesso di vedere «come, nel passato, più che la vita a far da modello per il teatro (e per le altre arti), sia stato invece proprio il teatro, insieme alle altre arti, a fornire modelli alla vita (quotidiana e non), funzionando insomma- secondo la nota formula di Jurij Lotman- da sistema modellizzante secondario»⁶⁶. Così Marc Fumaroli, in un testo ancora oggi pieno di suggestioni, ricorda come, a partire dal Rinascimento, l'interpretazione drammatica, praticata nelle scuole e nei collegi gesuitici «era il cardine centrale della genesi di una *persona* sociale, di un *Io* eloquente, adatto al dialogo vivo con l'altro»⁶⁷.

Apprendistato teatrale e apprendistato oratorio viaggiarono per lunghissimo tempo di pari passo, senza scissione alcuna tra parola e scrittura, e la retori-

⁶⁵ DE MARINIS 1987, n.8, p. 32.

⁶⁶ DE MARINIS 1987, p. 33.

⁶⁷ FUMAROLI 1990, pp. 14-15: il riferimento è nella "Prefazione".

ca, nell'Atene del V secolo come nell'Italia umanistica del XIV secolo, ha avuto sempre la funzione di naturale mediazione tra sapere dei libri e dialogo vivo. «Il teatro» – allora – «è vestibolo dove la parola diventa atto e si prepara ad affrontare i rischi» e aggiungerei le gioie «del gran teatro del mondo»⁶⁸.

*Ringraziamento*⁶⁹

Orazio

*Non ad altri che à me tocca per ogni ragione a farvi il ringraziamento, Nobilissimo Auditorio, poiche alli altri, come havete venduto, le loro cose sono finite in disgratie ma à me le disgratie (posso dire) sono terminate in consolazioni, così avviene a chi hà pazienza, & e a chi caccia le lepri con il carro; questo dir voglio acciò conosciate che **queste nostre faccie buffonesche sono in gran parte più che saggi documenti**; poiche oltre le già accennatevi da questi Comici, impareranno gl'inaveduti servitori, & ambasciatori d'amore havere, come di certo, l'occhio al fine à loro preparato (...) Bastasi per hora, che piaga antiveduta assai meno duole. State sani.*

IL FINE

Bibliografia

Documenti

AVVISI BARB. 6341

Avvisi di Roma per l'anno 1608, Bibl. Ap. Vat., ms. Barb. Lat. 6341, c. 19v.

GESUITICO 211

Vita di Olimpia Maidalchini, Bibl. Naz. Roma, ms. Ges. 211, cc. 171-211.

FONDO S. PANTALEO 44

Miscellanea dell'Accademia degli Umoristi, Bibl. Naz. Roma, ms. S. Pantaleo 44.

Testi e Studi

ALEANDRO 1611

Aleandro Girolamo, *Sopra l'impresa de gli Accademici Humoristi Discorso di Girolamo Aleandro detto nella stessa accademia l'Aggirato da lui in tre lezioni pubblicamente recitato*, Roma 1611.

ANGELINI 1961

Angelini Franca, "Ridicolosa", in *Enciclopedia dello Spettacolo*, VIII, Roma 1961.

ANGELINI 1975

Angelini Franca, *Il teatro barocco*, Bari 1975.

⁶⁸ FUMAROLI 1990, p. 18.

⁶⁹ GATTICI 1624, e GATTICI 1628, pp. 70-72.

ARRIGHETTI 1960

Arrighetti Graziano, *Epicuro. Opere*, Torino 1960.

BATTAGLIA 1991

Battaglia Salvatore, *Grande Dizionario della Lingua italiana*, VI, Torino 1991.

BRICCIO 1614

Briccio Giovanni, *La Tartarea Commedia Infernale di Giovanni Briccio Romano. Dove con nuova. E dilettevole compositione si mostra la virtù acquistarsi per sola opera di disaggio, e fatica*, Viterbo 1614.

BOUCHARD 1976

Bouchard Jean-Jacques, *Le Carnaval à Rome en 1632*, in Id., *Journal*, Torino, 1976

CAPRIN 1907-1908

Caprin Giulio, "La Commedia Ridicolosa nel secolo XVII", *Rivista Teatrale Italiana* 12, 1907-1908, pp. 75 ss.

CAPRIN 1908-1909

Caprin Giulio, "La Commedia Ridicolosa nel secolo XVII", *Rivista Teatrale Italiana* 13, 1908-1909, pp. 207 ss.

CARANDINI 1990

Carandini Silvia, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Bari 1990.

CARUANA, VIOLA 2018

Caruana Fausto, Viola Marco, *Come funzionano le emozioni*, Bologna 2018.

CASTELLI 1641

Castelli Ottaviano, *Il Favorito Del Principe Drama Heroicomico, Boscareccio. Di Ottaviano Castelli Spoletino. Recitata in musica nella Città di Roma l'anno 1639. Nel Palazzo dell'Illustriss. & Excellentiss. Sig.ambasciator di Francia. All'Eminentiss. E Reverendiss. Sig. il Signore Cadr.Riscigliu*, Roma 1641.

CIANCARELLI 2008

Ciancarelli Roberto, *Sistemi teatrali nel Seicento. Strategie di comici e dilettanti nel teatro italiano del XVII secolo*, Roma 2008.

CIANCARELLI 2014

Ciancarelli Roberto, *Teatri di Maschere. Drammaturgia del comico nella Roma del Seicento*, Roma 2014.

CIPOLLA 2009

Cipolla Carlo Maria, *Storia economica dell'Europa pre-industriale*, Bologna 2009.

DANCHIN 1978

Danchin Antoine, "Emozione/Motivazione", in *Enciclopedia UTET*, XV, Torino 1978.

DBI

Dizionario Biografico degli Italiani, Roma 1960.

DE MARINIS 1987

De Marinis Marco, "Attraverso lo specchio: il teatro e il quotidiano", *Biblioteca Teatrale*, 1987, pp. 19-44.

DE MARINIS 2008

De Marinis Marco, *Capire il Teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma 2008.

DI CEGLIE 1997

Di Ceglie Roberto, "Dialogo sopra la Poesia Drammatica di Ottaviano Castelli", *Studi Secenteschi* 38, 1997, pp. 319-326.

DI MURO 1999

Di Muro Noemi, "Il teatro di Giovan Battista Ricciardi (1623-1686). Il linguaggio comico di Trespolo", in *Biblioteca Teatrale* 49-51, 1999, pp. 145-193.

EdS

Enciclopedia dello Spettacolo, 9 voll. con aggiornamenti, Roma 1954-1962.

FAGIOLO, CARANDINI 1977-1978

Fagiolo Maurizio, Carandini Silvia, *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del 600*, voll. I-II, Roma 1977-1978.

FANUCCI 1601

Fanucci Camillo, *Trattato di tutte l'opere pie dell'alma città di Roma. Composto dal sig. Camillo Fanucci senese*, Roma 1601, pp. 416-417.

FRANCHI 1988

Franchi Saverio, *Drammaturgia Romana, repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio, Secolo XVII*, Roma 1988.

FRANCHI 1997

Franchi Saverio, *Drammaturgia Romana, II: 1701-1750*, Roma 1997.

FUBINI 1984

Fubini Enrico, *Musica e pubblico dal Rinascimento al Barocco*, Torino 1984.

FUMAROLI 1990

Fumaroli Marc, *Eroi e Oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Bologna 1990.

GATTICI 1624

Gattici Francesco, *Le Disgratie di Burattino; Comedia ridicolosa e buffonesca del Sig. Francesco Gattici*, Venezia 1624.

GATTICI 1628

Gattici Francesco, *Le Disgratie di Burattino; Comedia ridicolosa e buffonesca del Sig. Francesco Gattici Dedicata all'Ill. Pittore il Sig. Cavalier Giosepe Cesari d'Arpino. Da Mauritio Bona*, Roma 1628.

GENETTE 1972

Genette Gérard, *Figure III. Discorso nel racconto*, Torino 1972.

GOLEMAN 1999

Goleman Daniel, *Intelligenza emotiva*, Milano 1999.

GUERRINI 1628

Guerrini Francesco, *Gl'innocenti querelati*, Roma 1628.

HAUSER 2001

Hauser Arnold, *Storia sociale dell'Arte*, II, Torino 2001.

MAIDALCHINI 1627

Maidalchini Francesco, *L'innocente Principessa*, Roma 1627.

MAIDALCHINI 1631

Maidalchini Francesco, *Gl' Amanti Schiavi, Comedia Ridicolosa, o più tosto, Capriccioso Chiribizzo*, Orvieto 1631.

MAIDALCHINI 1638

Maidalchini Francesco, *Elimanto Prencipe di Cipro Tragicommedia del Signor Marchese Cinthio Aldimachio da Friama, Accademico Eteroclito. Tradotta nella nostra lingua da Arcadio Berlinzi, da Città di Castello*, Bracciano 1638.

MANDOSIO 1678-1692

Mandosio Prospero, *Biblioteca Romana seu Romanorum Scriptorum centuriae*, voll. I-II, Romae 1678-1692.

MARCHESE 1983

Marchese Angelo, *L'officina del racconto*, Milano 1983.

MARITI 1978

Mariti Luciano, *Commedia ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento. Storia e Testi*, Roma 1978.

MARITI 1983

Mariti Luciano, "Esercizio d'attore nel Seicento. Giovanni Briccio &C.", in *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, II, Milano 1983.

MARITI 2013

Mariti Luciano, "Teatro pubblico a pagamento e Comici improvvisatori. Con un "Campionario" di documenti inediti", *Teatro e Storia* 34, 2013, pp. ???

MONTAIGNE 1972

de Montaigne Michel, *Viaggio in Italia*, prefazione di G.Piovene, traduzione di A.Cento, Bari, 1972

MOLINARI 1999

Molinari Isabella, "Il teatro di Salvator Rosa", in *Biblioteca Teatrale* 49-51, 1999, pp. 195-248.

NARDONE 2018

Nardone Jean-Luc, *La Miscellanea dell'Accademia degli Umoreisti (Ms.San Pantaleo 44) de la Bibliotheque Nationale de Rome: sur les notions d'oeuvre collective et d'oeuvre collectif au XVIIe siecle*, Le Verger-bouquet XIII, 2018.

PAGANI 1623

Pagani Matteo, *Dialogo della Vigilanza di Matteo Pagani Romano, Achademico Unito, Detto Il Vigilante, nel quale si mostra quanto sia utile à ogn'uno abbracciare la Virtù, & fuggire L'otio; & si dichiara il presente stato con la Derivatione del Campidoglio. Opera assai curiosa dedicata al Molto Ill. Sig. Il*

- Sig. Cavaliere Giuseppe Cesare D'Arpino, Roma 1623.
- PAGANI 1626
Pagani Matteo, *La selva incantata*, Roma 1626.
- PALLINI 2001
Pallini Lorenza, "Antropologia del Mago", in *Biblioteca Teatrale* 59-60, 2001, pp. 11-42.
- PANDOLFI 1955
Pandolfi Vito, *La Commedia dell'arte. Storia e testi*, II, Firenze 1955.
- PASSERI 1772
Passeri Giovan Battista, *Vite de' Pittori, Scultori ed architetti che anno lavorato in Roma morti dal 1641 fino al 1643*, Roma 1772 (ristampa anastatica: Bologna 1976).
- POLTRONIERI 1795
Poltronieri Ottavio Maria, *Elogio del Nobile e Pontificio Collegio Clementino di Roma*, Roma 1795.
- POVOLEDO 1975
Povoledo Elena, "Gian Lorenzo Bernini, l'elefante e i fuochi artificiali", *Rivista italiana di musicologia* 10, 1975, pp. 504-505.
- QUADRIO 1739
Quadrio Francesco Saverio, *Della Storia e della Ragione d'Ogni Poesia*, Bologna 1739.
- RIPA 1593
Ripa Cesare, *Iconologia, ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi da Cesare Ripa Perugino, opera non meno utile, che necessaria à Poeti, Pittori, Scultori, per rappresentare le virtù, vitij, affetti, et passioni humane*, Roma 1593.
- ROSA, RICCIARDI 1939
Rosa Salvatore, *Lettere inedite di Salvator Rosa a G. B. Ricciardi*, a cura di A. De Rinaldis, Roma 1939.
- ROTTGEN 2002
Rottgen Herwarth, *Il Cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino*, Roma 2002.
- SEGRE 1983
Segre Cesare, *Avviameto all'analisi del testo letterario*, Torino 1983.
- TAMBURINI 2006
Tamburini Elena, "Ut Theatrum Ars. Gian Lorenzo Bernini attore e autore", *Culture Teatrali* 15, 2006, pp. 67-108.
- TAMBURINI 2009
Tamburini Elena, "Dietro la scena: Comici, Cantanti e Letterati nell'Accademia Romana degli Umoristi", *Studi Secenteschi* 50, 2009, pp. 89-112.
- TAMBURINI 2012

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

TEATRO E NEUROSCIENZA 2008

Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo 16, 2008.

ZORZI, GIROTTO 2004

Zorzi Marco, Girotto Vittorio, *Fondamenti di psicologia generale*, Bologna 2004.

ἔφριξ' ἔρωτι, περιχαρῆς δ' ἀνεπτάμαν
Che brivido di piacere! Che gioia straordinaria! Spicco il volo.
(Sofocle, *Aiace* 693)

Questo volume raccoglie gli interventi presentati al 2° Convegno internazionale "Il teatro delle emozioni - La gioia" (Università degli Studi di Padova, palazzo del Bo', aula I. Nieveo, 20-21 maggio 2019). I diversi contributi mostrano la "teatralità" della gioia, ovvero la possibilità di rappresentare questa emozione sulla scena, negli spettacoli sia tragici che comici, e sono stati organizzati in quattro sezioni per affinità tematica ("La gioia fra tragedia e commedia", "La gioia e l'amore", "Realtà, illusione, apparenza, finzione", "Teatro e società") e secondo un ordine cronologico all'interno di ciascuna di esse: si è inteso cercare così un equilibrio fra l'approccio che intende le emozioni come il prodotto particolare di una società, legato ad un tempo e un luogo ben precisi, e quello che le intende come l'espressione universale di qualcosa di innato, di intrinsecamente umano, indipendente da qualsiasi condizionamento esterno all'individuo.

ISBN 978-88-6938-184-3



€ 16,00