



RECENSIONE

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

di Deanna Lenzi

Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'Arte di Elena Tamburini è il più recente volume, ventesimo tra i "Saggi", dell'importante collana "Storia dello Spettacolo" diretta da Siro Ferrone, per l'editrice fiorentina Le Lettere.

Anticipato da vari articoli della stessa Tamburini sul teatro italiano del Seicento, questo testo ne affronta esemplarmente uno dei nodi più importanti: l'attività nel campo del più grande artista del secolo, Gian Lorenzo Bernini.

Che il celebre architetto, personalità travolgente e carismatica, abbia operato anche per l'effimero e per il teatro è ben noto dopo lo storico saggio di Stanislao Frascetti (1900) al quale, anche recentemente han fatto seguito importanti interventi di Cesare Molinari, Franca Angelini, Silvia Carandini, mentre la letteratura storico-artistica del XX° secolo – Rudolf Wittkower, Irving Lavin, Marcello e Maurizio Fagiolo, e altri – ha indagato in vari modi le caratteristiche di "teatralità" della sua opera di scultura, pittura e architettura. Finalmente, invece, Elena Tamburini affronta l'argomento dal punto di vista specialistico della storia del teatro, in maniera organica e con esiti che rappresentano una svolta fondamentale per la metodologia impostata e i risultati di straordinaria originalità conseguiti.

"Riletti" attentamente tutti i documenti già noti, la studiosa li analizza all'interno di una vastissima e inedita ricerca archivistica che le permette di mettere in luce nuovi aspetti dell'operosità berniniana, di ricostruirne la complessità e la molteplicità delle attività teatrali. "Anche se l'imponenza della sua produzione artistica non effimera tende sistematicamente a oscurare l'uomo di teatro occorre ribadire con forza – scrive la Tamburini – l'assoluta centralità dell'interesse che il Bernini portava allo spettacolo in tutta la gamma delle sue potenzialità": come attore-autore, corago, capocomico, scenografo e scenotecnico, "inventore" e direttore di allestimenti festivi, ora possiamo dire anche come impresario, egli praticò proprio tutti i mestieri del teatro, della scena e della festa. Non solo: le sue molteplici esperienze in questo campo lungi dall'essere pratiche estemporanee o naturali approdi di un multiforme talento furono invece strettamente legate e perfino determinanti per le



sue espressioni artistiche.

L'attività teatrale dell'architetto "romano" è documentata in parallelo alla sua attività nel campo della scultura e della pittura nel corso di tutta la sua lunga vita, anche se spesso grazie a materiali secondari, indiretti e talvolta difficili da interpretare. Elena Tamburini ne indaga, ad esempio, con acutezza e inedite precisazioni la probabile partecipazione all'allestimento di *Sant'Alessio*, "dramma musicale" barberiniano che, puntualizza, andò in scena per la prima volta nel febbraio 1629; ad esso seguì la partecipazione ininterrotta e sempre differenziata all'allestimento di commedie, melodrammi, feste teatrali, regestati in numerosi interventi, ordinati in un indice cronologico insieme alle sue principali opere artistiche. Basta scorrerlo, questo indice che chiude il volume, per rendersi conto dell'ampiezza della ricerca dell'autrice, che abbraccia l'intero arco del Seicento romano, ma si avvale anche d'importanti proiezioni italiane ed europee.

La rappresentazione di *Sant'Alessio* sarebbe dunque avvenuta solo pochi mesi dopo la celebrata apertura del teatro Farnese di Parma che fu presenziata dai cardinali Barberini, i quali contribuirono all'evento con l'invio di alcuni dei loro famosi cantanti. Occasione, com'è noto, erano state le nozze di Odoardo Farnese con Margherita de Medici – dicembre 1628 –, nozze che furono al centro di notevoli eventi festivi e spettacolari che riguardarono più luoghi della città emiliana completamente trasformata in un inedito spazio teatrale grazie alla sottolineatura illusionistica di ogni sua struttura reale o effimera, dipinta, plastica, architettonica. Capolavoro dell'architetto ferrarese Giovan Battista Aleotti e di quadraturisti bolognesi – Angelo Michele Colonna, Agostino Mitelli e Girolamo Curti, detto il Dentone – l'anfiteatro parmense apparve indubbiamente come un originalissimo "meraviglioso composto" di pittura, scultura, architettura reale o effimera, per usare l'espressione che il Baldinucci riferirà al Bernini. Proprio a Parma, infatti, in quest'occasione festiva, gli operatori emiliani misero a fuoco, forse con leggerissimo anticipo e comunque con caratteristiche molto originali, un linguaggio artistico ormai compiutamente 'barocco' che ovviamente non poteva non interessare sia direttamente sia indirettamente pure il Bernini.

Presenziò Gian Lorenzo alle feste parmensi? Non è documentato, ché l'omonimo operatore già segnalato nei *Mastri farnesiani*, all'accurato controllo condotto da Elena si è rivelato come "ferraro". Non v'è dubbio, però, che l'esperienza parmense che, si diceva, sintetizzava elementi di cultura ferrarese e bolognese, consentì dei contatti importanti e fu fondamentale per gli sviluppi



successivi del teatro e delle arti barocche, anche a Roma ovviamente. In seguito, alcuni degli artisti emiliani che alle feste parmensi avevano preso parte avrebbero operato in ambienti romani vicini a quelli del Bernini.

Al teatro, anzi, ai teatri Barberini, che furono a lungo campo dell'attività di Bernini, il volume dedica un'attenzione particolare da diversi punti di vista: a proposito delle drammaturgie di Giulio Rospigliosi, degli allestimenti di sacri martiri, commedie e melodrammi profani, dell'assetto degli ambienti diversi destinati alla rappresentazione, sino al teatro Grande realizzato nel 1639 nel palazzo di famiglia alle Quattro Fontane, primo teatro 'pubblico' a Roma. Grazie al controllo delle fonti e alla consultazione di documenti diretti e indiretti, senza mai forzare la ricerca in una direzione o nell'altra, l'autrice può di volta in volta riferire al Bernini le macchine scenotecniche, o l'intervento come attore, o la scenografia, e attribuirgli la pressoché continua sovrintendenza di vicende che ebbero grande successo. Grazie alla mediazione del Mazzarino – allora giovane monsignore che ebbe l'opportunità di assistere ad alcuni importanti eventi teatrali barberiniani prima del suo trasferimento in Francia – ebbero un importante riscontro anche a Parigi dove nel 1640 un gruppo di artisti e artigiani berniniani guidati dal pittore Giovanni Maria Mariani fu chiamato a costruire per Richelieu il celebre teatro du Palais-Cardinal; inaugurato nel 1641 con la tragicommedia *Mirame*, questo teatro ebbe infatti prospetto scenico architettonico e scene all'italiana.

Più noto è il soggiorno parigino del Bernini, nel 1665, per partecipare ai lavori di conclusione del Louvre. Fu questa anche l'occasione per discutere le proprie idee sul teatro, sull'edificio teatrale, idee antitetiche a quelle dei "nordici" emiliani Gaspare e Carlo Vigarani, i quali, come è noto, avevano eretto da pochi anni il teatro delle Thuilleries. Ne contestava, Bernini, l'eccessiva profondità dei palchi e l'insufficiente larghezza, come le strutture dell'udienza troppo articolate e decorate; in questi concetti probabilmente influenzato dalla sua esperienza d'attore, dal suo credere fermamente alla necessità primaria di un'ottima fruizione acustica e visiva da parte del pubblico in questo tipo di edifici.

Un capitolo per molti versi inedito è dedicato al piccolo teatro che durante gli anni estremi della vita, dal 1676 alla morte nel 1680, Bernini affidò alla gestione dei figli e del quale era "protettrice" la regina di Svezia. Elena ha potuto rintracciarne e descriverne il vano architettonico e ricostruirne il



repertorio e le modalità di gestione: si tratta del teatro del Corso in palazzo Rucellai ove, chiuso il Tordinona, si rappresentarono “commediete in musica” su testi spesso di Pier Filippo Bernini, figlio di Gian Lorenzo, musiche di Bernardo Pasquini e, successivamente, del giovane Alessandro Scarlatti. “Teatro dell’arte”, titola la Tamburini: non solo perché, come i "ridicolosi" romani, l'artista ebbe evidenti rapporti con la “commedia dell’arte”, ma perché il suo teatro fu sempre vissuto, agito, anche da o con pittori, scultori, architetti, in un rapporto di compartecipazione molto singolare. Sono di particolare interesse le pagine dedicate al suo modo di operare nel campo della scultura, allorché trasformava i momenti della creazione artistica in atti quasi performativi, accompagnando il suo pubblico a comprendere le proprie opere attraverso la condivisione del processo creativo in un intreccio inscindibile tra il fare artistico e la sua rappresentazione: una rappresentazione, può ben dirsi, quasi “teatrale”.