

SCARAMUCCIA NEL TEATRO DI STRADA.  
UNA PROPOSTA DI 'ATTRIBUZIONISMO TEATRALE'\*

1. *Il dipinto del Museo di Roma a palazzo Braschi*

Nel Museo di Roma a palazzo Braschi si trova un dipinto anonimo, *Teatro di strada in piazza Pasquino*, già riferito all'ambito fiammingo della prima metà del XVII secolo, raffigurante una scena di teatro a piazza Pasquino (fig. 1).<sup>1</sup> La piazza è riconoscibile dalla celebre statua parlante di Pasquino, collocata a destra, sull'angolo di palazzo Orsini; questo edificio, così come gli altri che fanno da quinte e da sfondo alla scena, non corrisponde al paesaggio urbano attuale. Il palazzo Orsini sarà distrutto nel secolo XIX per far posto a palazzo Braschi. Le case disposte in secondo piano sulla destra della tela, illuminate dal sole, presentano altezze diverse e dunque non corrispondono al retro del palazzo Pamphilj visibile oggi, costruito a partire dal 1644. Al posto degli edifici che occupano lo sfondo al centro del quadro verrà realizzata la chiesa della Natività tra il 1692 e il 1862. Questo isolato apparteneva alla famiglia Gottifredi dalla quale verrà acquisito dai Pamphilj in varie riprese a cominciare dal 1638.<sup>2</sup>

\* Desidero ringraziare Silvia Carandini, Roberto Ciancarelli, Renzo Guardenti e Luciano Mariti per aver discusso con me sull'ipotesi avanzata nel presente articolo. Sono molto riconoscente a Stephanie Leone per le preziose indicazioni sui palazzi dei Pamphilj e ad Adriano Amendola e Loredana Lorzio per il confronto sull'attribuzione della tela a Sinibaldo Scorza.

1. Inv. MR 45819, olio su tela, 73x97 cm. Cfr. *Acquisti e doni nei musei comunali: 1996-2005*, catalogo della mostra a cura di M.E. TITTONI (Roma, 19 gennaio-19 marzo 2006), Roma, Gangemi, 2006, p. 78.

2. Vedi scheda OA del dipinto redatta da Stefania Iannelli nel 2006 e aggiornata da Angela D'Amelio nel 2009. Ringrazio i funzionari del Museo di Roma Angela D'Amelio e Federico De Martino per avermi messo a disposizione questa documentazione e la restauratrice, dot.ssa Cristina De Gregorio, per avermi illustrato il dipinto in fase di restauro. Per le case dei Gottifredi v. S. VALTIERI, *Percorrendo la via Papale da ponte Sant'Angelo a piazza Pasquino*, Roma, Ginevra Bentivoglio Editoria, 2018, pp. 62-64.

## 2. Spettacolo in piazza

Il dipinto rientra nel fecondo filone della pittura ‘di genere’ dedicata a paesaggi urbani raffiguranti spettacoli di piazza e carnevalate, fiorito a Roma soprattutto fra gli anni Trenta e Cinquanta del Seicento. La maggior parte degli autori di queste tele era di origine nordica (fiamminghi, francesi, tedeschi), i cosiddetti ‘bamboccianti’ dal nomignolo ‘bamboccio’ affibbiato a Pieter van Laer;<sup>3</sup> tuttavia, anche pittori italiani, fra cui Salvator Rosa e Michelangelo Cerquozzi, si dedicano a questo tema fra Sei e Settecento.<sup>4</sup> Oltre ai carri del carnevale nelle strade cittadine, su cui si accalcano personaggi in maschera (vedi ad esempio il *Carnevale a Roma* di Jan Miel al Museo del Prado, Madrid), i soggetti più comuni di questa tipologia iconografica sono le piazze o altri luoghi di mercato all’aperto, dove si incontrano, fra gli altri, i ‘cavadenti’ e i ciarlatani.<sup>5</sup>

Nella pittura del Sei e Settecento, sia in Italia che olttralpe, la rappresentazione dei ciarlatani assume le caratteristiche di uno spettacolo teatrale all’aria aperta, prevalentemente nei luoghi di mercato: il palco eretto per rendersi meglio visibili ospita, oltre al ciarlatano stesso, un repertorio di personaggi che avevano

3. Pieter van Laer era detto ‘il Bamboccio’ a causa del suo aspetto e ‘bambocciate’ vennero definiti, già negli inventari seicenteschi, i dipinti raffiguranti soggetti popolari, scene di strada, di mercato, ecc. Testo di riferimento imprescindibile su questa importante schiera di artisti rimane quello di G. BRIGANTI-L. LAUREATI-L. TREZZANI, *I bamboccianti*, Roma, Bozzi, 1983. Vedi anche *I bamboccianti: Niederländische Malerrebellen im Rom des Barock*, catalogo della mostra a cura di D. LEVINE e E. MAI (Colonia, 1991), Milano, Electa, 1991. Per uno studio ad ampio raggio sulle opere raffiguranti la Commedia dell’Arte in Europa v. M.A. KATRITZKY, *The Art of Commedia. A Study in the Commedia dell’Arte 1560-1620 with Special Reference to the Visual Records*, Amsterdam-New York, Cambridge University Press, 2006.

4. Cfr. N. GOZZANO, *Salvator Rosa, i Colonna e la Commedia dell’Arte: il mondo del teatro dipinto e recitato nella Roma del Seicento. Con una nota sui conti bancari del pittore*, in *Salvator Rosa (1615-1673) e il suo tempo*. Atti del convegno internazionale (Roma, 12-13 gennaio 2009), a cura di H. LANGDON e C. VOLPI, Roma, Campisano, 2010, pp. 103-122; ID., *Il mecenatismo artistico dei Colonna nel XVII secolo tra pittura, teatro e lettere*, in *La fortuna di Roma. Italianische Kantaten und Römische Aristokratie um 1700. Cantate italiane e aristocrazia romana intorno al 1700*, a cura di B. OVER, Berlin, Merseburger, 2016, pp. 15-29; L. LORIZZO, *Michelangelo Cerquozzi e la Commedia dell’Arte*, in *Dal Razionalismo al Rinascimento. Studi in onore di Silvia Danesi Squarzina*, a cura di M.G. AURIGEMMA, Roma, Campisano, 2011, pp. 338-345. Nel XVIII secolo troviamo opere di Giandomenico Tiepolo (*Il cavadenti*, 1754, Paris, Louvre; *Il ciarlatano*, 1756, Barcelona, Museu nacional d’art de Catalunya); di Giovan Michele Graneri (*Il ciarlatano con vipere*, 1742, Torino, collezione privata); di Matteo Ghidoni detto Matteo dei Pitocchi (*Scena di mercato con teatranti e zuffa di contadini*, *Il medico ciarlatano*, Venezia, Fondazione Querini Stampalia), solo per citare alcuni esempi.

5. N. GOZZANO, *Charlatans and Commedia dell’Arte in Urban Roman Landscape Paintings in the 17th Century*, in *The Internationalisation of Landscape Art. Then and Now*, a cura di F. PELLICER e F. CLAUSTRAT, Paris, Le Faune, 2020, pp. 53-68.

lo scopo di attrarre l'attenzione del pubblico e così favorire le vendite degli unguenti e pozioni ma anche di immaginette sacre, libri o altri oggetti (fig. 2).

Fra questi *sparring partners*, i più frequenti erano le maschere della Commedia dell'Arte, seguite da musicisti, buffoni, acrobati e talvolta giocolieri, uomini forzuti, automi. Ne sono testimonianza le richieste di licenza (dette 'suppliche') presentate alla Camera apostolica di Roma: Domenico Cardarelli chiede di poter «far giuochi e racconti in piazza, leciti e onesti [...] vestendosi con habito da pagliaccio, giocare con alcune parrucche e dir cose lecite per far ridere l'udienza e poter honoratamente procacciarsi qualche quatrino per campare»; Carlo Guerra chiede la licenza di esporre «una creatura imballata con due teste, tre braccia e quattro mani; un serpente morto lungo 36 palmi di Brasile; un cocodrillo simile del Nilo; una piccola statua matematica [un automa] che balla». <sup>6</sup> Nella maggior parte delle suppliche i prodotti e le attività per le quali si chiede la licenza sono eterogenei: Giuseppe Belloni chiede di «poter pubblicamente per le piazze e strade di Roma cantare istorie, cavar denti e dispensare rosari e immagini del Crocefisso». <sup>7</sup>

Pur rientrando in questo tipo di rappresentazione, il *Teatro di strada in piazza Pasquino* presenta due elementi singolari: il primo è che, anziché esibirsi su un palco rialzato, i protagonisti della scena occupano la piazza e gli spettatori sono disposti a cerchio intorno a loro; il secondo riguarda il personaggio raffigurato al centro della scena, per il quale avanzo una proposta di 'attribuzionismo teatrale', per usare la definizione di Siro Ferrone a proposito delle figurazioni in cui si ravvisano «tratti, fisionomie, gesti riconducibili ad attori storicamente documentati»: <sup>8</sup> nel dipinto di palazzo Braschi ipotizzo di riconoscere la maschera di Scaramuccia.

Per quanto riguarda il primo punto, la disposizione a circolo intorno alla scena performativa si incontra in un altro dipinto conservato nello stesso museo, riferito ad 'ambito romano' influenzato dalla pittura di vedute fiam-

6. Il fondo Camerale dell'Archivio di stato di Roma (d'ora in poi ASR) conserva un'interessantissima documentazione su queste forme di commercio: le richieste di 'patente' per poter esercitare nelle piazze descrivono non solo gli oggetti che si intendeva mettere in vendita ma anche le strategie commerciali per richiamare l'attenzione del pubblico: attori, buffoni, personaggi dall'aspetto o dalle doti fisiche eccezionali (ASR, Camerale III, b. 2140, n. 6, 1770; n. 22, 1778). Cfr. A. PALADINI VOLTERRA, *Lo spettacolo mendicante*, «Teatro contemporaneo», VI, 1986, 13, pp. 25-62; M. VERDONE, *Feste e spettacoli a Roma*, Roma, Newton Compton, 1993, pp. 179-189.

7. ASR, b. 2139, n. 44, ora in F. TARDIOLA, *I ciarlatani a Roma in età moderna*, Roma, Cardoni, 2002, p. 40.

8. S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014, p. 239. Come opportunamente sottolinea lo studioso, tali attribuzioni dovranno essere verificate di volta in volta.

minga e olandese.<sup>9</sup> Raffigura piazza Navona occupata da una moltitudine di personaggi a piedi e in carrozza. In secondo piano, sulla destra, un gruppo di spettatori è raccolto in circolo intorno a un personaggio vestito di nero. Ma qui il gruppo di figure, oltre a essere descritto sommariamente, è solo uno dei tanti nuclei narrativi di una scena ampia, fittamente popolata di personaggi e situazioni diverse e la mano del pittore è decisamente meno raffinata rispetto a quella del dipinto in questione (fig. 3).<sup>10</sup>

Il secondo elemento singolare, su cui qui appunto la mia attenzione, è il personaggio al centro della scena, dalla fisionomia e dal costume fortemente caratterizzati: ha baffi spioventi, è vestito completamente di nero (giacca con bottoni, pantaloni e mantellina) ad eccezione del colletto bianco della camicia, indossa una berretta floscia che gli ricade sulle spalle e guanti sdruciti; alla cintola è attaccata la spada. Posizionato al centro dello spazio scenico, ha il busto leggermente sbilanciato all'indietro, una mano sul fianco e guarda dritto verso l'osservatore. Un'iconografia che rimanda alla maschera di Scaramuccia, resa celebre da Tiberio Fiorilli (o Fiorillo), così come viene ritratta in molte opere a stampa e in alcuni dipinti a olio sia contemporanei sia successivi alla sua vita (fig. 4).<sup>11</sup>

9. *Veduta di piazza Navona con il mercato*, olio su tela, 101,2x135,3 cm., inv. MR 3651.

10. Giovanni Incisa della Rocchetta individua come termini *post* e *ante quem* il 1625 – data in cui Urbano VIII concesse ai cardinali di ornare le proprie carrozze con fiocchi rossi in segno di distinzione sociale (riconoscibili nei cavalli che trainano la carrozza) – e 1631, quando un editto papale proibì alle zingare (qui in primo piano a destra) di ‘predire la ventura’ e di indossare i lunghi manti allacciati su una spalla, sotto i quali nascondevano gli oggetti rubati (cfr. G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *Una ‘Veduta di piazza Navona’ nel Museo di Roma*, «Bollettino dei musei comunali di Roma», II, 1955, 1-2, pp. 1-6). Nella scheda redatta da Régine Bonnefoit in *Johann Wilhelm Baur, 1607-1642: Manièrisme et Baroque en Europe*, catalogo della mostra (Strasbourg, 14 marzo-7 giugno 1998), Paris, Biro, 1998, cat. 29, il dipinto di palazzo Braschi viene messo in relazione con una piccola *gouache* di Johann Wilhelm Baur, *Porto di mare*, 1636 ca. (10,5x15,7 cm.; Strasbourg, Cabinet des Estampes et des Dessins, inv. 22.995.0.669) proveniente dalla collezione del cardinal Mazzarino, per la prospettiva centrale della piazza e i vari assembramenti di figure fra cui un gruppo in cerchio. Vedi anche la scheda inventariale del Museo di Roma redatta da Isabella Colucci nel 2001, ultimo aggiornamento a cura di Susanna Misiano, 2019. Ringrazio la dott.ssa Angela D’Amelio per avermi permesso la consultazione anche di questa scheda.

11. Per la definizione della maschera di Scaramuccia-Fiorilli vedi G. CHECCHI, *Debiti e ricchezze di un attore*, «Biblioteca teatrale», n.s., 1989, 12, pp. 85-97; R. GUARDENTI, *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, Bulzoni, 1990, 2 voll., vol. I, pp. 46-82; vol. II, pp. 228-239; M.I. ALIVERTI, *An Unknown Portrait of Tiberio Fiorilli*, «Theatre Research International», XXIII, 1998, 2, pp. 127-132; FERRONE, *La Commedia dell’Arte*, cit., pp. 239-240, 287-290. Molte immagini di Fiorilli-Scaramuccia si possono vedere alla voce ‘Tiberio Fiorilli’ nel sito [www.wikimedia.commons](http://www.wikimedia.commons):

Altre due figure occupano la scena: sulla destra, un uomo elegantemente vestito, in abito scuro da cui fuoriesce un bel colletto bianco, esibisce dei serpenti nella mano; in terra dietro di lui si vede un bacile contenente una coppa. Più arretrato sulla sinistra, un personaggio vestito di bianco tiene una corda alla cui estremità c'è una piccola sfera. Evidentemente l'uomo con i serpenti è il ciarlatano che, come testimoniano diversi dipinti e stampe (fig. 5) di questo genere nonché la stessa definizione di 'cerretano' (ossia ciarlatano) fornita da Tomaso Garzoni nel suo famoso libro *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, aveva tra le sue pozioni 'miracolose' proprio il rimedio contro il veleno dei serpenti.<sup>12</sup> Anche la figura con la corda, ipotizzando si tratti di un giocoliere, rientra nel repertorio di questi spettacoli di piazza, come indicato sia da diversi quadri sia dai documenti menzionati.

Nella zona di destra è raffigurato un piccolo palco sopra il quale c'è un baule aperto; al di sopra si vede un pannello su cui sono abbozzate alcune figure, forse in atto di suonare degli strumenti. Accanto al palco, due giovanetti suonano quelli che sembrano un violino e un violoncello.<sup>13</sup> Questo dettaglio diventa significativo osservando che il personaggio centrale, il presunto Scaramuccia, ha la bocca aperta: le fonti del tempo infatti riportano che tra le doti artistiche di Fiorilli ci fosse proprio il canto.<sup>14</sup>

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tiberio\\_Fiorilli?uselang=it](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tiberio_Fiorilli?uselang=it) e alla voce 'Scaramuccia': <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=scaramuccia&title=Special:MediaSearch&go=Vai&uselang=it&type=image> (ultimo accesso: 21 agosto 2023).

12. Così Tomaso Garzoni descrive il famoso ciarlatano Mastro Paolo d'Arezzo: «comparisce in campo con uno stendardo grande, lungo e disteso, ove vedi un S. Paolo da un canto con la spada in mano, dall'altro una frotta di biscie, che sibilando mordono quasi, così dipinte ognuno le mira». E ancora racconta di «chi fa vedere mostri stupendi, e horribili all'aspetto, chi mangia stoppa getta fuori una fiamma, chi finge di tagliare il naso a uno con un cortello arteficioso» (T. GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* [1589], in Venetia, appresso l'Heredi di Gio. Battista Somasco, 1593, pp. 747-748). Sulla figura del ciarlatano nella società del tempo vedi D. GENTILCORE, *Medical Charlatanism in Early Modern Italy*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

13. Ringrazio Maria Carola Vizioli per la consulenza sugli strumenti musicali. Sulla presenza di musicisti, ciarlatani e maschere negli spettacoli di improvvisazione tra '500 e '600 v. I. CAVALLINI, *Sugli improvvisatori del Cinque-Seicento: persistenze, nuovi repertori e qualche riconoscimento*, «Recercare», 1, 1989, pp. 23-40.

14. In diverse stampe è infatti ritratto con la chitarra e con la bocca aperta. Rivedi nota 12. I soggetti raffigurati sui pannelli presenti in questo tipo di dipinti sono un elemento di grande interesse perché hanno la funzione di pubblicizzare chi o cosa veniva offerto al pubblico del tempo. Purtroppo in molti casi sono descritti in modo estremamente sommario per cui è difficile distinguerne il contenuto. In diversi quadri aventi per soggetto specifico il ciarlatano o il cavadenti, nel pannello alle spalle del protagonista si vede una singola figura, plausibilmente il ritratto del ciarlatano stesso (ad esempio in Theodor Helmbreker, *Il ciarlatano*, Kassel, Staatliche Gemaldesammlung; Jan Miel, *Il cavadenti*, collezione privata; Giovan Domenico Tiepolo, *Il ciar-*

In primo piano sulla destra del dipinto, all'angolo in cui è la statua di Pasquino, si vede l'ingresso di una bottega davanti alla quale c'è un tavolo con diverse carte esaminate da alcuni avventori con fogli in mano. È evidente il richiamo alla specificità commerciale della piazza, detta proprio, come vedremo, piazza dei librai.

### 3. Tiberio Fiorilli - Scaramuccia

Tiberio Fiorilli (Napoli, 1608-Parigi, 1694) è stato un attore celeberrimo nel suo tempo; con la maschera di Scaramuccia ha ottenuto una notorietà rimasta viva anche nei secoli seguenti fino ai giorni nostri, alimentando la fantasia di personaggi picareschi, abili tanto con la spada che con la chitarra.<sup>15</sup> Appartenente a una famiglia di attori (il padre Silvio rivestiva i panni del Capitano Matamoros e di Pulcinella, il fratello Giovan Battista quelli di Trappolino), Tiberio era nato a Napoli nel 1608 ma la sua attività nota partì da Firenze nei primi anni Trenta per poi concentrarsi per lunghi periodi a Parigi, dove morirà nel 1694.<sup>16</sup> Le straordinarie abilità pantomimiche, gestuali, canore e coreiche di Fiorilli, grazie alle quali riusciva a «raffigurare con i suoi atti e gesti, e con le smorfie del viso, tutto quel che voleva»,<sup>17</sup> erano molto apprezzate dal pubblico sia italiano che straniero. Proprio grazie a queste doti espressive, Fio-

latano, Barcelona, Museu nacional d'art de Catalunya). Il pannello alle spalle del ciarlatano nella tela di Jan Miel (*Charlatan*, 1650, San Pietroburgo, Hermitage Museum) recita (per quanto sono in grado di leggere) «Vero secreto cont» sopra una figura con serpenti in mano.

15. La straordinaria fama del personaggio Scaramuccia nasce quando Fiorilli era ancora in vita e prosegue fino ai giorni nostri. Già nel 1695 Angelo Costantini detto Mezzettino ne scrive una biografia (*La vie de Scaramouche*, Paris, à l'Hotel de Bourgogne et chez Claude Barbin, 1695); col tempo diventa icona di spirito ribelle e battagliero, come nel romanzo *Scaramouche* di Rafael Sabatini del 1921 (Houghton Mifflin Company, The Riverside Press Cambridge, Boston and New York). Il personaggio è diventato anche, come le maschere della Commedia dell'Arte, frequente nella produzione della porcellana e ceramica di fine Settecento e, nel secolo XX, protagonista di pellicole televisive e cinematografiche (cfr. M. FERREIRA, *La Commedia dell'Arte: de la porcelana rocòc a Scaramouche*, in *III Congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el Cine en español y portugués. Libro de Actas* [Salamanca, 24-26 giugno 2015], Salamanca, Hergar Ediciones Antema, pp. 51-73). Per citare qualche esempio: lo *Scaramouche* del 'teleromanzo musicale' interpretato da Domenico Modugno nel 1965 o, in ambito internazionale, la pellicola del 1952 con Steward Granger, *La maschera di Scaramouche* di Isasi-Isasmendi del 1963. Più recentemente (2016), la compagnia del regista catalano Joan Lluís Bozzo ha messo in scena a Barcellona *Scaramouche el musical*. Un busto di Scaramuccia è conservato al Museo della Scala di Milano.

16. Vedi il *Dizionario biografico di attrici e attori* in FERRONE, *La Commedia dell'Arte*, cit., pp. 287-290.

17. COSTANTINI, *La vie de Scaramouche*, cit., p. 70.

rilli non usa la maschera che comunemente copriva il volto degli attori della Commedia dell'Arte, recitando a volto scoperto, e abbandona gli attributi fallici dello Scaramuccia immortalato da Jacques Callot nella serie di incisioni *Balli di Sfessania* del 1620.<sup>18</sup>

La compagnia teatrale di Fiorilli, composta da diverse attrici e attori comici che si esibivano anche come ballerini e musicisti in complesse invenzioni sceniche approntate dal loro scenografo Giacomo Torelli, era richiesta dalle corti italiane così come da quella di Luigi XIV e alternò le proprie recite tra Parigi, Firenze, Siena, Livorno, Roma, Venezia, Bologna, Mantova, Modena, Napoli, con un soggiorno in Inghilterra nel 1673.<sup>19</sup> Ma fu soprattutto l'attore Fiorilli, grazie alla sua proteiforme capacità mimica, canora e coreica, a far sì che il suo Scaramuccia-Scaramouche diventasse una maschera-icona, impersonificata anche da altri attori (Giuseppe Tortoriti, Giovan Battista Lulli) e, nel 1656, da alcuni ballerini in una rappresentazione in cui danzava lo stesso Re Sole.<sup>20</sup> La fama di Scaramouche è legata anche alla sua vicinanza a Molière: nel 1658 le due compagnie si alternavano nelle recite settimanali e in una stampa francese lo si definisce insegnante di 'Elomire', anagramma di Molière, alle prese con uno specchio per imparare a recitare (fig. 6).<sup>21</sup>

La notorietà di Fiorilli-Scaramuccia è, come dicevamo, attestata da numerose fonti iconografiche: prevalentemente stampe francesi, la più antica delle quali sembra essere quella attribuita a Jean Lepautre databile entro il 1657 e

18. E. HÉNIN, *Les masques de la 'Commedia dell'Arte'*, in *Masques, mascarades, mascarons*, catalogo della mostra a cura di F. VIATTE, D. CORDELLIER e V. JEAMMET (Paris, 19 giugno-22 settembre 2014), Paris, Éditions du Louvre, 2014, pp. 63-69.

19. Cfr. FERRONE, *La Commedia dell'Arte*, cit., e T. MEGALE, *Fiorillo (Fiorilli), Tiberio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1997, vol. 48, pp. 191-193.

20. Cfr. FERRONE, *La Commedia dell'Arte*, cit., pp. 181-189, 288; GUARDENTI, *Gli italiani a Parigi*, cit., p. 215.

21. Sull'intensa attività di Fiorilli, oltre ai testi già citati, vedi N. BORSELLINO, *Percorsi della Commedia dell'Arte: Scaramuccia da Napoli a Parigi*, in *Le théâtre italien et l'Europe, XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*. Atti del congresso internazionale (Paris, 17-18 ottobre 1980), a cura di C. BEC e I. MAMCZARZ, Paris, Presses universitaires de France, 1983, pp. 109-124; S. FERRONE, *Scaramouche, Scaramuccia, Scaramouchi: l'attore Tiberio Fiorilli tra Francia, Italia e Inghilterra (1673-1683)*, in *Il teatro inglese tra Cinquecento e Seicento. Testi e contesti*, a cura di S. PAYNE e V. PELLIS, Padova, CLUEP, 2011, pp. 103-119, poi in <https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=5231> (data di pubblicazione su web: 30 gennaio 2012). Sulla sua permanenza a Parigi, è disponibile on line un'interessante tesi di dottorato di ricerca in Storia delle arti e dello spettacolo di Caterina Nencetti, *La 'vicenda' di Aurelia ed Eulaia. Vite in scena di Brigida Fedeli ed Orsola Cortesi tra le piazze italiane e la Comédie Italienne*, Università degli Studi di Firenze, ciclo XXVIII, 2016, tutor: prof. Siro Ferrone.

più volte ripubblicata (fig. 4),<sup>22</sup> e il quadro anonimo che mostra commedianti italiani e francesi sulla stessa scena.<sup>23</sup> La stampa di Lepautre è stata messa in relazione, per la natura morta caravaggesca che incornicia la figura, con due tele attribuite al pittore lucchese Pietro Paolini, una conservata nel castello di Versailles, l'altra in collezione privata (fig. 7).<sup>24</sup> La datazione delle due opere è incerta ma tendenzialmente collocata, per motivi stilistici affini agli altri dipinti del periodo, nel terzo decennio del secolo.<sup>25</sup> La maschera di Scaramuccia è rappresentata a mezza figura, in primo piano, fiancheggiata da altri due personaggi. A caratterizzarla sono i baffi neri spioventi, l'abbigliamento scuro tipico del personaggio del 'capitano' di matrice spagnola, il copricapo a cuffia e la bocca aperta: tutti elementi presenti nel ritratto a stampa attribuito a Jean Lepautre e basato forse su un disegno di Henry Gissey, sulla base del quale Aliverti propose l'identificazione con Scaramuccia.<sup>26</sup> Una maschera i cui attributi più evidenti sono la chitarra, la spada ma soprattutto la fisionomia e l'abito, così come si vedono nelle stampe francesi e nei ritratti di Paolini. In questi si osserva un dettaglio importante, i guanti sdruciti da cui fuoriescono

22. M. PRÉAUD, *Jean Lepautre*, in *Inventaire du Fonds Français. Graveurs du XVIIe siècle*, Paris, Bibliothèque nationale, 1993, vol. XI (1), pp. 165-166 nota 294. Cfr. *Recueil. Collection Michel Hennin. Estampes relatives à l'Histoire de France*, to. 32, pièces 2770-2852, période 1638-1640.

23. R. GUARDENTI, *Iconography of the Commedia dell'Arte*, in *Commedia dell'Arte in Context*, a cura di C.B. BALME, P. VESCOVO e D. VIANELLO, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 208-226, in partic. pp. 208-209. La fotografia del dipinto, già attribuito a Verio, si può vedere on line: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Farceurs\\_fran%C3%A7ais\\_et\\_italiens.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Farceurs_fran%C3%A7ais_et_italiens.jpg) (ultimo accesso: 21 agosto 2023).

24. Pietro Paolini, *Ritratto di Tiberio Fiorilli in arte Scaramuccia*, 92,5x121,5 cm., Château de Versailles, inv. V.2017.32 ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro\\_Paolini\\_-\\_Portrait\\_of\\_Tiberio\\_Fiorilli\\_as\\_Scaramouche.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro_Paolini_-_Portrait_of_Tiberio_Fiorilli_as_Scaramouche.jpg); ultimo accesso: 21 agosto 2023); quella in collezione privata ha misure analoghe: 92x130 cm. L'attribuzione del dipinto di collezione privata a Paolini è stata avanzata da Aliverti su suggerimento di Pierre Rosenberg e accolta da Gianni Papi anche per l'altra tela (cfr. M.I. ALIVERTI, *An Unknown Portrait of Tiberio Fiorilli*, «Theatre Research International», XXIII, 1998, 2, pp. 127-132). Sul primo dipinto, in cui l'identificazione del personaggio con Scaramuccia si deve allo stesso Papi, v. la sua scheda redatta per il catalogo della casa d'aste a cui la tela apparteneva prima dell'acquisizione da parte del Château de Versailles nel 2017: <https://peintures-descours.fr/oeuvres/portrait-de-tiberio-fiorilli-en-scaramouche-2131> (ultimo accesso: 21 agosto 2023).

25. Papi (ibid.) ipotizza una datazione fra 1625 e 1630, pur non escludendo di estenderla a tutto il decennio, potendo Paolini aver incontrato Fiorilli sia a Roma sia in Toscana dove il pittore tornò definitivamente nel 1631. Anche Aliverti colloca la tela di collezione privata al periodo romano dell'artista. Vedi M.I. ALIVERTI, *Una ribellione silente. Ipotesi su un ritratto ignoto di Giovan Battista Andreini*, in *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480-1630)*. Atti del convegno internazionale di studi (Mantova, 26-28 febbraio 2015), a cura di S. BRUNETTI, Bari, Edizioni di pagina, 2016, pp. 316-335, in partic. p. 333.

26. Cfr. ALIVERTI, *An Unknown*, cit., 1998.

le dita. Pur nelle sue dimensioni ridotte, la figura dipinta nella tela romana (fig. 1) mostra chiaramente questo particolare che – a quanto ho potuto riscontrare –, a differenza degli altri attributi che si ripetono nelle numerose stampe raffiguranti l'attore, si trova solo nei ritratti di Paolini.

A Paolini viene assegnata anche una tela nota come *Ritratto d'attore*.<sup>27</sup> L'attività di Paolini è profondamente legata al mondo del teatro e della musica sia per la sua frequentazione della bottega di Angelo Caroselli, sia per la conoscenza della scena artistica romana del secondo e terzo decennio del '600, in cui le relazioni fra artisti e attori erano molto strette.<sup>28</sup> Aderendo, come sembra, all'ipotesi di identificare il soggetto con Fiorilli già avanzata da Aliverti, Gianfranceschi rileva proprio la marcata impostazione teatrale della scena e la gestualità del personaggio, colto in un momento di immedesimazione nella parte e «circondato dai suoi oggetti-attributo, in questo caso le maschere teatrali». Tuttavia la stessa Aliverti ha corretto la sua ipotesi: facendo un confronto con i ritratti a stampa dell'attore Giovan Battista Andreini, propone di leggere il dipinto vaticano come un ritratto di quest'ultimo.<sup>29</sup>

27. L'opera (74x98 cm.), datata 1622-1627, si trova ai Musei Vaticani, inv. 462 [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro\\_paolini,\\_ritratto\\_di\\_un\\_attore.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro_paolini,_ritratto_di_un_attore.JPG) (ultimo accesso: 21 agosto 2023). Vedi ALIVERTI, *An Unknown*, cit., p. 127; ID., *Una ribellione*, cit., pp. 333-335. V. anche A. AMBROSINI-M.I. ALIVERTI, *Sopra un ritratto d'attore inedito*, «Commedia dell'Arte», 1, 2008; A. OTTANI CAVINA, *Per un caravaggesco toscano: Pietro Paolini*, «Arte antica e moderna», XXI, 1963, pp. 19-35; P. GIUSTI MACCARI, *Pietro Paolini pittore lucchese 1603-1681*, Lucca 1987, p. 93 e M. GIANFRANCESCHI, *Pietro Paolini ritratto d'attore*, scheda del dipinto in *Roma al tempo di Caravaggio 1600-1630*, catalogo della mostra a cura di R. VODRET (Roma, 16 novembre 2011-5 febbraio 2012), Milano, Skira, 2012, p. 316.

28. N. DE VERNEJOU, *Paolini et Caroselli, influences réciproques?*, «ArtItalies. Perspectives de recherche», III, 2020, 26, pp. 72-83. Angelo Caroselli è l'autore di un *Coviello che piange*, messo in relazione con la tela di Paolini a Versailles già attribuita proprio a Caroselli. Vedi ALIVERTI, *An Unknown*, cit., p. 129. Il *Coviello che piange* di Caroselli faceva parte della collezione di Alessandro Rondinini, che lo acquistò direttamente dall'artista nel 1626 insieme a una *Madonna col Bambino e i santi Lorenzo e Stefano* per 20 scudi. V.C. GIOMETTI-L. LORIZZO, *Per diletto e per profitto. I Rondinini, le arti e l'Europa*, Milano, Officina libraria, 2019, pp. 39-40, 228-229. La tela a soggetto sacro è ora conservata alla Walters Art Gallery di Baltimora mentre è ignota l'attuale ubicazione del *Coviello*. Il tema delle maschere della Commedia dell'Arte raffigurate autonomamente (e non come personaggi di scene più ampie) sembra essere alquanto raro stando alle testimonianze figurative del tempo. Fa eccezione la collezione del principe Lorenzo Onofrio Colonna, il cui inventario del 1689 registra diversi dipinti dedicati a questi soggetti, fra cui uno «con tre Maschere, cioè Scaramuccia, Pulcinella, et una Donna» (GOZZANO, *Salvator Rosa*, cit., p. 110). Come vedremo, il principe Colonna nel 1669 paga Fiorilli per l'affitto di alcuni palchetti nel teatro alla Pace dove recitava una commedia.

29. GIANFRANCESCHI, *Pietro Paolini*, cit., p. 316; ALIVERTI, *Ribellione*, cit., p. 334. Concordo con l'interpretazione dell'opera in chiave teatrale, ma non escludo che possa trattarsi del ritratto di un artista. Gli oggetti che connotano lo spazio in cui è immerso il personaggio, infatti, anziché

Nella tela del Museo di Roma, dunque, si possono riconoscere alcune analogie con le caratteristiche fisiognomiche evidenziate nei dipinti di Paolini ma il personaggio è a figura intera come nelle stampe francesi. Ancora più interessante è il contesto in cui è inserito.

#### 4. *La piazza*

La scena si situa, come dicevamo, nella piazza Pasquino, così detta da quando, nel 1501, il cardinal Oliviero Carafa vi collocò sull'angolo di palazzo Orsini quella che sarebbe diventata una celebre statua 'parlante'.<sup>30</sup> Originariamente il nome della piazza era 'dei Librai' per la presenza di numerose attività artigianali e commerciali legate alla stampa e alla carta.<sup>31</sup> Infatti, come abbiamo già osservato, sulla destra della scena si vede un banchetto e alcuni acquirenti intenti a visionare dei fogli, forse stampe di avvisi, come suggerisce Maddalena Spagnolo ipotizzando che il venditore sia un *colporteur* ossia un venditore ambulante.<sup>32</sup>

La zona inoltre era caratterizzata dalla presenza di liutai, stampatori, librai-editori nonché di teatri. Fra gli editori figura Bartolomeo Lupardi, che fu il maggior editore di testi teatrali dell'epoca.<sup>33</sup> Piazza Pasquino corrispondeva al cuore della città rinascimentale per essere sul tragitto della *via papalis* che ogni nuovo pontefice percorreva per la cerimonia del 'possesso', dal Vaticano al Laterano. È situata alle spalle di piazza Navona, un luogo in cui nel XVII

maschere teatrali potrebbero essere frammenti scultorei (come farebbe pensare il colore simile al marmo e la forma a busto di quello in secondo piano), ossia gli attributi propri della tipica rappresentazione dell'artista nello studio. La gestualità teatrale per un pittore, del resto, rientra pienamente in quella cultura romana degli anni Venti e Trenta in cui, come ha magistralmente messo in luce Luciano Mariti, la pratica attoriale era diffusa presso moltissime categorie professionali, artisti *in primis* (cfr. L. MARITI, *Teatro pubblico a pagamento e comici improvvisatori. Con un «Campionario» di documenti inediti*, «Teatro e storia», n.s., xxxiv, 2013, pp. 75-142, in partic. pp. 98-113).

30. Detta così per i biglietti che venivano attaccati alla sua base in cui erano scritti componimenti satirici nei confronti del governo, tradizione ancora oggi in uso. Cfr. C. PIETRANGELI, *Palazzo Orsini a Pasquino e palazzo Braschi*, «Atti della Accademia nazionale di San Luca», n.s., 1957-1958, pp. 79-84; VALTIERI, *Percorrendo*, cit., p. 65. Per una più approfondita storia della piazza e della statua già interpretata come Ercole, vedi M. SPAGNOLO, *Pasquino in piazza. Una statua a Roma tra arte e vituperio*, Roma, Campisano, 2019.

31. S. FRANCHI-O. SARTORI, *Le botteghe d'arte e la topografia storico-urbanistica di una zona di Roma dalla fine del XVI secolo a oggi. Edifici, botteghe, artigiani nella zona di piazza Pasquino sede storica di liutai e librai*, Roma, Palombi, 2001; SPAGNOLO, *Pasquino in piazza*, cit., pp. 101-102.

32. La studiosa porta a esempio di questo tipo di venditore un'incisione di Jacques Callot dal titolo *Varie figure* (cfr. ivi, pp. 110-111, fig. 58).

33. FRANCHI-SARTORI, *Le botteghe d'arte*, cit., p. 9.

secolo si concentrava buona parte degli eventi teatrali romani, sia nei palazzi dei nobili, sia nella piazza e nei luoghi limitrofi.<sup>34</sup> Il rione era caratterizzato da un'intensa attività performativa: «declamazioni, orazioni, canzoni popolari, spettacoli di saltimbanchi e soprattutto il teatro delle marionette ambulanti».<sup>35</sup>

Non è dunque casuale la presenza, a partire dal 1649, della bottega del 'mascararo' Pellegrino Peri nei pressi di piazza Pasquino. Al negozio di Peri – che oltre alle maschere vendeva quadri, cornici e altri oggetti – si rifornivano i maggiori mecenati della scena performativa romana; il suo *Libro dei conti* registra numerosissime vendite di maschere, parrucche, barbe finte e altri accessori teatrali ai Pamphilj, Colonna, Rospigliosi, Chigi, Spada, per non citare che alcuni dei suoi aristocratici clienti.<sup>36</sup>

### 5. Fiorilli a Roma

Le pur scarse testimonianze documentarie sulla presenza di Fiorilli a Roma lo vedono in relazione proprio con alcune di queste famiglie: i Pamphilj, i Chigi e i Colonna. Gli storici del teatro hanno potuto documentare l'attività dell'attore a Roma almeno fra il 1651 e il 1653 e poi fra il 1660 e il 1661, e nel 1669.<sup>37</sup> Nell'inverno del 1651 è al servizio del principe Camillo Pamphilj insieme alla moglie Isabella Del Campo e nel 1652 e 1653 lui e Marco Napolioni vengono pagati per alcune recite fatte durante il carnevale. Il rapporto con i Pamphilj prosegue anche nel decennio successivo, come attesta una lettera indirizzata al

34. C. GIANNOTTU, *Un habitant illustre de Parione: Pasquin et la réalité 'rionale' entre histoire, tradition et dimension urbaine*, in «Piazza Navona, ou la plus belle & la plus grande». *Du Stade de Domitien à la place moderne, histoire d'une évolution urbaine*, a cura di J.-F. BERNARD, Roma, École Française de Rome, 2014, pp. 747-755.

35. M. BOITEUX, *Piazza Navona: de l'usage de la fête pir la construction d'un lieu*, ivi, pp. 699-721; 749. V. anche P. ROMANO, *Roma nel Rinascimento. Parione*, Roma, Tipografia Agostiniana, 1933.

36. L. LORIZZO, *Pellegrino Peri. Il mercato dell'arte nella Roma barocca*, Roma, De Luca, 2010. Il *Libro dei conti* del mercante copre l'arco cronologico 1662-1689. Roberto Ciancarelli, rilevando l'ingente mole di testi per le improvvisazioni teatrali a Roma nel corso del XVII secolo, evidenzia il fatto che queste iniziative «coinvolgono un'intera città» attraversando tutti gli strati sociali e culturali (R. CIANCARELLI, *Teatri di maschere. Drammaturgie del comico nella Roma del Seicento*, Roma, Bulzoni, 2014, pp. 38-39; v. anche R. TESSARI, *La Commedia dell'Arte nel Seicento. «Industria» e «arte giocosa» della civiltà barocca*, Firenze, Olschki, 1969).

37. GUARDENTI, *Gli italiani a Parigi*, cit., vol. I, pp. 46-82; E. TAMBURINI, *Due teatri per il principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 71, 104-105, 187, 261, 276; L. MARITI-S. CARANDINI, *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro. 'Il nuovo risarcito invitato di pietra' di Giovan Battista Andreini*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 205-208; FERRONE, *La Commedia dell'Arte*, cit., in partic. pp. 173-175, 206-208.

figlio di Camillo, Giovan Battista, nel 1668. Altri documenti lo vedono al servizio dei Chigi nel 1660 e 1661, quando, ancora con Marco Napolioni, recita per il cardinale Flavio dal quale riceve, oltre a un compenso in denaro, un archibugio decorato d'argento.<sup>38</sup> Nel 1669 recita ancora per il Chigi e anche per Cristina di Svezia e per il contestabile Colonna. Le rappresentazioni sono documentate presso il teatro del palazzo della regina Cristina e nel teatro alla Pace, su commissione del cardinale Chigi e del principe Colonna.<sup>39</sup> Al teatro alla Pace fanno riferimento alcuni bandi del 1666, 1667 e 1669 con i quali si concede ai comici di recitare solo «nel luogo destinato a ciò nel vicolo detto della Stufa dei Mellini», all'interno del palazzo dei Mellini, nel vicolo che ora riporta proprio il nome del teatro alla Pace.<sup>40</sup>

La presenza di Fiorilli a Roma, dunque, è documentata diverse volte nel periodo dal 1651 al 1669 e sempre in relazione a committenze aristocratiche. La sua fama però – come è noto – è internazionale e si identifica con una maschera in cui l'attore si incarna tanto da identificarvisi completamente. Fiorilli è Scaramuccia in Italia, Scaramouche in Francia e Scaramouch in Inghilterra. E, come dicevamo, è una maschera proteiforme, che recita, canta, balla, fa acrobazie. Al punto che, quando nel 1676 dovrà allestire una sua performance al teatro di Whitehall a Londra, il palcoscenico sarà adattato al peculiare *Scaramouch's Acting*. «Esisterebbe insomma una drammaturgia dello spazio per spettacoli 'alla Scaramouche': unità di misura empirica che fa probabilmente riferimento a una profondità e ampiezza non usuali per la scena inglese».<sup>41</sup>

Il quadro di palazzo Braschi è in sintonia con questa 'misura empirica' tale da offrire profondità e ampiezza per i vari movimenti dei diversi personaggi. E se è difficile immaginare che il Fiorilli acclamato da re e principi si esibisse in strada accanto a un ciarlatano,<sup>42</sup> va d'altra parte ricordato che, stando alla biografia dedicata all'attore da Angelo Costantini, «il padre di Scaramuccia,

38. MARITI-CARANDINI, *Don Giovanni*, cit., pp. 206-208. Due bandi del 1660 e 1661 permettono l'attività dei comici (la compagnia di Napolioni e forse anche quella di Fiorilli) esclusivamente nel teatro del Mascherone, in strada Giulia, alle spalle di palazzo Farnese. Vedi TAMBURINI, *Due teatri*, cit., p. 261 nota 259.

39. I titoli delle commedie rappresentate in questi teatri – i cui palchetti vengono presi in affitto dai Colonna che pagano 120 scudi direttamente a Fiorilli – sono *Le gelosie di Scaramuccia* (o *Le glorie di Scaramuccia*) e *Don Giles*, a cui forse va aggiunto *Il finto medico*. Cfr. ivi, pp. 104-105 e 260-261; FERRONE, *La Commedia dell'Arte*, cit., pp. 174-175.

40. TAMBURINI, *Due teatri*, cit., p. 260 nota 256. Cfr. CIANCARELLI, *Teatri*, cit., p. 18. Lo studioso sottolinea, tuttavia, che «dispersa e disseminata è l'attività di tantissimi teatri privati la cui documentazione nella maggior parte dei casi si riduce a semplici menzioni» (ivi, pp. 21-22).

41. FERRONE, *La Commedia dell'Arte*, cit., p. 189.

42. «Chi si esibiva sui banchi, all'aperto, cioè ciarlatani e attori della Commedia dell'Arte, veniva denigrato dagli attori che si esibivano anziché 'in scena', cioè negli stanconi dei palazzi,

che se la passava male, nonostante fosse un gentiluomo fu costretto a fare il ciarlatano». <sup>43</sup> Dunque potremmo trovarci di fronte a una precoce testimonianza iconografica di una maschera che si affermerà poi in ben più nobili palcoscenici.

In sostanza, il *Teatro di strada in piazza Pasquino* potrebbe configurarsi come una situazione di passaggio o di interpolazione fra il teatro dei comici dilettanti e quello dei professionisti, che «avevano rubato il Carnevale» e lo andavano rivendendo nei teatri a pagamento: «i comici dell'Arte non solo erano 'entrati nella commedia', nobilitando e strutturando il loro lavoro, ma avevano perpetrato il più straordinario dei furti: avevano rubato il carnevale, con il suo straordinario patrimonio comico. E se lo andavano rivendendo – miniaturizzato in forma di spettacolo – nelle stanze, al chiuso, privatamente e a pagamento, in ogni luogo e in ogni tempo». <sup>44</sup>

In tal caso l'opera sarebbe in linea con quel ricco filone di dipinti con scene di teatro di strada e ciarlatani all'interno di paesaggi urbani o suburbani composti *ad hoc* come 'quadretti' tipici di vita cittadina popolare, molto apprezzati dai collezionisti dell'epoca. <sup>45</sup> A questo genere appartiene anche il dipinto di Karel Dujardin che, secondo Siro Ferrone, raffigurerebbe la maschera di Scaramuccia «in un'improbabile sua migrazione nelle campagne del Seicento» (fig. 8). <sup>46</sup> Anche in questo caso troviamo tutti gli ingredienti tipici della rappresentazione del banco del ciarlatano (la cassetta con le pozioni, lo stendardo con la sua effigie) su cui si esibiscono gli attori dell'Arte per attirare il pubbli-

in cui si pagava un biglietto» (C. MOLINARI, *La Commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 77-82).

43. COSTANTINI, *La vie de Scaramouche*, cit., p. 2.

44. MARITI, *Teatro pubblico*, cit., p. 139.

45. Sulla problematicità nel leggere questo tipo di rappresentazioni come dirette trasposizioni visive di eventi scenici mette in guardia M.I. ALIVERTI nel suo saggio *Un breve decalogo per lo studio delle immagini teatrali*, «Acting Archives Review», v, 2015, 9, pp. 59-83; già Katritzky scriveva che «Pictorial evidence never provides an unbiased 'snapshot' of a performance event, even when it may seem to be a straightforward record of a particular performance» (KATRITZKY, *The Art*, cit., p. 177). E se la ritrattistica in incisioni e stampe di grandi attori e attrici della Commedia dell'Arte era da questi promossa nei frontespizi delle loro commedie, la rappresentazione delle scene teatrali – con qualche eccezione proprio fra i pittori fiamminghi – è alquanto rara per le censure che in Italia scontava il mestiere dell'attore (cfr. ALIVERTI, *Un breve decalogo*, cit., p. 73).

46. K. Dujardin, *I ciarlatani italiani o I commedianti italiani*, firmato e datato 1657, Paris, Louvre (cfr. FERRONE, *La Commedia dell'Arte*, cit., p. 240). Per Blaise Ducos, autore della scheda del dipinto esposto nella mostra *I bassifondi del Barocco. La Roma del vizio e della miseria*, a cura di F. CAPPELLETTI e A. LEMOINE (Roma, 7 ottobre 2014-18 gennaio 2015; Paris, 24 febbraio-24 maggio 2015), Milano, Officina libraria, 2014, p. 190, cat. 23, «a volte visto come un 'Crispin' o servo, è proprio Scaramuccia, sulle punte dei piedi, che attira il pubblico». Secondo K. WIECK-JOC, *Kulturtransfer im Rom des 17. Jahrhunderts: Die Malerei der Bamboccianti*, Weimar, VDG, 2015, p. 123, il ciarlatano potrebbe invece essere un autoritratto del pittore.

co. Siamo ormai di fronte a una tipologia iconografica che, sottolinea Renzo Guardenti, al di là della veridicità storica delle scene rappresentate si configura come un repertorio identificativo della Commedia dell'Arte.<sup>47</sup>

### 6. *La questione della datazione*

Come accennato in apertura, la situazione urbanistica della piazza rappresentata sulla tela non corrisponde a quella attuale. Gli edifici dipinti che fanno da quinte laterali e da sfondo alla piazza vennero demoliti per far posto al palazzo Braschi sulla destra in primo piano, alla chiesa della Natività al centro e al palazzo Pamphilj in secondo piano a destra. Quest'ultimo, costruito tra il 1644 e il 1648, non corrisponde all'infilata di case con diverse altezze e caratteri raffigurate nel quadro, che invece dovrebbero riferirsi al palazzo del cardinale Giovan Battista Pamphilj (costruito tra il 1634 e il 1638), alla casa de' Rossi e al palazzo Cibo.<sup>48</sup>

Sulla parte destra del dipinto si vede il lato occidentale di palazzo Orsini, prospiciente via di San Pantaleo, al cui angolo si staglia, ben riconoscibile, la statua di Pasquino. Sopra di essa una tettoia copre entrambe le facciate del palazzo (una su via di San Pantaleo e l'altra, nascosta alla nostra vista, su via di Pasquino), proteggendo l'ingresso di quella che all'epoca era la bottega del mercante francese Gabriele Sologna, così descritta da Antonio Gerardi nella sua relazione sulla cavalcata fatta da papa Innocenzo X per la cerimonia del 'Trionfal possesso' della Basilica Lateranense nel 1644:

Quanto alla Piazza, che chiamano di Pasquino, era sontuosamente addobbata d'arazzi, e damaschi: & il Mercante Francese chiamato Monsù Gabriele Sologna, che ha sotto il Palazzo de' Signori Orsini, una gran Bottega, che risponde da ambedue i lati della Piazza, piena di ricche merci, e robbe curiose di Francia, nel cui angolo di detta bottega è una celebre Statua, la quale dagli intendenti della Scultura è non poco stimata per l'atteggiamento d'un antico soldato gladiatore, che hora rassembra un torso, ò avanzo di statua, nomato per tutto il mondo Pasquino.<sup>49</sup>

47. «The pictorial reproductions of these images, real or fictitious, contributed to perpetuating the memory of the commedia and found their way into the most popular environment» (GUARDENTI, *Iconography*, cit., pp. 208-209, 212).

48. Sono molto grata a Stephanie Leone per avermi chiarito questo aspetto della successione dei palazzi Pamphilj e degli edifici raffigurati nel dipinto. Vedi S.C. LEONE, *The Palazzo Pamphilj in piazza Navona: Constructing Identity in Early Modern Rome*, London-Turnhout, Miller, 2008; ID., *La costruzione di palazzo Pamphilj*, in *Palazzo Pamphilj*, Torino, Allemandi, 2016, pp. 15-79.

49. A. GERARDI, *Trionfal possesso della santità di nostro signore Innocentio X alla sacrosanta Basilica Lateranense*, in Roma, nella stamperia di Lodovico Grignani, 1644, p. 4. La descrizione della

Questo stesso angolo, ma visto frontalmente dando le spalle all'attuale via del Governo vecchio, è raffigurato nel dipinto di Sinibaldo Scorza, *Veduta di piazza Pasquino*, datato al 1626-1627, prima del ritorno del pittore a Genova (fig. 9).<sup>50</sup> Anche in quest'opera la piazza pullula di personaggi vari ed è ben visibile, in primo piano a destra, una bottega di librario e venditore di stampe e fogli volanti, testimoniando che quella era la principale attività commerciale della zona.<sup>51</sup> A differenza della tela del Museo di Roma, nella *Veduta* di Scorza la bottega accanto al Pasquino ha un solo ingresso alla destra della statua; l'altro, evidentemente, fu aperto successivamente e ha come termine *ante quem* il 1644 della relazione di Gerardi in cui si menziona la bottega di Sologna.

Altre notizie sul mercante Gabriele Sologne (originario di Tours, nelle fonti italiane il nome viene italianizzato in Sologna) vengono fornite dallo studio di Patrizio Barbieri sui fabbricanti di corde da liuto: in società con il connazionale Antonio Blavet, era titolare di un'importante «compagnia di corde di liuto à uso di Francia».<sup>52</sup> Nel 1639 prendono in affitto per cinque anni dal pittore Giuseppe Cesari detto il Cavalier d'Arpino un negozio in via dei Giubbonari; un documento del 1641 cita Sologne come «mercator fundacarius in platea Pasquini»; dopo la morte di Blavet nel 1642, Sologne si dedicò al commercio di altri oggetti.<sup>53</sup>

Pertanto, stando agli indizi di carattere architettonico, *Teatro di strada in piazza Pasquino* dovrebbe datarsi a cavallo fra gli anni Trenta e Quaranta del '600, cioè dopo la costruzione del palazzo del cardinal Giovambattista Pamphilj (tra il 1634 e il 1638) e prima che venisse ultimato il nuovo palazzo Pamphilj (1648).

bottega di monsù Gabriele Sologna sui due lati di palazzo Orsini è ripresa da F. CANCELLIERI, *Il Mercato, il lago dell'Acqua Vergine ed il palazzo Panfiliano nel Circo Agonale detto volgarmente piazza Navona: con un'appendice di XXXII documenti ed un trattato sopra gli obelischi descritti da Francesco Cancellieri*, Roma, Bourliè, 1811, p. 157. La citazione di Cancellieri è già segnalata da LORIZZO, *Pellegrino Peri*, cit., p. 32.

50. L'opera, conservata al Museo di palazzo Venezia, viene elencata nell'inventario della collezione di Cassiano dal Pozzo del 1695, a cui pervenne tramite il mercante Giovanni Francesco Roccatagliata presso cui era, a Roma, almeno dal 1633. Cfr. D.I. SPARTI, *The dal Pozzo Collection again: The Inventories of 1689 and 1695 and the Family Archive*, «The Burlington Magazine», CXXXII, 1990, 1049, pp. 551-570: 563 nota 120; P. CAVAZZINI, *Nicolas Poussin, Cassiano dal Pozzo and the Roman Art Market in the 1620s*, «The Burlington Magazine», CLV, 2013, 1329, pp. 809-814; A. MARENGO, *Echi nordici e fonti figurative nell'opera di Sinibaldo Scorza, in Sinibaldo Scorza. Favole e natura all'alba del Barocco*, catalogo della mostra a cura di A. ORLANDO (Genova, 10 febbraio-4 giugno 2017), Genova, Sagep, 2017, pp. 64-71: 69.

51. SPAGNOLO (*Pasquino*, cit., p. 111) la identifica con la libreria della Nave di Giovanni Paolo Gelli.

52. P. BARBIERI, *The Roman Gut String Makers 1550-2005*, «Studi musicali», XXXV, 2006, 1, pp. 3-128 (citazione a p. 16). Ringrazio Loredana Lorizzo per avermi segnalato questo articolo.

53. Cfr. *ivi*, pp. 16-17, 89.

La analogia, sia stilistica che compositiva, fra il quadro del Museo di Roma e quello di Scorza rimarca la vicinanza di quest'ultimo alla pittura fiamminga, in particolare a quella di Lucas de Wael, come è stato più volte sottolineato.<sup>54</sup> In particolare, le due tele con *Vedute di Livorno* attribuite a de Wael offrono notevoli somiglianze con il nostro dipinto, che infatti recava un'attribuzione ad anonimo fiammingo. Come riporta Spagnolo, il quadro di palazzo Braschi è stato associato a un dipinto attribuito proprio a de Wael raffigurante una veduta di una piazza romana molto simile alla nostra.<sup>55</sup> L'opera è stata pubblicata da Adriano Amendola come *Veduta di piazza San Pantaleo* con un'attribuzione a Sinibaldo Scorza per le analogie stilistiche e compositive con la *Veduta di piazza Pasquino* del Museo di Palazzo Venezia, suggerendo che possa esserne un *pendant* (fig. 10).<sup>56</sup>

Senza dubbio la tela con *Teatro di strada in piazza Pasquino* presenta uno stile molto vicino a quello delle due vedute riferite al pittore ligure, sia nell'accurata ma non calligrafica descrizione della varietà di personaggi intenti in diverse occupazioni, sia nella rappresentazione dei palazzi e dello spazio urbano. In special modo, è da sottolineare l'analogia con la *Veduta di piazza San Pantaleo* per la distribuzione delle figure nella piazza, la tipologia e il colore degli edifici, il personaggio isolato in primo piano con cappello e abito nero e colletto bianco presente in entrambe le opere, nonché le dimensioni quasi identiche delle tele che fanno pensare a una coppia di *pendant*. Resta però il problema della datazione: Scorza, così come d'altronde Lucas de Wael, lascia Roma definitivamente nel 1627 e, come si è detto, gli edifici effigiati nella nostra piazza Pasquino sono successivi al 1638. Al momento, dunque, il problema della sua attribuzione resta aperto, aggiungendo a quello fiammingo l'ambito del pittore ligure.

In conclusione, la tela di palazzo Braschi offre qualcosa di più di una generica scena di teatro di strada. La meticolosa descrizione del contesto urbano della piazza con i venditori di libri e stampe – storicamente attendibile – fa da palcoscenico a una altrettanto verosimile esibizione di un ciarlatano accompagnato da una maschera della Commedia dell'Arte. Una maschera nei cui trat-

54. Sinibaldo Scorza, cit. William Suida già nel 1958 aveva collegato la *Piazza Pasquino* di Scorza alla tela firmata da Lucas de Wael con *Scena di genere a Trinità dei Monti* (71,8x94 cm., New York, collezione Leo Collins). Cfr. W. SUIDA, *L'unica opera firmata di Luca de Wael*, «Paragone», III, 1958, pp. 72-74.

55. L'opera è passata in asta da Minerva Auctions, 26 maggio 2016, Asta 126, lotto 97 e ora è in collezione privata. Vedi SPAGNOLO, *Pasquino*, cit., pp. 122-123 nota 147.

56. A. AMENDOLA, *Ritratti di bronzo. Il medagliere Orsini dei Musei Capitolini di Roma*, Roma, De Luca, 2017, pp. 69-70.

ti, come abbiamo cercato di evidenziare, è plausibile riconoscere una precoce apparizione di Scaramuccia.



Fig. 1. [Ambito di Sinibaldo Scorza?], Teatro di strada in piazza Pasquino, 1630-1650 ca., olio su tela (Roma, Museo di Roma, inv. MR 45819; © Roma-Sovrintendenza capitolina-Museo di Roma).



Fig. 2. Willem Reuter, Mercato romano, particolare, 1669, olio su tela (Pasadena, Norton Simon Museum, *Estate of Jennifer Jones Simon*, inv. M.2010.1.207.P; © 2012 Norton Simon Art Foundation).



Fig. 3. Veduta di piazza Navona con il mercato, 1625-1644 ca., olio su tela (Roma, Museo di Roma, inv. MR 3651; © Roma-Sovrintendenza capitolina-Museo di Roma).



Fig. 4. [Jean Lepautre?], *Scaramouche*, incisione, 1638-1640 ca. (Paris, Bibliothèque nationale de France, *Collection Michel Hennin*, inv. 2833).



Fig. 5. Jacques Callot, *La fiera dell'Impruneta*, particolare, 1620, acquaforte (Cleveland, Cleveland Museum of Art, L.E. *Holden Fund*, inv. 1962.20).



Fig. 6. Laurent Weyen (incisore), *Scaramouche enseignant, Élomire étudiant*, 1670, incisione (Paris, Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, inv. 4-ICO PER-18549 [1-4]).



Fig. 7. Pietro Paolini, Tiberio Fiorilli come Scaramuccia, 1630 ca., olio su tela (collezione privata).



Fig. 8. Karel Dujardin, *I ciarlatani italiani*, 1657, olio su tela (Paris, Musée du Louvre, inv. 1394; © 2016 RMN-Grand Palais [musée du Louvre] / Tony Querrec).



Fig. 9. Sinibaldo Scorza, Veduta di piazza Pasquino, 1626-1627, olio su tela (Roma, Museo nazionale del Palazzo di Venezia; su concessione del Ministero della cultura - Vittoriano e Palazzo Venezia).



Fig. 10. Sinibaldo Scorza [?], Veduta di piazza san Pantaleo, sec. XVII, olio su tela (Roma, collezione privata).