

Palchi, cori e cantorie: l'architettura a servizio della musica a Roma tra Seicento e Settecento

Original

Palchi, cori e cantorie: l'architettura a servizio della musica a Roma tra Seicento e Settecento / Antolini, Margherita. - In: ARCHISTOR. - ISSN 2384-8898. - ELETTRONICO. - 21:(2024), pp. 4-23. [10.14633/AHR393]

Availability:

This version is available at: 11583/2992103 since: 2024-08-31T13:09:01Z

Publisher:

Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria

Published

DOI:10.14633/AHR393

Terms of use:

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

Publisher copyright

(Article begins on next page)



Stages, Choirs and “Cantorie”: Architecture at the Service of Music in Rome between the 17th and 18th Centuries

Margherita Antolini

Between the 17th and 18th centuries, scenography represents a profitable source of work for architects in Rome, and a great opportunity to get in touch with a noble and international clientele. Numerous studies have tackled the scenographies of public and private theatres in Rome, of the great Macchine delle Quarantore and for the festival of the China, of catafalques and triumphal arches, also for the large volume of paintings and etchings representing them. However, the work of the architect – and of the array of craftsmen surrounding them – extends far beyond the design of the machines; squares, courtyards, halls and churches needed to be set up in order for the musician to perform and for the public to participate according to formalities strictly defined by the ceremonial. This study aims to analyze the construction of stages and temporary choirs as a point of contact between performance practice and construction through the analysis of numerous examples provided by the celebrations staged by Cardinal Pietro Ottoboni, one of the most active patrons of sacred and profane performances between the end of the 17th and the first half of the 18th century.

Palchi, cori e cantorie: l'architettura a servizio della musica a Roma tra Seicento e Settecento

Margherita Antolini

La quotidianità artistica e sociale romana di fine Seicento era una costellazione di eventi mondani di natura spettacolare, in cui ogni ricorrenza dava occasione di allestire una piazza, un cortile, una facciata, un palazzo. La rinomata passione per gli intrattenimenti teatrali e musicali dell'élite non era un tratto distintivo solamente della sfera profana, ma trovava riscontro anche in quella sacra nel modello di educazione promosso dai gesuiti, che a partire dalla Controriforma avevano fatto del teatro uno degli strumenti di istruzione alla devozione principali secondo il motto "insegnare, dilettere, commuovere". Così, il calendario annuale per quanto riguarda gli intrattenimenti spettacolari non era scandito solo dalle stagioni teatrali e dal carnevale, a cui si affiancavano le varie feste private promosse da ambasciatori, nobili e porporati¹, ma si arricchiva di una serie di occasioni liturgiche dall'importante componente spettacolare.

Se nel XVII secolo Roma era stata teatro delle più sfarzose dimostrazioni di potere, nel secolo successivo le difficili condizioni delle casse pontificie e l'avvicinarsi di catastrofi naturali e tensioni militari comportarono una sequela di divieti agli intrattenimenti spettacolari, pur se di sovente sagacemente aggirati². E d'altronde occasioni come il carnevale e la festa della China continuavano

La ricerca qui presentata è parte di uno studio in corso presso il Politecnico di Torino nell'ambito del dottorato in Architettura Storia e Progetto.

1. La scansione degli intrattenimenti carnevaleschi è ampiamente trattata in CLEMENTI 1899.

2. Per l'avvicinarsi dei divieti papali agli spettacoli e la sequela di casi di trasgressione più o meno duramente punita, vedi CAIRO 1989.

a costituire strumenti di diplomazia nell'ambito dei rapporti tra le corone europee e il papato³, sia attraverso la scelta dei soggetti degli allestimenti di carri e macchine, sia attraverso l'applicazione di complessi protocolli ed etichette tra protagonisti e spettatori.

Nel primo Settecento, se da un lato si auspicava una maggiore sobrietà dei costumi, dall'altro non si intendeva rinunciare al tentativo di superare – o almeno pareggiare – la grandiosità degli eventi legati ai grandi visitatori del secolo precedente, come l'ex regina Cristina di Svezia. Soprattutto in questo periodo, i termini "spettacolo e festa" indicavano pratiche organizzate di comunicazione polisemantica inglobante tutti gli aspetti della società⁴. Si trattava di occasioni che si dispiegavano sia nella sfera del potere che (nel caso delle feste pubbliche) in quella popolare, riuscendo a coinvolgere tutti gli strati della popolazione senza valicare i confini gerarchici della società di Ancien régime. Questo comportava la compresenza di livelli comunicativi facilmente comprensibili da un pubblico così variegato e contestualmente mediante la virtuosistica applicazione di schiere di artefici coinvolti nel progetto della festa, capaci di coniugare all'espressione artistica messaggi politici, teologia, filosofia, scoperte scientifiche e archeologiche, conquiste e sconfitte militari, ritrovati tecnici e intrattenimento⁵.

Questo stimolante campo di studio pone tuttavia non poche questioni metodologiche connesse al suo carattere globale. La storiografia ha sempre affrontato con difficoltà fenomeni artistici complessi e con la progressiva specializzazione dei saperi si è acuita la scomposizione in ambiti disciplinari sempre meno comunicanti. Non mancano tuttavia occasioni di contatto e collaborazione tra campi di ricerca tradizionalmente affini: la storia dell'arte e la storia dell'architettura si spartiscono ugualmente lo studio delle scenografie, mentre lo studio dei libretti è conteso tra le discipline letterarie e musicologiche, così come le questioni di prassi rappresentativa e allestimento. Tracciare un quadro bibliografico completo degli studi sulla festa esula dalle finalità e dagli spazi di questo contributo, sia per la loro quantità che per la già citata varietà tematica. Nel campo dell'architettura l'interesse per l'effimero è stato risvegliato e aggiornato criticamente a partire dalla fine degli anni Settanta dalla pubblicazione dei corposi cataloghi curati da Marcello Fagiolo, Maurizio Fagiolo dell'Arco e Silvia Carandini⁶, seguenti l'uscita delle ricerche juvarriane di Mercedes Viale Ferrero connotate dall'unione di architettura teatrale e scenografia⁷. Su questo binomio è fondata una lunga genealogia di ricerche collocanti l'attività scenografica nell'ambito della professione dell'architetto e contestualmente un filone dedicato all'analisi del legame tra

3. POVOLEDO 1985.

4. CARANDINI 2010, p. 158.

5. TORNIAI 1991, p. 98.

6. FAGIOLO DELL'ARCO, CARANDINI 1977-1978; FAGIOLO 1997a; FAGIOLO 1997b; FAGIOLO DELL'ARCO 1997.

7. VIALE FERRERO 1970.

temporaneo e permanente⁸. Questi lavori hanno raggiunto elevati livelli di approfondimento del *modus operandi* dell'architetto/scenografo, ma sono fondamentalmente imperniati sullo studio di un oggetto straordinario (scenografia, macchina, baldacchino ecc.), minuziosamente rappresentato da apposite immagini, e raramente si preoccupano dell'allestimento della *venue*⁹. E ancora più limitate risultano le ricerche riguardanti la morfologia degli spazi dedicati alla musica¹⁰. Un aspetto, che invece interessa molto gli storici della musica, soprattutto in concomitanza con le questioni di prassi rappresentativa, come dimostrano i numerosi studi di Arnaldo Morelli¹¹.

Lo scollamento tra architettura e musica nella storiografia contemporanea incidentalmente corrisponde con la cesura tra la forma d'arte tradizionalmente più legata al concetto di permanenza (l'architettura) con il suo opposto (la musica). Come dimostra – tra le altre – la decorazione della cappella di Santa Cecilia nella chiesa di San Carlo ai Catinari studiata da Bert Treffers¹² in ambito culturale e spirituale, e a volte anche professionale, è quasi impossibile e sicuramente controproducente delineare una linea di separazione tra le due forme d'arte. Alla luce di queste riflessioni, porre l'attenzione sul contributo dell'architettura al servizio della performance musicale si rivela particolarmente utile per chiarire allo stesso tempo l'interazione tra linguaggi nell'ambito della festa e alcuni aspetti delle professioni legate alla costruzione.

Lo spazio della musica: tipologie e morfologie

Così come la festa investiva ogni aspetto della vita pubblica e privata dell'aristocrazia romana, così anche la musica era una presenza imprescindibile in ogni genere di occasione, per cui si usufruiva di strutture stabili come i teatri, o più spesso, si ricorreva a costruzioni temporanee per accomodare sia gli ospiti¹³ che i musicisti e i cantanti, strutture che assumevano forme e dimensioni diverse in funzione del genere da eseguire.

8. Tra questi si segnalano gli interessanti contributi di NOEHLES 1975; HAGER 1989; DELBEKE 2008.

9. Le possibilità offerte dal superamento dei limiti di tale approccio emergono nei lavori monografici di GORI SASSOLI 1994 e MOORE 1998 sulle feste della Cina, che dimostrano il ruolo di tutte le componenti artigianali nella gestione dello spazio della festa.

10. Vedi, a esempio, SPETIA 1987; CAPALBI, ROTONDI, TAMBURINI 1999-2000; SPILA 2017.

11. Per un quadro sintetico delle riflessioni critiche sul legame tra architettura e musica vedi MORELLI 2017; ROCA DE AMICIS 2020.

12. TREFFERS 2001.

13. Per una disamina della posizione e delle tipologie dei palchi per gli spettatori nelle principali feste romane del Settecento vedi FAGIOLIO 1997a, pp. 185-190.

Alla metà del XVII secolo comparve la prima classificazione della musica moderna in base ai generi *ecclesiasticus, cubicularius* e *theatralis*¹⁴; come nota Morelli queste distinzioni si riferivano a un insieme di pratiche compositive ed esecutive, ma nella nomenclatura come nei termini dimostravano uno stretto rapporto con lo spazio di esecuzione¹⁵. Lo stesso interesse non si rileva presso la controparte architettonica: nei trattati di architettura di questo periodo i riferimenti alla performance musicale sono quasi inesistenti, mentre i due più importanti trattati di architettura teatrale del Seicento, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri* di Nicola Sabbatini, pubblicato a Ravenna nel 1638, e il *Trattato sopra la struttura de' teatri e scene* di Fabrizio Carini Motta, pubblicato a Guastalla nel 1676, dedicano solo poche righe alla posizione e alla dimensione dello spazio destinato ai musicisti all'interno dell'edificio teatrale, con modalità diversificate.

Sabbatini rimandava la questione di *Come si debbano accomodare i musici* fino al trentaseiesimo capitolo, dilungandosi in una descrizione puramente testuale:

«Fabbricati li scaloni, pare che voglia il dovere di pensare al luogo per li musici, non volendosi che stiano dentro le scene per l'impedimento che sogliono dare alle machine, si con le persone loro, come anco con gli organi et altri instrumenti. Si potranno acconciare fuori della scena da ambe le parti, e per eseguir ciò si faranno due poggiuoli con legnami buoni e murati nelle pareti, che siano capaci delle persone loro e loro instrumenti. E questi si adornaranno con modiglioni, balaustate e gelosie, che non solo staranno con più comodità e vedranno il tutto, ma si sentiranno ancor meglio i suoni, i canti, e darà maggior ornamento a tutto l'apparato. Ma quanto si volesse che stessero di dentro, fa di mestiero acconciar il luogo assai prima, rispetto agli organi, perché quando saranno perfezionate e fermate le case nel pavimento del palco, malamente si potrà travagliare in ciò. Dunque, poco prima che si abbiano a fermare li telari delle case, stabiliscasi detto luogo per i musici, e loro arnesi in tal modo: facciansi due palchi, cioè uno per ciascheduno dei lati della scena, tanto capace quanto sarà il bisogno, li quali verranno ad essere tanto lunghi quanto sarà dalla prima casa all'ultimo del sito di dietro, cioè sino al muro di dietro alla prospettiva, fermandoli parte nelle parete e parte nel pavimento della sala; e provedasi che li travi trappassino il pavimento del palco per buche, acciocché non venghino a toccare esso palco, già che se si fermassero in esso, nel tempo di morescare sconcerterebbero gl'organi, et altri instrumenti. Facciansi inoltre tanto alti dal piano del palco, quando vi si possa passare sotto commodamente, che così si sarà accomodato il luogo di dentro per li musici, mentre non siano veduti di fuori, secondo che l'esperienza persuade essere più sano consiglio»¹⁶.

Carini Motta, invece, trattava dello spazio dedicato all'orchestra già nel terzo capitolo in modo più stringato, affidando le sue prescrizioni puramente dimensionali a un disegno.

14. SACCHI 1649.

15. MORELLI 2017, p. 31.

16. SABATINI 1638, p. 57.

«Detta grossezza [dell'occhio del proscenio, B in figura] non si farà minore di una delle dette dodeci parti, ne maggiore di due, cioè dall'Occhio della Scena al principio dell'Orchestra, nel qual sito verranno li Personaggi, e Recitanti, che vengono a' piedi sul Palcho (cioè quelli che non hanno soggettione di machina) a fare la loro fontione, che così saranno uditi restando la voce riflessa verso gl'Uditori, per causa della concavità della medema, oltre li Personaggi, che recitano udiranno benissimo gl'accompagnamenti dell'Orchestra, e quelli dell'Orchestra li Recitanti, e si vedranno, cosa molto importante, e necessaria. [...] L'Orchestra non si farà più stretta di braccia tre, né più larga di braccia quattro»¹⁷.

Le suddette proposte spaziali di Sabbatini e Carini, seppure motivate da analoghe valutazioni acustiche e visive, si differenziavano sia a livello morfologico, sia evidentemente performativo: all'inizio del Seicento i musicisti si trovavano ancora ai lati del palco, su una o due piattaforme sopraelevate, mentre più tardi si spostarono fuori dal proscenio e al di sotto di esso¹⁸.

Questa differenza ne portava con sé un'altra non meno rilevante, sottolineata da entrambi gli autori: all'inizio del secolo anche in teatro veniva richiesto di celare i musicisti alla vista degli spettatori, mentre sul suo finire questa limitazione si applicava solo allo spazio sacro, come si vedrà in seguito.

Oltre alle questioni di cerimoniale, la differenza principale tra l'esecuzione musicale in teatro tra il Seicento e il Settecento era nella composizione degli organici, sia dal punto di vista numerico che di rappresentanza dei singoli strumenti¹⁹, aspetti della prassi performativa che necessariamente influenzavano l'organizzazione spaziale dell'architettura teatrale.

Mentre i musicisti e i relativi palchi erano spesso assenti nelle incisioni raffiguranti macchine ed eventi festosi disegnate da architetti²⁰, l'analisi di rappresentazioni pittoriche e di narrazioni testuali degli eventi fornisce un mosaico variegato di esempi delle diverse allocazioni e conformazioni delle orchestre. Queste si differenziavano per luogo e per genere, ovvero per spazio disponibile e necessità performative: il teatro, l'oratorio e l'accademia, la chiesa, i cortili e le piazze.

Nel teatro – che fosse un edificio a sé stante o un ambiente all'interno di un palazzo – nel caso di uno spettacolo teatrale i musicisti si posizionavano davanti al palco, su un piano ribassato, protetti da una balaustra senza gelosie²¹, come precettato da Carini Motta, mentre durante le feste musicali essi invadevano lo spazio scenico disponendosi su gradonate fronteggianti il pubblico, ben visibili nel

17. CARINI MOTTA 1676, p. 5.

18. La stessa soluzione è disegnata ma non commentata da CARAPECCIA 1689 nel suo trattato.

19. Per l'evoluzione della composizione degli organici vedi MARX 1993; MORELLI 1993; DELLA LIBERA 1995.

20. Questa rimozione è in linea con la consuetudine di omettere elementi considerati d'intralcio alla raffigurazione dell'architettura; si pensi ad Andrea Pozzo, che nel raffigurare le Quarantore elimina del tutto l'azione scenica, Pozzo 1693, figg. 67-71.

21. Nei casi in cui lo spazio a disposizione non fosse sufficiente per assicurare la distanza tra l'uditorio e i musicisti veniva interposto un diaframma di separazione, come descritto in CAPALBI, ROTONDI, TAMBURINI 1999-2000, pp. 164, 176-178.



Figura 1. Giovanni Paolo Panini, festa musicale data dal cardinale de la Rochefoucauld al Teatro Argentina a Roma, il 15 luglio 1747, in occasione del matrimonio del Delfino, figlio di Luigi XV, con Maria-Josepha di Sassonia, 1747, olio su tela. Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures, inv. 414.

celebre quadro di Giovanni Paolo Panini raffigurante la festa musicale organizzata al teatro Argentina dal cardinale de la Rochefoucauld in onore del matrimonio del Delfino di Francia (fig. 1).

Simili strutture gradonate erano usate in tutte le occasioni in cui la componente musicale prevaleva su quella scenografica, come gli oratori²² e le accademie, che si svolgevano generalmente nelle anticamere degli appartamenti, posizionando i musicisti su tribune in legno spesso ricavate negli spessori murari come nella sala del baldacchino di palazzo Altieri²³, o semplicemente addossate a uno

22. Per una trattazione approfondita delle prassi rappresentative di oratori e serenate vedi MARX 2004.

23. SCHIAVO 1964, pp. 188-189.

dei lati brevi della sala come nella stanza dell'Accademia di Cristina di Svezia a palazzo Riario²⁴. Quando necessario, si aggiungeva una tribuna, probabilmente simile a una balconata, come descritto nelle *Disposizioni dei musici e suonatori nella sala del sig. Cardinale Panfilio et apparato di essa, in occasione del solenne oratorio di Santa Beatrice d'Este rappresentata da Sua Eminenza alli 31 marzo 1689*:

«Una porzione di detta Sala era occupata in un capo da un palco, come di scena, sul quale stava situata a prospettiva una grande scalinata, coperta di tappeti di seta, alla turchesca e, in essa, disposti con vaga leggiadria, ottanta suonatori con i loro stromenti.

In detta scalinata era ripartiti molti gigli dorati, et aquile allusive alla Serenissima Casa, che sostenevano i lumi, de' quali non appariva altro che lo splendore e facevano scabello alle carte musicali de' suonatori. A' piedi di essa stava l'orchestra alta, un braccio da terra per gli cantanti, con gli cembali, et altri stromenti necessari per l'accompagnamento de' medesimi, ornata anche essa e di lumi e di tappeti trinati d'oro. Dall'altro capo della sala stava situato una tribuna per un altro corpo di vinti stromenti, alta sei braccia da terra et addobbata con parati simili alli detti»²⁵.

Simili *performances* avevano luogo anche nei cortili dei palazzi e dei collegi, come testimoniato da un'incisione raffigurante gli apparati per la musica eseguita in occasione del matrimonio tra Luigi XV e Maria Leszczyńska nel 1725 nel cortile di Palazzo Altemps, che rappresenta una gradonata sopraelevata in modo da non intralciare la scenografia allestita nel fornice centrale²⁶ (fig. 2).

La stessa struttura a gradoni veniva usata regolarmente anche per l'esecuzione di serenate all'aperto, come avvenne per *l'Applauso musicale* in piazza di Spagna nel 1687²⁷, per cui furono elevati apparati molto complessi contenenti gli spazi per i musicisti. Questo non rappresentava una consuetudine per il genere, dato che due anni dopo Ottoboni offrì una serenata alla ex regina di Polonia, Maria Casimira Sobieska, eseguita da suonatori su carrozze scoperte nel piazzale antistante la sua residenza alla Trinità dei Monti²⁸.

Quando le feste si spostavano all'esterno lo spazio per la musica assumeva forme diverse, pur seguendo consolidati modelli di riferimento in funzione dell'estensione della platea e della quantità di pubblico²⁹. Ad esempio, negli allestimenti delle macchine per la China durante il periodo asburgico

24. MORELLI 2017, figg. 2.8 a-b.

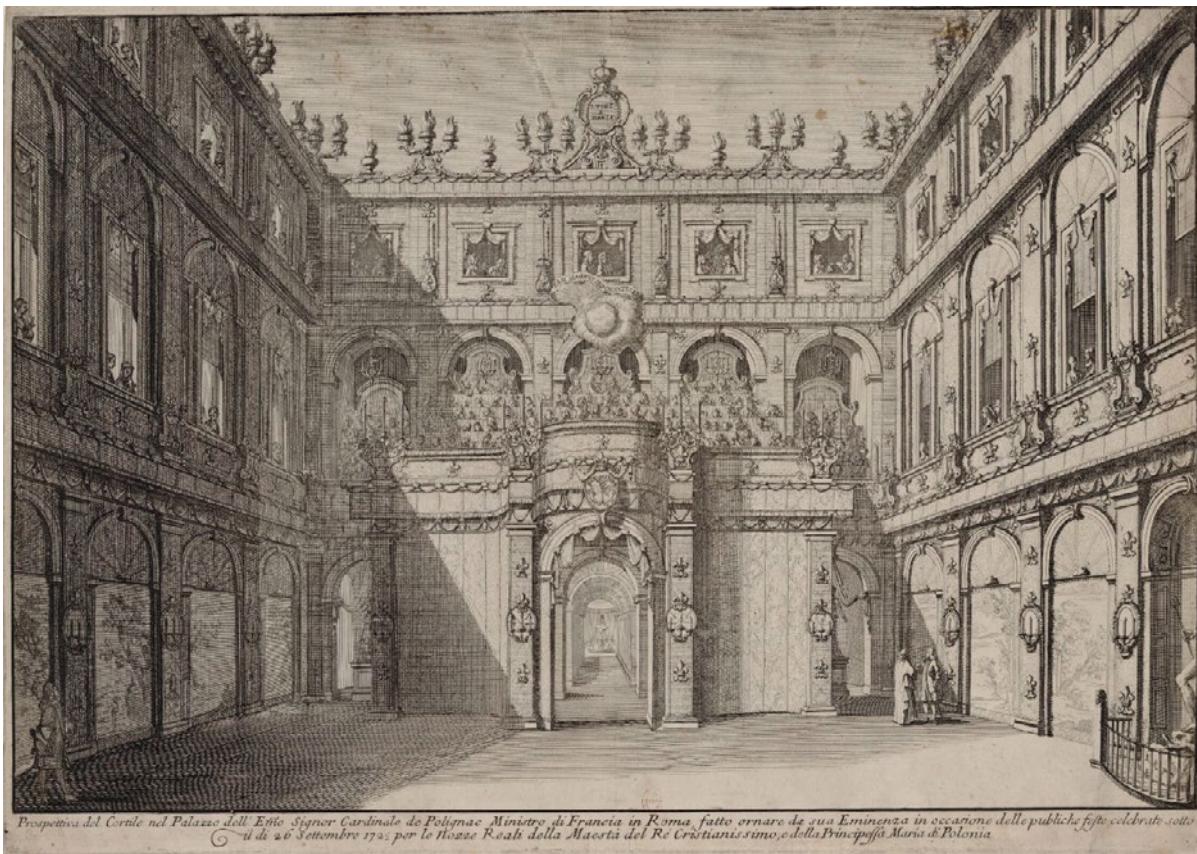
25. Modena, Archivio di Stato, Archivio Estense, Musica 3, citato integralmente in CAVICCHI 1972, pp. 116-117.

26. Un simile apparato venne costruito anche nel cortile del Collegio Clementino (Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe, GS 275).

27. La macchina è rappresentata in un'incisione pubblicata in MARX 2004, fig. 10.

28. VALESIO 1704-1707, pp. 670-671. Sulla serenata in onore di Maria Casimira Sobieska vedi CHIRICO 2007; MANFREDI 2014.

29. In un contratto del 1759 per la progettazione della macchina della China all'architetto viene richiesto di costruire i palchi "secondo consuetudine". MOORE 1998, pp. 198-199.



Prospettiva del Cortile nel Palazzo dell' E.mo Signor Cardinale de Polignac Ministro di Francia in Roma fatto ornare da sua Eminenza in occasione delle pubbliche feste celebrate sotto il dì 26 Settembre 1725 per le Nozze Reali della Maestà del Re Cristianissimo, e della Principessa Maria di Polonia

Figura 2. Prospettiva del cortile nel palazzo dell'E.mo Signor Cardinale de Polignac ministro di Francia in Roma, fatto ornare da Sua Eminenza in occasione delle pubbliche feste celebrate sotto il dì 26 settembre 1725 per le nozze reali della Maestà del re cristianissimo, e della principessa Maria di Polonia, incisione.

(1722-1737) i musicisti prendevano posto sulle ali laterali della macchina su semplici piattaforme (fig. 3)³⁰, mentre in altre occasioni venivano costruite apposite strutture indipendenti³¹.

Nelle chiese lo spazio dedicato alla musica si articolava in maniera più complessa tra il Seicento e il Settecento. Negli edifici sacri convivevano strutture stabili, connesse ai cosiddetti organi a muro utilizzati per la musica sacra ordinaria, e temporanee, allestite in occasioni particolari e meno documentate. Entrambe le tipologie subirono una trasformazione nel passaggio tra Seicento e Settecento per accordarsi alle nuove necessità della prassi rappresentativa e al regolare svolgimento della liturgia³². Comprese soluzioni controverse, come palchi in forma di balcone allestiti sulle controfacciate delle chiese³³, che arrecando distrazione per i fedeli furono definitivamente banditi con un editto del 1689³⁴.

Nel Seicento anche i cori temporanei subirono un significativo ridimensionamento contestuale alla riduzione del numero degli organici e al cambiamento di gusto rispetto alla musica sacra policorale³⁵. Così nel Settecento sarebbe stato impossibile ritrovare i sei cori raffigurati nell'incisione dell'apparato innalzato dal cardinale di Retz per l'anno santo nella chiesa di San Luigi dei Francesi del 1665³⁶, ma gli aspetti formali rimasero sostanzialmente invariati. Si trattava di semplici piattaforme rettangolari in legno smontabili, rialzate a una quota di circa tre metri e protette da gelosie per celare la vista dei

30. La ripetitività è probabilmente da ascrivere all'utilizzo continuativo della stessa struttura di base, rinnovata di anno in anno nell'apparato decorativo e celebrativo.

31. È il caso, a esempio, della macchina per la festa dell'Assunzione del 1721; GORI SASSOLI 1994, pp. 172-173.

32. Per quanto riguarda la progettazione di un coro stabile in funzione delle nuove necessità un esempio è la chiesa di Sant'Apollinare rinnovata da Ferdinando Fuga, citato in SPETIA 1987, pp. 127-128; «il choro, dove sedono al presente gl'alunni per alcune volte non capisce tutti, [...] e il choro restasse un poco più largo per far le cerimonie ecclesiastiche» (Roma, Archivio del Collegio Germanico Ungarico, Scritture diverse appartenenti alla Fabbrica del Collegio, 84, f. 25r); «Il Signor Architetto poi con suo disegno fatto anche la medesima Cappella adornare tutta [...]; vi ha fatto erigere un altare [...] e stabilirvi dirimpetto un più comodo Coro di quello era l'antico, con sopravi l'Arma Pontificia», *Diario Ordinario di Roma*, n. 4620, 4 marzo 1747, pp. 7-8.

33. Vedi a tal proposito le notizie riportate in MORELLI 2017, p. 88.

34. «Che non si facciano più cori amovibili per cantare sopra le porte maggiori o altri luoghi che stiano a fronte l'altar maggiore o altro altare ove sta il Santissimo, o dove si canterà messa solenne di quel santo o festa che si celebrerà in detta chiesa ma sempre debbano collocarsi alli lati o altro luogo di detta chiesa che non stiano a fronte di detti altari, affinché li fedeli che si trattengono ivi per udire le musiche non stiano con poca riverenza verso il Santissimo o detto altare dove sia canta la messa, salvo la provizione da pigliarsi da noi per quelli cori fissi che presentemente sono in dette chiese»: editto sopra la musica del 1° agosto 1698. Archivio Apostolico Vaticano (AAV), Bandi sciolti, 18°, n. 66, trascritto in MORELLI 2006, p. 301.

35. DELLA LIBERA 1995; MORELLI 2004. Nel Seicento si prediligeva la contrapposizione di più cori per raggiungere effetti di polifonia molto ricercati, mentre nel Settecento si preferiva la corposità del suono nell'articolazione tra coro, orchestra e solisti, derivante da un *ensemble* più numeroso rispetto alla pluricoraltà.

36. Dominique Barrière, *Figura del nobilissimo parato fatto dall'Em.mo cardinal de Retz nella chiesa di San Luigi dei Francesi in Roma per la festa del santo l'anno 1665*, riprodotta in FAGIOLO DELL'ARCO, CARANDINI 1977-1978, p. 276.



Figura 3. Alessandro Specchi, *Il Tempio di Giano*, prima macchina della China del 1722 per il Contestabile Fabrizio Colonna, incisione di Girolamo Frezza.

musicisti ai fedeli. Su questi palchi venivano montati anche gli organi portatili o “positivi” nel numero di uno per ogni coro, in sostituzione di quelli fissi tanto da permettere agli esecutori di seguire le battute, quanto per non coprire – grazie alla loro minor potenza sonora – il resto dell’orchestra e i cantanti.

Per analizzare ancora più specificatamente la declinazione funzionale e morfologica dello spazio dedicato alla musica qui di seguito si offrono come casi studio alcuni aspetti della committenza musicale di uno dei più prolifici mecenati del primo Settecento romano: il cardinale vicecancelliere Pietro Ottoboni³⁷.

Cori e palchi per gli ensembles ottoboniani

Investito cardinale giovanissimo dall’omonimo prozio, salito al soglio pontificio nel 1689 con il nome di Alessandro VIII, Ottoboni non dimostrò mai grandi velleità politiche, e perfino l’impegno nelle ambascerie risulta esiguo se paragonato alla sua estensiva attività di celebre mecenate e controverso autore di libretti³⁸. Nei cinquant’anni durante i quali visse al Palazzo della Cancelleria egli si prodigò a promuovere spettacoli e a contornarsi di una nutrita cerchia di artisti e intellettuali che ne alimentarono la fama di mecenate nell’arduo confronto con il precedente vicecancelliere Francesco Barberini, in un clima di amichevole competizione con Maria Casimira Sobieska, a sua volta emula di Cristina di Svezia, e il principe Francesco Maria Ruspoli.

Tra i tanti membri della corte di Ottoboni, il padre Antonio, lo invitava a «licenziare tutta la gente superflua come musici, suonatori et ecc. [...], perché queste sono cose che con li quattrini si possono sempre ripigliare, et all’incontro se V.E. non avesse denari Loro non avrebbero un riguardo al mondo d’abbandonarla»³⁹. Ma nei *Rolli di famiglia* risalta la costante presenza di eminenti musicisti, soprattutto a fronte del continuo avvicendamento di architetti, che non trovarono mai in Ottoboni un datore di lavoro stabile e soddisfacente nel lungo periodo. La sfrenata passione per la musica, del resto, è confermata anche dai numerosissimi libretti di oratori, cantate e spettacoli teatrali in parte autografi del cardinale ancora conservati, dalle cronache coeve e dalle guide che non mancano di citare gli spazi per la musica nel descrivere il Palazzo della Cancelleria⁴⁰.

37. In generale, sulla committenza artistica del cardinale Ottoboni, anche in relazione all’iniziale ruolo di cardinale nipote, vedi HASKELL 1966; MATITTI 1995; OLSZEWSKI 2015; MANFREDI, WOLFE, in corso di pubblicazione. In particolare, sull’irrealizzato progetto dell’Accademia Albana, da lui promosso nel 1703 nell’ambito culturale dell’Arcadia, vedi MANFREDI 2007; MANFREDI 2008.

38. Per un *excursus* biografico vedi MATITTI 2013.

39. Lettera del principe Antonio Ottoboni al figlio Pietro del 4 ottobre 1692, citata in VOLPICELLI 1989, p. 701.

40. POSTERLA 1707, pp. 251-252; DESEINE 1713, p. 368.

Qui, nel marzo del 1690, il cardinale aveva già iniziato ad approntare un teatro su disegno di Simone Felice Delino, ma nei due successivi decenni non si sarebbe trovata una soluzione definitiva per la sala teatrale, continuamente modificata a ridosso delle rappresentazioni⁴¹. Solo nel 1709, caduto il divieto degli spettacoli teatrali imposto da Clemente XI, Ottoboni affidò a Filippo Juvarra la sistemazione del teatro, oggetto di diversi studi critici⁴², e l'ideazione di diverse scenografie. Nei disegni delle cosiddette varianti A e B del progetto juvarriano del teatro⁴³, ricavato tra il secondo e terzo piano del palazzo, nell'antiporta dell'opera *Teodosio il Giovane* del 1711⁴⁴ e in quella del *Carlo Magno* con scenografie di Nicola Michetti del 1729⁴⁵ (fig. 4), si nota invariabilmente un'orchestra angusta, poco più profonda della larghezza della prima fila di palchi e larga quanto l'arcoscenico, delimitata da una balaustra della stessa altezza del basamento del proscenio, di cui completa visivamente il fronte⁴⁶.

L'allestimento degli oratori, genere prediletto da Ottoboni, avveniva nella grande Sala Riaria, sottostante il teatro, e non implicando azioni sceniche esaltava più di ogni altro lo spazio per la musica conferendogli dignità di elemento visivo prevalente, come dimostrano due disegni di Juvarra. Il primo (fig. 5), riferito da Tommaso Manfredi all'oratorio della Passione di Cristo composto da Alessandro Scarlatti, rappresentato il 4 aprile 1708⁴⁷, raffigura i celebri «balconi dorati per i musici» disposti sul lato breve della sala, posizionando i suonatori su un piano sopraelevato analogamente a quanto era avvenuto nello spazio chiesastico fino all'emanazione del già citato editto del 1698. Il disegno juvarriano in questo caso è da intendere come progetto della decorazione e dell'allestimento del balcone più che del balcone in sé, dato che diversi documenti rinvenuti nella Computisteria Ottoboni dimostrano la

41. Non è possibile in questa sede soffermarsi sulla complicata vicenda del "teatrino" per spettacoli di "pupazzi", per cui si rimanda a VOLPICELLI 1989; MANFREDI 2010a, pp. 338-342.

42. Il teatro juvarriano del Palazzo della Cancelleria è senza dubbio l'opera architettonica più celebre nella committenza ottoboniana, soprattutto in virtù della fama del suo autore. Per il dibattito circa le caratteristiche e le modalità progettuali ed esecutive, vedi RAVA 1953; SCHIAVO 1964; VOLPICELLI 1989; GRITELLA 1992; MANFREDI 2010a.

43. I disegni delle due varianti sono conservati presso la Biblioteca Nazionale di Torino (BNT), Ris. 59,1, ff.2-5.

44. *Teodosio il giovane, dramma posto in musica dal signor Filippo Amadei, e rappresentato in Roma l'anno 1711*, in Roma per Antonio de' Rossi alla Chiavica del Bufalo, 1711, Biblioteca Casanatense COMM 461 4.

45. Il libretto è stato prodotto anche in un'edizione di lusso da regalare al sovrano francese, riprodotta in copia anastatica in MICHEL 1987.

46. La balaustra non compare tuttavia nelle incisioni delle scenografie del *Costantino Pio* del 1710, in cui si vede lo zoccolo del palco (*Il Costantino Pio dramma posto in musica dal signor Carlo Francesco Pollaroli, e rappresentato in Roma l'anno 1710*, in Roma per Antonio de' Rossi alla Piazza di Ceri, 1710, Biblioteca Casanatense COMM 443 1).

47. MANFREDI 2010b, p. 313.

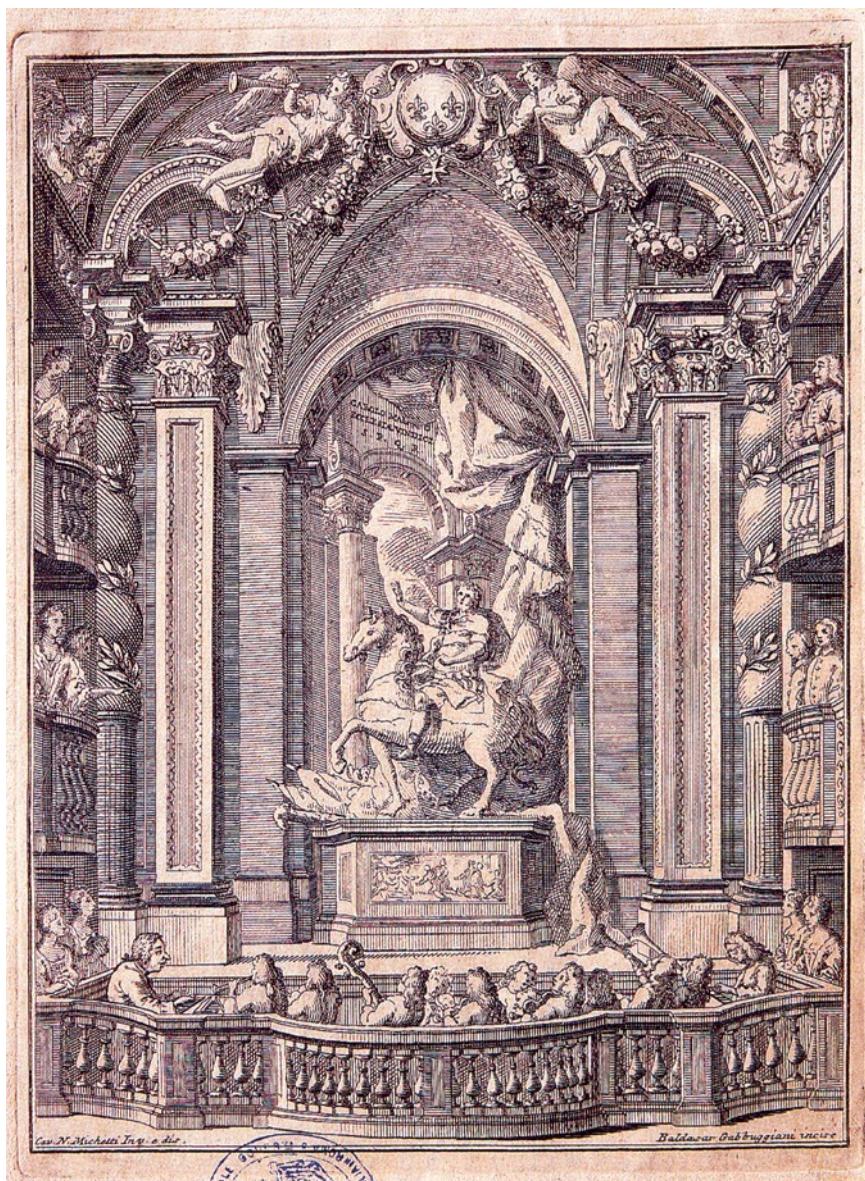


Figura 4. Nicola Michetti, *Carlo Magno, Festa teatrale in occasione della nascita del Delfino offerta alle Sacre Reali Maestà Cristianissime del Re, e Regina di Francia*, De Rossi, Roma 1729, antiporta, incisione di Baldassarre Gabbuggiani.

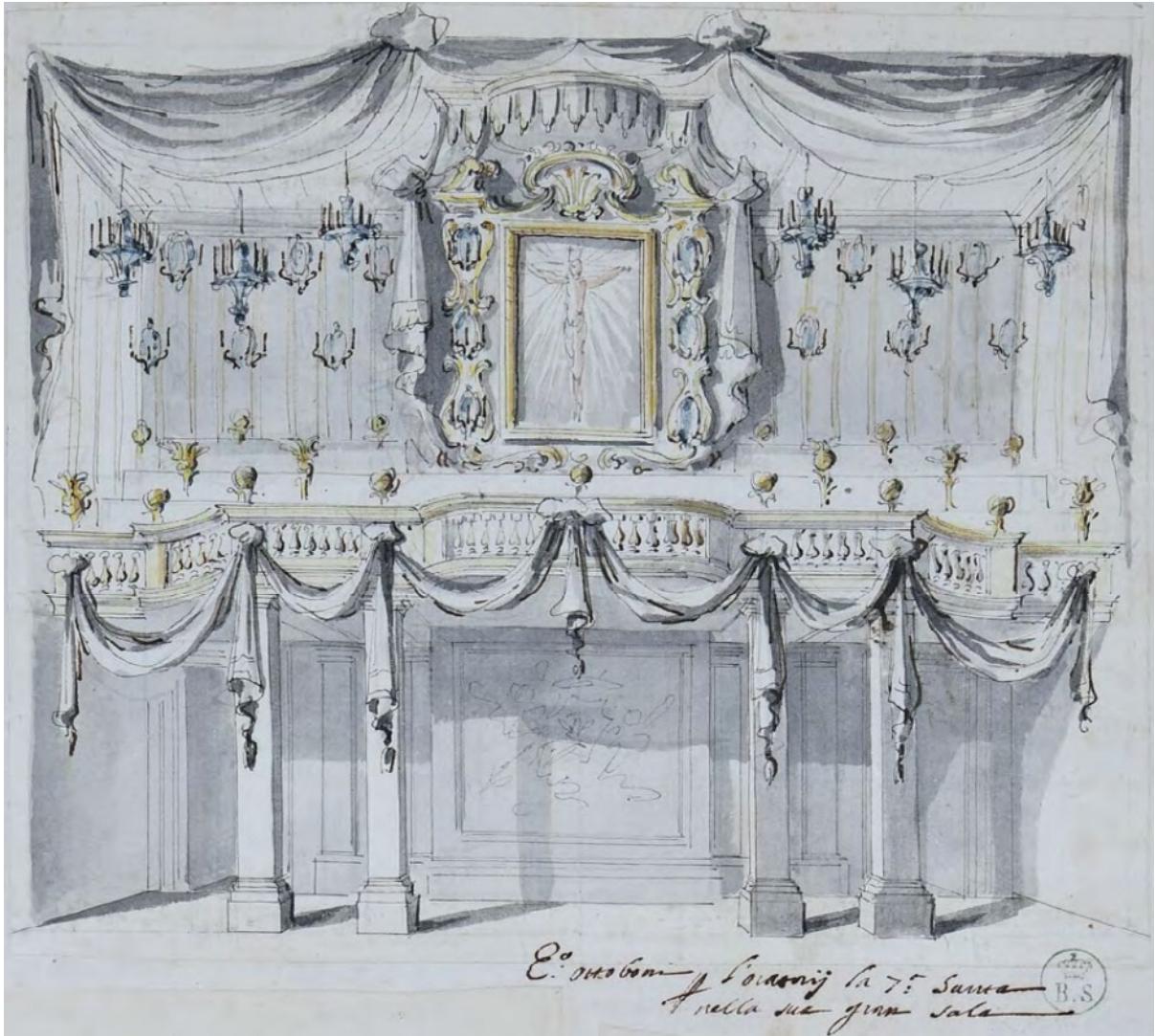


Figura 5. Filippo Juvarra, apparato per l'oratorio della Passione di Cristo allestito nella sala Riaria del Palazzo della Cancelleria, 1708, disegno. BNT, Ris. 59.4, f. 81r.1. Ministero della Cultura. Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Divieto di riproduzione.

preesistenza di una struttura delle stesse dimensioni e modanature già nel 1690⁴⁸, oggetto di diversi precedenti interventi di manutenzione e aggiornamento nella decorazione⁴⁹.

A questo coro se ne contrapponeva un altro, afferente alla tipologia a gradoni, costruito ex novo su progetto di Juvarra del 1707 illustrato dal secondo dei suoi due suddetti disegni⁵⁰. Non è chiaro se in questo caso entrambe le strutture venissero utilizzate per la musica o se, ad esempio, la balconata venisse trasformata in palco per il pubblico, che invece sappiamo bene esistere, dato che nei documenti contabili e nelle cronache il termine “coretto” è usato in maniera ambigua per indicare sia lo spazio dei musicisti che quello degli ospiti illustri⁵¹.

Gli oratori non seguivano un calendario specifico, a differenza delle opere teatrali e delle cerimonie religiose che il cardinale era tenuto a celebrare nella chiesa di San Lorenzo e Damaso, inclusa nel complesso del Palazzo della Cancelleria, dove ogni anno avevano luogo le cerimonie delle Quarantore, la processione del Corpus Domini, le feste di san Lorenzo e san Damaso, e occasionalmente i Sepolcri. Tutti riti connotati da fastosi allestimenti e da accompagnamenti musicali in competizione con le analoghe celebrazioni dei gesuiti⁵². In queste occasioni non si usavano i cori stabili presenti nell’abside della chiesa, ma si allestivano uno o due palchi sopraelevati per ospitare cantanti e i musicisti. Dalle descrizioni presenti nella contabilità dei falegnami⁵³ si evince che queste strutture erano molto più semplici dei balconi per gli oratori, anche sotto l’aspetto della decorazione, mancando riferimenti a ornati e finiture di competenza di un architetto⁵⁴. Questo porta a escludere la possibilità che il posizionamento dei musicisti costituisse parte integrante della regia delle scenografie delle Quarantore come implicato da Teresa Chirico⁵⁵ e a considerare la costruzione di palchi per musicisti nelle occasioni

48. Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), Comp. Ott., vol. 15, ff. 430-433.

49. BAV, Comp. Ott., vol. 22, n° 394, f. 626r, ff. 637r-v, citato in CHIRICO 2021, p. 156.

50. L’apparato è rappresentato nel disegno BNT, Ris. 59.4, f. 23r.l, descritto in MANFREDI 2010b, pp. 319-320.

51. Il termine viene usato per descrivere sia i palchi degli spettatori che quelli dei musicisti in BAV, Comp. Ott., vol. 15, ff. 415-417, *Conto di diversi lavori fatti da M.ro Sebastiano Cantoni Falegname per servizio dell’Em:mo e Rev:mo S:re Cardinale D. Pietro Ottoboni*. Anche negli avvisi permane questa ambivalenza, si vedano Foglio di Foligno, n° 13, 26 marzo 1694, citato in CHIRICO 2021, p. 155, e AAV, Fondo Bolognetti, vol. 77, c. 59, parzialmente trascritto in DELLA LIBERA, DOMÍNGUEZ 2012, p. 136.

52. In particolare, si trovano riferimenti alla magnificenza della musica nel *Breve Ragguaglio della Macchina* del 1704: Roma, Archivio Storico Capitolino (ASC), F. Valesio, *Diario di Roma 1704*, tomo 14, cred. XIV, 1163, e nelle *Distinte Relazioni Descrizioni* del 1707 e del 1712: (ASC), F. Valesio, *Diario di Roma 1708-1711*, tomo 16, cred. XIV, 1164-1165.

53. BAV, Comp. Ott., vol. 13, ff. 719-721, *Conto e misura di alcuni lavori non compresi nelli Lavori fatti a patto stretto*.

54. Nel contratto del falegname per i lavori delle Quarantore nel 1690 in BAV, Comp. Ott., vol. 13, doc. 225, f. 718r, non si fa menzione di palchi o cori tra i lavori da realizzarsi in accordo con l’architetto, mentre tutte le lavorazioni risultano nel già citato *Ivi*, ff. 719-721 tra i lavori non compresi nel contratto.

55. CHIRICO 2015, pp. 302-304.

sacre come un compito tecnico affidato alle maestranze. Lo stesso è confermato da numerose voci dei libri mastri della Computisteria, che riportano come in tutte le cerimonie sia usato lo stesso palco, montato e smontato secondo necessità per un costo stimato tra i 60 e i 70 scudi⁵⁶.

I primi due cori per la chiesa di San Lorenzo in Damaso vennero costruiti, utilizzando materiali d'avanzo, in occasione delle Quarantore del 1690⁵⁷: «uno per ciascuno lato», con dimensioni di ventisette palmi (circa sei metri) per 15 palmi e un terzo (3,40 metri), sorretti da cinque cavalletti ognuno, alti quindici palmi e un terzo⁵⁸. Al livello decorativo il computo del falegname non riporta nessuna informazione, a eccezione della messa in opera delle gelosie «a tutta long.a del Choro con quattro leggivi» evidentemente per posizionare i libri di musica.

Conclusione

La morte del cardinale Ottoboni nel 1740 determinò lo smantellamento degli arredi interni del Palazzo della Cancelleria in vista dell'insediamento del suo successore, Tommaso Ruffo, mentre gli eredi tentavano di vendere quanto e più velocemente possibile per sanare gli ingenti debiti lasciati dal porporato, arrivando a smontare il teatro per lucrare anche sui chiodi emblematica conclusione di un irripetibile capitolo della storia del mecenatismo musicale e teatrale romano.

Nel contesto degli studi sulla committenza ottoboniana, gli aspetti inerenti alla realizzazione di palchi e cori per la musica, oltre l'interesse peculiare, aprono diversi scorci sull'esercizio della professione di architetto nel campo degli allestimenti più o meno effimeri per varie e molteplici occasioni festive che, a differenza della progettazione teatrale, non trovano riscontro nella trattatistica ma piuttosto nella prassi consolidata via via applicata alle situazioni contingenti.

In questo contesto, se negli oratori in spazi privati, come si è visto, i palchi assumevano dignità di scenografia, rientrando pienamente nella sfera di competenza degli architetti, rimangono ancora molte questioni in sospeso riguardo alla coniugazione dello spazio della musica all'interno dello spazio sacro.

56. BAV, Comp. Ott., vol. 164, f. 37; vol. 165, f. 426; vol. 166, f. 553; vol. 166bis, f. 57; vol. 167, f. 247; vol. 168, f. 578; vol. 168bis, f. 578.

57. BAV, Comp. Ott., vol. 13, ff. 719-721, *Conto e misura di alcuni lavori di leg.me fatti da M. Bastiano Carzoni faleg.me in occasione dell'esposizione del S.mo in S. Lorenzo e Damaso oltre, e non compresi nelli Lavori fati a patto stretto, ordinati dal Sig.re Simon Felice Delini Archi.to del Emmo e Remo Sig.re Cardinale Pietro Ottoboni Esma.*

58. CHIRICO 2015, interpreta erroneamente la dicitura «Per haver fatto il Choro di Musica et fatto il pavimento di d. parte di tavole [...] long p 53 larg p 15 1/3...» (BAV, Comp. Ott., vol. 13, f. 719 r) desumendo che il palco fosse di 53x15 piedi, mentre più avanti si legge «Per haver fatto p.ma e poi disfatto due Chori uno per Ciascun lato, cioè [...] long. l'uno p27 larg p15 1/3».

Bibliografia

- BUCCELLATO, TRAPANI 1989 - L. BUCCELLATO, F. TRAPANI (a cura di), *Il teatro a Roma nel Settecento*, 2 voll., Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1989.
- CAIRO 1989 - L. CAIRO, *Rappresentazioni sceniche nei palazzi della Roma settecentesca*, in BUCCELLATO, TRAPANI 1989, II, pp. 783-791.
- CAPALBI, ROTONDI, TAMBURINI 1999-2000 - M. CAPALBI, S. ROTONDI, E. TAMBURINI, *Su un apparato teatrale berniniano (1668): documenti e nuove ricognizioni*, in «Rassegna di architettura e urbanistica», 33 (1999-2000), 98-100, pp. 93-179.
- CARINI MOTTA 1676 - F. CARINI MOTTA, *Trattato sopra la struttura de' theatri e scene*, Alessandro Giavazzi, Guastalla 1676.
- CARANDINI 2010 - S. CARANDINI, *Dalle quinte del teatro alla macchina d'altare. Andrea Pozzo e le pratiche sceniche del suo tempo*, in H.W. PFEIFFER (a cura di), *Andrea Pozzo a Mondovì*, Jaca Book, Milano 2010, pp. 156-179.
- CARAPECCHIA 1689 - F.R. CARAPECCHIA, *Pratica delle machine de' teatri*, in E. TAMBURINI (a cura di), *Scenotecnica barocca*, E&A Editori Associati, Roma 1994, pp. 99-143.
- CAVICCHI 1972 - A. CAVICCHI, *Tavola Rotonda*, in A. CAVICCHI, O. MISCHIATI (a cura di), *Studi corelliani*, Atti del convegno (Fusignano, 5-8 settembre 1968), Olschki, Firenze 1972, pp. 115-121.
- CHIRICO 2007 - T. CHIRICO, *L'inedita serenata alla regina Maria Casimira di Polonia: Pietro Ottoboni committente di cantate e serenate (1689-1709)*, in N. MACCAVINO (a cura di), *La serenata tra Seicento e Settecento. Musica, poesia, scenotecnica*, Atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003), Laruffa, Reggio Calabria 2007 (Supplementi musicali I, 9), pp. 397-449.
- CHIRICO 2015 - T. CHIRICO, «*Et iusti intrabunt in eam*». *Committenza ottoboniana, macchine e musiche per la festa delle Quaranta ore (1690-1713)*, in G. OLIVIERI, M. VANSCHEEUWIJCK (a cura di), *Studi nel terzo centenario della morte di Arcangelo Corelli (1653-1713)*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2015, pp. 297-326.
- CHIRICO 2021 - T. CHIRICO, «*Balconi dorati per i musici*»: *la prassi rappresentativa dell'oratorio alla corte del cardinale Pietro Ottoboni tra il 1690 e il 1708*, in A.M. GOULET, J. M. DOMÌNGUEZ, E. ORIOL (a cura di), *Spectacles et performances artistiques à Rome (1644-1740). Une analyse historique à partir des archives familiales de l'aristocratie*, Publications de l'École française de Rome, Roma 2021, pp. 151-166.
- CLEMENTI 1899 - F. CLEMENTI, *Il Carnevale romano nelle cronache contemporanee*, Tipografia Tiberina di F. Setth, Roma 1899.
- DELBEKE 2008 - M. DELBEKE, *Framing history: the jubilee of 1625, the dedication of new Saint Peter's and the Baldacchino*, in S. BONNEMAISON, C. MACY (a cura di), *Festival Architecture*, Routledge, London 2008, pp. 129-154.
- DELLA LIBERA 1995 - L. DELLA LIBERA, *La musica nella basilica di Santa Maria Maggiore a Roma, 1676-1712: nuovi documenti su Corelli e sugli organici vocali e strumentali*, in «Recercare», 7 (1995), pp. 87-161.
- DELLA LIBERA, DOMÌNGUEZ 2012 - R. DELLA LIBERA, J. M. DOMÌNGUEZ, *Nuove fonti per la vita musicale romana di fine Seicento: il giornale e il diario di Roma nel Fondo Bolognetti all'Archivio Segreto Vaticano*, in C. GIRON-PANEL, A.M. GOULET (a cura di), *La musique à Rome au XVIIIe siècle: études et perspectives de recherche*, École Française de Rome, Roma 2012, pp. 121-185.
- DESEINE 1713 - F. DESEINE, *Rome moderne, première Ville d'Europe, avec toutes ses magnificences et ses delices*, vol. II, Pierre Vander Aa, Leide 1713.
- FAGIOLO 1997a - M. FAGIOLO (a cura di), *Corpus delle feste a Roma, II, Il Settecento e l'Ottocento*, De Luca, Roma 1997.
- FAGIOLO 1997b - M. FAGIOLO (a cura di), *La festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, 2 voll., U. Allemandi, Torino 1997.
- FAGIOLO DELL'ARCO, CARANDINI 1977-1978 - M. FAGIOLO DELL'ARCO, S. CARANDINI, *L'effimero barocco: strutture della festa nella Roma del '600*, Bulzoni, Roma 1977-1978.

- FAGIOLO DELL'ARCO 1997 - M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Corpus delle feste a Roma, I, La festa barocca*, De Luca, Roma 1997.
- GORI SASSOLI 1994 - M. GORI SASSOLI, *Della Chinea e di altre "Macchine di gioia": Apparatî architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*, Charta, Milano 1994.
- GRITELLA 1992 - G. GRITELLA, *Juvarra: l'architettura*, 2 voll., Panini, Modena 1992.
- HAGER 1989 - H. HAGER, *Considerazioni sull'interrelazione fra l'architettura reale e l'architettura posticcia*, IN BUCCELLATO, TRAPANI 1989, I, pp. 71-118.
- HASKELL 1966 - F. HASKELL, *Mecenati e pittori: studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Sansoni, Firenze 1966.
- MANFREDI 2007 - T. MANFREDI, *Il cardinale Pietro Ottoboni e l'Accademia Albana: l'utopia dell'artista universale*, in G. BARNETT, A. D'OVIDIO, S. LA VIA (a cura di), *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica, Nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350° anniversario della nascita*, Atti del congresso internazionale di studi (Fusignano, 11-14 settembre 2003), Olschki, Firenze 2007, pp. 117-137.
- MANFREDI 2008 - T. MANFREDI, *Carlo Fontana e l'Accademia Albana: arte e architettura in Arcadia*, in M. FAGIOLO, G. BONACCORSO (a cura di), *Studi sui Fontana: una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, Gangemi, Roma 2008, pp. 171-180.
- MANFREDI 2010a - T. MANFREDI, *Filippo Juvarra. Gli anni giovanili*, Argos, Roma 2010.
- MANFREDI 2010b - T. MANFREDI, *Mecenatismo e architettura per la musica nel primo Settecento romano: il cardinale Ottoboni, la regina di Polonia e il principe Ruspoli*, in «Analecta musicologica. Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom», 44 (2010), pp. 307-329.
- MANFREDI 2014 - T. MANFREDI, *Arcadia at Trinità dei Monti. The Urban Theatre of Maria Casimira and Alexander Sobieski in Rome*, in D.R. MARSHALL (a cura di), *The Site of Rome. Studies in the Art and Topography of Rome 1400-1750*, Roma, L'Erma di Bretschneider, Roma 2014, «Melbourne Art Journal», 13, 2014, pp. 178-217.
- MANFREDI, WOLFE IN CORSO DI PUBBLICAZIONE - T. MANFREDI, K. WOLFE (a cura di), *Alla corte della Cancelleria: Pietro Ottoboni e la politica delle arti nella Roma del Settecento*, Atti del convegno internazionale di studi (The British School at Rome, Accademia Nazionale di San Luca, 21-22 novembre 2019), «Quaderni degli Atti dell'Accademia Nazionale di San Luca». Accademia Nazionale di San Luca, Roma, in corso di pubblicazione.
- MARTINI 1976 - A. MARTINI, *Manuale di Metrologia, ossia misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli*, E.R.A., Roma 1976 (1ª ed. 1883).
- MARX 1993 - H.J. MARX, *La musica alla corte del cardinale Pietro Ottoboni all'epoca di Corelli*, in C. ANNIBALDI (a cura di), *La musica e il mondo*, Il Mulino, Roma 1993, pp. 85-107.
- MARX 2004 - H.J. MARX, *Festinszenierungen Romischer Oratorien und Serenate nim Barockzeitalter*, in M. ENGELHARDT, C. FLAMM (a cura di), *Musik in Rom im 17. und 18. Jahrhundert: Kirche und Fest*, «Analecta Musicologica», 33 (2004), pp. 335-372.
- MATITTI 1995 - F. MATITTI, *Il cardinale Pietro Ottoboni mecenate delle arti: cronache e documenti (1689-1740)*, in «Storia dell'arte», 1995, 84, pp. 155-243.
- MATITTI 2013 - F. MATITTI, *Ottoboni, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 79, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2013, pp. 837-841.
- MICHEL 1987 - O. MICHEL (a cura di), *Carlo Magno Festa teatrale in occasione della nascita del Delfino*, Edizioni dell'Elefante, Roma 1987.
- MOORE 1998 - J.E. MOORE, *Building Set Pieces in Eighteenth-Century Rome: The Case of the Chinea*, Smith College, Northampton 1998.

- MORELLI 1993 - A. MORELLI, *Le Cappelle Musicali a Roma nel Seicento: questioni di organizzazione e prassi esecutiva*, in O. MISCHIATI (a cura di), *La Cappella Musicale nell'Italia della controriforma*, Atti del convegno internazionale (Cento, 13-15 ottobre 1989), Centro Studi G. Baruffaldi, Firenze 1993, pp. 175-203.
- MORELLI 2006 - A. MORELLI, *La vista dell'apparato superbo, l'udito della musica eccellente: spazio chiesastico e dimensione sonora*, in M. FAGIOLO, P. PORTOGHESI (a cura di), *Roma Barocca*, Electa, Milano 2006, pp. 294-311.
- MORELLI 2017 - A. MORELLI, *Teatro della vista e dell'udito*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2017.
- NOEHLES 1975 - K. NOEHLES, *Altari scenografici nel Settecento romano*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura A. Palladio», XVII (1975), pp. 161-174.
- OLSZEWSKI 2015 - E.J. OLSZEWSKI, *Dynamics of architecture in late baroque Rome: cardinal Pietro Ottoboni at the Cancelleria*, De Gruyter Open, Warsaw, Berlino 2015.
- POSTERLA 1707 - F. POSTERLA, *Roma Sacra e Moderna abellita di nuove Figure di Rome, e di nuovo ampliata, ed accresciuta con le più fedeli autorità del Baronio, del Ciacconio, del Panciroli, e d'altri gravi Autori*, Francesco Gonzaga, Roma 1707.
- POVOLEDO 1985 - E. POVOLEDO, *Incontri romani: Francesco Bibiena e Giovanni Paolo Pannini (1719-1721)*, in «Rivista Italiana di Musicologia», 1985, 20, pp. 296-327.
- POZZO 1693 - A. POZZO, *Prospettiva de' pittori e architetti d'Andrea Pozzo della Compagnia di Gesù, Parte Prima*, Giovanni Giacomo Komarek, Roma 1693.
- RAVA 1953 - A. RAVA, *I teatri di Roma*, Fratelli Palombi, Roma 1953.
- ROCA DE AMICIS 2020 - A. ROCA DE AMICIS, *La cappella di Santa Cecilia in San Carlo ai Catinari a Roma: nuove osservazioni su architettura e musica*, in «Opus», 2020, 4, pp. 51-62.
- SABBATINI 1638 - N. SABBATINI, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri di Nicola Sabbatini [...]*, Pietro de' Paoli, Giovanni Battista Giovannelli Stampatori Camerali, Ravenna 1638.
- SACCHI 1649 - M. SACCHI, *Breve discorso sopra la musica moderna*, Peter Elert, Warsaw 1649.
- SCHIAVO 1964 - A. SCHIAVO, *Il Palazzo della Cancelleria*, Staderini, Roma 1964.
- SPETIA 1987 - C. SPETIA, *Architetti romani per cori e sagrestie del Settecento: Francesco Ferrari, Filippo Barigioni, Ferdinando Fuga*, in «Notizie da Palazzo Albani», XVI (1987), 2, pp. 121-130.
- SPILA 2017 - A. SPILA, *Scenografia ed Effimero nell'eredità di Carlo Fontana: Il mecenatismo del cardinale Carlo Colonna*, in G. BONACCORSO, F. MOSCHINI (a cura di), *Carlo Fontana 1638-1714 Celebrato Architetto*, Atti del convegno internazionale (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 22-24 ottobre 2014), «Quaderni degli Atti dell'Accademia Nazionale di San Luca», 2013-2014, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2017, pp. 81-89.
- TORNIAI 1991 - P. TORNIAI, *Il Carnevale sacro a Roma nel Seicento: vocabolario artistico, apparato sceno-tecnico, corredo iconografico delle Quarantore*, in «Storia dell'arte», 1991, 71, pp. 94-108.
- TREFFERS 2001 - B. TREFFERS, *Il cardinale Pietro Ottoboni e la musica: dalle lacrime di Scarlatti all'estasi di Corelli*, in M. GALLO (a cura di), *I cardinali di Santa Romana Chiesa: collezionisti e mecenati*, vol. III, Edizioni dell'Associazione culturale Shakespeare and Company, Roma 2001, pp. 6-22.
- VALESIO 1702-1703 - F. VALESIO, *Diario di Roma*, vol. 2: 1702-1703, a cura di G. SCANO, G. GRAGLIA, LONGANESI, MILANO 1977.
- VALESIO 1704-1707 - F. VALESIO, *Diario di Roma*, vol. 3: 1704-1707, a cura di G. SCANO, G. GRAGLIA, LONGANESI, MILANO 1978.
- VIALE FERRERO 1970 - M. VIALE FERRERO, *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale - Prefazione di Giulio Carlo Argan*, Edizioni d'Arte F.lli Pozzo, Torino 1970.
- VOLPICELLI 1989 - M.L. VOLPICELLI, *Il teatro del cardinale Ottoboni al Palazzo della Cancelleria*, in BUCCELLATO, TRAPANI 1989, II, pp. 681-782.