

# Ricostruire lo spettacolo attraverso i documenti d'archivio

Leila Zammar

**S**copo di questo articolo è quello di descrivere il percorso che ha consentito di ricostruire, almeno parzialmente, la messa in scena di alcuni spettacoli teatrali barocchi, seppur in assenza di una dettagliata descrizione scenografica.

La consultazione e il confronto incrociato di documenti d'archivio, quali registri di pagamento, partiture, libretti di scena, lettere, relazioni e avvisi<sup>1</sup>, si è dimostrata infatti una metodologia originale e affidabile, in grado di permettere la formulazione di ipotesi verosimili relativamente agli spettacoli commissionati da membri della famiglia Barberini a Roma negli anni 1628-1656, e allestiti dapprima a Palazzo Barberini e poi, dal 1639, nell'adiacente Teatro Barberini.

La scelta di analizzare le rappresentazioni citate e non altre è stata dettata dall'osservazione che, malgrado la loro importanza e i numerosi studi al riguardo, l'aspetto scenografico abbia avuto quasi sempre un'attenzione marginale<sup>2</sup>. Quanto viene esposto qui di seguito è solo un accenno ad alcuni dei risultati di un'ampia ricerca condotta presso il *Centre for the Study of the Renaissance* dell'Università di Warwick (UK) sotto la supervisione del Dr. David Lines e della Dr. Margaret Shewring, che sarà pubblicata in un volume dedicato. Ci si limiterà quindi a riferire brevemente quanto emerso relativamente agli artisti coinvolti nella realizzazione degli spettacoli, agli spazi in cui questi ultimi vennero messi in scena, all'allestimento della sala, alla costruzione del palco, alla posizione dell'orchestra, alle principali tecniche scenografiche utilizzate, all'illuminazione, alle macchine teatrali e al metodo per rimuovere

la tenda prima dell'inizio della rappresentazione.

Il primo dato che si evince dai documenti è che l'allestimento dello spettacolo richiedeva il coinvolgimento di numerosi artisti, artigiani e manovali. Fra questi vi furono Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), Andrea Sacchi (1599-1661), Pietro da Cortona (Pietro Berettini, 1596-1669), Giovanni Francesco Romanelli (c.1610-1662), Giovanni Francione (o Fiammingo)<sup>3</sup>, Giovanni Battista Soria (1581-1651), Niccolò Menghini (c.1610-1655), Francesco Buonamici (1592-1659) e Filippo Gagliardi (c.1606-1659), i quali parteciparono, in periodi diversi, alla messa in scena degli spettacoli presi in esame. Fra tutti, ebbe un ruolo di primo piano Gian Lorenzo Bernini, il quale, anche quando non veniva coinvolto direttamente nella realizzazione degli spettacoli, si occupava di coordinare il lavoro degli altri e di supervisionare la messa in scena di numerose rappresentazioni<sup>4</sup>. Alcuni degli artisti citati più sopra lavoravano solitamente in altre corti e vennero ingaggiati dai Barberini per la loro fama. Fra di loro, infatti, vi erano ingegneri-architetti già noti per aver contribuito all'allestimento di lavori teatrali in altre corti e pittori conosciuti per la loro personale abilità nel dipingere paesaggi, che vennero assoldati per realizzare quinte e fondali dipinti. Uno degli artisti che contribuì maggiormente allo sviluppo della scenografia presso la corte dei Barberini fu il ferrarese Francesco Guitti, il quale aveva già lavorato a Parma e a Ferrara prima di essere chiamato a prestare i suoi servizi a Roma per le stagioni di carnevale 1633 e 1634<sup>5</sup>. Oltre agli artisti citati, la messa in scena degli spettacoli esaminati fu realizzata anche grazie alla collaborazione di numerosi artigiani e ai manovali che lavoravano presso la fabbrica di San Pietro, come documentato almeno fino alla morte del Papa Urbano VIII (Maffeo Barberini, 1568-1644).

Per riuscire a comprendere fino in fondo il tipo di allestimenti realizzati, bisogna innanzitutto partire dallo spazio in cui gli spettacoli furono messi in scena. I documenti non sono sempre esaurienti in tal senso, soprattutto per quanto riguarda i primi spettacoli. Un esempio per tutti riguarda la rappresentazione intitolata *Il contrasto di Apollo con Marsia*, realizzata nell'agosto del 1628. In questo

caso le giustificazioni di spesa non lasciano alcun dubbio sul fatto che lo spettacolo fu messo in scena in una stanza all'interno di Palazzo Barberini alle Quattro Fontane, ma senza specificare il luogo esatto. Diverso è il caso delle altre rappresentazioni prese in esame, perché dai documenti si evince che tutti gli spettacoli rappresentati a Palazzo Barberini dal 1632 al 1638 furono allestiti nella cosiddetta 'sala dei marmi', mentre quelli allestiti dal 1639 in poi furono messi in scena nel Teatro Barberini, inaugurato proprio in quell'anno. Tutti gli spettacoli esaminati, con l'eccezione de *Il contrasto di Apollo con Marsia*, rappresentato in occasione di un banchetto durante il mese di agosto del 1628, furono messi in scena durante il periodo del carnevale<sup>6</sup>. La conseguenza del loro carattere temporaneo fu che tutti gli elementi che creavano la scenografia venivano rimossi al termine della stagione carnevalesca. Questo non significa che venissero distrutti. Dall'analisi dei documenti d'archivio sono infatti emersi numerosi pagamenti per il restauro di elementi scenografici, il che fa pensare che almeno gli elementi più elaborati venissero conservati per poi essere riutilizzati in occasioni successive.

Normalmente il primo passo da fare era quello di rivestire il soffitto e spesso anche le pareti della sala in cui sarebbe avvenuta la rappresentazione con stoffe più o meno pregiate, compito che spettava ad artigiani specializzati, chiamati 'festaroli', che in altri periodi dell'anno si guadagnavano da vivere addobbando chiese e cappelle per le funzioni liturgiche. Ancora una volta fa eccezione *Il*

*contrasto di Apollo con Marsia*, per il cui allestimento i documenti non riportano alcuna informazione sull'acquisto di stoffe per decorare le pareti o il soffitto della stanza. La ragione di questa eccezionalità va ricercata nella tipologia di spettacolo. *Il contrasto di Apollo con Marsia*, essendo concepito per essere rappresentato durante un banchetto, faceva parte di una diversa forma di intrattenimento, con il suo linguaggio specifico ben codificato volto a porre al centro dell'attenzione le pietanze servite e il ruolo sociale dei commensali<sup>7</sup>. Le colonne dorate, le ceste, le sculture di ghiaccio e i fiori freschi documentati dai pagamenti avevano quindi la funzione di esaltare le pietanze frutto della maestria dei cuochi, degli scalchi e dei servitori che lavoravano senza sosta per rendere memorabile l'evento<sup>8</sup>. Per quanto riguarda le altre rappresentazioni, il rivestimento del soffitto con stoffe risulta essere un elemento comune, seppure con diverse varianti. Nel caso de *Il Sant'Alessio*, messo in scena nella 'sala dei marmi' durante la stagione di carnevale del 1632, l'intero soffitto fu rivestito di seta rossa, blu e gialla, mentre per l'allestimento de *La pazzia d'Orlando*, rappresentata durante il carnevale del 1638, il soffitto della stessa sala fu diviso in due parti: la prima,



Fig. 1 François Collignon, seconda delle otto incisioni inserite nella partitura di Stefano Landi, *Il Sant'Alessio*, Paolo Masotti, Roma, 1634.



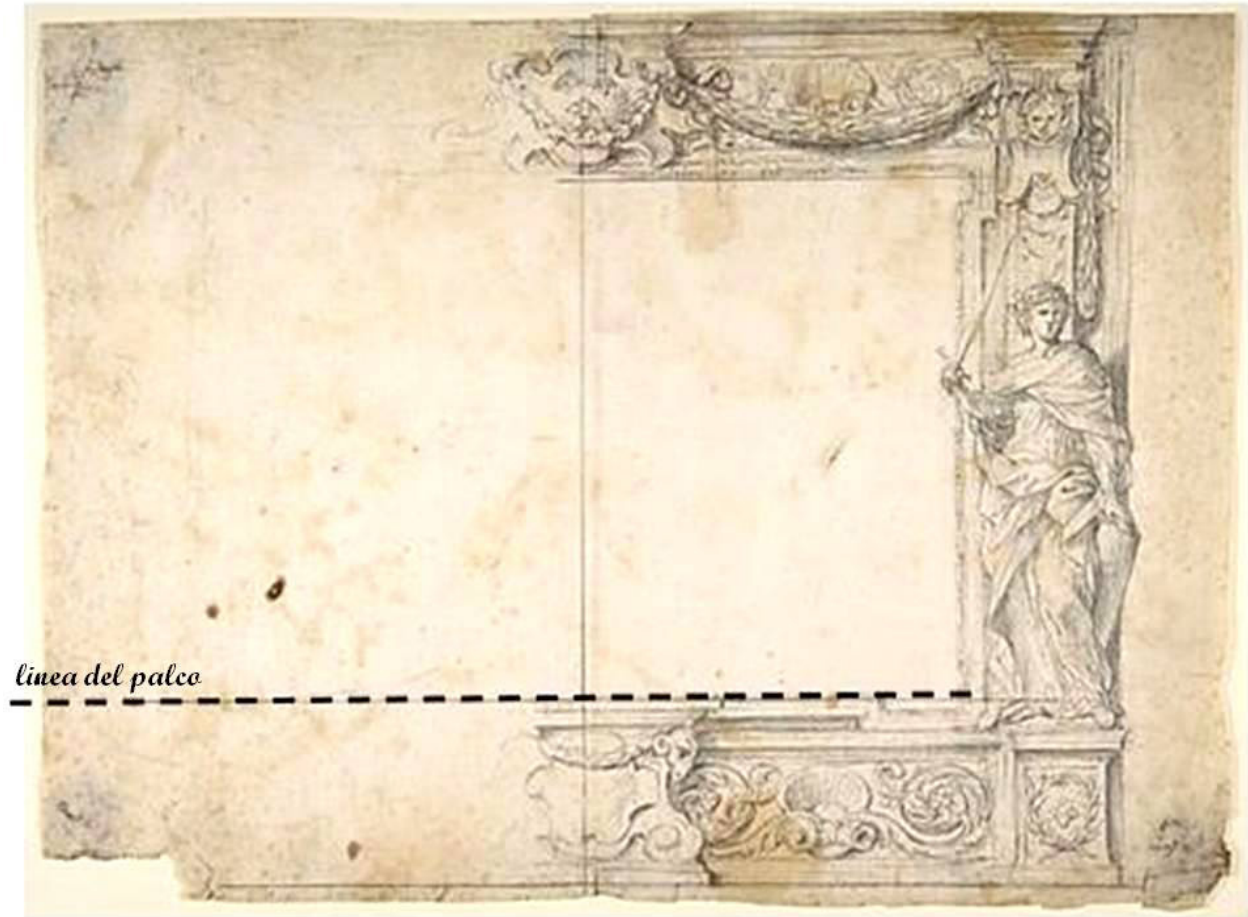


Fig. 2 Giovanni Francesco Romanelli (c.1610–1662), metà di un arcoscenico con le insegne dei Barberini. Grafite o gesso nero su carta. Dimensioni: 25.6 x 35.6 cm. Metropolitan Museum, New York.

corrispondente alla porzione di soffitto che ricopriva il palco, era rivestita di una stoffa leggera di colore blu scuro, evidentemente usata per simulare il cielo e quindi facente parte della scenografia; l'altra, che aveva uno scopo meramente decorativo, fu ricoperta con una stoffa più spessa. L'anno seguente, che corrisponde all'anno dell'inaugurazione del Teatro Barberini, quando fu rappresentata all'interno del nuovo edificio l'opera *Chi soffre, spera*, l'intero soffitto della sala fu ricoperto con una doppia stoffa che aveva la duplice funzione di decorare l'ambiente e di migliorarne l'acustica<sup>9</sup>. Ma fu in occasione della messa in scena dell'opera *La vita humana*, per il cosiddetto 'carnevale della regina' del 1656, che la decorazione del teatro raggiunse il suo apice. Le pareti, lungo le quali si alternavano finte colonne che avevano la funzione di sostenere le luci ed erano ricoperte di tele dipinte, furono interamente rivestite con una stoffa a strisce. Alla sommità delle pareti vi era poi un cornicione fatto di tela dipinta, che correva lungo i tre lati liberi

della sala per andarsi a unire al cornicione del frontespizio dell'arco di proscenio.

Una volta che il 'festarolo' aveva terminato il suo compito, si passava alla fase della costruzione del palco. Nel caso de *Il contrasto di Apollo con Marsia*, per le motivazioni già esplicitate più sopra, il palco doveva essere molto semplice, probabilmente una piattaforma rialzata senza alcuna decorazione sul proscenio. Le rappresentazioni successive presentarono invece palchi sempre più elaborati, come si può dedurre anche dalle incisioni inserite nelle partiture delle opere *Il Sant'Alessio* del 1634 e *La vita humana*, pubblicata nel 1658. Le incisioni realizzate per la partitura de *Il Sant'Alessio* mostrano un proscenio semplice, decorato con due paia di colonne corinzie, antistante il quale si distinguono quattro scalini, mentre risulta decisamente più elaborato il proscenio costruito nel 1638 in occasione dell'allestimento de *La pazzia d'Orlando*.

Le spese sostenute, fedelmente riportate nelle giustificazioni di spesa dell'archivio Barberini, documentano il pagamento effettuato per la realizzazione di una fontana e quattro vasi. Questi ultimi non avevano solo una funzione decorativa, ma servivano anche per reggere le torce necessarie per l'illuminazione del proscenio<sup>10</sup>. Durante lo stesso carnevale, sempre a spese dei Barberini, fu messa

in scena a Palazzo della Cancelleria l'opera *San Bonifacio*, per la quale, verosimilmente, l'artista Giovanni Francesco Romanelli realizzò un arco di proscenio molto elaborato, con al centro lo stemma dei Barberini e ai lati due statue. Lo spazio maggiore offerto dal Teatro Barberini agli artisti che curarono l'allestimento del *Chi soffre, spera*, nel 1639, fu l'occasione per creare un frontespizio ancora più elaborato. Le giustificazioni di spesa documentano la realizzazione di otto vasi d'argento, presumibilmente utilizzati, anche in questo caso, per sostenere le torce, alternati a zampilli d'acqua, e due fontane poste sul palco<sup>11</sup>. Anche se in questo caso non esiste una documentazione visiva, i manoscritti esaminati fanno pensare a una decorazione simile a quella raffigurata nelle incisioni inserite nella partitura dell'opera *La vita humana*, messa in scena nel 1656, nelle quali il proscenio è abbellito da sei vasi decorati con le api dei Barberini alternati ad altrettanti getti d'acqua, al centro dei quali è collocata una fontana.



Fig. 3 Giovanni Battista Galestruzzi, prima incisione inserita nella partitura di Marco Marazzoli, *La vita humana*, Mascardi, Roma, 1658.

Dal momento che tutti gli spettacoli analizzati vennero messi in scena con accompagnamento musicale, sorge spontaneo domandarsi dove venissero posizionati i musicisti. Dai documenti emerge che in queste prime opere in musica non c'era ancora una posizione fissa per l'orchestra. Nel caso della rappresentazione de *Il Sant'Alessio* nel 1634, per esempio, è molto probabile che i musicisti non fossero collocati di fronte al palco, dal momento che le incisioni già esaminate più sopra mostrano la presenza di alcuni scalini proprio davanti al proscenio. Nelle opere successive, invece, i documenti attestano che gli strumentisti suonavano proprio davanti al palco, ma in spazi appositamente predisposti, in modo che non fossero visibili al pubblico. Gli artisti responsabili dell'allestimento scenico cominciarono quindi a sperimentare vari metodi per nascondere l'orchestra. Ad esempio, per la rappresentazione del *San Bonifacio* a Palazzo della Cancelleria, nel 1638, il pittore che ebbe l'incarico di occuparsi dello

spazio per i musicisti adempì al suo compito realizzando un fregio di tela dipinta lungo circa cinque metri e alto due. L'anno successivo, per l'opera *Chi soffre, spera*, allestita al Teatro Barberini, l'architetto Giovanni Battista Soria, responsabile della costruzione del palco, costruì una struttura in legno che aveva una lunghezza di circa undici metri (corrispondente alla lunghezza del proscenio) e profonda più di due metri. Questa struttura, che sembrerebbe precorrere la concezione della fossa per l'orchestra, era anche ricoperta da una struttura lignea<sup>12</sup>. Per quanto riguarda *La vita humana*, i documenti consultati non forniscono alcuna indicazione sulla posizione dell'orchestra, anche se le incisioni della partitura farebbero pensare a una collocazione diversa rispetto a quella del *Chi soffre, spera*, se non altro per la presenza della fontana innanzi al palco.

Terminata la costruzione del palco e posizionata l'orchestra, gli artisti cominciarono a lavorare alla parte più strettamente scenografica.

Dall'analisi dei documenti è emerso un interessante sviluppo delle tecniche scenografiche, che vanno da una scena fissa di tipo serliano, utilizzata per la messa in scena de *Il contrasto di Apollo con Marsia*, a pratiche sempre più complesse. Se la scena de *Il contrasto* corrispondeva grosso modo alla scena satirica serliana, rappresentante una foresta con un ruscello, già ne *Il Sant'Alessio* del 1632 la scenografia era decisamente più complessa. Quest'ultima, infatti, consisteva nell'alternarsi di quattro scene rappresentanti la città di Roma, l'inferno, la tomba di Sant'Alessio e la gloria del Paradiso. I cambi di scena erano ottenuti alternando una scena fissa, che rappresentava la città di Roma, a scene ottenute grazie allo scorrimento di quinte mobili in canali intagliati nel palco e debitamente insaponati. Le quinte mobili erano realizzate con tavole sottili di legno intagliate e dipinte. Un ulteriore passo avanti nell'elaborazione di tecniche scenografiche fu fatto durante le stagioni di carnevale del 1633 e del 1634, grazie al contributo dell'architetto-scenografo ferrarese Francesco Guitti<sup>13</sup>. Per l'opera *Erminia sul Giordano* (1633) e per una nuova versione de *Il Sant'Alessio* (1634), entrambe allestite nella 'sala dei marmi' del Palazzo Barberini, Guitti utilizzò una scenografia simile a quella utiliz-



zata per la versione de *Il Sant'Alessio* del 1632, consistente in una scena fissa e quinte mobili, discostandosi così dalla concezione della scena fissa serliana. Questo è particolarmente evidente in *Erminia sul Giordano*, dove le quinte fisse non creano il paesaggio convenzionale di una strada di città, ma rappresentano alberi: una scelta piuttosto insolita per un allestimento dei primi del Seicento. La scenografia de *I Santi Didimo e Teodora*, rappresentata sia per il carnevale del 1635 che per quello successivo, mostra ulteriori sviluppi. Gli artisti responsabili della messinscena crearono un allestimento complesso che presumibilmente consisteva in una serie di peratti e una doppia serie di quinte mobili su entrambi i lati del palco, completato da una serie di fondali e prospettive dipinte che si succedevano sullo sfondo.

Il gusto per la scena dipinta, che emerge *in nuce* in alcuni elementi scenografici de *I Santi Didimo e Teodora*, porterà alla realizzazione di una scena nella quale l'illusionismo prospettico diverrà dominante, come si arguisce dalla messa in scena de *La pazzia d'Orlando*, rappresentata per il carnevale del 1638. Non è infatti un caso che i Barberini abbiano ingaggiato per l'occasione il pittore fiammingo Giovanni Francione, il quale era un noto paesaggista. Per *La pazzia d'Orlando*, Francione dipinse paesaggi su tele che vennero inchiodate su telai e poi fissate sul palco a due a due ad angolo retto. Per l'inaugurazione del teatro per il carnevale del 1639, i Barberini, volendo creare un evento memorabile, chiesero la collaborazione di numerosi artisti e artigiani, fra i quali Giovanni Battista Soria, Niccolò Menghini e Gian Lorenzo Bernini. La complessità dello spettacolo che fu messo in scena, il *Chi soffre, spera*, emerge chiaramente dai documenti d'archivio. Basti pensare che per i cambi di scena e per il movimento degli elementi scenografici furono utilizzati tre metodi differenti: il primo consisteva nell'utilizzo di un singolo meccanismo posto sotto al palco, un trave centrale, che permetteva il totale cambio di scena a vista delle quinte laterali; le nuvole e i cieli venivano mossi manualmente da personale ingaggiato appositamente; infine, interi elementi scenografici, come la riproduzione del giardino di Palazzo Barberini, intagliato dal Menghini, e la scena per l'intermezzo intitolato *La Fiera di Farfa*, frutto della fantasia di Bernini, furono mossi grazie all'uso di numerosi binari intagliati nel palco. L'intermezzo del Bernini suscitò grande scalpore per la credibi-

lità con cui seppe riprodurre l'atmosfera della vera fiera. Per raggiungere il suo obiettivo, l'artista utilizzò anche animali vivi, che attraversarono la scena su un ponte. Per completare la sua opera, si servì di una delle macchine più celebrate dai suoi contemporanei: la famosa macchina del sole, che era in grado di creare l'illusione del passare del tempo<sup>14</sup>. Ancora diverso è l'allestimento creato per la rappresentazione dell'opera *Il palazzo incantato d'Atlante*, messa in scena nel 1642. In questo caso, infatti, è emerso dai documenti l'uso di quinte fisse praticabili, un elemento che verrà utilizzato anche per l'opera *La vita humana*, messa in scena nel 1656. Entrambi gli spettacoli rappresentano un'innovazione, ma anche una sintesi di tutte le esperienze scenografiche che gli artisti ingaggiati dai Barberini nel periodo precedente avevano sviluppato in circa trent'anni di attività teatrale<sup>15</sup>.

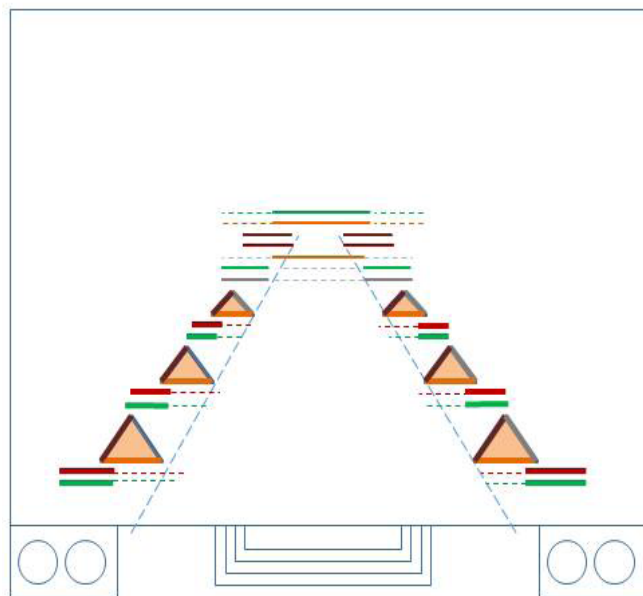


Fig. 4 Ipotesi di Leila Zammar relativa al tipo di scenografia utilizzato per la messa in scena dell'opera *I Santi Didimo e Teodora*. In particolare questa disposizione si riferisce alle scene 1-5 del primo atto.

Da una parte, gli artisti che lavorarono alla scenografia di queste opere utilizzarono uno scenario fisso e quinte mobili, che potrebbero far ricordare gli allestimenti dei primi spettacoli degli anni trenta del Seicento; dall'altra, lo scenario fisso diventava praticabile, permettendo agli attori di muoversi su più livelli e dando una maggiore dinamicità all'azione teatrale. Anche per quanto riguarda i cambi di scena si può riconoscere una continuità con il passato, rivisitata attraverso l'esperienza. Troviamo infatti ancora cambi di scena ottenuti grazie all'utilizzo di quinte mobili che scorrevano su binari, ma queste non erano più pannelli intagliati, bensì tele dipinte abilmente da artisti specializzati nella riproduzione di paesaggi, in grado di creare l'illusione di vedute reali. Ulteriore elemento che andava sviluppandosi è quello che oggi definiremmo illuminotecnica. Per non vanificare lo sforzo degli artisti, che passavano giornate intere ad allestire gli spettacoli, era infatti necessario studiare il modo migliore

per esaltare le scenografie grazie a un uso sapiente della luce. Le torce posizionate all'interno dei vasi nel proscenio di alcuni spettacoli esaminati, per esempio, avevano certamente la funzione di illuminare gli attori che recitavano nella parte anteriore del palco. Tuttavia, quelle stesse torce non erano sufficienti per illuminare quinte e fondali e sarebbe quindi stato impossibile per gli spettatori vedere che cosa ci fosse dietro agli attori; era dunque necessario che le scenografie fossero illuminate nel modo più appropriato. Dallo studio dei documenti emerge che vennero effettuati numerosi pagamenti per l'acquisto di torce, candele di vari tipi e dimensioni, lampade a olio, che venivano abilmente posizionate nei punti più adatti a esaltare l'abile lavoro degli scenografi. Per *La pazzia d'Orlando*, per esempio, i pagamenti riportano che l'illuminazione del palco era ottenuta grazie alla combinazione di una torcia posta al centro del palco e numerose candele poste fra le quinte. Per la contemporanea messa in scena del *San Bonifacio* a Palazzo della Cancelleria, il tipo di illuminazione doveva essere simile a quello appena descritto, perché i pagamenti riportano spese effettuate per l'acquisto di un centinaio di candelabri da posizionare fra le scene<sup>16</sup>. L'anno successivo, per l'illuminazione delle scene del *Chi soffre, spera*, il numero di luci venne incrementato: oltre alle numerose torce e candele, i pagamenti riferiscono l'acquisto di centosettanta candelabri e specificano che le candele erano di un terzo più grandi rispetto all'anno precedente<sup>17</sup>. Oltre alle candele e alle torce, i documenti consultati per l'analisi di quest'opera attestano l'acquisto di polvere combustibile e di dispositivi per coprire le luci<sup>18</sup>. Questi materiali non servivano solo per illuminare la scena, ma venivano utilizzati anche per simulare lampi, tuoni e l'oscuramento del cielo prima di un temporale, e sono documentati anche in altre opere esaminate, come *Il contrasto di Apollo con Marsia* (1628), *Erminia sul Giordano* (1633) e *I Santi Didimo e Teodora* (1635 e 1636). L'incupimento del cielo era ottenuto seguendo due tecniche diverse, che prevedevano o lo spegnimento delle luci, come documentato per *I Santi Didimo e Teodora*, o il loro oscuramento con della stoffa, come attestato per il *Chi soffre, spera*. Un sapiente uso della luce doveva essere necessario anche per il funzionamento della macchina del sole del Bernini, che verrà esaminata più avanti, per la quale furono predisposti dei 'canali ad uso di cassetta' su cui posizionare delle torce. L'illuminazione fu poi un elemento fondamentale per il buon esito della giostra organizzata a conclusione del carnevale del 1656 nel 'cortile della cavallerizza', evento che si svolse durante la notte e in uno spazio molto più grande di quello del teatro. Giovanni Battista Grimaldi, che fu il principale responsabile dell'allestimento dello spettacolo, posizionò degli enormi candelabri e fuochi tutto intorno al cortile. Confezionò inoltre con il fil di ferro sedici stelle, ciascuna delle quali sorreggeva sedici torce, che vennero sapientemente sospese a distanza regolare sul cortile, in modo da fornire la luce necessaria a seguire le mirabolanti azioni dei protagonisti

della giostra. Questo tipo di illuminazione fu considerato molto originale per l'epoca<sup>19</sup>.

Oltre alle quinte, ai fondali e all'illuminazione, le rappresentazioni analizzate fecero uso di numerosi dispositivi scenici e macchine teatrali. Malgrado la semplicità dell'allestimento, anche *Il contrasto di Apollo con Marsia* utilizzò effetti scenici e macchine teatrali. Alcuni dispositivi furono infatti certamente usati per creare l'illusione di lampi e tuoni, e macchine teatrali a forma di nuvole permisero a personaggi come Apollo e Pallade di scendere dal cielo. La macchina-nuvola è forse l'elemento che ricorre più frequentemente negli spettacoli analizzati e, come gli altri elementi della scenografia già esaminati, segue uno sviluppo da semplice a complesso. Nella versione de *Il Sant'Alessio* del 1632, per esempio, ci sono due tipi diversi di macchine-nuvole. Il primo tipo, che viene utilizzato per l'ingresso del personaggio allegorico della Religione, consiste in un meccanismo piuttosto semplice, che permetteva la discesa di un solo personaggio e doveva essere molto simile alla macchina descritta da Sabbatini nel suo manuale di scenografia.

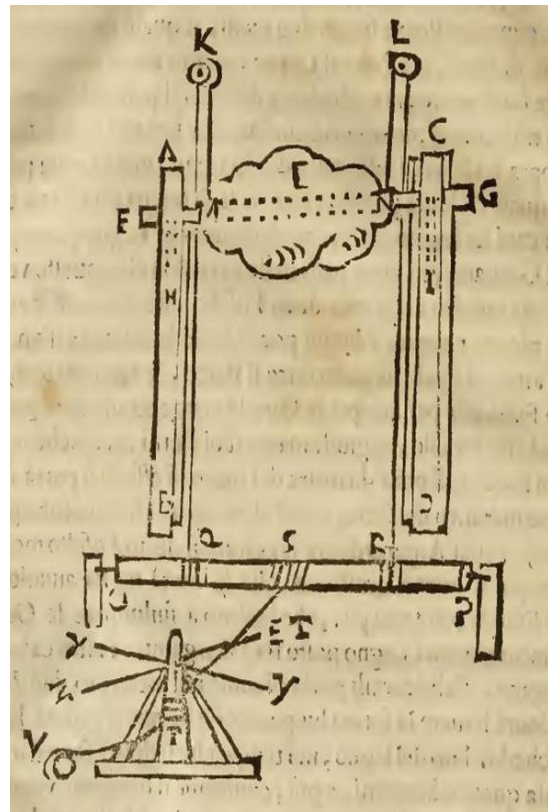


Fig. 5 Nicola Sabbatini, *Pratica di fabricar scene e macchine ne' teatri* (Stampatori Camerali, Ravenna, 1638, p. 140.), p. 140.



L'altro tipo, usato per la scena finale dell'opera, era più complesso e permetteva la discesa simultanea di più attori. Quest'ultimo si presentava come una nuvola a più strati e doveva essere manovrata con un dispositivo simile a quello riportato nella figura qui sotto<sup>20</sup>.

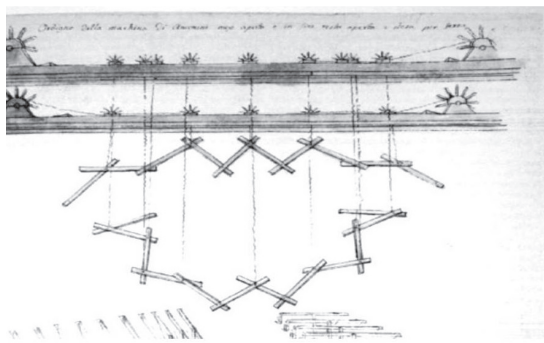


Fig. 6 Parma, Macchina dei cori di Marte e Venere (dettaglio). Archivio di Stato, Mappe e disegni, 4/16. pubblicato in Adami, *Scenografia e scenotecnica barocca*, p. 171.

Guitti impiegò una macchina-nuvola simile, se non la stessa restaurata, nel suo allestimento de *Il Sant'Alessio* del 1634. Tuttavia l'architetto ferrarese introdusse altri tipi di macchine-nuvole nei due spettacoli che allestì per i Barberini durante il suo soggiorno a Roma. Ne *Il Sant'Alessio*, per esempio, utilizzò un tipo di macchina-nuvola che permetteva ai personaggi di muoversi diagonalmente nel cielo. La costruzione di questo tipo di dispositivo fu molto più complicata della macchina-nuvola multistrato, perché il movimento trasversale richiedeva da una parte una maggiore abilità da parte degli addetti alla manovra della macchina, dall'altra l'uso di contrappesi che evitassero lo sbilanciamento durante la manovra stessa<sup>21</sup>. Le macchine-nuvole introdotte da Guitti furono fonte di ispirazione per gli artisti che allestirono le rappresentazioni successive. Il prologo de *I Santi Didimo e Teodora*, allestito sia nel 1635 che nel 1636, si apre con la discesa di ben tre nuvole con relativi personaggi, che sembrerebbero la riproposizione di una macchina già utilizzata da Guitti nella giostra intitolata *La contesa* (1632).



Fig. 7 Seconda incisione in Francesco Guitti, *La contesa torneo fatto in Ferrara per le nozze dell'illustrissimo signor Giovanni Francesco Sacchetti coll'illustrissima signora donna Beatrice Estense Tassona*. Francesco Suzzi, Ferrara, 1632.

La stessa osservazione può essere fatta per la macchina utilizzata nella settima scena del primo atto dell'opera, durante la quale gli spettatori videro apparire delle nuvole che, aprendosi, mostrarono un carro. Ancora una volta, la fonte d'ispirazione per questa macchina può essere rintracciata in un dispositivo già utilizzato da Guitti in uno spettacolo precedente, in questo caso a Parma nel 1628. L'impiego di macchine simili a quelle appena descritte è documentato anche per le opere successive patrocinate dai Barberini. Oltre alle macchine-nuvole congegnate per reggere il peso degli attori, gli artisti crearono altri tipi di nuvole, che avevano uno scopo prettamente scenografico. Queste ultime erano realizzate con tavole sottili di legno o cartone e venivano manovrate grazie a fili di ferro o corde.

Fra i vari metodi utilizzati per creare effetti scenografici, va citato anche l'uso di botole che permettevano la realizzazione di scene di grande impatto sul pubblico.

Per il già citato prologo di *Erminia sul Giordano* (1633), per esempio, Guitti fece apparire un'enorme roccia che si aprì davanti allo sguardo sbigottito del pubblico. L'anno seguente, per la messa in scena della nuova versione de *Il Sant'Alessio*, l'architetto ferrarese impiegò una botola durante la prima scena del terzo atto, per creare l'illusione che la terra si aprisse e che il diavolo precipitasse nella voragine. Anche gli artisti che allestirono le ultime opere prese in esame continuarono a usare botole, seguendo gli insegnamenti di Guitti. Un esempio si può trovare nel prologo de *I Santi Didimo e Teodora*, dove la tomba di Cleopatra rovina al suolo e scompare sotto al palco insieme al fantasma della regina egizia. Quest'ultimo esempio è utile per illustrare un altro tipo di congegno teatrale molto usato durante questo periodo: un dispositivo che permetteva di simulare il crollo di edifici o montagne in modo così preciso da suscitare sempre meraviglia negli spettatori. Oltre all'appena citata tomba di Cleopatra in *L'Erminia sul Giordano* (1633), crolla il tempio ne *I Santi*

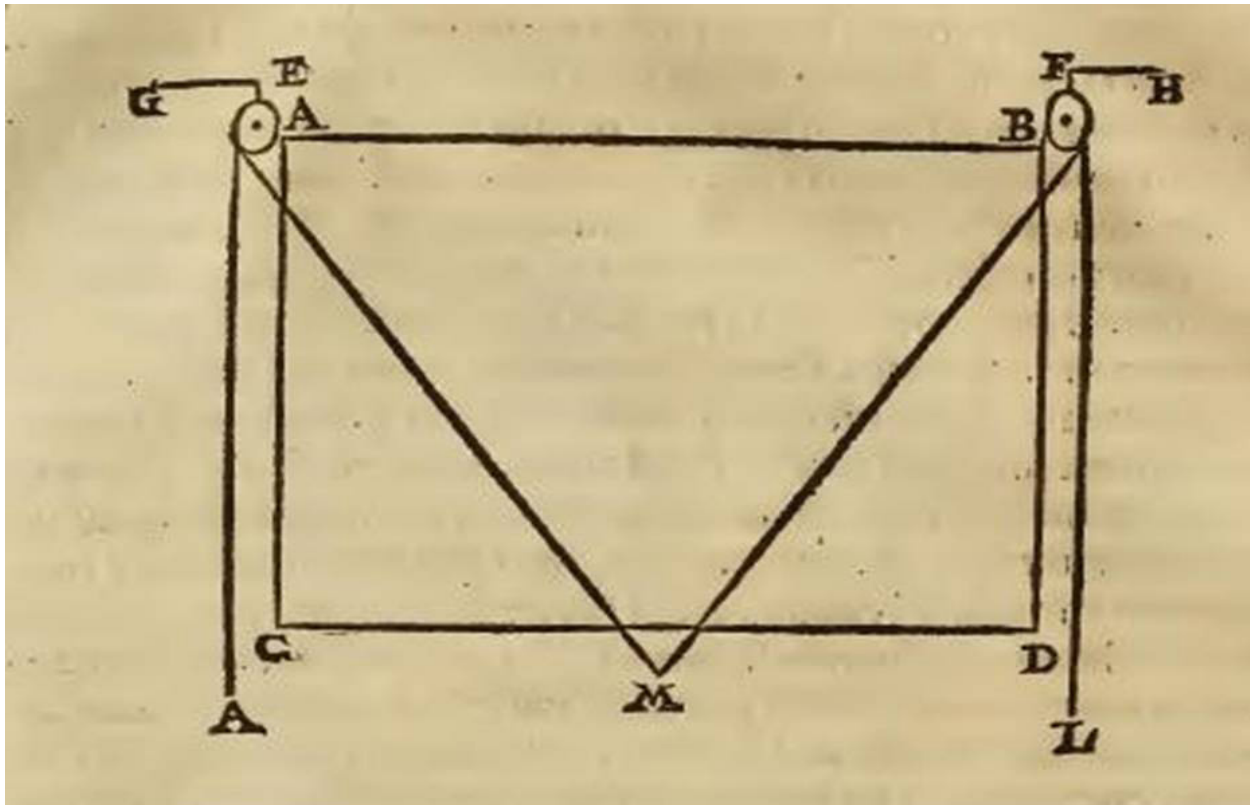


Fig. 8 Nicola Sabbatini, immagine che illustra il primo metodo per abbassare la tenda in *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*. Stampatori Camerali, Ravenna, 1638, p. 60.

*Didimo e Teodora* (1635 e 1636) e la torre di Egisto in *Chi soffre, spera* (1639). Sebbene le strutture fossero differenti, è molto probabile che questi edifici crollassero grazie allo stesso dispositivo creato da Guitti per il crollo della tomba di Cleopatra.

Uno dei dispositivi scenografici di maggiore effetto per il pubblico fu sicuramente la macchina del sole, che Gian Lorenzo Bernini utilizzò durante il secondo intermezzo dell'opera *Chi soffre, spera*. Per ottenere l'impressione di un realistico passare del tempo, Bernini costruì una scenografia complessa, consistente in due tele dipinte poste parallelamente nella parte posteriore del palco: la prima, trasparente, era dipinta di colori tenui, molto verosimilmente sulle tonalità dell'azzurro per simulare il colore del cielo; la seconda, più piccola, era dipinta di zafferano ed era posta dietro alla prima su di una tavola che scorreva su binari. Anche la seconda tela doveva essere trasparente, perché Bernini congegnò un dispositivo per l'innalzamento e l'abbassamento delle torce poste sul retro della tela atto a simulare il passaggio del sole nel cielo. Una volta che gli artisti avevano approntato tutto l'apparato scenico e costruito le macchine, non mancava altro che trovare il metodo più adeguato per creare una certa curiosità nel pubblico e far sì che lo spettacolo avesse inizio con un po' di *suspense*. Il modo più utilizzato per creare la *suspense* era quello di nascondere il palco dietro a una tenda avente esattamente la stessa funzione dei nostri sipari. Non vi era però all'epoca un metodo uniforme su come rimuov-

verla. Se su *Il contrasto di Apollo con Marsia* i documenti non contengono sufficienti informazioni per fare un'ipotesi, sappiamo che in entrambe le versioni de *Il Sant'Alessio*, quella del 1632 e quella del 1634, la tenda fu abbassata seguendo il primo metodo per rimuoverla descritto da Nicola Sabbatini nel suo manuale *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*. Questo metodo consisteva in un semplice dispositivo composto da due carrucole poste alle estremità di un perno, attorno al quale erano avvolte la tenda e due corde arrotolate alle carrucole, che dovevano essere rilasciate contemporaneamente da due persone addette a tale compito. L'azione era molto rischiosa, perché richiedeva una perfetta sincronia, ed è forse questo il motivo per cui Guitti, per la messa in scena de *L'Erminia sul Giordano* nel 1633, progettò un dispositivo meccanico in grado di alzare la tenda grazie al rilascio di un contrappeso attaccato all'estremità di una corda che si avvolgeva intorno a un'unica carrucola, metodo che risolveva il problema dell'errore umano e permetteva sia di alzare la tenda che di riabbassarla. Per quanto riguarda invece le due rappresentazioni de *I Santi Didimo e Teodora* del 1635 e del 1636, il metodo



per rimuovere la tenda doveva essere simile a quello utilizzato ancora oggi nella maggior parte dei teatri italiani, in cui il sipario viene aperto all'inizio e chiuso al termine della rappresentazione. Questa ipotesi si arguisce dai documenti, i quali riportano che la tenda veniva chiusa dopo le ultime parole dell'opera<sup>22</sup>. Lo stesso metodo è attestato anche per la messa in scena delle due opere allestite nel 1638, *La pazzia d'Orlando* e *San Bonifacio*, i cui documenti riferiscono che la tenda veniva aperta all'inizio dello spettacolo e chiusa alla fine da due uomini ingaggiati a tal fine<sup>23</sup>. Molto più complesso doveva essere il sistema concepito per l'opera *Chi soffre, spera* allestita nel Teatro Barberini nel 1639. Dai documenti si evince che furono sei abili artigiani della fabbrica di San Pietro a occuparsi di far funzionare il dispositivo per rimuovere la tenda. Anche in questo caso, il sistema permetteva sia l'innalzamento che l'abbassamento del sipario tramite un sistema complesso di ben otto carrucole con contrappesi<sup>24</sup>. Per l'ultima rappresentazione patrocinata dai Barberini, *La vita humana* del 1656, i documenti riportano che all'inizio della rappresentazione la tenda fu abbassata<sup>25</sup>. Questa informazione desta un po' di stupore, considerando che tale metodo era considerato piuttosto rischioso, come abbiamo spiegato parlando de *Il Sant'Alessio*, e contrasta con le intenzioni dei Barberini, i quali volevano, in occasione della presenza di Cristina di Svezia alla rappresentazione, creare un evento memorabile. È evidente che in questo caso tutto lo sforzo degli artisti era stato profuso nel creare una scenografia innovativa. Oltre a quando messo in luce nella sezione dedicata alla scenografia, bisogna infatti sottolineare che lo spettacolo terminava con una veduta di Roma con la Basilica di San Pietro e Castel Sant'Angelo, con la riproduzione fedele della girandola di fuochi d'artificio. Non si doveva quindi chiudere il sipario, ma lasciare che il pubblico godesse fino in fondo dello spettacolo. A questo punto si potrebbe passare a illustrare le tecniche e i materiali utilizzati per realizzare le scene e il modo in cui veniva predisposto lo spazio per accomodare gli spettatori, ma sono aspetti che necessitano di molto più spazio di quanto non sia ragionevole dedicar loro all'interno di questo articolo. Quindi concludiamo dicendo che una volta messo a punto il sistema per rimuovere

la tenda, lo spettacolo poteva avere inizio.

## Bibliografia

### Manoscritti

B.A.V, Arch. Barb., Giust. I, vol. 48, n. 1135

B.A.V, Arch. Barb., Giust. I, vol. 71, n. 2992

B.A.V, Arch. Barb., Giust. I, vol. 76, n. 3315

### Volumi

#### Monografia, autore unico:

Adami, Giuseppe, *Scenografia e scenotecnica barocca tra Ferrara e Parma (1625-1631)*, Breitschneider, Roma 2003.

Baldinucci, Filippo, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, scultore, architetto, e pittore*, Vincenzo Vangelisti, Firenze 1682.

Gualdo Priorato, Galeazzo, *Historia della sacra real maestà di Christina Alessandra regina di Svezia*, Stamperia della reverenda camera apostolica, Roma 1656.

Lancelotti, Vittorio *Lo scalco Prattico* Francesco Corbelletti, Roma 1627

Scappi, Bartolomeo *Dell'arte del cucinare* Alessandro Vecchi, Venezia 1610.

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

### Articoli

#### Articoli in rivista o quotidiano:

Meijer, Bert W. *Un motif essentiel: l'arco di rocce*, «Arte, collezione, conservazione: scritti in onore di Marco Chiari», Giunti, Firenze 2004, pp. 255-64.

Zammar, Leila, *Gian Lorenzo Bernini: A Hypothesis about his Machine of the Rising Sun*, «Arti dello Spettacolo/Performing Arts», n. 3, 2014: 249-68.

#### Articoli in riviste o quotidiani online:

Daolmi, Davide, *La drammaturgia al servizio della scenotecnica: le «volubili scene» dell'opera barberiniana*. <<http://www.examenapium.it/barberini/barberini.pdf>>.

### Notes

1 La fonte più preziosa di informazioni sono state le giustificazioni di spesa dell'Archivio Barberini, conservate presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (B.A.V.).

2 Fra i musicologi che hanno analizzato numerosi aspetti degli spettacoli presi in esame per il mio studio, ci sono Margaret Murata, Frederick Hammond, Arnaldo Morelli e Davide Daolmi. Per quanto riguarda gli studiosi di teatro, molto interessanti sono gli studi di Elena Povoledo, Lorenzo Bianconi ed Elena Tamburini, il cui *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'arte* (Tamburini 2012) mi è stato particolarmente utile, specialmente per l'analisi dello spettacolo *Chi soffre, spera* del 1639.

3 La biografia di Francione, o Fiammingo, è ancora incerta. La sua presenza fra gli artisti che appartenevano all'*entourage* dei Barberini è documentata a partire dal 1627, anno in cui il Francione fu responsabile di fare alcune copie dei paesaggi che vennero alla luce in un'antica stanza dell'ex Palazzo Sforza durante i lavori di scavo per costruire il Palazzo Barberini alle Quattro Fontane. Cfr. a tal

proposito Meijer 2004: 255-64.

4 Filippo Baldinucci, biografo di Bernini, scrive al riguardo; «[...] Ad istanza del Cardinal Antonio Barberini compose il Bernino, ed a proprie spese, da persone dell'arte, cioè Pittori, Scultori, e Architetti, fece rappresentare le belle, ed oneste Commedie, delle quali a suo tempo si parlerà; siccome ancora altre ne furono ammirate in Roma con macchine meravigliose, che furono parto dell'ingegno di lui e fatte a spese dello stesso Cardinale Antonio come pure diremo a suo luogo. [...]» (Baldinucci 1682: 23).

5 Guitti, allievo di Giovanni Battista Aleotti (1546-1636), era originario di Ferrara e fu ingaggiato dai Barberini per le stagioni di carnevale 1633 e 1634. Prima di arrivare a Roma, aveva già lavorato in altre corti italiane, fra le quali la corte parmense, dove aveva contribuito alla realizzazione del Teatro Farnese, inaugurato nel 1628. Sull'esperienza di Guitti presso le corti di Parma e Ferrara, cfr. Adami 2003.

6 Il banchetto durante il quale fu rappresentato *Il contrasto di Apollo con Marsia* fu allestito il 15 di agosto del 1628 per intrattenere alcuni influenti membri della famiglia Colonna. I Colonna, che si erano imparentati l'anno precedente con i Barberini in seguito al matrimonio di Taddeo Barberini (1603-1647) con Anna Colonna (1601-1658), erano fra le più potenti famiglie romane. Il padre di Anna Colonna, Filippo (1578-1639), aveva solidi legami politici con la monarchia spagnola, grazie ai quali, nel 1611, era diventato *gran contestabile* del regno di Napoli. Filippo III di Spagna (1578-1621) gli aveva anche fornito supporto economico quando il Colonna aveva deciso di riorganizzare l'amministrazione dei numerosi territori che possedeva all'interno dello Stato della Chiesa. Grazie al suo crescente potere e alle relazioni privilegiate con la monarchia spagnola, Filippo Colonna fu in grado di ingraziarsi i favori di Urbano VIII. In un periodo in cui i Barberini erano accusati di essere nemici della monarchia spagnola e di promuovere la fazione francese all'interno dei domini pontifici, era dunque importante rinforzare i legami con una famiglia filo-spagnola. Il banchetto aveva perciò questo scopo.

7 Per farsi un'idea dell'arte culinaria e del banchetto nell'Italia del Seicento si fa riferimento a due opere fondamentali: Lancelotti 1627 e Scappi 1610.

8 Per le spese de *Il contrasto di Apollo con Marsia*, cfr. in particolare B.A.V, Arch. Barb., Giust. I, vol. 48, n. 1135, cc. 129r-134v.

9 Questo è quanto documentato in Lualdi, Michelangelo, *Galleria sacra architettata dalla pietà romana dall'anno 1610 sino al 1645*, Roma, Biblioteca Angelica, ms. 1593, cc. 252r-253v, trascritto da Elena Tamburini (Tamburini 2012: 63-64).

10 La giustificazione di spesa dello stagnaro Domenico Bolla riporta quanto segue: «[...] ho fatto quattro altri vasi di latta novi grandi per le torce per il palco alle Quattro Fontane [...]». Cfr. B.A.V, Arch. Barb., Giust. I, vol. 71, n. 2992, c. 204v.

11 B.A.V, Arch. Barb., Giust. I, vol. 76, n. 3315, c. 19v «[...] E più per doi migliaia di argento che è servito per inargentare li otto vasi che stavano avanti il palco; [...]»; e *ibidem* a c. 32r: «[...] per aver fatto le due casse per le due fontane che stavano nel palco [...]».

12 Cfr. le giustificazioni di spesa di Soria in B.A.V, Arch. Barb., Giust. I, vol. 76, n. 3315, c. 29r: «[...] per il solaro di castagno con tavole adrizate con la piana e sua armatura sotto al pian terreno, <cioè> sotto dove stanno li sonatori [...]».

13 Per Guitti cfr. nota 5.

14 Per un'ipotesi sul funzionamento di questa macchina, cfr. Zamar 2014.

15 Va comunque ricordato che dal 1645 al 1653 i Barberini furono

costretti all'esilio in Francia.

16 Si considerino come esempio i due passi seguenti tratti dal conto dello stagnaro Domenico Bolla in B.A.V, Arch. Barb., Giust. I, vol. 71, n. 2992, c. 204r: «[...] ho dato numero 100 boccaglietti per li moccoli di cera per attaccare tramezzo alle scene, [...] ho rifatte numero 24 lustriere vecchie e fattogli due padellette con li pedigozzi a ognuna, che so padellette numero 48 per le candele e <ho> fatti li anelli di nuovo per attaccarle [...]».

17 Lo stagnaro Domenico Bolla, che aveva già collaborato alla messa in scena degli spettacoli dell'anno precedente, nel suo conto del 1639 in B.A.V, Arch. Barb., Giust. I, vol. 76, n. 3315, c. 40r scrive fra l'altro: «[...] ho date 50 lustriere di latta delle ordinarie per dette candele per le sciene e più, ho date numero 10 lustriere grandi da torce [\*\*\*] e più, numero 160 altri bocagli come li suddetti per candele da tavola [...]».

18 Per la lista completa della spesa, cfr. B.A.V, Arch. Barb., Giust. I, vol. 76, n. 3315.

19 Per una descrizione dettagliata della giostra, cfr. Gualdo Priorato 1656.

20 Cfr. Parma, Archivio di Stato, Mappe e disegni, 4/ in Adami 2003: 171.

21 Cfr. a tal proposito quanto scrive Sabbatini nel suo manuale a pp.141-142: «Occorrendo far discendere una nuvola, la quale incominciando dall'ultima parte del cielo, se ne venga sempre all'innanzi, fino a mezzo il palco con persone sopra, si dovrà fare in questa maniera, supponendo però, che dietro le scene a dirittura del fine del cielo vi sia luogo comodo, e capace almeno di piedi venti in circa. Si piglia una buona trave, lunga piedi venticinque, la quale dovrà servire per leva [...] e si porta perpendicolare all'orizzonte, fermato nel piano della sala a dirittura dell'ultima parte del cielo, e che sia d'altezza di quattro piedi sopra il piano del palco, tanto in dentro però, che non sia veduto da quelli di fuori, poi vi si fermerà sopra la leva, aggiustandosi in modo che il suo moto non sia difficile. Dopo, lontano dal fulcimento dieci piedi, in altezza di venti, vi si porrà una girella di metallo se fosse possibile. Acciocché sia sicura, e atta a sostenere il peso, questa dovrà esser posta a piombo ad un'altra, che si dovrà mettere a basso della medesima grandezza, e sicurezza, alta dal piano della sala piedi tre, la quale dovrà servire per guida del canapo all'argano, che sarà messo a dirittura di essa girella, tanto distante da un lato, quanto sarà più comodo all'argano, perché le persone possano girare i manubri senza impedimento alcuno, Si piglierà poi un canapo di buona grossezza, e che sia ben sicuro, acciocché venendo a patire nell'operare non fosse cagione di qualche disordine. Un capo del canapo si legherà fidatamente nell'estremità della leva, cioè dal canto dell'ultimo del cielo, e passando l'altro capo nella girella che fu posta sopra il cielo, nel venire a basso passi per l'altra posta di sotto, per lo rivolto dell'argano. Di poi nell'altra estremità della leva, cioè verso gli spettatori, si dovrà fabbricare



la nuvola, la quale si comporrà sopra due pezzi di legno di giusta grossezza, con i suoi posamenti, dove hanno da stare sicure le persone, che vi dovranno andar sopra. Compita che sarà la nuvola, si porrà l'estremità di essa sopra l'estremità della leva in bilancio tra i due pezzi di legno, in maniera che in qualunque modo sia mossa, o alto, o basso la leva, sempre resti la nuvola perpendicolare all'orizzonte, acciocché mentre essa calasse innanzi le persone, che vi stanno sopra non cadessero a basso, e anco perché non venga veduta la leva».

22 Il libretto dell'opera nel MS 891, conservato presso la Biblioteca Trivulziana di Milano, riporta infatti la frase seguente: «dopo queste parole si ritira la tenda della scena». Il manoscritto è interamente trascritto in Daolmi, 79.

23 Nel conto del festarolo Bastiano Morosini si legge infatti: «[...] Per aver sparato e parato di taffettani per la rappresentazione di San Bonifatio et essere stato assiduo giorno e notte per appicciare le lampade e tirare li taffettani ogni volta che si faceva la rappresentazione, con 2 huomini [...]». Cfr. B.A.V, Arch. Barb., Giust. I, vol. 71, n. 2992, c245r.

24 Nel conto di Giovanni Battista Soria in B.A.V, Arch. Barb., Giust. I, vol. 76, n. 3315, c. 32r si legge: «[...] per numero 8 girelle tornite [...] serve per tirare in su e in giù la tenda [...]».

25 Nella descrizione dello spettacolo, Gualdo Priorato scrive: «[...] Abbassata una tenda apparve in ombrosa scena figurata la notte» (Gualdo Priorato 1656: 286).