

# GIAN LORENZO BERNINI: *L'IMPRESARIO* TRA “MACCHINAZIONI” TEATRALI E DI POTERE

MARCELLA SALVI

St. Lawrence University

Lo studio di Lionel Abel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* (1963) ha contribuito a stimolare l’interesse della critica verso l’esame del meta-teatro e delle sue manifestazioni nei testi teatrali di varie epoche e origini. Come segnala Catherine Larson, la teoria di Abel è particolarmente utile nello studio del teatro della prima modernità, in particolar modo il teatro inglese e spagnolo (ed io aggiungerei anche quello italiano), essendo quest’ultimo caratterizzato da un’abbondante presenza di tecniche meta-teatrali (204).<sup>1</sup> Secondo uno dei criteri teorici di Lionel Abel, nell’opera meta-referenziale, “life must be a dream and the world must be a stage” (79), questa relazione tra arte e vita, molto studiata e sfruttata nella cultura del Barocco, permette al drammaturgo di riflettere sulla natura del teatro, allo stesso tempo che lo “autorizza” a manifestare le proprie opinioni sulla società in cui vive. Attraverso l’analogia teatro-mondo, il drammaturgo esplora e impone problematiche relazionate al teatro considerato, da un lato, nella sua formulazione generica (teatro come genere letterario), dall’altro, nelle sue implicazioni sociali (teatro come “spazio sociale”).<sup>2</sup>

In questo contesto, attraverso il contenuto e la forma meta-referenziale della sua commedia, *L'impresario* (1644?), Gian Lorenzo Bernini riflette su temi sociali e politico-culturali concernenti il mondo teatrale nell'Italia del diciassettesimo secolo.<sup>3</sup> La sua commedia esplora la complessa relazione che esiste tra l'autore di teatro, il suo pubblico e il mecenatismo. Ne *L'impresario* si mettono in discussione le forze che limitano l'autonomia dell'autore di teatro, si criticano le forme teatrali istituzionalizzate e si problematizzano i valori che la stessa istituzione teatrale appoggia e diffonde.

È necessario considerare Gian Lorenzo Bernini e la sua opera teatrale nel contesto delle feste teatrali italiane del diciassettesimosecolo. L'Italia di questo periodo, continuando una tradizione incominciata nel secolo precedente, è caratterizzata da eventi spettacolari organizzati dai rappresentanti del Potere (Corte, Chiesa e istituzioni comunali). Le feste patrocinate e organizzate dalle corti hanno lo scopo di celebrare sia gli eventi personali della vita del Principe e della sua famiglia (nascite, morti, matrimoni), sia quelli politici (politica interna ed estera). Nella maggior parte dei casi, le classi dominanti condividono queste celebrazioni con il grande pubblico popolare (Carandini 31-66). A questo proposito, le classi al potere si servono delle feste pubbliche per attrarre e controllare il vasto pubblico popolare, allo stesso tempo che la festa rappresenta uno strumento che permette, alle classi al potere, di imporre ed esaltare la propria forza politica. Infatti, come nota Luciano Mariti “nel progetto socio-politico della Festa il potere civile e religioso [...] rappresenta il proprio *status*. La sfera pubblica è ancora in gran parte sfera di ‘rappresentanza’ [...]. Il pubblico dovrà dunque essere coinvolto e persuaso, attraverso i *miracula* della finzione spettacolare, della potenza e maestà dell’ideologia dominante” (“Collocazioni” 66).<sup>4</sup> Uno degli elementi più importanti della festa barocca, dunque, è l’artificio, gli effetti spettacolari creati dalle sofisticate macchine teatrali (Carandini 166). Questi artifici contribuiscono a creare un’atmosfera di magia il cui obiettivo è *meravigliare* il pubblico ed esaltare il potere delle classi dominanti. Ciò conferma l’osservazione di Massimo Ciavolella, per il quale, “the true message of the spectacle consists in the overall impression left upon the internal senses of the spectators: an indirect yet decisive demonstration of the munificence, liberality, and autonomy of the political majesty of the ruler” (“Text” 24).

Le rappresentazioni teatrali organizzate dai *dilettanti* (autori-attori appartenenti al contesto culturale delle accademie e delle corti) e dai comici “illustri” (autori-attori professionisti ammessi a Corte), sebbene costituiscano un momento particolare della festa barocca, non si rivolgono al vasto pubblico delle feste, al contrario, rappresentano un momento circoscritto allo spazio chiuso delle sale di rappresentazione.<sup>5</sup> Ciò nonostante, la commedia si serve degli stessi elementi spettacolari della festa pubblica e, la sua funzione principale, è quella di divertire e distrarre il suo pubblico d’élite.<sup>6</sup> Le classi dominanti, infatti, organizzano feste (pubbliche e private) con l’obiettivo di ostentare le proprie ricchezze materiali. L’ostentazione di queste ricchezze, se da un lato contribuisce a dissimulare una realtà politica problematica,

dall'altro, aiuterebbe ad affermare la supremazia culturale del principe e della sua Corte, non solo in competizione con le altre corti italiane, ma anche rispetto a un più ampio contesto europeo.<sup>7</sup> Di conseguenza, come nota Mario Baratto, si esercita una pressione molto forte sui protagonisti del mondo dello spettacolo di Corte (ingegneri, architetti, attori, drammaturghi) che si vedono obbligati a produrre artifici spettacolari mirati al divertimento, alla distrazione e, io aggiungerei, alla soddisfazione della vanità del suo pubblico (140). Questa pressione provoca un malcontento da parte degli artisti costretti a inventare *meraviglie* con l'obiettivo di accontentare un pubblico sempre più esigente.

*L'impresario* riflette questo clima di insoddisfazione che connota l'ambiente delle corti italiane. Gian Lorenzo Bernini, architetto, scultore, drammaturgo e scenografo, fa parte del gruppo selezionato degli artisti impresari che, sotto il controllo del mecenate, hanno la funzione di organizzare gli spettacoli di corte.<sup>8</sup> Bernini lavora nella esigente corte romana dei Barberini nella quale si sviluppa, a partire dalla prima metà del diciassettesimo secolo, il fenomeno culturale della *Commedia Ridicolosa*. Questa, come afferma Jackson Cope, consiste in un rifacimento dei temi e delle maschere della *Commedia dell'Arte* prodotta dal gruppo di autori-attori cortigiani (*i dilettanti*) durante le feste carnevalesche (178). L'attività teatrale di Gian Lorenzo Bernini si inserisce proprio in questa tradizione teatrale.<sup>9</sup>

Ne *L'impresario*, Bernini descrive il processo creativo dell'impresario di Corte, responsabile tanto del tema della commedia come della creazione delle macchine spettacolari. In particolare, l'autore esprime la propria opinione sulla condizione dell'artista nella corte italiana del diciassettesimo secolo. L'attività dell'artista cortigiano subisce il controllo del principe che, come abbiamo visto, usa la festa teatrale come strumento politico di potere e controllo. Bernini, ciò nonostante, problematizza la funzione di questo teatro di "propaganda" e si serve delle sue stesse forme (gli effetti spettacolari) per illustrare e criticare i meccanismi e le strategie di potere delle classi dominanti.

Le macchine, le protagoniste de *L'impresario*, nel corso dell'opera, svolgono un ruolo complesso e contraddittorio. Secondo fonti contemporanee, pare che Bernini non privilegiasse, nelle rappresentazioni teatrali, l'uso di macchine teatrali e di complesse scenografie. Come nota D. A. Beecher, le rappresentazioni teatrali che l'autore organizzava nello spazio privato di casa sua, "[were] quite opposite in spirit to the grand court spectacles. They were plays featuring a witty subject or a clever device requiring a minimum of props and machinery" (236). Bernini, dunque, sembra preferire un tipo di rappresentazione in cui non prevalgano le macchinazioni scenografiche tanto esaltate e prese dall' "autorità."<sup>10</sup> Ne *L'impresario*, infatti, queste macchinazioni scenografiche assumono una connotazione problematica. Dall'inizio della commedia, si evidenzia il carattere ingannatore delle invenzioni scenografiche associate allo stile di vita cortigiano. La vita di corte, come

vedremo, presenta lo stesso livello di inganno e mistificazione che, nello spettacolo teatrale, si ottiene attraverso l'uso delle macchine teatrali.

Nella seconda scena del primo atto de *L'impresario*, si assiste a un dialogo tra Cinzio, cortigiano, e il suo domestico, Coviello. Cinzio vuole sposarsi con la figlia di Graziano, l'impresario di corte, e per raggiungere il suo obiettivo deve procurarsi molto denaro e fingersi uomo danaroso. Con questo fine, decide di inventare espedienti (*macchinazioni*) per ottenere il denaro necessario per ingannare il padre della sua innamorata. Coviello vuole aiutare il suo padrone e allude alla corruzione dell'ambiente cortigiano, in cui è molto comune inventare “mozzarecchiarie” (38) (*macchinazioni* nel senso di furfanterie). Il domestico, riferendosi alle macchianazioni, dichiara: “*Cesta è l'arte che se fa 'n Corte. Commo potrían campare li poveri cortiggiani?*” (38, sottolineatura mia). È chiaro che, per Coviello, l'arte di ingannare è tipica dell'ambiente cortigiano, nel quale si sopravvive per mezzo di “artifici.” Infatti, grazie a una *macchinazione* proposta da Coviello, Cinzio riuscirà a soddisfare il suo desiderio. Coviello, infatti, scopre che un artista straniero, Alidoro, “ricchissimo e virtuosissimo” (38) vuole scoprire i segreti delle meravigliose macchine teatrali che determinano il successo nella corte romana dell'impresario Graziano. Alidoro promette una gran somma di denaro a chi lo aiuti nel suo intento. La sua insistenza e determinazione testimoniano la necessità dell'artista di creare macchine teatrali ed effetti scenografici eccezionali, dipendendo da questa capacità la sua posizione favorevole nell'ambito cortigiano.<sup>11</sup> In questo contesto, si apprezza il doppio significato del concetto di *macchina* che, nel suo significato letterale, si riferisce alle macchine teatrali inventate da Graziano, mentre che, in un senso simbolico, si riferisce all'intrigo (*macchinazione*) organizzato da Coviello per soddisfare i desideri di Cinzio e Alidoro.

Sembra chiaro dall'episodio citato che le invenzioni spettacolari rappresentano un mezzo per ottenere il “Potere” nella Corte e, di conseguenza, il segreto e la discrezione sono elementi fondamentali. A questo proposito, Cinzio sottolinea la difficoltà di realizzare la *macchinazione* organizzata da Coviello a causa dell'eccessiva discrezione di Graziano. Quest'ultimo, mentre lavora sulle sue invenzioni spettacolari, “non vuol che nessuno veda” (59). Questa preoccupazione esagerata per la “secretezza” (66) evidenzia la pressione a cui sono sottoposti gli artisti che, per ottenere una posizione di potere nella Corte, sono obbligati a sottostare alle richieste esigenti dei principi. Questi, come già detto, richiedono un tipo di rappresentazione che, nel suo insieme, si presenta caratterizzata da elementi che provocano una reazione di meraviglia. Per raggiungere questo obiettivo, non era sufficiente creare effetti visivi, ma si considerava necessario stimolare tutti i sensi dello spettatore. Pertanto, insieme alle meraviglie prodotte dalle macchine teatrali, l'autore cortigiano sente la necessità di inventare un soggetto *arguto, ingegnoso* che serve come complemento all'illusione teatrale creata dalla tecnologia.

La corrispondenza tra idea arguta e la sua rappresentazione visuale attraverso le macchine teatrali, testimonia un cambiamento che si realizza nel diciassettesimo secolo nella definizione e funzione delle arti. Il compito dell'artista impresario di corte è coordinare le varie arti, meccaniche e intellettuali, creando una situazione nella quale queste si uniscano e collaborino allo scopo di raggiungere un obiettivo comune: provocare stupore e meraviglia.<sup>12</sup> Di conseguenza, l'artista di Corte sarà obbligato a inventare non solo meraviglie tecnologiche, ma anche poetiche, come dimostra il protagonista impresario di Bernini. Quando Graziano apprende da Cinzio che il Principe gli commissionerà una commedia, la sua prima reazione è negativa: “Lie non sa de ch'incomodo sia ol fer una commedia. [. . .] La mazzor difficultà l'èl trovar un sozzet” (43-48). Questo commento avvicina il protagonista Graziano all'autore Bernini il quale condivide con il suo personaggio la costante preoccupazione dell'epoca di trovare un *soggetto* stimolante intellettualmente. Questo *soggetto*, unito agli effetti speciali creati dalle macchine teatrali, contribuisce a creare un'atmosfera di illusioni spettacolari tanto apprezzate dal pubblico di Corte. A questo proposito, Ciavolella conferma che, per Bernini, “l'invenzione del ‘soggetto’ era l'aspetto più stimolante e più soddisfacente della scrittura comica, il riuscire a trovare quell'idea arguta che permette di sfruttare la potenza dell'illusione teatrale, di rivelare l'ingegno dell'autore e di provocare l'intelligenza del pubblico” (Introduzione 12).<sup>13</sup>

*L'impresario* testimonia la difficoltà di incontrare questa idea arguta e manifesta la complessità del processo di creazione e organizzazione dello spettacolo teatrale. Inoltre, la commedia evidenzia un altro elemento che sembra complicare il compito dell'impresario: la rivalità che esiste tra gli artisti. Questi sono in continua competizione tra loro per guadagnarsi l'appoggio di chi gli garantisce l'inserimento sociale e culturale in ambito cortigiano.

In questo contesto di competizione socio-culturale, la difficoltà consiste nell'invenzione di qualcosa di *nuovo* e nella scoperta di *nuove meraviglie*. Preoccupazione questa manifestata da Graziano il cui problema principale non è quello di creare una macchina che produce nuvole artificiali, ma quello di creare qualcosa di originale, mai visto e sentito prima.<sup>14</sup> Al provare la sua macchina, infatti, Graziano si rende conto che non funziona come egli vorrebbe e fornisce una lista di tutti i principi estetici che si dovrebbero seguire nella costruzione di macchine teatrali perfette: “[I]e macchine non se fan per fer rider ma per fer stupir! [. . .]. L'inzegrn, el desegn é l'arte mezica per mezz de i quali s'arriva a ingannar la vista in modo da fere stupir [. . .]” (80-81). Si mette in evidenza ancora una volta l'*ingegno* come elemento fondamentale per ottenere il risultato desiderato: lo stupore dello spettatore. Ciò che costituisce l'elemento base per riuscire in quest'obiettivo è, ci dice Graziano, la creazione di una macchina che “l'imitasse ‘l naturel” (81) e che, pertanto, meravigliasse e stupisse attraverso *artifici naturali*.<sup>15</sup> Per Graziano, insomma, afferma Ciavolella, “Il grado piú alto d'artificio [. . .]

crea il livello massimo di naturalezza” (Introduzione 16) e da questa percezione paradossale dipende la sopravvivenza ed il successo degli artisti nelle corti italiane del diciassettesimo secolo.<sup>16</sup>

L'enfasi sul binomio arte-naturalezza è un'eredità del sedicesimo secolo. Nel *Cortegiano* (1528), Baldassarre Castiglione rivela i segreti per ottenere successo nelle corti italiane del Rinascimento e dichiara che il perfetto cortigiano deve

usar in ogni cosa una certa *sprezzatura*, che nasconde l'arte e dimostri ciò che si fa e doce venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi. Da questo credo io derivi assai la *grazia*; perchè delle cose rare e ben fatte ognun sa la difficoltà, onde in esse la facilità genera grandissima *maraviglia*; e per lo contrario il sforzare e, come si dice, tirar per i capegli dà somma disgrazia e fa estimar poco ogni cosa, per grande ch'ella si sia. Però si po dir *quella esser vera arte che non pare esser arte.* (59, sottolineatura mia)

La *sprezzatura*, vale a dire l'arte di dissimulare l'artificio facendolo apparire come naturale, unita alla *grazia*, qualità che dipende dalla capacità di dissimulazione, sono gli ingredienti base per generare la meraviglia nell'ambito cortigiano. Bernini si appropria della teoria di Castiglione respingendo, tuttavia, il significato *ideale* implicito nell'idea dell'autore italiano. Bernini usa il concetto di *dissimulazione* come strumento per enfatizzare gli aspetti negativi che caratterizzano la società cortigiana barocca.<sup>17</sup>

Ne *L'impresario*, infatti, il discorso natura-atificio che definisce il ruolo del dilettante nella corte italiana, si sviluppa parallelamente al discorso degli *artifici* (macchinazioni) organizzati dai cortigiani e dai loro domestici contro l'impresario Graziano. I due piani coincidono nella persona dello Zanni, domestico di Graziano. Zanni cerca di scoprire attraverso gli inganni, le macchinazioni che Cinzio e Coviello hanno organizzato contro Graziano. Lo scopo di Zanni non è quello di difendere il suo padrone. I suoi inganni mirano ad ottenere il denaro promesso dall'artista straniero, Alidoro. Zanni nella commedia in analisi esegue il ruolo tipico dello *zanni* (servo) della *Commedia dell'Arte*, vale a dire “*machinatore* [...] l'intrigante senza scrupoli che, nel bene o nel male, esercita la propria furbizia contro gli altri per raggiungere degli scopi subdoli e avidi” (Ciavolella, Introduzione 23).<sup>18</sup> Bernini, inoltre, sembra stabilire una comparazione diretta tra la tendenza dello zanni e dei cortigiani a creare *macchine* (inganni) e le abilità tecniche dell'impresario, famoso per le sue sofisticate *macchine* teatrali.

Nel secondo atto della commedia, infatti, Zanni decide di aiutare Graziano a perfezionare la macchina per creare le nuvole artificiali e si paragona al suo padrone impresario. In un dialogo tra il servo e il carpentiere di scena, Iaccaccia, quest'ultimo indaga sulla capacità di Zanni nel creare nuvole artificiali:

IACCACCIA. Davvero? Le sai fa’?

ZANNI. Se le so far? Non ved che l'ho su la punta de le dita? *Chi vol imparar la profession de Grazian bisogna esse machinatore.*

IACCACCIA. S' ha da fa' nugole?

.....

ZANNI. Oh, belle nuvole vedo andar per aria! *In fatt dov'è naturalezza è artificio. Che ol Prenzipe, [ . . . ] abbia farghela comandar con tant vigor non l'ha del natural, ghe' è artifizio. Al gh'è machina qui sotto.* (60-61, sottolineatura mia)

Come si nota dal passaggio citato, Zanni associa molto esplicitamente la *macchina*, nel significato di macchina teatrale, con la *macchina* nella sua connotazione simbolica di inganno. Il servo sospetta che l'insistenza del Principe verso l'organizzazione dello spettacolo teatrale sia il risultato di una macchinazione. Le ipotesi di Zanni sono corrette in quanto, come sappiamo, Cinzio e Coviello vogliono, con un inganno, convincere Graziano a creare uno spettacolo teatrale in modo che Alidoro possa assistere alla sua preparazione e, di conseguenza, possa rubare i segreti delle creazioni dell'impresario. Nel dialogo citato, Zanni si serve della stessa idea di Graziano per descrivere le nuvole artificiali (“dov'è naturalezza è artificio”) creando così un paragone diretto tra sé e il suo padrone cortigiano. Zanni esprime la necessità di essere “machinatore,” cioè, abile nell’arte di ingannare per poter apprendere la professione di Graziano. Quest’ultimo, come indica il suo stesso nome (*Grazia*), possiede tutte le qualità necessarie per essere un buon cortigiano e Zanni dimostra di aver appreso (o rubato) i suoi segreti per ottenere il successo a Corte. Come il cortigiano ideale descritto da Baldassarre Castiglione, Zanni si appropria dell’arte della *Sprezzatura* dandole, ciò nonostante, la connotazione negativa di inganno. Egli associa l’arte mistificatrice di creare le nuvole attraverso la macchina teatrale con l’arte del cortigiano Cinzio e del suo servo Coviello di creare una “machina” per aiutare Alidoro nel suo intento di rubare i segreti di Graziano. Attraverso la figura marginale del servo Zanni, pertanto, non solo si può notare un’inversione dei valori “centrali” della cultura cortigiana (*Grazia* e *Sprezzatura*), ma anche un’associazione tra le illusioni e gli inganni spettacolari e le macchinazioni intese nel significato simbolico di piani menzogneri.

Questa corrispondenza tra inganno teatrale e inganno dei servi e cortigiani, sarà presentata in forma ancora più chiara dallo stesso Graziano, una volta scoperta l’abilità di Zanni nell’invenzione di “machine” per lo scenario teatrale: “Che in cá mia i zan deventin machinator non l’è gran cosa, ma che i machinatori ozzidì deventin zanni, questa me par gran cosa a mi” (67-8). Le parole di Graziano manifestano la preoccupazione dell’artista cortigiano che, obbligato a inventare espedienti sempre più complicati e illusionistici per soddisfare il gusto del suo pubblico, corre il rischio di trasformarsi in un “zanni” la cui funzione nelle commedie, come abbiamo visto, è quella di inventare “machine” ingannatrici per raggiungere obiettivi poco onesti. *L’impresario*, dunque, attraverso la metafora della scena teatrale, manifesta una critica verso l’ideologia delle classi al potere dimostrando che l’“autorità” usa le stesse strategie dei protagonisti “marginali” del teatro. In altre parole,

le classi dominanti, attraverso la finzione teatrale, propinano meraviglie e illusioni allo stesso modo che gli zanni delle commedie *ridicolose*.

Già nel secolo precedente, è comune associare gli inganni dello zanni alle dissimulazioni ingannatrici che caratterizzano la vita cortigiana. Come Bernini, l'autore italiano Sabba da Castiglione mette in discussione l'ideale di cortigiano teorizzato da Baldassarre Castiglione. Nei suoi *Ricordi* (1546), Sabba da Castiglione descrive i cortigiani come “vili, ignoranti, adulatori, parassiti, lenoni, per non dire ruffiani, malcreati, bugiardi” (citato in Barberis lviii). In questo passaggio, si apprezza un dislocamento della figura del cortigiano dalla posizione “centrale,” evidenziata nel *Cortegiano*, a una posizione “periferica” dal momento che presenta le stesse caratteristiche attribuite alla figura marginale del servo zanni della tradizione della *Commedia dell'Arte*.

Pertanto, attraverso questa associazione tra macchine spettacolari e macchinazioni intese come piani ingannatori, *L'impresario* problematizza un sistema che, come ha segnalato Ciavolella, usa “la decezione, la meraviglia creata con l'artificio, l'apparenza di realtà che si riesce a dare agli effetti scenici [come] strumenti che permettono all'autore di guadagnarsi onore e lodi” (Introduzione 21). L'artista del diciassettesimo secolo, infatti, per mantenere la sua posizione privilegiata nella Corte, deve necessariamente sottomettersi alle convenzioni culturali e sociali che dominano l'ambiente cortigiano dell'epoca. A giudicare da ciò che afferma il figlio Domenico, Gian Lorenzo Bernini, come il suo protagonista impresario, fu obbligato dal suo mecenate (il cardinale Antonio Barberino) a preparare una commedia (appunto *L'impresario*) e “o persuaso, o violentato vi aderì” (73).

Tuttavia, *L'impresario* se da un lato documenta questa condizione di sottomissione dell'artista italiano rispetto al Potere, dall'altro, contiene elementi trasgressivi che illustrano il tentativo dell'autore di problematizzare le forze che controllano e limitano la sua attività artistica. La conclusione dell'opera, per esempio, si può considerare trasgressiva nel senso che non rispetta le convenzioni della tradizione teatrale dell'epoca. Alla fine della commedia, infatti, i conflitti non vengono risolti e la commedia non presenta la conclusione tradizionale del matrimonio dei protagonisti, in più, nessuno sembra raggiungere i propri obbiettivi. Gli innamorati, Cinzio e Angelica riescono ad incontrarsi brevemente in un paio di occasioni, però non si assiste al loro matrimonio. Le macchine teatrali inventate da Graziano non funzionano come Graziano vorrebbe che funzionassero. Alidoro, grazie alle “macchinazioni,” di servi e cortigiani, travestito da apprendista, riesce ad entrare nella sala delle macchine, però non sappiamo se riesce a rubare i segreti di Graziano.

Come segnala Ciavolella, la questione della conclusione di questa commedia è complessa e problematica. Non è chiaro se effettivamente la conclusione incompleta della commedia sia frutto di una decisione volontaria dell'autore o sia un risultato casuale, dovuto a contingenze esterne alla volontà dell'autore (Introduzione 17). La mancanza di una conclusione di tipo

tradizionale (risoluzione dei conflitti e matrimoni finali), potrebbe essere considerata frutto di una strategia autoriale mirata a sfidare le forze che limitano il controllo dello stesso sulla creazione artistica. Questo confermerebbe l'osservazione di Beecher, secondo il quale “*the impresario* is [io direi, vorrebbe essere] absolute as artist in his world and in his creation. The lack of a traditional ending may be Bernini’s final trick in a play more concerned with illusion-making, riddles, *the persona of the artist in a theatrical ‘artifact’* than it is with verisimilitude, belief in a dramatic narrative - that is, a story guided towards an ending and comic justice” (239, sottolineatura mia). Accettando l’idea di una mancanza di conclusione volontaria, si potrebbe affermare che Bernini, nella sua commedia, vuole criticare la moda letteraria imposta dal gusto del pubblico (il pubblico di Corte nel caso specifico della commedia *ridicolosa* di Bernini). A questo proposito, è necessario fare una differenza fra le commedie *ridicolose* tradizionali e quella del Bernini. Secondo lo studio di Cope, la commedia *ridicolosa*, sebbene nasca come fenomeno d’élite (prodotto degli autori *dilettanti* nell’ambito cortigiano), con la diffusione della stampa, questo fenomeno, al principio élitario, si converte in fenomeno popolare (180). Al contrario, continua Cope, sebbene si consideri *L’impresario* di Bernini una *Commedia Ridicolosa*, questa, “[i]f written, though, it was not written for print (as none of Bernini’s dramatic pieces were). It is the product of the Roman courtly artist’s adaptation of popular tradition [a *Commedia dell’Arte* adaptation], but Bernini did not return it to the people by way of the press as did his fellow authors within the genre” (181, sottolineatura mia). Pertanto, contraddicendo la tradizione culturale dell’epoca, Bernini, per *L’impresario*, sceglie un pubblico selezionato e, con questo fine, decide di non pubblicare la sua commedia *ridicolosa* mantenendola nel contesto cortigiano delle celebrazioni carnevalesche. Ed è proprio questo ambiente di Corte il centro della sua critica. La commedia, infatti, problematizza un tipo di teatro “menzognero,” accettato dall’autorità e veicolo di trasmissione e imposizione dell’ideologia delle classi al potere.

Al servizio del Potere, dunque, Bernini si serve degli strumenti “ingannatori” (il teatro e gli effetti spettacolari) approvati dalle classi dominanti per usarli, tuttavia, come strumento di critica verso lo stesso sistema che usa questi mezzi per sostenere il suo potere ed esercitare il suo controllo, tanto sul pubblico delle feste teatrali, come sugli artisti. Bernini riesce a svelare i meccanismi ideologici dell’”autorità” e li usa per problematizzare le stesse strategie di potere. Vale a dire che, Bernini usa le mistificazioni, le illusioni teatrali per ingannare il suo pubblico (le classi al potere). *L’impresario*, infatti, riesce a disilludere il suo pubblico privilegiato creando, come segnala Beecher, una serie di aspettative “convenzionali” che non saranno mai compiute (242). Bernini/impresario, dunque, dimostra possedere tutti gli strumenti necessari per partecipare e competere nel gioco illusionista del Potere.

*L’impresario*, testimonia la posizione liminale dell’artista nella società pre-moderna. La sua arte, infatti, è sottoposta al controllo di varie autorità

(per esempio, quella del pubblico e del mecenatismo) che la condizionano e limitano. Ciò nonostante, come direbbe Raymond Williams, l'artista è “libero” nella sua decisione di criticare e/o sfidare le forze che limitano la sua autonomia (87). In definitiva, la commedia analizzata mette in evidenza una certa “resistenza” verso queste forze che condizionano la vita e l'arte dell'artista nella società del Barocco.

#### NOTAS

- 1 Nel suo articolo, “Metatheater and the *Comedia*: Past, Present, Future”, Catherine Larson fa un escursus bibliografico sul tema del meta-teatro segnalando l’importanza del tema nella storia della critica degli ultimi anni. In particolare, Larson esplora l’influenza della teoria de Lionel Abel sugli studi del teatro spagnolo del Secolo d’Oro. L’analisi di Larson si presenta interessante anche alla luce di uno studio sul teatro italiano del diciassettesimo secolo.
- 2 L’immagine teatro-mondo fa una delle sue prime apparizioni in un trattato di direzione artistica (1560), dell’ italiano Leone de’Sommi. Qui l’autore presenta l’analogia, dichiarando: “Tutto il mondo insieme altro non è che una scena od un teatro ove si fa di continuo spettacolo delle nostre azioni” (citato in Carandini 6n). Più tardi, un altro esperto di teatro, Agostino Mascardi, dedica un capitolo dei suoi *Discorsi morali su la Tavola di Cebete Tebano* (1627) allo studio della analogia mondo-teatro. Sul tema, si veda lo studio di Warnke (66-89) Warnke analizza la differenza tra la maniera di considerare il *topos* mondo-teatro nel Rinascimento e nel Barocco. Nel Rinascimento il mondo è *come* il teatro, mentre nel Barocco il mundo è teatro e, dunque, nel Barocco “the *topos* asserts not a similarity but an identity, and it thus becomes a major vehicle for expressing the radical Baroque conviction that the phenomenal world is illusion” (69-70).
- 3 La commedia *L’impresario* è l’unico testo teatrale del Bernini sopravvissuto. È stato scoperto dall’architetto Paolo Portoghesi nel 1957 e pubblicato da Cesare D’Onofrio nel 1963 con il titolo di *Fontana de Trevi*. Sull’argomento, si vedano gli studi di Claudio Novelli (166), Beecher (236), Cope (185n) and Ciavolella (Introduzione 7). Inoltre, si consulti il lavoro di Irving Lavin nel quale si menzionano alcune opere teatrali del Bernini ancora inedite (146-57).
- 4 Anche Carandini sottolinea la funzione ideologica della festa pubblica. L’autrice dichiara che alcune volte, in queste feste, “è il principe stesso che si mette in mostra, si esibisce in un ruolo regale, sale su un palco, combatte, danza, si autorappresenta” (42). Il principe, quindi, si auto-rappresenta recitando sulla “scena” il proprio ruolo politico-sociale.
- 5 Le sale di rappresentazione, come sostiene Carandini, sono “[l]uoghi teatrali stabili, magnifici saloni permanentemente attrezzati con palcoscenico e gradinate per il pubblico, anche veri e propri edifici progettati a contenere un perfezionato meccanismo teatrale [...] già invenzione del XVI secolo” (194).

- 6 Sull'argomento, è importante segnalare il trattato di Nicola Sabbatini *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri* (1637) nel quale si descrivono le tecniche e le macchine utilizzate per la produzione di effetti spettacolari nelle rappresentazioni teatrali. Si consulti anche l'articolo di Thomas C. Ault "Baroque Stage Machines for Venus and Mars from the Archivio di Stato, Parma."
- 7 È importante segnalare la peculiare situazione politica dell'Italia della prima modernità. Dal punto di vista politico, l'Italia costituisce uno spazio di negoziazione tra gli interessi espansionistici delle grandi potenze europee (principalmente la Francia, la Spagna, il Sacro Romano Impero e il Papato). L'Italia, dunque, è teatro di numerose guerre e occupazioni da parte delle potenze straniere. D'altro canto, esiste una lotta all'interno della stessa penisola italiana. Questa, infatti, si presenta caratterizzata da vari centri di potere e tra i più influenti si distinguono il Regno di Napoli, el Ducato di Milano, le repubbliche di Venezia e Firenze (Firenze è un Granducato nel secolo XVII) che presentano differenti caratteristiche politico-sociali e culturali. Questi centri di potere non solo rivaleggiano tra di loro ma devono anche subire le conseguenze della rivalità dei paesi stranieri che vogliono imporre la propria supremazia sulla penisola. Di conseguenza, già nel secolo precedente, i rappresentanti del potere organizzano feste spettacolari ostentando potere e ricchezza in competizione con le altre corti italiane. Inoltre, con le feste, i centri di potere italiani si propongono di raggiungere una supremazia in campo culturale per compensare la posizione marginale nel panorama politico europeo. La spettacolarità delle feste pubbliche contribuisce a distrarre il popolo che subisce le conseguenze della rivalità politica interna ed estera delle corti italiane. Sull'importanza della festa nell'Italia pre-moderna si veda Attolini (sull'Italia del Rinascimento) e Carandini (sull'Italia del Barocco). Sul panorama storico-politico italiano della prima modernità, si consultino gli studi di Hersey, Hay e Law, Hanlon, e Stinger.
- 8 Generalmente, l'impresario, come segnala Carandini, è un'artista versatile "al servizio diretto del principe, incaricato di tutto il progetto ideologico dello spettacolo, di stabilire l'ossatura retorica ed encomiastica che informa i diversi livelli figurativi e testuali degli apparati e delle celebrazioni. È autore in genere anche dell'opera drammatica che corona la festa, è chiamato anche a sovrintendere e coordinare i lavori di allestimento, a dirigere la recitazione degli attori, a volte anche a stendere la relazione ufficiale da dare alle stampe" (221).
- 9 Massimo Ciavolella descrive la differenza tra la *Commedia dell'Arte* e la *Commedia Ridicolosa* affermando che "La caratteristica saliente del teatro dell'arte era l'azione improvvisata sulla falsariga di brevi scenari, mentre la commedia 'ridicolosa o mimica' [...] così popolare soprattutto a Roma in questi anni, pur imitando il dialogo 'spontaneo' dei comici professionisti aveva un copione finito" (Introduzione 15). Sulla *Commedia Ridicolosa*, si veda il lavoro di Mariti (*Commedia Ridicolosa*).
- 10 Le informazioni sull'attività teatrale di Bernini si possono trovare in documenti e lettere dell'epoca contemporanea all'autore (a proposito si veda lo studio

di Stanislao Fraschetti) ed anche in due biografie (Domenico Bernini e Filippo Baldinucci). Inoltre, è importante segnalare la più citata delle fonti contemporanee, il diario di viaggio di John Evelyn (1644).

- 11 Ad un livello simbolico, il personaggio dell’artista straniero che vuole scoprire i segreti delle macchine teatrali italiane, rappresenta l’ idea della posizione centrale occupata dagli italiani nell’ambito culturale europeo. Durante il diciassettesimosecolo, infatti, sebbene l’Italia si trovi alla periferia politica europea, continua a mantenere un primato nel settore tecnico della rappresentazione teatrale. Tra i più famosi ingegneri, architetti e inventori di macchine teatrali, si ricordano Gian Lorenzo Bernini, Giovan Battista Aleotti, Nicola Sabbatini e Giacomo Torelli. Questi artisti costituiscono un esempio del perfetto impresario, artista versatile che svolge la funzione di coordinare i meravigliosi e sofisticati spettacoli teatrali organizzati nelle corti italiane. La descrizione delle varie funzioni artistiche degli impresari di corte sono descritte in un manoscritto anonimo del 1637, *Il Corago ovvero alcune osservazioni per mettere bene in scena le composizioni drammatiche*. L’impresario (*corago*) deve essere abile in tutte le arti che compongono lo spettacolo di corte (architettura, pittura, musica, danza, ecc.). Pur tuttavia, la funzione più importante del *corago*, è quella d’inventare macchine teatrali e ideare effetti scenografici con l’obbiettivo di “meravigliare” il pubblico (Carandini 221-44). Sull’attività versatile degli artisti sopra menzionati, si vedano gli studi di Fagiolo dell’Arco e Carandini (2: 117-221) y Fagiolo dell’Arco Maurizio e Marcello.
- 12 Nel capitolo 1 del trattato anonimo sopra citato (nota 11) sulla figura del *corago*, si sottolinea l’importanza della collaborazione di tutte le arti, meccaniche e intellettuali, nelle feste teatrali di Corte: “Se adunque l’opera di ciascheduna di queste arti separata è per sé bastante a trattener le menti altrui con gusto e ricever plauso, non è meraviglia che un’opera mesta [mista] e fatta con tutti questi artificii ecceda tutte le altre ne l’apportare diletto, ammirazione e moto persuasivo dell’animi, concorrendo ad una sola azione legnaioli, sartori, architettori, perspettivi pittori, cantori, sonatori, ballarini, istroni, ischermitori, giostratori, torneatori, inventori di meravigliose machine e poeti della più sublime specie di poesia” (citato in Carandini 230).
- 13 Questo interesse verso l’ “idea arguta,” è un aspetto tipico dell’estetica barocca. In Spagna, per esempio, questo interesse da luogo alla nascita di un movimento culturale, il *concettismo* (*conceptismo*), i cui massimi esponenti sono Antonio de Quevedo e Baltasar Gracián. Quest’ultimo spiega la teoria del concettismo nel suo trattato, *Agudeza o arte de ingenio*.
- 14 Riferendosi alle macchine teatrali utilizzate da Graziano/Bernini, Cope sostiene che queste “are adaptations of mechanism developed more than a century earlier, machines whose ‘secrets’ had been laid bare in the diagrams of such scenographic handbooks as those produced in the sixteenth century by Serlio and especially in Sabbatini’s 1637 *Pratica*” (182). Questo spiega la frustrazione degli artisti di Corte che si sentono obbligati a competere, come Graziano e Alidoro, nella creazione di qualcosa di nuovo e originale rispetto ai mezzi spettacolari del momento i quali sono un’imitazione dei meccanismi del passato e, pertanto, poco originali.

- 15 A questo proposito, Roberto Tessari evidenzia la tendenza dei protagonisti dello spettacolo italiano del diciassettesimo secolo ad applicare l’”artificio” (precetti) alla “natura” (improvvisazione). Parlando degli attori italiani, Tessari evidenzia il paradosso di una rappresentazione teatrale che usa l'*artificio* per creare la *naturalezza*: “[i]mprovvisare, infatti, non implica una creazione *ex nihilo*, come vorrebbe una delle tante leggende fiorite attorno ai comici, bensì un’educazione ricca e complessa, formata appunto di ‘regole’. Nasce dal duro tirocinio dell’arte il miracolo dell’improvvisazione, ma [...] *per dar vita alla parvenza di una estemporaneità capace di destare meraviglia*” (97, sottolineatura mia).
- 16 Il dibattito teatrale tra *arte* e *natura*, caratterizza anche le opere di molti autori-attori professionisti italiani del secolo XVII. Questi mettono in evidenza la necessità di complementare il talento naturale dell’attore con i precetti e insistono che nella rappresentazione l'*artificio* deve essere dissimulato e apparire come *naturale*. Il comico Pier Maria Cecchini, per esempio, nella sua opera, *Frutti delle moderne comedie e avisi a chi le recita* (1628), dichiara che “[l]e rappresentazioni *improvise* vogliono esser maneggiate da chi prima abbia ben *premeditato*” (82, sottolineatura mia). In più, Cecchini suggerisce agli attori “una frequente lettura di libri continuatamente eleganti, poiché rimane a chi legge una tale impressura di amabilissima frase, la quale, *ingannando chi ascolta, vien creduta figlia dell’ingegno di chi favella*” (83, sottolineatura mia). Sull’importanza del binomio natura-artificio, si consulti anche il prologo della commedia del professionista Flaminio Scala, *Il finto marito* (1618) e l’opera del dilettante Andrea Perrucci. Questi segnalano l’importanza di complementare il talento naturale con le regole: “se [...] coltivata dall’arte non viene, resterà come un albero selvatico, senza cultura [...]. Deve dunque la Grazia essere accompagnata dall’arte, avendosi ben veduto l’Arte vincere la Natura, ma non la Natura l’Arte” (104-05).
- 17 Si ricordi che dieci anni dopo la pubblicazione del *Cortegiano* (1528) c’è chi contraddice la visione utopistica del Castiglione a proposito delle corti e dei cortigiani. Pietro Aretino nel 1538 scrive il *Ragionamento delle Corti* in cui mostra un’attitudine negativa verso le corti italiane considerate “spedale delle speranze, sepoltura delle vite, baila degli odii, razza de l’invidie, mantice de l’ambizioni, mercato de le menzogne, serraglio dei sospetti, carcere delle concordie, scola de le fraudi, patria de l’adulazione, paradiso de i vizii, inferno de le virtù, purgatorio de le bontà e limbo delle allegrezze” (citato in Barberis Iviii). Aretino commenta negativamente sulla vita delle corti italiane anche nella commedia la *Cortigiana* (1534). Qui l’autore italiano fa un’esplicita denuncia dello stato di corruzione della corte romana del Rinascimento.
- 18 Sul personaggio dello *zanni* delle commedie dell’Arte, si consultino le opere di Lea, Molinari e Castagno (95-102).

## BIBLIOGRAFIA

- Abel, L. *Metatheatre; A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang, 1963.
- Attolini, G. *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*. Bari: Laterza, 1997.
- Ault, T. C. "Baroque Stage Machines for Venus and Mars from the Archivio di Stato, Parma." *Theatre Survey: The Journal of the American Society for Theatre Research* 28 (1987): 27-39.
- Baldinucci, F. *Vita di Gian Lorenzo Bernini*. Ed. Sergio Samek Ludovici. Milano: Milione, 1948.
- Baratto, M. *La commedia del Cinquecento (aspetti e problemi)*. Vicenza: Neri Pozza Editore, 1977.
- Barberis, W, ed. Introduzione. *Il libro del cortegiano*. Torino: Einaudi, 1998.
- Beecher, D. A. "Gianlorenzo Bernini's *The Impresario*: The Artist as the Supreme Trickster." *University of Toronto Quarterly* 53 (1984): 236-47.
- Bernini, D. *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernini*. Roma, 1713.
- Bernini, G. L. "L'impresario." Ciavolella 34-116.
- Carandini, S. *Teatro e Spettacolo nel Seicento*. Bari: Laterza, 1993.
- Castagno, P. *The Early Commedia dell'Arte (1550-1621): The Mannerist Context*. New York: P. Lang, 1992.
- Castiglione, B. *Il libro del cortegiano*. Ed. Walter Barberis. Torino: Einaudi, 1998.
- Cecchini, P. M. "Frutti delle moderne comedie ed avisi a chi le recita." [1628]. *La commedia dell'arte e la società barocca. La professione del teatro*. Ed. Ferruccio Marotti e Giovanna Romei. Roma: Bulzoni, 1991. 77-92.
- Ciavolella, M., ed. *L'impresario*. Roma: Salerno Editrice, 1992.
- \_\_\_\_\_. Introduzione. Ciavolella, *L'impresario* 7-32.
- \_\_\_\_\_. "Text as (Pre)Text: Erudite Renaissance Comedy and the *Commedia Ridicolosa*. The example of Gian Lorenzo Bernini's *L'Impresario*." *Rivista di studi italiani* 10 (1992): 22-34.
- Cope, J. I. "Bernini and the Roman *Commedie ridicolose*." *PMLA* 102 (1987): 177-86.
- Evelyn, J. *Diary*. Ed. E. S. DeBeer. 6 vols. Oxford: Oxford UP, 1955.
- Fagiolo Dell'Arco, M. e Silvia C. *L'effimero Barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*. Vol 1. Roma: Bulzoni, 1978.

- Fagiolo Dell'Arco, M. *Bernini, una introduzione al gran teatro barocco*. Roma: Bulzoni, 1967.
- Fraschetti, S. *Il Bernini: la sua vita, la sua opera, il suo tempo*. Milano, 1900.
- Hanlon, G. *Early Modern Italy, 1550-1800: Three Seasons in European History*. New York: St. Martin's P, 2000.
- Hay, D. e John L. *Italy in the Age of the Renaissance 1380-1530*. New York: Longman, 1989.
- Hersey, G. *High Renaissance Art in St. Peter's and the Vatican: An Interpretive Guide*. Chicago: U of Chicago P, 1993.
- Larson, C. "Metatheater and the Comedia: Past, Present, Future." *The Golden Age commedia: text, theory, and performance*. Eds. Charles Ganelin e Howard Mancing. West Lafayette, Ind.: Purdue UP, 1994.
- Lavin, I. *Bernini and the Unity of the Visual Arts*. New York: Oxford UP, 1980.
- Lea, K. M. *Italian Popular Comedy. A Study in the Commedia Dell'Arte, 1560-1620 with Special Reference to the English Stage*. 2 vols. New York: Russell & Russell, 1962.
- Mariti, L. "Le collocazioni del teatro nella societa' barocca: dilettanti e professionisti." *Alle origini del teatro moderno: La commedia dell'arte. Atti del convegno di studi, Pontadera, 28-29-30 maggio 1976*. Ed. Luciano Mariti. Roma: Bulzoni, 1980. 62-79.
- \_\_\_\_\_. *Commedia ridicolosa: comici di professione, editoria teatrale nel seicento. Storie testi*. Roma: Bulzoni, 1979.
- Molinari, C. *La commedia dell'arte*. Milano: Mondadori, 1985.
- Novelli, C. "Bernini scenografo e commediografo." *Studi romani* 12 (1964): 164-67.
- Perrucci, A. *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*. [1699] Ed. A. G. Bragaglia. Firenze: Sansoni Antiquariato, 1961.
- Sabbatini, N. *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*. [1637] Ed. Elena Povoledo. Roma: Bestetti, 1955.
- Scala, F. "Il finto marito." *Commedie dei comici dell'arte*. Ed. Laura Falavolti. Torino: UTET, 1982.
- Stinger, C. L. *The Renaissance in Rome*. Bloomington: Indiana UP, 1985.
- Tessari, R. *La Commedia dell'Arte nel Seicento. Industria e Arte giocosa della Civiltà Barocca*. Firenze: Olschki, 1969.

Warnke, F. J. *Versions of Baroque: European Literature in the Seventeenth Century*.

New Haven: Yale UP, 1972.

Williams, R. "The Writer: Commitment and Alignment." *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism*. Ed. Robin Gayle. London: Verso, 1989. 77-97.