

# ROMA CAPITALE INVISIBILE DEL TEATRO DEL SEICENTO

## DOSSIER

### Parte terza\*

*Il teatro della città che recita.  
Con un «Campionario» di documenti inediti*

a cura di Roberto Ciancarelli e Luciano Mariti

#### *Introduzione*

#### *«Campionario» di documenti inediti*

##### I - Il Repertorio

*La famosissima Opera intitolata Tanto fà la Donna, quanto vuole con il Laberinto  
intrigato d'Amore*

*Scheda per «La famosissima Opera»*

##### II - Strumenti di lavoro: scenari e generici

*Anonimo, Bravure da Capitano*

*Scheda per «Le bravure»*

##### III. Teatri segreti

*Anonimo, Il Festino del conclave*

*Scheda per «Il Festino»*

\* La prima e la seconda parte del dossier *Roma capitale invisibile del teatro del Seicento* sono pubblicate rispettivamente nei numeri 33 e 34 di «Teatro e Storia».



Roberto Ciancarelli, Luciano Mariti  
IL TEATRO DELLA CITTÀ CHE RECITA  
CON UN «CAMPIONARIO» DI  
DOCUMENTI INEDITI

PRIMA PARTE  
*Introduzione*

Il dossier *Roma capitale invisibile del teatro del Seicento*, di cui presentiamo la terza parte, conclude un percorso avviato con la pubblicazione di *Frammenti e scritture comiche* (2012) e del successivo *Teatro pubblico a pagamento e comici improvvisatori* (2013) che è caratterizzato fin dalle sue origini dalla scelta di circoscrivere programmaticamente gli ambiti di documentazione a materiali manoscritti inediti e sconosciuti.

Affidarsi alle fonti manoscritte e focalizzare l'attenzione sulle «zone d'ombra» ai margini dei contesti di definizione del teatro (ai margini di quell'insieme organico di materiali, testi, trattati, relazioni a stampa che restituiscono l'evidenza dei prodotti e dei risultati delle operazioni teatrali) consente, nel caso in particolare di Roma, di individuare le tracce di un'articolata costellazione di iniziative teatrali che sfugge alle cronache ufficiali ed elude quel sistema multiplo di prescrizioni e censure che rappresenta il «marchio di fabbrica», il fattore di limitazione che ipotoca possibilità e condizioni di funzionamento dello spettacolo romano. Dagli spogli di carte manoscritte depositate negli archivi romani emergono al contrario i caratteri magmatici di un sistema teatrale oscurato e «sommerso» con le sue forze in campo, le sue febbrili attività, con le peculiari risorse di adattamento e di compensazione che riflettono specifiche e originali modalità di organizzazione della vita degli spettacoli e si concretizzano in progressive e durature azioni di insediamento e di conquista degli spazi cittadini.

La documentazione della forza del radicamento del teatro nel contesto cittadino crediamo conferisca legittimità alla formula del «teatro di una intera città che recita» che abbiamo utilizzato e che desideriamo ora riproporre. Una formula che aiuta a rendere più chiare le immagini di un teatro che mette in scena le sue storie, le sue relazioni, i suoi protagonisti in un gioco di risonanze che ne potenzia e ne moltiplica gli effetti, la cui efficacia, a differenza di teatro professionale, è garantita e salvaguardata proprio dall'autoreferenzialità del contesto. Un teatro che è fatto da attori dilettanti appassionati (che sono cittadini immediatamente individuabili e riconoscibili che si rivolgono a un pubblico altrettanto riconoscibile di cittadini) che è articolato in una rete di azioni e di interventi che coinvolgono in relazioni di scambio e condivisione le istituzioni cittadine, dalle più umili associazioni di commercianti e artigiani ai più prestigiosi sodalizi culturali e interessano le gerarchie dei diversi poteri e dei più disparati mestieri cittadini<sup>1</sup>.

Per poter ricomporre in una cornice adeguata frammenti e tracce indiziarie del teatro romano del tempo, così come si ricava dal «campionario» dei manoscritti, crediamo opportuno, prima ancora di fornire indicazioni sui contenuti di questo Dossier, risalire ad alcuni dei temi esplorati nelle precedenti «puntate». A partire dal Carnevale, «vera accademia del teatro comico», matrice inesauribile di invenzioni e sperimentazioni, con i suoi depositi fondativi, con i suoi lasciti che riguardano la scoperta di tipi comici insoliti (di balordi, di monelli impertinenti, di villani, di forestieri, di stralunate presenze che popolano il mondo cittadino come il don Pasquale, il Raguetto, l'Ebreo, il Norcino che, prima ancora di esser trapiantati in commedia, compaiono proprio nei componimenti carnevaleschi recitati nei crocicchi e

<sup>1</sup> La partecipazione di personalità influenti, di eruditi e di intellettuali alle faccende miserabili del Carnevale e in particolare agli allestimenti dei carri delle giudiate organizzati dal popolino romano è testimoniata ad esempio da un manoscritto conservato alla Biblioteca Vaticana (Codice Vaticano Borgiano, 481, 1647 ca.) che dà conto di una raccapricciante mascherata che irride i funerali del Rabbino Manòach in cui è coinvolto, da protagonista, Melchiorre Plantrotti, parente del cardinale Montalto, esperto teologo, che per l'occasione si occupa anche della redazione del testo che è cantato da una compagnia di giovani nel corso della processione per le strade del Ghetto. Si veda a questo proposito quanto indicato in Roberto Ciancarelli, *Teatri di Maschere. Drammaturgie del comico nella Roma del Seicento*, Roma, Bulzoni, 2014, pp. 111-113.

agli angoli delle strade), con l'eredità di una produzione sterminata di mascherate, di serenate, frottole, contrasti, capricci dilettevoli e barzellette, di zingaresche e norcinate di vario tipo, ma anche di materiali, di stampi e frammenti comici che gli attori romani utilizzano nelle loro improvvisazioni in brevi azioni incentrate su burle, contrasti, lamenti, su grotteschi ridicoli e struggenti «addii al mondo» che sono destinati poi a irradiarsi nelle più disparate cornici del comico scenico.

Carte, brogliacci e scartafacci manoscritti conservati negli archivi cittadini danno poi conto di inaspettate primogeniture, di primati peraltro mai rivendicati dal teatro romano, come è il caso delle vicende che riguardano la faticosa nascita di un teatro pubblico e a pagamento per opera di Giovan Andrea dell'Anguillara (1550 ca.). Un'impresa alla cui realizzazione non sono estranee le esperienze di polimata dell'Anguillara che da autore utilizza strategie di scrittura fondate sul rifacimento, sulla riscrittura, sulla contaminazione e sulla riattualizzazione di materiali e si confronta con le logiche del mercato editoriale secondo modalità di azione e intervento che finiscono per collimare con la mentalità di un moderno impresariato teatrale<sup>2</sup>.

I documenti consentono anche di avvicinare i contesti in cui cresce e si sviluppa il «teatro della città che recita», fornendo ad esempio ragguagli sul fenomeno delle conversazioni teatrali che si presenta nelle forme di un agglomerato composito ed eterogeneo (per risorse e possibilità, per distinte e diseguali competenze e specializzazioni) di teatrini frequentati dagli artisti più rinomati, come il Bernini, Salvator Rosa, il Cavalier d'Arpino che sono impegnati in raffinate sperimentazioni, in «perpetue attività» tra teatro e pittura. Capita invece, in altri casi, che le conversazioni possano ospitare consorterie di perditempo e di sfaccendati con capacità di organizzazione che derivano da esperienze da festaioli in allestimenti carnevaleschi di carri delle giudiate che iniziano ad allestire nei loro ritrovi, con cadenze che progressivamente nel corso del Seicento si stabilizzano e si regolarizzano, farse e commedie che ricalcano e sviluppano i motivi elaborati in quelle tradizioni degradate. Alle competenze sceniche dei dilettanti romani e alle pratiche dell'improvvisazione è dedicata invece la «foto di gruppo» che ritrae cento

<sup>2</sup> Si vedano al proposito le considerazioni di Luciano Mariti, *Teatro pubblico a pagamento e Comici improvvisatori. Con un «Campionario» di documenti inediti*, «Teatro e Storia», n. 34, 2013, pp. 88-93.

moderni comici che si ricava dall'*Indice* di Giovanni Briccio (1630-1645 ca.). Un documento che offre preziose indicazioni sulle forme di una educazione al teatro legata all'esercizio d'attore, a un tirocinio e a una specializzazione nella parte che corrisponde a requisiti di identità, a qualità personali (gestualità, presenza fisica, linguaggio, professione) che si consolida nell'esperienza degli allestimenti.

Della varietà dei linguaggi delle maschere e degli espedienti che servono a suscitare effetti comici manipolando trasformando e deformando la lingua in parlato comico danno conto i frammenti ricavati da un campionario sterminato di sproloqui e spropositi, di lazzi verbali, di motti e detti faceti, di gerghi, di dialetti, di lingue locali o straniere riprodotte in forme caricaturali fino a includere il caso di una surreale dissoluzione del linguaggio sugellata dai lazzi e dagli «atti da muto» di un Norcino.

In questo Dossier torniamo a occuparci di interferenze e contaminazioni tra pratiche performative e strategie drammurgiche cui abbiamo dedicato spazio nelle puntate precedenti attraverso l'analisi degli schemi compositivi e delle complesse stratigrafie che caratterizzano la redazione di tanti testi teatrali romani manoscritti. Ripartiamo allora nuovamente dai metodi di composizione e dagli strumenti di lavoro utilizzati.

Il metodo di composizione dei dilettanti romani, identico a quello dei comici dell'Arte, è delineato nella dedica della *Tartarea* di Giovanni Briccio a Girolamo Signorelli:

[...] in materia di burle, lacci, botte, motti, facezie, inganni, groppi e bizzarrie, tutte son imitazioni de' passati scrittori, ovvero dipendono e sono simili a quelle; e che ciò apparisca vero, abbiamo le invenzioni di Plauto, Terenzio e altri antichi, così in comedie come tragedie; e, aggiunte a queste, le invenzioni di tanti autori moderni come Ariosto, Parabosco, Ruzante, Calmo, Oddi, Castelletti, Pino, Guarnello, il Dolce, Piccolomini, Cecchini, Marzi, Intronati, Sicino, Guarino, Tasso, Porta, Negri, Nobili, e altri che arrivano al numero di quasi trecento, oltre tanti innumerabili soggetti in penna di diverse Accademie e Compagnie come di Gelosi e altre, dove tra tante invenzioni credo che ben valente potrà chiamarsi quello che farà un'opera che di vecchio non abbia odore<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> La citazione è tratta dalla edizione moderna de *La Tartarea* (Viterbo, Girolamo Discepoli, 1614), in Luciano Mariti, *Commedia ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento. Storia e testi*, Roma, Bulzoni Editore, 1978, p. 4.

Sono dichiarazioni che non solo evidenziano una certa nausea per un tipo di spettacolo che ormai va fin troppo di moda, ma che indicano un intenso e continuo scambio di soggetti fra accademici e comici dell'Arte e spiegano la presenza a Roma delle raccolte di scenari utilizzati a turno da professionisti e dilettanti. A conferma della pratica improvvisativa e di metodi di composizione è anche un corposo «generico» per il ruolo di Capitano, che qui riportiamo (vedi *Scheda*). È anonimo e manoscritto, come lo è uno strumento di lavoro, e proprio per questo è prezioso: consente di rilevare aspetti del metodo improvvisativo raramente esplicitato dagli accademici<sup>4</sup>. Il generico, composto da «bravure», cioè da pezzi chiusi ma aperti alla variazione, ricavati da commedie rinascimentali e seicentesche e forse anche da pratiche spettacolari non certificabili, è la dimostrazione che il metodo compositivo si focalizza sulla composizione della «parte» (in termini moderni del «ruolo») e cioè sulla disponibilità di un ampio repertorio funzionale alla pratica improvvisativa. Il generico era uno strumento di pronto soccorso, che conservava il pezzo perché poi fosse «covato», ruminato, e riadattato dall'attore in altri contesti spettacolari. Scrive in un citatissimo passo Pier Maria Cecchini (Frittellino), frequentatore della piazza romana: «Debbe insieme chi legge oprar che l'intelletto comandi alla memoria che dispensa il tesoro de' premeditati concetti nello spacioso campo delle continue occasioni che la comedia porge» in modo che il «furto» appaia «patrimonio e non rapina»<sup>5</sup>. Allo stesso modo il comico dilettante Verucci si difese così contro le accuse di furto: «E anco non è picciola lode pigliando da vari luoghi buoni, e approvato da tutti saperlo poi mettere a proposito suo e tradurlo da una lingua in un'altra»<sup>6</sup>. Se questo materiale non fosse cucinato al fuoco vivo della scena potremmo pensare alla deprecabile pratica del plagio. Una pratica che tuttavia era largamente usata in letteratura: da Andrea dell'Anguillara, come abbiamo visto, e dai polimati (da cui il teatro professionale for-

<sup>4</sup> Una breve raccolta manoscritta di «risposte» rivolte al Capitano è pubblicata in Roberto Ciancarelli, *Sistemi teatrali nel Seicento. Strategie di comici e dilettanti nel teatro italiano del XVII secolo*, Roma, Bulzoni Editore, 2008, p. 174.

<sup>5</sup> La citazione è tratta da Pier Maria Cecchini, *Discorso sopra l'arte comica*, trascritto in Marotti-Romei, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 83.

<sup>6</sup> Virgilio Verucci, *Il servo astuto*, Venezia, Vecchi, 1610, prologo.

se prese esempio e coraggio imprenditoriale) che riscrivono volgarizzando, cioè attualizzando, dilatando, variando le opere classiche; una pratica che lo stesso Marino definisce «di rampino», legittimandola, se fatta ad arte, come aspetto del processo creativo<sup>7</sup>. Ma se adottassimo il criterio del furto anche nelle arti figurative, le quali ripetono variando, nessuno risulterebbe innocente (meno che mai l'architettura) e non avrebbe senso l'analisi iconologica. Al contrario di quanto si crede, la pratica del riuso scenico disponeva il pezzo alla dilatazione, alla contaminazione, al montaggio, producendo, nei casi peggiori, clichés e nei migliori, resurrezioni di senso.

Tuttavia, non si tratta solo di una meccanica della pratica di montaggio, propria anche delle altre arti. La destinazione finale, a teatro, è pur sempre una forma vivente e l'azione scritta, radice rinsecchita, transustanzia da una forma inorganica a una organica, diventa azione in vita, «organicità in moto», per dirla con Goethe che dichiarava, paradossalmente, di aver ricavato dalla drammaturgia shakespeariana il metodo per studiare la morfologia delle piante<sup>8</sup>. Generici e scenari fanno intravedere le radiografie scheletriche, lo stereotipo, il meccanismo dell'Arte, le radici rinsecchite di un fiore che è stato o che sarà di nuovo.

La drammaturgia d'attore implicava anche per i dilettanti un legame operativo più stretto con la scena e quindi con una forma mentis non tanto e non solo basata sul rapporto fra le parti, ma sul movimento, cioè sulla ripetizione in divenire che è la ripetizione-variazione (più vicina a una estetica musicale – forse prodotta dall'aurorale melodramma – che a una classicistica estetica «architettonica» dell'armonia fra le parti o delle proporzioni). Le forme organiche dello spettacolo non si possono scomporre se non «freddandole» (come direbbe un killer), ma non si possono nemmeno riprodurre in modo identico perché nell'evento spettacolare, a caldo, niente è immobile, fisso, concluso, ma ogni cosa ondeggia variando in continuo moto. Teoricamente ogni ripetizione è disposta alla variazione perché il pezzo finirà nell'abbraccio dell'attore, coinvolto nel suo movimento organico, come può una radice rin-

<sup>7</sup> Giovan Battista Marino, *La Sampogna*, a cura di Vania De Maldè, Parma, Guanda, 1993, p. 51.

<sup>8</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Morfologia delle piante*, in *Opere*, vol. V, Firenze, Sansoni, 1970, pp. 77-79.

secchita trasformarsi in fiore. Dunque l'improvvisazione non era dire e fare all'improvviso, perché quest'improvviso era in gran parte previsto e soccorso. Come ben sapevano i comici dell'Arte e gli stessi dilettanti romani, era lo stesso procedimento della ripetizione-variazione che però affidava la variazione al calor bianco della scena e al suo contesto vivente. In sintesi, ci si preparò con la ripetizione (utilizzando finché fu possibile il patrimonio drammaturgico) a non ripetere, e cioè a ripetere variando. Qualunque schema d'azione che a noi risulta infinitamente replicato (come ampiamente attesta la drammaturgia pubblicata) è perché a noi è rimasta in mano la ripetizione e ci è sfuggita tra le dita la variazione a caldo sulla scena.

L'improvvisazione non esiste: è ripetizione variata. Del resto, se ogni epoca ha il suo misterioso marchio di fabbrica, questa è l'epoca dello specchio, simbolo prezioso dell'universo barocco, con i suoi mutevoli riflessi, le sue immagini rovesciate, sdoppiate, illusorie: specchio come acqua gelata che sciogliendosi diventa simbolo della metamorfosi e dello scorrimento. È l'epoca della ripetizione variata<sup>9</sup>. Lo stesso Molière non si è mai preoccupato dell'accusa di plagio, sempre rimossa, nei fatti, grazie alla scena viva e all'*embodiment* attoriale, che permetteva di indurre nella scontata ripetizione mobilità e doppiezza di senso, confusione intenzionale, percorsi percettivi contraddittori, di andata e ritorno (per esempio, tra lazzi e sviluppi patetici).

In altri termini, per accostare questo e simili processi di composizione, naturalmente teatrali, occorre pensare il teatro non tanto come un'ideologia della simulazione, che invita a pensare alla copiatura, ma come un'estetica della stimolazione, una estetica delle forme vitali. E non solo in questo caso specifico. Il metodo del riuso<sup>10</sup> padroneggia-

<sup>9</sup> Sui procedimenti compositivi e sui rapporti fra vita teatrale, scrittura e letteratura drammatica in età elisabettiana è stimolante l'eccellente Raimondo Guarino, *Shakespeare: la scrittura nel teatro*, Roma, Carocci, 2010.

<sup>10</sup> Riguardo alla drammaturgia comica romana, cfr. Roberto Ciancarelli, *Frammenti e scritture comiche. Con un «Campionario» di documenti inediti*, «Teatro e Storia», n. 33, 2012, pp. 81-123 e dello stesso autore *Teatri di Maschere. Drammaturgie del comico nella Roma del Seicento*, cit.; sul riuso della parola nella Commedia dell'Arte, cfr. Isabella Innamorati, *Il riuso della parola. Ipotesi sul rapporto tra generici e centoni*, in *Origini della commedia Improvvisa o dell'Arte*, Atti del convegno internazionale (Roma-Anagni, 12-15 ottobre 1995), a cura di Miriam Chiabò e Federico Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1996, pp. 163-185.

to con tale maestria e inneschi di comicità e umore popolare tale da rendere le fonti repertoriali non più identificabili<sup>11</sup> salvò il teatro dalla pedanteria, e insieme permise ai comici professionisti di produrre in breve tempo numerosi spettacoli come richiedeva il mercato. Agli autori-attori dilettanti consentì una produzione editoriale (che concludeva molto spesso l'iter improvvisativo) di alte tirature e di larga diffusione con punte molto alte a Roma e Napoli, specie nella prima metà e di nuovo negli ultimi anni del Seicento<sup>12</sup>. Se teniamo presente anche la documentazione che abbiamo trascritto nella parte precedente di questo Dossier capiamo quanto contasse, anche per la drammaturgia dei dilettanti, l'autonomia performativa dell'attore, che aveva messo in crisi la tradizione drammaturgica. La drammaturgia dell'attore (professionista o dilettante) aveva messo in crisi la commedia classica, che si era aperta come una melagrana mostrando la colorita pluralità delle azioni sceniche dei comici, rendendole autonome vagabonde digressive migranti: paradigmaticamente «lazzi» (termine che indica l'actio per eccellenza distinta e deviante). Pezzi ormai atti a passare di mano per essere ripetuti, rimontati, riadattati, per essere «covati» e tornare a nuova vita scenica.

La drammaturgia d'attore e la scrittura dei poligrafi, come abbiamo detto, determinarono la rottura del guscio formale della commedia rinascimentale e classica, aprirono le porte alla bande dei comici che si avventarono sui materiali drammaturgici e poi su tutte le scritture funzionalmente performative. Rotta la rete, i pesci presero a ballare. In questo modo proliferarono nuovi comportamenti performativi auto-poietici, capaci di autoformarsi per forza di variazione, in movimento

<sup>11</sup> Fra i titoli delle opere inedite di Giovanni Briccio riportati dal Cartari (Archivio di Stato di Roma, *Fondo Cartari-Febei*, cc. 238r-241r) compaiono brevi composizioni, monologhi, dialoghi adattabili poi alle varie «parti» in commedia. Per quella del Capitano erano sicuramente utilizzabili la mascherata, *Il vanto del Soldato* oppure il dialogo in terza rima *Tra dui Capitani*.

<sup>12</sup> Sulle alte tirature e, in generale, sul fenomeno editoriale a Roma, cfr. Luciano Mariti, *Commedia ridicolosa*, cit., pp. XL-LXX. L'entità della produzione editoriale romana si ricava dal repertorio bibliografico romano di Saverio Franchi, *Drammaturgia romana, Repertorio Bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Sec. XVII*, Roma, Storia e Letteratura, 1988. Quella di area napoletana da Monica Brindicci, *Libri in scena. Editoria e teatro a Napoli nel secolo XVII*, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2007, in particolare dai grafici allegati.

tra scena, scritture e libri, pronti ad alimentare le tournées dei comici professionisti e le rappresentazioni dei comici dilettanti. Questo vale non soltanto per i materiali d'uso dell'improvvisazione ma anche per le drammaturgie distese, così come può testimoniare la redazione manoscritta di un testo, *La famosissima Opera intitolata Tanto fà la Donna, quanto vuole con il Laberinto intrigato d'Amore* di Compagnia Spagnola, 1659, tratto da *Las manos blancas no ofenden* di Calderón (vedi *Scheda*) che rappresenta un prezioso esempio delle operazioni di rielaborazione a Roma dei repertori del Siglo de Oro e che è caratterizzato dall'alternanza di dialoghi e scene sciolte in argomento, da ripetute e continue segnalazioni di spazi riservati alla drammaturgia d'attore. Il che significa anche che la drammaturgia dei dilettanti non è dissimile da quella dei professionisti, pur se resta la differenza fondamentale tra professionisti e dilettanti dovuta alla collocazione sociale dell'attore: il dilettante è inglobato nel contesto cittadino, ben riconoscibile nella sua individualità sociale; mentre il professionista che vive facendo la strana professione di attore quotidianamente diventa lo straniero, diventa atopico, è altro rispetto alla città. Ed è proprio su questa atopia che si costruisce la differenza culturale del teatro rispetto alla cultura inglobante che è il motivo primo della sua oscura fascinazione.

Tuttavia, quello che viene alla luce della città che recita, pur attraverso la forma privata del manoscritto, non è tutto. La maggior parte degli spettacoli – dato che il teatro non è ancora pubblico – si svolge nelle microcorti o nei palazzi signorili, all'ombra del privato. Una dimensione che ci sfugge, ma di cui la cronaca dà avviso, per esempio quando spesso ci informa, quasi compiacente, di «commedie secretissime». A volte di queste ombre vive resta qualche traccia. Come *Il Festino del conclave*, che qui pubblichiamo. E allora si scopre una Roma trasgressiva, abile nel cogliere tutti i sapori del proibito. Una Roma che non è stata mai bacchettona, tanto meno durante il Carnevale, e dove la censura non ha mai spaventato nessuno. Ci piace dunque chiudere questo nostro viaggio fra le carte inedite, segnalando l'esistenza di un teatro ancora più invisibile e sommerso, e tutto da scoprire.

SECONDA PARTE  
«Campionario» di documenti inediti

I criteri adottati per l'edizione dei testi sono analoghi a quelli indicati nei precedenti Dossier.

Nel campionario, la parte da p. 224 a p. 243 è stata curata da Roberto Ciancarelli, la parte da p. 243 a p. 266 da Luciano Mariti.

I. *Il Repertorio*

Il testo manoscritto *La famosissima Opera intitolata Tanto fà la Donna, quanto vuole con il Laberinto intrigato d'Amore* di cui di seguito si fornisce una trascrizione limitata al primo dei suoi tre atti, è la rielaborazione della commedia di Pedro Calderón de la Barca *Las manos blancas no ofenden* (1640 ca.). Del ritrovamento di questo manoscritto e dell'individuazione della fonte calderoniana ho dato notizia in una relazione (Roberto Ciancarelli, *Vestire e adornare i testi, separare «aurum e sterquilinio». Annotazioni su rielaborazioni e adattamenti dal repertorio spagnolo*) presentata in occasione del convegno «La Comedia Nueva e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto», Giornate internazionali di studio, Università di Roma Tre, 19-21 gennaio 2015, i cui atti a cura di Fausta Antonucci e Anna Tedesco sono in corso di stampa nella collana «Biblioteca dell'Archivum Romanicum» della casa editrice Olschki. Il manoscritto romano si compone di circa 60 carte (cc. 204r-262v) e presenta, a corredo del titolo, intestazioni che riguardano la datazione (1659), la provenienza («mai recitata; Spagnuola») e la significativa attribuzione dell'appartenza dell'opera al repertorio di una «Compagnia Spagnola».

Da: *La famosissima Opera intitolata Tanto fà la Donna, quanto vuole con il Laberinto intrigato d'Amore* (di Compagnia Spagnola, 1659), in *Opere Sceniche Diverse in Prosa*, Archivum Romanum Societatis Iesu, Opp. N.N. 398, cc. 204r-222v.

*La famosissima Opera intitolata Tanto fà la Donna, quanto vuole con il Laberinto intrigato d'Amore*

Personaggi

Federico P<sup>o</sup> Inamorato

D. Carlo Colonna 2<sup>o</sup>

P<sup>o</sup> Servo di Federico

Duca Enrico Padre di Lissarda

Pantalone servo della P.ssa Serafina

Dottore maestro del P.pe Cesare di Guastalla

Donne

Lissarda P<sup>ma</sup> Dama amante di Federico

Serva sua fantesca

P.ssa Serafina Duchessa di Belfiore

Una Serva, o un Servo

Corte

Soldati

Sonatori

per la Comedia

Lettere assai

2 gioielli – 2

Uno stilo

Per l'apparatore mutacione di scene La P<sup>a</sup> in Milano

La 2<sup>a</sup> in Miraflor

La 3<sup>a</sup> Guastalla

Per la serva di Lissarda

Un avito di pagio con calza braga; o, come le parerà

in quest'opera sono tre i cortei

Milano 1<sup>a</sup> corte

Da principio la Comedia è in Milano

La Corte della P<sup>a</sup> Serafina in Belfiore, paese del mantovano

3<sup>a</sup> Guastalla Corte del P<sup>e</sup> Cesare

[atto 1]

*Lisarda – serva* Non men felice che affortunata chiamar si può chi dicendo amante si trova corrisposta ma quando per il contrario sommersa si ritrova in preda dell'oblio, vassalla del disprezzo, tradita la sua fede, vilipeso il suo amore e messo in dimenticanza l'honore. Allhora appunto il suo vivere è un dilatato morire e servendosi la memoria del ben perso d'un insoportabile martire solo brama per sollievo delle sue pene. La spietata disperatione nella quale al presente infelice mi ritrovo, vedendo nella freddezza di Federico trionfante l'ingratitude tirannizzato il mio affetto, e senza ricompensa al mio perduto honore.

*Serva* Signora il dar fede alle lusinghe delli huomini è un fidarsi dell'inganno, un dar credito alle bugie, ed esser sempre pagati con la moneta del tradimento. Avanti che possiedono il fin del suo desio, sono tutti nella finta apparenza figlioli dell'istessa fedeltà, ma subito che arrivano al desiderato impero del possesso allora appunto diventano tiranni, ingrati all'obligationi a variabili nella sodezza di fede, ragione, che comunemente siano tutte le donne forzate a dire maledette le donne, che in huomini si fidano et io mi conformo con questa istessa opinione ritrovandomi nell'istesso Laberinto intrigata con quel furbaccio e manigoldo di N., servo di Federico vostro amante, di lui servo, e compagno di vostri tradimenti *in questo*

*Servo* Le vede saluta Lisarda, e con sdegno de sguardi alla *Serva* si mostra sdegnato; *soggetto* Lisarda ricerca di Federico; servo non saper altro di lui, che haverli dato commissione d'allestirli il viaggio; Lisarda lo ricerca dove vada; lui saper altro che l'haverli comandato il venire da sua parte ad avisarla e dirli anco avanti che si parta, che si transferirebbe alla sua presenza per riverirla.

*Lisarda in disparte* dice Ha spergiuro amante *in questo*

*Federico* Vede ingelosita Lisarda, e che sdegnosa se retira *soggetto* in disparte, e lui gli cerca la caggione

*Lisarda* Il tradimento è un mal contagioso, e temo che vicina à voi non mi s'attacchi il male

*Federico* Chi seco porta l'antitodo di fede non teme li rigori del contagio

*Lisarda* Il sospetto è sufficiente à rimediare il danno

*Federico* Danno antiveduto senza caggione, lo giudico pazzia

*Lisarda* Pazzia sarebbe il confidarsi troppo, quando la sperienza vi palesi il danno

*Federico* Il medicarsi in salute è un mettere in contingenza l'alteratione d'humori

*Lisarda* Amore e la gelosia sono medici sospettosi

*Federico* Quando Amore e le obligationi sono riconosciuti e svaniscono i sospetti more la gelosia

*Lisarda* La lontananza del remedio lascia rifieddato l'amore, l'obligationi in oblio e trionfante la gelosia

*Federico* Non lo nego in soggetti ordinarij; ma in quelli dove alloggia la nobiltà sarebbe un grave delitto

*Lisarda* Federico, non ci è regola, che non patisci eccezzione

*Federico* Il vostro equivoco modo di parlare confuso mi rende

*Lisarda* La vostra macchiata conscienza vi renderà capace

*Federico* Ne la candidezza della mia fede non si trova macchia

*Lisarda* Nella mia fede s'alloggia sempre la purità

*Federico* Nel mio vastissimo amore risplende la Costanza

*Lisarda* La variatione, e la fermezza sono sempre inimiche

*Federico* Com'Amante, e fedele vi hò sempre servito, com'obligato son pronto à sodisfarvi; ma condannandomi à torto chiamate anche in mio agiuto lo sdegno

*Lisarda* Come fedele mi lamento, com'offesa mi lagno, e come da voi tradita  
reclamo dal Ciel implacabil vendetta

*Federico* Anche vi offesi?

*Lisarda* Nel havermi tradita

*Federico* Per qual raggione

*Lisarda* Perche la vostra repentina partenza cagiona in voi la mutatione e  
contra di me il disprezzo

*Federico* Bellissima Lisarda, non niego la mia partenza non men violenta  
che sforzata, cagionata dall'obbligo di Cavaliero per ritrovarmi ad un Duello con  
un mio inimico in Mantua dove per la mia reputatione è forzosa la mia partenza,  
e per darvi avviso vi mandai il servo

*Lisarda* Stimo la cortese diligenza assicurandovi in premio di essa che al  
felice ritorno vi darò veri segni della mia gratitudine

*Federico* Solo vi prego avanti di partirmi di lasciarmi bagiar la candida vo-  
stra mano

*Lisarda* Ó questo non farò mai sin'al vostro felice ritorno

*Federico* Perche questo gran rigore

*Lisarda* Per hora così comandano Amore, e miei sospetti  
*e finge andar via*

*va a sentire nella cantonata*

*Federico* comanda a N. licenziarsi dalla serva che con *lazzi di sdegni* lei  
parte e loro restano

soggetto

*Servo* ricerca a Federico la cagione della sua impensata resolutione, e muta-  
tion d'affetto

*Federico* Senti Amico, è pietosa compassione la caggion, che mi muove à  
lontanarmi da Lisarda. La Prencipessa Serafina, la Duchessa di Belfiore, Cielo  
delle maraviglie e serafin di tal Cielo, ambitiosa d'illustrar de Milan à quella Cor-  
te, con maestoso corteggio partì di Miraflor per godere le feste (che per la nascita  
del Glorioso Ispano Infante celebravano quei fedelissimi Vassalli) comparsi come  
Aurora in quel Horizonte, sol risplendente in sua ellitica, Privilegiata Pianeta in  
sua sfera, Zifra delle maraviglie, et il perfetto in impossibile del vezzo. Nel ve-  
derla, il suo merto fue un amorosa preda delli miei sensi, l'infinito del suo [...]   
diede l'essilio alla mia libertà la mia schiavitù la chiamai felice, le Catene suave  
solliievo alle mie pene, la nobiltà del mio natale me prestava l'ardire, la riverenza  
raffrenava li miei amorosi impulsi, la maestosa grandezza mi cagionava rispetto, la  
neve delle sue candidissime mani, temperavano in me li rigori de suoi fulminanti  
sguardi, che come infocati strali mi cagionava timore, dubioso che intenerio il  
mio Core non si liquefacesse alla di lei presenza; Come Amante pativo, e come  
prudente tacevo, e senza palesar il mio fuoco con le speranze sollevava il mio  
tormento, et intenerito il cor conservava nel mio petto come in Immortal urna  
le mie rovine. Si diedero sin'alle feste, principio alla di lei partenza di ritorno à  
Belfiore, restò privo di luce il giorno, Milano attenebrato, io senza rimedio e fatto  
[...] suo fuoco seguì il suo viaggio, Incognito arrivai à Miraflore ascoso mi celai

in quella Corte per fuggire il nome d'ardito, e temerario; ma in quella notte, che molti Cavalieri e Principi pretensori havevano ordinato un maestoso festino in segno d'allegrezza del suo felice ritorno e desiderata venuta; io allhora fatto una mercede stanca dalla porta ammirato contemplava in Serafina un beltà Celeste, la longhezza del tempo trasportandomi in extasis per sei hore un brevissimo minuto mi parsero; retirossi Serafina al suo Appartamento, deserta restò la sala del Correggio, et io immobile restai nel mio luogo quando in un'istante sentij nascere la confusione, e con strepitanti gridi il ricercar soccorso qual invocando il Ciel qual l'acqua per estinguere il virulente fuoco che nell'Appartamento della Principessa Serafina triunfante faceva tributare al suo Impero le più ricche Adornamenti negandoli la gratia ad oro, Argento, broccato, e gustosi recami, et pretiose pitture, che in un medesimo tempo accostandomi all'Appartamento di Serafina viddi che già mezza spogliata invocando il pietoso favore fuggiva l'Afflitta Principessa per ritrovare scampo, che seguitata dalle voraci fiamme che frettolose la ricercassero, non so se per riverirla a adorarla come nuova Proserpina, ò forse per vendicarsi de tanti inceneriti cuori che con suoi cocenti sguardi haveva consumato. Io allhora animoso mi presentai al rigor dell'Incendio, e qual pietoso Enea servij d'Atlante al suo Cielo; Mancò il vigor naturale nella smarrita Principessa, restarono ofuscati i suoi bei occhi, il volto impallidito, li labri persero i suoi vivi colori, le candidissime perle de suoi denti fecero prigionie la lingua acciò che non godessi la licenza del ringratiar obligata al di me ricevuto beneficio (Premio dell'infelice che serve senza fortuna). Rubbaronla de mie bracci li parenti, e suoi servi, li resi l'adorato pegno, che come dono del fuoco durò tanto quanto in un sfortunato durono li sonniati tesori, ma vedendomi privo del meritato premio d'una devota gratitudine come ricompensa (degnà attione d'un animo generoso) industrioso, et ardito mi risolsi di rubbarli dal petto un gioiello per premio del mio valore, stimato da me non per il pretio dell'oro, ne per la valuta del Diamante; ma solo per veridico (se ben mutolo testimonio) del premio che merta un fid'amante, assicurandomi in esso che mi servirà col tempo di credito alla mia fede, per premio alli miei servitij, per gloria alle mie finezze. Questa è la Gioia, che mi l'ha concessa, la fortuna, l'idolo che adoro è la Principessa Serafina, che mi allontana dal bello di Lisarda, e la di lei insuperabil bellezza, il mio viaggio è per Miraflore, dove confido meritar servendo ò disperato di guiderdone viver sempre penando. Questa è la caggione Amico della mia partenza e pronta resolutione, che dici?

*In quello Lisarda che ha sentito il tutto viene all'improvviso, l'assalta, e gli leva dalle mani il Gioiello, e finge gettarlo al fiume*

*Federico* Che fai tiranna usurpatrice rubbando il Tesoro che à prezzo di fatiche e con pericolo di vita ho acquistato? Perche ti dimostri tanto crudele?

*Lisarda* Per estinguere il tuo fuoco nel torrente del fiume

*Federico* Forsi insuperbito il Cristallo gli porterà rispetto, e forsi

*Lisarda* Forsi vinto dalle mie preghiere vendicherà li miei aggravij

*Federico* Non esaudirà le tue preghiere tiranna temeraria!

*Lisarda* Il negar la fede ad un testimonio falso, non è tirannia ma più tosto giustissima vendetta

*Federico* Lisarda per vendicarti ti sei prevalsa dal elemento dell'acqua in mio danno

*Lisarda* La purita del liquefatto Christallo si mostrò favorevole alla mia verità

*Federico* Sei Donna ingannatrice, e crudele

*Lisarda* E tu un indegno, e spergiuro Cavaliere

*Federico* Lisarda sono risoluto

*Lisarda* A che à

*Federico* A prevalermi del vento per vendicarmi dell'acqua

*Lisarda* Forsi come veloce riporterà a Mirafior avanti di partirti li miei aggravij

*Federico* Ingratissima Lisarda, così si fanno le vendette

*In questo cava Federico una lettera amorosa*

*che gl'haveva mandata Lisarda la*

*straccia, e la getta al vento*

*Federico* Andiamo N. e voltandosi à Lisarda adirato dice Per non vederti ingrattissima Lisarda ti volgo le spalle, e va via

*Lisarda* Partete ingrato, et infido Cavaliere, che per vendicarmi della tua crudeltà mi prevalerò de potentissime industrie, e con esclamar dal Cielo giustissime vendette. La tua memoria mi sarà noiosa, la nuova della tua morte assai felice, alle tue disgratie dilettevole, e gustosa vendetta

*Serva* riprende Lissarda della temeraria resolutione, per haver gettato al fiume il Gioiello cagione che sdegnato Federico s'è partito in collera, e risoluto

*Lisarda* alla serva [...] N. che donna sdegnata, nobile, e tradita, che vilipesa dall'Ingratitudine, et il dispregio d'un infedele Amante, chiama in suo aiuto la ferocità delle fere il rigore delle furie, le stratagemme de Sinone, e lasciando in oblio l'immensità de periglio animosa l'incontra [...] chi la seguita, e bramosa di vendetta, baldansosa, e trionfante gode il premio della desiderata impresa.

*Serva* La vostra resolutione è troppo temeraria, l'impresa difficile, l'inimico baldansoso, e trionfando assente, e mutato l'affetto in altr'oggetto, e armato d'ira, e di sdegno, non so con quale industria potrete in una incerta vendetta sodisfar amore, et il vostro honore.

*Lisarda* Senti Amica, con haver levato il Gioiello dalle mani di Federico hò intorbidato la fede ad un potente testimonio, che appresso la Prencipessa Serafina in lei accrescerebbe l'obbligo, in me l'oblio, con il gettarlo all'Acqua hò condannato à morte le mal fondate speranze di Federico di meritar il premio d'una grata corrispondenza, con che mi rendo sicura, che fra tanti pretensori della Prencipessa Serafina non lo possa obligare con svantagiosi servitij; finì con Arteficio l'haver gettato all'acqua l'acquistato Gioiello; ma ritrovandomi alla mano un altro, che d'adorno mi servava al petto in luogo d'esso, con apparente violenza facilitai la credenza in Federico, nacque in lui lo sdegno, in me la gelosia; ma vedendo che risoluto parte per Mirafior à dar principio all'Amore Aringho pretesi con industria dissarmarlo del credito, et testimonio dell'obligatione appresso la Prencipessa Serafina; et io fra tanto disponermi risoluta a vestirmi in habbito verile, e partirmi

per Miraflore, e con le sue istesse armi, e con il medesimo Gioiello far vane le sue diligenze, e la sua servitù privarlo del suo preteso guiderdone

*Serva* Lodo l'industria, ammetto la resolutione, ma non ritrovo modo di poter sodisfar al ritorno di Enrico vostro Genitore, quale ritrovand[ov]i assente da Milano senza la sua licenza, potrà cagionar in lui un honorato sdegno, e esercitar sdegnato una giusta vendetta

*Lisarda* Il mio male ha dibisogno di rimedio, e non di consiglio, avvertendoti, che sono risoluta che travestita in habbito di Paggio, et io d'incognito Prencipe usurpando il nome di mio cugino il Principe Cesar Gonzaga di Guastalla da niuno cognosciuto in quella Corte per la ritrettezza in che lo conserba la di sua madre la Duchessa, darrò fede al mio industrioso inganno, e partiamo?

*Serva* Io nacqui per servirvi. Andiamo à disporre il tutto *e vanno via*.

### Corte di Guastalla

*Principe Cesare vestendosi accomodando i capelli, e dandole l'acqua per lavarsi le mano vestito con*

*Giubbone d'huomo, e vesta di Donna*

*Principe Cesare – Dottore – Servi et il Barbiere*

*P.<sup>e</sup>* dice al Dottore che legga alcun accidente de romansi de Cavalieri innamorati. Dottore legge l'amori che passorono fra, e Diodamia in questa forma.

*Dottore* Nella Primavera de suoi verdegianti anni prigioniero stava il valoroso Achille della beltà di Diodamia, sprezzi com'amante per servirla l'amata libertà, et chiamandosi felice nell'Infelicità d'haverla persa, Tetis sua madre compassionando il suo male, li comandò, che in habbito femminile la cortegiasse, e servisse, lasciando al tempo il remedio; Affortunato chiamossi in quell'haiuto, vedendosi che quei favori, che gli negava l'habbito verile generoso li concedeva il feminil'adorno.

*P.<sup>e</sup> Cesare* Non leger più Dottore; restate meco solo, et licenziati gli altri Tutti partirno restando solo il Dottore, et il Prencipe Cesare Invidioso mi rende la felicità d'Achille, e la pietà di Tetis sua madre, vedendo in me troppo diversi, mà contraria verso di me la fortuna; s'Achille meritò il nome di Amante di Deidamia, io di superior beltà mi confesso idolatro, se il feminil vestito gli concesse il fortunato premio d'amorosi favori, io nel medesimo habbito trà femminili compagni privo languisco dell'ogetto ch'adoro. Sì Tetis per dar sollievo alle sue amorose pene gli compassionò pietosa, à me la spietata mia madre in feminil prigione gode de miei tormenti, e privandomi del signoril corteggio di Dame, m'allontana, e mi nega il dichia[ra]rmi vassallo della Regia Deità d'Amore, e senza applicar remedio al fuoco in che mi brugio accrescendo materia maggiore alle fiamme, com'Innamorata fenice gode del mio martire, morendo senza rinascere.

*Dottore* Signore se la spremintata fede, e la mia antica servitù è degna di ricompensa, in premio d'essa, vi supplico il voler palesarmi il sogetto adorato, cagione de vostri disgusti, acciò che offerendovi in vittima la vita mi disponga, potendo, a rimediar il vostro martire.

*Prencipe* Hò gusto il sodisfarvi; l'oggetto chi adoro è una cifra del vero epilogo delle gratie, il tutto senza mancar nulla dell'immaginabil della perfezione. Il nome è Serafina Duchessa di Belfiore, serena del fuggitivo Pò, e Serafino del mantovano emisfero.

*Dottore* Gl'havete mai parlato?

*Prencipe* Nò, Amico.

*Dottore* Dove l'havete veduta?

*Prencipe* Nel mio palazzo, con occasione d'esser venuta alla nostra palazzina per rivedere mia madre, allhora à punto l'industria mi diede luogo di vederla senza esser da lei veduto, non ostante gli ordini de comandi di mia madre, che mi servivono di molesto impedimento.

*Dottore* Desideroso mi rende il saper il modo, e la maniera come havete havuto campo di contemplar il di lei merito, e pellegrina bellezza sufficiente à cattivarvi li sensi.

*Prencipe* Sarebbe un atto di crudeltà, e poca stimazione della vostra fedeltà il negar la gratia, e per non mancar al debito di Signore in riconoscere l'obligatione de servitij, in breve vi farò palese il tutto.

#### Naratiba

Sappiate Amico, che la Prencipessa Serafina hebbe notizia dell'ardente desio, che haveva la mia madre di rivederla, e servirla, ma ritrovandosi in letto indispota si prevalse della diligenza di un servo per darli sicuro avviso, l'affetto, e la puntualità carregarono assieme, la tranquillità del tempo gl'offerse l'opportuna occasione del felicissimo arrivo alla nostra Palazzina, l'allegrezza di mia madre con il devuto corteggio diede affettuose demonstrationi dell'estimatione, che per devuto tributo consacrava all'incomparabile suo merito. Hebbe il desiderato ingresso nell'Appartamento di mia madre, et io senza esser da lei veduto, viddi un impossibile del bello, un humanata Deità, una Pallade nella bizzarria, nel legiadro una Venere, nel discorso una Minerba. La stanchezza del viaggio diede licenza al riposo; retirossi Serafina al prevenuto Appartamento, che contiguo al mio solo un debbole transito e un debole muro serviva di distanza. Ma io che allhora godevo d'un insatiabile desio di contemplar più diffusamente l'infinito delle sue gratie, et il singulare delle sue perfezioni, fatto un vigilante Argo, et un industrioso Mercurio mi risolsi à far un piccolo respiro al muro, sufficiente a contemplare affortunato il compendio delle maraviglie, e attento aspettai l'occasione di poterla veder. Riportarono li servi di mia madre in cammera della Principessa Serafina le vivande; che finito di cenare se licenziarono per servire mia madre. Restò sola Serafina, la quale dappò un breve passeggio diede licenza al despoglio de ricchi Adornamenti. Restò in habbito soccinto Serafina, et io allhora giudicai, che la natura si lamentasse con ragione dell'accidental arteficio, vedendolo sì fruttuoso. La candidissima mano la serveva per instrumento di dar la libertà all'intrecciati capelli, che liberi serpeggiavano nel condensato cristallo, e pura neve d'una marmorea statua, formando un recamo vistoso di smalto negro su' la candidezza di un imbronito Argento, formavano una tavola de scacchi, dove il figliolo di Citera ambizioso, e superbo invitava ad un prezioso guadagno. Spogliossi dell'eburnee

colonne il vermiglio color di seta, che si bene s'avantavano d'esser di color di fuoco per imbelle si confessarono di poter garegiar con tanta neve. La solitudine diede licenza al sospettoso recatto, dove nell'intrare in letto, viddi, A' Cielo, senza il candido velo che de latea superficie li serviva, che per il sottile trasparente generosa dispensava le gratie all'occhio di poter contemplare la serenità d'un sovrano vedere, dove lei vinta dalla stanchezza diede licenza al sonno di correre le bandinelle delle palpebre a i duoi suoi eclissati soli et in quella guisa lei hebbe il desiderato riposo. Io il martire, il mio desio l'incendio, la mia libertà la prigione, li miei occhi il castigo, la mia industria il dissinganno, la mia vita un sventato morire (cagionato dalla schiettezza de comandi della spietata mia madre, condannandomi all'inferral pena di Tantalo a sfortunato). Questo è il mio male, Serafina è l'oggetto chi adoro, le mie speranze vane, divina la sua beltà, infiniti li pretensori non men bizzarri che armigeri; hora vedi l'infelice stato in che mi ritrovo?

*Dottore* Signore al vostro male la brevità del remedio m'induce à darvi consiglio di stabelire una ferma e soda resolutione.

*Prencipe Cesare* In che maniera, e con che industria?

*Dottore* Di risolversi incognito à partirsi per la Corte della Principessa Serafina dove servendo per meritar acquistarvi à prezzo di fatiche il premio del vostro desio.

*Prencipe Cesare* Ò questo lo giudico impossibile vedendomi privo di quei attributi martiali, ne quali li pretensori della Principessa Serafina si ritrovano troppo versati, e dove in publici Tornei han fatto maestose prove del lor eroico valore sufficiente d'accreditar il loro merito appresso lei, e d'una degna e superiore estimatione.

*Dottore* Hò questo non vi infastidisca sapendo che alle volte le Donne si dimostrano più obligate della tenerezza, che del vigore, della modestia, che della bravura, servavi per esperienza la Bizzarria d'Orlando quale pretese per Armigero la Bellissima Angelica, la quale non facendo conto della sua servitù gli messe in obbligo, per ricordarsi di Medoro da dove inferisco che come Amore è di tenera età s'appassiona e si dimostra più favorevole à chi sà servir humile, e cortese, che verso di chi imperioso pretende obligar con violenza, e se il merito delle grazie che vi ha comunicato il Cielo in vittima de consacrar al servizio della Principessa Serafina vivete servendo che forsi le pretensioni d'altri Rivali resteranno infruttuose.

*Prencipe Cesare* Stimo il suo consiglio, dispone la mia partenza che io come versato nelli essercitij femminili, risoluto pretendo che in habbito femminile, oscurando il mio natale e servendola di Damicella all'Immitatione de Aquila acquistar li pretesi favori.

*Dottore* A disponer il tutto parto, Ambizioso di servirvi.

*Prencipe Cesare* Et io per assicurar la mia sospettosa madre vado al suo appartamento fin all'arrivo della vicina notte, e vanno via.

Belfiore

Corte della Principessa Serafina

*Principessa Serafina, la Serva e*

*Pantalone* Signora intanto ecco che la campagna baldanzosa, e superba gode della vostra presenza, riconoscendovi come Suprema Aurora di quest'amore vive, e dilitiose campagne V.A. fatta preda della malinconia, la quale incomunicabile vi rende all'applausi de vostri fedeli vassalli, quali con uniforme giubilo vi danno il nome di legitima herede, e Signora, di questo stato di Miraflore non men meraviglia, che confusione mi cagiona.

*Principessa Serafina* Né l'imperio de vassalli nella loro devota obediencia, né il corteggio di diversi Principi, nulla mi ralegrano, disingannata dal Tempo, dimonstrandomi con l'esperienza, che allhora quando era una semplice si ben che nobile Dama nisuno mi cognosceva; li vassalli nelle pretensioni dello Stato, avanti il possesso, tutti me negarono l'obediencia, e li Principi stranieri si smenticarono del signoril corteggio, indicio sufficiente, che non aspiravano alla nobiltà del natale, né alle prerogative del posto, ma solo all'interessi di fortuna, et alle ricchezze.

*Serva* Forsi Signora il sospetto, e timore di non sentire con la negativa il disinganno li rifeffò l'affetto, e cagionò in loro la mutatezza e rifeffò la lingua.

*P.ssa Serafina* Poco prudente chiamar si può la donna, che industriata dall'esperienza non diventa scolara, e maestra dell'accidenti del tempo. Ditemi Amica, se nel periglioso bisogno dove la vita spettasse la morte violenta, una Dama si vedesse abbandonata affatto da molti che con finte apparenze si dimonstravano affettuosi pretensori, e nissuno si disponesse al soccorso, che sentenza in favore si potrebbe decretare.

*Serva* Dico Signora, che se fosse il Giudice li condannarei risoluta alla sentenza d'un'implacabil sprezzo, e un'incessante odio.

*P.ssa Serafina* Assagurai questo? Dimi, che fede potrò prestare à tanti pretensori che ansiosi di meritar la mia mano allhora appunto che affettuosi si dimonstravano in un medesimo tempo, ritrovandomi esca di fuoco et immersa tra le fiamme, e accecata dal fumo, nissuno si mosse à disponer la di loro vita per salvar la mia; e voi tu che dia fede à chi sprezzò il mio soccorso lasciandomi abbandonata in braccio al pericolo d'una spietata morte?

*Serva* Il negar la ragione dello sdegno di V.A., serve un chiamarsi inimica della giustissima ragione; ma solo vi suplico il farmi noto chi fu l'affortunato, che liberandovi di tanto evidente periglio, meritò il nome d'immortale.

*P.ssa Serafina* Amica godo del beneficio; ma non del cognoscimento del beneficante, cagione che il mancamento vitale de sensi conturbati mi negò la gratitudine degnamente devuta. Il premio a chi animoso e bizzarro mi concesse la vita, solo doppio conobi, che il pietoso liberatore, forse sarebbe sogetto di poca stima, trovando mancarmi solo un piccolo gioiello, che pendente al petto lo portava, stimato da me, non per la valuta, e prezzo dell'oro, ma per la squisita sottigliezza dell'arte dove in cifra scolpito si ritrovava il mio nome, e cognoscendo ciò, dico che il Predatore d'esso, havendosi fatto di tanto piccolo dono, in premio di tanta heroica, et imparabil attione, fosse sogetto di poca stima o forsi che la disconfidenza del guidardone l'obbligasse à premiarsi di sua mano, *in questo*

*Don Carlo* Desideroso di riverire à V.A. feci in conformità li suoi comandi, allestire le tre gondole, se forse V.A. voleva divertirsi con la pesca, ma vedendo

che insuperbito il Pò di credersi affortunato di servirvi d'Atlante arrogante disfidò nella fierezza il mare, parte che vedendolo così infuriato dubitai, che la sua superbia si smenticasse del dovuto rispetto, e per ciò le feci ritirare fin che mansueto se ne stringesse humile alli suoi soliti confini.

*P.ssa Serafina* Stimo la diligenza, e lodo la vostra antivedenza del periglio.

*Don Carlo* Pregassi il Cielo Signora, che così se temperassi lo sdegno di chi avara de favori, ingrata alli preghi con la Borrasca del disprezzo nega la felicità del desiderato Porto.

*P.ssa Serafina* Basta Don Carlo non più per hora, che col tempo intenderò il tutto delle vostre enigme, venite meco dove sopra l'Argini del Pò goderemo la dilitiosa Campagna *in questo*

*Federico* (saluta la Principessa Don Carlo ingelosisce) Riverisco V.A.S.

*P.ssa Serafina* Godo in estremo la vostra venuta.

*Don Carlo* La venuta di costui intorbida la favorevole commodità di rappresentare il mio reverente affetto verso la Principessa.

*Federico* Con haver ritrovato Don Carlo con la Principessa Serafina, conosco la competenza, e al primo gioco d'amore, ho trovato la gelosia.

*in disparte*

*P.ssa Serafina* La vostra impensata venuta mi rende curiosa di saper la cagione.

*Federico* La mia venuta la ricerca l'obbligo primo di riverir a V.A. come mia assoluta Signora; la seconda per difesa della mia reputatione, havendo inteso per publica fama d'un editto mandato fuori d'ordine di Don Carlo quale asserisce e si dichiara, col dire che niuno è degno nel mondo di servire V.A.; editto al mio parere troppo ardito, e temerario.

*Don Carlo* Forsi l'ho fatto intendere conoscendo il sopra natural merito di V.A., in tutto superior al merito di qualsisia pretensore ed aspirante ad esser Amante.

*Federico* È bugiarda la fama sapendo che il Cavaliero chi ha saputo liberarla dalla morte la di lei pretiosissima vita è degno di pretendere favori, e anco di meritarsela.

*Don Carlo* Non niego che tal obligatione resta degnamente privilegiata; ma per fuggire l'impenetrabil modo di parlarvi confuso vi prego il palesar il nome, acciò resti nella Principessa viva l'obligatione, e posposti gl'altri pretensori, et anco la di lui gloriosa attione premiata.

*Federico* Tal che mi confessate, che costui saria più degno d'ogn'altro pretensore e degno anche di maggior ricompensa.

*Don Carlo* *in disparte* Federico la vostra passione in defeso di quello incognito Cavaliero mi pare alquanto affettata e disidero dilucidar il vero, rimettere l'essame al Tribunal della Campagna.

*Federico* Così è vero, e puntuale vi attendo ad essaminar la verità *con questo Lisarda*

*Dal monte rumore d'uomo che casca da un cavallo, la qual ricerca aiuto*

Aiuto salvami Cieli, e concedimi favore, *in questo*  
*Per il Pò il Principe Cesare da*  
*Donna naufragante invoca del Ciel l'aiuto*

*P.ssa Serafina* Generosi Cavalieri se la compassione vi move, disponetevi all'aiuto di dui infelici che fatti trofei della minacciante morte ricercano soccorso, lasciate la dimora, e pronti disponetevi ad applicar il remedio, di quella parte vedo un infelice Cavaliere, che vinto dalla superbia d'un indomito destriero precipitato cade dalla sommità del monte, e calpestato dalla sua indomita fierrezza, solo aspetta il rigore d'una inaspettata morte, e per altra parte contemplo, che una spezzata barca flagellata dall'onde dell'adirato Pò li paga per tributo una bizzarra Dama che afflitta, e abbandonata con balbuzienti accenti esclama la soprana pietà dal Cielo, et il soccorso de viventi.

*Don Carlo* Io frettoloso parto à contrastar con il Pò per liberar potendo quella legiadra Dama e va via.

*Federico* E io sforzato da ovedere vostri imperiosi comandi vado à rafrenar la furia dell'Indomito Corriero, e robbando al vento la belocità confido arrivar à tempo per liberar quell'afflitto Cavaliere, e va via.

*Serva* Il Cielo, ò mia Signora vi hà condotta hoggi all'immargini dal Pò, cagione, che con la vostra venuta lui non resti vittorioso di svienar dalla vita di quella sfortunata, non che men bella dama, ne anco l'indomito destriero calpesti l'infelice cavaliere.

*P.ssa Serafina* Voltati et attende con attentione, dove vederai pietosa il valor di Don Carlo in contrastar con il Pò per liberar quell'infelice e bella Dama, dove lui servendola d'un animata barcha già la libera dal periglio, e la conduce alla riva, quale con sguardi di gratie ne rende infinite gratie al soprano Cielo, et anco vedi il valoroso Federico fatto pietoso Enea come conduce l'abbandonato Cavaliere sù le spalle.

*Serva* In effetto Signora dove alloggia un nobil sangue ivi si ritrova l'invito valore, la pietà, e la protezione *in questo*

*Don Carlo porta in braccio il Principe*  
*Cesare vestito da donna alla*  
*presenza della P.ssa Serafina*

*Don Carlo* Ecco bellissima Principessa alla vostra presenza la sicurezza d'una derilante vita che chiamando vinto il Pò de vostri sguardi, la rese alle mie braccia per portarla ai vostri piedi *in questo*

*Federico che porta in braccio*  
*Lisarda vestita da huomo e tramortita*

*Federico* Generoso cavaliere riverite; obligato alla pietosa protezione della P.ssa Serafina mia Signora e vostra liberatrice, la quale imperiosa mi comandò il disponermi al soccorso.

*P.ssa Serafina* Stimo la vostra prontezza lodo il valor d'ambe dui e mi confesso obligata vedendo il valor di Don Carlo in soggiogar il Pò, liberando questa Dama, et à voi Federico il medesimo già, che con il privar di vita un sfrenato Destriero, havete dato nuova vita à questo legiadro Narciso,

*Lisarda torna in se, riverisce  
la Principessa, riconosce Federico, et  
in disparte dice*

*Lisarda* Sospesa non men che obligata resto vedendo a Federico, riconoscendo grata, e se lui mi privò di vita con la gelosia, con haver liberatomi d'un evidente periglio, mi ha restituito hoggi il nuovo essere; ma che vedo ò Cielo? questa non è la Principessa Serafina cagione de miei martiri, si non e dubio?, maledetto sia l'aiuto cagione che con il veder Serafina, confesso che mi sarebbe più grata la morte; ma per hora il desimular oso.

*P.pe Cesare in disparte parla* Se questa è la Principessa Serafina con l'haver arrivato alla di lei sovrana presenza resto soddisfatto delli rigori dell'infuriato Pò quale forse geloso delle mie fortezze contro di me adirato, pretendeva guadagnar la precedenza.

*P.ssa Serafina voltandosi al Principe Cesare dice* Voi bellissima Dama, frantanto che ricuperate l'amati colori causati dal periglioso accidente, riposate vi prego tra le braccia di Don Carlo vostro affettuoso liberatore.

*P.pe Cesare* Con haver arrivata alla vostra presenza felice, e fortunata mi confesso!

*P.ssa Serafina voltandosi a Lisarda dice* E voi legiadro cavaliere ditemi il vostro nome, e la cagion della vostra venuta.

*Lisarda* Pronto e cortese vi darò breve raguaglio del mio nome e del mio natale, la causa della mia venuta è nata dall'ardente desio di veder la Principessa Serafina, decantata per un prodigio delle meraviglie, e desideroso pretesi veder se l'original d'essa corrisponde al comun applauso. Il mio nome è il Principe Cesare Gonzaga di Guastalla.

*P.pe Cesare in disparte* Che sento ò Cieli questo Cavaliere ha usurpato il mio nome, e baldanzoso si dichiara per il Principe Cesare di Guastalla. Resto ammirato, ma per hora il disimular è virtù.

*Federico in disparte dice al servo*

*Federico in disparte* Dimmi Amico hai mai veduto pazzia più temeraria che questa di Lisarda?

*Servo* Viva il Cielo che sono risoluto di palesar il tutto alla Principessa Serafina.

*Federico* Barbaro temerario, ti privarò di vita, se metti in esecuzione il tuo pensiero, fintanto che con il tempo io ti concedi licenza, et anco sodisfatto resti, e capace della cagione per che Lisarda si sia prevalsuta del nome di Principe di Guastalla.

*P.ssa Serafina voltandosi a Lisarda prendendola per il Principe Cesare di Guastalla* Se il disiderio di vedere la Principessa Serafina vi ha messo a periglio di perder la vita, vi assicuro che forse la fama resterà bugiarda, mostrandosi adulatrice, e troppo appassionata nel lodare per pelegrina beltà quella che veduta la ritrovarete tutta al contrario e per sodisfar il vostro desio e dissingannarvi, veridica vi paleso esser io quella, e come vostra Cugina teneramente vi astringo alle mie braccia.

*P.pe Cesare* Hò questo da consentire? offendermi con usurparmi il nome e con li favori levarmi la vita; ma al tempo lascio l'opportunità delle giuste vendette.

*P.ssa Serafina voltandosi al P.pe Cesare li dice* Bellissima Dama diteme vi prego il vostro nome, e la vostra qualità, che desidero in estremo mi sian note; acciò non resti mancatrice nel corteggio, che il vostro beltà e qualità ricercano.

*P.pe Cesare* Il mio nome è Cellia, il mio genitore un ricco Presidente, che risiede in Milano. La mia venuta la guidò il desiderio di ripatriare in quella Corte, il mio desio, è dichiararmi vostra serva, e con servirvi meritar l'occasione di sodisfar il debito d'una vita concessami dalla vostra generosità.

*P.ssa Serafina* Della vita sete in obbligo a Don Carlo, à me solo d'un affetto amoroso che verso di voi sempre adopraro. Venite meco alla Palazzina, e voi Principe di Guastalla restate con il vostro Liberator Federico.

*P.ssa Serafina va avanti con il P.pe Cesare, restando Federico, Lisarda, la Serva, il Servo, e Don Carlo*

*Don Carlo voltandosi à Lisarda li dice* Principe la vostra venuta è troppo cara alla Principessa Serafina ma forse la vostra felicità vi potrebbe cagionar molte disgratie.

*Lisarda* La mia venuta, l'ha cagionata il desiderio di dichiararmi servo di Sua Altezza, et anco per palesarmi Amante.

*Don Carlo* Le vostre pretensioni saranno troppo vane, ritrovandosi in quella Corte più degni pretensori.

*Lisarda* Ò questo è falso sapendo che non è degno pretensore chi abbandona la Dama ne perigli.

*Don Carlo* Non vi intendo.

*Lisarda* Parlino in mio favore le fiamme et il verace fuoco che minacciavano la vita della Principessa Serafina, e voi lasciandola preda d'esse l'havete abbandonata, e mancato all'obbligo di buon Cavaliero.

*Don Carlo* Voi siete troppo ardito, e temerario.

*Lisarda* E voi un amante infruttuoso, timido, e codardo!

*Don Carlo* La mia spada vi darà segno del mio valore.

*Don Carlo mette mano alla spada,*

*e Lisarda l'istesso. Federico*

*si mette di mezzo.*

*Lisarda* Ecco la mia, per confirmar il tutto.

*Federico* Don Carlo fermatevi che io che ho saputo liberarlo da morte questo Principe, corre per conto mio anche il conservar sua vita, *e fanno costione e finisce il Primo Atto.*

### Scheda

Il manoscritto romano *La famosissima Opera intitolata Tanto fà la Donna, quanto vuole con il Laberinto intrigato d'Amore*, oltre a rivestire un evidente interesse documentario per essere l'unico esempio di rielaborazione italiana de *Las manos blancas no ofenden* di Calderón, risulta particolarmente significativo anche come testimonianza del repertorio delle compagnie spagnole di passaggio a Roma. Eccezion fatta per le notizie che riguardano l'allestimento di *Ni amor se libra de amor*, un testo per musica di Calderón rappresentato sotto l'egida del marchese del Carpio a Palazzo Spagna il 24 settembre 1682 (Profeti 2009, pp. 147-174) o per le testimonianze che genericamente riguardano «commedie in idioma spagnuolo» patrocinate in quello stesso anno dall'ambasciatore, o di quelle, altrettanto elusive e frammentarie, fornite da Ademollo relative al 1667 e al 1668 (Ademollo 1969, p. 92 e p. 103) compendiate nella solita formula «si fece la commedia spagnuola», per il resto, delle attività delle compagnie spagnole a Roma non sopravvivono che rare isolate frammentarie menzioni che si ripetono anno dopo anno sempre uguali. Notizie di proibizioni e divieti, di incidenti diplomatici intervenuti ad attori e attrici spagnoli di passaggio da Roma (Clementi 1938, p. 390; Bragaglia 1958, p. 75; Ademollo 1969, pp. 45-46), oppure notizie, altrettanto sommarie, che si ricavano da fonti indirette come quelle che riguardano le attività dei teatri romani del tempo, come è il caso ad esempio del Teatro Capranica, un teatro accademico attivo a Roma dal 1678, che nel 1682 viene «sequestrato» per una intera stagione dall'ambasciatore di Spagna con dispositivi scenici e competenze tecniche incluse (Cannizzo 1990, pp. 31-45) o quelle relative al teatro del principe Lorenzo Onofrio Colonna che a partire dal 1682 ospita commedie spagnole (*Finezza contro finezza* di Calderón, *Non può essere, ovvero custodire una donna è fatica senza frutto* di Augustin Moreto y Cavana) e al teatro nel Palazzo dei S.S. Apostoli in cui nel 1671 viene allestita una rappresentazione del *Don Gil de la calzas verdes* di Tirso de Molina (Tamburini 1997, *passim*), o quelle, altrettanto frammentarie, che alludono a preferenze accordate dalla regina Cristina di Svezia a formazioni spagnole. In questa cornice può essere allora utile segnalare anche alcuni indizi della sfortuna scenica dei personaggi spagnoli nei teatri romani del tempo: val la pena accennare ad esempio al rilievo che assume una testimonianza di Teodoro Ameyden, agente del gover-

no spagnolo e rinomato autore di commedie ricavate dal repertorio del *Siglo de oro*, che dopo aver assistito nel 1644 a una recita di giovani convittori al Seminario romano non manca di lamentarsi per gli abusi contro la sua nazione documentati da una scena con uno spagnolo bastonato e rinchiuso in una botte (Ademollo 1969, p. 43). Smessi i panni del capitano (come è il caso ad esempio del capitano Carvajal presente nella produzione comica dello scrittore Virgilio Verucci che risale ai primi decenni del secolo) lo Spagnolo in commedia è destinato a scomparire progressivamente dai repertori romani senza lasciare altre tracce. Gli unici riferimenti nelle opere a stampa provengono curiosamente dal repertorio comico del Francese che viene di regola deriso, sbeffeggiato e assimilato agli spagnoli dai cinici e balordi ragazzetti romaneschi e perfino costretto ad accettare il «disonore» di travestirsi da spagnolo come pegno e come ricompensa per un improbabile convegno d'amore, così come avviene in un'operina del tempo, *Il trionfo d'amore* di Francesco Guerrini (Ciancarelli 2015, pp. 115-121).

Il manoscritto romano dà conto della scelta di un'opera all'apparenza minore e marginale nel repertorio calderoniano. Sappiamo che il testo *Las manos blancas no ofenden*, pubblicato per la prima volta nella *Parte novena de Comedias nuevas escogidas* (Madrid, por Gregorio Rodriguez, 1657) e che figura successivamente incluso nell'*Octava parte de Comedias* di Calderón edite da don Juan de Vera Tassis (Madrid, por Francisco Sanz, 1684), risale in realtà al 1640, quando fu rappresentato dinnanzi «a Sus Magestades en el Salon de Su Real Palacio» (Sanhuesa Fonseca 2002, p. 828). Per oltre quarant'anni non si hanno notizie di altre rappresentazioni fino al 21 settembre 1680 che è la data dell'unica ripresa conosciuta nel Seicento (Varey-Shergold 1974, p. 122 e p. 180). Per delineare i profili di questo progetto teatrale si potrebbe avanzare legittimamente l'ipotesi che la scelta di adattare *Las manos blancas no ofenden* alla scene romane possa essere dipesa dall'interesse a consolidare esperienze già collaudate in formazioni miste spagnole e romane o, al contrario, dalla possibilità di sperimentare inedite contaminazioni tra differenti tradizioni sceniche. Ma appare più verosimile considerare come sulla scelta abbiano invece potuto pesare le peculiarità del testo che è caratterizzato da una catena ininterrotta di travestimenti multipli e incrociati, di mutazioni di stato, di sovrapposizioni di identità, di veri e propri sconfinamenti tra parti maschili e femminili, complicati peraltro per effetto anche dell'espedito di una

commedia in commedia. Non è difficile immaginare come questo testo rielaborato, riadattato e trasportato in un contesto teatrale come quello romano in cui le attrici, per effetto delle proibizioni, non potendo comparire sulle scene venivano sostituite da giovinetti impiegati nelle parti femminili, non avrebbe mancato di produrre significativi spaesamenti, grotteschi equivoci e cortocircuiti di senso. Ambientato in Italia tra Milano e le corti padane di Guastalla e Belfiore, il manoscritto de *La famosissima Opera intitolata Tanto fà la Donna, quanto vuole con il Laberinto intrigato d'Amore* si presenta come una rielaborazione tutto sommato fedele dell'originale calderoniano. Le variazioni, oltre al montaggio di alcune scene ridotte, scorciate o riadattate rispetto al testo calderoniano, riguardano le ricorrenti segnalazioni degli spazi riservati alle improvvisazioni d'attore e la significativa adozione delle parti del Dottore e di Pantalone che sostituiscono i personaggi del *viejo* Teodoro, consigliere del principe Cesare e del *criado* Lidoro al servizio della principessa Serafina. La storia si sviluppa a partire dalla scena di un regolamento di conti tra innamorati. Lisarda è disperata perché ha intuito che Federico intende lasciarla, gli chiede conto del suo comportamento e del suo progetto di partire, poi finge di lasciare la stanza e in disparte, senza esser vista, assiste alle confidenze che Federico affida al suo servo. Federico rivela di essersi innamorato della principessa Serafina e descrive al servo come tempo addietro avendola seguita di nascosto si fosse perfino intrufolato in una festa che pretendenti e corteggiatori avevano organizzato per lei nel suo palazzo, funestata poi dal divampare improvviso di un incendio che aveva messo in fuga tutti i presenti. Rimasto solo a sfidare le fiamme, era riuscito a raggiungere gli appartamenti di Serafina e a metterla in salvo ormai priva di sensi. Prima di lasciare il palazzo aveva sottratto a Serafina la gioia che le pendeva dal petto come pegno d'amore, come ricompensa per il suo atto generoso e come premio per la sua devozione. Federico conclude annunciando la sua intenzione di raggiungere Serafina per poterle rivelare la sua identità e dichiararle il suo amore. Questo racconto che è destinato a essere ripetuto dallo stesso Federico diverse volte in differenti circostanze rappresenta – val la pena sottolinearlo – il centro nevralgico dell'intera opera da cui si irradiano complicazioni in serie per gli equivoci e i fraintendimenti provocati da millanterie e indebite rivendicazioni. Intanto Lisarda, che è uscita dal suo nascondiglio, ha strappato il gioiello dalle mani di Federico e finge di buttarlo al fiume; i

due discutono animatamente e Federico infuriato si allontana. La serva dice a Lisarda che è stata troppo temeraria. Lisarda risponde che ha voluto togliere dalle mani di Federico l'unica testimonianza della sua impresa privandolo così della possibilità di poter entrare nelle grazie di Serafina, poi dichiara che, portando con sé il gioiello, travestita da uomo si recherà a Belfiore per contrastare Federico nel suo piano di conquista della principessa. Chiede alla serva di travestirsi da paggio e di accompagnarla; Lisarda per parte sua indosserà i panni del principe Cesare suo cugino, che nessuno conosce perché vive segregato da sua madre, duchessa di Guastalla, isolato da tutti. Intanto, alla corte di Guastalla, il principe Cesare si intrattiene con il Dottore, il suo aio, che gli legge le storie degli «accidenti d'amore che passarono tra Achille e Deidamia» con il travestimento escogitato da Teti per consentire ad Achille di conquistarla. Cesare si lamenta dell'amore possessivo di una madre spietata che lo ha costretto a vivere in un ambiente di donne e di clausura e che gli ha impedito di consolidare quegli «attributi marziali» che ora gli consentirebbero di corteggiare la principessa Serafina. Cesare rivela infatti al Dottore che, anche se non l'ha potuta mai incontrare direttamente, si è innamorato di Serafina per aver avuto modo di vederla durante una visita da lei fatta a sua madre. Sa di non aver speranze di conquistarla ma il Dottore lo rincuora e lo convince a travestirsi da damigella e recarsi da Serafina per provare a sedurla con il potere dei suoi modi gentili e aggraziati. Da questo momento in poi tutti si ritroveranno a Belfiore alla corte di Serafina: Federico ritroverà Lisarda che ha assunto i panni di Cesare e cercherà in tutti i modi di complicare i suoi piani, Cesare travestito da damigella col nome di Celia proverà a conquistare Serafina in un susseguirsi di colpi di scena, di intrighi, di macchinazioni, di scambi di persona, di vendette incrociate che preludono al sospirato scioglimento finale e a un lieto fine che è coronato da matrimoni e impensate riconciliazioni.

Un «labyrinth» lastricato da ridondanze, da ripetizioni, da incongruenze, da ingiustificate contraddizioni, un groviglio di storie e di vicende intrecciate, di storie sepolte che riaffiorano all'improvviso dal passato, di nodi attorcigliati, di tempi incerti e rallentati che purtuttavia è disseminato di gemme preziose incastonate lungo tutto il percorso. Basti pensare allo straordinario ritratto del principe Cesare, col profilo della sua identità sessuale, della storia dell'educazione materna, con la sua malinconia, con i suoi modi struggenti, ambigui, seducenti, con

le sue insistenti goffe disarmanti rivendicazioni di virilità, con i suoi atteggiamenti incongrui, inutilmente animosi, con la sua esagerata reattività che seducono Serafina.

Occorre far riferimento infine a quei segnali che nella redazione del manoscritto romano danno conto dello spazio riservato alle iniziative degli attori e alle loro improvvisazioni: nel primo atto si susseguono le indicazioni di scene sciolte in argomento che sono designate come scene a «sogetto» (o «soggetto») e vengono utilizzate in particolare per «lazzi di sdegno» ma possono anche compendiare azioni più articolate come in questo caso: «Servo le vede, saluta Lisarda, e con sdegno de sguardi alla Serva si mostra sdegnato; *sogetto* Lisarda ricerca di Federico; servo non saper altro di lui, che haverli dato commissione d'allestirli il viaggio; Lisarda lo ricerca dove vada; lui saper altro che l'haverli comandato il venire da sua parte ad avisarla e dirli anco avanti che si parta, che si trasferirebbe alla sua presenza per riverirla» (c. 205v) o in altro caso in cui: «*soggetto* Servo ricerca a Federico la cagione della sua impensata risoluzione, e mutation d'affetto» (c. 207r). All'inizio dell'atto secondo compaiono le didascalie per una «Scena de Pantalon alla serva» (c. 223r) e per un «Interrompimento di servi» (c. 231r); all'inizio dell'atto terzo compaiono indicazioni relative a «Lazzi di dottore e servo» (c. 249v) e a «Comiche transformationi» (c. 251v) che vanno collegate in questo caso alle reazioni di Serafina di fronte a Cesare/Celia che ostenta una virilità che la insospettisce. Un'ultima considerazione riguarda la presenza nel manoscritto delle maschere del Dottore e di Pantalone che può essere collegata all'eventualità di un allestimento romano e alla possibilità di utilizzare attori con repertorio specializzato, di cui peraltro la piazza romana sicuramente disponeva, ma che tuttavia sembra scaturire da un processo di assimilazione meccanico e forzato che finisce per snaturare le caratteristiche comiche peculiari di queste maschere rendendole irricognoscibili.

Bibliografia e fonti di riferimento: Alessandro Ademollo, *I teatri a Roma nel secolo decimosettimo*, Roma, Borzi, 1969 (1ª ed. Roma 1888); Filippo Clementi, *Il Carnevale romano nelle cronache contemporanee*, Città di Castello, Unioni Arti Grafiche-Edizioni R.O.R.E., 1939; Anton Giulio Bragaglia, *Storia del teatro popolare romano*, Roma, Colombo, 1958; John Earl Varey-Norman David Shergold, *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documento*, London,

Thamesis Books Limited, 1974; Luigia Cannizzo, *Vent'anni di storia di un teatro romano: Il Capranica (1678-1698)*, in AA.VV., *Il libro di teatro*, a cura di Roberto Ciancarelli, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 31-45; Elena Tamburini, *Due teatri per il principe. Studi sulla committenza di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689)*, Roma, Bulzoni, 1997; Maria Sanhuesa Fonseca, *Laurela y Serafina. La música en Amar sólo por vencer (María de Zayas) y Las manos blancas no ofenden (Calderón)*, in *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 compleanos*, Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre 2000, a cura di Ignacio Arellanon Ayuso, vol. 1, Kassel, Edition Reichenberger, 2002; Maria Grazia Profeti, *Testi per musica di Calderón in Italia «Ni amor se libra de amor» e «El Faetonte»*, in *Commedie, riscritture, libretti: La Spagna e l'Europa*, Firenze, Alinea, 2009; Roberto Ciancarelli, *Teatri di maschere. Drammaturgie del comico nella Roma del Seicento*, Roma, Bulzoni, 2015.

## II. Strumenti di lavoro: scenari e generici

La dimostrazione ulteriore che anche i dilettanti romani improvvisassero è confermata dall'uso documentato di «soggetti» manoscritti appartenenti a Giovanni Briccio e rilevati dal Cartari, che ne trascrive i titoli, fra i quali compare un interessante *Convitato di pietra (Convidado di Don Pedro ridotto in altra forma)*<sup>13</sup>. Titoli che indicano un metodo di composizione identico a quello dei comici dell'Arte, dando spessore di veridicità alle dichiarazioni di Briccio sulla compravendita di scenari: «Virgilio Verrucci, dottore in legge recitò in Pantalone; costui avendo comprato li scartabelli d'un istrione, compose alcune

<sup>13</sup> Archivio di Stato di Roma, Cartari-Febei, vol. 115, c. 237v : «Comedie composte in Soggetto da Giovanni Briccio per recitare all'improvviso. L'Amante bisogno-so; Biagio da fichi; La Cassaria, ovvero le due Cassei; La Casa incantata; Il Pozzo; L'Enimma; Il falso Tesoro; La Camera Locanda; La Girella; L'Avaritia; La Battaglia; L'Amoroso veleno; Il falso figlio; La Schiava; Il Dubbio; Il goffo Pedante; Le tre Simone; Il Cruccurucù; Il Superbo, et humile; L'Orfana; La Carsella; Il Naufragio; Li tre Mercanti di sarache; Il Rotatore; La Villa dell'Avaro; Convidado di Don Pedro ridotto in altra forma».

Commedie quali mandò in luce sotto nome suo» (vedi la seconda puntata del Dossier a p. 133), nonché sul metodo improvvisativo di composizione drammaturgica.

Non possiamo qui soffermarci sulla complessa questione degli scenari romani, ma basti dire che nelle corpose raccolte sono presenti maschere che, stando alla testimonianza di Briccio nel citato *Indice*, sono state inventate dagli improvvisatori romani o che sono tipiche della ridicolosa romana come il Norcino, il Francese, il Ragnet, l'Ebreo, lo Jacaccio, ecc. Il che significa che le raccolte romane<sup>14</sup> sono da riferire al fervido teatro comico romano, pur implicando un fecondo scambio fra accademici e comici dell'Arte. A conferma della pratica improvvisativa dei comici romani è un interessante documento intitolato *Bravure da Capitano*. Un corposo «generico» per la «parte» di Capitano, che qui riportiamo parzialmente. È anonimo e manoscritto, come lo è uno strumento di lavoro, e proprio per questo prezioso: consente di rilevare aspetti del metodo improvvisativo raramente esplicitato dagli accademici. L'uso del generico, derivato da una pratica largamente usata in letteratura dai polimati cinquecenteschi, come abbiamo rilevato nella seconda parte del Dossier, permetteva contaminazioni, infestazioni di comicità, rispecchiamenti e accrescimenti di repertorio nonché consonanze, echi e rime fra repertori diversi, come non poteva non accadere in una città-che-recita di poco più di centomila anime.

Nel caso specifico, il nostro generico per la «parte» del Capitano – composto di bravure ritagliate, e quindi ulteriormente ritagliabili, da una drammaturgia vastissima, già ricca e raffinata nel Cinquecento (si pensi ai Capitani di Sforza Oddi o di Della Porta) – si propone come uno strumento di lavoro utilizzabile per l'improvvisazione dei dilettanti romani. Una improvvisazione che era tanto più efficace quanto più conosciuto era lo schema d'azione, la cosiddetta «bravura». Facciamo l'esempio minimo di una battuta. Nella terza bravura del capitano Bel-

<sup>14</sup> Mi riferisco ai due volumi della *Raccolta di scenari più scelti di Histrioni*, mss. 45G.5 e 45G.6 (Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana di Roma); e ai due volumi manoscritti conservati alla Biblioteca Casanatense di Roma (F.IV, 12-13; 1211 e 1212): *Della scena de Soggetti comici di B. L. R.* [1618] e *Della scena de Soggetti comici et tragici di B. L. R.* [1622]. Esistono molte corrispondenze fra le due raccolte e la pratica teatrale dei dilettanti romani. Anche alcuni titoli dei soggetti appartenuti a Briccio, sopra menzionati, sono simili a quelli locatelliani e corsiniani.

lerofonte (qui non trascritta), tratta dalla *Prigione d'amore* di Sforza Oddi del 1597, il Capitano racconta: «E quando fui fuor del Palazzo nella piazza, piglio il tesoriere per un piede e per l'aria l'arrandello alla volta di Spagna, e stette tanto a ritornare in giù, che quando tornò, non si spendevano più quelle monete». Lo schema è ripreso, pur in modo grossolano, in una commedia ridicolosa di Francesco Guerrini, *Gli innocenti querelati* (Roma, Facciotti, 1628) così declinata dal Capitano: «Ah vituperosello, un Capitano di sì famosa e rimbombantitonantissima fama: porti mal la spada, non so chi mi tenga, che non ti prenda per un braccio, ti spinga talmente in alto che portando teco una saccoccia di mille pagnotte, farrò che più presto te manchi il pane che precipitio» (II, 1). A sua volta, questo schema di bravura è simile a quella di Capitan Trasilogo nell'*Olimpia* di Giovan Battista Della Porta (Venezia, Sessa, 1597, II, 7). La bravura è ulteriormente variata da Della Porta ne *I due fratelli rivali* (Venezia, Ciotti, 1606, IV, 3). Capitan Dante: «Poi lo piglio per il piede e melo giro tre volte per la testa e l'arrondello nel cielo. Marte che sta aspettando, il prende e ferma se non che ne salirebbe fino alla sfera stellata». E infine si veda nel nostro generico la *Prima bravura* di Capitan Vesuvio:

[...] mi urta un asino carico di legna; all' hora io infuriato, prendo quel misero per la coda, e doppo haverlo girato tre o quattro volte con questa fulminante mano, lo lancio alla volta del sole, dove arrivato, passollo, e pervenne alla sfera del fuoco. Si accesero quelle legna che haveva in dosso, e cadendo a basso, andò a battere nella montagna, vicino a Napoli detta di Somma e percotendola passò a basso, et essendo la detta montagna miniera sulfurea, quelle legna ardendo, l'accesero, il che hoggi ancora si vede; et il detto monte si noma anco Vesuvio per questa causa ch'ho detto, essendone stata cagione il formidabil busto di questo gran Colosso.

Naturalmente la variazione è potenzialmente *infinita*, non solo per ragioni tecniche ma anche perché in questo innalzarsi *ad astra*, proiettarsi nell'infinito e ricadere, pur nei modi di un cartone animato, c'è molto del sentire artistico e scientifico del barocco. Non a caso questa figura, come nota Siro Ferrone, «ruolo cardine della Commedia dell'Arte fino a tutto il Seicento, scompare progressivamente nel secolo seguente»<sup>15</sup>. Il

<sup>15</sup> Siro Ferrone, *La commedia dell'arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014, p. 244. Ferrone dedica al Capitano una voce del glossario e pagine interessanti nel paragrafo «Il viaggio dei Capitani» (pp. 75-77).

metodo improvvisativo accrebbe l'autonomia performativa dell'attore, avviando una nuova tradizione drammaturgica, come riconobbe anche Teodoro Ameyden nel manoscritto *Censura de' poeti toscani* (c. 1610), esempio di primigenia critica teatrale, che raccoglie ben centocinquanta recensioni di opere drammatiche a stampa e di spettacoli visti a Roma<sup>16</sup>. La nuova drammaturgia d'attore consentì di aggredire tutte le scritture potenzialmente performative. Fu uno «scorticare e squartare libri vulgari», scrisse Domenico Bruni<sup>17</sup>. Per Silvio Fiorillo, *Capitan Matamoros* fu uno scucire e ricucire pezzi di spettacolo: «Nui ve la dammo st'opera, che la scusite, che la cusite e la revotate a gusto vuostro» (prologo dell'*Amor giusto*, Napoli, Stigliola, 1604, p. 14). In questo modo si moltiplicarono per forza autopoietica nuovi modelli performativi ugualmente utili ai professionisti e ai comici dilettanti.

Da: [Anonimo, *Bravure da Capitano*], Archivio di Stato di Roma, *Cartari-Febei*, vol. 115 cc. 374v-375v; 376r-380v; 383r-384v.

[...] *Bravure del Capitan Lampevesotonante Monterovesaetta*

*Prima bravura.* Quanto fu meravigliosa la prova che feci con quella Maga, la quale havendo inteso il mio coraggioso animo, e forze insuperabili, si risolse di volermi provare, combatter meco et abbattermi; ma non gli riuscì il suo pensiero. Sentite dunque il meraviglioso caso. Vennemi primieramente incontro, in forma d'una bellissima e graziosissima ninfa, e cominciò con diversi mezzi ad allettarmi, acciò che quel fuoco di sdegno, che haveva rinchiuso nel petto, diventasse fuoco d'amore. Ma conoscendo poi, che in vano adoprava tal arte, cambiò fama, e prese aspetto di spaventosissimo mostro; era alto più d'una montagna et haveva trecento capi et ogni capo haveva tre bocche et ogni bocca trecento denti, più grossi di quelli degli elefanti. Haveva poi doimila branche, alcune di tigre, alcune di liono, alcune d'orso, e l'unghie erano d'acciaio, et havea poi la pelle tutta piena di certi peli che parevano stilletti e dagli occhi e dalle bocche vomitava fiamme di fuoco, quale era tanto caldo che gl'arbori s'accendevano, benché gli stessero tre miglia lontano e non fa meraviglia se me non m'arse, perché fuoco con fuoco non

<sup>16</sup> Theodor Ameyden, *Censura de Poeti toscani di Teodoro a Meyden anno MDCX*, ms. alla Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Ott. Lat. 1682. Ameyden distingue chiaramente tra opere improvvisate e opere premeditate, tra valori scenici e letterari. Nella analisi de *Il vecchio geloso* di Raffaele Riccioli scrive «non è attione da stampa, ma sembra piuttosto una improvvisata» (c. 139r).

<sup>17</sup> Domenico Bruni, *Prologhi*, in Ferruccio Marotti, Giovanna Romei, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, cit., p. 388. La citazione è tratta dal *Prologo da Fantasca*.

si fa male, havendomi lo sdegno rinchiuso dentro al mio petto convertito tutto in fuoco. Questo mostro si mosse dalla spaventosa bocca della sua caverna, e con tant'impeto dalla cima del monte se ne venne giù nella falda, dove ero io, che sto per dire, che giunse prima che si movesse; io subito sfoderai questa mia fiammeggiantissima tributaria di Plutone, et aspettai l'incontro di quel pessimo mostro infernale; ma vedendo la Befana, che io intrepidamente mi fermai appena giunse dove io rotava il tartareo lampeggiante acciaio, che impaurita, et incordardida, scordatasi dell'arte, che sosteneva quella sembianza, rimase nella sua forma caprigna di sempre, et io avventandomeli addosso, cominciai a spolpare le rancide carni; quando ella mormorando non so che versi, fece venire all'improvviso un diluvio d'horribil bestiame. Ivi si vedeva un milione di leoni, un altro d'orsi, un altro di lupi, di tigri, d'elefanti, d'hipogrifi, d'aquile, e di quanti animali si fusse mai l'huomo potuto considerare. Un esercito insomma il più terribile e spaventoso del mondo. Questi vennero appunto in ordinanza a otto a otto, et havevano i loro ufficiali, come hanno giusto gl'eserciti nostri. Si vedeva un elefante per tamburino, che con dui fidenti sonava una barriera in una caldaia larghissima che faceva rimbombare tutto il paese.

All'ora nelle tempeste degli sdegni miei lampeggiò un riso di gioia. Mi piacque di avere occasione di far gran fatti. Cominciai dunque ad aggirarmi come una macina da molino, et alli tremendi colpi che mi uscivano dalle mani, pareva appunto che fossi una catapulta. Cadevano quelli miseri mostri in terra, senza che io m'accorgessi d'haverli feriti ancora, et in brevissimo spazio di tempo li mandai tutti a filo di questa tartarea scompigliatrice d'eserciti, e perché l'ossa loro, erano tutti pesti, e tritati, si liquefecero in sangue e corsero in diversi rivi, verso l'origine del Tronto, che gonfio dall'infernal liquore, se ne corse vermiglio ad insanguinare il mare.

[...] *Bravure del Capitan Sacripante*

*Terza bravura.* Quando ero dell'età di sei anni, pagai il maestro di scherma per un mese, ma non ce lo possei finire, perché un sabbato (giorno memorabilissimo per il mal'avventurato) imparandomi un fendente, colpo mortale in vero, mi riprese che non andava a tempo, e disse: «Tira più forte poltrone». Io che poco vi mancò, che per quella parola non l'ammazzassi, strinsi per via incontinente le labbra, e manai con tal forza e furore quel colpo, che il vento della mano levò da terra il mastro come una paglia, e portollo di peso in un'altissima quercia; dove il misero restò appiccato, senza potessegli dar'aiuto di nissuna sorte. La qual maravigliosa prodezza, saputa da diversi Prencipi, mi desideravano grandemente. Ma non potendomi ottenere, alfine per acquistarsi la mia gratia mi mandorno diversi regali e primieramente il Re Filippo mi mandò a donare per il suo Ambasciatore un Marte massiccio d'oro. La Corona di Francia mi mandò un Hercole con la mazza in mano, pur dell'istessa maniera, et il gran Duca alla sua venuta mi ha portato il ritratto mio vero, con una spada in mano, con volto minacciante, et a' piedi adornato d'una tale iscrizione: «Sacripanti per visresistet!».

[...] *Bravure del Capitan Stramazza*

*Geneologia sua e Prima bravura.* Io son disceso dal tremebondo Capitano Fanfara Tiroparavampa, il quale generò Brigante. Brigante generò Taratappa. Taratappa generò Arbulasso. Arbulasso generò Orione. Orione generò Stroppia Bombarde; Stroppia Bombarde generò Bellerofonte, Bellerofonte Fracasso. Fracasso Morinaldo, Morinaldo Spezzaferro, Spezzaferro Scarabombardone; i quali furono terrore del mondo, Palidini africani, anzi tuoni, folgori di guerra, Generali d'eserciti, Mastri di campo, Colonelli, Capitani, Alfieri, che fecero tante e tante prove, e tante imprese che impaurirono Giove in cielo, Nettuno in mare, Ercole in terra e Plutone nell'Inferno. Io poi che per mia virtù son conservator della militar disciplina, della martial bravura, della spaventevol profession dell'armi, della bombarda, della strema dotrina defensiva et offensiva del guerreggiare, che ad un batter d'occhi un girar di ciglio, scalo muraglie, abbatto torri, prendo città, ammazzo Capitani, Re, Imperadori, Heroi, Semidei, che con un cenno di spada intorbido l'aria, con i sospiri infiammo l'elmo, col volto adirato avvampo i corsaletti, con le minacce distruggo gl'huomini; con che non ho paura delli basilischi, de' cannoni, colombrine e falconetti delli archibugi, che mi fo beffe del mar turbato, che camino a lume dei lampi, che ballo a suon de tuoni, che lotto con l'arcidiavoli, che sbrano orsi, atterro tigri, leoni pardi, che insanguino mille pantere, e che vorrei trovarmi dove si scanna, si squarta, s'arrota, si minuzza, e dove corrono rivi di sangue. Puttana maledetta, tiratevi indietro, che col fiato non v'avveleni hor che sono nelle furie, che né li dragoni velenosi, né le ceraste hanno in sé tanto veleno, quanto adesso mi sento uscir dalla bocca e dagl'occhi. Et hora mi sovviene quello che feci a un Turco, perché essendo io così infuriato, e vedendomi, ardi darmi la burla, con dire «para la bestia». Ond'io presolo con questa mia tenacissima mano per il collo, gli cavai gl'occhi, quali mi servirono per palle d'archibugio, lo scorticai vivo, e della sua pelle me ne feci stivali, gli sfregiai il viso, troncai il naso; o lo ridussi al fine in minutissima polve, spargendola poi al vento, per dar esempio al mondo di temere il nome del Capitan Stramazza.

*Seconda bravura.* Quando fu l'anni passati la guerra in Francia, che può dirsi che ci andammo tutta la nobiltà d'Italia, mi occorse un bel caso. Poco avanti a quel bel fatto d'arme fu assediata dagl'Ugonotti una città chiamata Poitier. Dove si trovava buona parte de nostri Italiani, e perché io mi sentia in quei giorni un poco svogliato, e non combatteva (che non durava tanto l'assedio), gli inimici cominciarono a far le batterie, et a stringere di modo la terra, che Monsù di Guisa, con altri Colonnelli e Capitani, disperato potersi più difendere, si risolvé una sera di fuggir con li cavalli, e lasciare i poveri fantaccini in mano de nemici. Io scordatomi del male che havevo, andai a trovare quei signori e feci loro una gran riprensione, dicendo che quello non solo era contro quei poveri fanti che si abbandonavano, ma ancora contro tutto l'honore italiano; e promettendoli io di liberarli da quell'assedio, operai, che non mandorno ad effetto la designata fuga. Havendo dunque promesso a Monsù di Guisa di liberar quella città; non uscij già fuori a combattere con l'inimici, ma a guisa di Scipione Africano me n'andai

con quattro miei compagni, valorosissimi certo, perché non meno poltroni, ad un loro castello, chiamato Scistellico, e subito mandai a dimandare al Governatore le chiavi delle porte, il quale trovandosi forte ruscò; all'ora vedutomi così sprezzare montai in tanto furore, che dato un grido: «Ah canaglia, adesso vi pagherò», e cacciando mano alla spada rivolto a' compagni, dissi: «Seguitemi tutti animosamente» e mi lanciai con un salto sopra le muraglie, ove per haver trovato un incontro di forse dugento picche, non potei entrar dentro, anzi respinto indietro caddi, e trassi meco un pezzo di muro con che accolti sotto i compagni che mi seguivano, tutti miseramente gl'uccisi. All'ora sì che mi montò per davvero, con tutto ciò non mi lasciando vincere dalla collera, usai uno stratagemma mirabile, un'astutia militare e fingendo di fuggire, andai ad un altro lato della fortezza, e salito medesimamente sopra le mura a dispetto loro presi un merlo; poi venendomi la gente nemica addosso, presi quel merlo con ambe le braccia, e sveltolo, gli lo lanciai contra, e così feci di molti altri, che mi servirno per arme lunga; ciò che vi so dire, che ne ammazzava tanti, che era un finamondo. Onde essi, vista così strana e terribil foggia di combattere, si resero, e così pigliai quella Fortezza.

*Terza bravura.* Mi occorre una volta passare con l'armata mia un fiume, e non potendo, per esser quello profondo, il mio esercito passare, presi, e ligai insieme ottanta picche, volendomene servir per ponte; ma non sostenendo quelle il peso de nostri carriaggi e delle artiglierie, mi fu forza a entrare in mezzo all'acque e sostenerle con queste braccia, e passati il fiume si trovò per nostra buona fortuna a' prima giunta nell'altra riva il campo nemico, il quale veniva per vietarci il passo, et ivi attaccata la giornata, io combattei così fieramente e tanti di quella gente uccisi, che un mio servitore si annegò, insieme con un bel cavallo, che mi facevo menar dietro, nel sangue delle genti uccise, che fu tanto che inondò tutto il paese.

*Bravure del Capitan Eurimedonte Ferocorfiamardo*

*Prima bravura.* Correva l'anno millesimo, quingentesimo, sessantesimo nono; quando scorrendo la Francia Monsù di Vallois, né potendo scacciar l'ammiraglio, che con potenti Ugonotti danneggiava quel regno, fe' comandare un consiglio de primi cavalieri del campo, acciò dicesse ogniuno il pensier suo per iscacciar quel temerario et essendovi anch'io chiamato, chi diceva si tenesse il nemico lontano, chi che con lunghezza si cercasse vincerlo, e chi più timido, che seco si patteggiasse a tregua o pace; ma io crollando questo Cerberoneo Capoccione asceso nel sublime seggio, in tronizzante Maestà così in voce terremotigerante parlamentai: «Invitto Monsù, se più alcuni di questi ha l'ardire di accennare, non che consigliar pace, con tua licenza lo prendo per lo ciuffo, e tiro a Marte a strigliare i cavalli, e tu Capo Supremo, confida in me, ch'io solo prendo l'impresa di porre in fuga l'arrogante, et abbassargli l'orgoglio». Accettò quel Monsù la mia offerta e mi dichiarò Generalissimo di tutto l'esercito! Ma quando la divulgatoria fama riportò all'Ammiraglio, che questo trionfator di vittorie voleva diminuirlo, raggricciatoglisi di paura il pelo, fuggì verso le sue fortezze, et io vaporizzando per queste nari,

come acceso Mongibello, raccolsi i miei guerrieri et attraversandogli la strada, l'incontrai nella campagna di Montecotorno, là dove essendo egli forzato meco a combattere, si pose ad ordine le sue squadre, et io, che all'ora fui solo il Maestro di campo, et il Sargentemaggiore, pigliando prima il vantaggio del sole, e del sito, formai in mezzo del mio campo il corpo della fanteria, nel destro e sinistro corno i cavalli leggieri, per anteguardia una lunga sbarra d'artiglierie, e per retroguardia un falange d'huomini d'arme, in mezzo di cui era inalzato il mio temuto stendardo, che da una banda vi era dipinto Marte incatenato, dinotando che non può mai partir da me, e dall'altra la vittoria senz'ale, acciò volendo volar via, non possa. Essendo in ordinanza i due eserciti a fronte, io ammaestro i miei bombardieri per imboccare l'artiglierie nemiche; insegno ai moschettieri di tosto ricarcare et inanimato i picchieri agli incontri degli avversarij cavalli. Sentironsi prima al suono di formidabil trombe, e di strepitevol tamburi, dall'una e l'altra parte dei campi, terremoti di bombarde, e rimbombi di archibugiate. Poi al mortifero assalto, si videro correr cavalli, fracassar lance, e spunteggiar picche, et in un glomero d'armi, girare scudi, ondeggiar percosse di fendenti rovesci, punte, e spazza campagne. Quivi si addittò il valoroso, si scorse il gagliardo, e si manifestò lo sgherro; ma il maestro di guerra, che pose in rotta l'esercito fui Io, che non havendo voluto nell'originario combattere ordinarli con gli altri, e vedendo poi fervorizzare di vicendevol percosse d'armi l'abbattimento, posi in mezzo del mio petto per fortezza la crudeltà di Nerone, nel destro lato l'ira di Alesandro, nel sinistro l'odio di Anibale, innanzi l'ardir d'Horatio, e dietro la prontezza di Scipione, et infocato di sdegno, mi cacciai in quel misero scompiglio. Credetemi, che all'assaltare di questo Enceladeo Bustone, tremò la terra, oscurossi l'aria e si conturbaro i cieli. O che orrendo spettacolo! Sbigottironsi gli inimici, si impallidirono i volti e caddero a tutti l'arme di mano. Fu un fulmine questo sgombreggiante braccio e questo uccisorio acciaio un lampo. O mia fida compagna scollatrice, trapanatrice, e sbranatrice frangimembra, tu ben lo sai come furon sentite sopra tonanti voci uscire fra i bastioni di queste elefantee mascella che gridavano, homicidij, tormenti, straggi e ruine; e sai ben tu ministra di morte, come tempesteggiare delle mie horribil percosse, campeggiarono fiumi di sangue e monti de soldati morti e dei feriti di modo che havevo incomparabil diletto a vedere i pezzi delle migliaia de gl'huomini che andava per aria. Havuto io vittoriosissima la giornata, e messo in fuga l'Ammiraglio, con il resto del suo vile esercito, che mai più tornò in quel regno, abbassai la collera e pieno di sangue hostile mi appresentai al Gran Monsù, che mi veniva incontro, e con la sanguinolente destra porgendoli lo stendardo nimico che nella general battaglia io tolsi di mano al supremo Alfiere. Egli sublimeggiando i miei trionfi, soddisfatto accogliendomi, e donandomi un'armatura incantata mi disse: «I Siate il ben venuto, Terror di Ugonotti; combattete con questa e preminentialmente appresso a me sedete», e per l'avvenire fui il primo della Corte.

*Seconda bravura.* Si trovò uno smargiassello che per sapere quattro colpi di scherma mi invitò a questione; onde accettata la disfida, comparimmo nel salone del Re de Tartari, alla sua presenza, quale ci comandò che prima ciascheduno

facesse quattro colpi da sé, secondo la sua regola, e poi haverebbe lui dato il giudizio chi di noi fosse stato il migliore. E così io essendo il primo, feci slargar il popolo, e quasi che a scolaro insegnassi cominciai. I primi tre colpi da ferire son questi, mandritto, roverscio e punta: e fatto a questa guisa il dritto ascendente, da questo vengono i falsi dritti, i falsi manchi, il dritto tondo e il roversciotondo; e tornato così nel manco montante, da alto a basso il roverscio sguaembrato et il dritto sguaembrato et allargato nel dritto discendente, il dritto scarso, il roverscio scarso, la punta scarsa, la stoccata e l'imboccata, e per mezzo anco di questi si fanno cavate, finte passate, schifate, girate, entrate e ritirate. Onde visto dal mio avversario, che non poteva egli contender meco mi pregò che li volessi perdonare il fallo che haveva commesso in eguagliarmi a me, e ciò fatto mi acquistai la gratia del Re, e fui il primo della Corte.

[...] *Bravure del Capitan Vesuvio*

*Prima bravura.* Occorrendomi far viaggio questi mesi addietro per certi miei negotij, essendo una bellissima giornata, e ritrovandomi in una amenissima pianura, mi venne capriccio di smontar da cavallo per far quattro passi; onde smontato cominciai a camminare con questi terribilissimi zamponi. E dopo haver camminato un pezzetto, ecco che dalla banda di dietro per sua mala disgratia mi urta un asino carico di legna; all' hora io infuriato, prendo quel misero per la coda, e dopo haverlo girato tre o quattro volte con questa fulminante mano, lo lancio alla volta del sole, dove arrivato, passollo, e pervenne alla sfera del fuoco. Si accesero quelle legna che haveva in dosso, e cadendo a basso, andò a battere nella montagna, vicino a Napoli detta di Somma e percotendola passò a basso, et essendo la detta montagna miniera sulfurea, quelle legna ardendo, l'accesero, il che hoggi ancora si vede; et il detto monte si noma anco Vesuvio per questa causa ch'ho detto, essendone stata cagione il formidabil busto di questo gran Colosso.

*Seconda bravura.* Fui invitato una sera ad un bellissimo festino, fatto dalle principali Dame e Cavalieri dell'Umbria, dove mi trovavo per trattar l'accordo tra quel Re e quello di Calabria; onde per non parere scortese, (facendomene quelle Dame tanta istanza, anzi pregandomi con le lacrime a gli occhi, che le volessi favorire della mia presenza) accettai l'invito, benché mal volentieri, essendo solamente avvezzo a sentir suoni di bellicosi tamburi, di strepitanti trombe, e di terribil botte d'artiglierie e non a godere quei musicali istromenti, che destano ne gl'animi de mortali un'effeminatezza intollerabile e contraria al mio genio. Sì che per comparire come gli altri Cavalieri, non havendo guanti di pelle (portandoli sempre di ferro) andai al guantaio, quale volendomi calzare un paio di guanti, non entravano in queste smisurate dita; onde volsi provare da me stesso se mi fusse riuscito, e tirando forte assai, il guanto che era sottile si strappò, e tirai con tanta gran forza che strappandosi il guanto mi diedi la mano nel petto, con tal impeto, che la percossa mi sbalzò fuori dalla città vinticinque miglia; e perché era di notte, e la porta della città era serrata, dalla gran furia la rompei e mi dispiacque che non potei mantener la promessa a quelle Signore Dame di andare al festino.

### Scheda

Il «generico» fa parte del citato fondo Cartari-Febei dell'Archivio di Stato di Roma, vol. 115 (che contiene *diversa manuscripta*, fascicoli a stampa e alberi genealogici), cc. 373r-384v. Il manoscritto è senza titolo e anonimo, redatto da un'unica mano. Non è facile stabilire l'anno della redazione originale che comunque è posteriore al 1628, data di pubblicazione de *Gl'innocenti querelati* di Francesco Guerrini (Roma, Facciotti, 1628), fonte delle *Bravure di Capitan Velenato*, che fanno parte del generico. Un possibile autore del manoscritto, dato che il generico fa riferimento all'*entourage* romano utilizzando come fonte una commedia ridicolosa di Francesco Mایدalchini, potrebbe essere Giulio Cesare Monti che aveva composto, come scrive Briccio nell'*Indice* «alcune bravure da Capitano», probabilmente per l'Accademia dei Divisi in cui militava (vd. la seconda parte di questo Dossier, p. 128). Il generico – destinato alla scena e non alla pubblicazione, come si deduce anche dal fatto che occulta la fonte di prelievo – è composto da brani non solo originali (ma è possibile che siano prelevati da fonti non identificate), ma anche prelevati dalla drammaturgia di fine Cinquecento e da commedie ridicolose seicentesche.

Rispetto ai generici o a scritti utilizzabili come tali (Senigaglia, 1899; Checchi, 1987) si avvicina di più, in quanto consuntivo stilistico e tipologico, a quel «repertorio dei repertori» (Marotti - Romei, 1994) che sono *Le Rodomontadas Españolas* (Venezia, Sarzina, 1627) compilate e tradotte in francese e in italiano da Lorenzo Franciosini. Questo generico romano è più corposo e si riferisce a Capitani italiani, ma si interrompe nominando lo spagnolo Saetta Folgorados con cui, probabilmente, iniziava una sezione dedicata alle bravure spagnole.

La «parte» del Capitano è molto presente nella drammaturgia ridicolosa romana e napoletana, come risulta dai repertori bibliografici (Franchi, 1988; Brindicci, 2007). Nella citata commedia *I Torti vendicati* di Benetti del 1654, compare un raro «Gian Gurgolo, bravo Calabrese», maschera interpretata da Giovanni Consalvo a Napoli nel 1618 e poi divenuta la maschera calabrese per eccellenza (Barbina, 1989). A volte il Capitano diventa personaggio protagonista, per esempio Altafama nella commedia *Il capitano da questo mondo* (Macerata, Camacci, 1653) di Florido De Silvestris, o Terremoto ne *Il Capitano schernito*

(Macerata, Camacci, 1653) di Virgilio Salvi (pseud. Reviglio Lusai). A volte il personaggio subisce raddoppiamenti. Ad esempio, Francesco Gattici ne *Le pazzie giovenili* pubblicata a Venezia da Combi nel 1624, fa agire lo spagnolo Sferamondo e il napoletano Polimestre. D'altronde, il personaggio ha una sua straordinaria e mutevole tradizione (Ferrone, 2012), una fortuna scenica dovuta non solo al carattere grottesco e ai ritmi di una mimica spesso indiatolata, ma soprattutto alla mobilità di una parte che è utilissima per comporre tessiture più articolate dell'intreccio e allo stesso tempo estranea all'intreccio, quasi catalitica, per il fatto che il Capitano vive in un mondo di fantasia, come l'irreale paesaggio delle sue imprese che è quasi sempre l'Olimpo. Il *realismo fantastico* del Capitano non è solo fantasia malata di un povero frustrato, ma è anche, in un tutto epico, universalità: ogni gesto, ogni parola e ogni nonnulla è consegnato all'universalità. Anche il tempo che egli esprime ad ogni suo istante è eterno. La «bravura» è indubbiamente, insieme con lo sproloquio del Dottore, monologo per antonomasia, grande momento solistico. È un insieme grottesco composto di concetti elevati, basso egoismo, narcisismo, e, ancora, cultura elevata e riflessi da taverna. Il Capitano vive amori titanici che sopravanzano Don Giovanni e grandi battaglie finte quanto quelle di Don Chisciotte. Potremmo considerare la «bravura» del Capitano come la più aggiornabile modernizzazione delle forme chiuse, e anche la più autonoma, poiché da essa si può ricavare un'intera rappresentazione solistica. Il Capitano è spesso e volentieri il terzo incomodo, la sua funzione ha in realtà un che di «usa e getta»: una volta scatenata la immane tragedia, lui potrebbe non servire più. Ma ha in serbo due funzioni supplementari tutt'altro che secondarie: la prima è *moralistica*, in quanto funge da colpevole o da capro espiatorio; mentre la seconda è *comica*, perché il personaggio è una straordinaria macchina da risate. Specie quando applica il meccanismo autodistruttivo che lo fa inciampare, o inceppare nella lingua o con la spada. Si potrebbe perfino definire una sorta di anticipatore del moderno *clown*, per essere presuntuoso e fallimentare. Ottiene catarsi comiche mostrando, in modo sempre trasposto, mediato, ciò che nella vita di tutti i giorni è argomento difficile, proibito, pericoloso e angoscioso: i tabù più frequenti che sono l'omosessualità, l'adulterio, l'antropofagia, l'omicidio e la morte.

Il Capitano italiano fu anche, lo si dimentica, un don Chisciotte prima del *don Quijote* (Fausto de Michele, 1998, 2009 e Maria A.

Roca Mussons, 2003). E fu tenuto in vita, oltre che dai più famosi Francesco Andreini, Silvio e Tiberio Fiorilli, da grandi interpreti come Fabrizio de Fornaris *Capitan Coccodrillo*, Nobile De Nobile *Capitano don Lopez*, Francesco Manzani *Capitan Terremoto*, Antonio de Melo *Capitan Flegetonte* e *Capitan Flecitante*, Valentino Cortese *Capitan Cardone*, Diego Amatore *Capitan Spantafortuna*, Diego Ancantoni *Capitano Sangre y Fuego*, Giuseppe Bianchi *Capitan Spezzaferro*, Nicola Boniti *Capitan Spacca*, Giuseppe Antonio Fiala *Capitan Sbranaleoni*, Girolamo Garavini *Capitan Rinoceronte*, Francesco Antonazzoni e altri minori.

Il florilegio delle «bravure» del nostro generico non va oltre la pura funzionalità scenica, e in questo è diverso dal più famoso *Le Bravure del Capitano Spavento* di Francesco Andreini (Venezia, Somasco, 1607), che si rivela uno strumento polivalente «utile sia dal punto di vista teatrale, come repertorio di tirate e iperboli in forma dialogica, sia da quello letterario, come fonte di erudizione. Un'ibridazione dunque tra sapere drammaturgico e sapere pseudo-erudito» (Fiaschini, 2008). «I comici studiano e si muniscono la memoria di gran farragine di cose», scriveva Nicolò Barbieri nella *Supplica* (Barbieri, 1634). Ma se Paolo Fabbri, Barbieri, Pier Maria Cecchini puntano a dotarsi di una biblioteca a volte caotica, e perfino erudita, come quella di Francesco Andreini e del figlio Giovan Battista, lo fanno per accreditare la dignità di una vita comica; al contrario i comici accademici debbono scherinarsi dall'accusa di bassa letteratura. Per cui il generico dei dilettanti non va oltre la coincidenza con il ruolo, mantiene la forma manoscritta, non cerca di tradursi in libro più complesso capace di aprire al comico le porte del Parnaso.

L'incontro fra accademici e comici, tra scena e letteratura, avviene dunque su una zona mediana come la scena comica dove l'*auctoritas* letteraria lasciava correre e dove i comici poterono inserirsi per conquistare poi qualche vetta letteraria. Ma li accomuna lo stesso principio compositivo basato sulla *imitatio* cinquecentesca da sottoporre a espansione, contaminazione e attualizzazione, ma ormai con diverso atteggiamento di passività o dinamismo nel va e vieni tra scena e testo, con tratti marcati di antipedantismo e con un'aria di avanguardia di chi, come accadde ai comici più avvertiti, aspira a creare la propria tradizione teatrale e non letteraria.

Bibliografia e fonti di riferimento: Archivio di Stato di Roma, fondo Cartari-Febei, vol. 115 cc. 373r-384v. La parte del manoscritto, che qui non pubblichiamo per ragioni di spazio, contiene una serie di bravure di cui tuttavia, per coerenza con il resto del manoscritto, segnaliamo la fonte che non è esplicitata: tre delle quattro *Bravure del Capitano Remnosatlante* sono prelevate da *Gli amorosi inganni* (Ronciglione, Mercuri, 1623) di Giovan Battista Masucci. La fonte delle tre *Bravure del Capitan Bellerofonte* è la *Prigione d'amore* di Sforza Oddi (Venezia, Sessa, 1597), e *L'Alchimista* di Bernardino Lombardi (Venezia, Eredi di Marchiò Sessa, 1586). La *Bravure di Capitan Velenato* sono prelevate da *Gl'innocenti querelati* di Francesco Guerrini (Roma, Facciotti, 1628). Le due *Bravure del Capitan Rinoceronte* provengono da *L'erofilomachia ovvero duello d'Amore e di Amicitia* (Perugia, Pannizza, 1572) di Sforza Oddi.

Andrea Perrucci, *Dell'arte rappresentativa, premeditata e all'improvviso* (1969), introduzione, bibliografia e cura di Anton Giulio Bragaglia, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1961, pp. 210, 212-213; Niccolò Barbieri, *La supplica: Discorso familiare a quelli che trattano de' comici. Con studio critico note e varianti di Ferdinando Taviani*, Milano Il Polifilo, 1971, p. 23; Giovanna Checchi, *Silvio Fiorillo in arte Capitan Matamoros*, Capua, Capuanova, 1987; Graziano Senigaglia, *Capitan Spavento*, Firenze, Bernardo Seeber, 1899; Ferruccio Marotti, Giovanna Romei, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, cit., pp. 304-305; Roberto Tessari, *Francesco Andreini e la maschera del Capitano. Una strategia del sogno ad occhi aperti*, in Francesco Andreini, *Le Bravure del capitano Spavento*, a cura di Idem, Pisa, Giardini, 1987; Alfredo Barbina, *Giangurogolo e la Commedia dell'Arte*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1989; Maria A. Roca Mussons, *Don Quijote y el Capitano*, «Theatralia, Revista de Poética del Teatro», V, 2003, pp. 415-429; Fabrizio Fiaschini, «*Carte tritellate come crauti*». *Indagini sulla cultura dell'attore tra Cinque e Seicento*, «Commedia dell'Arte. Annuario Internazionale», II, 2008, Firenze, Olschki, pp. 151-188, a p. 167; Siro Ferrone, *Il capitano: i caratteri mutevoli di una maschera spagnola nella Commedia dell'Arte*, in ... *por tal variedad tiene belleza. Omaggio a Maria Grazia Profeti*, a cura di Susan Payne e Valeria Pellis, Padova, Cleup, 2012, pp. 103-119; Saverio Franchi, *Drammaturgia romana*, cit.; Monica Brindicci, *Libri in scena*, cit.

### III. *Teatri segreti*

*Il Festino del conclave* è un componimento anonimo in quartine che descrive, in modo satirico, il conclave del 1655 in cui fu eletto Alessandro VII, Fabio Chigi. Non potendo festeggiare il Carnevale, per il lungo protrarsi del conclave («Si facevano continuamente processioni», annota Giacinto Gigli, *Diario Romano. 1608-1670*, a cura di Giuseppe Ricciotti, Roma, Tumminelli, 1958, p. 462), su proposta del cardinale Antonio Barberini, capo di una delle più forti «correnti» di potere per l'elezione del pontefice, il conclave si trasforma in un festino carnevalesco. Un festino grottesco, in cui le varie consorterie cardinalizie o singoli cardinali eseguono le musiche e i passi di una serie di basse danze che identificano ciascuna fazione (Gagliarda, Pavana, Moresca, Ciaccona, Regia, Sarabanda, Fiorentina, Matriciana, Barriera, Romanesca, Ballo della torcia, del Piantone, Favorita, Barriera) e di balli inventati come quelli dello Scarpinello, del Sorcemoscarolo e del Poltrone che esprimono satiricamente l'indole del cardinale ballerino. Corpi che appaiono quanto mai ridicoli se si confrontano con l'effettivo passo di danza che la musica impone: per esempio, con i salti di grande prestanza fisica, quasi acrobatici, della Gagliarda.

Nella cornice di un realismo grottesco i cardinali appaiono ridicoli, goffi e triviali, s'azzuffano e salticchiano con passi impacciati: «Un gobbo, un teso, un va col collo torto, un stringe il muso, un spalanca gl'occhi, un par che cachi, un par che mangi gnocchi, un sempre ride, un sempre piange, il morto». Un'atmosfera perfino sulfurea accompagna una esibizione da Inferno delle Malebolge dantesco (Mearelli, p. 308): «Caracciol disse: ah non mi fate ingiuria; / vuo' pria ballar; poi balla, e si vagheggia; / ma scappandogli in questo una correggia / al cembalo tornò più che di furia» (c. 251v.). I cardinali si scherniscono: «Benché sembrasse fiacco e senza Lena, / fece le Forze d'Ercole Benelli: / e a' lettere di scattole Savelli / gli scrisse NON PLUS ULTRA insù la schiena»; i cardinali ironizzano, come fa Francesco Savelli alludendo a Donna Olimpia. E soprattutto danno vita ad uno spettacolo di una pregnanza performativa che ricorda quella dei Balli di Sfessania. Mentre il popolo romano assiste attonito e immobile («I circostanti immobili si stanno»). E alla fin fine, anche quest'anno avrà il suo Carnevale.

A volte il teatro è anche il luogo in cui l'ipocrisia riesce a manifestarsi nella sua politica oscenità.

Da Anonimo, *Il Festino del conclave* (Archivio di Stato di Roma, Fondo Archivio Santacroce, busta 114, cc.250r-253v).

Signori miei, già che sen va il negozio  
di far il Papa, al giorno del Giudizio:  
per non cader in qualche brutto vizio,  
non è ben fatto illanguidir ne l'ozio.

Qui siamo a Carnevale; ogni facchino,  
nonché i Precipi, pigliasi piacere;  
Io vorrei che facessimo un Festino.

Ciò disse Barberino<sup>18</sup>, il cui sollazzo  
consiste, ove sia festa, e confusione,  
per spingere, o per dar qualche sgrugnone,  
cose, che far sol vedonsi a un ragazzo.

Risposer tutti quanti: eviva, eviva.  
Signori sì, che far noi lo vogliamo:  
su presto, conclusion, che più tardiamo?  
Venga Cembal, Violin, Ciufolo, e Piva.

[...] Molti altri son, che braman far da Orfei,  
chi la Rebecca, e chi la Cornamusa  
ha in man; ma questa musica confusa  
saria la Sinagoga degli Ebrei.

I suonatori dunque in un momento  
si poser gl'istromenti ad accordare;  
poscia tutti suonando, a saltellare  
invitava quel nobile concerto.

Ma nacque a un tratto una contesa rea  
fra Chigi, Barberin, Medici, ed Este<sup>19</sup>:  
e facilmente si rompean le teste,  
in mezzo qualchedun non si mettea.

V'era un fracasso, e v'era un parapiglia,  
ch'ognun del ballo esser volea il maestro:

<sup>18</sup> Antonio Barberini (1607-1671), era figlio di Carlo Barberini e di Costanza Magalotti, nonché fratello di Taddeo Barberini, prefetto di Roma, e del cardinale Francesco Barberini. Egli era per parte di padre nipote di papa Urbano VIII e del cardinale Francesco Barberini seniore. Generoso mecenate, contribuì all'apertura del Teatro Barberini.

<sup>19</sup> Ci si riferisce a Fabio Chigi, segretario di Stato che sarà eletto papa. I Barberini sono il citato Antonio e Francesco Barberini (1597-1679), elevato al rango di cardinale nel concistoro del 1623 dallo zio, papa Urbano VIII. Carlo de' Medici (1595-1666) figlio del granduca Ferdinando I de' Medici (che a sua volta era stato cardinale) e Cristina di Lorena. L'«Este» è Rinaldo d'Este (1618-1672). Nel 1653 fu anche vescovo di MontPELLIER. Legato quindi alla fazione francese.

ma lo squadron con modo accorto, e destro  
disse: diriga ognun la sua squadriglia.

Il primo fu Ginetto<sup>20</sup> a entrar nel ballo;  
ma fatta appena avea la riverenza,  
che ritrovorsi subito in cadenza,  
e se n'uscì con volto mesto, e giallo.

Benché a Carpegna<sup>21</sup> il piè l'età conquassi,  
sperava di guizzar, come una sarda;  
ma quando poi suonaron la GAGLIARDA  
non fece un sol, non che li cinque passi.

Fu ancor la sorte a Gabriel<sup>22</sup> contraria,  
perché non avendo mai imparato,  
trovandosi confuso, ed imbrogliato,  
altro non fece mai che PASSI IN ARIA.

[...] Cesi<sup>23</sup> un Scacciapensier venia suonando,  
che spesso suona all'ombra d'un suo faggio:  
ed offerendo al re dell'Api omaggio,  
con altri mascherati iva saltando.

A tal suon Barberin già s'accingea  
a far quattro balzetti in prescia in prescia:  
si ringalluzza, trittica, si sfrescia,  
sin la sottana alzata egli s'avea.

'Sta vostra pretension la festa ha guasta,  
Medici, disse e ognun stupido resta,  
che tal stoltizia entrar vi possa in testa:  
Vintun'anno di ballo non vi basta?

Entra furioso il Gallico Drappello,  
d'Este, Orsino<sup>24</sup>, Buglion [?], Retz<sup>25</sup>, e Mancino<sup>26</sup>,  
Antonio, ancorché infermo, e Moidalchino<sup>27</sup>

<sup>20</sup> Marzio Ginetti (1586-1671).

<sup>21</sup> Ulderico Carpegna (1595-1679).

<sup>22</sup> Giulio Gabrielli (1603-1677). Era cugino diretto di papa Clemente X.

<sup>23</sup> Pierdonato Cesi (1583-1656) figlio di Federico Cesi e Pulcheria Orsini, fu creato cardinale nel 1641 da Urbano VIII.

<sup>24</sup> Virginio Orsini (1615-1676). Protetto dai Barberini e filofrancese. Amico di Mazzarino, con il quale intrattenne rapporti non solo epistolari, svolse di fatto, dal 31 gennaio 1656, una 'supplenza' nella comprotezione della Corona francese.

<sup>25</sup> Jean-François-Paul Cardinal de Gondi de Retz (1613-1679). Fu anche arcivescovo di Parigi.

<sup>26</sup> Il riferimento è a Francesco Maria Mancini (1606 -1672) che verrà creato cardinale il 5 aprile 1660.

<sup>27</sup> Francesco Moidalchini (1631-1700), nipote di Olimpia Moidalchini, inizial-

e ciaschedun saltava agile e snello.

[...] Moidalchino: a Mancin viettene su,  
voglio proprio un po' più balla' con te;  
ma quello a lui: son stracco morto, ohimè;  
balla pur quanto vuoi, Ser Turlulù.

[...] Con mucha gravedad, y con sussigo  
sen viene a lento piè l'ibero stuolo:  
ciascun benché italian sembra spagnuolo;  
aziendo da Don Gil, y da Don Diego.

Medici, Sforza, e 'l pappagallo Raggio  
Savelli<sup>28</sup> con Visconti, e con Langravio<sup>29</sup>,  
esser non far ad Acquaviva<sup>30</sup> aggravio,  
disser: gli tenga il Colascione un paggio.

Indi Leopoldo<sup>31</sup>: orsù niuna persona  
si muova, se non vuol de pugni in faccia  
il villano di Spagna, e la Ciaccona.

[...] Medici poi: venga a ballar d'accordo  
Ogni ambrogiano, ogni partenopeo  
ostinato però più d'un Giudeo,  
chi finse di pisciar, chi d'esser sordo.

Egli allora: oh che vaga invenzioncina!  
Ma un dì farravvi el Consejo de Estado  
d'esta desbediengia mui enojado,  
ballar ben bene su la trementina.

Litta<sup>32</sup> irato esclamò: non merta lode  
questa Ciaccona, io parlo sol per zelo:  
agli uomini saggi ella non piace un pelo  
ch'è da buffon, più che da genti sode.

Noi così la vogliam la parte nostra  
d'Assia rispose, e ben, che pretendete?  
Qui non c'entrate voi, presto correte

mente si allineò a favore della Spagna; ma successivamente, come conferma anche il *Festino*, fu uno dei più strenui sostenitori del Regno di Francia.

<sup>28</sup> Federico Sforza (1603-1676); Lorenzo Raggi (1615-1687); Fabrizio Savelli (1607-1659).

<sup>29</sup> Probabilmente si riferisce a Vitaliano Visconti (1618-1671), creato cardinale in pectore da papa Alessandro VII nel 1666. «Langravio» è un riferimento a Federico d'Assia-Darmstadt (1616-1682), figlio di Luigi V d'Assia-Darmstadt, Langravio dal 1596 al 1626.

<sup>30</sup> Ottavio Acquaviva d'Aragona (1609-1674), cardinale del 1554.

<sup>31</sup> Leopoldo de' Medici (1617-1675), cardinale dal 1667.

<sup>32</sup> Alfonso Litta (1608-1679), promosso alla porpora da Alessandro VII nel 1666.

A fare il soprastante a casa vostra.

Certe persone scrupolose e zotiche,  
sicuro al ciel, mi fan pur saltar l'umore;  
ma restarete de la danza fuore  
voi, che fate il Graziano de le Cotiche.

[...] Suonate adesso a me la Cesarina  
d'Assia ordinò ch'ancor non sono stracco;  
ma per aver in corpo troppo Bacco;  
non ballò più: che gli scappò l'orina.

Corse Brancaccio<sup>33</sup> a la festosa guerra,  
e ballar pretendea la Spagnoletta,  
ma facendogli Sforza una cianchetta  
die' senza remissione il cul per terra.

Lascia infedel la schiera Barberino  
Rossetti<sup>34</sup> per in ver con troppa ingratitude  
gli porse proprio una beatitudine  
ad entrar ne la danza FIORENTINA.

[...] Vien Chigi poi con la sua squadra in numera  
E pieni di speme di sua gran possanza  
La spiega tutta quanta in ordinanza,  
ed ammirato ogn'uom la guarda, e numera.

[...] Non state, ohimè, con questa faccia rigida  
dice Savelli all'impapato Celso<sup>35</sup>;  
ben tosto voi farete un salto eccelso  
con Cecia, Nina, Nuccia, Tolla, e Brigida.

Eh figliuol mio, sol questa è la mia stizza:  
troppo ha in orror, troppo aborrisce Roma  
schiava vedersi da Papesse doma,  
e Porpora vestir il mio Ravizza<sup>36</sup>.

Bonvisi<sup>37</sup> per timor di qualche burla  
fuggì da una finestra in un Cortile;

<sup>33</sup> Francesco Maria Brancaccio (1592-1675), cardinale dal 1633.

<sup>34</sup> Carlo Rossetti (1614-1681).

<sup>35</sup> Angelo Celsi (1600-1671), fu creato cardinale nel 1664, da papa Alessandro VII. Le prostitute citate si ritrovano anche in [Gregorio Leti], *Il puttanesimo romano o vero Conclave Generale delle puttane della Corte per l'elettione del nuovo pontefice*, s.l. [ma Amsterdam] 1668, pp. 26-27.

<sup>36</sup> Francesco Ravizza, conclavista del cardinale Carlo Gualtieri, il 3 marzo 1655 fu accusato di aver passato notizie sull'andamento del conclave alla «papesa» Olimpia Maidalchini.

<sup>37</sup> Dovrebbe trattarsi di Francesco Bonvisi o Buonvisi (1626-1700), cardinale del 1657.

ma Carafa: non siate, oibò, sì vile,  
che di vostra semenza ogn'uom si burla.

Ora aprir vi farò, non dubitate,  
son qua per voi con spada e con pugnale,  
ma per farlo cascar, furon le scale  
per ordin di Toscana insaponate.

Benché sembrasse fiacco, e senza lena,  
fece le Forze d'Ercole Bonelli<sup>38</sup>:  
e a lettere di scattole Savelli  
gli scrisse NON PLUS ULTRA insu' la schiena.

Lasciò l'Arpa, e nel ballo entrò Vidoni<sup>39</sup>,  
ma volle far un salto così ardito,  
che la stringa di spago infracidito  
si rompe a un tratto, e cadero i Calzoni.

Bichi, Nini, i due Chigi, e Piccolomini  
feron con Elci<sup>40</sup> un'inclita FOLLIA,  
come sogliono a Siena in compagnia  
ballarla al sol lion le donne e gli uomini.

Un da Giureconsulto sputando  
vestito s'era, uno da servo sciocco,  
uno da Parosto, un da Pitocco,  
Nini in veste donna, e Sigismondo<sup>41</sup>.

Cominciossi allor Celsi a inviscerire  
e in adocchiar quel femminile arnese,  
vi fu per raffrenarlo a fare, e dire.

Questo a cui piace di pistar l'agliata,  
Midalchino, Imperial<sup>42</sup>, Raggi, ed Orsino,  
con un pistello in mano, e un mortarino,  
feron d'accordo una MATRICIANATA.  
[...] Chigi, che stanco ancor non era, invita  
con un bel ghigno il suo Corsin di letto:  
gli giura, non haver maggior diletto,  
che di danzar con lui la FAVORITA.

Furonvi inoltre di più balli un fascio,

<sup>38</sup> Carlo Bonelli (1612-1676), cardinale dal 1664.

<sup>39</sup> Pietro Vidoni (1610-1681).

<sup>40</sup> Alessandro Bichi (1596-1657). Giacomo Filippo Nini (1629-1680), Celio Piccolomini (1609-1681), Scipione Pannocchieschi d'Elci (1600-1670) vennero creati cardinali da Alessandro VII rispettivamente nel 1666, nel 1664, nel 1658.

<sup>41</sup> Forse si riferisce al giovane e futuro cardinale Sigismondo Chigi (1649-1678) nipote di Alessandro VII.

<sup>42</sup> Lorenzo Imperiali (1612-1673), cardinale dal 1652.

di Napoli, di Lucca, e di Milano,  
e a l'uso romagnolo, et al romano,  
ch'io di narrar per brevità tralascio.

[...] Da la sedia repente Albizi<sup>43</sup> alzasse,  
sbatte i piedi, le man, gonfia le gote,  
morde i labri, alza il capo e al fin non puote  
più lungo tempo star fermo a le mosse.

Che diavolo farete *questa* notte?  
Siete impazziti, o siete spiritati?  
ignoranti, svergogna Parentati,  
gite a filar, gite a mangiar ricotte.

Io qui non so' veder un per miracolo  
ballar, come ballar si doveria:  
per mia fe' mi vien voglia; e fantasia  
d'insegnarvi a ballar a suon di bacolo.

Un gobbo, un teso, un va col collo torto,  
un stringe il muso, un spalanca gl'occhi  
un par che cachi, un par che mangi gnocchi  
un sempre ride, un sempre piange, il morto.

[...] Senza Berretta, e senza feraiolo  
Santacroce correva piccinino,  
e legatosi al collo un Cordoncino,  
fece il Ballo del SORCEMOSCAROLO.

Cybo<sup>44</sup> danzava, ma con floscia, e lassa  
voglia: e si consolava con l'aglietti:  
poi senza più cercar balli o balletti;  
a giuocar solo attese a zoppo e a MASSA.

[...] Azzolino, Ottobono, e Imperiale<sup>45</sup>  
Ad Albizi rivolti, e a Borromeo  
con Gualtier l'invitaro, et Omodeo<sup>46</sup>,  
l'opera a coronar degna e immortale.

[...] Fero un intrigatissima BARRIERA  
con più finte, e rivolte, e più intrecciate,  
ch'a le persone in esse avviluppate  
d'Arianna bastante il fil non era.

<sup>43</sup> Francesco Albizzi (1593-1684).

<sup>44</sup> Alderano Cybo-Tomasello (1613-1700), fu sovrintendente generale degli Stati Pontifici.

<sup>45</sup> Decio Azzolini (1623-1689), nipote del cardinal Decio Azzolini seniore, che guidava il citato «squadron volante»; Pietro Vito Ottoboni (1610-1691), poi papa Alessandro VIII; Lorenzo Imperiali (1612-1673).

<sup>46</sup> Giberto III Borromeo (1615-1672); Luigi Alessandro Omodei (1608-1685).

Un salta, un corre, un mostra d'esser stanco,  
 poi robusto s'avvolge, e si raggira:  
 un si ferma, un s'avanza, un si ritira,  
 chi camina in prospetto, e chi di fianco.

Un s'accorcia, un si stende, un si raggruccia,  
 par ch'un altro s'abbassi, e poi s'inalza  
 sembra quel che riposi, e a un tratto balza,  
 finge questo cascar, e un salto spicca.

Salti diritti e incerti, certi e girelli,  
 trabocchetti, riprese e riverenze  
 capriole, squinzetti, e combinanze,  
 fughe, rotte, correnti e saltarelli.

I circostanti immobili si stanno;  
 quindi ciascun con ben dovuta laude,  
 del superno squadron, le glorie applaude,  
 epilogata è in voi l'Arte, e l'inganno.

Qui il termine o la festa si prescrisse:  
 i ballerini erano tutti stracchi,  
 i suonatori pur suonaron fiacchi,  
 e Barberin per ultimo si disse:

Riuscir non potea l'opra più bella;  
 ma perché, se io non erro, è molto tardi,  
 si ritiri ciascuno a la sua cella.

Una cosa però mi viene in mente  
 che mentre noi qui stiamo a far baldoria  
 non è vostro dolor, né vostra gloria,  
 ch'afflitta stia per la città la gente.

[...]

### Scheda

Il *Festino*, manoscritto conservato all'Archivio di Stato di Roma, Fondo Archivio Santacroce, busta 114, cc. 250r-253v., è stato rinvenuto da Mearelli (Mearelli 1996). Il componimento non è datato. Il *terminus post quem* è il 1655, anno del conclave. È anonimo. L'autore potrebbe essere Gregorio Leti, a cui si deve peraltro l'anonimo *Conclave nel quale fu eletto Fabio Chigi detto Alessandro VII*. Il *Festino* confermerebbe la vena satirica e scandalistica che Leti mise in molte sue opere antipapali: fra cui un componimento in versi assimilabile anche formalmente al *Festino*, come i *Terzetti sopra i cardinali del Conclave dell'anno 1667* (in *Il sindacato di Alessandro VII*, pp. 378-381). Al Leti si deve anche un'altra opera satirica nei confronti di alcuni dei cardinali che troviamo nel *Festino* come *Il puttanesimo romano o vero Conclave Generale delle puttane della Corte*, cit., in cui s'immagina che le cortigiane di Roma (alcune delle quali sono nominate anche nel *Festino* relativamente al cardinal Celsi), allarmate dalla diffusione della sodomia, organizzino un conclave per eleggere alla successione di Alessandro VII un papa a loro favorevole, e a questo scopo passano al vaglio i cardinali dell'epoca, taluni derisi anche nel *Festino*. Tuttavia, è noto che questa produzione di Leti ha origine da scritti satirici e da pasquinate che si procurava manoscritte, risistemava e pubblicava spesso come anonime. Si potrebbe anche supporre, essendo il manoscritto conservato nell'Archivio Santacroce, che l'autore sia un personaggio avverso ai Santacroce, dato che il cardinale Marcello che partecipò al festino, è descritto in tutta la sua piccolezza politica: «Senza beretta e senza feraiolo / Santacroce correva piccino. / E legatosi al collo un Cordoncino, / fece il Ballo del SORCEMOSCAROLO» (c. 252v.). Il *Festino* non è un componimento unico nel suo genere. Un altro componimento satirico sulla indecisione dei cardinali per l'elezione di Clemente X è il *Festino del conclave*, datato 1 febbraio 1671, è segnalato nell'Archivio Odescalchi di Roma [collocazione: (3 B 3, n. 23) - *intestazione Clemente X (Conclave)*], ma attualmente risulta scomparso. Il Fondo Vittorio Emanuele, della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, contiene altri testi manoscritti di questo genere, in forma di satira e commedia sia del Seicento, sia del Settecento. Si veda, per il Seicento, la *Miscellanea di satire e pasquinate pubblicate in Roma durante le sedi vacanti di Clemente X, Innocenzo XI ed Alessandro VIII, sui papi*

*morti, sui conclavi e su altre faccende politiche di quell'epoca* che contiene *Commedie da Rappresentarsi in Conclave* (coll. V.E.302-253). La tradizione continua nel Settecento. L'episodio più clamoroso è l'abbruciamento in piazza Colonna il 19 novembre del 1774, per mano del boia del dramma per musica *Il Conclave dell'Anno MDCCLXXIV* (coll. V. E. 932), scritto attribuito all'abate Gaetano Sertor che se la cavò con qualche mese di carcere.

Il nostro *Festino del conclave*, redatto in quartine (ABBA), non tutte regolari, utilizzando il «festino» come modello performativo tipicamente carnevalesco, disegna mordacemente il conclave del 1655 come un ballo grottesco. È un conclave famoso per la sua lunga durata, a cui allude anche il *Festino*: iniziò il 18 gennaio 1655 e si concluse, dopo ottanta giorni, il 7 aprile 1655. Venne eletto Fabio Chigi, Alessandro VII, uno dei pontefici più attivi nella *Renovatio Urbis*, nonché grande patrono di Bernini. Nel *Festino* vengono rimarcate le coloriture politiche associate, come abbiamo detto, a tipologie di ballo: il gruppo dei cardinali spagnoli che faceva capo ai due medicei, Carlo, decano del Sacro Collegio, e Gian Carlo; il gruppo «francese» guidato da Rinaldo d'Este e da Antonio Barberini. A parte erano il gruppo dei cardinali anziani, creati da Urbano VIII, controllato da Francesco Barberini, il gruppo dei cardinali di Innocenzo X, e lo «squadrone volante» (chiamato così per la mancanza di condizionamenti politici dei cardinali membri). Quest'ultimo gruppo, guidato da Decio Azzolini e Pietro Ottoboni, contava, tra gli altri, Francesco Albizzi, Luigi Omodei e Giberto Borromeo. Nel *Festino* è citato come il «superno squadron» che invita «l'opera a coronar degna e immortale», riconoscendone la forte influenza sull'esito del conclave, come del resto la storiografia ha da tempo accertato (Visceglia 2013). Il candidato al soglio pontificio più probabile fu, in un primo tempo, Sacchetti, che, pur sostenuto dai «francesi», dai «barberiniani» e dai «volanti», non raggiunse, per l'ostilità spagnola, più di trentasei voti sui quarantaquattro necessari all'elezione. A Chigi, che era sostenuto dalla corona di Spagna e riscuoteva simpatie da diversi settori, si opponevano l'esclusiva non pubblica di Mazzarino e l'ostilità dei cardinali anziani, contrari a un candidato appena cinquantaseienne. La situazione si protrasse fin quando Sacchetti, accortosi che parte dei voti controllati da Barberini sarebbe andata a Francesco Angelo Rapaccioli, fu indotto a richiedere a Mazzarino il ritiro dell'esclusiva per Chigi. La risposta francese del 4 marzo 1655,

per quanto non annullasse le riserve sulla persona di Chigi, ne permetteva l'elezione. È l'eco di questa situazione politica, a cui accenniamo per orientare il lettore, che fa da sfondo generale al *Festino*, insieme a un altro aspetto che accese dibattiti e controversie: il nepotismo. Il conclave riteneva che Chigi si opponesse duramente al nepotismo. In realtà, nel primo anno di pontificato vietò ai parenti persino di fargli visita a Roma; ma poi si distinse per un nepotismo ammantato di lusso come non mai. A questo aspetto centrale rimanda il riferimento del *Festino* alla «papessa» Olimpia Maidalchini, espressione di quel nepotismo femminile che il conclave avrebbe dovuto interrompere: «troppo aborrisce Roma / schiava vedersi da Papesse doma». Al di là delle calunnie, la Maidalchini, come ha chiarito la recente storiografia, non esercitò alcuna influenza sulle grandi direttrici della politica europea della S. Sede, mentre importante fu invece il suo ruolo nella gestione del *patronage* pontificio e nei rapporti del Papa con le aristocrazie italiane. Negli ultimi anni del pontificato di Innocenzo X, la Maidalchini era decisa a valersi della nuova parentela con i Barberini (dovuta al matrimonio del 1653 tra la nipote Olimpia Giustiniani e il principe Maffeo Barberini), per scalzare dal potere il cardinale Camillo Astalli e stringere rapporti con Mazzarino. Nel conclave, la Maidalchini poté forse ancora illudersi di giocare questo ruolo, ma buona parte del Collegio cardinalizio tendeva ad affermare una forte discontinuità rispetto al pontificato di Innocenzo X. Un segno dei tempi nuovi giunse definitivamente il 3 marzo 1655, quando Francesco Ravizza, il conclavista del cardinale Carlo Gualtieri, fu imprigionato in Castel Sant'Angelo con l'accusa di aver trasmesso alla Maidalchini notizie sull'andamento del conclave. Un episodio evocato nel *Festino* dalle parole rivolte al cardinal Savelli da Angelo Celsi: «Eh figliuol mio, sol questa è la mia stizza / troppo ha in orror, troppo aborrisce Roma / schiava vedersi da Papesse doma / e Porpora vestir il mio Ravizza». Un mese dopo la sua elezione, Fabio Chigi, il vecchio avversario della Maidalchini, cominciò l'esilio alla «pimpaccia» che nel 1657 morì di peste.

Bibliografia e fonti di riferimento: Archivio di Stato di Roma, Fondo Archivio Santacroce, busta 114, cc.250r-253v; [Gregorio Leti], *Conclave nel quale fu eletto Fabio Chigi detto Alessandro VII*, s.l. [ma Colonia], 1664; Idem, *Il sindacato di Alessandro VII con il suo viaggio nell'altro mondo*, s.n.t.; Idem, *Il puttanesimo romano*, cit.; [Gaetano Ser-

tor], *Il conclave dell'anno 1774. Dramma per musica da recitarsi nel Teatro delle Dame nel carnevale del 1775 dedicato alle medesime Dame*, in Roma, per il Kracas all'insegna del Silenzio [i.e. Firenze, Giuseppe Molin]; Richard Krautheimer, *Roma di Alessandro VII, 1665-1667*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1987; Davide Mearelli, *Modelli dello spettacolo nel Carnevale di Roma. 1600-1620. Dai documenti dell'Archivio di Stato*, Tesi di laurea, Università di Roma «La Sapienza», rel. Luciano Mariti, 1996, pp. 305-313 e pp. LI-LVIII; Marina d'Amelia, *Il Nepotismo al femminile. Il caso di Olimpia Maidalchini Pamphilj*, in *La nobiltà romana in età moderna: profili istituzionali e pratiche sociali*, a cura di Maria Antonietta Visceglia, Roma, Carocci, 2001, pp. 353-399; Maria Antonietta Visceglia, *Morte e elezione del papa. Norme, riti e conflitti. L'Età moderna*, Roma, Viella, 2013, p. 368.