

TEMI E TESTI

219

“DIPLOMAZIA DELLE LETTERE”

LA DIPLOMAZIA DELLE LETTERE NELLA ROMA
DEI PAPI DALLA SECONDA METÀ DEL SEICENTO
ALLA FINE DELL'ANTICO REGIME

a cura di

SILVIA TATTI

con la collaborazione di

ALVIERA BUSSOTTI e PIETRO GIULIO RIGA

Introduzione di

FRANCESCA FEDI



ROMA 2022

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

DIPLOMAZIA DELLE LETTERE
LE RETI INTELLETTUALI E LA COSTRUZIONE DELL'EUROPA MODERNA

Serie diretta da Francesca Fedi, Renzo Sabbatini, Silvia Tatti, Duccio Tongiorgi

La serie accoglie studi che indagano il costituirsi dello spazio culturale europeo in età moderna attraverso il sistema di relazioni tra letterati e rappresentanti diplomatici, spesso assai attivi nella diffusione di testi e traduzioni, nella promozione di spettacoli, nella committenza editoriale.

Comitato scientifico

Andrea Addobbati, Beatrice Alfonzetti, Carlo Caruso, Christian Del Vento,
Alessandra Di Ricco, Valentina Gallo, Javier Gutiérrez Carou, Marco Natalizi

Tutti i volumi della collana sono sottoposti a *peer review*.

TEMI E TESTI

————— 219 —————

“DIPLOMAZIA DELLE LETTERE”

LA DIPLOMAZIA DELLE LETTERE NELLA ROMA
DEI PAPI DALLA SECONDA METÀ DEL SEICENTO
ALLA FINE DELL'ANTICO REGIME

a cura di

SILVIA TATTI

con la collaborazione di

ALVIERA BUSSOTTI e PIETRO GIULIO RIGA

Introduzione di

FRANCESCA FEDI



ROMA 2022

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

Prima edizione: giugno 2022

ISBN 978-88-9359-660-2

eISBN 978-88-9359-661-9

Il volume è pubblicato con il contributo del
Dipartimento di Lettere e Culture moderne, Sapienza Università di Roma
PRIN 2017: *La costruzione delle reti europee nel 'lungo' Settecento: figure della diplomazia
e comunicazione letteraria*

Creative Commons

Attribution – NonCommercial – NoDerivatives 4.0 International



EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

00165 Roma - via delle Fornaci, 38

Tel. 06.39.67.03.07 - Fax 06.39.67.12.50

e-mail: redazione@storiaeletteratura.it

www.storiaeletteratura.it

INDICE DEL VOLUME

<i>La rete della diplomazia letteraria. Una linea di ricerca</i> di FRANCESCA FEDI	VII
MARINA FORMICA <i>Una città ove godere del «privilegio di pensare in una maniera tutta propria»: Roma nel Settecento.....</i>	1
GAETANO PLATANIA <i>Una famiglia polacca in esilio nella Roma del primo Settecento: i Sobieski tra affanni, stravaganze, musica e teatro</i>	23
VALENTINA GALLO <i>Cristina di Svezia e il Tordinona (1671-1674)</i>	37
FRANCESCA FEDI <i>Storia di un'«evasione»: ancora sulle vicende diplomatiche di Domenico Passionei</i>	53
ALESSANDRA DI RICCO – RENZO SABBATINI <i>Filippo Maria Buonamici (1705-1780): letterato, uomo di curia e agente diplomatico.....</i>	69
ALVIERA BUSSOTTI <i>Pier Jacopo Martello segretario di Filippo Aldrovandi a Roma.....</i>	87
ANNALISA NACINOVICH <i>Letteratura europea e poeti italiani nel Consiglio ad un giovane poeta di Martin Sberlock. Implicazioni diplomatiche di una polemica arcadica ..</i>	99
MICHELA BERTI <i>«E chi vuole esser cortese / Tosto impara a dire uvi». Libretti per musica per la famiglia Vaini (Roma, 1695-1737).....</i>	109

JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ <i>Concetti arcadici e mediazione culturale nelle dediche musicali di Giovanni Paolo Colonna e Alessandro Scarlatti al duca di Medinaceli ..</i>	125
SIMONE CAPUTO <i>Roma, estate 1704: la contesa spettacolare tra 'gallo-ispani' e 'cesarei'.....</i>	141
VALERIA TAVAZZI <i>La diplomazia della Serenissima: Goldoni e Roma</i>	165
SIMONE FORLESI <i>Reti diplomatiche, epistolari e letterarie nella Roma di metà Settecento. Nuove inchieste sulla corrispondenza di Giovanni Gaetano Bottari e Bartolomeo Corsini.....</i>	177
PIETRO GIULIO RIGA <i>Letteratura e diplomazia sabauda nel Settecento romano: Balbis di Rivera tra Alfieri e Denina</i>	191
DUCCIO TONGIORGI <i>«Colla eleganza e vivacità dello stile». Metastasio, Bertola e la diplomazia delle lettere del cardinale Garampi</i>	203
MATTEO BORCHIA <i>Scambi artistici e culturali tra Roma e Berlino nella seconda metà del Settecento</i>	221
SILVIA TATTI <i>L'antichità come dispositivo culturale militante: il circolo di Nicolás José de Azara</i>	231
ANNE-MADELEINE GOULET <i>Arti della diplomazia/diplomazia delle arti. Spunti di ricerca per il futuro.....</i>	245
<i>Indice dei nomi</i>	257

VALENTINA GALLO

CRISTINA DI SVEZIA E IL TORDINONA (1671-1674)

Un argomento certamente non nuovo, la storia del primo Tordinona (1671-1674), che, nella sua ricostruzione complessiva e nei dettagli documentari è stata scritta, pressoché interamente, nel 1938, da Alberto Cametti, che interveniva e precisava il profilo di Alessandro Ademollo del 1888. Una storia poi arricchita da studiosi emeriti di Cristina di Svezia, da musicologi, storici del teatro e della scenografia, verso i quali tutti dichiaro fin d'ora i miei debiti¹.

La mole dei dati così raccolta potrebbe raccontare un'altra storia, se letta alla luce dei rapporti di forza in quel campo magnetico che fu la Roma pontificia, vero e proprio 'teatro della politica' europea, dove, sul finire del Seicento, Francia e Spagna affidano ai rispettivi corpi diplomatici il comando di eserciti di segretari, mediatori, artisti, cantanti, attori, scenografi per contendersi quella che, ancora per poco, sarà la 'scena del mondo'. Il teatro, si è più volte detto, è parte di questo sistema di rappresentanza statuale, in cui generi e tradizioni letterarie diventano questioni nazional-identitarie: così l'ambasciatore spagnolo Luis de la Cerda y Aragona, duca di Medinacoeli, acquista il corredo del Teatro Capranica per inaugurare uno spazio adibito agli spettacoli nel palazzo di Spagna e farvi recitare le commedie di Calderón

¹ A. Ademollo, *I Teatri di Roma nel secolo decimosettimo*, Roma, Camera dei deputati, 1888, p. 153; A. Cametti, *Il Teatro di Tordinona poi di Apollo*, Tivoli, Arti Grafiche A. Chicca, 1938; P. Bjurström, *Feast and Theatre in Queen Christina's Rome*, Stockholm, Nationalmuseum, 1966; C. Gianturco, «Per richiamare e divertire gli spettatori dalla seria applicazione che l'azione richiede»: *Prologhi, Intermedi e Balli per il teatro di Tordinona*, «Roma moderna e contemporanea», IV (1966), pp. 19-36; S. Rotondi, *Il teatro Tordinona. Storia, progetti, architettura*, Roma, Kappa, 1987; B. Tavassi La Greca, *Carlo Fontana e il Teatro di Tor di Nona*, in *Il Teatro a Roma nel Settecento*, vol. I, Roma, Istituto della Enciclopedia Treccani, 1989, pp. 19-34; E. Povoledo, *Aspetti dell'allestimento scenico al Roma al tempo di Cristina di Svezia*, in *Cristina di Svezia e la musica. Atti del Convegno internazionale, Roma, 5-6 dicembre, 1996*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1998, pp. 168-215; P. M. Ranum, *Jacques II Dalibert (or d'Alibert) "Le bon Français de Rome". An assemblage of "Fugitive Pièces" 1630-1715, in lieu of a biography about Christina of Sweden's secretary-impresario-jester*, https://www.academia.edu/36312449/Jacques_Dalibert.pdf (05/2021).

de la Barca e Augustin Moreto Y Cavana², e il conestabile Lorenzo Colonna fa rappresentare un adattamento-traduzione del *Don Gil de las Calzas Verdes* di Tirso de Molina³; mentre il duca di Chanut sceglie di inaugurare il suo mandato con una *comédie en musique*⁴.

In questo contesto, Cristina di Svezia è uno strumento di pressione e condizionamento politico allineato al partito francese, vincente almeno fino all'elezione di Clemente IX, ma sopraffatto, apparentemente, nel conclave da cui uscì Clemente X⁵, che si rivelò tutt'altro che ostile a Luigi XIV, quanto meno fino al 1674, quando il papa ritirò il proprio appoggio alla Francia nella guerra d'Olanda.

Con Cristina di Svezia (e, come si vedrà, con una certa autonomia) agisce il suo segretario Jacques d'Alibert, mosso da interessi economici (ben documentati) e politici (più sfuggenti), che ne guidarono l'operato sin dal suo approdo a Roma. Il mio intervento vuole essere un invito a ripensare le quattro stagioni teatrali del Tordinona come il frutto di un'impresaria di stampo diplomatico (una tipologia che combina aspetti di quelle, più note, di corte e impresariale), promossa da d'Alibert che, facendo agio su alleanze politiche filo-francesi (Maria Mancini e Cristina di Svezia), adatta al contesto romano un modello produttivo di stampo francese e impasto veneziano.

Ciò che tenterò di fare, dunque, è rileggere i dati di cui disponiamo, aggiungendo minime integrazioni documentarie, che spero consentiranno di illuminare il quadro per fare emergere lo sfondo politico-diplomatico contro il quale si ergono le quinte prospettive del Tordinona.

1. *I d'Alibert, il duca d'Orléans e la nascita dell'Opéra.*

A ben vedere, anche su d'Alibert Alberto Cametti aveva scritto con rigore documentario, anche se la sua indagine risente del ritratto poco lusinghiero⁶ che del *bon français de Rome*, come d'Alibert stesso amava definirsi, tratteg-

² Cfr. E. Tamburini, *Due teatri per il principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689)*, con un'ipotesi di ricostruzione del teatro «piccolo» elaborata in collaborazione con S. Rotondi, Roma, Bulzoni, 1997, p. 17.

³ *Ibidem*, p. 120.

⁴ «Gazette de France», 34 (1667), p. 267.

⁵ Noto il ruolo svolto da Cristina nel conclave del 1669-1670: cfr. Ch. Bildt, *Christine de Suède et le cardinal Azzolino. Lettres Inédites (1666-1669)*, Paris, Plon, 1899, e M.-L. Rodén, *Church Politics in Seventeenth-Century Rome. Cardinal Decio Azzolino, Queen Christina of Sweden, and the «Squadron Volante»*, Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 2000, pp. 221-226.

⁶ A. Cametti, *Giacomo d'Alibert costruttore del primo teatro pubblico di musica in Roma*, «Nuova Antologia», s. VII, CCLXXV (gennaio-febbraio 1931), pp. 340-360. Si pensi solo alla mera funzione di esecutore della progettualità teatrale cristiniana cui Cametti riduce d'Alibert

gia l'*Istoria degli intrighi galanti della regina Cristina di Svezia*: l'infamante libello anonimo uscito all'indomani della morte della regina⁷. Più di recente è tornata sul d'Alibert Mercedes Viale Ferrero, che ha contribuito a ristabilire un più equanime giudizio sulle sue doti di uomo di teatro⁸.

Jacques d'Alibert era nato a Parigi nel 1625-1626 da Jacques d'Alibert padre, consigliere del re e intendente delle finanze di Gaston Jean Baptiste duca d'Orléans, residente nel bel Palais de Luxembourg e figura di riferimento per la Fronda. Jacques figlio era cresciuto al Palais de Luxembourg, nell'ambiente libertino e spregiudicato del duca d'Orléans, in cui si muoveva anche il poeta e librettista, con ambizioni diplomatiche, Pierre Perrin, divenuto, dal 1653, «attaché pour la présentation des Ambassadeurs»⁹. Pierre Perrin è personaggio di primo piano nella storia culturale della Francia di Luigi XIV, non foss'altro perché è a lui che si deve, nel 1671, l'apertura del primo teatro musicale pubblico francese, inaugurato con *Pomone*: una sua *tragédie-lyrique*, musicata dall'inglese Robert Cambert (che, tornato a Londra, avrebbe aperto il primo teatro pubblico musicale)¹⁰. Lo stesso Perrin doveva intrattenere rapporti non episodici con l'ambiente musicale italia-

(*ibidem*, p. 15): «è lei [Cristina], che spinge il suo segretario e direttore dei suoi spettacoli, il conte Giacomo D'Alibert, a edificare il primo teatro pubblico d'opera in Roma».

⁷ *Istoria degli intrighi galanti della regina Cristina di Svezia e della sua corte durante il di lei soggiorno a Roma*, a cura di J. Bignami Odier – G. Morelli, Roma, Palombi, 1979, pp. 59-62, 108-115, 119-120, 159, 162, 174, 187. E si legga il profilo che emerge dalla voce di Silvana Simonetti nel *Dizionario Biografico degli Italiani* (S. Simonetti, *Alibert, Giacomo d'*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960, pp. 366-369).

⁸ M. Viale Ferrero, *La scenografia dalle origini al 1936*, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1980, p. 27: «Certo è facile ironizzare sulla disinvoltura finanziaria del d'Alibert, e sulla sua cronica insolvenza. Ma questo ha ben poco a che fare con il gusto e la sensibilità teatrale: e il d'Alibert era senza dubbio un uomo di teatro di prim'ordine. Il suo programma per l'introduzione dell'opera in musica a Torino, in regolari stagioni sul modello veneziano, dimostra una esatta valutazione della situazione di fatto, delle difficoltà da sormontare, dei mezzi per rimediarsi e delle possibilità di futuri successi».

⁹ L. E. Auld, *The Lyric Art of Pierre Perrin, Founder of French Opera*, I, *Birth of French Opera*, Henryville-Ottawa-Binningen, Institute of Mediaeval Music Ltd., Institute de Musique Médiévale, Institut für Mittelalterliche Musikforschung, 1986, p. 26. Perrin acquistò la carica da Benigne Bruno, che a sua volta era stato preceduto da Vincent Voiture: Ch. Nutter – Er. Thoinan, *Les origines de l'Opéra Français*, Paris, Plon, Nourrit et Cie imprimeurs-éditeurs, 1886, p. 19; da ultimo, cfr. J. Duron, *Pierre Perrin un «Virgile français?»*, in *Poésie & calligraphie imprimée à Paris au XVII^e siècle*, volume publié sous la direction d'I. de Conihout – F. Gabriel, Paris-Chambéry, Bibliothèque Mazarine-Éditions comp'act, 2004, pp. 139-179.

¹⁰ Cfr. Auld, *The Lyric Art of Pierre Perrin*; e J. Buttrey, *New Light on Robert Cambert in London, and His "Ballet et Musique"*, «Early Music», XXIII (1995), 2, pp. 198-220, secondo il quale Cambert fu inviato dallo stesso Luigi XIV a Londra, al servizio di Louise de Kérouaille (*ibidem*, p. 206).

no, come dimostra la sua lettera-trattato sui principi compositivi dell'opera italiana 'alla francese' indirizzata all'«archevêque de Turin»¹¹. Perrin non è estraneo all'ambiente francese di Cristina: come suggerisce un suo sonetto del 1658, composto in occasione dell'omicidio di Monaldeschi, ordinato da Cristina (*Sur le voyage de M.D.C. à Fontaine-Bleau pour salver la Reyne de Suède*), forse dedicato a Pierre Chanut, che in quel frangente era stato inviato da Mazzarino in soccorso della regina¹²; è poi in stretti rapporti con Gabriel Gilbert, di cui, nel 1672, allestì l'*Opéra pastorale heroïque Des peines et des plaisirs de l'Amour*; né si dimentichi che Gabriel Gilbert, non fu semplicemente, come si legge sul frontespizio, «secrétaire & resident de la Reyne de Suède», ma l'autore di *Les Amours de Diane et Endymions*, ovvero, come ho scritto altrove, della fonte dell'*Endimione* di Alessandro Guidi, composto su mandato e con la partecipazione della stessa sovrana svedese¹³.

2. Jacques d'Alibert: diplomatico e imprenditore.

Torniamo a d'Alibert figlio. Alla fine degli anni Cinquanta, lo vediamo in atto sullo scacchiere italiano come agente della politica matrimoniale dei d'Orléans: nel 1658 è a Torino, dove si adopera per concludere il matrimonio tra il duca di Savoia Carlo Emanuele II e Françoise Magdalene d'Orléans; dopo

¹¹ P. Perrin, *Lettre écrite à Monseigneur l'archevêque de Turin*, in Id., *Oeuvres de poesie*, Paris, Chez Estienne Lyson, 1661, pp. 273-290. Il destinatario della lettera di Perrin, l'«Archevêque de Turin», è personaggio sfuggente, poiché a capo della diocesi di Torino dal 1643 al 1660 fu Giulio Cesare Barbera che non risulta aver avuto incarichi diplomatici in Francia (mentre Perrin cita una ambasceria del dedicatario a Parigi durata diversi anni, *ibidem*, p. 269); credo poi che il «Monseigneur l'Abbé de la Rouera» (*ibidem*) menzionato da Perrin sia da identificarsi con il conte di Roure, che fu ambasciatore straordinario savoiano a Parigi nel 1658 (cfr. *Liste des ambassadeurs, envoyés, ministres et autres agents politiques des puissances étrangères en France*, «Annuaire historique», XIV, 1850, pp. 68-136: 104). L'unico arcivescovo (ma di Siena) di stanza a Parigi nel 1659 fu Ascanio II Piccolomini, segretario di Francesco Barberini (cui Perrin dedica la seconda parte della sua traduzione virgiliana) durante la sua nunziatura parigina. Se Perrin abbia scambiato Barbera con Barberini o se non abbia piuttosto voluto creare un piccolo depistaggio, non è dato sapere. Quale che sia l'identità del misterioso prelado, all'ambiente torinese, vent'anni più tardi, si sarebbe rivolto lo stesso d'Alibert, come vedremo, promuovendo presso la corte sabauda l'istituzione di una stagione operistica: Torino è in effetti il punto di raccordo tra cultura francese e cultura italiana, ed è forse per tale ragione che Perrin prima e D'Alibert poi cercano di impiantarvi la nuova creazione.

¹² Su Chanut e Cristina di Svezia cfr. C. Peter, *Quand le diplomate se fait médiateur des lettres: Pierre Chanut à la cour de Christine de Suède*, «Revue d'histoire nordique», XXIV (2017), pp. 19-34; sul suo ruolo nell'*affaire* Monaldeschi cfr. S. Stolpe, *Christina of Sweden*, edited by sir A. Randall, London, Burns & Oates, 1966, pp. 241-442.

¹³ Cfr. V. Gallo, *Introduzione*, in A. Guidi, *Endimione*, a cura di V. Gallo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, pp. 19-27.

un intervallo veneziano, è a Firenze per proporre in sposa a Cosimo III de' Medici l'altra figlia di Gustave, Marguerite d'Orléans¹⁴. Nel 1661, infine, a Roma dove, dopo essersi proposto come segretario del cardinal Pamphili, nell'aprile del 1662, introdotto da una lettera probabilmente del ministro degli Esteri di Luigi XIV, Hugues de Lionne, a Decio Azzolino, diventa segretario d'ambasciata di Cristina di Svezia¹⁵.

A d'Alibert Cristina ricorre per regolare i rapporti con l'ambasciatore francese a Roma, Charles III de Blanchefort-Créqui, e con Luigi XIV, al quale d'Alibert scrive per conto di Cristina nel luglio del 1662 a riguardo della contesa sorta intorno alla preminenza da accordare all'emissario del re nella corte pontificia; quando poi scoppiò l'affare delle 'guardie còrse'¹⁶, Cristina si erse mediatrice tra il re e il pontefice, inviando a Parigi proprio d'Alibert¹⁷.

D'Alibert si profila dunque come un diplomatico affidabile, che agisce tra la Francia e le corti italiane, in grado di negoziare matrimoni, ma capace di sciogliere anche questioni di etichetta internazionale, nonché, come vedremo a breve, un imprenditore all'avanguardia nella Roma dei papi.

3. Mon théâtre.

Gli incarichi diplomatici non assorbono tutte le risorse di d'Alibert. Dopo aver tentato l'impresa (1668) di istituire un Monte della Fortuna a Roma, con capitali della corte savoiarda¹⁸, nel 1671, come è noto, inaugura il Tea-

¹⁴ Cfr. A. Melani a Mattias de' Medici, 16.IX.1659, in S. Mamone, *Mattias de' Medici serenissimo mecenate dei virtuosi. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggio di Mattias de' Medici (1629-1667)*, Firenze, Le Lettere, 2013, pp. 657-658, nr. 1333.

¹⁵ Bildt, *Christine de Suède et le cardinal Azzolino*, pp. 116-117. D'Alibert era addetto alla corrispondenza francese, mentre André Galdenblad a quella svedese (cfr. J. Arckenholtz, *Mémoires concernant Christine reine de Suede*, vol. III, Amsterdam-Leipzig, Chez Pierre Mortier, 1759, p. 181).

¹⁶ Per un quadro complessivo sulla diplomazia francese di Luigi XIV cfr. C.-G. Picavet, *La diplomatie française au temps de Louis XIV (1661-1715)*, Paris, Félix Alcan, 1930, dove a p. 102 si legge un breve riassunto dell'affare dei 'quartieri' che vide coinvolto il séguito di Créqui. Sui rapporti con la Santa Sede cfr. *ibidem*, p. 148. Più nel dettaglio, per l'incidente diplomatico, cfr. Ch. de Mouy, *L'ambassade du Duc de Créqui: 1662-1665*, Paris, Hachette, 1893, pp. 159-204; M. Jacoviello, *Un incidente diplomatico a Roma nella seconda metà del XVII secolo. L'Affare Créqui dai documenti diplomatici di Vittorio Siri, agente farnesiano a Parigi*, «Cenacolo Fraggiani. Arte e cultura», I (1973), 4, pp. 17-25; Rodén, *Church Politics in Seventeenth-Century Rome*, pp. 128-133.

¹⁷ Cfr. Arckenholtz, *Mémoires*, II, pp. 73-74, che riporta la lettera di Cristina a Luigi XIV, dalla quale d'Alibert risulta investito della piena fiducia della sovrana.

¹⁸ Archivio di Stato di Torino, *Lettere ministri. Roma*, mazzo 86, nr. 2: *Lettere d'Alibert al Ministro. 1668 e 1669*, lett. 1, 28.II.1668; lett. 2, 6.III.1668; lett. 3, 12.III.1668 (nelle trascrizioni dai testi antichi ho osservato un criterio prettamente conservativo).

tro Tordinona, di cui, giunto alla terza stagione, scrivendo al marchese di San Tommaso, primo ministro di casa Savoia, si dichiara proprietario: «Je vous supplie d'avoir la bonté de vouloir presenter à son A.R. l'*Alcastre* que je prens la liberté de Vous adresser. Cette comedie a eu un tres grand aplaudissement dans mon theatre (...). L'auteur est un gentilhomme de M. le Cardinal Guisi [Chigi], nomé l'Apollonio, qui est l'auteur le plus en credit que nous aions»¹⁹.

Di questo breve stralcio sorprendono l'espressione *mon théâtre*, che presuppone un'esplicita assunzione di responsabilità economica e progettuale (a scapito dell'impresario Filippo Acciaiuoli, fratello del cardinale, di nomina clementina, Niccolò)²⁰, il riferimento al *patronage* del cardinal Flavio Chigi e

¹⁹ *Ibidem*, mazzo 95, nr. 1: *Lettere del conte D'Alibert a S.A.R. ed al Ministro. 1673-1684*, lett. 1, 8.II.1673: Jacques d'Alibert a Giuseppe Gaetano Giacinto, marchese di San Tommaso. Fu lo stesso marchese di San Tommaso ad assoldare il d'Alibert con il titolo di *agente du clergé* (*ibidem*, mazzo 91, nr. 3: *Lettere d'Alibert, a S.A.R. ed al Ministro. 1671-1672*, lett. 21, 24.V.1672, e *ibidem*, mazzo 95, nr. 1, lett. 17, 16.II.1677), ruolo che d'Alibert accettò prontamente, ricambiando con un'attività informativa di piccolo cabotaggio: «Si les relations de l'amours de Rome ont le boneur de plaire a A.V. Je continueray de lui apprendre le detail des choses plus particulieres non seulement sur cette matiere, mais mesme sour tout ce qui ce ne passera de plus secret et de plus Important en cette cour» (*ibidem*, mazzo 91, nr. 3, lett. 20, 24.V.1672); «dans le differans que son A.R. a avec les genoïs, j'ay creu qu'il estoit de mon devoir, de donner tous mes soys a scavoïr ce qui ce passoit de plus particulier en cette cour sur ce suiet, et d'en informer comme j'ay fait Mons. le Cardinal d'Estré» (*ibidem*, lett. 27, 19.VII.1672; lett. 28, 30.VII.1672; lett. 29, 9.VIII.1672; 30, 22.VIII.1672); «Je vuos supplie, Monsieur, d'avoir la bonté de dire a son A.R. que par le prim. courier immencablement, je lui rendray un conte bien exact de tout de qu'il desire scavoïr de moy, et comme j'ay desire plus que personne du monde de lui plaire il aura de moy des nocions que personne ne lui peut donner» (*ibidem*, lett. 3: d'Alibert a G.G. Giacinto, marchese di San Tommaso, 9.III.1673). Col tempo egli fornirà dettagliati resoconti su Maria Mancini e sul Conestabile suo marito (*ibidem*, mazzo 91, nr. 3, lett. 22, 31.V.1672, e lett. 24, 26.VI.1672; *ibidem*, mazzo 95, lett. 5, 14.III.1673), su una non meglio identificata «m.me de Chales» (lett. 8, 6.IX.1673); sulla situazione degli Stati italiani visitati nel 1678 (lett. 28, 18.V.1678), ecc. Pari incarico ricevette dalla sovrana svedese, nel 1666-67, durante il soggiorno di Cristina ad Amburgo (Arckenholtz, *Mémoires*, III, p. 284) e nel 1677, quando d'Alibert si trovava a Genova (*ibidem*, IV, pp. 17-18).

²⁰ Sull'opera di F. Acciaiuoli cfr. F. Fuà, *L'opera di Filippo Acciaiuoli*, Fossombrone, Fratelli Ceppetelli, 1921; ricostruisce sommariamente le sue vicende biografiche C. Rotondi, *Acciaiuoli, Filippo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, I (1960), pp. 83-84, con forti dipendenze dalla vita di M. G. Morei, *Filippo Acciaiuoli*, in *Notizie storiche degli arcadi morti*, vol. I, Roma, Nella Stamperia di Antonio De Rossi, 1720, pp. 357-361. Alle fonti note aggiungo un'interessante lettera inviata da Adrien Auzout, di stanza a Windsor nel Berkshire in Inghilterra, a Thomas Smith, datata 15.VII.1682, in cui il mittente prega lo Smith (probabilmente ad Oxford) di voler accogliere il marchese Acciaiuoli, che con alcuni gentiluomini francesi, tra cui due figli dell'ambasciatore francese in Svizzera (1676-1684) Robert de Gravel (e non Granelle), vorrebbe vedere il suo gabinetto di curiosità e incontrare i suoi 'virtuosi': <http://emlo.bodleian.ox.ac.uk/profile/>

il silenzio su Cristina. Un'omissione che non potrà essere imputata a ragioni prudenziali, perché se è vero che Cristina non era in buoni rapporti con la corte dei Savoia²¹, bisogna riconoscere che d'Alibert non faceva mistero della sua posizione riguardo alla sovrana svedese²². Anche tenendo conto di una buona dose di millanteria, il documento sembrerebbe smentire secoli di storiografia teatrale romana per i quali l'apertura del Tordinona fu un'iniziativa della volitiva 'regina di Roma', consigliandoci di ripensare a quel momento fondativo da una diversa prospettiva, quella, per l'appunto, di d'Alibert²³.

Un secondo documento sembra avvalorare l'iniziativa di d'Alibert: si tratta di un'informativa su di lui spedita alla corte di Torino dall'ambasciatore savoiardo a Roma, Paolo Negri, all'indomani della chiusura del Tordinona: «Il presente pontificato non è che di danno al signor d'Alibert, mentre S.S. ha proibito il Theatro delle Commedie, dal quale ricavava d'effetto 3 mila e più scudi, essendone egli stato l'inventore»²⁴. Il testo è assai interessante, perché introduce un elemento nella ricostruzione della vicenda che finora non era stato ancora tenuto nel debito conto. Cristina, infatti, non ha alcuna necessità di uno spazio pubblico per soddisfare il proprio bisogno politico di mecenatismo, giacché dispone, come sappiamo, di una serie di luoghi deputati: i teatri dei collegi, quelli privati del Colonna, il proprio; né possiamo attribuir-

work/b017c3f9-4886-4bd6-839f-5b03475f9ede#abstract_anchor (05/2021). Sul ruolo giocato da Acciaiuoli nella storia del Tordinona cfr. Cametti, *Il Teatro di Tordinona*, pp. 47-48.

²¹ La tensione con la corte Savoia era scoppiata intorno al cantante Giovanni Bianchi che, assente Cristina da Roma nel 1661, era entrato al servizio di Cristina di Savoia, la quale non volle 'restituirlo' alla sovrana svedese al suo rientro a Roma (cfr. Cametti, *Il Teatro di Tordinona*, p. 11).

²² Archivio di Stato di Torino, *Lettere ministri. Roma*, marzo 95, nr. 1: *Lettere del conte D'Alibert a S.A.R. ed al Ministro. 1673-1684*, lett. 6, 9.VIII.1673: Jacques d'Alibert a Giuseppe Gaetano Giacinto, marchese di San Tommaso «Les cerenades que la Reine ma maitresse fait faire toutes les cepmaines, ont tant d'aplaudissement, que J'ay creu que V.A.R. agreroit que Je prisse la libérté de lui en envoyer les parolles»; l'invio delle serenate offerte da Cristina di Svezia si ripeterà il 6.IX.1673 (*ibidem*, lett. 8), il 10.X.1673 (lett. 9), il 12.III.1675 (lett. 11: «j'ai cru quelle me voudroit bien permettre que je lui ennviasse la plus belle serenade qui ait'été faite ches la Reine ma maitresse; Le paroles en sont de M.r le Cardinal Azzolno, qui ont eú grand aplaudissement»); cui si aggiungerà l'offerta di inviare anche «les nouvelles academies de la Reine qui ont eu un applaudissement univercel» (lett. 10, 27.XII.1673). In occasione del soggiorno del figlio illegittimo di Carlo Emanuele II, Giuseppe di Trécesson, abate di Sesto e Lucedio, gli offrì i propri servizi e il sostegno di Cristina di Svezia (lett. 12, I.V.1675), spingendosi fino a proporre a Carlo Emanuele di far entrare il figlio Giuseppe al servizio del papa come cameriere d'onore (lett. 15, 27.V.1676).

²³ L'assunzione di responsabilità torna nei successivi invii alla corte torinese: «Je prends la libérté d'envoyer à V.A.R. la premiere comedie [l'*Alcasta*] qui se doit represente dans mon theatre ce Carnaval» (*ibidem*, marzo 95, lett. 10, 21.XII.1673).

²⁴ Ademollo, *I Teatri di Roma nel secolo decimosettimo*, p. 153.

le un'ottica imprenditoriale o una speranza di guadagno, che invece saranno tutte da imputare a d'Alibert. Se ci trovassimo di fronte a un caso giudiziario, diremmo, dunque, che d'Alibert e non Cristina ha un movente²⁵.

A questo riguardo, un secondo episodio va preso in considerazione, ovvero l'offerta di d'Alibert alla corte torinese di importare l'opera in musica per il carnevale del 1678²⁶. Chiuso il Tordinona, infatti, d'Alibert tenta di replicare la sua impresa a beneficio della corte savoiarda, sfruttando contatti e materiali messi a punto per il teatro romano e rimasti inutilizzati. Nel maggio del 1678 scrive al ministro degli Esteri di casa Savoia, Carlo Giuseppe marchese di San Tommaso (figlio di Giacinto, morto nel 1677), proponendo di allestire una serie di opere in musica a Torino:

Comme il ny a point de divertissemant qui marque d'avantage la grandeur des Cours, il ny en a point aussy qui soit plus agreablement receu partout, que les Operas en musique, estant le spectacle qui attire de plus loing le concours des etrangers qui font la richesse des pais, ou la curiosité, et le plaisir les invitent. C'est aussi ce qui m'a fait penser aux moyens qui se peuvent pratiquer, pour faire faire les Operas à Turin de la plus grande magnificence, sans que ny la Cour, ny la Ville, ny les Etrangers payent aucunes choses, et sans que les musiciens et joueurs d'instrumens de S.A.R. puissent murmurer, ne s'estant reseriez que sur le payement pour ne pas marquer une d'esobeissance positive.

J'offre donc à S.A.R. de faire faire un, ou deux operas comme elle le iugera le plus a propos durant tout le Carnaval toutes les fois quelle en voudra prendre le divertissement, et de mettre toujours plus de 100 personnes sur le teatre vestus tres richement.

J'envoyeray pour cet effect des Architectos, et les mesmes peintres qui ont servi M. l'Abbé Grimani dans son grand opera aussi tost que M.R. aura fait scavoire Sa Volonté afin de faire voir de quelle beauté est un opera quand il n'y manque rien;

Je m'oblige de faire faire dix decorations toutes nouvelles sans en faire servir une de celles que j'ay representé à Turin, avec des eloignemens et des manières bien differentes;

Les mesmes gens porteront avec eux les 60 paires d'habits que i'ay acheptés à Venise pour le service de S.A.R., lesquels ioins avec tous ceux que j'ay a Turin que ie feray rajuster et diversiffier seront plus que suffisans pour faire quelque chose de grand;

J'entretiendray a mes frais tous les gens que j'envoieray, payeray leur voyage et leur retour, de Turin, les jours que l'on recitera L'opera, je serai obligé d'en faire tous les frais sans aucune exception. C'est a dire de payer l'Illumination, feu chandelle, ministres, tailleurs, barbiers, comparses, manoeuvres et generalement tout ce qui est ne-

²⁵ E cfr., in proposito, *l'Avviso di Roma*, del 13, 16 e 20.II.1677, riprodotto da Tamburini, *Due teatri per il principe*, p. 137. Altrettanto significativo, per valutare l'investimento di Cristina nell'affare del Tordinona, il rapido disinteresse mostrato allo scadere della quarta stagione, quando ordinò di smantellare i suoi palchi in preda a una presunta conversione religiosa, attestato da un *Avviso di Roma* del 30.III.1675 (*ibidem*, p. 258).

²⁶ Cfr. Viale Ferrero, *La scenografia dalle origini al 1936*, pp. 25-28.

cessaire en pareille rencontre, Sans jamais rien faire payer a la porte ny rien exiger de plus de M.R. que les 500 pistolles quelle a bien voulu m'accorder, cy ioignant ce que Mad. la Princesse et M. le Prince ont accoustumé de donner qui sont, a ce qu'on ma dit, 50 pistolles chacun; Il est vray que si je navois pas une garderobbe aussi nombreuse que la mienne et le Teatre en ordre comme il est quil me seroit impossible de reussir dans cette entreprise, ne voullant en ce rencontre que gagner les bonnes graces de notre grande princesse;

Sy j'estoit allé à Turin avec ma famille, je naurois peu me dispenser de faire payer à la porte de la maniere quil mavoit esté accordé par M.R., mais presentement cette necessité ne se rencontrant point, jay lieu de faire cette nouvelle proposition qui doit paroître dautant plus agreable a M.R. qu'elle est singuliere et conforme a son grand Cour;

A l'esgard de la composition de la pièce, j'en enverray plusieurs d'icy qui n'ont point encore esté représentés, l'on les pourra orner des entrées des ballet et introductions françoises de la maniere que l'on le iugera le plus a propos,

Il me semble que M. le Marquis de St Germain, se feroit un plaisir comme il est le maitre des musiciens de leur preserve ce qui seroit de leur devoir, en se faisant seconder de quelqu'un de ceux qui dans la Cour ont toute l'habilité necessaire pour cela²⁷.

Il quadro ideologico nel quale si inserisce la proposta di d'Alibert, come si vede, è quello che vede nel teatro musicale uno strumento di rappresentanza politica internazionale²⁸: l'opera in musica esprime la *grandeur* delle corti e contribuisce alla ricchezza del paese promuovendo l'arrivo di gentiluomini stranieri e dunque assicurando un'ingente circolazione monetaria. Per tale ragione d'Alibert offre alla corte di Torino l'allestimento di una o due opere tra quelle già previste per la stagione teatrale del carnevale romano (sospesa per la chiusura del Teatro), garantendo più di 100 tra comparse e interpreti, riccamente abbigliati, maestranze di casa Grimani (un marchio di qualità), architetti e pittori che si occuperanno di preparare dieci nuove scenografie; e si impegna altresì a coprire tutte le spese di illuminazione, candele, manovallanza, sarti, barbieri, comparse, manovratori ecc.; infine, garantisce l'accesso gratuito alla platea.

Il suo compenso sarà di 600 pistole ('spese incluse'), l'equivalente di circa 6-7000 libbre francesi: tenendo conto che lo stipendio annuale di un funzionario francese si aggirava intorno alle 1000 libbre annue, l'operazione di

²⁷ Archivio di Stato di Torino, *Lettere ministri. Roma*, mazzo 95, lett. 29, 25.V.1678. La lettera è stata altresì pubblicata da Patricia M. Ranum, *Jacques II Dalibert (or d'Alibert)*, alla quale devo la segnalazione.

²⁸ Per uno sguardo sulla situazione polacca cfr. D. Martín Sáez, *Ópera y diplomacia entre Italia Y Polonia: del paso de Vlasislao Vasa por Florencia hasta la inauguración del teatro de Varsovia*, in *Diplomacy and the Aristocracy as Patrons of Music and Theatre in the Europe of the Ancien régime*, edited by I. Yordanova – F. Cotticelli, Wien, Hollitzer, 2019, pp. 37-72.

d'Alibert risulta essere un investimento molto vantaggioso, di fatto pagato dalla corte di Torino, dalla quale si aspetta, oltretutto, l'attribuzione di un *titre* che possa «mettre sa reputation à couvert»²⁹ dall'apparire «comme un faiseur d'Operas, apres y avoir traité d'asses importantes affaires»³⁰.

L'episodio, dunque, consente di appurare un processo produttivo che vede in d'Alibert il volano di un'operazione imprenditoriale che il mecenate – Cristina a Roma, come Carlo Emanuele a Torino – o un suo emissario, adattando il libretto e il paratesto, potrà riempire di significati anche culturali.

4. *D'Alibert tra palazzo Farnese e palazzo Riario.*

A dire il vero, l'agire di d'Alibert dal suo arrivo a Roma in poi mostra una rara coerenza; già dal 1663, nel quartiere francese vicino a piazza di Spagna, nel vicolo ora noto come 'vicolo Alibert al Babbuino', il *bon français de Rome* aveva preso in affitto uno stanzone per aprire una sala per la Pallacorda. Come per la Parigi di Pierre Perrin³¹ e come ci insegnano gli storici dello spazio scenico, le sale del *Jeu de Paume* furono luoghi polivalenti, tradizionalmente utilizzati in Francia e saltuariamente anche in Italia per l'allestimento di spettacoli teatrali³²; credo dunque che lo spazio, ben più di un luogo destinato all'antenateo del 'tennis', sia stato pensato per accogliere spettacoli teatrali, forse in musica, tanto più che nel 1694 d'Alibert avrebbe tentato di far erigere in questa stessa area un secondo teatro³³.

Almeno in altri due casi, poi, possiamo documentare la funzione di 'agente del teatro francese', che d'Alibert svolse a Roma: nel 1666 Cristina, che ha letto e apprezzato il *Tartuffe*, chiede al suo segretario di intercedere presso il ministro degli Affari esteri francesi, Hugues de Lionne, per procurarsene una copia, in vista di una rappresentazione romana (mai avvenuta)³⁴;

²⁹ Archivio di Stato di Torino, *Lettere ministri. Roma*, marzo 95, lett. 28, 18.V.1678.

³⁰ *Ibidem*, lett. 31, 28.V.1678.

³¹ Cfr. Auld, *The Lyric Art of Pierre Perrin*, p. 45.

³² Cfr. S. W. Deierkauf-Holsboer, *L'histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*, Paris, Nizet, 1960, pp. 23-26, che ricorda tra le sale teatrali secondarie di Parigi attive tra il 1621 e il 1645 il *Jeu de paume du Moutardier*, il *Jeu de paume de la Cité*, il *Jeu de paume de Berthault*, il *Jeu de paume de la Sphère*, il *Jeu de paume de la Fontaine*, il *Jeu de paume du Petit-Louvre* (trasformato poi in teatro per la rappresentazione di balletti a un pubblico pagante), il *Jeu de paume du Marais* (distrutto da un incendio nel 1644 e ricostruito come teatro), il *Jeu de paume des Métayers*, il *Jeu de paume de la Croix Noire* (dove si esibirono anche Molière et Madelein Béjart) e il *Jeu de paume de Chérier*.

³³ Cametti, *Giacomo d'Alibert costruttore*, p. 352.

³⁴ Cfr. Stolpe, *Christina of Sweden*, pp. 284-285. La lettera è conservata a Parigi, presso gli Archivi degli Affari esteri, serie Rome, marzo 174, feb. 26, 1666, Lionne a d'Alibert.

tre anni più tardi è ancora d'Alibert (carnevale del 1669) ad assoldare Tiberio Fiorilli, *comédian du roi* in licenza, per le rappresentazioni a Palazzo Riario, dove risiede Cristina di Svezia³⁵, e al Teatro della Pace³⁶: casi documentati in cui la figura del diplomatico si confonde con quella dell'impresario, del ministro *des loisis* della sovrana svedese; un compito altrove svolto dalla nobiltà³⁷. D'altra parte, non credo si correrà il rischio di sottovalutare il fascino che la Francia e la cultura francese esercitarono su Cristina³⁸: dagli anni svedesi, quando, attraverso Pierre Chanut, giunse a Stoccolma Descartes³⁹, fino agli anni Ottanta, quando la regina commissionò ad Alessandro Guidi l'adattamento della tragedia di Gabriel Gilbert⁴⁰. Come d'altra parte abbiamo imparato, lo scambio culturale tra i due paesi è la risultante dell'allineamento politico tra la Svezia e la Francia, che risaliva alla Guerra dei trent'anni⁴¹, e che era stato confermato, all'indomani dell'elezione di Clemente IX, da Huges de Lionne, che si poteva compiacere con Cristina dell'elezione del nuovo pontefice, frutto della sinergia tra il cardinal de Retz, Decio Azzoli-

³⁵ Ademollo, *I teatri di Roma*, p. 110; e Cametta, *Il Teatro di Tordinona*, p. 43.

³⁶ Tamburini, *Due teatri per il principe*, pp. 104-105.

³⁷ Per Firenze cfr. S. Mamone, *Mattias de' Medici*; per Milano, i numerosi lavori di R. Carpani, tra cui l'ultimo, *Patriziato, corti e impresariato teatrale in Italia nella seconda metà del XVII secolo: il caso di Milano*, in *Diplomacy and the Aristocracy as patrons of music*, pp. 95-132.

³⁸ È la tesi di S. Stolpe, *Myt och verklighet*, Stockholm, Askild & Kärnekull, 1968, pp. 68-69, secondo il quale Cristina avrebbe scelto Roma come unico luogo dove vivere una vita dedicata alle arti e alle scienze, sulla scorta delle idee di Poussin, conosciute attraverso il suo bibliotecario Gabriel Naudé e il medico Pierre Bourdelot. Sull'influenza del teatro francese alla corte svedese di Cristina cfr. L. Fustafsson, *Amor et Mars vaincus. Allégorie politique des ballets de cour de l'époque de la Reine Christine*, in *Queen Christina of Sweden. Documents and Studies*, edited by Magnus von Platen, Stockholm, Nationalmuseum, 1966, pp. 87-99; S. Fogelberg Rota, *Il teatro in Svezia durante il regno di Cristina*, in *Letteratura, arte e musica alla corte romana di Cristina di Svezia. Atti del Convegno di Studi. Roma, 4 novembre 2003*, a cura di R. M. Caira – S. Fogelberg Rota, Roma, Aracne, 2005, pp. 209-242.

³⁹ Cfr. C. Weibull, *Drottning Christina och Sverige 1646-1651. En fransk diplomat berättar*, Stockholm, P. A. Nortstedt & Söners Förlag, 1970, pp. 16-17 (che non ho potuto consultare); e soprattutto C. Peter, *Quand le diplomate se fait médiateur des lettres*, pp. 19-34, che rimarca il ruolo svolto da Chanut per la diffusione della cultura umanistica francese alla corte svedese di Cristina, quando giunsero Sébastien Bourdon, Claude Saumaise, Pierre Michon Bourdelot, Pierre Daniel Huet, Samuel Bochart. Infine, non si trascuri il ruolo svolto, nel 1647, da Magnus Gabriel de la Gardie, ambasciatore svedese a Parigi, che, ritornato in patria, si prodigò per far giungere a Stoccolma maestranze e dotti francesi (*ibidem*, p. 27).

⁴⁰ Cfr. Gallo, *Introduzione*, pp. 12-13, 16, 19-21.

⁴¹ Con il trattato di Bärwalde (1631) Luigi XIII si impegnavo a finanziare le armi di Gustavo Adolfo contro l'Impero asburgico e vincolava quest'ultimo a non firmare un accordo di pace con l'Impero senza la Francia; cfr. M. Olin, *La formazione del gusto artistico di Cristina prima dell'abdicazione*, in *Letteratura, arte e musica alla corte romana di Cristina di Svezia*, pp. 69-92: 75-76.

no e monsieur de Chaulnes⁴². La convergenza tra la regina di Roma e il re di Francia era stata ribadita, d'altra parte, dall'altrettanto pronunciata avversione della sovrana svedese per il partito imperiale, come fu chiaro nel carnevale del 1666, quando, incurante della morte di Anna d'Austria, Cristina fece proseguire i festeggiamenti e le rappresentazioni teatrali, cui il poeta Dassoucy (ospite dell'ambasciatore francese) chiedeva di poter intervenire⁴³.

D'Alibert, entrato al servizio di Cristina grazie a Huges de Lionne e che alla morte della sovrana tornerà al servizio dell'ambasciatore francese come suo segretario (prima di trovar posto alla corte di Maria Casimira di Polonia), è il *trait d'union* tra la politica culturale cristiniana e l'ambasciata francese: dal 1663 può esibire il pomposo titolo di «consigliero ordinario delli Consigli supremi del Re Christinanissimo e Maggiordomo mag.^c dell'Altezze Reali di Francia»⁴⁴, mentre tra il 1668 e il 1669, quando Cristina è ad Amburgo, intensifica i suoi rapporti con l'ambasciatore Chaulnes, vero e proprio agente culturale francese a Roma⁴⁵.

5. *Il Tordinona.*

Siamo così giunti al quadriennio 1671-1674, quando il Tordinona aprì finalmente i suoi battenti, con questo singolare repertorio⁴⁶:

	Affittuario	Impresario /Direttore /Macchinista	Melodramma	Dedicatario/a
1671	D'Alibert / Lorenzo Cenci	Filippo Acciaiuoli	Minato/Cavalli, <i>Scipione Affricano</i> ⁴⁷	Cristina di Svezia
			Cicognini/Cavalli, <i>Il novello Giasone</i>	Maria Mancini Colonna

⁴² Bildt, *Christine de Suède et le cardinal Azzolino*, pp. 372-373.

⁴³ Stolpe, *Christina of Sweden*, p. 286.

⁴⁴ Cametti, *Giacomo Dalibert*, p. 346.

⁴⁵ In una lettera al ministro degli Esteri torinese, d'Alibert afferma che, se non avesse avuto il timore di essere intempestivo, avrebbe aggiornato la corte savoiarda su «tout ce qui ce fait de plus gallant en vers et en prose a Paris» (Archivio di Stato di Torino, *Lettere ministri. Roma*, marzo 86, nr. 2: *Lettere d'Alibert, al Ministro. 1668 e 1669*, lett. 7, I.VIII.1668); in altra occasione mostra di conoscere tale Foucher (Fouchet?; *ibidem*, lett. 8. 13.VIII.1669).

⁴⁶ Sui singoli spettacoli e per una prima rassegna sulle varianti dei libretti romani rispetto ai precedenti veneziani cfr. Cametti, *Il Teatro di Tordinona*, pp. 323-342.

⁴⁷ Nella prima veneziana, al teatro dei Santi Giovanni e Paolo (1664), l'opera era stata dedicata a Lorenzo Onofrio Colonna.

1672	D'Alibert / Lorenzo Cenci	Filippo Acciaiuoli	Apolloni/Cesti, <i>Dori la schiava fedele</i> ⁴⁸	Gasparo Altieri ⁴⁹
			Minato/Sartorio, <i>La prosperità di Seiano</i>	Flaminia Agnese Pamphili ⁵⁰
			Beregan/Cesti, <i>Tito</i> ⁵¹	Maria Mancini Colonna
1673	D'Alibert / Lorenzo Cenci	Marcello De Rosis	Aureli/Boretti, <i>Eliogabalo</i> ⁵²	Cristina di Svezia
			Apolloni/Pasquini, <i>Amor per vendetta o vero l'Alcasta</i>	Cristina di Svezia
1674	D'Alibert / Lorenzo Cenci	Marcello De Rosis	Bussani/Sartorio, <i>Il Massenzio</i>	Cristina di Svezia
			Gisberti/Pagliardi, <i>Il Caligola</i>	Cristina di Svezia

Come credo che questo schema sinottico mostri chiaramente, il quadriennio è agevolmente divisibile in due parti: il primo biennio, in cui Filippo Acciaiuoli⁵³, fratello del cardinale clementino Niccolò Acciaiuoli (1669),

⁴⁸ Anche la *Dori* era stata rappresentata nel 1667 a Venezia con dedica a Maria Mancini. Sulla genesi e le varianti della *Dori* cfr. C. B. Schmidt, *Antonio Cesti's «La Dori»: a study of sources, performance traditions and musical style*, «Rivista italiana di musicologia», X (1975), pp. 455-498; Id., «*La Dori*» di Antonio Cesti: *sussidi bibliografici*, «Rivista italiana di musicologia», XI (1976), pp. 197-217.

⁴⁹ Gaspare Altieri, I principe di Oriolo, era nipote (figlio del fratello) di Paluzzo Paluzzi Albertoni Altieri, cardinal nipote adottato da Clemente X nel 1670, di cui aveva sposato la nipote. Elena Tamburini ricorda invece che la nipote di Gaspare Altieri, Tarquinia, andava sposa a Egidio Colonna duca di Anticoli «sanzionando così l'alleanza delle due nobile casate» (Tamburini, *Due teatri per il principe*, p. 62). L'omaggio del libretto è dunque indirettamente rivolto al cardinal nipote, grazie al quale Acciaiuoli aveva ottenuto l'autorizzazione a rappresentare le sue commedie.

⁵⁰ Flaminia Pamphili Savelli era figlia di Camillo Pamphili e Olimpia Aldobrandini, e aveva sposato Bernardino Savelli. Credo sia lei la principessa di Venafrò cui viene dedicata l'opera, e non Caterina Giustiniani Savelli (come si legge invece in Cametti, *Il Teatro di Tordinona*, p. 332, e in S. Franchi, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio, secolo XVII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988, p. 440).

⁵¹ Che era stato recitato a Venezia nel 1666, con dedica a Maria Mancini e Lorenzo Onofrio Colonna.

⁵² Il rimaneggiamento della versione di Aureli-Boretti (cfr. M. Calcagno, *Censoring «Eliogabalo» in Seventeenth-Century Venice*, «Journal of Interdisciplinary History», XXXVI, 2006, 3, pp. 355-377) vede l'inserimento di un prologo in cui si ribadisce che il valore romano, umiliato in Eliogabalo, è riscattato da Cristina, e una serie di omissioni (tra cui la scena III, 19, ambientata nello scandaloso senato femminile) e nuovi inserti.

⁵³ Erroneo dunque quanto si legge in C. Gianturco, *Cristina di Svezia: promotrice e ideatrice di musica a Roma*, in *Letteratura, arte e musica alla corte romana di Cristina di Svezia*, p.

dialoga con una fascia rappresentativa della nobiltà romana, al cui centro si colloca Maria Mancini Colonna⁵⁴; e un secondo biennio durante il quale, sostituito l'Acciaiuoli con Marcello De Rosis⁵⁵ e assente la Mancini da Roma, Cristina di Svezia diventa referente e mecenate unica⁵⁶ dei quattro allestimenti che, se si eccettua la produzione originale, *L'Alcasta*, sono tutti melodrammi storici: una moda derivata dai teatri lagunari, ma che colpisce per la ferrea coerenza rispetto alla varietà delle soluzioni del biennio precedente.

Il primo biennio sembra infatti il frutto di un compromesso tra melodramma storico, arrangiamenti cornelliani (*Tito* derivato dalla *Bérenice* di Corneille) e melodrammi romanzeschi (*La Dori*), reso possibile dalla compiacenza di Maria Mancini. I coniugi Colonna sembrano, infatti, esponenti di gruppi di potere diversi, tanto più che Maria Mancini, l'amante di Luigi XIV, mostra una spiccata autonomia mecenatistica. Le rivalità e le gelosie tra Mancini e Cristina, sulle quali ricamano gli *Avvisi di Roma*, andranno forse riconsiderate come dialettiche interne a uno stesso 'partito' filo-francese e, per quel che ci riguarda, anche filo-melodrammatico.

Nel biennio 1673-1674, invece, il repertorio si irrigidisce su melodrammi storici incentrati sui destini di efferati tiranni. In questa seconda stagione, i cui libretti meritano un attento studio variantistico, impossibile in questa sede, si assiste alla crisi dell'ideale eroico classico, ancora vivo nella stagione precedente (in cui campeggiano due eroi esemplari come Scipione e Giasone), sottolineata dalla presenza nel paratesto di una dichiarazione di eccellenza dei moderni (rappresentati metonimicamente da Cristina) sugli antichi:

119: «Acciaiuoli affittò il teatro a d'Alibert per quattro anni», giacché i ruoli vanno invertiti. Dal punto di vista dell'impresa, il Tordinona nasce dunque dalla società d'affari tra il proprietario d'Alibert, l'affittuario (ufficialmente Pietro Del Po, ma semplice prestanome) Acciaiuoli (che è al contempo poeta disponibile ad arrangiare testi altrui o a fornirne di nuovi, e scenografo) e la componente musicale 'prestata' o 'richiesta' dai patrocinatori.

⁵⁴ Si osservino le due dediche alla Colonna, ma si ricordi altresì che anche la *Dori* era stata rappresentata per la Mancini a Venezia nel 1666.

⁵⁵ Sul De Rosis cfr. Cametti, *Il Teatro di Tordinona*, pp. 66-68, che riporta dagli *Avvisi di Roma* (Città del Vaticano, Archivio Apostolico Vaticano, *Avvisi di Roma*, vol. 40, c. 330) del 19.III.1672 la notizia secondo la quale, dopo la rescissione del contratto da parte dell'Acciaiuoli, l'appalto del Tordinona era stato concesso a tre gentiluomini romani, «dei quali uno doveva avere l'incombenza della musica, uno delle scene e l'altro dei costumi». Una notizia poi smentita dal contratto con il De Rosis, a meno di non voler considerare il De Rosis un esponente del triumvirato del 1673.

⁵⁶ Il contratto d'affitto del De Rosis prevedeva che i proventi del palchetto di Cristina fossero ceduti a De Rosis, che ne avrebbe corrisposto il generoso emolumento a d'Alibert fino a 500 scudi; l'eventuale esubero liberamente corrisposto da Cristina, nonché i proventi dall'affitto ad altri – nel caso la regina vi avesse rinunciato – sarebbero stati di De Rosis.

L'Alcasta

la M. V. seppe per Dio scordarsi de' scettri, e spogliarsi de' Regni aviti; superando ALESSANDRO (fatto più GRANDE dal dì, che V. M. prese il suo nome) che avido di conquistare, arse poi di vergogna nel veder, ch'ella rifiutava il conquistato, e dov'egli pianse per non posseder più Mondì, V. M. si rise del molto, che possedeva, e gl'insegnò a rigettar magnanimo, non a bramar avaro le Provincie, e le Monarchie, quali, come figlie de la Terra, somigliando alla madre si risolvono in polve⁵⁷.

Eliogabalo

Se alla grandezza de' Principi suol sempre presentarsi la rarità di qualche Mostro, ch'esca alla luce, non parrà disdicevole, ch'io alla Maestà Vostra presenti hora un'E-LIOGABALO; cioè vuol dire un Mostro coronato, che mandò fuori all'infamia di quei tempi l'Imperio Romano. Il Soglio, e lo Scettro, che in quel secolo infelice furono tanto deturpati da i vitij di quel Regnante, s'hanno veduti in questo nostro restituirsi felicemente l'honore dalle tanto ammirabili virtù della Maestà Vostra, resa a gl'occhi del Mondo assai più gloriosa ne' rifiuti, che ne ha fatto, che altri non ne fosse già mai in possederli, o in acquistarli⁵⁸.

Massenzio

Nel presente Dramma, Augustissima Regina, si rappresentano, come Pittura in iscorcio i suoi fatti, e misfatti; e perché maggiormente risplendano si è pensato metterli in paragone d'un soggetto opposto, pieno di Religione, e di Eroiche Virtù: però si è scritto su la fronte del Libro il gran Nome di V. M., che per seguir Dio ha saputo con magnanimo rifiuto gettare i Scettri, e calpestar le Corone⁵⁹.

Infine, andrà osservato che la scelta di protagonisti scellerati destinati a soccombere, nell'iscrivere il melodramma all'interno di una dimensione etica,

⁵⁷ B. Lupardi, [*Dedica*], in G. A. Apolloni, *Amor per vendetta o vero l'Alcasta dramma per musica, rappresentato in Roma nel nuovo teatro di Tor di Nona nel presente anno 1673. Dedicato alla regina di Suetia*, 1673, In Roma, per Bartolomeo Lupardi, si vendono in piazza Navona dal Lupardi, 1673, cc. §3v-§4r. Il motivo sarebbe diventato identitario per Cristina, che l'avrebbe scelto per il conio di una medaglia di Soldani (cfr. *Le medaglie del Soldani per Cristina di Svezia*, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 1983, schede 6-9 e p. 49). Sull'opera cfr. G. Staffieri, «*La Reine s'amuse*»: l'«*Alcasta*» di Apolloni e Pasquini al Tordinona (1673), in *Cristina di Svezia e la musica*, pp. 21-43.

⁵⁸ B. Lupardi, [*Dedica*], in A. Aureli, *Eliogabalo dramma per musica, da recitarsi nel nuovo teatro di Tor di Nona nel presente anno 1673, dedicato alla Sac. Real Maestà della Regina di Suetia*, In Roma, per Bartolomeo Lupardi, si vendono in piazza Navona da Lupardi, 1673, cc. †2v-†3r.

⁵⁹ B. Lupardi, [*Dedica*], in G. F. Bussani, *Il Massenzio. Dramma per musica rappresentato in Roma nel nuovo Teatro di Tor di Nona nel presente anno 1674, dedicato alla Sac. Real Maestà della Regina di Suetia*, In Roma, nella stamperia della Rev. C. A., si vendono dal Lupardi, 1674, cc. §2r-§2v.

rafforza, ora sul piano pagano/cristiano, la superiorità dei moderni rispetto agli antichi. Il Tordinona di d'Alibert-Cristina, quello del 1673-74, si direbbe recepire e restituire al pubblico romano uno dei più duraturi traguardi della *querelle des anciennes et des modernes*, sancendo il trionfo di un nuovo eroismo: tutto morale, tutto interiore, incommensurabilmente più avanzato rispetto a quello dell'antica Roma. Un balzo culturale che certo sarebbe piaciuto a Descartes e a Charles Perrault, e che era stato raggiunto con l'innegabile apporto del «consigliero ordinario delli Consigli supremi del Re Christianissimo e Maggiordomo mag.^e dell'Altezze Reali di Francia» Jacques d'Alibert.