

La collana *Attraverso l'Europa. La diffusione del modello spettacolare italiano* è dedicata allo studio della circolazione delle pratiche di spettacolo, delle tecniche di rappresentazione, delle idee di teatro, della drammaturgia e della trattatistica di matrice italiana nei diversi contesti produttivi europei. I singoli volumi privilegiano un punto di vista sovranazionale, attento agli intrecci di relazioni, scambi, prestiti e canali di comunicazione, per comprendere meglio i processi di contaminazione tra differenti saperi spettacolari. Una particolare attenzione viene data alla migrazione delle maestranze artistiche e alla loro interazione con le tradizioni autoctone: una storia di incontri e confronti, ma anche di lotte e opposizioni. Un itinerario che merita di essere intrapreso in tutte le sue molteplici implicazioni e direzioni, compresa quella di ritorno. Non viene infatti sottovalutato l'arricchimento esperienziale che i professionisti attivi nelle capitali europee apportarono a loro volta alla cultura italiana, innovando e potenziando il modello originale nel segno del meticcio.

Direzione

Francesco Cotticelli, Renzo Guardenti, Piermario Vescovo

Comitato Scientifico

Maria Chiara Barbieri, Roberta Carpani, Bent Holm, Tatiana Korneeva, Gianluca Stefani, Gerardo Tocchini, Lorena Vallieri, Maria Venuso

Comitato dei Garanti

Françoise Decroisette, Andrea Fabiano, Siro Ferrone, Javier Gutiérrez Carou, Stefan Hulfeld, Sara Mamone, Marzia Pieri

This volume contains the proceedings of the conference “Economy, Management and Staging of Performances in the 17th and 18th Centuries”, which took place in Lisbon on 27-30 June 2024. The editorial work and publication were supported by the project “Performing Arts and Digital Humanities: a mapping of the dissemination of the Italian model of spectacle in the 18th century Europe. The migration of professionals, the circulation of spectacle practices and ideas of theatre at the roots of European identity” and received funding from the European Union Next-GenerationEU - National Recovery and Resilience Plan (NRRP) – MISSION 4 COMPONENT 2, INVESTMENT 1.1 Fondo per il Programma Nazionale di Ricerca e Progetti di Rilevante Interesse Nazionale (PRIN) – CUP H53D23006840006. The contents of this volume reflect solely the views and opinions of the authors. Neither the European Union nor the European Commission can be held responsible for them.



ISBN 979-12-5609-132-4



Quest'opera è coperta da licenza
Creative Commons 4.0 licenza internazionale.

Amministrare, gestire, allestire
lo spettacolo nel XVII e XVIII secolo

Economy, Management
and Staging of Performances
in the 17th and 18th Centuries

a cura di / edited by

Francesco Cotticelli, Renzo Guardenti,
Piermario Vescovo



edizioni di pagina

*Per informazioni sulle opere pubblicate
e in programma rivolgersi a:*

Edizioni di Pagina

via Rocco Di Cillo 6 - 70131 Bari

tel. e fax 080 5031628

<http://www.paginasc.it>

e-mail: info@paginasc.it

facebook account

<http://www.facebook.com/edizionidipagina>

instagram account

https://www.instagram.com/edizioni_di_pagina/

Indice

Introduzione	9
<i>di Francesco Cotticelli, Renzo Guardenti, Piermario Vescovo</i>	

L'Italia centrale

<i>Caterina Pagnini</i>	
Esempi di 'migrazione' e di riuso nella politica imprenditoriale dell'accademia degli Infuocati al teatro del Cocomero	15

<i>Lorena Vallieri</i>	
La gestione delle sale teatrali toscane sotto il governo di Pietro Leopoldo di Lorena	33

<i>Aldo Roma</i>	
Lo spettacolo romano e i suoi emisferi tra Sei e Settecento: politiche, economie e sistemi produttivi a confronto	51

<i>Leonardo Spinelli</i>	
Notizie di spettacoli e impresari a Chieti tra epoca Asburgica e Regno napoleonico	73

L'Italia del Nord: Venezia, Genova e i centri minori

<i>Gianluca Stefani</i>	
Il 'sistema' veneziano. Un modello imprenditoriale d'esportazione per l'opera in musica nel Settecento, con nuovi documenti su Angelo Mingotti	97

Armando Fabio Ivaldi

Regolamentazioni legislativo-organizzative nel pubblico spettacolo
del Settecento: il caso Genova 111

Sergio Monferrini

In una città di provincia: la gestione della cappella strumentale
della basilica di San Gaudenzio di Novara nel Settecento 137

Marie Claire Adamo

«Teatri di gioia, teatri di magnificenza, teatri di felicità»:
Piazzola, una piccola capitale europea 149

La Francia

Renzo Guardenti

Note sull'apporto italiano in Francia nel primo Settecento
tra provincia e Théâtre de la foire 175

Emanuele De Luca

La Comédie-Italienne di Parigi nel Settecento: evoluzione
di una struttura amministrativa e artistica (*parte prima*) 193

Andrea Fabiano

La Comédie-Italienne di Parigi nel Settecento: evoluzione
di una struttura amministrativa e artistica (*parte seconda*) 211

In Europa, centri e periferie

Eric J. Coutts

West End Concert Life 1750-1775: «An Intimate Sort
of Interaction between Musical and Social Sensibility» 223

Ignacio Arellano Ayuso

Puestas en escena del Siglo de Oro: géneros, escenografías
y contexto social de la recepción 243

Janós Malina

Schloss Hof, Frankfurt, Eszterháza: Court Festivities
in the Third Quarter of the 18th Century 257

I professionisti dello spettacolo e l'Europa

Maria Chiara Barbieri

Signora/Madame Violante: una 'high-flyer' di successo
tra Londra, Dublino ed Edimburgo 275

Emanuela Chichiricò

«Una specie di Ristori» *ante litteram*: Faustina Tesi 'impresaria'
e 'direttrice' di opera e prosa 291

Maria Venuso

Nuovi cantieri di indagine per una storia della danza europea
nella seconda metà del Settecento 305

Piermario Vescovo

I denti e le dita. Sul 'genio' di Antonio Sacco 343

Abstracts 367

Gli autori 383

Introduzione

di Francesco Cotticelli, Renzo Guardenti, Piermario Vescovo

Questo volume, che raccoglie parte dei contributi presentati al Convegno internazionale *Economy, Management and Staging of Performances in the 17th and 18th Centuries* tenutosi a Lisbona nel giugno 2024,¹ inaugura la collana *Attraverso l'Europa. La diffusione del modello spettacolare italiano*, nata in seno al PRIN 2022 “Performing Arts and Digital Humanities: a mapping of the dissemination of the Italian model of spectacle in the 18th century Europe. The migration of professionals, the circulation of spectacle practices and ideas of theatre at the roots of European identity” (DISME), che ha visto impegnate l'Università Ca' Foscari di Venezia, l'Università degli Studi di Firenze e l'Università degli Studi di Napoli Federico II.

Nell'arco cronologico preso in esame le arti dello spettacolo vivono una stagione di particolare intensità, caratterizzata da una grande varietà di forme spettacolari e da modalità organizzative e gestionali differentemente declinate nelle singole realtà nazionali col coinvolgimento delle componenti essenziali della spettacolarità di Antico Regime, che concorrono a delineare un panorama di una articolazione e di una ricchezza straordinarie. Questo processo, fondato per buona parte sulla circolazione di maestranze artistiche, vede all'opera nel corso del XVII e XVIII secolo le grandi o piccole corti europee e i professionisti dello spettacolo nelle loro differenti specializzazioni; interessa teatri ufficialmente riconosciuti e imprese che si pongono al di là del perimetro istituzionale dello spettacolo; determina forme e modelli delle architetture teatrali e degli spazi per l'intrattenimento; attiva feconde contaminazioni di generi e forme tra teatro,

¹ Il convegno, che si è tenuto dal 27 al 30 giugno 2024 presso il Museu Nacional do Teatro e da Dança di Lisbona, è stato organizzato da Divino Sospiro. Centro de Estudos musical setecentistas de Portugal in collaborazione con il citato progetto PRIN 2022. Le comunicazioni che non sono state raccolte in questo volume saranno pubblicate sulla rivista «Drammaturgia», XXII, n.s. 12, 2025.

musica, danza e pratiche performative. Di questa complessità il volume rende conto attraverso cinque sezioni, di cui le prime quattro seguono un criterio legato a territori e nazioni: la prima e la seconda riguardano rispettivamente l'Italia centrale e l'Italia settentrionale, con un'attenzione tanto alle esperienze periferiche quanto ai risvolti europei; la terza concerne la Francia, quale esempio rilevante e in qualche misura organico della diffusione del modello spettacolare italiano nell'Europa del Settecento; la quarta sezione si rivolge centri e periferie in Europa con specifici riferimenti alla spettacolarità londinese, spagnola e di area tedesca; la quinta ed ultima si focalizza sui professionisti dello spettacolo attraverso alcuni casi di studio.

La prima sezione del volume viene introdotta da due saggi legati all'organizzazione dello spettacolo a Firenze e in Toscana. Nel primo, Caterina Pagnini analizza le strategie imprenditoriali intraprese dall'accademia degli Infuocati nella gestione del teatro del Cocomero di Firenze in epoca medicea e lorenese, entrando nel vivo delle modalità di produzione dello spettacolo, soffermandosi in particolare sulle pratiche di riuso delle dotazioni scenografiche e sul ruolo svolto dal teatro fiorentino come centro di sperimentazione, capace di porsi a modello nel panorama teatrale italiano. Nel secondo contributo Lorena Vallieri illustra da un lato l'influenza esercitata dalla comunità inglese residente a Firenze sulla spettacolarità fiorentina del secondo Settecento; dall'altro evidenzia le relazioni tra Firenze e Vienna in epoca lorenese, analizzando in particolare i provvedimenti riguardanti le attività teatrali introdotti in Toscana da Pietro Leopoldo, anche dal punto di vista della riqualificazione architettonica dei luoghi di spettacolo. Aldo Roma indaga invece le dinamiche economiche e organizzative del sistema teatrale romano negli anni a cavallo tra Sei e Settecento, facendo emergere la ricca articolazione delle proposte spettacolari promosse da circoli accademici, consessi aristocratici, compagnie di dilettanti e varie istituzioni religiose, soffermandosi in particolare sul collegio Nazareno fondato dai padri Scolopi quale singolare esempio di circuitazione spettacolare. Il contributo di Leonardo Spinelli conclude la prima sezione con un intervento dedicato a uno degli ambiti meno indagati dalla storiografia teatrale, lo spettacolo in Abruzzo, con particolare riferimento alla città di Chieti, di cui vengono ripercorsi i principali eventi spettacolari e le tipologie di impresariato teatrale dalla fine del Seicento al primo decennio del secolo XIX.

Gianluca Stefani apre la sezione dedicata all'Italia del Nord con un saggio dedicato al sistema teatrale veneziano, evidenziando le strategie imprenditoriali finalizzate anche alla diffusione dell'opera in musica presso teatri pubblici in area germanica e soffermandosi, a partire da documenti inediti, sulle prime fasi della carriera dell'impresario Angelo Mingotti, dagli esordi bresciani al teatro Sant'Angelo di Venezia. Genova è invece oggetto del contributo di Armando

Fabio Ivaldi, dedicato ai teatri del Falcone e di Sant'Agostino, le cui vicende vengono ripercorse a partire dal ruolo svolto da Eugenio e poi da Marcello Durazzo tra la fine del Seicento e gran parte del secolo successivo, soffermandosi inoltre sull'Impresa dei teatri, primo intervento legislativo teso a regolamentare l'attività dei teatri genovesi. Sergio Monferrini, sulla base di una serie di documenti conservati nel locale Archivio di Stato, ripercorre invece le vicende della cappella strumentale della basilica di San Gaudenzio di Novara nel XVIII secolo, ricostruendo organico e compensi dei musicisti che vi avevano prestato servizio. L'attività teatrale di Piazzola sul Brenta nell'ultimo scorcio del secolo XVII è oggetto del saggio di Marie Claire Adamo, che indaga l'attività del teatro privato di Marco Contarini, procuratore di San Marco, facendone emergere le strategie autopromozionali a partire dall'analisi de *L'orologio del piacere*, in quarto dato alle stampe nel 1685.

La terza sezione del volume si compone di un trittico dedicato alla Francia. Se a partire da una riflessione sulla più recente storiografia Renzo Guardenti indaga l'influenza italiana sul teatro francese del primo Settecento, soffermandosi sull'attività in provincia dei reduci dell'Ancien Théâtre Italien e sugli esordi di Pierre-François Biancolelli alle fiere parigine di Saint-Germain e Saint-Laurent, Emanuele De Luca e Andrea Fabiano analizzano l'evoluzione della Comédie-Italienne di Parigi in termini organizzativi oltre che artistici. De Luca prende in esame gli anni dall'istituzione della compagnia nel 1716 all'arrivo di Goldoni a Parigi nel 1762, mettendo in evidenza il processo di trasformazione della troupe da una strutturazione riconducibile alle compagnie dell'Arte a un modello amministrativo proprio di una compagnia stabile istituzionalmente radicata sul territorio; Fabiano si rivolge invece al periodo successivo, dal 1762 fino agli anni Settanta del Settecento, quando la Comédie-Italienne perde progressivamente autonomia anche dal punto di vista artistico, dovendo soggiacere al controllo del Ministero dei Menus Plaisirs.

Eric Coutts apre la sezione dedicata ai centri e alle periferie europee con un saggio sulle attività concertistica a Londra nella seconda metà del Settecento, sottolineando come tali attività avessero dato luogo a un indotto incentrato sull'insegnamento della musica, il commercio di partiture e la realizzazione di strumenti. Il contributo si sofferma inoltre su due episodi: le esibizioni dei piccoli Mozart a Londra tra il 1763 e il 1764 e i concerti organizzati da Johann Christian Bach e Carl Friedrich Abel dal 1765 e il 1781. Per la Spagna Ignacio Arellano Ayuso presenta una rassegna delle principali tipologie del teatro del Siglo de Oro, dal teatro commerciale dei *corrales* agli spettacoli di corte, dall'*autosacramental* alla commedia burlesca e al *teatro breve*, soffermandosi sulle rispettive modalità di rappresentazione. Janós Malina delinea invece tipologie e caratteristiche delle feste di corte della Germania meridionale e dell'Ungheria

occidentale nella seconda metà del XVIII secolo sulla base di testimonianze desunte dalla stampa coeva e da fonti archivistiche, mettendo in evidenza le peculiarità spettacolari di questi grandiosi eventi.

Last but not least, la sezione dedicata ai protagonisti dello spettacolo viene introdotta dal contributo di Maria Chiara Barbieri sull'ultimo ventennio di attività della ballerina di corda italiana Violante, legata all'ambiente delle fiere parigine di Saint-Germain e Saint-Laurent e figura sicuramente emblematica della circolazione delle pratiche performative nell'Europa del Settecento. Donna di singolare intraprendenza, Violante fu attiva a Londra nel 1720 al Lincoln's Inn Fields Theatre, divenendo poi direttrice del teatro di Haymarket, fondatrice di un teatro a Dublino e infine creatrice di una scuola di danza a Edimburgo. Emanuela Chichiricò focalizza la sua attenzione su Faustina Tesi, attrice, cantante, impresaria, direttrice di compagnia, facendo emergere come il percorso artistico della Tesi apra a ulteriori prospettive di indagine sui circuiti teatrali italiani, sulle interconnessioni di pratiche produttive e imprenditoriali tra teatro di prosa e opera in musica. Il saggio di Maria Venuso arricchisce le conoscenze sulla danza in Europa nella seconda metà del Settecento prospettando nuovi filoni di indagine e soffermandosi in particolare sulle vicende artistiche della famiglia Morelli, danzatori attivi non solo nei circuiti coreutici italiani, da Venezia a Napoli, ma anche presenti su scene internazionali quali Praga, Dresda e Mosca. Infine Piermario Vescovo, a partire alcune considerazioni di Giuseppe Baretti e sulla base di significative fonti epistolari, ridefinisce il profilo del celebre Truffaldino Antonio Sacco, mettendone in evidenza il ruolo di attore colto, amante delle lettere e grande affabulatore, affrancandolo dagli stereotipi di marca novecentesca che invece privilegiano doti esclusivamente performative.

Appare chiaro che i contributi qui raccolti, proprio per l'ampiezza e la differenziazione delle tematiche trattate, non possono esaurire la varietà della vita teatrale nell'Europa del Settecento, che si configura come un palinsesto estremamente articolato il cui valore risiede, al di là di quanto possa essere espresso dai contenuti di questo volume, soprattutto nelle problematiche soggiacenti a ciascun ambito di ricerca in considerazione della pluralità di intrecci, connessioni, contaminazioni tra forme, generi spettacolari, committenti, mecenati, artisti, spettatori, spazi e luoghi dello spettacolo. E tutto questo deve essere letto tenendo presente la peculiarità del secolo, progressivamente animato da linee di tensione che porteranno alla fine dell'Antico Regime, vero e proprio cambio di paradigma per l'intera società europea, al quale neanche le arti dello spettacolo potranno sottrarsi.

L'Italia centrale

Caterina Pagnini

Esempi di ‘migrazione’ e di riuso nella politica impresariale dell’accademia degli Infuocati al teatro del Cocomero

La storia dell’accademia degli Infuocati al teatro del Cocomero di Firenze rappresenta una delle esperienze più significative e longeve nel panorama dello spettacolo di Antico Regime, distinguendosi per la capacità di adattamento alle trasformazioni culturali e sociali dell’epoca. Le sue origini si inseriscono all’interno di un più ampio fenomeno che, a partire dalla fine del Cinquecento, vide la nascita e la diffusione delle accademie presso le principali corti italiane; istituzioni, spesso poste sotto la protezione delle famiglie regnanti, che non solo costituivano centri di produzione e sperimentazione teatrale ma svolgevano anche un ruolo cruciale nella definizione del gusto e nella promozione delle arti sceniche. A Firenze, il fenomeno delle accademie teatrali conobbe una crescita significativa tra il secondo e il terzo decennio del Seicento, trovando una sua piena maturazione nel Settecento; in questo contesto, l’accademia degli Infuocati si affermò come una delle realtà più dinamiche e innovative della scena culturale e teatrale coeva, contribuendo in modo determinante allo sviluppo della vita culturale della città. Attraverso una gestione attenta e costante, gli Infuocati riuscirono a garantire la continuità della propria attività, mantenendo il teatro del Cocomero al centro dell’offerta culturale fiorentina per oltre un secolo.

L’analisi dei documenti accademici e il regesto dei materiali a stampa relativi alle produzioni di opere realizzate al teatro del Cocomero gestito dall’accademia degli Infuocati durante il periodo della protezione ufficiale medicea, dal 1701 al 1737, hanno evidenziato il suo indiscusso primato nel contesto dell’offerta spettacolare cittadina e nel circuito italiano, fino a identificarsi come una delle maggiori entità produttive nel panorama teatrale coevo, sia per quanto riguarda il repertorio dell’opera in musica sia per quello dei comici dell’Arte.¹ Dall’in-

¹ Il fondo *Teatro Niccolini - Accademia degli Infuocati*, conservato presso l’Archivio Storico del Comune di Firenze, contiene un patrimonio documentario particolarmente ricco per quantità e qualità: esso raccoglie tutte le fonti relative alla gestione dell’accademia e alle stagioni del

dagine accurata e comparativa di queste fonti primarie è stato possibile raccogliere preziose informazioni sulle dinamiche dell'impresa degli Infuocati e sulle realizzazioni degli spettacoli, che sono alla base della ricostruzione scientifica dell'evento teatrale. È infatti fondamentale considerare lo spettacolo come un prodotto collettivo risultante dall'interazione di diverse 'drammaturgie': quelle degli interpreti, quelle degli artigiani, quelle dello spazio e, non meno importanti, quelle inerenti alle relazioni tra committenti, artisti e pubblico.

Nei paragrafi seguenti delineremo le tappe fondamentali della storia del teatro del Cocomero, concentrandoci in particolare sui periodi della protezione medicea e successivamente di quella lorenese. Questi due momenti distinti rappresentano snodi cruciali per comprendere il funzionamento dell'impresa teatrale degli Infuocati e il loro adattamento ai mutamenti del contesto politico e culturale; l'analisi di queste fasi consente, infatti, di osservare non solo le trasformazioni istituzionali e organizzative che hanno caratterizzato la storia del teatro, ma anche le strategie adottate dagli Infuocati per garantirne la continuità e l'importanza nella vita culturale fiorentina. Particolare attenzione sarà dedicata ai fenomeni di 'migrazione e riuso' che caratterizzarono la pratica imprenditoriale dell'accademia, ovvero il trasferimento e la riproposizione di modelli teatrali, scenografici e gestionali in contesti diversi, sia a livello locale che nel più ampio circuito degli spettacoli nella penisola. Attraverso questa prospettiva, sarà possibile cogliere il valore del teatro degli Infuocati non solo come spazio di rappresentazione ma anche come laboratorio di sperimentazione e centro di una rete più ampia di scambi artistici e produttivi. Il caso degli Infuocati, infatti, si configura come un esempio emblematico di impresa teatrale nel XVIII secolo, capace di rinnovarsi e sopravvivere attraverso un'attenta gestione delle risorse, l'adattamento a nuove condizioni economiche e politiche e il riutilizzo intelligente di modelli spettacolari già collaudati.

Cocomero, ai restauri dell'edificio teatrale, nonché i vari documenti amministrativi depositati alla cancelleria di Stato. Per ricostruire l'avventura imprenditoriale sotto la protezione medicea e lorenese, la ricerca si è concentrata su un'analisi approfondita dei fondi, in gran parte inediti, affiancata alla consultazione parallela di fonti diaristiche e registi, come la testimonianza dei *Diari* di Giovan Battista Fagioli (attore, commediografo e funzionario vescovile in stretto contatto con i Medici), che si è rivelata preziosa per un confronto con i dati dei libri accademici relativi alla programmazione teatrale dello 'stanzone di via del Cocomero'. Parallelamente all'indagine archivistica, si è proceduto alla ricerca del repertorio del Cocomero, attraverso la consultazione e la trascrizione del materiale a stampa relativo ai libretti delle rappresentazioni musicali (la maggior parte dei quali è conservata nel *Fondo Gasperi* presso il Museo internazionale e la Biblioteca della musica di Bologna, nonché presso la Biblioteca Marucelliana e la Biblioteca nazionale centrale di Firenze).

1. «L'accademia degli Infuocati di via del Cocomero»: storia di un'impresa teatrale

A Firenze, intorno alla metà del 1699, gli edifici di via del Cocomero (l'attuale via Ricasoli, nei pressi del Duomo) e la gestione dell'attività teatrale dell'omonimo «stanzone per le commedie» furono rilevati dall'accademia degli Infuocati, una «conversazione» fondata nel 1652 come associazione a scopo ricreativo e precedentemente attiva nel teatro della Volta degli Spini tra il 1660 e il 1669.² Proprio in quell'anno, con il trasferimento nella nuova sede di via del Cocomero, di proprietà della nobile famiglia Ughi, l'accademia degli Infuocati fu rifondata e rilanciata economicamente grazie al sostegno del primogenito del granduca Cosimo III, il granprincipe Ferdinando de' Medici, che le garantì infine una protezione ufficiale.³ Nel 1701 il Cocomero divenne così una vera e propria «istituzione pubblica» riconosciuta dal governo granducale; una realtà che, con una proposta teatrale dinamica, varia e intensa – comprendente commedie in prosa e opere liriche – avrebbe superato di gran lunga la produzione e l'attività del teatro della Pergola, il più istituzionale tra i luoghi di spettacolo fiorentini, la cui attività andò infatti rallentando fino a cessare all'inizio del secolo (per poi riprendere solo con la riapertura nel 1718).⁴ Durante il periodo di protezione del

² Per l'attività dell'accademia degli Infuocati prima della protezione ufficiale medicea si rimanda a D. SARÀ, *Le carte Ughi e il primo cinquantennio di attività del teatro del Cocomero a Firenze (1650-1701)*, tesi di dottorato in Storia dello Spettacolo, Università degli Studi di Firenze, XVII ciclo, 2006, tutor prof. Sara Mamone.

³ Sulla protezione del granprincipe Ferdinando si rimanda a C. PAGNINI, *Il teatro del Cocomero a Firenze (1701-1748). Accademie impresari per due dinastie*, Firenze, Le Lettere, 2017, pp. 13-52.

⁴ Sulla natura delle accademie fra XVI e XVII secolo si vedano: A. QUONDAM, *L'accademia*, in *Letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1982, vol. I, pp. 823-897; F. YATES, *The Italian Academies*, in *Renaissance and Reform: the Italian Contribution. Collected Essays*, London, Rutledge&Keagan, 1983, vol. II, pp. 6-29; S. MAZZONI, *Lo spettacolo delle Accademie*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. ALONGE e G. DAVICO BONINO, I. *La nascita del teatro moderno: Cinquecento e Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 869-904; S. MAMONE, *Accademie e opera in musica nella vita di Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo de' Medici, fratelli del granduca Ferdinando*, in *Lo stupor dell'invenzione. Firenze e la nascita dell'opera*. Atti del convegno (Firenze, 5-6 ottobre 2000), a cura di P. GARGIULO, Firenze, Olschki, 2001, pp. 119-138. ID., *Il sistema dei teatri e le accademie a Firenze sotto la protezione di Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo, principi impresari*, in *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali*, a cura di E. GARBERO ZORZI e M. SPERENZI, Firenze, Olschki, 2001, pp. 83-97; ID., *Most Serene Brothers-Princes-Impresarios: Theatre in Florence between the Management and Protection of Mattias, Giovan Carlo and Leopoldo de' Medici: l'affaire Sardelli*, «Journal of Seventeenth-Century Music», 9, 2003, 1, <https://sscm-jscm.org/v9/no1/mamone/doc9.html> (ultimo accesso: 10 maggio 2025); M. PLAISANCE, *L'accademia e il suo Principe. Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici*, Roma, Vecchiarelli, 2003; L. SPINELLI, *Luoghi e figure dello spettacolo livornese. Gli impresari, i principi, le accademie nel Seicento*, «Nuovi studi livornesi», XIII, 2006, pp. 69-98; L. VALLIERI, «E spe in spem». *Accademie, cultura e*

granprincipe (dal 1701 al 1713), gli Infuocati consolidarono la loro vocazione impresariale, subaffittando il teatro alle compagnie di comici e agli impresari d'opera che richiedevano lo spazio per esibirsi a Firenze, città che, proprio grazie alla presenza del Cocomero e all'efficiente amministrazione degli Infuocati, stava diventando una delle più importanti piazze del circuito teatrale italiano.⁵ La vendita dei biglietti e l'affitto dei palchi per le singole rappresentazioni o per intere stagioni divennero così la principale fonte di sostentamento e finanziamento dell'accademia che, sotto la protezione ufficiale del principe mediceo, non conobbe momenti di difficoltà economica. Grazie all'accorta politica degli Infuocati – affiancata dall'attività del gioco d'azzardo, ufficialmente proibito ma ufficiosamente sostenuto dallo stesso Ferdinando – le serate delle stagioni teatrali al Cocomero erano sempre gremite, tanto che spesso risultava impossibile soddisfare tutte le richieste di subaffitto dello spazio per le rappresentazioni.

Quando nel 1713 il principe Ferdinando morì, dopo oltre dieci anni di efficiente gestione, gli Infuocati si trovarono nuovamente a un bivio, di fronte all'incertezza della sopravvivenza della loro impresa. Tuttavia, il tempestivo intervento del principe Gian Gastone, fratello del defunto protettore ed erede al titolo granducale, scongiurò le previsioni più pessimistiche, garantendo la continuazione dell'attività teatrale dell'accademia sotto il patrocinio ufficiale dei Medici. Gian Gastone fu incoronato granduca nel 1723, alla morte del padre,

spettacolo a Bologna nel Cinquecento, tesi di dottorato in Storia dello spettacolo, Università degli Studi di Firenze, XXII ciclo, 2010, tutor prof. Stefano Mazzoni; M. FEDI, «Tuo lumine»: *l'accademia dei Risvegliati e lo spettacolo a Pistoia tra Sei e Settecento*, Firenze, Firenze University Press, 2011; C. PAGNINI, *La vocazione impresariale delle accademie settecentesche: il caso degli Infuocati di Firenze (1664-1748)*, in *Qu'est-ce le contemporain?*, par C. NAUGRETTE, Paris, L'Harmattan, 2011, vol. I, pp. 135-140; *The Italian Academies 1525-1700. Networks of Culture, Innovation and Dissent*, ed. by J.E. EVERSON, D.V. REIDY and L. SAMPSON, Abingdon-New York, Rutledge, 2016; L. VALLIERI, *I manoscritti di Melchiorre Zoppio il Caliginoso accademico gelato alla Biblioteca Oliveriana di Pesaro, «Strenna storica bolognese»*, LXXI, 2021, pp. 343-356.

⁵ Sul ruolo fondamentale svolto dalla protezione dei principi medicei, in particolare gli eredi di Cosimo III, Giovan Carlo e Mattias, si rimanda a: S. MAMONE, *Dèi, semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, 2003; ID., *Serenissimi fratelli principi impresari. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggi di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario (1628-1664)*, Firenze, Le Lettere, 2003; ID., *Mattias de' Medici serenissimo mecenate dei virtuosi. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggio di Mattias de' Medici (1629-1667)*, Firenze, Le Lettere, 2013. Per la protezione del granprincipe Ferdinando e della consorte Violante Beatrice di Baviera si rimanda agli studi di L. SPINELLI, *Le esperienze veneziane del principe Ferdinando de' Medici e le influenze sulla politica spettacolare e dinastica toscana (1688-1696)*, «Medioevo e Rinascimento», XIX, n.s. XVI, 2005, pp. 154-201; ID., *Il principe in fuga e la principessa straniera. Vita e teatro alla corte di Ferdinando de' Medici e Violante di Baviera (1675-1731)*, Firenze, Le Lettere, 2010; ID., *Cantar fuori porta. Storia, spettacoli e protagonisti del teatro mediceo di Pratolino (1679-1710)*, Firenze, Polistampa, 2020.

e sotto il suo governo, fino al 1737, gli Infuocati vissero il loro periodo più florido, in virtù della libertà d'azione concessa dal loro protettore; una politica liberale che garantì all'accademia introiti considerevoli, i quali assicurarono non solo una sopravvivenza più che agiata ma anche il diritto di gestire l'attività teatrale con un'ampia autonomia nei confronti degli impresari e delle compagnie di comici.⁶ Non è un caso che proprio sotto il governo di Gian Gastone gli Infuocati decisero di intraprendere l'unica esperienza di gestione diretta, quella del carnevale 1730-1731, che coinvolse congiuntamente tutti gli accademici in collaborazione con l'impresario Antonio Guerretti, come riportato in dettaglio per ogni singola spesa dai registri contabili dell'accademia.⁷

Nel 1737, la morte di Gian Gastone, ultimo granduca della dinastia medicea, segnò l'estinzione della dinastia e, in seguito ai trattati derivanti dalla Guerra di Successione polacca, il passaggio del Granducato di Toscana nelle mani di Francesco Stefano di Lorena. Il passaggio alla nuova dinastia straniera fu inizialmente traumatico per la città di Firenze, anche perché Francesco Stefano si rivelò, per i suoi cittadini, un granduca 'invisibile'. Trovandosi coinvolto in questioni imperiali ben più complesse, specialmente dopo la sua elezione nel 1745 al trono imperiale come consorte di Maria Teresa d'Austria, figlia dell'imperatore Carlo VI, delegò il governo del Granducato a un Consiglio di Reggenza, presieduto inizialmente da Marc de Beauvau, principe di Craon, e successivamente dal conte di Richecourt.⁸ Gli Infuocati, nonostante le legittime preoccupazioni, furono riconfermati come ente pubblico statale grazie alla protezione concessa dal governo lorenese e poterono proseguire la loro attività teatrale, seppur sotto il rigido controllo del Consiglio di Reggenza. Se da un lato la nuova amministrazione impose restrizioni più severe rispetto alla maggiore libertà d'azione garantita dalla più indulgente protezione medicea, dall'altro contribuì a delineare con maggiore precisione l'identità del teatro del Cocomero all'interno della produzione teatrale cittadina. Fu proprio nel corso degli anni, attraverso il costante confronto con le direttive del governo e le esigenze artistiche e finanziarie del teatro, che il Cocomero riuscì a mantenere fermo e consolidato il suo ruolo di riferimento nel panorama spettacolare del Granducato. La gestione degli Infuocati, pur vincola-

⁶ Sulla protezione di Gian Gastone si veda PAGNINI, *Il teatro del Cocomero*, cit., pp. 53-74. L'acquisizione storiografica definitiva del fenomeno della commedia dell'Arte e dell'organizzazione delle compagnie comiche si trova in S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento* (1993), Torino, Einaudi, 2011; ID., *La commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014.

⁷ Cfr. C. PAGNINI, *Vocazione teatrale e professionismo impresariale dell'accademia degli Infuocati di Firenze*, «Medioevo e Rinascimento», XXI, n.s. XVIII, 2007, pp. 275-297.

⁸ Per l'attività degli Infuocati sotto il governo lorenese si rimanda a PAGNINI, *Il teatro del Cocomero*, cit., pp. 105-144.

ta dalle nuove regolamentazioni, si dimostrò ancora una volta dinamica e capace di adattarsi ai mutamenti del contesto politico e culturale, preservando l'anima vivace e innovativa che da sempre aveva caratterizzato l'accademia.

A questo punto è interessante soffermarsi su alcuni episodi emblematici della gestione degli Infuocati, attraverso l'analisi di tre esempi significativi di 'migrazione' e riuso nella politica impresariale degli Infuocati, due strategie fondamentali che hanno caratterizzato la loro conduzione del teatro per tutto il Settecento. Questi esempi servono a evidenziare la dimensione materiale della conduzione teatrale, rivelando non solo la capacità gestionale degli Infuocati ma anche le sfide quotidiane e le necessità contingenti di adattamento che accompagnavano la produzione delle rappresentazioni: tra spostamenti di spettacoli, riutilizzo di scenografie e strategie di programmazione flessibili, questi esempi offriranno uno spaccato vivido della realtà operativa del Cocomero, mostrando come il teatro non fosse solo un luogo di rappresentazione ma anche uno spazio di incessante lavoro, sperimentazione e negoziazione.

2. Il riuso del patrimonio materiale: gli inventari dell'accademia e l'apparato scenico del teatro del Cocomero

La lettura degli inventari dell'accademia degli Infuocati ha permesso di ricostruire con precisione l'evoluzione dell'apparato scenico del teatro del Cocomero, analizzandone le diverse fasi e l'arco temporale della sua lunga gestione; questi documenti rappresentano una testimonianza preziosa non solo per comprendere la dotazione materiale del teatro ma anche per cogliere le trasformazioni della pratica scenografica e le strategie adottate dagli Infuocati nella gestione delle loro risorse. Attraverso le informazioni tramandate dagli inventari, infatti, è stato possibile identificare l'apparato scenografico del teatro (in parte di proprietà degli Infuocati, in parte di proprietà della famiglia Ughi); confrontati e incrociati con queste fonti, i registri contabili e amministrativi tenuti dagli accademici forniscono ulteriori dettagli sulle tecniche di allestimento, sui materiali impiegati e sulla loro conservazione, offrendo uno spaccato significativo sulla logistica teatrale del tempo.

Il manoscritto che segue, relativo all'inventario del 1703, elenca in modo dettagliato tutte le tipologie di scenari di proprietà del teatro, insieme ai vari materiali scenici impiegati per le rappresentazioni; è evidente che questo documento costituisce una fonte di straordinario interesse per comprendere la ricchezza e la varietà dell'apparato scenografico del Cocomero, rivelando non solo il patrimonio scenico accumulato e preservato nel tempo ma anche le strategie di riuso e adattamento che caratterizzavano la gestione dell'impresa teatrale degli Infuocati.

Al nome di Dio, della gloriosa sempre Vergine Maria e di S. Andrea Corsini nostro Avvocato.

In questo Quaderno intitolato Inventari si registreranno tutti gl'Inventarj de Mobili e Masserizie dell'Accademia degl'Infuocati di via del Cocomero sotto la protezione del Serenissimo Principe di Toscana; tanto spettanti all'Illustrissimo Signor Carlo Lorenzo Ughi Padrone della casa e teatro di detta Accademia, quanto spettanti in proprio alla medesima. Al quale si dà principio del mese di marzo 1702 ab Incarnatione.

Adì 16 di marzo 1702 ab Incarnatione in Firenze.

Inventario delle robe che sono questo presente giorno nello stanzone dell'Illustrissimo Signor Carlo Lorenzo Ughi in via del Cocomero detto degl'Infuocati, e prima.

[...] Nel palco delle scene.

Un palco per i comici, ove si recita, lungo braccia 15 e largo braccia 15; N. sei pezzi di scene che rappresentano Bosco; N. sei pezzi che rappresentano Giardino; N. sei pezzi che rappresentano Sala, con suoi capitelli dorati; N. sei pezzi che rappresentano Camera, con due guarnizioni dorate; N. sei pezzi, che rappresentano Civile; N. sei pezzi, che rappresentano Cortile; N. sei pezzi che rappresentano Prigione; Un foro grande che rappresenta Civile; Altro simile che rappresenta Cortile; Altro grande, che rappresenta l'Arcova della Camera; Altro simile, che rappresenta Sala con due porte aperte; Un forino in fondo della Prigione; Altro avanti che rappresenta volta della Prigione; N. sei soffitte, che rappresentano Cieli; N. sei soffitte, che servono alla Sala e alla Camera; Le soffitte per la Prigione; Una tenda intelaiata dipinta, che copre per davanti il palco; N. sei canali di legno fino al tetto, dove corrono le scene; N. dodici cassette dietro alle scene, che servono per illuminarle; Un foro mastiettato in due luoghi, che rappresenta il fondo del giardino, lungo braccia 6 e alto braccia 5; Due mostre lunghe braccia 6 l'una, che rappresentano vasi e figure del giardino; Una fonte, che serve al medesimo giardino con statua sopra; Due canali di legno, che servono per i fori grandi, mozzati all'altezza di braccia 5; Due canaletti di legno che servono per i forini piccoli mozzati come sopra; Un foro piccolo che rappresenta Bosco.⁹

L'inventario elenca in dettaglio il materiale scenico presente nel teatro alla data di compilazione, quindi all'inizio dell'impresa teatrale degli Infuocati sotto la protezione medicea, testimoniandone l'organizzazione, la varietà delle scenografie disponibili e rivelando l'attenzione con cui l'accademia degli Infuocati gestiva e catalogava i propri materiali scenici, inserendosi perfettamente nella tradizione medicea della conservazione e del riuso.¹⁰ La descrizione si sofferma innanzitutto sul palcoscenico e fornisce dettagli importanti sulle sue dimensio-

⁹ Archivio Storico del Comune di Firenze (d'ora in poi ASCFi), *Teatro Niccolini* (d'ora in poi TN) 174 (8432), *Inventari del Regio teatro del Cocomero - Fascicolo III: Inventari*, marzo 1703, cc. n.n., ora in PAGNINI, *Il teatro del Cocomero*, cit., pp. 188-189. Si veda anche D. SARÀ, *Due inventari del teatro del Cocomero di Firenze* (1664 e 1666): *ipotesi sull'assetto seicentesco della sala*, «Arte Musica Spettacolo», VII, 2007, pp. 128-147.

¹⁰ La tradizione medicea del riuso e dell'ottimizzazione delle risorse materiali, di diversa natura, è affrontata in modo esemplare in S. MAMONE, *Il risparmio e lo spreco sotto lo sguardo di Callot*,

ni, specificando che la sua superficie misurava 15 braccia di lunghezza e 15 di larghezza (circa 27 metri per lato). Segue la descrizione delle varie scenografie suddivise per ambientazioni: bosco, giardino, sala con capitelli dorati, camera con decorazioni dorate, cortile, prigione, spazi della città e ambienti privati; sono menzionati anche elementi di scena specifici, come fondali con porte aperte, soffitti dipinti per rappresentare il cielo o interni di stanze, una tenda decorata che copre il proscenio. L'inventario elenca inoltre i meccanismi e le strutture tecniche necessarie per l'illuminazione e il funzionamento delle scenografie, tra cui sei canali di legno lungo i quali scorrevano i fondali scenici. Viene descritta anche una serie di elementi scenici decorativi, come un grande fondale per il giardino con vasi e statue, una fontana con statua, e vari pannelli che rappresentano archi, volte e spazi architettonici. Infine, si menzionano strutture mobili e meccanismi funzionali alla messa in scena, come fori e aperture nei fondali, canaletti per la movimentazione delle scene e sistemi di supporto per gli elementi scenografici.

L'inventario del 1703 costituisce, dunque, una fonte preziosa per comprendere la pratica della conservazione e del riuso del materiale scenico da parte dell'accademia degli Infuocati durante la sua longeva conduzione del teatro del Cocomero; secondo una logica razionale dettata dalla praticità e dall'ottimizzazione materiale ed economica, le scenografie e le attrezzature teatrali erano progettate per essere riciclate, adattate e combinate in vari modi a seconda delle esigenze della compagnia e delle diverse tipologie di rappresentazione, in modo da poter essere utilizzate, sotto il congruo pagamento di un affitto, dai vari impresari di opere in musica e, in minor parte, anche dalle compagnie dei comici dell'Arte.¹¹ Il sistema del riuso e dell'adattamento del materiale scenico si concentra su varie e diverse prassi, secondo una tradizione a lungo radicata nel sistema gestionale ed economico della famiglia Medici: la modularità e l'intercambiabilità delle scenografie, un sistema che consentiva agli Infuocati di riutilizzare le stesse scene per spettacoli diversi, variandone la disposizione o combinandole con altri elementi scenici; il riutilizzo e l'adattamento per le nuove rappresentazioni, per cui lo stesso spazio teatrale poteva essere trasformato rapidamente senza dover creare nuove scenografie e adattandosi a diverse esigenze drammaturgiche; meccanismi per la movimentazione e il riuso delle scene, secondo il

in ID., *Dèi, semidei, uomini*, cit., pp. 149-168, al quale si rimanda anche per gli approfondimenti bibliografici.

¹¹ Per un approfondimento sulle diverse tipologie contrattuali redatte dagli Infuocati per l'affitto dello stanzone delle commedie e dei locali attigui, specificatamente differenziate per gli impresari di opere in musica e per le compagnie di comici, si rimanda a PAGNINI, *Il teatro del Cocomero*, cit., pp. 29-32.

consolidato stratagemma del cambiamento a vista delle quinte che permetteva di mutare rapidamente la scena con l'obiettivo di creare lo stupore dello spettatore e, molto più materialmente, di accorciare i tempi scenici senza smontare e rimontare l'intero allestimento.¹² Il fatto che l'inventario sia stato redatto in modo così dettagliato, come lo saranno anche i successivi,¹³ dimostra che gli Infuocati tenevano un'attenta contabilità del proprio patrimonio, non solo scenico. Una gestione oculata che suggerisce una logica di massimizzazione delle risorse, evitando sprechi e prolungando la vita utile degli allestimenti, che sono parte della ricchezza materiale dell'accademia e, per questo, considerate come vere e proprie risorse da amministrare con attenzione, modificare e riutilizzare nel tempo.

3. La 'migrazione' dello spettacolo nei diversi luoghi teatrali: un esempio di uso, riuso e adattamento delle scenografie per gli spazi del Cocomero

Un caso esemplare di questa pratica si trova ne *Lo stampatore a chi legge* dell'edizione del libretto dell'opera *Vincislao* di Apostolo Zeno, relativa alla sua rappresentazione al teatro del Cocomero nel 1704; questa produzione riproponeva lo spettacolo che aveva debuttato a Venezia nel 1703 presso il teatro San Giovanni Grisostomo, ma con significative modifiche per adattarlo al nuovo contesto.

¹² Sulla macchinaria scenica e sul modello spettacolare mediceo si vedano: A.M. TESTAVERDE, *L'officina delle nuvole. Il teatro mediceo nel 1589 e gli "Intermedi" del Buontalenti nel "Memoriale" di Girolamo Seriacopi*, Milano, Associazione Amici della Scala, 1991; N. NEWBEGIN, *Feste d'Oltarno. Plays in Churches in Fifteenth-Century Florence*, Firenze, Olschki, 1996; S. MAMONE, *Les nuées de l'Olympe à la scène: les dieux au service de l'église et du prince dans le spectacle forentin de la Renaissance*, in *Images of the Pagan Gods*, ed. by R. DUTTS and F. QUIVIGER, London, The Warburg Institute, 2009, pp. 329-366; Id., *Drammaturgia di macchine nel teatro granducale fiorentino. Il teatro degli Uffizi da Buontalenti a Parigi*, «Drammaturgia», XII, n.s. 2, 2015, pp. 17-43; A.M. TESTAVERDE, *L'avventura del teatro granducale degli Uffizi (1586-1637)*, «Drammaturgia», XII, n.s. 2, 2015, pp. 45-69; P. VENTRONE, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, Firenze, Le Lettere, 2015; C. PAGNINI, *Cultura medicea alla corte degli Stuart: neoplatonismo e prassi spettacolare (1603-1613)*, in *Forme dello spettacolo in Europa tra Medioevo e Antico Regime*, a cura di S. MAMONE, Perugia, Morlacchi, 2018, pp. 143-165.

¹³ Per la trascrizione di tutti gli inventari compilati dagli Infuocati dal 1703 al 1763 si rimanda a C. PAGNINI, *Gli Infuocati di Firenze: un'accademia tra i Medici e i Lorena*, tesi di dottorato in Storia dello spettacolo, Università degli Studi di Firenze, 2007, tutor prof. Sara Mamone, vol. III, *passim*. Qui per informazione si elencano gli anni e i fondi: *Inventario del 1703* (ASCFi, TN 174, cc. n.n.); *Inventario del 1705* (ivi); *Inventario del 1726* (ASCFi, TN 103, cc. n.n.); *Inventario del 1737* (ASCFi, TN 174, cc. n.n.); *Inventario del 1740* (ivi); *Inventario del 1753* (ivi); *Inventario del 1763* (ivi). Per gli inventari successivi al 1753 si rimanda a G. VILLA, «*Qua numina voce moveret?*» *Spettacolo e società al Regio teatro del Cocomero in epoca lorenese (1748-1799)*, tesi di dottorato in Storia dello Spettacolo, Università degli Studi di Firenze, 2012, tutor prof. Sara Mamone.

Nel libretto a stampa dell'opera, infatti, c'è un preciso riferimento allo specifico adattamento del testo di Zeno per la rappresentazione fiorentina, dovuto sia all'insufficienza delle scene del Cocomero rispetto a quelle dei teatri veneziani sia alle caratteristiche vocali degli 'attori', che avevano richiesto la modifica di alcune arie senza allontanarsi troppo dalla partitura originale. Per la messa in scena fiorentina, la partitura musicale fu di fatto adeguata alle caratteristiche vocali dei nuovi interpreti, il che portò alla modifica di alcune arie; allo stesso modo, l'allestimento scenico fu completamente ripensato per adattarsi alle dimensioni del teatro del Cocomero, che risultava sensibilmente più piccolo rispetto all'ampio palcoscenico del teatro dei Grimani. Questo episodio dimostra come il riuso del materiale scenico non si limitasse a una semplice riproposizione degli stessi elementi, ma prevedesse una vera e propria opera di adattamento e reinterpretazione in base alle caratteristiche dello spazio teatrale in cui l'opera veniva rappresentata; la necessità di rielaborare le scenografie per adeguarle a un palcoscenico più contenuto evidenzia e conferma una prassi consolidata, mirata a rimodellare la messa in scena in funzione delle esigenze del nuovo teatro senza rinunciare all'efficacia visiva e spettacolare:

È bensì necessario a sapersi che il teatro di Firenze, non essendo capace delle magnificenze che si praticano in quelli di Venezia, è indispensabile *ridurre li drammi all'esigenza di esso*. Gli attori pure essendo diversi, e ciò che torna bene all'uno non accomodandosi all'altro, particolarmente nell'arie, è stato forza ammettervi qualche piccola mutazione, a cui molto ancora hanno cooperato gli accidenti impensati occorsi in quest'anno nel maneggio dell'opere. Peraltro, vi fu disegno di rappresentarsi interamente all'intenzione del Signor Apostolo, e nel distribuire le parti, venuta la necessità d'allontanarsene in alcuna piccola circostanza, fu praticato tutto il rispetto che si doveva alla sua perfettissima composizione.¹⁴

Il prezioso documento mette in evidenza una questione fondamentale nell'ambito della produzione operistica del tempo, rivelando gli stratagemmi pratici su cui si basava la prassi allestitoria del tempo: l'adattamento delle opere ai limiti strutturali e logistici di uno spazio teatrale più piccolo rispetto ai grandi teatri, e viceversa. Nel caso specifico, l'autore sottolinea che il teatro fiorentino non poteva competere con la magnificenza scenografica e gli allestimenti spettacolari tipici delle produzioni veneziane, che godevano di palcoscenici più ampi e di risorse scenotecniche più imponenti. Per questo motivo, la messa in scena di *Vincislao* dovette subire un ridimensionamento e una rielaborazione,

¹⁴ A. ZENO, *Vincislao. Dramma per musica rappresentato in Firenze nel carnevale del 1704*, in Firenze, per Vincenzo Vangelisti, 1704, p. 4 (il corsivo è dell'autrice), ora in PAGNINI, *Il teatro del Cocomero*, cit., pp. 32-33.

sia dal punto di vista musicale che scenografico, per adattarsi alle caratteristiche del Cocomero. Uno degli aspetti più rilevanti di questo adattamento riguardava la musica: gli interpreti della versione fiorentina erano diversi da quelli della produzione originale veneziana, e ciò rese necessario modificare alcune arie per adeguarle alle capacità vocali dei nuovi cantanti; questo dimostra come il riadattamento non fosse un semplice atto di necessità ma una prassi comune che consentiva alle opere di essere riproposte con variazioni in base alle condizioni locali.¹⁵ L'autore fa inoltre riferimento a imprevisti e difficoltà incontrati nell'organizzazione della stagione operistica, suggerendo che alcuni cambiamenti furono dettati non solo da esigenze artistiche ma anche da contingenze pratiche legate alla gestione del teatro e agli ostacoli incontrati nel corso dell'anno. Tuttavia, pur dovendo operare queste modifiche, si cercò di rispettare quanto più possibile l'intenzione originale del librettista Apostolo Zeno, facendo in modo che l'opera mantenesse la sua coerenza drammaturgica.

Questo paratesto offre quindi una preziosa testimonianza sia di una prassi generale sia del caso particolare, riferito al modo in cui gli impresari affittuari del teatro del Cocomero, pur con le limitazioni spaziali, riuscivano a riadattare e reinterpretare le opere in modo efficace, attraverso un'attenta combinazione di soluzioni musicali, scenografiche e organizzative.

¹⁵ Sull'ampia e complessa questione delle varianti, dell'allestimento, del testo poetico, della musica, si è lungamente e proficuamente dibattuto nel recente convegno di studi «*Ridurre li drammi all'esigenza*». *I libretti, fonti per il modello performativo dell'opera in musica (XVII-XVIII secolo)*, a cura di S. CASTELLI, L. DEGL'INNOCENTI, C. PAGNINI, L. VALLIERI, Firenze, Biblioteca Marucelliana, 6 giugno 2023. Il convegno ha concluso l'omonimo progetto di ricerca finanziato dall'Ateneo fiorentino ("Bando di Ateneo per il finanziamento di progetti competitivi per RTD dell'Università di Firenze", biennio 2019-2020), responsabile scientifico Caterina Pagnini. Le basi e le finalità del progetto sono dettagliate in C. PAGNINI, L. DEGL'INNOCENTI, «*Ridurre li drammi all'esigenza*». *Il modello performativo dell'opera in musica dai libretti del "Fondo Bonamici" della Biblioteca Marucelliana di Firenze: disseminazione e adattamenti (1600-1737)*, «*Drammaturgia*», XVII, n.s. 7, 2020, pp. 225-234. Sulla questione delle varianti, come emerso dalle relazioni del convegno, si rimanda a: A. D'OVIDIO, *Da Roma a Vienna: scelte drammaturgiche e compositive nelle prime due intonazioni di «Didone abbandonata» di N. Jommelli (1747, 1749)*, in Niccolò Jommelli. *L'esperienza europea di un musicista 'filosofo'*, a cura di G. PITARRESI, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di musica «F. Cilea», 2014, pp. 189-221; M. PIERI, *Teatro e letteratura*, in *Il teatro e le arti. Un confronto fra linguaggi*, a cura di L. ALLEGRI, Roma, Carocci, 2017, pp. 15-24; P. VESCOVO, *Goldoni e il teatro comico del Settecento*, Roma, Carocci, 2019; G. CICALI, *Il buffo in vestaglia e il libretto documento. Napoli XVIII secolo. Con brevi riflessioni semiserie sull'I.A.*, «*Drammaturgia*. it», 2023 <https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=8611> (ultimo accesso: 16 aprile 2025); G. STEFANI, *I due "gemelli" veneziani. Francesco & Francesco Santurini uomini di teatro al servizio della Serenissima Repubblica*, Firenze, Polistampa, 2023, in partic. pp. 67-79 e 86-89; L. RICCÒ, *Finali di «Orfeo»*, «*Studi italiani*», XXXVI, 2, 72, 2024, pp. 25-54; L. VALLIERI, *Un palcoscenico per l'Europa: cantanti, attrici e ballerine al teatro Malvezzi di Bologna (1694-1745)*, in corso di stampa.

4. Un caso di 'migrazione' drammaturgica: la traduzione del testo messo in scena

Un esempio particolarmente interessante di pratica 'migratoria' drammaturgica e, di conseguenza, rappresentativa è offerto dall'opera *La Stratonica*, messa in scena nell'autunno del 1707 al teatro del Cocomero, probabilmente su libretto di Antonio Salvi e partitura di un compositore sconosciuto. Nell'*Avvertenza* al lettore dell'edizione a stampa del libretto si sottolinea che questa rappresentazione costituiva la prima esecuzione italiana dell'opera, segnando dunque il suo debutto proprio sulle scene del teatro del Cocomero di Firenze. L'anonimo autore del paratesto avvisava il pubblico della possibilità di discrepanze tra la versione fiorentina e l'originale francese, giustificandole con tre elementi fondamentali: la traduzione e l'adattamento del testo per il pubblico italiano, la nuova partitura – evidentemente opera di un compositore diverso rispetto a quello che aveva curato la versione francese – e la necessaria rielaborazione scenica per adeguarsi alla struttura peculiare del teatro degli Infuocati.

L'opera nel suo idioma francese ha già ricevuti i suoi applausi. Nella traduzione non so se avrà questa fortuna, tanto più che dovendo servire alla musica ed alla brevità è convenuto restringere e lasciare molti di quei bellissimi sentimenti de' quali l'ha vestita l'autore. Qualche personaggio e qualche scena vi troverai differente dall'originale, e ciò per meglio accomodarsi al costume italiano ed agli attori. Quello che troverai segnati con questo asterisco *, [sic] son versi non miei avendo lasciato la libertà delle contrascene agli attori stessi che dovevano rappresentarle.¹⁶

Fra Seicento e Settecento la questione della traduzione e dell'adattamento del testo è particolarmente rilevante nel contesto teatrale, e non solo.¹⁷ Non si

¹⁶ A. SALVI, *La Stratonica, dramma per musica rappresentato in Firenze nell'autunno dell'anno 1707 sotto la protezione del Serenissimo Gran Principe di Toscana*, in Firenze, per Vincenzo Vangelisti, 1707, pp. 3-4. Cfr. PAGNINI, *Il teatro del Cocomero*, cit., p. 37.

¹⁷ Sulla complessa questione delle traduzioni per il teatro e sul rapporto fra testo scritto e rappresentato si vedano, fra gli altri: G.S. SANTANGELO, C. VINTI, *Le traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1981; *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, a cura di M.G. PROFETI, Firenze, Alinea, 1996, in partic. S. CASTELLI, *Il teatro e la sua memoria: la compagnia dell'Arcangelo Raffaello e il "Don Gastone di Moncada" di Giacinto Andrea Cicognini*, pp. 85-94; ID., *Influenze spagnole nella Firenze del XVII secolo: la vita d'accademia e l'opera di Jacopo e Giacinto Andrea Cicognini*, tesi di dottorato in Storia dello Spettacolo, Università degli Studi di Firenze, VIII ciclo, 1997, tutor prof. Sara Mamone; M. PIERI, *Problemi e metodi di editoria teatrale*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. ALONGE e G. DAVICO BONINO, II. *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 1073-1101; *Tradizione e traduzioni. La cultura teatrale italiana nel Settecento fra classicismo e modernità*, «Comunicazioni sociali», numero monografico a cura di G. ZANLONGHI, XXVI, n.s. 2,

trattava di una semplice conversione linguistica ma di una vera e propria mediazione culturale. In questo caso specifico, il pubblico italiano del primo Settecento aveva sensibilità e aspettative diverse rispetto a quello francese e ciò imponeva interventi significativi sul libretto per garantire la ricezione ottimale dell'opera; le differenze linguistiche, retoriche e musicali tra le due tradizioni teatrali potevano incidere profondamente sulla resa drammaturgica. Spesso, la traduzione non si limitava a trasporre il testo parola per parola, ma lo rielaborava, talvolta semplificandolo o enfatizzando determinati aspetti per renderlo più accessibile e coinvolgente per gli spettatori italiani. Allo stesso modo, il cambiamento del compositore non era un dettaglio secondario, ma una vera e propria rifondazione dell'opera. La musica, essendo intrinsecamente legata alla prosodia della lingua e al gusto musicale del pubblico, poteva variare notevolmente da una versione all'altra. Il passaggio dal modello francese a quello italiano implicava spesso una diversa concezione dell'aria e del recitativo, con una maggiore attenzione al virtuosismo vocale e alla cantabilità, elementi che caratterizzavano profondamente l'opera italiana dell'epoca. Anche l'adattamento scenico era una questione non meno cruciale: i teatri francesi e italiani dell'epoca avevano strutture architettoniche differenti, il che richiedeva talvolta modifiche nella disposizione degli attori, nelle scenografie e nelle soluzioni registiche. Il teatro del Cocomero, con le sue specificità tecniche e spaziali, imponeva evidentemente scelte diverse rispetto a quelle adottate nei teatri francesi, influenzando così l'esperienza visiva e performativa dell'opera.

Il caso de *La Stratonica* evidenzia come la traduzione di un'opera non sia mai un processo neutrale o meramente linguistico, ma comporti una serie di trasformazioni che coinvolgono molteplici livelli – testuale, musicale e scenico – riflettendo la necessità di adattare l'opera alle esigenze di un nuovo pubblico e di un

2004; S. VUELTA GARCÍA, *I cultori del teatro spagnolo nelle accademie fiorentine del Seicento*, in *Naples, Rome, Florence*, édité par J. BOUTIER et al., Rome, Publications de l'École française de Rome, 2005, pp. 473-500; M. PIERI, *La filologia della ricezione. Qualche prototipo di primo Cinquecento*, in *Filologia, teatro, spettacolo. Dai greci alla contemporaneità*, a cura di F. COTTICELLI e R. PUGGIONI, Milano, Angeli, 2017, pp. 69-84; R. GUARDENTI, *Molière sur les scènes italiennes*, in *Molière des Romantiques*, sous la direction de O. BARA et al., Paris, Hermann, 2018, pp. 215-227; *Traduzioni, riscritture, poetiche del testo teatrale nelle culture romanze*, a cura di L. RESCIA, Torino, Nuova Trauben, 2019; P. VESCOVO, *"A quei tempi". Spagnolismo e teatro all'italiana. Miti e stereotipi*, in *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*, a cura di F. ANTONUCCI e S. VUELTA GARCÍA, Firenze, Firenze University Press, 2020; *L'héritage de Molière: réécritures, traductions et représentations du Grand Siècle à l'âge contemporain*, «Studi francesi», numero monografico a cura di G. BOSCO, M. PAVESIO e L. RESCIA, LXVII/II, 2023, 200; *La Vienna di Metastasio (1730-1782)*, a cura di L. BELTRAMI, F. COTTICELLI e M. NAVONE, Wien, Hollitzer, 2024. Si segnala, inoltre, il recente convegno internazionale *La recepción del teatro clásico español en Europa (siglos XVII-XVIII)*, a cura di S. VUELTA GARCÍA, Università degli Studi di Firenze, 10-12 febbraio 2025.

nuovo contesto culturale. Nella sua versione originale in francese, l'opera aveva già ottenuto successo e riconoscimenti; tuttavia, nel passaggio alla traduzione italiana, il risultato non era affatto scontato, poiché il testo non solo subiva una trasposizione linguistica ma anche una significativa riduzione. Per adattarsi alle esigenze della musica e della sintesi materiale della messinscena, si era reso necessario eliminare o comprimere molti dei passaggi drammaturgici espressi dall'autore nella versione originale; una riduzione che non riguardava soltanto la lunghezza del testo ma influenzava anche la caratterizzazione dei personaggi e la struttura della narrazione. Alcuni ruoli e alcune scene furono modificati per armonizzarsi meglio con il gusto del pubblico italiano e con le capacità degli attori che avrebbero interpretato l'opera; in tal senso, la traduzione non era una semplice operazione letteraria ma un vero e proprio processo di riscrittura e adattamento teatrale, una vera e propria 'migrazione' drammaturgica, un processo fluido e dinamico, che non solo trasformava il testo scritto ma lo riplasmava attivamente nella sua resa performativa.

5. Considerazioni finali

La lunga storia dell'accademia degli Infuocati (1664-1934) e della sua attività di gestione impresariale presso il teatro del Cocomero (dal 1669) si snoda lungo quasi tre secoli, durante i quali il vivace consesso accademico si dedicò ininterrottamente, nell'alternarsi di due dinastie regnanti, a una gestione spettacolare che per quantità e varietà di tipologie allestite fu a lungo una delle più vitali del panorama granducale e del circuito teatrale italiano. La sua longevità non fu solo il frutto di una solida tradizione, ma anche della lungimiranza e dell'abilità gestionale dei suoi membri, che seppero guidare il teatro del Cocomero attraverso numerose trasformazioni, rinnovandone costantemente il ruolo e l'importanza. Decennio dopo decennio, gli Infuocati dimostrarono una sorprendente capacità di rispondere ai mutamenti del gusto e alle esigenze di un pubblico sempre più variegato, consolidando la propria posizione tra le istituzioni teatrali più dinamiche e innovative. Questo percorso di continua evoluzione confermò pienamente, nel corso del lunghissimo arco cronologico della loro attività, la validità del loro motto «a tempo Infuocati», eloquente espressione di una vitalità e di una sopravvivenza straordinarie, ma soprattutto di una tenace capacità gestionale, guidata da un forte senso di sperimentazione e di adattamento, che li vedrà a lungo protagonisti di numerose e proficue trasformazioni.

Bibliografia

- S. CASTELLI, *Il teatro e la sua memoria: la compagnia dell'Arcangelo Raffaello e il "Don Gastone di Moncada" di Giacinto Andrea Cicognini*, in *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, a cura di M.G. PROFETI, Firenze, Alinea, 1996, pp. 85-94.
- S. CASTELLI, *Influenze spagnole nella Firenze del XVII secolo: la vita d'accademia e l'opera di Jacopo e Giacinto Andrea Cicognini*, tesi di dottorato in Storia dello Spettacolo, Università degli Studi di Firenze, VIII ciclo, 1997, tutor prof. Sara Mamone.
- G. CICALI, *Il buffo in vestaglia e il libretto documento. Napoli XVIII secolo. Con brevi riflessioni semiserie sull'I.A.*, «Drammaturgia.it», 2023, <https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=8611> (ultimo accesso: 16 aprile 2025).
- A. D'OVIDIO, *Da Roma a Vienna: scelte drammaturgiche e compositive nelle prime due intonazioni di «Didone abbandonata» di N. Jommelli (1747, 1749)*, in *Niccolò Jommelli. L'esperienza europea di un musicista 'filosofo'*, a cura di G. PITARRESI, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di musica «F. Cilea», 2014, pp. 189-221.
- M. FEDI, *«Tuo lumine»: l'accademia dei Risvegliati e lo spettacolo a Pistoia tra Sei e Settecento*, Firenze, Firenze University Press, 2011.
- S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento* (1993), Torino, Einaudi, 2011.
- S. FERRONE, *La commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014.
- R. GUARDENTI, *Molière sur les scènes italiennes*, in *Molière des Romantiques*, sous la direction de O. BARA *et al.*, Paris, Hermann, 2018, pp. 215-227.
- L'héritage de Molière: réécritures, traductions et représentations du Grand Siècle à l'âge contemporain*, «Studi francesi», numero monografico a cura di G. BOSCO, M. PAVESIO e L. RESCIA, LXVII/II, 200, 2023.
- The Italian Academies 1525-1700. Networks of Culture, Innovation and Dissent*, ed. by J.E. EVERSON, D.V. REIDY and L. SAMPSON, Abingdon-New York, Routledge, 2016.
- S. MAMONE, *Accademie e opera in musica nella vita di Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo de' Medici, fratelli del granduca Ferdinando*, in *Lo stupor dell'invenzione. Firenze e la nascita dell'opera*. Atti del convegno (Firenze, 5-6 ottobre 2000), a cura di P. GARGIULO, Firenze, Olschki, 2001, pp. 119-138.
- S. MAMONE, *Il sistema dei teatri e le accademie a Firenze sotto la protezione di Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo, principi impresari*, in *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali*, a cura di E. GARBERO ZORZI e M. SPERENZI, Firenze, Olschki, 2001, pp. 83-97.
- S. MAMONE, *Dèi, semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, 2003.
- S. MAMONE, *Most Serene Brothers-Princes-Impresarios: Theatre in Florence between the Management and Protection of Mattias, Giovan Carlo and Leopoldo de' Medici: l'affaire' Sardelli*, «Journal of Seventeenth-Century Music», 9, 1, 2003, <https://sscm-jscm.org/v9/no1/mamone/doc9.html> (ultimo accesso: 10 maggio 2025).
- S. MAMONE, *Il risparmio e lo spreco sotto lo sguardo di Callot*, in ID., *Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 149-168.

- S. MAMONE, *Serenissimi fratelli principi impresari. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggi di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario (1628-1664)*, Firenze, Le Lettere, 2003.
- S. MAMONE, *Les nuées de l'Olympe à la scène: les dieux au service de l'église et du prince dans le spectacle forentin de la Renaissance*, in *Images of the Pagan Gods*, ed. by R. DUTTS and F. QUIVIGER, London, The Warburg Institute, 2009, pp. 329-366.
- 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.
- S. MAMONE, *Drammaturgia di macchine nel teatro granducale fiorentino. Il teatro degli Uffizi da Buontalenti a Parigi*, «Drammaturgia», XII, n.s. 2, 2015, pp. 17-43.
- S. MAZZONI, *Lo spettacolo delle accademie*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. ALONGE e G. DAVICO BONINO, I. *La nascita del teatro moderno: Cinquecento e Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 869-904.
- N. NEWBEGIN, *Feste d'Oltrarno. Plays in Churches in Fifteenth-Century Florence*, Firenze, Olschki, 1996.
- C. PAGNINI, *Gli Infuocati di Firenze: un'accademia tra i Medici e i Lorena*, tesi di dottorato in Storia dello spettacolo, Università degli Studi di Firenze, 2007, tutor prof. Sara Mamone.
- C. PAGNINI, *Vocazione teatrale e professionismo impresariale dell'accademia degli Infuocati di Firenze*, «Medioevo e Rinascimento», XXI, n.s. XVIII, 2007, pp. 275-297.
- C. PAGNINI, *La vocazione impresariale delle accademie settecentesche: il caso degli Infuocati di Firenze (1664-1748)*, in *Qu'est-ce le contemporain?*, par C. NAUGRETTE, Paris, L'Harmattan, 2011, vol. I, pp. 135-140.
- C. PAGNINI, *Il teatro del Cocomero a Firenze (1701-1748). Accademici impresari per due dinastie*, Firenze, Le Lettere, 2017.
- C. PAGNINI, *Cultura medicea alla corte degli Stuart: neoplatonismo e prassi spettacolare (1603-1613)*, in *Forme dello spettacolo in Europa tra Medioevo e Antico Regime*, a cura di S. MAMONE, Perugia, Morlacchi, 2018, pp. 143-165.
- C. PAGNINI, L. DEGL'INNOCENTI, «*Ridurre li drammi all'esigenza*». *Il modello performativo dell'opera in musica dai libretti del "Fondo Bonamici" della Biblioteca Maruccelliana di Firenze: disseminazione e adattamenti (1600-1737)*, «Drammaturgia», XVII, n.s. 7, 2020, pp. 225-234.
- M. PIERI, *Problemi e metodi di editoria teatrale*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. ALONGE e G. DAVICO BONINO, II. *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 1073-1101.
- M. PIERI, *La filologia della ricezione. Qualche prototipo di primo Cinquecento*, in *Filologia, teatro, spettacolo. Dai greci alla contemporaneità*, a cura di F. COTTICELLI e R. PUGGIONI, Milano, Angeli, 2017, pp. 69-84.
- M. PIERI, *Teatro e letteratura*, in *Il teatro e le arti. Un confronto fra linguaggi*, a cura di L. ALLEGRI, Roma, Carocci, 2017, pp. 15-24.
- M. PLAISANCE, *L'accademia e il suo Principe. Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici*, Roma, Vecchiarelli, 2003.
- A. QUONDAM, *L'accademia*, in *Letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1982, vol. I, pp. 823-897.

- L. RICCÒ, *Finali di «Orfeo»*, «Studi italiani», XXXVI, 2, 72, 2024, pp. 25-54.
- A. SALVI, *La Stratonica, dramma per musica rappresentato in Firenze nell'autunno dell'anno 1707 sotto la protezione del Serenissimo Gran Principe di Toscana*, in Firenze, per Vincenzio Vangelisti, 1707.
- G.S. SANTANGELO, C. VINTI, *Le traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1981.
- D. SARÀ, *Le carte Ugbi e il primo cinquantennio di attività del teatro del Cocomero a Firenze (1650-1701)*, tesi di dottorato in Storia dello Spettacolo, Università degli Studi di Firenze, XVII ciclo, 2006, tutor prof. Sara Mamone.
- D. SARÀ, *Due inventari del teatro del Cocomero di Firenze (1664 e 1666): ipotesi sull'assetto seicentesco della sala*, «Arte Musica Spettacolo», VII, 2007, pp. 128-147.
- L. SPINELLI, *Le esperienze veneziane del principe Ferdinando de' Medici e le influenze sulla politica spettacolare e dinastica toscana (1688-1696)*, «Medioevo e Rinascimento», XIX, n.s. XVI, 2005, pp. 154-201.
- L. SPINELLI, *Luoghi e figure dello spettacolo livornese. Gli impresari, i principi, le accademie nel Seicento*, «Nuovi studi livornesi», XIII, 2006, pp. 69-98.
- L. SPINELLI, *Il principe in fuga e la principessa straniera. Vita e teatro alla corte di Ferdinando de' Medici e Violante di Baviera (1675-1731)*, Firenze, Le Lettere, 2010.
- L. SPINELLI, *Cantar fuori porta. Storia, spettacoli e protagonisti del teatro mediceo di Prato-lino (1679-1710)*, Firenze, Polistampa, 2020.
- G. STEFANI, *I due "gemelli" veneziani. Francesco & Francesco Santurini uomini di teatro al servizio della Serenissima Repubblica*, Firenze, Polistampa, 2023.
- A.M. TESTAVERDE, *L'officina delle nuvole. Il teatro mediceo nel 1589 e gli "Intermedi" del Buontalenti nel "Memoriale" di Girolamo Seriacopi*, Milano, Associazione Amici della Scala, 1991.
- A.M. TESTAVERDE, *L'avventura del teatro granducale degli Uffizi (1586-1637)*, «Drammaturgia», XII, n.s. 2, 2015, pp. 45-69.
- Tradizione e traduzioni. La cultura teatrale italiana nel Settecento fra classicismo e modernità*, «Comunicazioni sociali», numero monografico a cura di G. ZANLONGHI, XXVI, n.s. 2, 2004.
- Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, a cura di M.G. PROFETI, Firenze, Alinea, 1996.
- Traduzioni, riscritture, poetiche del testo teatrale nelle culture romanze*, a cura di L. RESCIA, Torino, Nuova Trauben, 2019.
- L. VALLIERI, *«E spe in spem». Accademie, cultura e spettacolo a Bologna nel Cinquecento*, tesi di dottorato in Storia dello spettacolo, Università degli Studi di Firenze, XXII ciclo, 2010, tutor prof. Stefano Mazzoni.
- L. VALLIERI, *I manoscritti di Melchiorre Zoppio il Caliginoso accademico gelato alla Biblioteca Oliveriana di Pesaro*, «Strenna storica bolognese», LXXI, 2021, pp. 343-356.
- P. VENTRONE, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, Firenze, Le Lettere, 2015.
- P. VESCOVO, *Goldoni e il teatro comico del Settecento*, Roma, Carocci, 2019.
- P. VESCOVO, *«A quei tempi». Spagnolismo e teatro all'italiana. Miti e stereotipi*, in *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*, a cura di F. ANTONUCCI e S. VUELTA GARCIA, Firenze, Firenze University Press, 2020.

- La Vienna di Metastasio (1730-1782)*, a cura di L. BELTRAMI, F. COTTICELLI e M. NAVONE, Wien, Hollitzer, 2024.
- G. VILLA, «*Qua numina voce moveret?*» *Spettacolo e società al Regio teatro del Cocomero in epoca lorenese (1748-1799)*, tesi di dottorato in Storia dello Spettacolo, Università degli Studi di Firenze, 2012, tutor prof. Sara Mamone.
- S. VUELTA GARCÍA, *I cultori del teatro spagnolo nelle accademie fiorentine del Seicento, in Naples, Rome, Florence*, édité par J. BOUTIER *et al.*, Rome, Publications de l'École française de Rome, 2005, pp. 473-500.
- F. YATES, *The Italian Academies*, in *Renaissance and Reform: The Italian Contribution. Collected Essays*, London, Rutledge&Keagan, 1983, vol. II, pp. 6-29.
- A. ZENO, *Vincislao. Dramma per musica rappresentato in Firenze nel carnevale del 1704*, in Firenze, per Vincenzo Vangelisti, 1704.

Lorena Vallieri

La gestione delle sale teatrali toscane sotto il governo di Pietro Leopoldo di Lorena

Definita da Françoise Deseine nel 1699 «la plus belle ville d'Italie, & par consequent celle qui mérite plus particulièrement d'être vuë»,¹ la Firenze settecentesca fu una tappa irrinunciabile per i viaggiatori del Grand Tour.² In particolare per quelli anglosassoni, il cui soggiorno fu favorito dalla presenza di un nutrito gruppo di connazionali che si era stabilito nella capitale del Granducato a seguito dell'articolata politica filoinglese di Gian Gastone de' Medici. Qui si era mescolato con l'*intelligenza* e con l'aristocrazia locali, desiderose di «mettersi al passo con i paesi europei» e di ampliare i propri orizzonti sociali e culturali.³ L'incontro contribuì a rendere più cosmopolita la cultura fiorentina e facilitò la diffusione in Toscana delle idee massoniche⁴ e delle riflessioni teoriche sulla prassi teatrale e sui generi spettacolari a essa connessi.

Società segreta che «vive ed esprime la propria dottrina attraverso i simboli», la massoneria era nata a Londra all'inizio del secolo e intorno agli anni Trenta del Settecento era riuscita ad affermarsi sia in Europa che in America come uno dei fenomeni più propulsivi e innovatori del secolo.⁵ Il movimento aveva

¹ F. DESEINE, *Nouveau voyage d'Italie*, Lion, J. Thioly, 1699, to. II, p. 88.

² La letteratura critica sull'argomento è imponente. Per una prima idea della vasta presenza straniera a Firenze opportuno il rinvio al progetto promosso dalla Biblioteca nazionale centrale di Firenze *Grand Tour. Il viaggio in Toscana dei viaggiatori inglesi e francesi dalla fine del XVII secolo agli inizi del XIX secolo*, i cui esiti sono consultabili on line: <http://grandtour.bncf.firenze.sbn.it/> (ultimo accesso: 6 febbraio 2025).

³ Cfr. F. BORRONI SALVADORI, *Personaggi inglesi inseriti nella vita fiorentina del Settecento: Lady Walpole e il suo ambiente*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXVII, 1983, 1, pp. 83-124 (p. 83 per la citazione).

⁴ Cfr., a titolo esemplificativo: M.A. MORELLI TIMPANARO, *Per una storia di Andrea Bonducci (Firenze, 1715-1766): lo stampatore, gli amici, le loro esperienze culturali e massoniche*, Roma, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, 1996.

⁵ Per una sintesi sulla massoneria italiana si veda il recente volume di M.G. MANENTI, *La massoneria italiana. Dalle origini al nuovo millennio*, Roma, Carocci, 2024.

riscosso l'adesione di filosofi, politici, scienziati, religiosi, artisti, musicisti, attori, cantanti e compositori e si era presto impegnato nella promozione e nella realizzazione di spettacoli teatrali e musicali presentati sui palcoscenici e nei circoli privati di tutta Europa.⁶ La prima loggia ufficiale italiana nacque a Firenze grazie all'influenza dei potenti inglesi che qui risiedevano, in particolare Lord Middlesex, Sir Horace Mann e Lord Nassau, terzo conte di Cowper. La loro presenza contribuì in maniera determinante a vivacizzare la vita teatrale della città, a rafforzare la rete delle relazioni internazionali e a favorire la circolazione di idee e di modelli performativi.⁷ Al nome di Lord Cowper, uno dei più ricchi e colti residenti anglosassoni, è legata l'esecuzione dei due oratori händeliani *Alexander's Feast* e *Messiah*, che nel giro di breve tempo vennero presentati e replicati nella villa privata del conte, a Palazzo Pitti, nel teatro di Corso Tintori e nel teatro di Borgo de' Greci, lasciando intravedere una insospettata condivisione e circolazione di titoli e allestimenti tra teatri pubblici e spazi privati.⁸ Già dal suo arrivo a Firenze, nel 1759, Lord Cowper si era distinto per le sontuose feste, i balli, i concerti e le serate musicali da lui organizzate nelle sue numerose residenze e a Palazzo Pitti.⁹ Fu inoltre un generoso mecenate nei confronti del

⁶ G. TOCCHINI, *I fratelli d'Orfeo. Gluck e il teatro musicale massonico tra Vienna e Parigi*, Firenze, Olschki, 1998 (p. VI per la citazione).

⁷ Sull'influenza esercitata dalla loggia massonica fiorentina sulle scelte drammaturgiche di alcuni intellettuali toscani cfr. G. CICALI, *Teatro ed eresia nel Settecento italiano*, Roma, Bulzoni, 2021, pp. 25-91 (*Riforma e pre-riforma teatrale tra Arcadia e Massoneria. Crudeli, Goldoni, Rucellai e le traduzioni di Destouches*).

⁸ Le varie repliche sono state ricostruite da Gerardo Tocchini attraverso lo spoglio della «Gazzetta Toscana»: «L'*Alexander's Feast*, col titolo di *Il convito d'Alessandro*, venne rappresentato alla villa Palmieri la sera del 21 aprile 1768, replicato a corte il 23 aprile, riallestito nella residenza di lord Cowper per il 24 ottobre dello stesso anno [...]. Lo spettacolo venne nuovamente allestito dagli accademici Armonici al teatro di borgo de' Greci il 3 marzo 1769, a palazzo Pitti il 18 aprile, e poi ancora nel 1772, il 13 marzo in casa del marchese Pietro Eugenio di Ligneville, diplomatico della Casa di Lorena imparentato con gli Asburgo, ed il 19 aprile al teatro di corso Tintori. Il *Messiah* venne allestito una prima volta a palazzo Pitti il 6 agosto 1768, sempre per le cure del Cowper "per secondare il genio di S. A. R. che aveva trovato nella Cantata di *Alessandro*, opera del famoso Hendel [*sic*], un gusto e profondità di musica sorprendente", aveva "procurato farsi venire di Londra molti spartiti di questo Professore" ([«Gazzetta Toscana»] n. 33, 13 agosto 1768, p. 141); l'oratorio venne poi replicato a teatro di corso Tintori il 15 aprile 1769 e l'8 aprile 1770, a casa Ligneville il 20 marzo 1772. Sempre in casa del marchese Ligneville si ebbe il 9 aprile 1772 la esecuzione dell'*Acis and Galathea* (come *Acis e Galatea*) con una ripresa nel giugno del 1774 (ivi, n. 15, 11 aprile 1772, p. 57 en. 23, 4 giugno 1774, p. 94)». TOCCHINI, *I fratelli d'Orfeo*, cit., p. 164n.

⁹ Oltre alle residenze in città, Lord Cowper prese in affitto varie ville suburbane tra cui la monumentale villa dei Tre Visi, nella quale vi era anche un teatro in cui dette ricevimenti, pranzi, accademie ed eventi musicali con ospiti illustri e rappresentanti diplomatici, sovente segnalati nella «Gazzetta Toscana». Cfr. C.S. ELLIS, P. GIBBIN, *Lord Cowper. Un conte inglese a Firenze nell'età dei Lumi*, Firenze, Polistampa, 2022.

mondo musicale: oltre ad avere un ensemble di suonatori alle sue dipendenze, fece da intermediario affinché i musicisti e i compositori italiani ottenessero ingaggi nei teatri di Londra, favorendo la diffusione del modello performativo italiano all'estero.¹⁰

Da parte sua Lord Middlesex, figura di notevole spessore sia in Italia che in Inghilterra, gestì per qualche tempo il King's Theatre in the Haymarket e divenne un punto di riferimento per gli attori-cantanti dell'opera buffa italiana, lasciando intravedere una sorta di canale manageriale parallelo e massonico tra la Toscana e l'Inghilterra.¹¹ Un canale che promuoveva tanto la circolazione degli artisti quanto quella delle produzioni. Nel 1771, ad esempio, arrivò direttamente da Londra il materiale per la rappresentazione dell'*Orfeo* di Gluck,¹² «seguendo quasi certamente la strada di altro materiale händeliano giunto in Toscana grazie all'alacre attività musicale promossa da quella colonia inglese – e massonica – che aveva tra i suoi membri più attivi il già nominato lord George Clavering Nassau Cowper».¹³

Parallelamente, agirono sulla vita spettacolare toscana i rapporti tra Firenze e Vienna, sempre più stretti a partire dal 1737 quando, dopo la morte di Gian Gastone de' Medici, il Granducato entrò a fare parte dei domini asburgici, prima con la Reggenza di Francesco Stefano di Lorena,¹⁴ poi con l'assegnazione

¹⁰ Cfr., oltre al volume citato nella nota precedente, B. MOLONEY, *Florence and England. Essays on Cultural Relations in the Second Half of the Eighteenth Century*, Firenze, Olschki, 1969; E. GIBSON, *Earl Cowper in Florence and His Correspondence with the Italian Opera in London*, «Music & Letters», 1987, 68, pp. 235-252.

¹¹ Cfr. CICALI, *Teatro ed eresia nel Settecento italiano*, cit., p. 31.

¹² Cfr. M.F. ROBINSON, *The 1774 S. Carlo version of Gluck's «Orfeo»*, in *Gluck e la cultura italiana nella Vienna del suo tempo*. Atti del convegno (Siena, 1-4 settembre 1973), «Chigiana», 1975, 29-30, pp. 233-292. Si veda anche A. MARTINA, *Orfeo-Orphée di Gluck. Storia della trasmissione e della ricezione*, Firenze, Passigli, 1995.

¹³ TOCCHINI, *I fratelli d'Orfeo*, cit., p. 162. A partire dal 13 settembre l'opera andò in scena al teatro del Cocomero in una forma ibrida che, ai brani dell'edizione inglese, ne univa alcuni di nuova composizione e altri tratti da *Acis e Galathea* di Händel. La produzione ebbe un discreto riscontro di pubblico (trenta le repliche) e fu onorata dalla presenza del Granduca a cui il libretto era dedicato. Cfr. *Orfeo ed Euridice. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di via del Cocomero nell'autunno dell'anno 1771. Sotto la protezione dell'A.R. del Serenissimo Pietro Leopoldo [...] Gran Duca di Toscana*, Firenze, appresso Anton. Giuseppe Pagani, 1771; «Gazzetta toscana», 16 novembre 1771, p. 181. Star indiscussa il castrato Ferdinando Tenducci detto il Senesino, che sostenne il ruolo del protagonista anche a Napoli (1774), Dublino (1784) e nel riallestimento londinese del 1785. Per il ruolo della massoneria in questi allestimenti e nella interessante ripresa fiorentina del 1773, che non abbiamo modo qui di indagare, cfr. TOCCHINI, *I fratelli d'Orfeo*, cit., pp. 162-164.

¹⁴ Cfr. almeno F. DIAZ, *I Lorena in Toscana. La Reggenza*, Torino, Utet, 1988; M. VERGA, *La reggenza*, in *Storia della civiltà toscana*, 4. *L'età dei lumi*, a cura di F. DIAZ, Firenze, Cassa di risparmio di Firenze - Le Monnier, 1999, pp. 27-50; A. CONTINI, *La Reggenza lorenese tra Firenze e Vienna. Logiche dinastiche, uomini e governo (1737-1766)*, Firenze, Olschki, 2002. Si veda inoltre *Fasto di*

per secondogenitura a Pietro Leopoldo.¹⁵ Firenze divenne così un centro ‘irradiante’ delle novità teatrali internazionali non solo per le ricadute locali della spettacolarità di corte,¹⁶ ma anche grazie alla circolazione – in entrambe le direzioni – delle pratiche e dei professionisti dello spettacolo. La presenza a Vienna degli artisti toscani ebbe una notevole influenza sulla vita teatrale della capitale asburgica. Basti qui ricordare i coreografi Gasparo e Pietro Angiolini;¹⁷ la famiglia Boccherini, di cui faceva parte la ballerina Maria Ester, che a Vienna conobbe e sposò Onorato Viganò;¹⁸ i cantanti Tommaso Guarducci, Giacomo Veroli e Giovanni Manzoli, che potevano vantare solide carriere internazionali e che entreranno al servizio di Pietro Leopoldo;¹⁹ l’editore-librettista livornese Marco Coltellini.²⁰ Non va infatti trascurato che, oltre alla teatralità ‘alta’, legata agli eventi ufficiali della casa imperiale,²¹ Vienna si collocava a pieno titolo in quel circuito di attori, cantanti, ballerini, scenografi, apparatori, compositori, drammaturghi e impresari su cui sta indagando il progetto PRIN 2022 “Performing Arts and Digital Humanities: a mapping of the dissemination of the

corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena, IV. *L’età lorenese. La Reggenza e Pietro Leopoldo*, a cura di M. ROANI, introd. di M. GREGORI, Firenze, Ente Cassa di risparmio di Firenze - Edifir, 2009.

¹⁵ La biografia più soddisfacente su Pietro Leopoldo è ancora quella di A. WANDRUSZKA, *Leopold II. Erzherzog von Österreich, Grossherzog von Toskana, König von Ungarn und Böhmen, Römischer Kaiser*, Vienna, Herold, 1963-1965, 2 voll., solo parzialmente tradotta in italiano (Firenze, Vallecchi, 1968). Cfr. poi: A. CONTINI, *Concezioni della sovranità e vita di corte in età leopoldina (1765-1790)*, in *La corte di Toscana dai Medici ai Lorena*, a cura di A. BELLINAZZI e A. CONTINI, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per gli archivi, 2002, pp. 129-220; R. PASTA, *Pietro Leopoldo d’Asburgo-Lorena*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2015, vol. 83, pp. 563-573.

¹⁶ Cfr. *La Corte in Archivio. Apparati, cultura, arte e spettacoli alla corte lorenese di Toscana*, catalogo della mostra a cura di A. CONTINI e P. MARCHI (Firenze, 15 dicembre 1997 - 15 marzo 1998), Livorno, Sillabe, 1997.

¹⁷ Su cui si vedano le voci curate da Caterina Pagnini per l’AMAtI. Archivio multimediale degli Attori Italiani, <https://amati.unifi.it/app/#/> (ultimo accesso: 16 settembre 2025).

¹⁸ Cfr. G. BIAGI RAVENNI, *Calzabigi e dintorni: Boccherini, Angiolini, la Toscana e Vienna*, in *La figura e l’opera di Ranieri de’ Calzabigi*. Atti del convegno di studi (Livorno, 14-15 dicembre 1987), a cura di F. MARRI, Firenze, Olschki, 1989, pp. 29-71.

¹⁹ Cfr. Corago. Progetto cantanti: <https://site.unibo.it/corago-dbc/it/progetto/cantanti> (ultimo accesso: 16 settembre 2025).

²⁰ Cfr. S. CORRIERI, *Marco Coltellini da stampatore a poeta di corte*, in *La figura e l’opera di Ranieri de’ Calzabigi*, cit., pp. 203-216; C. BALDI, *Marco Coltellini librettista toscano a Vienna*, in *Il teatro musicale italiano nel sacro romano impero nei secoli XVII e XVIII*. Atti del VII convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII (Laveno di Menaggio [Co], 15-17 luglio 1997), a cura di A. COLZANI et al., Como, A.M.I.S., 1999, pp. 499-507.

²¹ Per alcune utili considerazioni cfr. O. GORI, *Una corte dimezzata. La reggia di Pietro Leopoldo*, in *Vivere a Pitti. Una reggia dai Medici ai Savoia*, a cura di S. BERTELLI e R. PASTA, Firenze, Olschki, 2003, pp. 291-349.

Italian model of spectacle in the 18th century Europe. The migration of professionals, the circulation of spectacle practices and ideas of theatre at the roots of European identity".²² In questa prospettiva Firenze si dimostra un valido caso di studio che, se da una parte permette di approfondire i processi di diffusione e sedimentazione della prassi spettacolare italiana in Europa, dall'altra evidenzia come il contatto con le culture d'Oltralpe e l'arricchimento esperienziale dei professionisti attivi nelle capitali internazionali ebbero a loro volta importanti ricadute sulla cultura italiana, innovando e potenziando il modello originale nel segno del meticcio.

Per comprendere il clima internazionale che si respirava nel Granducato intorno alla metà del Settecento occorre anche tenere presente il ruolo di Livorno.²³ La presenza di un porto franco internazionale²⁴ e la vivace attività editoriale fecero della città labronica «un centro d'irradiazione della nuova cultura, attivo non solo su scala regionale». ²⁵ Nel 1763 nella stamperia dell'appena ricordato Coltellini – sostenuta e finanziata dal granduca – venne pubblicata, su iniziativa di Giuseppe Aubert, l'edizione definitiva del *Saggio sopra l'opera in musica* di Francesco Algarotti.²⁶ Alcuni anni dopo, tra il 1770 e il 1779 – nuovamente su iniziativa di Aubert, divenuto l'anima dell'editoria labronica e in contatto con numerosi stampatori europei – vide la luce l'edizione livornese dell'*Encyclopédie* parigina, corredata da *planches* di teatri esemplari.²⁷ Una pubblicazione che, co-

²² Cfr. DISME - *Dissemination of Italian Spectacle Model in Europe*, a cura di F. COTTICELLI, R. GUARDENTI e P. VESCOVO, Firenze, FUP, 2025, <https://disme.unifi.it/> (ultimo accesso: 6 settembre 2025). L'archivio informatizzato georeferenziato è dedicato alla ricostruzione dei processi di disseminazione e codificazione del modello performativo italiano nell'Europa del Settecento e alla restituzione degli itinerari dei professionisti dello spettacolo.

²³ Cfr. S. MAZZONI, *Europa in festa. Lo spettacolo dal Cinquecento all'Ottocento*, Firenze, Polistampa, 2024, in partic. il cap. *Nel XVIII secolo: Livorno l'Italia l'Europa la Russia (e ritorno)*, pp. 393-542 (con ricca bibliografia).

²⁴ Cfr. *La Livornina. Alle origini di Livorno, città cosmopolita in età moderna*, a cura di L. FELICI, Roma, Viella, 2024.

²⁵ R. PASTA, *L'editoria e la circolazione del pensiero a Livorno nel Settecento*, «Nuovi studi livornesi», X, 2002-2003, pp. 15-30: 15.

²⁶ Cfr. F. ALGAROTTI, *Saggio sopra l'opera in musica. Le edizioni di Venezia (1755) e di Livorno (1763)*, a cura di A. BINI, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1989. Utile il contributo di G. POLIN, *Note sul processo creativo del 'Saggio sopra l'opera in musica' di Francesco Algarotti: una testimonianza di cultura europea*, in *Diplomacy and the Aristocracy as Patrons of Music and Theatre in the Europe of the Ancien Régime*, a cura di I. YORDANOVA e F. COTTICELLI, Wien, Hollitzer, 2019, pp. 453-470 (con relativa bibliografia).

²⁷ *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Livourne, de l'Imprimerie de la société, 1770-1779, 33 voll. Sull'impresa promossa da Aubert cfr. A. LAY, *Un editore illuminista: Giuseppe Aubert nel carteggio con Beccaria e Verri*, Torino, Accademia delle Scienze, 1973 pp. 20-31; C. MANGIO, *Censura granducale, potere ecclesiastico*

me vedremo, ebbe importanti ricadute sul rinnovo dell'architettura teatrale del granducato nella seconda metà del Settecento.

Al carattere cosmopolita che la Toscana andava acquisendo, non corrisponde però l'immagine che emerge dai numerosi resoconti di viaggio.²⁸ Nelle lettere e nei diari vengono espresse opinioni varie e spesso contrastanti sulla società fiorentina del tempo. Se il gioco del calcio, il palio dei Cocchi, la corsa dei berberi, gli spettacoli offerti dal serraglio granducale, i festeggiamenti per il carnevale e per San Giovanni²⁹ furono generalmente descritti come piacevoli passatempi che offrivano inusuali occasioni di divertimento e davano adito alla narrazione di curiosi aneddoti, i commenti sui teatri furono più critici e non mancarono le lamentele per le strutture inadeguate e per la programmazione non soddisfacente. Ad essere criticata anche l'apertura contingentata delle sale,³⁰ decretata dal Consiglio di Reggenza nel 1748 per evitare la concorrenza tra i teatri e assicurare il massimo guadagno agli impresari ottimizzando il concorso di pubblico. Una decisione, però, che di fatto limitava l'offerta serale:

There is but one theatre open at present; the performers are wretched, and their plays, if possible, worse; though it is ungrateful to criticise, as the *pièce* is always in honour of the English. [...] The theatre is convenient, but nothing remarkable; it is called the Little Theatre, to distinguish it from another, where they fay operas at another season are finely performed.³¹

ed editoria in Toscana: l'edizione livornese dell'Encyclopédie, «Studi settecenteschi», XVI, 1996, pp. 191-219.

²⁸ Se ne può leggere una selezione in P. SILVESTRI, *Teatro, spettacoli e società nella Firenze settecentesca: impressioni di viaggiatori francesi e inglesi*, in *Il teatro dei Medici*, premessa di L. ZORZI, «Quaderni di teatro», II, 1980, 7, pp. 238-261.

²⁹ Per una cronologia delle principali feste celebrate pubblicamente in epoca lorenese cfr. L. ZANGHERI, *Feste e apparati nella Toscana dei Lorena 1737-1859*, Firenze, Olschki, 1996; *Melodramma spettacolo e musica nella Firenze dei Lorena: Francesco I, Pietro Leopoldo, Ferdinando III (1750-1800): repertorio*, a cura di M. DE ANGELIS, Firenze, Giunta regionale toscana - Editrice Bibliografica, 1991, 2 voll.

³⁰ Per le ricadute, anche positive, degli interventi attuati durante la Reggenza da Francesco Stefano di Lorena in ambito teatrale cfr. almeno C. PAGNINI, *Il teatro del Cocomero a Firenze (1701-1748). Accademici impresari per due dinastie*, Firenze, Le Lettere, 2017, pp. 131-148 e *passim*.

³¹ «Al momento è aperto un solo teatro. Gli attori sono di scarso talento e le rappresentazioni, se possibile, ancora peggiori; anche se è poco gentile criticare, dato che le *pièces* sono sempre messe in scena in onore degli inglesi. [...] Il teatro è comodo ma niente di notevole; viene chiamato il Piccolo Teatro, per distinguerlo da un altro, dove in un'altra stagione si rappresentano opere liriche eseguite con grande qualità». A. MILLER RIGGS, *Letters from Italy: Describing the Manners, Customs, Antiquities, Paintings, &c. of that Country, in the Years MDCCLXX and MDCCLXXI, to a friend residing in France. In Two Volumes*, London, Edward and Charles Dilly, 1777, vol. II, pp. 1-16: 15 (lettera n. xxx, datata Firenze, primo gennaio 1771). Quando non diversamente indicato, le traduzioni sono mie.

Considerazioni che trovano eco nell'epistolario del medico inglese Samuel Sharp, giunto a Firenze il 19 aprile 1766 dopo aver soggiornato alcuni mesi a Venezia, Padova, Loreto, Roma e Napoli:

There is but one theatre open at *Florence*, just at this juncture, and there is seldom more than one at a time, except in the season of the Carnival, when the rage of frequenting spectacle is such in *Italy*, that in this small city, the people fill six or seven houses every night [...]. There are, however, at *Florence*, but three considerable theatres, one very large, and two of about the dimension of that in *Drury-lane*. The large one is dedicated to the serious Opera, the other two to Comedy and Burlettas. Upon a calculation, I find, that, though the extent of the house, now open, be equal to that of *Drury-Lane*, it does not contain near the number of people, from the nature of its form, there being no galleries, (where so many hundreds croud together with us) but consisting merely of boxes and pit. The pit I apprehend to be twice as big as ours, but the boxes must be incommodiously crammed to receive seven hundred people; whereas, if I remember rightly, our two galleries alone will hold near a thousand.³²

Le due lettere possono essere considerate una testimonianza abbastanza affidabile di quanto Pietro Leopoldo trovò al suo arrivo a Firenze nel settembre del 1765. Una situazione inaccettabile per il nuovo granduca, che conosceva bene l'importanza politica dello spettacolo e che poteva vantare una solida e raffinata formazione artistica e musicale impartitagli per volontà della madre Maria Teresa d'Austria. Lo svolgimento delle sue giornate alla corte viennese era stato molto simile a quello predisposto per il fratello Giuseppe, seppur maggiormen-

³² «Al momento c'è un solo teatro aperto a Firenze, e di solito non ce n'è mai più di uno aperto contemporaneamente, salvo durante il carnevale, quando la passione per gli spettacoli in Italia è tale che in questa piccola città la gente riempie sei o sette teatri ogni sera [...]. A Firenze ci sono comunque solo tre teatri rilevanti: uno molto grande e due delle dimensioni di quello di Drury Lane. Il teatro grande è dedicato all'opera seria, gli altri due alla commedia e alla burletta. Facendo un calcolo, scopro che, sebbene la dimensione del teatro attualmente aperto è pari a quella del Drury Lane, non contiene nemmeno lontanamente lo stesso numero di persone, a causa della sua forma, poiché non ha loggione (dove da noi si accalcano centinaia di persone), ma è costituito soltanto da palchi e platea. La platea credo sia il doppio della nostra, ma i palchi potrebbero contenere settecento persone solo se stipate in modo scomodo; mentre, se ricordo bene, solo i nostri due loggioni possono contenere quasi mille persone». S. SHARP, *Letters from Italy, describing the customs and manners of that country in the years 1765, and 1766. To which is annexed, an admonition to gentlemen who pass the Alps, in their tour through Italy*, London, R. Cave, [1766], pp. 236-244: 236-238 (lettera n. XLVII, datata Firenze, 2 maggio 1766). La lettera prosegue con dettagliate considerazioni sugli spettacoli e sugli attori, valutati sulla base di un frequente preconcetto sulla supremazia morale e intellettuale inglese contro cui polemizzò Giuseppe Baretti, che nel 1768 pubblicò un intervento a difesa della cultura italiana. Cfr. G. BARETTI, *An account of the Manners and Customs of Italy*, in ID., *Opere*, a cura di F. FIDO, Milano, Rizzoli, 1967, pp. 611-646. Si veda anche, in questo stesso volume, il contributo di Piermario Vescovo.

te orientato all'apprendimento dell'arte della guerra e della scienza militare. Il programma educativo settimanale prevedeva quotidiane lezioni di latino, storia, geografia, scrittura e lettura in tedesco, mentre due pomeriggi erano dedicati alle esercitazioni di musica e tre a quelle di danza.³³ Il 24 gennaio 1765, pochi mesi prima della partenza per l'Italia, Pietro Leopoldo aveva diretto al cembalo la prima de *Il parnaso confuso* di Gluck su libretto di Pietro Metastasio,³⁴ allestito in occasione dei festeggiamenti per le seconde nozze del fratello Giuseppe con Maria Giuseppa di Baviera, dimostrando la propria sapienza anche come musicista praticante.³⁵

Certamente la conoscenza della musica e della danza rientravano tra le competenze che ci si aspettava da un gentiluomo del Settecento e una tradizione di lunga data incoraggiava i principi e le principesse asburgiche ad avere spiccate competenze musicali. Ma alla base della formazione di Pietro Leopoldo c'era anche il presupposto che, in quanto sovrano, avrebbe dovuto prendere decisioni cruciali sulla vita teatrale e musicale del suo regno, tanto più dopo la morte del fratello maggiore Carlo, che gli riservò la successione al granducato. Non sorprendono dunque i numerosi regolamenti da lui emanati in materia di spettacolo, che «contribuirono a isolare la Toscana dal resto della Penisola e determinarono una pratica teatrale che rese il granducato un *unicum* su cui vale senz'altro la pena di indagare in modo più approfondito».³⁶

³³ Cfr. M. VERGA, *Maria Teresa d'Austria. Storia e mito di una sovrana dell'Europa del XVIII secolo*, Roma, Salerno editrice, 2024, pp. 158-159 e ss. Sulla giovinezza di Leopoldo a Vienna cfr. anche WANDRUSZKA, *Leopold II*, cit., vol. I, pp. 15-120.

³⁴ Spettacolo che aveva visto la partecipazione di quattro arciduchesse – Elisabetta, Maria Amalia, Maria Giuseppa e Maria Carolina – nei ruoli principali di Apollo e delle tre Muse Melpomene, Euterpe ed Erato, mentre i tre figli più piccoli di Maria Teresa – Ferdinando, Maria Antonia e Massimiliano – danzarono in compagnia di otto giovani nobili nel *ballet d'action Le triomphe de l'Amour*, con la coreografia di Franz Hilverding. Cfr. A. SOMMER-MATHIS, 'Il Parnaso confuso' e altre feste teatrali della corte viennese nel Settecento, in *La festa teatrale nel Settecento dalla corte di Vienna alle corti d'Italia*. Atti del Convegno internazionale di studi (Venaria [To], 13-14 novembre 2009), a cura di A. COLTURATO e A. MERLOTTI, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2011, pp. 31-51.

³⁵ John A. Rice segnala una lettera del 1762 in cui il tutore di Leopoldo, il conte Franz Thurn, riferiva a Maria Teresa che l'arciduca quindicenne «era molto più incline al clavicembalo che al violino» a cui l'imperatrice rispose: «il violino deve essere curato, ed è già la quarta colta che viene ordinato». J.A. RICE, *Grand Duke Pietro Leopoldo's Musical Patronage in Florence. 1765-1790, as Reflected in the Ricasoli Collection*, online-Veröffentlichung <https://sites.google.com/site/johnaricecv/grand-duke-pietro-leopold-s-musical-patronage-in-florence-1760-1790-as-reflected-in-thericasoli-collection> (ultimo accesso: 6 settembre 2025).

³⁶ A. TACCHI, *Della 'Regolata' vita teatrale fiorentina (1765-1790)*, tesi di dottorato in Storia dello spettacolo, Università degli Studi di Firenze, VI ciclo, 1994, tutor prof. Siro Ferrone, p. v. Sulle riforme di Pietro Leopoldo, che per motivi di spazio non avremo modo di approfondire, cfr. anche M.I. ALIVERTI, *Breve storia di un progetto leopoldino (1779-88)*, in *Il teatro dell'illuminismo*, «Quaderni di teatro», III, 1981, 11, pp. 21-33; A. TACCHI, *La vita teatrale a Firenze in età leopoldina*:

Il suo governo fu caratterizzato da un notevole mecenatismo. Pietro Leopoldo assunse al suo servizio musicisti e cantanti; finanziò un'orchestra, un coro e un maestro di cappella per l'esecuzione di musiche sacre a corte, in Duomo e nelle principali chiese cittadine; si assicurò che i numerosi figli ricevessero un'adeguata istruzione musicale, garantendo così sostentamento e un'importante fonte di prestigio a diversi professionisti.³⁷ Ma la sua azione di sostegno allo spettacolo si mosse anche in altre direzioni. Se, come accennato, contribuì a far conoscere i gusti della corte viennese e ad aggiornare il repertorio, aprendolo alle novità d'Oltralpe, dall'altra promosse e sponsorizzò le 'risorse' locali attraverso un innovativo meccanismo di tutela e protezionismo del mercato, tanto più importante in un momento di forte crisi economica come quello che stava attraversando l'Europa. Oltre ad assumere in prevalenza artisti legati al granducato³⁸ e a favorire la musica per pianoforte, di cui i toscani erano abili costruttori (prediligendola rispetto a quella per clavicembalo da lui amata e praticata alla corte viennese), agevolò con un'adeguata normativa le compagnie di attori locali,³⁹ escludendo i comici forestieri ad eccezione dei francesi:

Siano esclusi dal rappresentare nei teatri di Toscana i comici italiani forestieri, o siano istrioni, i giocolatori di corda e di equilibri ed ogni forestiere che esibisca nei teatri qualunque altro genere di spettacolo; saranno eccettuati i soli professori forestieri di musica e di ballo ed i comici francesi, ogni altra compagnia comica nei teatri di Toscana dovrà essere nazionale.⁴⁰

ovvero, tutto sotto controllo, in *Per Ludovico Zorzi*, a cura di S. MAMONE, «Medioevo e Rinascimento», VI, n.s. III, 1992, pp. 361-373.

³⁷ Cfr. M. DE ANGELIS, *La felicità in Etruria. Melodramma, impresari, musica, virtuosi: lo spettacolo nella Firenze dei Lorena*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1990.

³⁸ Tra il 1766 e il 1776 almeno sette cantanti professionisti – quasi tutti di origine toscana e già noti a Vienna – poterono fregiarsi nei libretti del titolo di «virtuoso del Granduca di Toscana» o «al servizio del Granduca di Toscana»: Giacomo Veroli, Tommaso Guarducci, Giovanni Manzoli, Giusto Ferdinando Teducci, Antonio Boscoli, Giovan Battista Gherardi e Antonio Goti. Cfr. RICE, *Grand Duke Pietro Leopoldo's Musical Patronage in Florence*, cit., tav. 1.

³⁹ Significativo per comprendere il ruolo di rilievo che il teatro rivestiva in programma politico-sociale leopoldino è il progetto, portato avanti dal granduca tra il 1786 e 1788, di istituire a Firenze un teatro stabile finanziato direttamente dal sovrano in cui concentrare il maggior numero di spettacoli e, parallelamente, di riformare l'intera organizzazione teatrale del granducato. Ne resta testimonianza in un fascicolo, assai dettagliato, conservato nel fondo *Segreteria di Gabinetto* dell'Archivio di Stato di Firenze (di seguito ASFi), intitolato *Progetto di un nuovo sistema per i teatri e di una nuova accademia da stabilirsi in S. Niccolò, che non ha avuto effetto* (filza 118). Sul documento cfr. ALIVERTI, *Breve storia di un progetto leopoldino* (1779-88), cit.

⁴⁰ *Bandi e ordini del Granducato di Toscana pubblicati in Firenze dal dì primo gennaio 1780 a tutto dicembre 1782. Raccolti posteriormente per ordine successivo de' tempi con il sommario de' medesimi disposto con ordine alfabetico di materie e di tribunali. Codice decimo*, In Firenze, per Gaetano Cambiagi stampatore granducale, 1782, Bando XI.

Non mancò neanche il sostegno all'attività delle sale teatrali cittadine – in particolare a quelle di via della Pergola, di via del Cocomero, della piazza Vecchia di Santa Maria Novella e di via Santa Maria – e agli impresari delle altre città toscane, tra cui Pisa, Siena, Lucca e Livorno. In un crescendo che risulta evidente dal confronto dei documenti. Nella primavera del 1767 l'impresario Giovanni Roffi, nel dedicare *A sua Altezza Reale Maria Luisa infanta di Spagna, Arciduchessa d'Austria, ec. ec. ec. e Granduchessa di Toscana* il libretto de *Il matrimonio per concorso* di Gaetano Martinelli, in scena al teatro del Cocomero, non poté esimersi dall'esprimere gratitudine per l'eccezionale «Patrocinio Sovrano del quale gode questo Teatro» e, con un'evidente *captatio benevolentiae*, arrivò ad «asserir francamente esser giunta l'epoca fortunata del loro risorgimento in Toscana», alludendo alle «sceniche rappresentazioni», che, grazie al supporto finanziario della casa regnante, «verranno invidiate, o almeno imitate ben presto da quelle più culte straniere Nazioni». ⁴¹ Neanche un anno dopo, nel 1768, l'impresario del teatro di via Santa Maria, Antonio Fabbrini, non esiterà a chiedere al granduca un sussidio annuale, quasi fosse già un'usanza codificata. ⁴² Ma sarà solo intorno al 1780 che diventerà consuetudine presentare alla corte le fatture della stagione teatrale per ottenere rimborsi proporzionati alle spese. ⁴³ Tali finanziamenti avevano indubbiamente l'obiettivo di far dipendere sempre più l'attività degli impresari dal granduca, che poteva così influenzare la programmazione e la scelta delle compagnie, ma permisero anche di migliorare la qualità delle produzioni e di ammodernare i teatri, spesso fatiscenti.

Il processo di rinnovamento dell'architettura teatrale toscana si mise in moto molto lentamente. Se nella prima parte del secolo erano stati portati avanti alcuni significativi lavori di adattamento e consolidamento degli edifici principali, in modo da adeguarli ai rinnovati modelli architettonici, ⁴⁴ il Consiglio di

⁴¹ *Il matrimonio per concorso. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi in Firenze nel teatro di via del Cocomero nella primavera dell'anno 1767. Sotto la protezione dell'a.r. [...] Pietro Leopoldo [...] Granduca di Toscana*, Firenze, si vende da Anton. Giuseppe Pagani, libraio alle Scalere di Badia, 1767, pp. 3-4.

⁴² Cfr. ASFi, *Imperiale e Reale Corte*, filza 202, n. 117. L'appello di Fabbrini ebbe almeno in parte successo: in una nota in testa alla lettera si legge che fu concessa all'impresario la somma di Lire 333.68, anche se non si fa menzione di un sussidio annuale.

⁴³ I registri dei pagamenti granducali mostrano che nel 1780 la corte concesse un totale di 11.245 lire a cinque impresari per coprire i costi delle produzioni teatrali durante il carnevale. Cfr. *Pagamenti effettuati dalla corte granducale agli impresari d'opera di Firenze per i servizi prestati durante il carnevale 1780*, ASFi, *Imperiale e Reale Corte*, filza 1757, n. 9.

⁴⁴ Opportuno ricordare la presenza di Antonio Bibiena, reduce dalle esperienze viennesi, e i suoi interventi nella ricostruzione del teatro dei Rinnovati a Siena (1752), nei teatrini di Colle e di Pistoia (1754-1755) e nel rinnovo delle scene del teatro della Pergola (1755). Cfr. E. GARBERO ZORZI, *La vicenda toscana della 'nuova forma' dei teatri di Antonio Galli Bibiena*, in *I Galli Bibiena*,

Reggenza non aveva mostrato particolari urgenze in questo settore. Dal canto loro, le accademie e i proprietari non erano facilmente disposti a impegnarsi in nuovi investimenti.⁴⁵ L'incendio del Théâtre du Palais-Royal di Parigi, nel 1763, costrinse però il governo a prendere provvedimenti. L'incidente aveva destato scalpore in tutta Europa e aveva sollevato un acceso dibattito sulla sicurezza dei luoghi di spettacolo. Così, sulla base di un sovrano rescritto dell'8 agosto 1765 e di un decreto dei Capitani di Parte della città di Firenze, datato 21 maggio 1766, i tecnici granducali avevano iniziato una accurata e regolare opera di monitoraggio delle sale toscane,⁴⁶ coinvolgendo architetti del calibro di Giulio Mannaioni, Giuseppe Del Rosso e Niccolò di Gasparo Paoletti. Le azioni intraprese a seguito dei controlli, volte al rinnovo, alla ristrutturazione, alla ricostruzione e, in alcuni casi, alla costruzione *ex novo* delle sale, permise l'aggiornamento del linguaggio locale sulle più innovative idee illuministiche sull'architettura e sulla scenografia.

Esemplificativo il caso di Livorno.⁴⁷ A metà Settecento la città disponeva di un unico edificio teatrale, il San Sebastiano,⁴⁸ ottenuto recuperando il seicen-

una dinastia di architetti e scenografi. Atti del convegno (Bibbiena, 26-27 maggio 1995), a cura di D. LENZI, Bibbiena, Accademia Galli Bibbiena, 1997, pp. 83-98; *Lo «spettacolo meraviglioso». Il teatro della Pergola: l'opera a Firenze*, catalogo della mostra a cura di M. DE ANGELIS *et al.* (Firenze, 6 ottobre-30 dicembre 2000), Roma-Firenze, Ufficio centrale per i beni archivistici-Polistampa, 2000, pp. 168-169, scheda 3.2.14. (di E. GARBERO ZORZI); G. SAMBUSIDA, *Nuovi documenti sul teatro pistoiense di Antonio Bibbiena*, «Annali del Dipartimento di Storia dell'Arte e dello Spettacolo dell'Università di Firenze», n.s., XI, 2010, pp. 87-130. Utile anche M. SAJOUS D'ORIA, *Gli illuministi a teatro: l'eredità dei Bibbiena nei trattati del secondo Settecento*, in *I Bibbiena. Una famiglia in scena: da Bologna all'Europa*, a cura di D. GALLINGANI, Firenze, Alinea, 2000, pp. 67-74.

⁴⁵ Cfr. L. ZAMBELLI, F. TEI, *A teatro con i Lorena. Feste, personaggi e luoghi scenici nella Firenze granducale*, Firenze, Edizioni Medicea, 1987; M.I. ALIVERTI, F. GIUNTINI, *Spettacoli, musica e teatro*, in *Storia della civiltà toscana*, IV. *L'età dei Lumi*, a cura di F. DIAZ, Firenze, Le Monnier, 1999, pp. 245-290: 248.

⁴⁶ Per un censimento delle sale teatrali toscane cfr. *I teatri storici della Toscana. Censimento documentario e architettonico*, a cura di E. GARBERO ZORZI e L. ZANGHERI, Firenze-Roma, Giunta regionale toscana - Multigrafica, 1990-2000, 8 voll. Per un aggiornamento sui teatri di Firenze si vedano le schede da me pubblicate in *Eredità Culturali Aperte Digitali. Studio, gestione e valorizzazione delle eredità culturali del territorio fiorentino come contributo agli Obiettivi dello Sviluppo Sostenibile*, <https://ecadi.sagas.unifi.it/> (ultimo accesso: 6 settembre 2025).

⁴⁷ Cfr. L. SPINELLI, *Lo Stanzone delle Commedie di Livorno: esportazione del sistema operistico di corte (1686-1713)*, «Medioevo e Rinascimento», XVII, 2003, pp. 409-443; *Id.*, *Luoghi e figure dello spettacolo livornese. Gli impresari, i principi, le accademie nel Seicento*, «Nuovi studi livornesi», XIII, 2006, pp. 69-105; S. MAZZONI, *Teatri e opera nel Settecento: Livorno*, in *Theatre Spaces for Music in 18th-Century in Europe*, a cura di I. YORDANOVA, G. RAGGI, M.I. BIGGI, Wien, Hollitzer, 2020, pp. 321-385; *Id.*, *Nel XVIII secolo: Livorno l'Italia l'Europa la Russia (e ritorno)*, cit., pp. 393-542.

⁴⁸ Cfr. S. MAZZONI, *Lo Stanzone delle Commedie*, in *La fabbrica del «Goldoni». Architettura e cultura teatrale a Livorno (1658-1847)*, catalogo della mostra, ordinatori E. GARBERO ZORZI, S. MAZZONI, L. ZANGHERI (Livorno, 27 maggio-2 luglio 1989), Venezia, Marsilio, 1989, pp. 83-90.

tesco Stanzone delle Commedie, destinato alle recite dei comici di professione. Situato nei pressi della zona portuale, il teatro, attivo almeno dal 1658, fu gestito dal cetto medio livornese fino a quando non entrò nell'orbita medicea grazie alla protezione accordata da Ferdinando de' Medici, che non si peritò di far «disfare, e rifare in parte il palco, e scene di questo pubblico teatro».⁴⁹ Sul finire del XVII secolo la sala, che inizialmente aveva una pianta a U allungata, assunse il più moderno andamento a ferro di cavallo e nel 1758 fu dotata di ottantasette palchetti distribuiti su quattro ordini, a fronte dei quarantuno «stanzini» iniziali disposti su tre livelli.⁵⁰ Nonostante ciò, nel 1778 l'edificio aveva ancora un aspetto piuttosto modesto e, come rilevarono gli architetti granducali, le norme di sicurezza non era rispettate.⁵¹

Si determinò così di fabbricare un nuovo teatro. La decisione venne ufficialmente formalizzata tra il marzo e l'aprile del 1779, quando l'imprenditore-editore Pietro Gaetano Bicchierai – che nel 1769 aveva già rivolto a Pietro Leopoldo una supplica per pubblicare a Livorno la ricordata edizione della *Encyclopedie* –⁵² chiese e ottenne il permesso di edificare la sala a condizione che, conclusi i lavori, venisse demolito l'ormai vetusto San Sebastiano, da lui acquistato nel 1773.⁵³

Per la costruzione Bicchierai scelse una prestigiosa zona di Livorno, non lontano dalla sede principale del potere politico. Una collocazione urbanistica che sottintendeva «il carattere d'istituzione civile conferito alla fabbrica. Un teatro prossimo al più signorile quartiere della città, non distante dal palazzo granducale, dall'edificio della comunità, dal duomo. In breve: un teatro per la città».⁵⁴

Il nuovo teatro degli Avvalorati, chiamato anche degli Armeni per la prossimità alla chiesa di quella Nazione,⁵⁵ fu inaugurato tre anni dopo, nel 1782, con la messa in scena in prima assoluta de *L'Adriano in Siria* di Pietro Metastasio, musicato *ex novo* da Luigi Cherubini.⁵⁶ Il libretto non era una novità per il pubblico

⁴⁹ Lettera del residente livornese alla segreteria granducale, Livorno, 27 aprile 1693, cit. in SPINELLI, *Luoghi e figure dello spettacolo livornese*, cit., p. 103, n. 109.

⁵⁰ Cfr. MAZZONI, *Teatri e opera nel Settecento: Livorno*, cit., p. 328.

⁵¹ C. VENTURI, *Il teatro delle commedie in Livorno*, Livorno, Tipografia O. Debatte & F., 1986, pp. 21-22.

⁵² Cfr. G. CHIAPPINI, *La stamperia dell'Enciclopedia francese a Livorno*, «Comune notizie. Rivista del Comune di Livorno», 2004, 47-48, pp. 49-62: 51.

⁵³ Cfr. *Istanza di Pietro Gaetano Bicchierai, Gasparo Chiesa e Jacob Aghib per ottenere il permesso di costruire un nuovo teatro*, 20 marzo 1779, e *Concessione di Pietro Leopoldo a Gaetano Bicchierai e suoi associati circa la costruzione di un nuovo teatro*, 17 aprile 1779, Livorno, Archivio di Stato, *Lettere civili*, anno 1779, Governatore, filza 19, n. 1.

⁵⁴ MAZZONI, *Teatri e opera nel Settecento: Livorno*, cit., p. 332.

⁵⁵ Cfr. S. MAZZONI, *Il teatro degli Avvalorati*, in *La fabbrica del «Goldoni»*, cit., pp. 91-105.

⁵⁶ Cfr. *L'Adriano in Siria dramma in musica da rappresentarsi nel nuovo teatro degli Armeni*

livornese. L'opera era già andata in scena nel 1754 con musiche di Giuseppe Scarlatti⁵⁷ ed era stata ripresa nel 1767 con accompagnamento di autore ignoto,⁵⁸ ma «la riscrittura musicale delle opere serie era allora consuetudine. Una sorta di 'remake' che riproponeva agli spettatori testi letterari già noti ma rinnovati sul piano della musica, del cast, della messa in scena. Una nuova drammaturgia al servizio di uno spettacolo nuovo che attraeva il pubblico».⁵⁹ Fu anche per questo che l'esperto impresario Ferdinando Cerri, già attivo nei teatri veneziani, puntò tutto sulle nuove musiche e sulle scenografie, che furono commissionate a Pietro Gonzaga e realizzate dai suoi collaboratori Giovanni Pedroni e Baldassarre Bevagna. I movimenti delle macchine furono coordinati dal livornese Luigi Gigli, impegnato quella sera anche come direttore del palcoscenico in modo da garantire la migliore armonia possibile tra il funzionamento degli apparati meccanici e tecnici e le esigenze dei professionisti impegnati nello spettacolo.⁶⁰

Ciò che più interessa ai fini del nostro discorso è che il teatro sorse per iniziativa di Bicchierai,⁶¹ aspirante riformatore del teatro italiano, ammiratore di Shakespeare e di Goldoni, autore di tragedie dedicate a Pietro Leopoldo.⁶² Bicchierai era convinto che l'edificazione di una nuova sala fosse «il primo passo per perfezionare il nostro teatro», per cui «sarà di bene, e giudiziosamente costruirlo».⁶³ Nonostante ciò non si hanno notizie sull'architetto a cui vennero affidati i lavori. Presso l'Archivio di Stato di Livorno è conservata una *Minuta di scritta fra Pietro Gaetano Bicchierai, e i Capi Maestri Muratori Gaspero, e Giovan Battista Bonamici dai quali [fu] eseguita la costruzione del nuovo Teatro degli Armeni* che fa ipotizzare che l'impresario affidò la progettazione a competenti maestranze locali da lui dirette.⁶⁴ Certo è che i risultati non delusero. La sala venne dotata di cinque ordini di palchi distribuiti su una moderna pianta ovata.

in Livorno la primavera dell'anno 1782. Dedicato all'illustrissimo, e clarissimo sig. senatore conte cavalier bali Federigo Barbolani da Montauto governatore della città, e porto di Livorno, Livorno, Falorni, [1782].

⁵⁷ Cfr. *Adriano in Siria* dramma per musica da rappresentarsi in Livorno nel teatro da San Sebastiano nel carnevale dell'anno 1754. Sotto la protezione di sua Maestà Imperiale dedicato a sua eccellenza milord Anna Holles Capel conte d'Essex, Livorno, Santini e compagni, [1754].

⁵⁸ Cfr. «Gazzetta toscana», 1767, n. 4, p. 20 (Livorno, 21 gennaio).

⁵⁹ MAZZONI, *Teatri e opera nel Settecento: Livorno*, cit., p. 348.

⁶⁰ Cfr. *ivi*, pp. 354-355.

⁶¹ MAZZONI, *Nel XVIII secolo: Livorno l'Italia l'Europa la Russia (e ritorno)*, cit., pp. 448 ss.

⁶² P. BICCHIERAI, *La Virginia e La Cleone* tragedie [...] con alcune considerazioni del medesimo sopra il teatro opera dedicata dall'autore all'altezza reale di Pietro Leopoldo [...]. Firenze, Stecchi e Pagani, 1767.

⁶³ *Ivi*, p. 62.

⁶⁴ Cfr. E. GARBERO ZORZI, L. ZANGHERI, *L'architettura teatrale nella provincia di Livorno*, in *I teatri storici della Toscana*, cit., vol. 2, p. 205.

L'innovativa forma, affermatasi nel corso del Settecento, era considerata ottimale sia per la visibilità che per l'acustica. Averla scelta dimostra le competenze architettoniche di Bicchierai, aggiornato sulle novità europee e a conoscenza delle riflessioni intorno alle piante dei teatri, ben oltre quanto illustrato nelle tavole dell'*Encyclopedie*.⁶⁵ Anche il prospetto esterno, di gusto neo-manieristico, fu progettato sul modello dei grandi esempi internazionali. La sala degli Avvalorati dichiarava così, in maniera inequivocabile, che anche la Toscana si era dotata di un edificio teatrale all'altezza delle più innovative teorie architettoniche europee.

Bibliografia

Manoscritti

- Appello di Giuseppe Fabbrini al granduca Pietro Leopoldo*, ASFi, Imperiale e Reale Corte, filza 202, n. 117.
- Pagamenti effettuati dalla corte granducale agli impresari d'opera di Firenze per i servizi prestati durante il carnevale 1780*, ASFi, Imperiale e Reale Corte, filza 1757, n. 9.
- Progetto di un nuovo sistema per i teatri e di una nuova accademia da stabilirsi in S. Niccolò, che non ha avuto effetto*, 1779-1788, ASFi, Segreteria di Gabinetto, filza 118.
- Istanza di Pietro Gaetano Bicchierai, Gasparo Chiesa e Jacob Aghib per ottenere il permesso di costruire un nuovo teatro*, 20 marzo 1779, Livorno, Archivio di Stato, *Lettere civili*, anno 1779, *Governatore*, filza 19, n. 1.
- Concessione di Pietro Leopoldo a Gaetano Bicchierai e suoi associati circa la costruzione di un nuovo teatro*, 17 aprile 1779, Livorno, Archivio di Stato, *Lettere civili*, anno 1779, *Governatore*, filza 19, n. 1.

Fonti a stampa e studi

- Adriano in Siria* dramma per musica da rappresentarsi in Livorno nel teatro da San Sebastiano nel carnevale dell'anno 1754. Sotto la protezione di sua Maestà Imperiale dedicato a sua eccellenza milord Anna Holles Capel conte d'Essex, Livorno, Santini e compagni, [1754].
- L'Adriano in Siria* dramma in musica da rappresentarsi nel nuovo teatro degli Armeni in Livorno la primavera dell'anno 1782. Dedicato all'illustrissimo, e clarissimo sig. senatore conte cavalier bali Federigo Barbolani da Montauto governatore della città, e porto di Livorno, Livorno, Falorni, [1782].
- F. ALGAROTTI, *Saggio sopra l'opera in musica. Le edizioni di Venezia (1755) e di Livorno (1763)*, a cura di A. BINI, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1989.

⁶⁵ Per comprenderlo basta leggere le acute *considerazioni* sopra i teatri pubblicate da BICCHIERAI ne *La Virginia* e *La Cleone*, cit.

- M.I. ALIVERTI, *Breve storia di un progetto leopoldino (1779-88)*, in *Il teatro dell'illuminismo*, «Quaderni di teatro», III, 1981, 11, pp. 21-33.
- M.I. ALIVERTI, F. GIUNTINI, *Spettacoli, musica e teatro*, in *Storia della civiltà toscana*, IV. *L'età dei Lumi*, a cura di F. DIAZ, Firenze, Le Monnier, 1999, pp. 245-290: 248.
- AMATi - Archivio multimediale degli Attori Italiani, <https://amati.unifi.it/app/#/> (ultimo accesso: 16 settembre 2025).
- C. BALDI, *Marco Coltellini librettista toscano a Vienna*, in *Il teatro musicale italiano nel sacro romano impero nei secoli XVII e XVIII*. Atti del VII convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII (Lovenjo di Menaggio [Co], 15-17 luglio 1997), a cura di A. COLZANI *et al.*, Como, A.M.I.S., 1999, pp. 499-507.
- Bandi e ordini del Granducato di Toscana pubblicati in Firenze dal dì primo gennaio 1780 a tutto dicembre 1782. Raccolti posteriormente per ordine successivo de' tempi con il sommario de' medesimi disposto con ordine alfabetico di materie e di tribunali. Codice decimo*, In Firenze, per Gaetano Cambiagi stampatore granducale, 1782.
- G. BARETTI, *An account of the Manners and Customs of Italy*, in *Id.*, *Opere*, a cura di F. FIDO, Milano, Rizzoli, 1967, pp. 611-646.
- P. BICCHIERAI, *La Virginia e La Cleone tragedie [...] con alcune considerazioni del medesimo sopra il teatro opera dedicata dall'autore all'altezza reale di Pietro Leopoldo [...]*. Firenze, Stecchi e Pagani, 1767.
- G. BIAGI RAVENNI, *Calzabigi e dintorni: Boccherini, Angiolini, la Toscana e Vienna*, in *La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi*. Atti del convegno di studi (Livorno, 14-15 dicembre 1987), a cura di F. MARRI, Firenze, Olschki, 1989, pp. 29-71.
- F. BORRONI SALVADORI, *Personaggi inglesi inseriti nella vita fiorentina del Settecento: Lady Walpole e il suo ambiente*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXVII, 1983, 1, pp. 83-124.
- G. CHIAPPINI, *La stamperia dell'Enciclopedia francese a Livorno*, «Comune notizie. Rivista del Comune di Livorno», 2004, 47-48, pp. 49-62.
- G. CICALI, *Teatro ed eresia nel Settecento italiano*, Roma, Bulzoni, 2021.
- A. CONTINI, *Concezioni della sovranità e vita di corte in età leopoldina (1765-1790)*, in *La corte di Toscana dai Medici ai Lorena*, a cura di A. BELLINAZZI e A. CONTINI, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per gli archivi, 2002, pp. 129-220.
- A. CONTINI, *La Reggenza lorenese tra Firenze e Vienna. Logiche dinastiche, uomini e governo (1737-1766)*, Firenze, Olschki, 2002.
- Corago. Progetto cantanti: <https://site.unibo.it/corago-dbc/it/progetto/cantanti> (ultimo accesso: 16 settembre 2025).
- S. CORRIERI, *Marco Coltellini da stampatore a poeta di corte*, in *La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi*. Atti del convegno di studi (Livorno, 14-15 dicembre 1987), a cura di F. MARRI, Firenze, Olschki, 1989, pp. 203-216;
- La Corte in Archivio. Apparati, cultura, arte e spettacoli alla corte lorenese di Toscana*, catalogo della mostra a cura di A. CONTINI e P. MARCHI (Firenze, 15 dicembre 1997 - 15 marzo 1998), Livorno, Sillabe, 1997.
- M. DE ANGELIS, *La felicità in Etruria. Melodramma, impresari, musica, virtuosi: lo spettacolo nella Firenze dei Lorena*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1990.
- F. DESEINE, *Nouveau voyage d'Italie*, Lion, J. Thioly, 1699.

- F. DIAZ, *I Lorena in Toscana. La Reggenza*, Torino, Utet, 1988.
- DISME - *Dissemination of Italian Spectacle Model in Europe*, a cura di F. COTTICELLI, R. GUARDENTI e P. VESCOVO, Firenze, FUP, 2025, <https://disme.unifi.it/> (ultimo accesso: 6 settembre 2025).
- C.S. ELLIS, P. GIBBIN, *Lord Cowper. Un conte inglese a Firenze nell'età dei Lumi*, Firenze, Polistampa, 2022.
- Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Livourne, de l'Imprimerie de la société, 1770-1779, 33 voll.
- Eredità Culturali Aperte Digitali. Studio, gestione e valorizzazione delle eredità culturali del territorio fiorentino come contributo agli Obiettivi dello Sviluppo Sostenibile*, <https://ecadi.sagas.unifi.it/> (ultimo accesso: 6 settembre 2025).
- Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena*, vol. IV, *L'età lorenese. La Reggenza e Pietro Leopoldo*, a cura di R. ROANI, introd. di M. GREGORI, Firenze, Ente Cassa di risparmio di Firenze - Edifir, 2009.
- E. GARBERO ZORZI, *La vicenda toscana della 'nuova forma' dei teatri di Antonio Galli Bibbiena*, in *I Galli Bibbiena, una dinastia di architetti e scenografi*. Atti del convegno (Bibbiena, 26-27 maggio 1995), a cura di D. LENZI, Bibbiena, Accademia Galli Bibbiena, 1997, pp. 83-98.
- «Gazzetta toscana», 21 gennaio 1767.
- «Gazzetta Toscana», 13 agosto 1768.
- «Gazzetta toscana», 16 novembre 1771.
- E. GIBSON, *Earl Cowper in Florence and His Correspondence with the Italian Opera in London*, «Music & Letters», 1987, 68, pp. 235-252.
- O. GORI, *Una corte dimezzata. La reggia di Pietro Leopoldo*, in *Vivere a Pitti. Una reggia dai Medici ai Savoia*, a cura di S. BERTELLI e R. PASTA, Firenze, Olschki, 2003, pp. 291-349.
- Grand Tour. Il viaggio in Toscana dei viaggiatori inglesi e francesi dalla fine del XVII secolo agli inizi del XIX secolo*, a cura della Biblioteca nazionale centrale di Firenze, <http://grandtour.bncf.firenze.sbn.it/> (ultimo accesso: 6 febbraio 2025).
- A. LAY, *Un editore illuminista: Giuseppe Aubert nel carteggio con Beccaria e Verri*, Torino, Accademia delle Scienze, 1973 pp. 20-31.
- La Livornina. Alle origini di Livorno, città cosmopolita in età moderna*, a cura di L. FELICI, Roma, Viella, 2024.
- M.G. MANENTI, *La massoneria italiana. Dalle origini al nuovo millennio*, Roma, Carocci, 2024.
- C. MANGIO, *Censura granducale, potere ecclesiastico ed editoria in Toscana: l'edizione livornese dell'Encyclopédie*, «Studi settecenteschi», XVI, 1996, pp. 191-219.
- A. MARTINA, *Orfeo-Orphée di Gluck. Storia della trasmissione e della recezione*, Firenze, Passigli, 1995.
- Il matrimonio per concorso. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi in Firenze nel teatro di via del Cocomero nella primavera dell'anno 1767. Sotto la protezione dell'a.r. [...] Pietro Leopoldo [...] Granduca di Toscana*, Firenze, si vende da Anton. Giuseppe Pagani, libraio alle Scalere di Badia, 1767.
- S. MAZZONI, *Lo Stanzone delle Commedie*, in *La fabbrica del «Goldoni». Architettura e cultura teatrale a Livorno (1658-1847)*, catalogo della mostra, ordinatori E. GARBERO

- ZORZI, S. MAZZONI, L. ZANGHERI (Livorno, 27 maggio-2 luglio 1989), Venezia, Marsilio, 1989, pp. 83-90.
- S. MAZZONI, *Il teatro degli Avvalorati*, in *La fabbrica del «Goldoni». Architettura e cultura teatrale a Livorno (1658-1847)*, catalogo della mostra, ordinatori E. GARBERO ZORZI, S. MAZZONI, L. ZANGHERI (Livorno, 27 maggio-2 luglio 1989), Venezia, Marsilio, 1989, pp. 91-105.
- S. MAZZONI, *Teatri e opera nel Settecento: Livorno*, in *Theatre Spaces for Music in 18th-Century in Europe*, a cura di I. YORDANOVA, G. RAGGI, M.I. BIGGI, Wien, Hollitzer, 2020, pp. 321-385.
- S. MAZZONI, *Europa in festa. Lo spettacolo dal Cinquecento all'Ottocento*, Firenze, Polistampa, 2024.
- Melodramma spettacolo e musica nella Firenze dei Lorena: Francesco I, Pietro Leopoldo, Ferdinando III (1750-1800): repertorio*, a cura di M. DE ANGELIS, Firenze, Giunta regionale toscana - Editrice Bibliografica, 1991, 2 voll.
- A. MILLER RIGGS, *Letters from Italy: Describing the Manners, Customs, Antiquities, Paintings, &c. of that Country, in the Years MDCCLXX and MDCCLXXI, to a friend residing in France. In Two Volumes*, London, Edward and Charles Dilly, 1777.
- B. MOLONEY, *Florence and England. Essays on Cultural Relations in the Second Half of the Eighteenth Century*, Firenze, Olschki, 1969.
- M.A. MORELLI TIMPANARO, *Per una storia di Andrea Bonducci (Firenze, 1715-1766): lo stampatore, gli amici, le loro esperienze culturali e massoniche*, Roma, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, 1996.
- Orfeo ed Euridice. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di via del Cocomero nell'autunno dell'anno 1771. Sotto la protezione dell'A.R. del Serenissimo Pietro Leopoldo [...] Gran Duca di Toscana*, Firenze, appresso Anton. Giuseppe Pagani, 1771.
- C. PAGNINI, *Il teatro del Cocomero a Firenze (1701-1748). Accademici impresari per due dinastie*, Firenze, Le Lettere, 2017.
- R. PASTA, *L'editoria e la circolazione del pensiero a Livorno nel Settecento*, «Nuovi studi livornesi», X, 2002-2003, pp. 15-30.
- R. PASTA, *Pietro Leopoldo d'Asburgo-Lorena*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2015, vol. 83, pp. 563-573.
- G. POLIN, *Note sul processo creativo del 'Saggio sopra l'opera in musica' di Francesco Algarotti: una testimonianza di cultura europea*, in *Diplomacy and the Aristocracy as Patrons of Music and Theatre in the Europe of the Ancien Régime*, a cura di I. YORDANOVA e F. COTTICELLI, Wien, Hollitzer, 2019, pp. 453-470.
- J.A. RICE, *Grand Duke Pietro Leopoldo's Musical Patronage in Florence. 1765-1790, as Reflected in the Ricasoli Collection*, online-Veröffentlichung https://www.academia.edu/7023440/Grand_Duke_Pietro_Leopoldos_Musical_Patronage_in_Florence_1765_1790_as_Reflected_in_the_Ricasoli_Collection (ultimo accesso: 6 settembre 2025).
- M.F. ROBINSON, *The 1774 S. Carlo version of Gluck's «Orfeo»*, in *Gluck e la cultura italiana nella Vienna del suo tempo*. Atti del convegno (Siena, 1-4 settembre 1973), «Chigiana», 1975, 29-30, pp. 233-292.
- M. SAJOUS D'ORIA, *Gli illuministi a teatro: l'eredità dei Bibiena nei trattati del secondo*

- Settecento, in *I Bibiena. Una famiglia in scena: da Bologna all'Europa*, a cura di D. GALLINGANI, Firenze, Alinea, 2000, pp. 67-74.
- G. SAMBUSIDA, *Nuovi documenti sul teatro pistoiese di Antonio Bibiena*, «Annali del Dipartimento di Storia dell'Arte e dello Spettacolo dell'Università di Firenze», n.s., XI, 2010, pp. 87-130.
- S. SHARP, *Letters from Italy, describing the customs and manners of that country in the years 1765, and 1766. To which is annexed, an admonition to gentlemen who pass the Alps, in their tour through Italy*, London, R. Cave, [1766].
- P. SILVESTRI, *Teatro, spettacoli e società nella Firenze settecentesca: impressioni di viaggiatori francesi e inglesi*, in *Il teatro dei Medici*, premessa di L. ZORZI, «Quaderni di teatro», II, 1980, 7, pp. 238-261.
- A. SOMMER-MATHIS, 'Il Parnaso confuso' e altre feste teatrali della corte viennese nel Settecento, in *La festa teatrale nel Settecento dalla corte di Vienna alle corti d'Italia*. Atti del Convegno internazionale di studi (Venaria [To], 13-14 novembre 2009), a cura di A. COLTURATO e A. MERLOTTI, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2011, pp. 31-51.
- Lo «spettacolo meraviglioso». *Il teatro della Pergola: l'opera a Firenze*, catalogo della mostra a cura di M. DE ANGELIS et al. (Firenze, 6 ottobre-30 dicembre 2000), Roma-Firenze, Ufficio centrale per i beni archivistici-Polistampa, 2000.
- L. SPINELLI, *Lo Stanzone delle Commedie di Livorno: esportazione del sistema operistico di corte (1686-1713)*, «Medioevo e Rinascimento», XVII, 2003, pp. 409-443.
- L. SPINELLI, *Luoghi e figure dello spettacolo livornese. Gli impresari, i principi, le accademie nel Seicento*, «Nuovi studi livornesi», XIII, 2006, pp. 69-105.
- A. TACCHI, *La vita teatrale a Firenze in età leopoldina: ovvero, tutto sotto controllo*, in *Per Ludovico Zorzi*, a cura di S. MAMONE, «Medioevo e Rinascimento», VI, n.s. III, 1992, pp. 361-373.
- A. TACCHI, *Della 'Regolata' vita teatrale fiorentina (1765-1790)*, tesi di dottorato in Storia dello spettacolo, Università degli Studi di Firenze, VI ciclo, 1994, Tutor prof. Siro Ferrone.
- I teatri storici della Toscana. Censimento documentario e architettonico*, a cura di E. GARBEO ZORZI e L. ZANGHERI, Firenze-Roma, Giunta regionale toscana - Multigrafica, 1990-2000, 8 voll.
- G. TOCCHINI, *I fratelli d'Orfeo. Gluck e il teatro musicale massonico tra Vienna e Parigi*, Firenze, Olschki, 1998.
- C. VENTURI, *Il teatro delle commedie in Livorno*, Livorno, Tipografia O. Debatte & F., 1986.
- M. VERGA, *La reggenza*, in *Storia della civiltà toscana*, 4. *L'età dei lumi*, a cura di F. DIAZ, Firenze, Cassa di risparmio di Firenze - Le Monnier, 1999, pp. 27-50.
- M. VERGA, *Maria Teresa d'Austria. Storia e mito di una sovrana dell'Europa del XVIII secolo*, Roma, Salerno editrice, 2024.
- A. WANDRUSZKA, *Leopold II. Erzherzog von Österreich, Grossherzog von Toskana, König von Ungarn und Böhmen, Römischer Kaiser*, Vienna, Herold, 1963-1965, 2 voll. (parzialmente tradotta in italiano: Firenze, Vallecchi, 1968).
- L. ZAMBELLI, F. TEI, *A teatro con i Lorena. Feste, personaggi e luoghi scenici nella Firenze granducale*, Firenze, Edizioni medicea, 1987.
- L. ZANGHERI, *Feste e apparati nella Toscana dei Lorena 1737-1859*, Firenze, Olschki, 1996.

Lo spettacolo romano e i suoi emisferi tra Sei e Settecento: politiche, economie e sistemi produttivi a confronto

In questi ultimi vent'anni, la storiografia delle arti performative ha messo in luce, relativamente all'ambito romano tra Sei e Settecento, alcune peculiarità che riguardano il suo contesto culturale, sociale ed economico e il significato di ciò in relazione alle modalità di produzione e consumo degli spettacoli. Alcuni importanti contributi di storiche e storici del teatro, della musica e, più di recente, anche della danza hanno concorso in particolare a scardinare un paradigma storiografico piuttosto consolidato nella storia degli studi, in base al quale il contesto culturale romano era stato pensato come provinciale e chiuso in sé stesso, così come i suoi sistemi produttivi soggetti a un'instabilità derivante dalla precarietà congenita nel potere pontificio.

In effetti, nelle altre principali 'capitali dello spettacolo' europee un'autorità centrale era variamente coinvolta nella creazione degli spettacoli, potendo talvolta garantire – o perlomeno non ostacolare – una programmazione variamente uniforme e continuativa, nonché progetti di teatri pubblici di lunga durata. Al contrario, nella Roma del Seicento e almeno dei primi vent'anni del secolo successivo, un progetto di teatro pubblico faticò ad affermarsi, e ciò anche a causa della presenza di un potere centrale che era costituzionalmente instabile. La morte di un papa richiedeva di ristabilire ogni volta gli equilibri politici e la volubile inclinazione del nuovo papa verso il teatro poteva influenzare significativamente la produzione di spettacoli – fino al parossistico caso, molto noto, del teatro Tordinona, fortemente voluto da Cristina di Svezia negli anni del suo esilio romano e che fu attivo solo per poche e discontinue stagioni dal 1671 al 1697, quando papa Innocenzo XII ne ordinò la demolizione.¹ D'altro canto, la pratica delle arti performative costituiva una consuetudine molto diffusa tra le microcorti delle

¹ Oltre al 'classico' studio di A. CAMETTI, *Il teatro di Tordinona poi di Apollo*, Tivoli, Arti grafiche Aldo Chicca, 1938, si vedano A. PENNA, *Il primo teatro pubblico di Roma. Le vicende del teatro Tordinona nel XVII secolo*, «Studi romani», XLVI, 1998, 3, pp. 337-368; V. GALLO, *Cristina di Svezia e il Tordinona (1671-1674)*, in *La diplomazia delle lettere nella Roma dei Papi dalla seconda*

famiglie aristocratiche legate alla Curia romana e del patriziato locale, così come tra i circoli accademici più o meno formalizzati, le comitive di dilettanti e ancora le istituzioni religiose (conventi e monasteri, collegi di formazione e ospizi).

La storiografia ha messo invece in evidenza come proprio questa frammentazione e moltiplicazione dei sistemi di produzione degli spettacoli, piuttosto che la mancanza di una loro centralizzazione, costituisse la cifra distintiva del contesto romano; un contesto in cui la saturazione della domanda di teatro e il regime di concorrenza interno tra questi diversi emisferi rendevano la capitale pontificia una piazza non tanto interdotta, quanto particolarmente sfavorevole per le compagnie di comici professionisti, che a Roma comunque transitarono.² È il caso ad esempio di Iacopo Antonio Fidenzi, il Cinzio alla testa dei nuovi Confidenti, che recitò nel 1638 a Palazzo Barberini ricevendo un donativo di ben 500 scudi dal cardinale Antonio, il nipote di Urbano VIII, il papa allora regnante;³ oppure del celeberrimo Scaramuccia, Tiberio Fiorilli, che dal carnevale del 1669 recitò in un teatro alla Stufa (noto poi come teatro dei Granari), in casa della regina di Svezia, e l'anno dopo nello spettacolo inaugurale del già ricordato Tordinona.⁴ Nel considerare la situazione del mercato interno dello spettacolo romano va inoltre ricordata la presenza di saltimbanchi e ciarlatani: oltre a vendere nelle piazze unguenti e rimedi fasulli simulandone benefiche proprietà contro veleni e ogni sorta di male, capitava com'è noto che essi si riunissero in formazioni più o meno stabili e offrissero le proprie competenze istrioniche in veri e propri spettacoli teatrali 'offerta' all'aristocrazia romana.⁵ Esemplificativa in questo senso è l'inedita notizia di Lavinio Sclavo (o Schiavi) detto il Narniense, un ciarlatano che teneva banco in piazza Navona e che il 30 gennaio 1635 ricevette dal principe Taddeo Barberini – il nipote laico di Urbano

metà del Seicento alla fine dell'Antico Regime, a cura di S. TATTI, con la collab. di A. BUSSOTTI e P.G. RIGA, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2022, pp. 37-52.

² Questo diverso modo di guardare al contesto spettacolare romano è stato inaugurato soprattutto dagli approfonditi studi di Roberto Ciancarelli e Luciano Mariti. Si segnalano in particolare L. MARITI, *Commedia ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1978; R. CIANCARELLI, *Sistemi teatrali nel Seicento. Strategie di comici e dilettanti nel teatro italiano del XVII secolo*, Roma, Bulzoni, 2008; Id., *Roma diversa*, in *Storia europea del teatro italiano*, a cura di F. PERRELLI, Roma, Carocci, 2016, pp. 129-143; e il loro dossier *Roma capitale invisibile del teatro del Seicento*, pubblicato in tre parti in «Teatro e Storia», XXVI, n.s. 4, 2012, 33, pp. 79-123; XXVII, n.s. 5, 2013, 34, pp. 75-142; XXIX, n.s. 7, 2015, 36, pp. 213-267.

³ Cfr. Biblioteca apostolica Vaticana (d'ora in poi BAV), *Archivio Barberini*, Comp.233, c. 62v.; Comp.224, p. 106. Cfr. A. ROMA, *San Bonifazio di Giulio Rospigliosi (1638). Un melodramma nella Roma barberiniana*, Roma, Bulzoni, 2020, pp. 23-24 nota 9.

⁴ Cfr. CAMETTI, *Il teatro di Tordinona poi di Apollo*, cit., pp. 15, 43.

⁵ Sulla cultura attoriale dei ciarlatani rimando a R. TESSARI, *Allettamenti meravigliosi. Immaginario e spettacoli dei ciarlatani*, Milano-Udine, Mimesis, 2018; G. BENZI, *Tra principi e saltimbanchi. Medicina e letteratura nel tardo Rinascimento*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2020.

VIII, marito di Anna Colonna – 150 scudi, dei quali «125 in cinque comedie fatte dalla sua compagnia» nei giorni in cui la corte stava trascorrendo un soggiorno di caccia nel feudo familiare di Monterotondo e il restante «per donativo».⁶

Un più recente contributo è stato fornito dal progetto ERC *PerformArt*, diretto da Anne-Madeleine Goulet e ospitato dal CNRS in partenariato con l'École française de Rome.⁷ L'équipe multidisciplinare del progetto, di cui ho fatto parte, ha esplorato gli archivi di undici famiglie aristocratiche e delle istituzioni a esse collegate, raccogliendo quasi 6.000 documenti, le cui descrizioni sono ora liberamente consultabili online.⁸ Circa la metà delle fonti raccolte riguarda documentazione di natura contabile – libri mastri, registri di entrate e uscite, giustificazioni e mandati di pagamento – che, con diversi livelli di dettaglio, documentano la sostanza delle transazioni economiche per l'acquisto di beni e servizi, il loro valore e le parti coinvolte. Queste fonti permettono non solo di studiare la cultura materiale alla base dei sistemi teatrali, ma anche di valutare la gamma di pratiche attraverso cui l'aristocrazia romana gestiva il processo produttivo di eventi teatrali e musicali.⁹

La ricerca che ho condotto nell'ambito di *PerformArt*, e di cui presento qui alcuni risultati, in realtà non ha riguardato una famiglia aristocratica, ma taluni dei numerosi collegi di formazione attivi a Roma nel periodo considerato. In questo contributo prenderò in esame il contesto del collegio Nazareno, che è quello che ho finora indagato più a fondo. Sulla scorta di un campione significativo di fonti archivistiche, proverò a riflettere su come lo studio della

⁶ BAV, *Archivio Barberini*, Giust.II.10, c. 49r. Il ciarlatano nel 1632 si trovò coinvolto in un guazzabuglio generato dal sospetto che detenesse una licenza irregolare per la vendita dei suoi prodotti. Cfr. D. GENTILCORE, *Negoziare rimedi in tempo di peste: alchimisti, ciarlatani, protomedici*, «Roma moderna e contemporanea», XVI, 2006, 1-3, pp. 75-92; 78; ID., *Medical Charlatanism in Early Modern Italy*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2006, pp. 120-121, 316-317.

⁷ ERC-CoG-2015, *Promoting, Patronising and Practising the Arts in Roman Aristocratic Families (1644-1740). The Contribution of Roman Family Archives to the History of Performing Arts*, Grant agreement ID 681415, DOI 10.3030/681415.

⁸ *PerformArt Database* (d'ora in poi PA-DB), 2016-2022 (Scientific Coordinator and Database Administrator: Michela Berti; Programme Principal Investigator: Anne-Madeleine Goulet), <https://performart.huma-num.fr/> (questo e i successivi URL sono stati consultati l'ultima volta il 2 aprile 2025).

⁹ Tra i risultati del progetto segnalo almeno i due volumi collettanei *Spectacles et performances artistiques à Rome (1644-1740). Une analyse historique à partir des archives familiales de l'aristocratie* = *Spettacoli e "performance" artistiche a Roma (1644-1740). Analisi storica attraverso gli archivi delle famiglie aristocratiche*, a cura di A.-M. GOULET, J.M. DOMÍNGUEZ e É. ORIOL, Roma, École française de Rome, 2021; *Noble Magnificence. Culture of the Performing Arts in Rome, 1644-1740*, a cura di A.-M. GOULET e M. BERTI, Turnhout, Brepols, 2024. Per esigenze di spazio rimando all'ampia bibliografia indicata in queste due pubblicazioni per gli studi di riferimento sulle arti performative a Roma tra Sei e Settecento.

dimensione economica possa aiutare a comprendere e problematizzare il significato assunto dalla pratica delle arti performative non solo in quel particolare ambiente, ma anche in relazione a sistemi produttivi diversi, proponendo un confronto con i dati desunti dalla documentazione raccolta da altre colleghe al fine di ponderare in modo più circostanziato il peso economico delle iniziative teatrali.

*I collegi come sistemi produttivi dello spettacolo:
il caso del collegio Nazareno nel Seicento*

La rilevanza dei collegi di formazione nel quadro della storia culturale e sociale d'età moderna è stata sufficientemente evidenziata non solo dagli studi teatrali, ma anche e soprattutto dalla storia dell'educazione e delle istituzioni.¹⁰ Queste ricerche hanno chiarito come i collegi, sorti in tutta Europa a partire dalla seconda metà del Cinquecento con la missione principale di formare il nuovo clero, costituissero una risposta alla riforma luterana; la loro gestione fu affidata perlopiù a ordini e congregazioni religiose, Gesuiti in testa, i quali avevano concepito e sperimentato un sistema educativo e un *curriculum studiorum* che, oltre a lezioni di geografia, grammatica, legge, filosofia, matematica, retorica, teologia ecc., includevano anche le arti performative, con lezioni di recitazione, danza, scherma, canto o strumento.

Nell'ambito di questa metodologia pedagogica, le arti performative non erano considerate un elemento accessorio; al contrario, la loro pratica rappresentava uno strumento fondamentale attraverso il quale modellare il corpo, trasmettere e acquisire tecniche e modelli comportamentali che agli studenti sarebbero risultati indispensabili per prender parte alla vita sociale in quanto membri completi della società cortigiana. Dell'acquisizione di queste tecniche corporee gli studenti erano chiamati poi a dar prova in eventi che non si svolgevano nel perimetro protetto della classe, ma negli 'spazi pubblici' di cui

¹⁰ La bibliografia di riferimento sulla storia dei collegi di formazione è piuttosto ampia. Mi limito a segnalare R. SANI, *Istruzione, educazione e carità*, in *Storia religiosa dell'Italia*, a cura di L. VACCARO, Milano, Centro Ambrosiano, 2016, vol. II, pp. 517-539; Id., *Storia dell'educazione e delle istituzioni scolastiche nell'Italia moderna*, Milano, Franco Angeli, 2015; *Scuola e itinerari formativi dallo Stato Pontificio a Roma Capitale. L'istruzione superiore*, a cura di C. COVATO e M.I. VENZO, Milano, Unicopli, 2010; G.P. BRIZZI, *La formazione della classe dirigente nel Sei-Settecento: i 'Seminaria nobilium' nell'Italia centro-settentrionale* (1976), Bologna, il Mulino, 2015; A.D. SCAGLIONE, *The Liberal Arts and the Jesuit College System*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins B.V., 1986; *La "Ratio studiorum": modelli culturali e pratiche educative dei gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, a cura di G.P. BRIZZI, Roma, Bulzoni, 1981.

i collegi erano provvisti, e che si configuravano come diaframmi permeabili tra l'interno e l'esterno – le aule magne, i cortili e, quando c'erano, le sale teatrali.¹¹

Proprio per la loro collocazione, gli eventi di teatro e spettacolo nell'ambiente collegiale sono stati spesso ritenuti un fenomeno performativo minore, una pratica perlopiù educativa concepita a uso e consumo della comunità del collegio, e realizzata per un fine diverso dalla creazione artistica o dall'intrattenimento.¹² In effetti, l'attività teatrale dei collegi romani, soprattutto a partire dalla seconda metà del Seicento, fu tutt'altro che secondaria in termini quantitativi e spesso anche qualitativi. Inoltre, le recite attiravano un pubblico piuttosto vasto ed erano avvertite dalla società del tempo come parte integrante della programmazione culturale e spettacolare della città.¹³ All'interno di questo scenario va considerato il contesto del collegio Nazareno, su cui mi soffermerò ora con più attenzione. Esso risulta particolarmente adeguato per un'analisi di tipo economico perché, tra le molte istituzioni formative romane attive tra Sei e Settecento,

¹¹ Per un approfondimento su questi aspetti rimando a A. ROMA, *Education to Magnificence: Aristocratic Schooling and College Academies in Seventeenth- and Eighteenth-Century Rome*, in *Noble Magnificence*, cit., pp. 173-184 e alla bibliografia ivi riportata.

¹² Anche la bibliografia sul teatro di collegio è molto vasta, soprattutto quella riguardante i collegi gesuitici; cfr. J.-M. VALENTIN, *Le Théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande (1554-1680): salut des âmes et ordre des cités*, Bern-Frankfurt am Main-Las Vegas, Peter Lang, 1978, 3 to.; G.P. BRIZZI, *Caratteri ed evoluzione del teatro di collegio italiano (secc. XVII-XVIII)*, in *Cattolicesimo e lumi nel Settecento italiano*, a cura di M. ROSA, Roma, Herder, 1981, pp. 177-204; M. FUMAROLI, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1990 (trad. it. *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Bologna, il Mulino, 1990); B. FILIPPI, *Il teatro degli argomenti. Gli scenari seicenteschi del teatro gesuitico romano*, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 2001; ID., «...Accompagnare il diletto d'un ragionevole ammaestramento...». *Il teatro dei gesuiti a Roma nel XVII secolo*, «Teatro e Storia», IX, 1994, 16, pp. 91-128; *I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*. Atti del convegno internazionale del Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale (Roma, 26-29 ottobre 1994; Anagni, 30 ottobre 1994), a cura di M. CHIABÒ e F. DOGLIO, Roma, Torre d'Orfeo, 1995; *Plaire et instruire. Le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime*. Actes du colloque (Paris, 17-19 November 2005), par A. PIÉJUS, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007; J. EICKMEYER, *Between Religious Instruction and Theatrum Mundi: The Historiography of Jesuit Drama (Seventeenth to Twenty-First Centuries)*, in *Jesuit Historiography Online*, 17 agosto 2016 (aggiorn. 18 giugno 2019).

¹³ Sulle implicazioni metodologiche e storiografiche di questa prospettiva in relazione al contesto romano rimando ad A. ROMA, *Ripensare il teatro di collegio d'età moderna (Roma, secc. XVII-XVIII)*, «Teatro e Storia», XXXVI, n.s. 14, 2022, 43, pp. 95-118. Per considerazioni analoghe rispetto alla realtà milanese, cfr. *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, a cura di A. CASCETTA e R. CARPANI, Milano, Vita e Pensiero, 1995; G. ZANLONGHI, *Teatri di formazione. 'Actio', parola e immagine nella scena gesuitica del Sei-Settecento a Milano*, Milano, Vita e Pensiero, 2002; *La cultura della rappresentazione nella Milano del Settecento. Discontinuità e permanenze*. Atti delle giornate di studio (Milano, 26-28 novembre 2009), a cura di R. CARPANI, A. CASCETTA e D. ZARDIN, Roma, Bulzoni, 2010.

è tra le meglio documentate nella lunga durata, soprattutto per quanto riguarda la pratica delle arti performative e le spese a essa correlate.

Avviato nel 1630 da Giuseppe Calasanzio, il fondatore dei Chierici regolari poveri della Madre di Dio delle scuole pie, meglio noti come Scolopi, il collegio Nazareno deve la sua istituzione al patrimonio lasciato dal cardinale Michelangelo Tonti, arcivescovo di Nazareth in Barletta, il quale prima di morire dispose che la sua eredità fosse destinata alla creazione di un ente col precipuo fine di fornire un'adeguata istruzione a un numero circoscritto di fanciulli che non avrebbero potuto permettersela. Il lascito comprendeva anche il grande palazzo presso la Chiavica del Bufalo, nell'attuale largo del Nazareno, nel quale il collegio si stabilì però soltanto nell'ottobre del 1689, dopo la risoluzione di lunghe dispute giuridiche tra gli Scolopi e gli eredi del cardinale Tonti in merito alla titolarità del lascito. Nel frattempo, nei primi sessant'anni della sua esistenza, il Nazareno dovette continuamente cambiar casa, spostandosi tra le diverse sedi che di volta in volta prendeva in affitto. Inoltre, per far fronte ai crescenti problemi finanziari, intorno alla metà degli anni Quaranta del Seicento il collegio cominciò ad accogliere anche studenti paganti provenienti dalle famiglie nobili di varie parti d'Europa.¹⁴ Tale instabilità non ebbe tuttavia ripercussioni negative né sulle attività educative né, come si vedrà, su quelle ricreative e spettacolari.

Tra i primissimi spettacoli documentati al Nazareno figura la rappresentazione dello *Spergiuro vendicato*, una tragicommedia adespota in cinque atti, andata in scena nel carnevale del 1645, quando il collegio aveva ancora una sede temporanea a palazzo Rusticucci, adiacente piazza San Pietro. Dalle fonti letterarie superstiti – l'argomento a stampa e una copia manoscritta mutila del testo drammatico – si apprende che la tragicommedia fu eseguita con un prologo encomiastico in onore di papa Innocenzo X e intermezzi danzati.¹⁵ Dalle fonti archivistiche si ricava invece che fu rappresentata per sei sere in uno spazio dotato di un palcoscenico temporaneo (forse il refettorio o un salone), con scenografie e prospettive, e con l'intervento di dieci «recitanti et musici» e sei ballerini. Nella Tabella 1 sono sintetizzati, in ordine crescente, i costi di questa produzione teatrale desunti dalle fonti contabili che la documentano e il peso percentuale di ogni importo rispetto al totale.¹⁶

¹⁴ Cfr. A. ROMA, «Per allevare li giovani nel timor di Dio e nelle lettere». *Arti performative, educazione e controllo al collegio Nazareno di Roma nel primo Seicento*, in *Spectacles et performances artistiques à Rome*, cit., pp. 167-186 e la bibliografia sulla storia del collegio ivi segnalata.

¹⁵ Cfr. ivi, pp. 179-184. La copia manoscritta del dramma è conservata alla Biblioteca nazionale centrale di Roma (S.Pant.5); un esemplare dell'argomento, sul quale si veda S. FRANCHI, *Drammaturgia romana, I. Secolo XVII*, in collab. con O. SARTORI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988, p. 260, è alla Biblioteca Maruccelliana di Firenze (Misc.196.10).

¹⁶ I dati sono ricavati dai seguenti documenti: Roma, Archivio del collegio Nazareno (d'ora

Tabella 1. Spese per la produzione dello *Spergiuro vendicato* al collegio Nazareno (carnevale del 1645).

Voce di spesa	Scudi	%
Carta pentagrammata per la musica degli intermedi	1,00	0,95
Al cembalaro per accomodatura di due cembali	1,00	0,95
Candele di sego per illuminare scene e sala	3,00	2,86
Mancia alle guardie svizzere per quattro servizi	3,00	2,86
Tela per la scena grande, bollette per inchiodarla e compenso del pittore	4,00	3,82
Acquisto di ciambelle, confetti e mele per sei pasti a recitanti, ballerini e musici	4,00	3,82
Acquisto di sei calzette di stame ricamate e sei paia di scarpini per ballerini	5,00	4,77
A Francesco Cavalli, stampatore, per la stampa di 1000 copie dell'argomento	5,00	4,77
Ai facchini per trasporto di travi, tavole, scene, girelle, canapi, banchi, sedie e altre robe	6,00	5,73
Realizzazione dei calzoni dei ballerini (fattura, merletti di argento finto, tela per fodere)	6,00	5,73
Noleggio di legname per il palcoscenico; chiodi, funi, girelle e compenso del falegname	8,00	7,64
A Vincenzo Bernardini, droghiere, per torce e candele (sc. 3 a conto di sc. 13,72 ½)	13,72 ½	13,11
Ai mercanti ebrei per noleggio di costumi teatrali	15,00	14,32
Cinque colazioni per musici, ballerini, musicisti e aiutanti	30,00	28,65
	104,72 ½	100

Le tipologie delle voci di spesa riferibili a questo spettacolo includono *grosso modo* le stesse varietà di beni e servizi che si riscontrano in altri centri produttivi caratterizzati dall'assenza di uno spazio stabilmente deputato agli spettacoli, com'era il caso ad esempio dei palazzi aristocratici, in cui erano necessari l'acquisto o il noleggio dei materiali e l'impiego di manodopera di falegnami per la fattura di palco, telai per le scene ed eventuali macchine – oltre, chiaramente, alle consuete spese per la realizzazione di una produzione teatrale, come l'acquisto, il noleggio o l'accomodatura di costumi, strumenti musicali, l'acquisto di cera e candele per l'illuminazione delle scene e della sala, l'acquisto di carta

in poi ACN), reg. 66, *Entrata ed esito del Venerabile collegio Nazareno dal 13 maggio 1643 a tutto luglio 1646*, pp. 139-140 (ed. in *PA-DB*, D-048-850-131); reg. 146, *Registro di spese dall'anno 1631 al 1646*, pp. 264-265 (ed. in *PA-DB*, D-133-620-177).

da scrivere, la stampa degli *argomenti* ecc. Esaminando la lista delle spese, si constata che la voce di costo maggiore (più di $\frac{1}{4}$ del totale) è quella relativa ai pasti offerti a cantanti, ballerini, musicisti e aiutanti vari: in effetti, a quest'altezza cronologica, questi artisti per le loro prestazioni non ricevevano dal collegio un vero e proprio compenso, ma solo un vitto quotidiano. Inoltre, il collegio corrispose ai soli ballerini un donativo sotto forma di guanti che, insieme ad altri articoli merceologici come fazzoletti o tabacco, costituivano una forma consuetudinaria di ricompensa in contesti nei quali certe prestazioni di attori, cantanti e ballerini evidentemente non erano considerate una vera e propria attività lavorativa;¹⁷ e su ciò avevano evidentemente anche un peso le condanne di una parte della Chiesa contro il teatro mercenario.

La produzione dello *Spergiuro vendicato* costò in totale 104,72 $\frac{1}{2}$ scudi, ma alla fine del 1646 (quindi a un anno dalle recite) solo 93 erano stati realmente contabilizzati, dato che il conto del droghiere per l'acquisto di torce e candele non era stato interamente saldato (era stato sborsato solo un acconto di 3 scudi su un totale di 13,72 $\frac{1}{2}$). Le spese per questa tragicommedia costituirono un inconveniente per Stefano Cherubini, allora rettore del collegio, nel momento in cui la sua gestione per il triennio 1643-1646 fu sottoposta alla revisione contabile operata dalla Sacra Rota, la quale fino al 1717 ebbe in carico la supervisione amministrativa dell'eredità Tonti.¹⁸

Di certo i 93 scudi non costituivano una cifra irrisoria, ma pesavano sul totale delle spese del triennio solo per l'1,14 %, molto meno non solo dei beni primari come il vestiario, il cibo e il vino, ma anche meno dell'arredamento, dell'affitto della sede e delle ristrutturazioni edilizie. Il revisore dei conti concluse che questa spesa non fosse appropriata per un collegio destinato a giovani bisognosi e i cui fondi erano destinati alla loro istruzione e formazione morale. Tuttavia, riconobbe che gli studenti avevano pur bisogno di «qualche recreatione leuta et honesta, nella quale ci va qualche spesa», e decretò che le spese future per il carnevale fossero limitate a 15 scudi.¹⁹ Questo limite ovviamente non fu quasi mai

¹⁷ Ad esempio, tra le spese del Nazareno nel febbraio del 1720 sono registrati 0,76 scudi «[p]er regalo consistente in libbre 4 di tabacco al frate Giovanni Renato chierico, che copiò le due opere, compose li scenari e assisté coll'originale alle sudette due comedie ogni sera» (ACN, reg. 82, c. 47v.); tra quelle del gennaio del 1724 1,48 scudi «per tabacco e alcuni fazzoletti per regalo» da farsi a due chierici per la «continua loro assistenza alle due opere» rappresentate quell'anno (ivi, c. 70v.); cfr. PA-DB, D-062-700-179.

¹⁸ Nella Tabella 2 è riportata la lista delle uscite del triennio esaminate dagli ufficiali della Sacra Rota. I dati sono desunti dal prospetto in ACN, vol. 245, cc. 190-204: 204r., *Ristretto dei pagamenti* [maggio 1643-giugno 1646].

¹⁹ *Sindacato [...] dell'administratione fatta dal reverendo padre Stefano de' Angelis [...], quale comincia alli 13 di maggio 1643 a tutto giugno 1646*, ACN, vol. 245, cc. 190-204: 200r. (ed. in PA-DB, D-046-820-115).

Tabella 2. Ristretto delle uscite del collegio Nazareno tra maggio 1643 e giugno 1646.

Voce di spesa	Scudi	%
Figli [eredità] di Giovanni Battista Vecchi	5,32	0,06
Farina	7,10	0,09
Festa della Natività della Beata Vergine	7,28	0,09
Mance a Giovanni Battista Paolucci, cardinale protettore	8,35	0,10
Spedizione di lettere	11,61	0,14
Denaro preso in prestito e restituito	11,77	0,14
Carbone	18,60	0,23
Sale	23,91	0,29
Carta e libri	24,21	0,30
Giovanni Pietro Moraldi, architetto di Casa	25,00	0,31
Eredi di Bartolomeo Carminati, falegname	30,00	0,37
Candele	57,08	0,70
Spese legali, brevi e copista	64,75	0,79
Spese minute varie	65,16 ½	0,80
Scarpe	77,80	0,95
Spese per la tragicommedia del 1645	93,00	1,14
Salari	94,23	1,15
Spese straordinarie minori	99,08	1,21
Formaggio	111,19	1,36
Legna	137,66	1,68
Acquisto di mobili	137,89	1,68
Vestiario	140,77	1,72
Olio	157,78	1,93
Tenuta della vigna	198,37	2,42
Lavori edilizi nei palazzi in affitto	233,43	2,85
Frutti di censi	418,75	5,11
Legatari ereditari	446,00	5,44
Pane	449,70	5,49
Affitto per residenza del collegio	600,00	7,32
Vino	818,15 ½	9,99
Lavori edilizi al Palazzo alla Chiavica del Bufalo	873,61	10,66
Cibo quotidiano e straordinario	1347,32 ½	16,44
Debiti	1398,34	17,07
	8193,22 ½	100

rispettato; anzi, verso la metà del Settecento, quando si cominciò a discutere di una possibile 'riforma del lusso' per arginare il rischio di ulteriori aumenti delle tariffe per il convitto, le spese per le attività cerimoniali e festive ammontavano a circa 500 scudi, dei quali addirittura più di 270 per le rappresentazioni teatrali.

*Per uno studio incrociato dell'economia dei sistemi produttivi
dello spettacolo: il collegio Nazareno e il teatro Alibert
nel Settecento a confronto*

Come già ricordato, nel passaggio tra Sei e Settecento, tutti i collegi romani subirono un cambiamento a causa delle difficoltà finanziarie derivanti sia dalla crisi economica che coinvolse tutta l'Europa sia dai problemi di gestione dei propri patrimoni. Al Nazareno in particolare, le entrate derivanti dall'affitto di immobili, abitazioni, locali commerciali e botteghe di sua pertinenza non erano più sufficienti a garantirne il funzionamento. Per porre rimedio a ciò, si decise di cominciare ad ammettere anche convittori paganti, che giunsero perlopiù dall'aristocrazia e dalla classe mercantile di tutta Europa. Questo cambiamento comportò una significativa mutazione dell'ambiente socioculturale del Nazareno, che di fatto si trasformò in un vero e proprio *collegium nobilium*, con delle ripercussioni anche sulla gestione e sull'economia dei processi produttivi degli spettacoli, ovvero sulle modalità del loro finanziamento.²⁰

A ogni convittore pagante del collegio Nazareno era richiesta una retta mensile (gli *alimenti*) per coprire i costi del vitto, che negli anni Dieci del Settecento era pari a 6 scudi, portati fino a 7,50 nell'ultimo quarto del secolo (dunque da 72 a 90 scudi annui). Al vitto andava ad aggiungersi una *contribuzione* di 20 scudi annui (ugualmente aumentata poi a 26), con i quali – lo riferisce un'*Istruzione per l'ingresso de' signori convittori* – si provvedeva al salario dei camerieri, a quello dei maestri di ballo e di scherma, alle mance, ai costumi di scena per le rappresentazioni teatrali e alle spese delle altre ricorrenze festive.²¹

²⁰ Cfr. ROMA, *Ripensare il teatro di collegio d'età moderna*, cit., pp. 110-111.

²¹ Una bozza dell'*Istruzione per l'ingresso de' signori convittori nel collegio Nazareno di Roma diretto da' padri delle Scuole pie*, stampata senza indicazione di editore e data (ma risalente con tutta probabilità alla metà del sec. XVIII) è in Roma, Archivio generale delle Scuole pie (d'ora in poi AGSP), Reg.Prov. S-31B, fasc. 6. A p. [4] compare il «Ristretto delle spese straordinarie e certe», che include le seguenti voci su base annua, per un totale di sc. 133,40: alimenti (ossia il vitto; sc. 90); contribuzioni (sc. 26); villeggiatura (sc. 7,50); mance per cameriere e portiere (sc. 1,20); parrucchiere (sc. 7,50); quota per il mantenimento della cappella (sc. 1,20). Il cap. VII dell'*Istruzione* chiarisce più nel dettaglio cosa comprendesse la quota delle contribuzioni: «Inoltre pagheranno una determinata somma, che chiamasi contribuzione, anticipatamente di sei in sei mesi, con lo sborso della quale resteranno esentati i signori convittori dall'onorario de' maestri di ballo e scherma, paga de'

I due versamenti erano trattati separatamente anche sul piano finanziario ed erano registrati in sistemi contabili indipendenti. Nel primo erano computate le entrate derivanti dai soli alimenti dei convittori; nel secondo sistema erano invece registrate sia le entrate derivanti dalle contribuzioni sia le uscite per l'acquisto di quei beni e servizi che, per la loro tipologia, ricadevano sul fondo delle contribuzioni – dall'analisi dei registri si evince che, oltre ai salari dei maestri di arti cavalleresche e del parrucchiere, le spese per i materiali e il lavoro di artisti e maestranze per le produzioni teatrali e le feste accademiche, vi rientrassero tutte le spese considerate in qualche modo 'straordinarie', come le mance e i donativi, la fattura e il restauro di quadri, o l'acquisto di suppellettili sacre per la cappella. Nel corso del Settecento, al Nazareno si tentò di arginare le spese straordinarie per gli eventi festivi e ricreativi mettendo in campo una strategia di razionalizzazione delle risorse che portò l'istituzione a dotarsi di mezzi e strutture produttive stabili – non solo fu costruito un vero e proprio teatro (smantellato poi intorno al 1785), ma si cominciò a riutilizzare in misura sempre maggiore i materiali esistenti.²²

I primi due decenni del Settecento furono, per il teatro romano, il momento in cui sui tradizionali sistemi produttivi fondati su un'economia della festa si innestarono iniziative su base impresariale, le quali fornirono anche un impulso a nuovi processi di professionalizzazione e progressiva specializzazione delle maestranze, proprio grazie alla creazione di spazi di mercato nuovi e altri rispetto a quelli già consolidati com'erano ad esempio le corti aristocratiche, i circoli accademici e i collegi di formazione. Tra i centri produttivi che contribuirono a questo allargamento dell'economia del mercato teatrale romano, il teatro Alibert fu senza dubbio uno dei maggiori e, come si vedrà, costituisce un ambiente utile da indagare in relazione al Nazareno anche per il particolare posizionamento che esso acquisì nella rete di artisti e maestranze di cui il collegio rappresentava uno snodo importante.

camerieri ed altri serventi del collegio. Non dovranno pensare ad alcuna spesa di abiti teatrali o di sarti nel carnevale, né alla pubblica accademia e cantata, né al fuoco dell'inverno, né alle mance solite darsi per Ferragosto e Natale agli Svizzeri di Palazzo e a' custodi della cappella Pontificia. Restano bensì a carico de' signori convittori tutte le altre spese per la cavallerizza, suoni, lingue, disegno etc.» (ivi, p. [31]).

²² Si veda la lettera inviata a papa Pio VI Braschi da Gian Francesco Nicolai, generale dei Chierici regolari somaschi, e Stefano Quadri, generale dei Chierici regolari delle Scuole pie, con la quale chiedono di approvare l'accluso ordinamento di «riforma del lusso» da applicarsi al collegio Clementino e al collegio Nazareno, in cui si fa riferimento all'opportunità di sospendere la produzione di spettacoli teatrali e di trasformare i teatri in appartamenti da affittare (AGSP, Reg. Prov. S-32A, fasc. 2, cc. n.n., ed. in *PA-DB*, D-096-380-131; il decreto di approvazione reca la data del 27 settembre 1784). Di simile tenore è una nota relativa al ridimensionamento delle spese di convittori e alunni del collegio Nazareno conservata in ACN, b. 19, *Appunti e memorie*, fasc. D, *Convittori*, pp. 1-36.

Inaugurato nel 1717 grazie a un'iniziale, smisurato investimento del conte Antonio d'Alibert, che lo aveva fatto edificare ai piedi del Pincio, dall'anno successivo il teatro ospitò stagioni operistiche di tutto rispetto in un regime di concorrenza col teatro Capranica, l'altra grande sala teatrale che in quei decenni, prima dell'apertura del teatro Valle nel 1727 e del teatro Argentina nel 1732, accoglieva soprattutto spettacoli d'opera in musica. Il subitaneo dissesto finanziario dell'amministrazione del teatro Alibert, sopraggiunto in meno di un quinquennio nonostante il patrocinio offerto da Giacomo III Stuart e sua moglie Maria Clementina Sobieska in esilio a Roma, costrinse il conte a cederne la gestione a un consorzio costituito dai suoi creditori, che nel 1725 lo avrebbe poi rilevato all'asta ribattezzandolo teatro delle Dame. Al contrario però di una gestione di tipo propriamente impresariale, dove il principale fine della società è il profitto, il sodalizio si era prefissato l'obiettivo del pareggio di bilancio, col vincolo di capitalizzare nelle stagioni successive i potenziali utili prodotti dall'esercizio teatrale.²³

Particolarmente documentate in entrambi i contesti spettacolari risultano le stagioni teatrali organizzate nel carnevale del 1722-1723 (che a Roma si svolgeva tra dicembre e febbraio). Al collegio Nazareno furono allestite due produzioni con intermezzi danzati: *Agrippa*, verosimilmente una traduzione della tragedia francese di Philippe Quinault già allestita al collegio Clementino nel 1711, e *Crispo* di Dionisio Ecchellense, lettore di lingua siriana alla Sapienza e figlio del più celebre Abramo, orientista maronita.²⁴ All'Alibert invece andarono in scena due melodrammi già debuttati olttralpe, ma ritoccati per l'occasione e anche in questo caso accompagnati da intermezzi danzati: *Cosroe* di Apostolo Zeno (dal 28 dicembre, per 15 repliche) e *Adelaide* di Antonio Salvi (dal 23 gennaio, per 14 repliche), ambedue con musica nuova, composta da Antonio Pollaro e Nicolò Porpora rispettivamente.²⁵ La Tabella 3 riassume in ordine ascendente

²³ Sul teatro Alibert resta fondamentale la succinta ma documentatissima panoramica offerta da FRANCHI, *Drammaturgia romana*, cit., vol. II. 1701-1750, pp. XLVII-LVIII, al quale si rimanda per l'ulteriore bibliografia. Cfr. anche G.A.R. VENEZIANO, *Da Napoli a Roma: il teatro Alibert come spazio performativo dinamico attraverso la produzione di Leonardo Vinci (1724-1730)*, «Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée modernes et contemporaines», CXXXI, 2019, 1, pp. 169-175; D. BLICHMANN, *The Stuart-Sobieska Opera Patronage in Rome. Stylistic Trends, Music, Singers and Musicians (1720-1730)*, ivi, pp. 177-200.

²⁴ Cfr. ACN, reg. 82, *Introito ed esito delle contribuzioni de' signori convittori per le spese straordinarie di tutto l'anno dall'anno 1718 a tutto 1733*, cc. 64r.-66r., ed. in PA-DB, D-062-680-197.

²⁵ La documentazione relativa alle attività del teatro Alibert, che in seguito cito in modo più puntuale, è stata edita in PA-DB da Diana Blichmann nel corso delle sue ricerche nell'ambito del progetto ERC *PerformArt*. Cfr. anche A. DE ANGELIS, *Nella Roma papale. Il teatro Alibert o delle Dame (1717-1863)*, Tivoli, Arti Grafiche A. Chicca, 1951, pp. 141-142; FRANCHI, *Drammaturgia romana*, cit., vol. II, pp. 189-190, 194.

Tabella 3. Prospetto comparativo delle spese di produzione degli spettacoli al collegio Nazareno e del bilancio della stagione teatrale 1722/23 al teatro Alibert.

Collegio Nazareno			Teatro Alibert		
Voce di spesa	Scudi	%	Voce di spesa	Scudi	%
Mancia per Pietro Ceppi, per l'assistenza al guardaroba	0,52 ½	0,187	A Matteo Neviani per servizio prestato 5 sere in guardaroba per vestire gli attori	1,00	0,011
Al copista per la musica dei balli	0,60	0,214	Mancia per i paggi che hanno servito due attrici (ba. 10 per sera)	5,80	0,064
Al tamburino	0,60	0,214	A Flavio Magari, servitore di casa	6,75	0,074
Ad Antonio Fioriti, cameriere, per la realizzazione delle lanterne	1,00	0,356	A Pietro Scoffi (Scaffi?) per fischio delle mutazioni delle scene	8,00	0,088
Donativo per il maestro di retorica per la prova e l'assistenza fornita nella «comedia de' grandi»	1,05	0,374	A Giovanna Doulier, scuffiara, per parrucche femminili (ba. 29 a sera, per 29 sere [vic])	8,70	0,096
Noleggio di carrozze	1,20	0,428	A Domenico Castellini, copista	17,90	0,197
Acquisto di tre guardinfanti	1,30	0,463	A Vincenzo Billi, stampatore, per bollettini	24,00	0,264
Acquisto di tessuti per costumi	1,30	0,463	A Domenico Castellini e Francesco Giacomo Azzurri, suggeritori	25,00	0,276
Acquisto di sei cappelli da Giangurgulo	1,50	0,534	Messa in opera della macchina del volo	28,45	0,314
A Pietro della Bona, sarto	1,99	0,709	A Giovanni Battista Porciani, capomastro falegname, per rimborso delle spese delle persone in servizio di palco e macchine	30,00	0,331
A Giacomo Garnous per accomodatura e noleggio di morioni	2,20	0,784	A Giacomo Pelucchi, cerarolo, per fornitura di cera	34,00	0,375
Ad Antonio Fioriti, cerarolo	2,78	0,990	Alle guardie	34,80	0,384

Collegio Nazareno			Teatro Alibert		
Voce di spesa	Scudi	%	Voce di spesa	Scudi	%
Ad Arnold van Westerhout, stampatore, per 5000 bollettini	3,00	1,069	Ad Antonio Angelini, detto Pasrufato, copista	36,00	0,397
Al copista per le parti	3,15	1,122	A Domenico Marchetti, Giovanni Domenico Giuliani e Giovanni Battista Magiolini, buttafuori	36,00	0,397
Acquisto di robe diverse per il gioco del lotto	4,50	1,603	Spese di cavalli sul palco (<i>Adelaide</i> ; forse per le macchine del volo)	39,20	0,432
Mancia per le guardie	6,30	2,244	A Michele Mazza, pittore, per spese sostenute per fattura di nuove scene	41,30	0,455
Donativo per Dionisio Ecchellense, autore e corago del <i>Crispo</i> (2 fazzoletti di seta, 35 mostaccioli di Napoli, 6 li. di cioccolata e 8 fiaschi di vino)	6,80	2,423	A Giacomo Panicale, Carlo Cersi, Girolamo Cecconi, Pietro Capelmar, Alessandro Pizzi, Bernardo Libretti, Antonio Flentini, Francesco Alviani e altri due uomini, maschere	45,00	0,496
A Domenico Cristiani, sarto	9,10	3,242	A Francesco Bartoli, mercante di tele	50,00	0,551
A Francesca Lanti per realizzazione e accomodatura di parrucche	10,00	3,563	Acquisto di legname	59,60	0,657
Al maestro di ballo, «per mancia delle sue fatliche fatte per i balli del carnevale, avendo lui stesso ballato la sera del secondo venerdì due volte»	10,50	3,741	A Francesco Maria Bonacorsi per rimborso dell'anticipo del salario di quattro sottoguardarobieri che hanno aiutato a spogliare e vestire i musicisti	68,67	0,757
A Pietro Ceppi, caposarto	11,80	4,204	A Michele di Capua, ebreo, per nolo di mobili	75,00	0,827
Ad Angelo di Alatri, ebreo, per noleggio di costumi	12,00	4,275	Spese varie per scene e palco	85,42	0,941
A Gaudenzio Silani, candelottario	20,00	7,125	A Gasparo Gomez, intagliatore	88,00	0,970

Collegio Nazareno			Teatro Alibert		
Voce di spesa	Scudi	%	Voce di spesa	Scudi	%
A Domenico Vitali, falegname	25,10	8,942	A Giuseppe Antonio Franceschini, maestro d'armi, per l'abbattimento in <i>Cosroe</i> (salario suo e dei suoi uomini)	110,00	1,212
Ad Andrea Ciceroni e Francesco Guglielmini, mercanti	29,40	10,474	Per ricompra di palchetti	115,50	1,273
A Giovanni Ferrari per saldo di un conto di robe diverse	48,00	17,100	A Giovanni Santoro e Ignazio de' Bonis, poeti, per accomodataura dei libretti	120,00	1,322
Orchestra («4 violini, violoncello, contrabbasso, oboe, e tromba per la prima sinfonia solamente»)	65,00	23,157	Spese miscellanee	163,16	1,798
	280,69 ½	100	Ai ballerini (Filippo Bengalia, Fulvio Saggiardi, Francesco Prevalle, Domenico Razii, Biagio Pizzi, Antonio Diez, Giuseppe Canziani, Giuseppe Galanti)	174,00	1,918
			Alle comparse	188,60	2,078
			Ad Antonio Sarò, maestro di ballo	210,00	2,314
			Ad Antonio Pollarolo (compositore di <i>Cosroe</i>)	230,00	2,535
			A Nicola Porpora (compositore di <i>Adelaide</i>)	300,00	3,306
			Spese di guardaroba	306,74	3,380
			A Domenico Ruggieri, sarto	331,00	3,648
			A Giovanni Battista Porciani, capomastro falegname, per rimborso del salario dei falegnami	340,75	3,755
			Salario dei falegnami	406,38	4,478

le informazioni desunte dalle fonti contabili che registrano le spese sostenute dal Nazareno e dall'Alibert per le produzioni di questa stagione teatrale. Sono dati che di per sé, in una comparazione sincronica anche solo su base tipologica, non ci dicono molto più di quanto non ci aspetteremmo: di fatto si tratta di due sistemi di produzione completamente diversi per dimensione dell'apparato realizzativo ed estetico, come pure dal punto di vista non solo economico ma finanche ontologico, e nei quali lo spettacolo rispondeva a finalità formalmente inconciliabili.

Per il collegio, al di là delle premesse pedagogiche, lo spettacolo era un momento festivo e fortemente autorappresentativo, offerto gratuitamente alla comunità interna e a un gruppo selezionato, seppur ampio, di invitati; la produzione era inoltre largamente basata su dinamiche di recupero e reimpiego, e in questo senso una comparazione sincronica delle singole voci di spesa si rivelerebbe particolarmente complessa e insidiosa, dovendo tener conto anche di tutto ciò che avrebbe potuto essere utilizzato delle messinscene precedenti; non da ultimo, come già notato, l'apporto creativo e intellettuale non era pensato in termini di attività lavorativa, tant'è che gli autori-coraggi e il maestro di ballo erano ricompensati con una mancia o un donativo piuttosto che con una vera e propria retribuzione. Al contrario, per l'Alibert come per gli altri teatri 'venali' lo spettacolo era un prodotto destinato mediante lo sbigliettamento a generare un profitto e le prestazioni d'opera di artisti e maestranze soggiacevano alle medesime logiche di mercato. Il confronto tra le informazioni ricavate dai registri contabili del Nazareno e quelli dell'amministrazione di altri centri spettacolari romani come l'Alibert assume invece un particolare rilievo per la sua capacità di documentare incroci e sovrapposizioni tra i diversi sistemi produttivi, ancor più se osservati in una prospettiva anche diacronica.

Ad esempio, il sarto Domenico Ruggieri, assoldato per le due produzioni dell'Alibert del 1723, aveva fornito per 179 scudi i costumi per le recite di una non meglio precisata opera rappresentata al Nazareno nel carnevale del 1718 con musica diretta (e con tutta probabilità anche composta) da Giuseppe Valentini. Qualche anno dopo lo stesso Ruggieri aveva confezionato, per quasi 600 scudi, gli abiti del «componimento musicale» *La virtù nell'amori* di Gaetano Lemer, eseguito con musica di Alessandro Scarlatti nel teatro Capranica il 16 novembre 1721 per celebrare il possesso di papa Innocenzo XIII; mecenate della produzione era stato André de Melo e Castro, ambasciatore portoghese presso la Santa Sede, il quale, in occasione della nascita dell'Infante di Portogallo, Alessandro, figlio di Giovanni V di Braganza e Maria Anna d'Austria, avrebbe ingaggiato per 210 scudi il medesimo sarto per i costumi di una pastorale, *La Tigrena*, eseguita il 2 gennaio 1724 nella sua residenza, palazzo Cesarini,

con musica di Francesco Gasparini (l'autore del libretto è ignoto).²⁶ È possibile che intermediario di questi ingaggi nei teatri di corte fosse Giuseppe Polvini Falicanti (1673-1741), impresario camerto protetto del cardinale Pietro Ottoboni che nel triennio 1726-1728 avrebbe amministrato il teatro Capranica, dove Ruggieri è effettivamente documentato quale «inventore dei balli» in diverse produzioni, a partire da quella del *Cid*, dramma per musica di Giovanni Jacopo Alborghetti andato lì in scena con musica di Leonardo Leo – e Saverio Franchi ci ricorda che in questo caso «per la prima volta un libretto romano menziona l'autore dei costumi».²⁷ Il Nazareno e l'Alibert ebbero in comune negli anni 1727-1737 anche un altro sarto: Giovanni Antonio Benci, il capostipite della bottega dalla quale provenivano Giulio Cesare e poi Francesco e Ferdinando, che nella seconda metà del Settecento avrebbero fatto fortuna a Napoli.²⁸

Ancor più interessante e significativa delle dinamiche di concorrenza che potevano generarsi tra i diversi sistemi produttivi è la posizione assunta nel mercato del lavoro a Roma dal maestro di ballo. Nel contesto del collegio Nazareno era questa l'unica figura che, almeno dalla fine degli anni Dieci del Settecento, risultava regolarmente contrattualizzata, con uno stipendio che poteva variare in base al numero dei collegiali che richiedevano le lezioni di ballo. Nel 1720 ad esempio Giuseppe Minelli si era impegnato per «un testone [0,30 scudi] a testa per ciascuno che balla»; per le lezioni date da Giuseppe Castellani nel 1718 era stato invece pattuito un salario fisso di 3 scudi al mese, indipendente dal numero degli allievi, che sarebbe stato elevato poi a 5 scudi nel 1730 per le lezioni di Antonio Sarò, primo maestro di ballo (assunto insieme a Giovanni Battista Settari, secondo maestro di ballo, per 3 scudi mensili).²⁹

²⁶ Cfr. C. FERNANDES, *Eventi-spettacolo nella cerchia di André de Melo e Castro, ambasciatore portoghese a Roma (1718-1728)*, in *Spectacles et performances artistiques à Rome*, cit., pp. 353-375.

²⁷ FRANCHI, *Drammaturgia romana*, cit., vol. II, p. 223. Sull'attività di Polvini Falicanti si veda quanto documentato in O. SARTORI, 'Nomen omen': *Giuseppe Polvini Falicanti impresario del Settecento romano*, «Recercare», XXIX, 2017, 1-2, pp. 101-150.

²⁸ Cfr. T. YAMADA, *La 'cantina' dei costumi per le commedie napoletane di Ferdinando Maria Benci nel 1769*, in *Fashioning Opera and Musical Theatre: Stage Costumes from the Late Renaissance to the 1900*, a cura di V. DE LUCCA, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2014, pp. 98-147. Per il contributo di Giovanni Antonio Benci alle produzioni del Nazareno e dell'Alibert (allora teatro delle Dame) si veda la documentazione collegata alla scheda-persona a lui dedicata in *PA-DB*, P-006-140-153.

²⁹ Sull'inquadramento contrattuale del maestro di ballo del collegio Nazareno ho avuto modo di avanzare alcune prime riflessioni in ROMA, *Ripensare il teatro di collegio d'età moderna*, cit., in partic. pp. 112-113, con, in appendice (pp. 117-118), la trascrizione del contratto del 1720 tra il collegio e Giuseppe Minelli, conservato in ACN, b. 296, *Istrumenti*, fasc. 6-B, c. n.n., ed. in *PA-DB*, D-133-830-182. La stessa busta contiene gli altri contratti ai quali si fa qui riferimento, editi rispettivamente in *PA-DB*, D-133-750-157 (Giuseppe Castellani, 1718); D-133-870-146 (Antonio Sarò, 1730); D-133-860-155 (Giovanni Battista Settari, 1730); D-133-880-137 (Stefano Manetti, 1760).

Dai registri contabili del Nazareno si ricava che, tra gli anni Venti e Quaranta del Settecento, i maestri di ballo ricevettero in effetti uno stipendio variabile tra i 3 e i 12 scudi al mese (quindi tra i 36 e i 144 scudi annui). A questo salario base si aggiungeva poi una mancia a discrezione del rettore per i servizi resi all'istituzione in occasione delle rappresentazioni teatrali. Come ricordato, l'ignoto maestro di ballo che fornì il suo apporto alle produzioni del carnevale del 1723 ricevette una mancia di 10,50 scudi per le «sue fatiche fatte per i balli del carnevale, avendo lui stesso ballato la sera del secondo venerdì due volte» – la mancia gli era stata dunque corrisposta sia per aver curato le coreografie degli intermezzi, sia per essersi esibito in prima persona.³⁰

Per le due produzioni al teatro Alibert nel medesimo carnevale, il maestro di ballo Antonio Sarò, che peraltro avrebbe prestato servizio al Nazareno tra il 1726 e il 1730, ricevette una paga di 210 scudi: una somma enorme se confrontata con lo stipendio corrisposto al collega impiegato dal Nazareno, persino se considerato su base annua. Oltre a essere indicativo della già ribadita inconciliabilità ontologica dei due centri produttivi, tale raffronto quantitativo è utile a chiarire, per contrasto, le ragioni di una clausola presente nel succitato contratto del 1720 tra il Nazareno e Giuseppe Minelli, il maestro di ballo in servizio presso il collegio da quell'anno al 1722. Al di là dell'impegno di tenere lezioni collettive giornalieri per convittori e alunni e, in tempo di carnevale, di curare i balli degli intermezzi, sottoscrivendo il contratto a Minelli era esclusa la possibilità di «impegnarsi ad assistere in altri collegi o ad altri teatri pubblici». Lavorare per un collegio significava di certo poter disporre di un salario assicurato; concorreva inoltre ad accrescere il prestigio degli artisti e, comparando sui materiali a stampa diffusi in prossimità dello spettacolo, poteva contribuire a far circolare il loro nome tra potenziali futuri mecenati e impresari.³¹

Se osservata nel quadro più ampio di un mercato del lavoro che in quegli anni a Roma si può supporre in corso di mutamento dopo l'apertura dei primi teatri gestiti su base impresariale, questa clausola appare la spia di un tentativo da parte del Nazareno di attuare per via contrattuale una possibile strategia

³⁰ ACN, reg. 82, cit., c. 65r.

³¹ A titolo esemplificativo, si vedano lo *Scenario di d. Chisciote della Mancina. Commedia da recitarsi nel Seminario Romano nelle correnti vacanze del carnevale 1692* [= G. GIGLI, *Un pazzo guarisce l'altro*], Roma, Francesco de' Lazari, 1692, dove compaiono i nomi del maestro di ballo Giovanni Battista Pinaci e del maestro di scherma Giuliano Modesti (una copia è a Roma, Biblioteca Casanatense, Vol.Misc.1118¹⁸), o l'argomento del *Panicone. Commedia per rappresentarsi da' signori convittori del collegio Nazareno nel carnevale dell'anno 1752*, Roma, Giovanni Zempel, 1752, che reca i nomi di Stefano Manetti, Francesco Lazzarini e Giambattista Monaldi, primo e secondo maestro di ballo, e maestro di scherma rispettivamente (una copia è a Roma, AGSP, *Biblioteca scolopica*, J 11/16³¹).

protezionistica al fine di scoraggiare la ‘fuga’ di artisti verso nuovi e più redditizi centri di produzione spettacolare. Quello appena discusso è solo un piccolo episodio, indicativo però delle dinamiche che dovettero attivarsi nei primi decenni del Settecento tra i differenti ambienti in cui il teatro era praticato. Per comprendere la portata di questi mutamenti in un contesto di tale complessità è indispensabile allargare l’orizzonte di osservazione e adottare uno sguardo obliquo, che dia conto delle sovrapposizioni e delle relazioni, nel tempo e nello spazio, tra i diversi emisferi dello spettacolo romano.

Bibliografia

- G. BENZI, *Tra principi e saltimbanchi. Medicina e letteratura nel tardo Rinascimento*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2020.
- D. Blichmann, *The Stuart-Sobieska Opera Patronage in Rome. Stylistic Trends, Music, Singers and Musicians (1720-1730)*, «Mélanges de l’École française de Rome. Italie et Méditerranée modernes et contemporaines», CXXXI, 2019, 1, pp. 177-200.
- G.P. BRIZZI, *Caratteri ed evoluzione del teatro di collegio italiano (secc. XVII-XVIII)*, in *Cattolicesimo e lumi nel Settecento italiano*, a cura di M. ROSA, Roma, Herder, 1981, pp. 177-204.
- G.P. BRIZZI, *La formazione della classe dirigente nel Sei-Settecento: i ‘Seminaria nobilium’ nell’Italia centro-settentrionale* [1976], Bologna, il Mulino, 2015.
- A. CAMETTI, *Il teatro di Tordinona poi di Apollo*, Tivoli, Arti grafiche Aldo Chicca, 1938.
- R. CIANCARELLI, *Sistemi teatrali nel Seicento. Strategie di comici e dilettanti nel teatro italiano del XVII secolo*, Roma, Bulzoni, 2008.
- R. CIANCARELLI, *Roma diversa*, in *Storia europea del teatro italiano*, a cura di F. PERRELLI, Roma, Carocci, 2016, pp. 129-143.
- R. CIANCARELLI, L. MARITI, *Roma capitale invisibile del teatro del Seicento*, dossier, «Teatro e Storia», XXVI, n.s. 4, 2012, 33, pp. 79-123; XXVII, n.s. 5, 2013, 34, pp. 75-142; XXIX, n.s. 7, 2015, 36, pp. 213-267.
- La cultura della rappresentazione nella Milano del Settecento. Discontinuità e permanenze. Atti delle giornate di studio (Milano, 26-28 novembre 2009)*, a cura di R. CARPANI, A. CASCETTA e D. ZARDIN, Roma, Bulzoni, 2010.
- A. DE ANGELIS, *Nella Roma papale. Il teatro Aliberti o delle Dame (1717-1863)*, Tivoli, Arti Grafiche A. Chicca, 1951.
- J. EICKMEYER, *Between Religious Instruction and theatrum mundi: The Historiography of Jesuit Drama (Seventeenth to Twenty-First Centuries)*, in *Jesuit Historiography Online*, 17 agosto 2016 (aggiorn. 18 giugno 2019).
- C. FERNANDES, *Eventi-spettacolo nella cerchia di André de Melo e Castro, ambasciatore portoghese a Roma (1718-1728)*, in *Spectacles et performances artistiques à Rome (1644-1740). Une analyse historique à partir des archives familiales de l’aristocratie = Spettacoli e “performance” artistiche a Roma (1644-1740). Analisi storica attraverso gli archivi delle famiglie aristocratiche*, a cura di A.-M. GOULET, J.M. DOMÍNGUEZ e É. ORIOL, Roma, École française de Rome, 2021, pp. 353-375.

- B. FILIPPI, «...Accompagnare il diletto d'un ragionevole ammaestramento...». *Il teatro dei gesuiti a Roma nel XVII secolo*, «Teatro e Storia», IX, 1994, 16, pp. 91-128.
- B. FILIPPI, *Il teatro degli argomenti. Gli scenari seicenteschi del teatro gesuitico romano*, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 2001.
- S. FRANCHI, *Drammaturgia romana*, in collab. con O. SARTORI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988-1997, 2 voll.
- M. FUMAROLI, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1990 (trad. it. *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia seicentesche*, Bologna, il Mulino, 1990).
- V. GALLO, *Cristina di Svezia e il Tordinona (1671-1674)*, in *La diplomazia delle lettere nella Roma dei Papi dalla seconda metà del Seicento alla fine dell'Antico Regime*, a cura di S. TATTI, con la collab. di A. BUSSOTTI e P.G. RIGA, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2022, pp. 37-52.
- D. GENTILCORE, *Medical Charlatanism in Early Modern Italy*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2006.
- D. GENTILCORE, *Negoziare rimedi in tempo di peste: alchimisti, ciarlatani, protomedici*, «Roma moderna e contemporanea», XVI, 2006, 1-3, pp. 75-92.
- I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*. Atti del convegno internazionale del Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale (Roma, 26-29 ottobre 1994; Anagni, 30 ottobre 1994), a cura di M. CHIABÒ e F. DOGLIO, Roma, Torre d'Orfeo, 1995.
- L. MARITI, *Commedia ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1978.
- Noble Magnificence. Culture of the Performing Arts in Rome, 1644-1740*, a cura di A.-M. GOULET e M. BERTI, Turnhout, Brepols, 2024.
- Il Panicone. Commedia per rappresentarsi da' signori convittori del collegio Nazareno nel carnevale dell'anno 1752*, Roma, Giovanni Zempel, 1752.
- A. PENNA, *Il primo teatro pubblico di Roma. Le vicende del teatro Tordinona nel XVII secolo*, «Studi romani», XLVI, 1998, 3, pp. 337-368.
- Plaire et instruire. Le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime*. Actes du colloque (Paris, 17-19 novembre 2005), a cura di A. PIÉJUS, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- La "Ratio studiorum": modelli culturali e pratiche educative dei gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, a cura di G.P. BRIZZI, Roma, Bulzoni, 1981.
- A. ROMA, *San Bonifazio di Giulio Rospigliosi (1638). Un melodramma nella Roma barberiniana*, Roma, Bulzoni, 2020.
- A. ROMA, «Per allevare li giovani nel timor di Dio e nelle lettere». *Arti performative, educazione e controllo al collegio Nazareno di Roma nel primo Seicento*, in *Spectacles et performances artistiques à Rome (1644-1740). Une analyse historique à partir des archives familiales de l'aristocratie = Spettacoli e "performance" artistiche a Roma (1644-1740). Analisi storica attraverso gli archivi delle famiglie aristocratiche*, a cura di A.-M. GOULET, J.M. DOMÍNGUEZ e É. ORIOL, Roma, École française de Rome, 2021, pp. 167-186.
- A. ROMA, *Ripensare il teatro di collegio d'età moderna (Roma, secc. XVII-XVIII)*, «Teatro e Storia», XXXVI, n.s. 14, 2022, 43, pp. 95-118.
- A. ROMA, *Education to Magnificence: Aristocratic Schooling and College Academies in Seventeenth- and Eighteenth-Century Rome*, in *Noble Magnificence. Culture of the*

- Performing Arts in Rome, 1644-1740*, a cura di A.-M. GOULET e M. BERTI, Turnhout, Brepols, 2024, pp. 173-184.
- R. SANI, *Storia dell'educazione e delle istituzioni scolastiche nell'Italia moderna*, Milano, Franco Angeli, 2015.
- R. SANI, *Istruzione, educazione e carità*, in *Storia religiosa dell'Italia*, a cura di L. VACCARO, Milano, Centro Ambrosiano, 2016, vol. II, pp. 517- 539.
- O. SARTORI, 'Nomen omen': Giuseppe Polvini Faliconi impresario del Settecento romano, «Recercare», XXIX, 2017, 1-2, pp. 101-150.
- A.D. SCAGLIONE, *The Liberal Arts and the Jesuit College System*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins B.V., 1986.
- La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, a cura di A. CASCETTA e R. CARPANI, Milano, Vita e Pensiero, 1995.
- Scenario di d. Chisciote della Mancia. Commedia da recitarsi nel Seminario Romano nelle correnti vacanze del carnevale 1692*, Roma, Francesco de' Lazari, 1692.
- Scuola e itinerari formativi dallo Stato Pontificio a Roma Capitale. L'istruzione superiore*, a cura di C. COVATO e M.I. VENZO, Milano, Unicopli, 2010.
- Spectacles et performances artistiques à Rome (1644-1740). Une analyse historique à partir des archives familiales de l'aristocratie = Spettacoli e "performance" artistiche a Roma (1644-1740). Analisi storica attraverso gli archivi delle famiglie aristocratiche*, a cura di A.-M. GOULET, J.M. DOMÍNGUEZ e É. ORIOL, Roma, École française de Rome, 2021.
- R. TESSARI, *Allettamenti meravigliosi. Immaginario e spettacoli dei ciarlatani*, Milano-Udine, Mimesis, 2018.
- J.-M. VALENTIN, *Le Théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande (1554-1680): salut des âmes et ordre des cités*, Bern-Frankfurt am Main-Las Vegas, Peter Lang, 1978, 3 to.
- G.A.R. VENEZIANO, *Da Napoli a Roma: il teatro Alibert come spazio performativo dinamico attraverso la produzione di Leonardo Vinci (1724-1730)*, «Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée modernes et contemporaines», CXXXI, 2019, 1, pp. 169-175.
- T. YAMADA, *La 'cantina' dei costumi per le commedie napoletane di Ferdinando Maria Banci nel 1769*, in *Fashioning Opera and Musical Theatre: Stage Costumes from the Late Renaissance to the 1900*, a cura di V. DE LUCCA, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2014, pp. 98-147.
- G. ZANLONGHI, *Teatri di formazione. 'Actio', parola e immagine nella scena gesuitica del Sei-Settecento a Milano*, Milano, Vita e Pensiero, 2002.

Leonardo Spinelli

Notizie di spettacoli e impresari a Chieti tra epoca Asburgica e Regno napoleonico

1. *L'egemonia della scena sacra*

In età moderna gli Abruzzi erano la propaggine settentrionale, sul versante adriatico, del Regno di Napoli. Fino alla metà del Settecento la regione rappresentò una terra quasi inesplorata dai professionisti dello spettacolo.¹ Non erano certo gli Appennini a spaventare le compagnie itineranti, di prosa e di canto. La loro assenza era invece dovuta a una serie di elementi deterrenti che concorsero a rendere il mercato locale poco appetibile. Innanzitutto, si deve annotare come la politica conservatrice degli Asburgo (che del Regno furono titolari fino al 1734) avesse sensibilmente inibito l'iniziativa teatrale in tutta la provincia dello Stato. Persino l'edificazione di teatrini privati era stata spesso osteggiata per evitare fenomeni a carattere emulativo della corte napoletana.

Un altro elemento decisivo fu la forte ingerenza della Chiesa su tutto l'andamento della vita politica e civile della provincia. L'avversione ecclesiastica verso la teatralità profana si misurava almeno su due aspetti. Innanzitutto, i rappresentanti della Santa Sede si adoperarono nel mantenimento del monopolio degli intrattenimenti. A Chieti, capoluogo dell'Abruzzo Citra, esisteva già dal Seicento un regolare 'cartellone' spettacolare allineato alla celebrazione delle principali feste del calendario liturgico e delle ricorrenze degli ordini religiosi radicati in città. Dal 1660, in prossimità della quaresima, la parrocchia della Trinità allestiva rappresentazioni che illustravano ai fedeli episodi del Vecchio Testamento mediante macchine sacre in cartapesta.² La parrocchia del Sacro Monte si faceva carico della processione del Venerdì Santo, in cui rifluiva in forma 'condensata'

¹ Cfr. L. SPINELLI, *Ai margini del Regno: il teatro negli Abruzzi tra Antico Regime e epoca pre-unitaria*, «Drammaturgia», XXI, n.s. 11, 2024, pp. 247-260: 247-253.

² L'indicazione di questi spettacoli edificanti, che durarono almeno fino al 1736, proviene dal saggio di V. MORETTI, *Il calamo e la feluca. Accademie, Arcadia e sodalizi culturali a Chieti*, in *Atti*

la simbologia e la prassi scenica delle sacre rappresentazioni medievali. I musici e i cantanti della cappella della cattedrale erano invece i protagonisti della drammaturgia sacra – drammi biblici, oratori e cantate – che veniva inscenata nel duomo in occasione della festa patronale di San Giustino. Anche i monasteri e le chiese urbane accoglievano musica e spettacoli a carattere liturgico.³

Le partiture erano solitamente scritte dai maestri di cappella della cattedrale. Il teatino Saverio Salicchia, formatosi presso il Conservatorio di San Pietro a Majella di Napoli, intorno al 1730 compose un *Miserere* tutt'oggi suonato in città in occasione della annuale processione del Venerdì Santo. Molto attivo fu anche il pisano Antonio Brunetti, il cui talento da compositore era apprezzato nei principali teatri d'Italia, da Venezia a Firenze, da Roma a Napoli. I libretti della drammaturgia sacra inscenata a Chieti potevano essere di importazione – tra cui ad esempio l'*Isacco* o la *Betulia liberata* di Pietro Metastasio – ma spesso portavano la firma di letterati autoctoni, tra cui Gennaro Durini, Biagio Mezzanotte, Gaetano Pachetti e Giacomo Tiboni.⁴ Il regolare svolgimento nell'intero anno solare di questa catechesi dramatizzata consentì alla città di sopperire agevolmente all'assenza dello spettacolo commerciale.

Gli strumenti del teatro erano inoltre riassorbiti e addomesticati all'interno dei numerosi istituti religiosi che tra Sei e Settecento si dedicarono alla prima formazione dei rampolli delle principali famiglie del Regno. Nei collegi era generalmente molto praticata l'educazione teatral-musicale, i cui esiti venivano presentati dagli alunni nei saggi annualmente offerti ad un pubblico riservato. Questo tipo di formazione contribuiva a rinnovare il rapporto selettivo della futura classe dirigente verso la pratica scenica. A Chieti, il collegio dei Santi Ignazio e Stefano, inaugurato nel 1640 all'interno di palazzo Martinetti, era dotato di un teatrino in cui si svolgevano rappresentazioni in prosa e in musica che affiancarono l'offerta culturale del collegio degli Scolopi, dove invece agiva l'accademia degli Algenti.⁵

del convegno di studi 400 anni di stampa a Chieti (Chieti, 15-16 aprile 1997), L'Aquila, Japadre, 1998, p. 233.

³ Oltre alla patronale, tra le feste religiose della città di Chieti vi erano quella di San Filippo Neri (26 maggio), di Santa Maria del Carmine (15 luglio), di Santa Maria delle Nevi (5 agosto), di Santa Maria del Rosario (prima domenica di settembre) e di Santa Maria della Cintura o di Consolazione (entro settembre).

⁴ Una prima indagine sui libretti stampati a Chieti tra Sei e Ottocento è leggibile in M. ZUCCARINI, *Drammi sacri, azioni sacre, oratorii, cantate e inni sacri in Abruzzo dal XVII al XX secolo*, Chieti, Amministrazione Provinciale, 1994; ID., *La librettistica sacra e profana a Chieti*, in *La letteratura drammatica in Abruzzo. Dal Medioevo sacro all'eredità dannunziana*. Atti del convegno a cura di G. OLIVA e V. MORETTI, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 623-636.

⁵ Cfr. A. MAGAUDDA e D. COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, Roma, Ismez, 2009, pp. 491-492, 497. I gesuiti chietini fu-

In tutto il territorio abruzzese, il primato ecclesiastico sui divertimenti iniziò a vacillare dopo l'avvento della famiglia Borbone alla guida del Regno. L'incoraggiamento a una maggiore autonomia dell'iniziativa individuale, che caratterizzò l'epoca della reggenza (1759-1767) e dei primi anni del governo di Ferdinando IV, favorì infatti la nascita di nuovi edifici privati per spettacoli e il graduale sviluppo di un sistema di intrattenimenti a carattere laico. Fu proprio in questo periodo che Chieti si dotò di un teatro aperto al pubblico pagante.⁶

2. 'Teatro vecchio', nuovi protagonisti

La storia del primo teatro teatino è alquanto difficile da ricostruire nel dettaglio.⁷ Nelle carte d'archivio risulta privo di un nome e viene indicato come 'Teatro della città di Chieti' oppure come 'Teatro vecchio' o ancora 'piccolo Teatro'. Attivo almeno dall'ultimo quarto del Settecento, si trovava nel centro storico della città e risultava di proprietà dei coniugi Biagio Matteucci e Maria Aurora Fasolo. Lui era un procuratore legale con un buon numero di proprietà immobiliari nella città di Chieti. Lei era figlia di un giudice del tribunale cittadino, un uomo assai abile nel trarre opportunità presenti sul mercato dei beni immobiliari provenienti da cause fallimentari.

Le prime indicazioni di rappresentazioni risalgono al 1775 e rivelano uno stato di organizzazione deficitario. In primavera, i cantanti reclutati dall'impresario Ferdinando Marchiani, un cantante specializzato in parti da buffo caricato, forse appartenente a una storica famiglia chietina di negozianti, furono visibili soprattutto in tribunale.⁸ Marchiani non riuscì infatti a onorare neanche

rono molto attivi nella proposta di *Te Deum* – si ricordi quello cantato in occasione della nascita dell'arciduca Leopoldo nel 1716 – e di cantate a più voci: particolarmente sentita dalla comunità locale fu *L'Asia al Vaticano*, con cui gli studenti omaggiarono la memoria del gesuita e missionario teatino Alessandro Valignani nel 1736. Il collegio degli Scolopi di Chieti fu tra i più attivi del Regno. Notizie sulla sua attività ci giungono soprattutto in occasione di eventi della politica internazionale: nel 1715, in concomitanza della pace di Rastatt, ospitò una accademia letteraria in lode di Carlo VI d'Asburgo. Un'altra accademia letteraria fu realizzata nel 1720 per commemorare la scomparsa dell'imperatrice Eleonora di Pfalz-Neuburg.

⁶ Ricco di informazioni sull'edilizia teatrale del tardo Settecento è il saggio di L. ZINGARELLI, *Teatri nuovi e nuova domanda*, in *Il mezzogiorno preunitario. Economia, società e istituzioni*, a cura di A. MASSAFRA, Bari, Dedalo, 1988, pp. 945-964.

⁷ Le poche informazioni presenti nello studio di B. CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, Napoli, Pierro, 1891, p. 718 sono state ampliate in L. SPINELLI, *Il teatro settecentesco di Chieti: vita materiale e forme d'impresariato. Notizie dagli archivi cittadini*, «Studi medievali e moderni. Arte letteratura storia», XXI, 2017, 2, pp. 25-58: 35-37, 42-46, 56-57.

⁸ La vicenda legale è leggibile in Archivio di Stato di Chieti (d'ora in avanti ASCh), *Corti locali*, 1775-1776, «Atti civili tra il maestro Ferdinando Marchiani impresario di questo pubblico teatro

la prima rata delle scritture e la sua imperizia finì per mandare all'aria l'intera stagione. Nel tentativo di ottenere almeno un risarcimento, alcuni artisti si presentarono a mano armata dal custode del teatro per sequestrare abiti e oggetti di scena. Nel gruppo dei rivoltosi figuravano il cantante Angelo Bucci, a quel tempo contralto della cattedrale teatina, e Antonio De Romanis, maestro di cappella della città di Atri.⁹ Il tribunale non riuscì a placare gli animi e la vicenda terminò con Marchiani costretto a rifugiarsi in chiesa per scampare all'ira dei suoi creditori.

Le dispute favorirono la nascita in quello stesso anno della prima locale Deputazione teatrale sugli spettacoli. La reggeva il Preside della Regia Udienza di Chieti ed era composta da nobiluomini e mercanti del luogo. Appena insediata, si propose di elaborare un regolamento che disciplinasse la vita spettacolare, con l'intento di mettere la città al riparo da eventuali altri episodi analoghi.

Dopo questo inizio traumatico, la programmazione migliorò anno dopo anno. Forse al teatrino di Chieti si interessò anche il compositore abruzzese Fedele Fenaroli. Ricordato soprattutto per l'attività di insegnante di composizione al conservatorio napoletano di Santa Maria di Loreto, dove ebbe come alunni Domenico Cimarosa e Saverio Mercadante, nel corso della sua vita Fenaroli fu autore di due sole partiture operistiche. L'opera buffa *I due sediarrii*, su libretto di Pasquale Mililotti, andò in scena al teatro dei Fiorentini di Napoli nel 1759. L'opera seria *La disfatta degli Amaleciti* fu invece cantata in prima assoluta a Chieti nel 1780. Purtroppo le fonti a nostra disposizione non indicano la sede esatta della rappresentazione e, dato il soggetto a carattere biblico, non è del tutto da escludere l'ipotesi di un allestimento all'interno della cattedrale.

Il cartellone teatrale di questo periodo registra il monopolio del repertorio leggero. I titoli provenivano quasi esclusivamente dalla capitale del Regno, specialmente dal teatro Nuovo e dal teatro dei Fiorentini. Con qualche anno di ri-

e gli canterini, ballarini e musicisti del medesimo (1775)», cc. 1r.-27v. Il cast prevedeva una folta comitiva di cantanti del territorio – per lo più legati alle cappelle musicali abruzzesi – e un gruppo di forestieri che l'impresario aveva ingaggiato in blocco a L'Aquila nel marzo 1775. A un componente di questo gruppo, il ballerino e coreografo bolognese Stefano Porro, l'impresario affidò la composizione e direzione dei balli nonché il compito di acquisire gli spartiti delle opere da mettere in scena. Le opere programmate furono i drammi giocosi di provenienza veneta *La locanda* di Giovanni Bertati e *L'amor senza malizia* di Pietro Chiari. La vertenza legale è analizzata in SPINELLI, *Il teatro settecentesco di Chieti*, cit., pp. 38-41. Marchiani risulterà poi tentare nuovamente la via dell'impresariato nel carnevale 1778, quando allestirà il dramma giocoso *Li astrologi immaginari* nel teatro del Sole di Pesaro.

⁹ Oltre al già citato Porro, del gruppo facevano parte anche il ballerino bolognese Silvestro Vanni e il suonatore Cristofaro Fontana di Chieti.

tardo rispetto alle prime partenopee, la città riusciva infatti a intercettare alcune delle più riuscite opere buffe di Giovanni Paisiello, di Domenico Cimarosa e di Pietro Alessandro Guglielmi.¹⁰

Durante l'estate 1789 furono recitate tre opere in musica che pochi mesi prima erano state allestite nella vicina città de L'Aquila: si tratta di *La frascata*, su partitura di Paisiello, *La virtuosa in Mergellina* e *Le due gemelle, ossia L'inganno amoroso*, entrambe musicate da Guglielmi.¹¹ Tra i cantanti scritturati si ricorda la Prima buffa Lucia Serafini Poletti, il Primo buffo Francesco Luzio e la Seconda donna Teodosia Ferraglia, qui all'inizio di una buona carriera che l'avrebbe vista esibirsi davanti al pubblico della Scala di Milano, della Pergola di Firenze, del Carignano di Torino e della Fenice di Venezia. La compagnia cantante si spostò quindi a Lanciano in occasione della rinomata fiera estiva – un vero e proprio emporio adriatico capace di unire mercanti e agenti provenienti dalla penisola italiana e dall'Europa – e poi, in autunno, nel teatrino situato nelle adiacenze del Palazzo Pubblico di Penne. La tournée mostrava un primo rudimentale circuito 'regionale', le cui piazze erano in grado di lavorare in sinergia e il cui richiamo non passò affatto inosservato agli addetti ai lavori dell'intera penisola. Già nell'autunno 1790, infatti, giunse a cercar fortuna in Abruzzo la formazione settentrionale diretta dal cantante Giacomo Zamboni, probabilmente il fratello del più celebre Primo buffo Luigi. L'ensemble allestì spettacoli sicuramente a Teramo e a Penne. Tra le varie opere rappresentate si ricordano i drammi giocosi *Il geloso in cemento*, *La finta principessa o sia Li due fratelli Pappamosca*, *Giannina e Bernardone e I castellani burlati*.¹²

Sin dai primi anni di vita del teatro teatino, le rappresentazioni melodrammatiche avevano preso il sopravvento nei gusti del pubblico, relegando gli spettacoli di prosa in secondo piano. Nel 1792 il direttore della compagnia napoletana con sede al teatro San Ferdinando a Ponte Nuovo, il brighella Giovanni Fabri, firmò un contratto con la famiglia Fasolo-Matteucci per una serie di recite da tenersi nel periodo settembrino nel teatro di Chieti. Tra le varie clausole della scrittura ve ne era una in cui il gruppo di attori, nelle cui fila militava una giovane Maddalena Gallina, si impegnava a lasciare libero lo stabile non appena fosse giunta in città «la compagnia in musica, che trovasi in Lanciano» e che già in

¹⁰ Cfr. il repertorio in Appendice.

¹¹ A conferma del crescente *appeal* teatrale della città, risalirebbe al 1789 la notizia di un tentativo da parte del barone Domenico Aliprandi di prendere in affitto una stanza a uso di teatro. Cfr. CROCE, *I teatri di Napoli*, cit., p. 718.

¹² Cfr. *Indice dei teatrali spettacoli di tutto l'anno, dalla primavera 1790 a tutto il carnevale 1791* [...], ora in *Un almanacco drammatico: l'Indice de' teatrali spettacoli. 1764-1823*, a cura di R. VERTI, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996, vol. II, pp. 215-216.

precedenza si era esibita a Teramo e a L'Aquila.¹³ Né le commedie goldoniane né gli spettacoli delle maschere, con protagonisti Pantalone, il Dottore, Brighella e l'immane Pulcinella, potevano opporsi al fascino di una formazione lirica nel cui repertorio spiccavano i libretti *Gli amanti della dote*, *Le nozze in villa* e *Il convitato di Pietra*.¹⁴

Nel carnevale 1795 la città battezzò il poco fortunato debutto sulle scene teatrali del maestro di cappella napoletano Andrea Buccelli. Autore di alcuni pezzi per pianoforte, Buccelli è un musicista tutt'ora sfuggevole agli studi specialistici. Certamente non è da confondere con il più prolifico maestro Orazio Buccelli. La rappresentazione teatina di *Non vi è matrimonio senza disturbo*, probabilmente su parole di Giuseppe Palomba, non riscosse particolare successo: l'opera sparì infatti di circolazione e fu poi riallestita, forse con significativi ritocchi, al Teatro San Carlino di Napoli soltanto nel 1808.¹⁵

Nel 1796 il governatore della città emise un bando contro i sempre più frequenti disordini e schiamazzi durante le rappresentazioni pubbliche. Furono inoltre vietate le beneficate e la distribuzione delle mance, compreso il lancio sulle scene di fazzoletti colmi di denaro.¹⁶ Le misure restrittive rendono l'idea di quanto la cattolica e devota Teate si accendesse durante le stagioni teatrali. La dialettica tra la temperanza dell'uomo di fede e la passione teatrale sarà ancora più stridente nel corso del pieno Ottocento, quando fogli satirici e scritte sui muri canzonarono in forma anonima le vere o presunte avventure amorose dei notabili locali con attrici e cantanti di passaggio.¹⁷

Nel carnevale 1796 è registrata la presenza in città della compagnia diretta dall'attore e capocomico napoletano Antonio Tessero. Specializzato in parti da buffo e di Pulcinella, è ricordato nella comunità comica come «uno dei più odiati tiranni scenici»,¹⁸ l'uomo è passato alla storia soprattutto come il capostipite della celebre famiglia d'arte che ebbe tra i suoi prosecutori il figlio Pasquale,

¹³ Il contratto di affitto del teatro, conservato in ASCh, *Regia Udienza provinciale*, b. 269, fasc. 7796, c. 2r.-v., è ora leggibile in SPINELLI, *Il teatro settecentesco di Chieti*, cit., p. 47.

¹⁴ Cfr. il repertorio in Appendice.

¹⁵ In quello stesso 1795 il teatro San Ferdinando a Ponte Nuovo di Napoli allestì la seconda e ultima opera musicata da Buccelli: la «commedia in musica» *L'inganno abbattuto dal caso*. Le parole erano di Francescantonio Signoretti, un librettista noto al pubblico partenopeo del tempo per l'apprezzato dramma giocoso *L'impresario burlato*.

¹⁶ Cfr. SPINELLI, *Il teatro settecentesco di Chieti*, cit., p. 49.

¹⁷ Cfr. ASCh, *Intendenza Abruzzo Citeriore, Polizia*, b. 362, fasc. 2, cc. n.n. (lettere del commissario di Polizia all'intendente della Provincia dell'Abruzzo Citeriore, Chieti, 18 e 20 giugno 1842) e fasc. 9, cc. n.n. (lettera del commissario di Polizia all'intendente della Provincia dell'Abruzzo Citeriore, Chieti, 21 giugno 1842).

¹⁸ *Miscellanea* (necrologio di Adelaide Tessero), «Natura ed arte: rivista illustrata quindicinale italiana e straniera di scienze, lettere ed arti», I, 1892, 5, p. 393.

rinomato interprete della Compagnia Reale Sarda, e la nipote Adelaide, tra le maggiori Prime attrici della seconda metà dell'Ottocento. Dopo la tappa teatina, la formazione proseguì la tournée abruzzese alla volta di Teramo, dove recitò nel periodo estivo.

A cavallo tra Sette e Ottocento cominciarono ad affermarsi in città impresari locali capaci di tenere ben saldo il timone di produzioni degne di circuitazione. Tra questi spicca il nome di Crescenzo Angelone. Nel 1798 costui guidò un'impresa con una progettualità di lavoro semestrale, «dall'otto prossimo entrante mese di agosto corrente anno sino a tutto Carnevale dell'anno seguente 1799».¹⁹ Per ammortizzare il rischio, l'impresario si affidò anche a 'classici' di sicuro successo, già conosciuti e apprezzati dal pubblico abruzzese, tra cui *La modista raggiratrice* di Lorenzi e Paisiello. La tournée prevedeva una tappa all'Aquila, come suggerisce l'affitto presso il «calessiere Alessio Sommo» di Chieti di alcune carrozze per il viaggio di «undici individui grandi, oltre di cinque ragazzetti»²⁰ e come conferma il relativo libretto a stampa. Importanti passi avanti si registravano anche sul piano del cast, che miscelava artisti giovani e cantanti di sicura affidabilità. La presenza del tenore contraltino di origini veneziane Serafino Gentili, qui in una delle prime esperienze di quella che sarebbe diventata poi una carriera di ottimo livello sui palcoscenici italiani – dalla Scala di Milano al teatro Carolino di Palermo – ed europei – dal teatro delle Tuileries di Parigi a quello di corte di Dresda –, rivela le doti da *talent scout* dell'impresario teatino.

L'anno successivo, 1799, si segnalò un ulteriore step nel percorso di formazione teatrale della città. Con una mossa intelligente, Angelone formò una società in cui furono accolti cantanti desiderosi di sperimentarsi nel mestiere dell'impresariato. Gli artisti coinvolti nella ditta non si avventurarono al buio: ognuno di loro si era esibito almeno una volta davanti al pubblico locale. Oltre al già citato Serafino Gentili, ne facevano parte il buffo di origini romane Filippo Medici, il cui nome era ben noto agli spettatori del teatro Nuovo di Napoli, e del più esperto Giambattista Del Braccio, un tenore apprezzato anche nei teatri di area marchigiana. La conoscenza delle dinamiche sociopolitiche cittadine, assicurata da Angelone, si legava così alla facilità di stabilire un filo diretto con il mercato nazionale dei professionisti, garantita dagli interpreti ammessi in società. Il sodalizio, di cui per un breve periodo fece parte anche Biagio Matteucci, il proprietario del teatro chietino, era completato da Gaetano Saller, padre e manager delle cantanti Teresa e Eugenia, rispettivamente Donna seria e Seconda buffa con davanti un discreto avvenire artistico.²¹ Saller aveva conosciuto la

¹⁹ ASCh, *Corti locali*, 1778-1779, vol. 15, c. 96v.

²⁰ Ivi, c. 105r.

²¹ Cfr. G. TREBESCHI, *Le corti locali nell'Abruzzo del Settecento: economia e società*, tesi di dot-

piazza teatina l'anno precedente, quando era riuscito a strappare delle ottime provvigioni per le sue assistite in occasione di alcune recite organizzate da Nicola Corcilli, un violinista della basilica di Ortona con una marcata vocazione impresariale.

Ancor più decisivo per le sorti della futura vita teatrale chietina fu poi il governo napoleonico degli anni 1806-1815. I decreti murattiani promossero infatti lo sviluppo di una rete di nuovi ed efficienti teatri a gestione pubblica disseminati lungo la provincia del Regno: al comune di Chieti, ad esempio, nel 1811 fu destinata la conversione in teatro della chiesa di Sant'Ignazio (o degli ex Gesuiti). Inoltre, gli echi dei dibattiti culturali francesi stimolarono le riflessioni di intellettuali meridionali come Francesco Saverio Salfi e Francesco Milizia e contribuirono a diffondere nella pragmatica mentalità degli amministratori l'idea del mezzo teatrale come sinonimo di *civilisation*.²² Questo nuovo clima favorì la mitigazione dei pregiudizi verso lo spettacolo laico anche nella componente più conservatrice e filoclericale della società teatina.

3. *L'impresariato civico*

I primi anni dell'Ottocento sancirono infatti anche a Chieti la nascita di un impresariato cittadino collettivo che riuniva esponenti dell'aristocrazia e del ceto delle professioni, soprattutto imprenditori dediti al commercio, locale ed internazionale, alla speculazione finanziaria e al prestito creditizio.²³ La comparsa dell'iniziativa civica si alternò all'offerta di impresari professionisti e di compagnie di giro.

L'occasione per vedere nitidamente all'opera la forma di impresariato collettivo si ebbe nel 1812. Sotto l'approvazione dell'Intendente di provincia, Carlo Ungaro duca di Montejasi, l'assemblea dei soci affidò ad un direttivo composto da quattro 'chietini doc' il compito di occuparsi nel dettaglio delle rappresentazioni. Gli eletti erano Giuseppe Valignani, duca di Vacri e rappresentante

torato in Storia del Mezzogiorno e dell'Europa mediterranea dal Medioevo all'età contemporanea, Università degli Studi della Basilicata, XV ciclo, 2004, tutor: prof. Giovanni Brancaccio, p. 417. La notizia archivistica si trova in ASCh, *Corti locali*, 1798-1799, vol. 12, c. 65r.-v.

²² Cfr. P. CIAPPARELLI, *Alle origini del sistema teatrale preunitario nel Regno di Napoli: progetti e realizzazioni tra il decennio francese e la Restaurazione*, in *Musica e spettacolo a Napoli durante il decennio francese (1806-1815)*, a cura di P. MAIONE, Napoli, Turchini edizioni, 2016, pp. 25-50.

²³ Per un inquadramento storico della società teatina tra Sette e primo Ottocento cfr. almeno E. SPEDICATO IENGO, *L'élite cittadina nella Chieti del Settecento*, in *Studi sul '700 abruzzese*, «Itinerari», IX, 1985, 1-3, pp. 221-241 e M.R. RESCIGNO, *L'Abruzzo Citeriore: un caso di storia regionale. Amministrazione, élite e società (1806-1815)*, Milano, Angeli, 2002, pp. 21-29.

dell'aristocrazia plurisecolare originaria di Chieti; il barone Ferrante Frigeri, la cui famiglia di origini lombarde si era 'guadagnata' il titolo nobiliare grazie alle ricchezze accumulate con l'attività mercantile; vi erano poi il possidente terriero Giustino Bianchi e il mercante Camillo Mezzanotte, avo del celebre scrittore Giuseppe.²⁴

Gli spettacoli furono 'costruiti' a Napoli, dove Camillo Mezzanotte si avvale del contributo di alcuni nobili concittadini: il tenente colonnello Celidonio Farina, che nella capitale si occupava di seguire la casa di commercio di famiglia, garantì l'anticipo del denaro necessario alle scritture dei cantanti; Carlo Cetti e Ignazio de Sterlich furono invece dei validi consiglieri: l'uno agì come intermediario presso gli artisti, l'altro mise a disposizione la sua esperienza di spettatore teatrale per dispensare pareri sulle voci da scritturare. La ricerca di cantanti fu infatti vincolata da un modesto monte ingaggi che costrinse Mezzanotte a scovare giovani talenti e interpreti sottovalutati nel competitivo mercato napoletano.

La sproporzione tra le ambizioni e il budget a disposizione spinse Mezzanotte a mettere in atto anche alcuni illeciti che rischiarono di far naufragare l'intera impresa, oltre a danneggiare la reputazione del sodalizio chietino. Il tentativo di copiare di nascosto il libretto del melodramma semiserio *Adelaide maritata e Comingio pittore* si rivelò infatti maldestro e causò le ire e le pubbliche proteste del talentuoso autore napoletano Andrea Leone Tottola. Le rimostranze furono ancor più forti perché l'opera era stata appena recitata in prima assoluta nel mese di maggio al teatro Nuovo.²⁵ Solo il riconoscimento dei 'diritti d'autore' permise di superare l'*impasse* e di completare il cartellone teatino con l'acquisto della farsa in musica *Appuntamento notturno per burla*, sempre su testo di Tottola, e delle commedie per musica di Giuseppe Palomba *Gli amori e l'arme*, su partitura di Giuseppe Mosca, e *Le nozze in campagna* su musiche di Pietro Carlo Guglielmi.

Stabiliti i titoli, il mercante si concentrò sul *casting*, soprattutto sulla ricerca delle voci femminili. Gli ingaggi delle cantanti solitamente pesavano di più nel

²⁴ Secondo un'accorta distribuzione gerarchica delle competenze, il lavoro 'sul campo' spettò al mercante, il cui operato fu vagliato a distanza dai titolari Valignani e Frigeri, puntualmente informati dalle relazioni scritte da Bianchi. Tali relazioni, oggi consultabili in ASCh, *Bianchi*, corrispondenza 1771-1826, b. 3, fasc. XXV/16, sono state analizzate in SPINELLI, *Il teatro settecentesco di Chieti*, cit., pp. 52-56. Per la buona riuscita dell'impresa, Mezzanotte mise in gioco la sua esperienza di commerciante, la cognizione giuridica appresa come patrocinatore legale, la misura diplomatica maturata nelle cariche di decurione e poi di municipalista nell'intermezzo repubblicano del 1798-1799. Su di lui, cfr. C. BELLELLI, G. D'ANDREA, *Ritratti di famiglie. Storie e storia di Chieti*. Mayo, Zambra, *Obletter*, Mezzanotte, [s.i.t.], 2000, pp. 142-144.

²⁵ È erronea l'indicazione presente in M. ZUCCARINI (*Il teatro Marrucino: storia – curiosità – aneddoti*, prefaz. di F. SANVITALE, Chieti, Solfanelli, 1993, p. 323), e poi ripresa da altri repertori, di una prima rappresentazione assoluta dell'opera *Adelaide Maritata* di Tottola a Chieti nel 1790.

bilancio dell'impresa rispetto a quelli maschili. Le donne, infatti, viaggiavano accompagnate da un seguito che poteva essere molto nutrito e contemplare, a seconda dei casi, consorti, fratelli, genitori e servitori. Il talento delle cantanti era spesso direttamente proporzionale alla numerosità del loro corteo a libro paga dell'impresario. Anche per questo motivo, Mezzanotte guardò con attenzione al mercato delle famiglie d'arte, così da sfruttare le competenze di quanti più viaggiatori a carico dell'impresa. Il 2 dicembre 1812 annunciava a Giustino Bianchi di aver completato i ruoli femminili con il reclutamento di una «terza donna», che in caso di necessità avrebbe potuto «supplire alla seconda».²⁶ La neo-scritturata viaggiava con la madre, una interprete allora a riposo, che al bisogno avrebbe potuto sopperire alle parti della figlia.

Secondo una tradizione consolidata, Mezzanotte privilegiò la scrittura degli orchestrali abruzzesi: in nome del risparmio, i contratti furono stipulati «a serata e non a mese», con la sola eccezione dei musicisti che provenivano «da Ortona e da altri luoghi» distanti da Chieti.²⁷ Dalla capitale del Regno, progettò poi il noleggio dei costumi di scena e stabilì i prezzi d'ingresso e degli abbonamenti ai palchi. Ancor prima che la produzione fosse giunta in città, i palchetti risultavano già tutti prenotati.

Questo primo episodio di impresariato collettivo suggerisce come l'organizzazione degli spettacoli fosse divenuta quasi un gioco di società, capace di dare lustro alle più preminenti e facoltose famiglie locali, le quali potevano ascrivere il merito di occuparsi dello svago dei concittadini. Il diretto coinvolgimento dei notabili nella macchina produttiva – dalla scelta dei libretti alla protezione delle cantanti, fino alle mansioni di agenti, mediatori, scopritori di talenti e garanti economici a sostegno dell'impresa – era la chiara riprova di come in città fosse nata una nuova consapevolezza politica del mezzo teatrale.

Gli allestimenti andarono in scena fino a tutto il carnevale 1813. La loro realizzazione consentì di rafforzare, e al tempo stesso esibire al di fuori della cinta urbana, la coesione della società teatina. Anche a Chieti i tempi stavano cambiando. Ormai pienamente legittimata, l'istituzione teatrale avrebbe finalmente contribuito a scrivere la futura storia culturale della città.

²⁶ ASCh, *Bianchi*, corrispondenza 1771-1826, b. 3, fasc. XXV/16, cc. n.n., lettera da Napoli del 2 dicembre 1812.

²⁷ *Ibid.*

Appendice

*Calendario delle rappresentazioni inscenate al 'Teatro vecchio' di Chieti (1775-1820)*²⁸

Data	Titolo	Autore e Compositore	Interpreti	Prima assoluta
1775, carnevale	<i>L'incognita perseguitata. Dramma giocoso per musica</i>	Giuseppe Petrosellini / Pasquale Anfossi	Maria Teresa Galletti (Clarice); Dioniso Galletti (il Conte Ernesto); Margherita Galletti (Giannetta); Filippo Antonio Nicolini (il Conte Asdrubale); Crispino Catibini (il Barone di Fiume); Domenico Cucciarelli (Fabrizio); Maddalena Campanelli (Nannina)	Roma, Teatro delle Dame (1773)
1775, primavera	<i>La Locanda. Dramma giocoso per musica</i> ²⁹	Giovanni Bertati / Giuseppe Gazzaniga	Brigida Porro (Prima buffa); Luigia Fiacchi Mandini (Seconda buffa); Aloisia Fiacchi Mandini; Angelo Bucci; Antonio De Romanis; Stefano Porro (ballerino); Lorenzo Vanni (ballerino); Angela Pacini (ballerina)	Venezia, Teatro San Moisè (1771)
1775, primavera	<i>L'Amor senza malizia. Dramma giocoso per musica</i> ³⁰	Pietro Chiari / Bernardo Ottani	Brigida Porro (Prima buffa); Luigia Fiacchi Mandini (Seconda buffa); Aloisia Fiacchi Mandini; Angelo Bucci; Antonio De Romanis; Stefano Porro (ballerino); Lorenzo Vanni (ballerino); Angela Pacini (ballerina)	Venezia, Teatro San Moisè (1768)

²⁸ I dati degli spettacoli provengono dalle indicazioni presenti nei documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Chieti, dalla consultazione dei libretti a stampa e dai seguenti studi e repertori: ZUCCARINI, *Il teatro Marrucino*, cit., pp. 323-324; C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990-1994, 6 voll.; *Un almanacco drammatico: l'Indice de' teatrali spettacoli. 1764-1823*, cit.; *Corago. Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900* (<https://corago.unibo.it/>) (ultimo accesso: 6 giugno 2025).

²⁹ Non è certo che l'opera sia andata in scena a causa delle vertenze giudiziarie promosse dagli artisti contro l'impresario Ferdinando Marchiani.

³⁰ Non è certo che l'opera sia andata in scena a causa delle vertenze giudiziarie promosse dagli artisti contro l'impresario Ferdinando Marchiani.

Data	Titolo	Autore e Compositore	Interpreti	Prima assoluta
1780	<i>Il fanatico per gli antichi romani. Commedia per musica</i>	Giuseppe Palomba / Domenico Cimarosa	Emanuela Cosmo (Emilia); Caterina Schinotti (Lunalba); [Maria] Giuseppe Boccia (Nanella); Giuseppe Sartorio [Sertorio] (don Pompeo Totomaglia); Francesco Marchese (don Marcaurelio); Matteo Benvenuto [Benvenuti] (don Cajomarzio); Antonio Tilotta (Simonetto)	Napoli, Teatro dei Fiorentini (1777)
1780	<i>La disfatta degli Amaleciti</i> ³¹	? / Fedele Fenaroli		Chieti (1780)
1781	<i>Il geloso in cimento. Dramma giocoso per musica</i>	Giovanni Bertati / Pasquale Anfossi	Caterina Azzarello (Flavia); Luigi Guidi (Fabio); Caterina Stocchi (Modesta); Giuseppe De Marchis (Perichetto); Matteo Benvenuti (il signor Rosbif); Margherita Tamplù, detta la Francesina, (Vittorina); Filippo Cianci (Paterio)	Vienna, Burgtheater (1774)
1781	<i>Il furbo malacorto. Commedia per musica</i>	Giambattista Lorenzi / Giovanni Paisiello	Anna D'Aloisio (Ginevra); [Maria] Giuseppe Boccia (Cannetella); Giuseppe Sertorio (Sciarappa); Nicola Zarlati (il Conte Arcieri); Matteo Benvenuto [Benvenuti] (don Testone); Oronzo Pedace (il Marchese Balbandi); ? (Camilla)	Napoli, Teatro Nuovo (1767)
1784	Spettacoli in prosa della compagnia diretta da Carlo Lanfranchi			

³¹ Non è certo che l'opera sia stata rappresentata nel 'Teatro vecchio'.

Data	Titolo	Autore e Compositore	Interpreti	Prima assoluta
1789, primavera	<i>Le trame deluse. Commedia per musica</i>	Giuseppe Maria Diodati / Domenico Cimarosa	Cecilia Ancora (Prima donna buffa); Lucia Penni (Prima donna seria); Pietro Mattucci (Primo mezzo carattere); Lorenzo Albano [Albani] (Primo buffo napoletano); Alessandro Ricca (Primo buffo toscano); Carlo Falcucci (parti da Seconda donna)	Napoli, Teatro Nuovo (1786)
1789, primavera	<i>L'inganno amoroso. Commedia per musica</i>	Giuseppe Palomba / Pietro Alessandro Guglielmi	Cecilia Ancora (Lauretta); Lucia Penni (Madama Giannicca); Pietro Mattucci (il Cavalier don Polidoro); Lorenzo Albano [Albani] (il Baroncino Nasturzo); Alessandro Ricca (il Barone don Procolo); Carlo Falcucci (Cerino); ? (Giulietta)	Napoli, Teatro Nuovo (1786)
1789, estate	<i>La frascatana. Dramma giocoso per musica</i>	Filippo Livigni / Giovanni Paisiello	Lucia Poletti (Prima buffa); Francesco Luzio (Primo buffo); Rosario Piretti (Primo mezzo carattere); Teodosia Ferraglia (Seconda donna); Salvatore Magri (Secondo buffo); Anna Bottari (Terza donna); Elisabetta Papalardi (supplemento); Giovanni Bottari (altro Primo mezzo carattere)	Venezia, Teatro San Samuele (1774)
1789, estate	<i>La virtuosa in Mergellina. Commedia per musica</i>	Saverio Zini / Pietro Alessandro Guglielmi	Lucia Poletti (Prima buffa); Francesco Luzio (Primo buffo); Rosario Piretti (Primo mezzo carattere); Teodosia Ferraglia (Seconda donna); Salvatore Magri (Secondo buffo); Anna Bottari (Terza donna); Elisabetta Papalardi (supplemento); Giovanni Bottari (altro Primo mezzo carattere)	Napoli, Teatro Nuovo (1785)
1789, estate	<i>Le due Gemelle, ossia L'inganno amoroso. Commedia per musica</i>	Giuseppe Palomba / Pietro Alessandro Guglielmi	Lucia Poletti (Prima buffa); Francesco Luzio (Primo buffo); Rosario Piretti (Primo mezzo carattere); Teodosia Ferraglia (Seconda donna); Salvatore Magri (Secondo buffo); Anna Bottari (Terza donna); Elisabetta Papalardi (supplemento); Giovanni Bottari (altro Primo mezzo carattere)	Napoli, Teatro Nuovo (1786)

Data	Titolo	Autore e Compositore	Interpreti	Prima assoluta
1790	<i>Il convitato di Pietra. Commedia per musica</i>	Giovanni Battista Lorenzi / Giacomo Tritto		Napoli, Teatro dei Fiorentini (1783)
1790	<i>La modista raggratrice. Commedia per musica</i>	Giovanni Battista Lorenzi / Giovanni Paisiello		Napoli, Teatro dei Fiorentini (1787)
1790	<i>Le gelosie villane o sia Il marchese di castel Formicolone. Dramma per musica</i>	Tommaso Grandi / Giuseppe Sarti	Anna Vannelli (Giannina, contadina); Luisa Vannelli (Olivetta); Giuseppe Vannelli (Tognino, sindaco della comunità); Giovacchino De Angelis (Cecchino, deputato della comunità); Lorenzo Valter (il Marchese feudatario di Castel Formicolone); Margherita De Angelis (Sandrina); ? (Narduccio)	Venezia, Teatro San Samuele (1776)
1792	Spettacoli in prosa della compagnia diretta da Giovanni Fabri, con sede al teatro di San Ferdinando a Ponte Nuovo in Napoli		Scrittrati: Maddalena Gallina; Luigia Fabri Tassani; Rosa Pelisier Marini (Servetta); Maria Fabri (Madre); Stanislao Marini; Carlo Venturini (Padre); Giuseppe Fabri; Giuseppe Tassani (Pantalone); Giovanni Fabri (Brighella); Giuseppe Lanzi (Dottore); Antonio Licitto (Pulcinella e Buffo); Carlo Gallina (Suggeritore)	

Data	Titolo	Autore e Compositore	Interpreti	Prima assoluta
1792, autunno	³²		Violante Ceccoli Durelli (Prima donna buffa assoluta); Giuseppe Durelli (Primo buffo assoluto); Giovanni Bendassi (Primo mezzo carattere); Anna Vannelli (Donna seria); Domenico Albertini (Secondo buffo); Domenica Pozzi (Seconda buffa); Giovanni Sarchini (Secondo mezzo carattere)	
1793, carnevale	<i>Il fanatico in Berlino</i>	Giovanni Bertati-Girolamo Tonioli / Giovanni Paisiello	Dorotea Monti (Prima donna assoluta); Alessandro Fontana (Primo buffo napoletano); Giovan Battista Dal Braccio ³³ (Primo mezzo carattere); Luigi Foschetti (Buffo toscano); Clementina Marzi e Maddalena Monti (Seconde donne a vicenda); Alessandro Riva (Secondo buffo)	Londra, Pantheon (1791)
1793, carnevale	<i>Il poeta di campagna. Commedia per musica</i>	Francesco Saverio Zini / Pietro Alessandro Guglielmi	Dorotea Monti (Prima donna assoluta); Alessandro Fontana (Primo buffo napoletano); Giovan Battista Dal Braccio (Primo mezzo carattere); Luigi Foschetti (Buffo toscano); Clementina Marzi e Maddalena Monti (Seconde donne a vicenda); Alessandro Riva (Secondo buffo)	Napoli, Teatro Nuovo (1792)
1793, carnevale	<i>Gli accidenti inaspettati</i>	Giuseppe Palomba / Antonio Brunetti	Dorotea Monti (Prima donna assoluta); Alessandro Fontana (Primo buffo napoletano); Giovan Battista Dal Braccio (Primo mezzo carattere); Luigi Foschetti (Buffo toscano); Clementina Marzi e Maddalena Monti (Seconde donne a vicenda); Alessandro Riva (Secondo buffo)	Napoli, Teatro dei Fiorentini (1790) ³⁴

³² Nel repertorio della compagnia cantante figuravano numerosi testi, tra cui *Gli amanti della dote*, *Le nozze in villa* e *Il convitato di Pietra*.

³³ Noto anche come Dal Brazzo, Dalbrazzo e Delbraccio.

³⁴ A Napoli fu rappresentata con musiche di Gaetano Marinelli.

Data	Titolo	Autore e Compositore	Interpreti	Prima assoluta
1793	?		Luigia Benvenuti (Prima donna); Silvestro Minilotti (Primo buffo napoletano); Giovan Battista Dal Braccio (Tenore); Carolina Giardinelli (Seconda donna); Gaetano Battisti [Battista] (Secondo buffo); Angela Altieri e Antonio Sarchini (Ultime parti)	
1794	<i>Il matrimonio segreto. Dramma giocoso</i>	Giovanni Bertati / Domenico Cimarosa	Luisa [Luigia] Benvenuti (Carolina); Antonio Razzani (Conte Robison); Angela Lombardi (Fidalma); Gaetano Battista (don Geronimo); Carolina Giardinelli (Elisetta); Giovan Battista Delbraccio (Paolino)	Vienna, Imperial Teatro di Corte (1792)
1795, carnevale (seconda opera)	<i>La scuola degli amanti. Dramma giocoso per musica</i>	Giuseppe Palomba / Giacomo Tritto	Paola Cosmi (Madama Giannetta); Barbara Mussini (Leonilda); Francesco S[ant]Elia (don Giambertoldo); Antonio Manna (Biaggio); Giuseppe Nani (Polinesso); ? (Fioretta)	Napoli, Teatro Nuovo (1783)
1795, carnevale (terza opera)	<i>Non vi è matrimonio senza disturbo. Commedia per musica</i>	? / Andrea Buccelli	Paola Cosmi (Angelica); Barbara Mussini (Flavia); Giuseppe Nani (don Falcone); Francesco S. Elia [Santelia] (Giacobazzo); Antonio Manna (Gianfriso); ? (Cienzo)	Chieti, Teatro vecchio (1795)
1796, carnevale	Spettacoli in prosa della compagnia diretta da Antonio Tessler		Scrittrati: Concetta Tessler; Gesualda Agazari; Gaetana Caputo; Saveria Agazari (Serva); Gennaro Caputo (Amoroso); Giovan Battista Pizzamiglio (Amoroso); Giuseppe Agazari (Caratterista); Giacomo Fontana (Padre serio); Vincenzo Neri (Mezzo carattere); Pietro Almirante (Tiranno); Antonio Tessler (Pulcinella e Buffo); Vincenzo Caputo (parti da ragazzo); Vincenzo Bertini (Suggeritore)	

Data	Titolo	Autore e Compositore	Interpreti	Prima assoluta
1796, autunno	<i>La finia zinghera o sia Il Solachianiello. Dramma giocoso per musica</i>	Giambattista Lorenzi / Pietro Alessandro Guglielmi	Maria Antonia Falzi (Clarinetta); Anna [Maria] Guidi (Arminda); Marianna Albani (Cloridea); Giovanni Battista Del Braccio (Riccardino); Lorenzo Albani (Chiantella); Domenico Albertini (Carpione); Gaetano Battista (Artabano)	Napoli, Teatro dei Fiorentini (1785)
1797, carnevale (terza opera)	<i>La serva innamorata. Commedia per musica</i>	Giuseppe Palomba / Pietro Alessandro Guglielmi	Maria Antonia Falzi (Viola); Anna Maria Guidi (Chiaretta); Marianna Caldani (Rosa); Lorenzo Albani (Geronzio); Gaetano Battista (Tordiglione); Domenico Albertini (Galoppino); Giovanni Battista Del Brazzo (Ottavio)	Napoli, Teatro dei Fiorentini (1790)
1798, carnevale (seconda opera)	<i>L'astuta in amore. Commedia per musica</i>	Giuseppe Palomba / Valentino Fioravanti	Marina De Martini ³⁵ (Amaranta); Vincenza Ricciotti (Celidea); Anna Magri (Locandiera); Filippo Medici (Messer Bobbolo); Giuseppe Avallone (don Zenobio Cajonza); Serafino Gentili (Polidoro); Giovan Battista dal Braccio (Massimo)	Napoli, Teatro Nuovo (1795)
1798, estate	<i>La modista raggiatrice. Commedia per musica</i>	Giovanni Battista Lorenzi / Giovanni Paisiello	Francesco Santelia (Primo buffo assoluto); Rosa Casaccia (Prima buffa); Agnese Dolcibene (Seconda buffa); Luigi Paganini (Tenore); Clementina Arrighetti; Filippo Medici (Buffo toscano)	Napoli, Teatro dei Fiorentini (1787)
1798, dicembre	?		Maria Del Meglio (Prima buffa); Teresa Saller (Donna seria); Eugenia Saller (Seconda buffa); Giovanni Paci (Primo buffo); Saverio Gargiulo (Primo tenore); Gaetano Battista (Buffo toscano); Carmine Morrea (Secondo buffo).	

³⁵ Nota anche con il cognome Martinis.

Data	Titolo	Autore e Compositore	Interpreti	Prima assoluta
1799, estate	?		Teresa Saller (Donna seria); Eugenia Saller (Seconda buffa); Agnese Dolcibene (Seconda buffa)	
1802, carnevale (seconda opera)	<i>La pietra simpatica. Commedia per musica</i>	Giovan Battista Lorenzi / Silvestro Palma	Maria Lugani (Alfonsina); Angela Reggi (Enrighetta); Albina Arienti (Lauretta); Gennaro Basile (don Sossio); Luciano Marrucci (don Macario); Nicola Cecchi (Lelio); ? (Corrado)	Napoli, Teatro dei Fiorentini (1795)
1803	<i>Le astuzie femminili</i>	Giuseppe Palomba / Domenico Cimarosa	Teresa Fracassi (Soprano); Carolina De Leonardis (Soprano); Raffaele Ferraro (Tenore); Saverio Magri (Baritono); Gennaro Basile (Basso)	Napoli, Teatro dei Fiorentini (1794)
1803	<i>L'inganno amoroso</i>	Giuseppe Palomba / Pietro Alessandro Guglielmi	Teresa Fracassi (Soprano); Carolina De Leonardis (Soprano); Raffaele Ferraro (Tenore); Saverio Magri (Baritono); Gennaro Basile (Basso)	Napoli, Teatro Nuovo (1786)
1805, carnevale (prima opera)	<i>Le cantatrici villane. Commedia per musica</i>	Giuseppe Palomba / Valentino Fioravanti	Antonina Longoni (Rosa); Teresa Menghini (Agata); Margherita Binelli (Giannetta); Vincenzo Guida (don Bucefalo); Paolo Liegri (don Marco Mbomba [Muomma]); Cesare Casini (Nunziello); ? (Carlino)	Napoli, Teatro dei Fiorentini (1799)
1806, carnevale (prima opera)	<i>La locandiera di spirito. Commedia per musica</i>	Gaetano Rossi / Giuseppe Farinelli	Susanna Maranesi Banchieri (Biondolina locandiera); Angiola Potestà (Madama Capriole); Costantina Viola (Lisetta); Francesco Nicastro (il Marchese Sassofrasso); Ferdinando Maranesi (il Conte Petecchia); Florido Viola (Prospero); ? (Sasso Duro) ³⁶	Roma, Teatro Valle (1803)

³⁶ Sul libretto a stampa conservato alla Biblioteca De Meis di Chieti risulta rimosso il nome del cantante incaricato di rappresentare il personaggio di Sasso Duro.

Data	Titolo	Autore e Compositore	Interpreti	Prima assoluta
1810	<i>La bella carbonara</i>	Giuseppe Palomba / Valentino Fioravanti	Adelaide Romoli (Soprano); Marianna Barberi (Soprano); Michele Santini (Tenore); Vittoria Fomelli (Mezzosoprano); Mariano Graziani (Baritono)	Napoli, Teatro dei Fiorentini (1809)
1810	Spettacoli in prosa della compagnia diretta da Giuseppe Bronchelli			
1812, dicembre	<i>Gli amori e l'arme. Commedia per musica</i>	Giuseppe Palomba / Giuseppe Mosca	Carolina Montenghi, detta Madama d'Apice, (Fiordispina); Orsola Silvani (Metilde); Francesco Galdieri (don Cicco); Raffaele Masiello (Sinonimo); Teresa Piovani (Livietta); ? (don Melchiorre Sciabolone); ? (Ernesto) ³⁷	Napoli, Teatro dei Fiorentini (1812)
1812, dicembre	<i>Adelaide maritata e Comingio pittore</i>	Leone Andrea Tottola / Valentino Fioravanti	Carolina Montenghi, detta Madama d'Apice, (Adelaide); Orsola Silvani (Gontiere); Francesco Galdieri (il Colonnello); Raffaele Parisi (il Marchese Benavides); Raffaele Masiello (Fabiuccio); Teresa Piovani (Lorenzo); Salvatore Manzocchi (Comingio)	Napoli, Teatro Nuovo (1812)
1812, dicembre	<i>Appuntamento notturno per burla. Farsa per musica</i>	Leone Tottola / Giovanni Battista De Luca	Carolina Montenghi, detta Madama d'Apice, (Prima buffa); Orsola Silvani (Seconda buffa); Francesco Galdieri (Primo buffo napoletano); Salvatore Manzocchi (Tenore); Raffaele Parisi (Buffo toscano); Raffaele Masiello (Secondo Buffo); Teresa Piovani (Terza donna)	Napoli, Teatro Nuovo (1807)

³⁷ Probabilmente gli interpreti furono, rispettivamente, Raffaele Parisi e Salvatore Manzocchi.

Data	Titolo	Autore e Compositore	Interpreti	Prima assoluta
1812, dicembre	<i>Le nozze in campagna.</i> <i>Commedia per musica</i>	Giuseppe Palomba / Pietro Carlo Guglielmi	Carolina Montenghi, detta Madama d'Apice; Orsola Silvani; Caterina Monti; Domenica Rinaud; Francesco Galdieri; Teresa Piovani; Rosa Menghini; Raffaele Salvati; Raffaele Masiello	Napoli, Teatro Nuovo (1811)
1813	<i>Lo sposo senza moglie. Farsa</i>			
1813	<i>La guerra aperta</i>			
1814	<i>Agnese di Fitzberry</i>	Luigi Buonavoglia / Ferdinando Paër	Florinda Michelessi (Soprano); Angelo Ferrari (Tenore); Gaetano B[ujonocore (Baritono); Lorenzo Albani (Basso)	Parma, Teatro Scotti (1809)
1815, carnevale	<i>Camilla, ossia Il Sotterraneo.</i> <i>Melodramma</i>	Leone Andrea Tottola / Valentino Fioravanti	Gaetano De Nicola (il Duca Uberto); Teresa Zacchielli (Camilla); Francesco Ricci (Adolfo); Gaetano Buonocore (Cola); Alessandro Tizzi (Gennaro); Paolina Moschetti (Ghitta), Tommaso Ricci (il Conte di Loredano); ? (Cienzo); Coro di contadini, di soldati e di servi	Lisbona, San Carlos (1804)
1820	Spettacoli in prosa della compagnia diretta da Tommaso Zocchi			
1820	Spettacoli in prosa della compagnia diretta da Crispino Zampa		Scritturati: Crispino Zampa; Rosa Broggi; Serafina Zampa; Tommaso Zampa; Luigi Zampa	

Bibliografia

Manoscritti

- ASCh, *Bianchi*, corrispondenza 1771-1826, b. 3, fasc. XXV/16, cc. n.n.
- ASCh, *Corti locali*, 1775-1776, «Atti civili tra il maestro Ferdinando Marchiani impresario di questo pubblico teatro e gli canterini, ballarini e musici del medesimo (1775)», cc. 1r.-27v.
- ASCh, *Corti locali*, 1778-1779, vol. 15, c. 96v. e 105r.
- ASCh, *Regia Udienza provinciale*, b. 269, fasc. 7796, «Atti civili tra il mag.co Vincenzo d'Ottavio e D. Biase Matteucci» (1792), c. 2r.-v.
- ASCh, *Corti Locali*, 1798-1799, vol. 12, c. 65r.-v.
- ASCh, *Intendenza Abruzzo Citeriore*, Polizia, b. 362, fasc. 2, cc. n.n. (lettere del commissario di Polizia all'intendente della Provincia dell'Abruzzo Citeriore, Chieti, 18 e 20 giugno 1842).
- ASCh, *Intendenza Abruzzo Citeriore*, Polizia, b. 362, fasc. 9, cc. n.n. (lettera del commissario di Polizia all'intendente della Provincia dell'Abruzzo Citeriore, Chieti, 21 giugno 1842).

Fonti a stampa e studi

- Un almanacco drammatico: l'Indice de' teatrali spettacoli. 1764-1823*, a cura di R. VERTI, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996, 2 voll.
- C. BELLELLI, G. D'ANDREA, *Ritratti di famiglie. Storie e storia di Chieti. Mayo, Zambra, Obletter, Mezzanotte*, [s.i.t.], 2000.
- P. CIAPPARELLI, *Alle origini del sistema teatrale preunitario nel Regno di Napoli: progetti e realizzazioni tra il decennio francese e la Restaurazione*, in *Musica e spettacolo a Napoli durante il decennio francese (1806-1815)*, a cura di P. MAIONE, Napoli, Turchini edizioni, 2016, pp. 25-50.
- Corago. Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900* (<https://corago.unibo.it/>) (ultimo accesso: 6 giugno 2025).
- B. CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, Napoli, Pierro, 1891.
- A. MAGAUDDA, D. COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, Roma, Ismez, 2009.
- Miscellanea* (necrologio di Adelaide Tessero), «Natura ed arte: rivista illustrata quindicinale italiana e straniera di scienze, lettere ed arti», I, 1892, 5, p. 393.
- V. MORETTI, *Il calamo e la feluca. Accademie, Arcadia e sodalizi culturali a Chieti*, in *Atti del Convegno di studi 400 anni di stampa a Chieti* (Chieti, 15-16 aprile 1997), L'Aquila, Japadre, 1998, pp. 231-246.
- M.R. RESCIGNO, *L'Abruzzo Citeriore: un caso di storia regionale. Amministrazione, élite e società (1806- 1815)*, Milano, Angeli, 2002.
- C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990-1994, 6 voll.
- E. SPEDICATO IENGO, *L'élite cittadina nella Chieti del Settecento*, in *Studi sul '700 abruzzese*, «Itinerari», IX, 1985, 1-3, pp. 221-241.
- L. SPINELLI, *Il teatro settecentesco di Chieti: vita materiale e forme d'impresariato. Noti-*

- zie dagli archivi cittadini*, «Studi Medievali e Moderni. Arte letteratura storia», XXI, 2017, 2, pp. 25-58.
- L. SPINELLI, *Ai margini del Regno: il teatro negli Abruzzi tra Antico Regime e epoca preunitaria*, «Drammaturgia», XXI, n.s. 11, 2024, pp. 247-260.
- G. TREBESCHI, *Le corti locali nell'Abruzzo del Settecento: economia e società*, tesi di dottorato in Storia del Mezzogiorno e dell'Europa mediterranea dal Medioevo all'età contemporanea, Università degli Studi della Basilicata, XV ciclo, 2004, tutor: prof. Giovanni Brancaccio.
- L. ZINGARELLI, *Teatri nuovi e nuova domanda*, in *Il mezzogiorno preunitario. Economia, società e istituzioni*, a cura di A. MASSAFRA, Bari, Dedalo, 1988, pp. 945-964.
- M. ZUCCARINI, *Il teatro Marrucino: storia – curiosità – aneddoti*, prefaz. di F. SANVITALE, Chieti, Solfanelli Editore, 1993.
- M. ZUCCARINI, *Drammi sacri, azioni sacre, oratorii, cantate e inni sacri in Abruzzo dal XVII al XX secolo*, Chieti, Amministrazione Provinciale, 1994.
- M. ZUCCARINI, *La librettistica sacra e profana a Chieti*, in *La letteratura drammatica in Abruzzo. Dal Medioevo sacro all'eredità dannunziana*. Atti del convegno a cura di G. OLIVA e V. MORETTI, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 623-636.

L'Italia del Nord:
Venezia, Genova e i centri minori

Gianluca Stefani

Il ‘sistema’ veneziano. Un modello impresariale d’esportazione per l’opera in musica nel Settecento, con nuovi documenti su Angelo Mingotti

A partire dagli anni Venti del Settecento un numero sempre maggiore di compagnie d’opera italiane decide di valicare le Alpi in cerca di fortuna.¹ Queste troupes viaggianti, fiutando l’opportunità di un mercato inesplorato in sintonia con i *desiderata* della nobiltà urbana e di una borghesia in ascesa, attraversano il continente in lungo e in largo, dal Portogallo alla Russia, dalle aree più interne fino alle estreme regioni baltiche, esportando non solo e non tanto un ‘prodotto’ quanto piuttosto un intero ‘sistema produttivo’:² un modello organizzativo di tipo impresariale che, giunto a piena maturazione nel corso dei decenni, vede nella Serenissima Repubblica di Venezia ancora il suo principale punto di riferimento. Non è un caso che le prime compagnie musicali itineranti prendano le mosse dalla città che ha dato avvio alla mercatura del melodramma, quella che fin dagli anni Quaranta del Seicento si è affermata come una delle maggiori capitali europee del divertimento, con molteplici teatri in concorrenza all’interno di un circuito commerciale in grado di richiamare i migliori professionisti in circolazione.

Costretta da sempre a fare i conti con i vincoli imposti dall’acqua, Venezia ha fatto dello spirito di adattamento il segreto della sua fortuna, forgiando un ‘sistema’ produttivo di tipo modulare,³ ossia flessibile e modificabile, a sostegno delle proprie attività mercantili. Questo stesso assetto funzionale, applicato al

¹ Per un quadro di riferimento cfr. soprattutto R. STROHM, *Italian Operists North of the Alps, c. 1700 - c. 1750*, in *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, a cura di R. S., Turnhout, Brepols, 2001, pp. 1-59.

² Per una panoramica aggiornata cfr. *Musicians’ Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe: Biographical Patterns and Cultural Exchanges*, a cura di G. ZUR NIEDEN e B. OVER, Bielefeld, Transcript, 2016, e *Mapping Artistic Networks: Eighteenth-Century Italian Theatre and Opera across Europe*, a cura di T. KORNEEVA, Turnhout, Brepols, 2021.

³ Cfr. G. POLIN, *L’intermediazione del dramma per musica a metà Settecento (tra Venezia e l’Europa centro settentrionale): alcune riflessioni*, in *Patrons, Intermediaries, Venetian Artists in Vienna*

commercio del teatro in musica, ha trasformato il melodramma in una macchina dinamica pronta ad adeguarsi di volta in volta alle contingenze e alle esigenze pratiche del palcoscenico. Fine ultimo di tale processo è confezionare un prodotto il più possibile efficace dal punto di vista della resa scenica, ossia un'opera di 'consumo' destinata a soddisfare le aspettative del pubblico pagante. È questa la forza di un *made in Italy* perfettamente esportabile che, sulle rotte anticamente tracciate dai comici dell'Arte,⁴ si propaga nel cuore dell'Europa su impulso delle nuove compagnie d'opera in viaggio.

Fino a questo momento la diffusione dell'opera italiana è stata principalmente un fenomeno di corte: prendendo in esame l'area tedesca,⁵ da Vienna a Dresda, da Monaco a Düsseldorf, da Berlino a Braunschweig, poeti, compositori, cantanti, scenografi, maestri di danza e altri professionisti dello spettacolo, provenienti soprattutto dall'Italia settentrionale e in particolare da Venezia, sono chiamati a raccolta attorno alle principali residenze principesche per dar lustro al loro potere. A partire dagli Venti del Settecento, nelle stesse città in cui risiedono quelle corti, ma anche nei centri minori e in altre circoscrizioni amministrative dell'area germanofona, stabiliscono la propria attività commerciale le prime troupes italiane, con sede fissa o mobile, in sale pubbliche già predisposte o costruite *ex novo*, sulla base di contratti stipulati di volta in volta con le autorità locali.⁶ Non stupisce che a guidare quelle prime formazioni siano esponenti dell'impresariato veneziano, e che veneziana, o orbitante a Venezia, sia buona parte delle maestranze in esse coinvolta.

Originario della città dei dogi è Antonio Maria Peruzzi,⁷ il primo a inaugurare, con l'aiuto del padre Giovanni Maria, il fenomeno delle compagnie d'opera *freelance* attraverso l'Europa. Suggestore e copista alla corte di Dresda, costret-

& *Imperial Domains (1650-1750)*, a cura di E. LUCCHESI e M. KLEMENČIČ, Firenze, Polistampa, 2022, pp. 397-405.

⁴ Cfr. S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014.

⁵ Per un quadro di riferimento, cfr. *Music at German Courts, 1715-1760: Changing Artistic Priorities*, a cura di S. OWENS, B.M. REUL e J.B. STOCKIGT, Woodbridge, The Boydell Press, 2011.

⁶ Per una sintesi su questo tema, cfr. B. OVER, *On the Move: Itinerant Impresarios as Intermediaries of Operatic Personnel, Music and Spectacle, in Patrons, Intermediaries, Venetian Artists*, cit., pp. 381-395.

⁷ Su Peruzzi cfr. D.E. FREEMAN, *The Opera Theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague*, Stuyvesant (New York), Pendragon Press, 1992, *passim*; M. JONÁŠOVÁ, S. BOHADLO, *Antonio Maria Peruzzi*, in *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Ein Lexikon*, a cura di A. JAKUBCOVÁ e M.J. PERNERSTORFER, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2013, pp. 507-508. E si veda soprattutto B. OVER, *Debts and Destiny. New Findings on Antonio Maria Peruzzi and the Origin of His Opera Touring Business*, in *Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe. Contexts, Materials and Aesthetics*, a cura di B. O. e G. ZUR NIEDEN, Bielefeld, Transcript, 2021, pp. 241-269.

to a lasciare la Sassonia nel 1719 in seguito a guai giudiziari, si reinventa come impresario d'opera a Praga,⁸ dove procura al conte Franz Anton Von Sporck, munifico promotore di teatro musicale,⁹ una troupe di professionisti provenienti dalla madre patria (1724). L'anno successivo darà vita a un'altra formazione con cui produrrà spettacoli a Breslavia (1725), Bruxelles (1727-1728), Francoforte sul Meno (1731-1732), Darmstadt (?) (1731?), Augusta (1733).¹⁰

Veneziano è pure Antonio Denzio,¹¹ tenore e librettista, che insieme al padre impresario Pietro Antonio¹² fa da referente in Laguna per la costituzione della compagnia del cugino Antonio Maria Peruzzi,¹³ destinata a esibirsi per lo stesso conte Sporck prima nella sua villa di campagna a Kuks, poi nel nuovo teatro praghese ricavato da un palazzo di sua proprietà nella Città Nuova. Qui la troupe, passata definitivamente a Denzio nel 1725 in seguito alla rottura con i Peruzzi, rimarrà fino al 1734, dopo vari cambi di cast e una serie di stagioni operistiche regolari dalla fortuna discendente, frunate in un mare di debiti.

Veneziano è a sua volta Antonio Bioni,¹⁴ cantante e compositore assunto dalla compagnia Peruzzi-Denzio per le sue abilità di impasticciare opere con note proprie e altrui. Imbarcato nella troupe scissionista di Peruzzi, resterà più o meno continuativamente al teatro Ballhaus di Breslavia fino al 1734, diventandone impresario a partire dal 1732.¹⁵

Veneziani sono, infine, i fratelli Angelo e Pietro Mingotti,¹⁶ l'uno attestato

⁸ Sul contesto praghese si veda, da ultimo, M. NIUBO, *The Italian Opera in Prague in the Eighteenth Century: Networks, Strategies, Repertoires*, in *Mapping Artistic Networks*, cit., pp. 41-52.

⁹ Sul conte Sporck cfr. FREEMAN, *The Opera Theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague*, cit.; BOHADLO, *Franz Anton Graf Sporck*, in *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien*, cit., pp. 652-656.

¹⁰ Cfr. OVER, *Debts and Destiny*, cit., pp. 259-261.

¹¹ Su Antonio Denzio, cfr. M. JONÁŠOVÁ, *I Denzio: tre generazioni di musicisti a Venezia e a Praga*, «Hudební věda», XLV, 2008, 1-2, pp. 57-114; S. BOHADLO, *Antonio Denzio*, in *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien*, cit., pp. 146-151. Sulla sua impresa in terra boema cfr. FREEMAN, *The Opera Theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague*, cit.

¹² Sul padre di Antonio, cfr. M. TALBOT, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, in *The Business of Music*, a cura di M. T., Liverpool, Liverpool University Press, 2002.

¹³ Il padre Giovanni Maria Peruzzi era molto probabilmente fratello di Teresa Peruzzi, madre di Antonio Denzio; cfr. JONÁŠOVÁ, *I Denzio*, cit., p. 84.

¹⁴ Cfr. FREEMAN, *The Opera Theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague*, cit., *passim*.

¹⁵ L'opera di riferimento sull'attività teatrale della capitale della Slesia negli anni di nostro interesse è W. WĘGRZYN-KLISOWSKA, *Barokowy teatr operowy we Wrocławiu: 1725-1734*, Wrocław, Polskie Stowarzyszenie Pedagogów Śpiewu, 2006; e cfr., per una sintesi aggiornata, Id., *Opera włoska we Wrocławiu (1725-1734) i jej związki z innymi ośrodkami muzycznymi*, «Italica Wratislaviensia», 2014, 5, pp. 123-146.

¹⁶ I Mingotti hanno destato interesse fin dal pionieristico studio di E.H. MÜLLER VON ASOW, *Angelo und Pietro Mingotti: ein Beitrag zur Geschichte der Oper im XVIII. Jahrhundert*, Dresden, Bertling, 1917. Cfr. soprattutto G. POLIN, *Introduzione* a C. GOLDONI, *Drammi comici per musica*,

come promotore di spettacolo d'opera a Brno già a partire dall'autunno del 1732, l'altro unitosi alla direzione della compagnia fraterna quattro anni più tardi, con il passaggio a Graz, dove la ditta così formata produce spettacoli per circa dieci anni. La fama europea degli impresari Mingotti si prolunga oltre il 1769, quando in una lettera non datata a Carlo Eugenio duca di Württemberg Angelo dichiara di essere stato assunto dalla corte di Stoccarda come direttore delle opere italiane. Il curriculum redatto in quell'occasione aiuta a ricostruire gli itinerari della diuturna carriera viaggiante dei due fratelli: oltre a Brno e a Graz, Praga, Lubiana, Bratislava, Amburgo, Linz, Breslavia, Lipsia, Francoforte sul Meno, Dresda, Lubeca, Copenaghen, Hannover, Schleswig, Stoccolma.

Tutte queste ambiziose figure hanno il merito di intuire che il mercato veneziano è saturo e carente di denaro liquido, e che una possibile ricetta per rivitalizzarlo consiste nel creare all'esterno circuiti commerciali in cui riciclare il prodotto. Il meccanismo dell'«itineranza», che prevede spostamenti in base al «calendario delle fiere e delle stagioni teatrali»¹⁷ secondo un uso invalso nei circuiti operistici del territorio lombardo-veneto fin dalla seconda metà del Seicento –¹⁸ è vincente: lo spettacolo viene proposto su una data piazza per un periodo di tempo limitato; poi, quando la sua forza sembra esaurirsi, lo si trasferisce altrove, in cerca di un nuovo pubblico e un rinnovato interesse.¹⁹ In tal modo il suo rendimento diventa massimo, grazie al reimpiego dei materiali e al minimo spreco di energie.

L'oculatezza di questo stratagemma è ulteriormente potenziata dall'utilizzo di partiture e di libretti preesistenti variamente aggiustati per rispondere alle esigenze della compagnia e alle richieste del mercato locale.²⁰ Parimenti la necessità di contenere i costi incide sulla scelta dei professionisti, non di rado selezionati per il talento multiforme e lo spirito di adattamento: la capacità di svolgere più mansioni consente di limitare il numero complessivo degli ingaggi,

I.1. *Drammi comici per musica. 1748-1751*, a cura di S. URBANI, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 9-119: *passim*; ID., *Mingotti*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2010, vol. 74, [https://www.treccani.it/enciclopedia/mingotti_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/mingotti_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 19 marzo 2025); A. JAKUBCOVÁ, J. SPÁČILOVÁ, *Angelo Mingotti*, in *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien*, cit., pp. 438-442; A. JAKUBCOVÁ, *Pietro Mingotti*, *ivi*, pp. 443-444; R. THEOBALD, *Die Opern-Stagioni der Brüder Mingotti, 1730-1766: ein neues Verzeichnis der Spielorte und Produktionen: Chronologie aus Quellen zur Verbreitung und Rezeption der venezianischen Oper nördlich der Alpen*, introd. di R. STROHM, Wien, Hollitzer, 2015.

¹⁷ POLIN, *L'intermediazione del dramma per musica a metà Settecento*, cit., p. 399.

¹⁸ Cfr. L. BIANCONI, T. WALKER, *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera*, «Early Music History», IV, 1984, pp. 209-296: 285-293.

¹⁹ Cfr. OVER, *On the Move*, cit., p. 383.

²⁰ Ad es. sul caso Praga cfr. FREEMAN, *The Opera Theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague*, cit., pp. 101-146.

riducendo così le notevoli spese di trasferimento, vitto e alloggio che ciascun membro della compagnia comporta per l'impresario.²¹ Per le stesse ragioni di budget l'ingaggio di castrati e primedonne di cartello è ridotto ai minimi termini, prediligendosi piuttosto altre opzioni meno onerose, come divi al tramonto, virtuosi di seconda categoria o interpreti in erba,²² aventi ciascuno per parte propria una buona ragione per giocare la carta dell'opportunità europea.

Il reclutamento di un cast a tal punto combinato, così come l'importazione di drammi da adattare e impasticciare, avviene – almeno in questa prima fase – soprattutto a Venezia e da Venezia, tanto che si è parlato di una vera e propria colonizzazione del sistema operistico veneziano in Europa.²³ L'egemonia della cultura lagunare si esplicita in manifestazioni di inequivoco richiamo, quali la consuetudine introdotta a Breslavia di reclamizzare gli spettacoli d'opera con una sfilata di attori e cantanti per le strade della città su una gondola trasportata a mano, creata per l'occasione dallo scenografo Bernardo Canal, padre di Canaletto.²⁴

L'impiego della gondola è solo il simbolo più appariscente di un modello geograficamente riconoscibile che, trapiantato con successo a Praga, ben presto diventa un'istituzione e allarga il suo raggio d'azione nelle regioni circostanti. Ben presto la coppia Peruzzi-Denzio sarà imitata da altri impresari: il progetto di disseminazione dell'opera italiana verrà portato a compimento dai Mingotti, *in primis* da Angelo.

Per comprendere la straordinaria parabola di quest'ultimo occorre far luce sulle sue origini impresariali, avvolte nella nebbia.²⁵ Come la maggior parte dei professionisti del teatro d'opera commerciale tra Sei e Settecento Angelo Mingotti debutta in provincia. Di questo suo apprendistato non conosciamo le coordinate cronologiche esatte. Secondo gli studi più recenti l'inizio della sua attività risalirebbe al 1731, quando in carnevale produce *Ariodante* (?-Antonio Salvi) e *Arsace* (Michelangelo Gasparini-Antonio Salvi) al teatro di Piazza di Vicenza.²⁶ In realtà nuovi documenti consentono di retrodatare il suo operato di quasi tre anni.

È il 19 settembre 1728 quando Mingotti, per una somma di cento scudi, for-

²¹ Cfr. STROHM, *Italian Operists North of the Alps*, cit., p. 33.

²² Cfr. OVER, *On the Move*, cit., pp. 388-390.

²³ Cfr. in partic. FREEMAN, *The Opera Theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague*, cit., p. 1 (e *passim*).

²⁴ Cfr. WĘGRZYN-KLISOWSKA, *Opera włoska we Wrocławiu*, cit., p. 133.

²⁵ Cfr. G. STEFANI, «Un teatro per recitarvi ò commedie, ò opere». Il teatro di Sant'Angelo fino alle Fiabe di Gozzi, «Studi goldoniani», XVIII n.s. 10, 2021, pp. 45-57: 48-49.

²⁶ Cfr. THEOBALD, *Die Opern-Stationen der Brüder Mingotti*, cit., p. 16. In questo medesimo studio (*ibid.*) Rainer Theobald registra l'unico esemplare a noi noto di un libretto conservato nella Theo-

malizza il contratto di affitto del teatro dell'accademia degli Erranti di Brescia (doc. 1),²⁷ piccolo centro del circuito teatrale di terraferma gravitante su Venezia.²⁸ Così appunta, a stagione avviata, il memorialista Alfonso Cazzago

Il giorno di S. Stefano 26 dicembre [1728] si è principiata l'opera in Brescia alla Cavallerizza; ma il povero impresario [Mingotti], che è veneziano, dicesi molto tema di aggiontarvi del suo, stante il pochissimo concorso e grande scarsezza di danari, benché abbia musici più tosto buoni.²⁹

lasciando presumere che, al di là dei problemi di routine che affliggono tipicamente l'impresa teatrale, la capacità di Mingotti di attirare talenti canori in un'area così periferica sia il risultato di un mestiere ben consolidato, oltre che di un fiuto naturale. È forse questa l'ultima tappa della necessaria gavetta che il giovane impresario ha dovuto maturare prima di fare il grande salto nel circuito principale dei teatri d'opera, quello della Dominante.

L'ingresso nelle sale commerciali veneziane avviene attraverso la porta del teatro Sant'Angelo. Il passaggio è tutt'altro che indolore. Anzi, saranno forse i tanti grattacapi accumulati durante questa stagione a segnare in modo significativo il suo destino.

Mingotti prende in affitto il Sant'Angelo per produrvi quattro opere nell'autunno e carnevale 1729-1730: *I tre difensori della patria* (Giovanni Battista Pescetti-Adriano Morselli), *L'odio placato* (Baldassarre Galuppi-Francesco Silvani), *L'Elenia* (Tomaso Albinoni-Luisa Bergalli) e *Statira* (Tomaso Albinoni-Apostolo Zeno/Pietro Pariati).³⁰ Il cast schierato in autunno – composto da Lorenzo Moretti, Giovanna Gasparini, Paolo Vida, Anna Maria Peruzzi detta la Perucchiera, Mariano Lena, Dorotea Raimondi detta la Lolli – subisce qualche ritocco nel carnevale, con l'uscita del falsettista Vida e l'ingresso di due nuovi

bald Collection dal titolo *L'amor della patria* la cui dedica sarebbe firmata da un non meglio identificato Antonio Mingotti, lasciando campo all'ipotesi che si tratti di un errore tipografico per Angelo.

²⁷ Il doc. è segnalato in S. BONOMI, *Il teatro dell'accademia degli Erranti a Brescia durante il XVIII sec.*, «Studi veneziani», n.s., LXXX, 2019, pp. 241-344: 290.

²⁸ Cfr. F. PIPERNO, *Il sistema produttivo, fino al 1780*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. BIANCONI e G. PESTELLI, IV. *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT, 1987, pp. 1-75: 27-28; e, più in generale, G. CATTIN *et al.*, *La vita musicale nell'entroterra veneto*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. ARNALDI e M. PASTORE STOCCHI, V.1. *Il Settecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1985, pp. 429-483.

²⁹ *Libro che contiene tutti i successi di Brescia scritti da me Alfonso Cazzago principiando l'anno 1700 sino a quando Dio mi darà questa vita*, ms., Brescia, Biblioteca Queriniana, C.I.1, c. 295 (sub 1728), in BONOMI, *Il teatro dell'accademia degli Erranti a Brescia durante il XVIII sec.*, cit., p. 290 n.

³⁰ Cfr. E. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, pp. 409, 412, 416-417.

interpreti, Casimiro Pignotti e Maria Santina Cattanea. Il maestro dei balli è Gatano Grossatesta, mentre la direzione delle scenografie è affidata ad Antonio Mauro, con ogni probabilità il figlio del pittore Domenico – vale a dire, tra i due omonimi, quello più strettamente legato al Sant'Angelo e ad Antonio Vivaldi.³¹

Quasi tutti, se non tutti, i professionisti della stagione citano in giudizio Mingotti, ordinando il sequestro degli incassi serali del teatro per mancato saldo dei loro crediti. I guai iniziano con *Statira*, al debutto il 9 febbraio 1730. Il 16 febbraio seguente è l'intera compagine di «tutti li cantanti dell'opera sudetta, ballarini e maestro di musica» a portare in tribunale l'impresario (doc. 6).³² Alcuni di questi artisti si rivolgono ai magistrati di competenza anche singolarmente, o in delegazioni circoscritte, per farsi giustizia.

Inaugurano la sequela di proteste le virtuose Gasparini e Peruzzi, presentandosi in coppia davanti ai giudici dell'Esaminador l'11 febbraio antecedente (doc. 2).³³ Come si apprende dall'esposto depositato due giorni dopo al Petizion (doc. 3),³⁴ le cifre richieste sono di 280 ducati e di 121 filippi per i rispettivi onorari, pena il pignoramento del ricavato dei biglietti d'ingresso e dell'affitto degli 'scagni'.

Nella medesima data il maestro di ballo Grossatesta *quondam* Elia e una delle sue interpreti, Maria Felice Busida, nominano Domenico Viola loro procuratore per riscuotere l'affitto di alcuni palchi assegnati loro da Mingotti come forma alternativa di pagamento, non essendo riusciti a intascare quanto dovuto (doc. 4).³⁵ Un annoso problema, quello dei palchi non saldati, con cui deve fare i conti pure il nobiluomo Filippo Recanati, costretto in quello stesso giorno a far «sequestrar oggetti di ragione del suddetto Mingotti debitore» per via di un palco che gli è stato ceduto dalla stessa primadonna Gasparini, la quale a sua volta lo ha ottenuto – a completamento del proprio onorario – dall'impresario.³⁶

Ancora il 13 febbraio tutti i cantanti del cast – escluse le due virtuose suddette – formalizzano la richiesta di sequestro degli incassi nelle mani di «Antonio Nadali quondam Zuanne come scodidor alli bollettini»; a loro si uniscono altri professionisti non meglio identificati, tra i cui nomi figurano quelli di alcuni ballerini:

³¹ Cfr. A. AMBROSIANO, *I Mauro e Antonio Vivaldi: nuove informazioni e spunti di riflessione*, «Studi vivaldiani», 2018, 18, pp. 3-39: 25.

³² Venezia, Archivio di Stato (d'ora in poi ASVe), *Giudici dell'esaminador, Interdetti*, b. 262, c. 69r.

³³ Cfr. ivi, c. 64r.

³⁴ Cfr. ivi, *Giudici di petizion, Domande prodotte in causa*, b. 86, n. 618.

³⁵ Cfr. ivi, *Notarile. Atti*, b. 1840, cc. 164r.-v. (protocolli del notaio G. Bellan).

³⁶ Ivi, *Giudici del mobile, Domande, Domande per fermar, per chiedere sequestro cautelativo e sentenza contro il debitore*, b. 76, fasc. 73, n. 447.

«Anna Maria Camillana, Giulia Canesi, Maria Arigoni, Maddalena Anna Dolfina, Andrea Cattaneo, Sebastian Cimigotto, Giovanni Luca Tappi (?)» (doc. 5).³⁷

Il 22 febbraio una spedizione di operatori teatrali si precipita in tribunale per reclamare «molta summa di danaro» avanzata da Mingotti: oltre ai non meglio identificati Gerolamo Mazzoni, Baltissera Valergi, Giacomo Bonanida, Gaetano Orlandi, si fanno avanti due professionisti che hanno lavorato come comparse di scena, «Santo Lanzerotti e compagni», nonché un certo Zuanne Ghedini.³⁸ Quest'ultimo denuncia qualche giorno dopo lo stesso impresario davanti ai giudici del Mobile per non avergli corrisposto oltre quaranta ducati per «alimenti somministrati» al cantante lucchese Mariano Lena e al ballerino «Zan Luca».³⁹ Pagati da Mingotti con la cessione di palchi in affitto sono anche Giacomo Giudice e Ferigo Rizzo che, avendo prestato all'impresario dei soldi «per urgenze e bisogni dell'impresa», il 23 febbraio si rivolgono al citato Domenico Viola per far loro da agente nel recupero dei rispettivi crediti.⁴⁰ Analogamente, l'11 marzo Lorenzo Gorgazini incarica il solito Viola presso uno studio notarile «a nome suo» di «scoder, e liberamente ricever li affitti de' palchi del teatro di S. Angelo ad esso signor costituente rinontati disse dal signor Angelo Mingotti».⁴¹

Ma la lista dei creditori è ancora lunga: davanti ai giudici dell'Esaminador sfilano anche un tale Lorenzo Bergamini di professione incerta (16 febbraio),⁴² il pittore di scene Antonio Mauro insieme al cantante Pignotti (18 febbraio, doc. 7),⁴³ il citato Giacomo Giudice che fa sequestrare una «fruttiera d'argento» consegnata all'impresario come cauzione per la zattera adibita al trasporto degli spettatori da una riva all'altra del Canal Grande per l'accesso al teatro via acqua (21 febbraio),⁴⁴ il «comandador» della stessa magistratura Iseppo Treve (21 febbraio),⁴⁵ infine il maestro di musica Tomaso Albinoni (2 aprile, doc. 8).⁴⁶

L'alluvione di querele convince Mingotti a prendersi una pausa da Venezia e a rifugiarsi in provincia. Portata a termine almeno una stagione teatrale a Vicenza lo ritroviamo nella primavera 1732 a Praga,⁴⁷ pronto per fondare quella

³⁷ Ivi, *Giudici dell'esaminador, Interdetti*, b. 262, c. 64v.

³⁸ Ivi, *Scritture, risposte, domande in causa e per fermar, module di spesa*, b. 22, n. 581.

³⁹ Ivi, *Giudici del mobile, Domande, Domande per fermar, per chiedere sequestro cautelativo e sentenza contro il debitore*, b. 76, fasc. 73, n. 453. «Zan Luca» è il ballerino Tappi (?) nominato nel Doc. 5.

⁴⁰ Ivi, *Notarile. Atti*, b. 1840, cc. 164v.-165r. (protocolli del notaio G. Bellan).

⁴¹ Ivi, b. 1841, cc. 5v.-6r. (protocolli del notaio G. Bellan).

⁴² Cfr. *Giudici dell'esaminador, Interdetti*, b. 262, c. 69v.

⁴³ Cfr. ivi, c. 70r.

⁴⁴ Ivi, c. 72v.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Cfr. ivi, c. 106r.

⁴⁷ Cfr. THEOBALD, *Die Opern-Stationen der Brüder Mingotti*, cit., p. 17.

troupe viaggiante che lo accompagnerà, nelle sue diverse fasi, per quasi un quarantennio. Su che cosa abbia spinto il giovane Angelo a sfidare la sorte imbarcandosi in quella nuova avventura possiamo solo formulare ipotesi. Di certo l'esperienza deludente nella penisola può essere stata una molla decisiva per fargli tentare la strada oltralpe. Sotto questo aspetto l'approdo al Sant'Angelo, diventato negli anni Venti un punto di arrivo e ripartenza di molti componenti delle formazioni *freelance*,⁴⁸ ha certamente giocato un ruolo rilevante.

In quel teatro dall'organizzazione flessibile, i cui margini di manovra per i suoi professionisti sono particolarmente ampi, fanno la loro apparizione due figure chiave della stagione targata Mingotti: Paolo Vida e Lorenzo Moretti. Il primo, falsettista veneziano attivo dal 1720 presso la cappella di San Marco, ha fatto parte della prima formazione italiana a Kuks e a Praga tra agosto 1724 e carnevale 1725 e poi, in seguito alla scissione della compagnia Denzio, è confluito nella troupe Peruzzi (poi Burigotti)⁴⁹ a Breslavia per un periodo compreso tra il maggio 1725 e la primavera 1727.⁵⁰ Il secondo, anch'egli veneziano, si è esibito a Praga fino all'aprile 1726, per poi trasferirsi al teatro Ballhaus di Breslavia nell'autunno 1727, riprendendo, infine, l'attività al teatro Sporck nell'ottobre 1728 fino alla primavera 1729.⁵¹

Sia Vida che Moretti potrebbero avere avuto buon gioco nell'istradare Mingotti sulla rotta europea, in virtù delle rispettive militanze nelle compagnie viaggianti nella loro fase più fortunata. Del resto, l'impresario veneziano sembra aver già iniziato a tessere la sua rete di contatti all'estero negli anni italiani, se è vero che una volta giunto a Brno alla fine dell'estate del 1732 riuscirà a reclutare sei cantanti appena fuoriusciti dalla troupe Denzio.⁵² Analogamente l'approfondita conoscenza del percorso di crisi dello stesso Denzio può essere stata di monito a Mingotti per non ripetere errori fatali, quali la scelta di produrre opere in un'unica località con il conseguente esaurirsi degli interessi del pubblico.⁵³

Certo è che senza gli anni di apprendistato in provincia e di pratica al teatro

⁴⁸ Cfr. E. SELFPRIDGE-FIELD, *The Teatro Sant'Angelo: Cradle of Fledgling Opera Troupes*, «Musicologica Brunensia», *Supplementum*, LIII, 2018, pp. 158-170. E si veda anche STROHM, *Italian Operists North of the Alps*, cit., p. 23.

⁴⁹ Santo Burigotti è un librettista e impresario attivo in Italia settentrionale tra il 1727 e il 1729.

⁵⁰ Lo ritroveremo a Lubiana al seguito della troupe di Pietro Mingotti nel carnevale 1733. Su Vida si veda la cronologia in Corago: http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti_scheda.asp?ID=IDCAN1346600 (ultimo accesso: 19 marzo 2025).

⁵¹ Su Moretti si veda la cronologia ivi: http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti_scheda.asp?ID=IDCAN1047900 (ultimo accesso: 19 marzo 2025).

⁵² Precisamente Giovanni Micheli, Cecilia Ramis, Margherita Flora, Giacinta Spinola Costantini e gli interpreti di intermezzi Bartolomeo Cajo e Cecilia Monti; cfr. FREEMAN, *The Opera Theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague*, cit., p. 61.

⁵³ Cfr. ivi, pp. 74-75.

Sant'Angelo difficilmente potremmo spiegare i segreti di una strategia commerciale che, memore dei passi falsi del passato, saprà garantire ad Angelo Mingotti, insieme al fratello Pietro, un futuro luminoso nell'impresa dell'opera italiana itinerante a nord delle Alpi.

Documenti⁵⁴

Doc. 1.

Contratto di affitto del teatro dell'accademia degli Erranti di Brescia a favore di Angelo Mingotti, Brescia, 19 settembre 1728

Gli illustrissimi signori Principe e Reggenti dell'illustrissima Accademia degli Erranti infrascritti affittano il teatro di ragione della medesima al signor Angelo Mingotti veneziano,⁵⁵ qui presente et accettante, per ivi metter in scena opere musicali nel prossimo venturo carnovale solamente, et ciò per il consueto prezzo di scudi cento da lire sette [...] ⁵⁶ l'uno da esser pagati subito terminate le recite in mano del signor essatore dell'Accademia in beni danari correnti alla piazza, e senza alcuna contraddizione etc. Con patto che detto signor Mingotti affittuale non possa in conto alcuno diminuire o contraffare scene, telari o voglia qual altro mobile del teatro, massime senza licenza della maggior parte dell'illustrissimi signori Reggenti, né possa sotto pretesto di qualche novo mobile che avesse fatto nel teatro per causa d'esse opere pretender minorazione o compensazione di sorte del detto affitto; come pure che per tutto il venturo mese d'ottobre debba presentare la sua sigurtà per detto affitto, giusto le parti e praticato da ogn'altro impresario [...].

(Brescia, Archivio di Stato, *Teatro Grande*, b. 1, filza A, fasc. 40, *sub data*)⁵⁷

Doc. 2.

Richiesta di sequestro dei beni da parte delle cantanti Giovanna Gasparini e Anna Maria Peruzzi vs Angelo Mingotti impresario del teatro Sant'Angelo, Venezia, 11 febbraio 1730

D'ordine del nobiluomo Dolfìn [...] ⁵⁸ [riferì] Girolamo Ziani comandador haver interdetto a legge nelle mani di domino Antonio Nadali, overo a chi havesse da succedere, tutto il tratto de' bolettini ricavato et che anderanno ricavando di ragione et aspettante a domino Anzolo Mingoti impresario del teatro di S. Angelo. In pena in forma.

⁵⁴ La trascrizione è prevalentemente conservativa. Si è distinto *u* da *v*; si è ricondotto all'uso moderno la collocazione degli accenti; la punteggiatura è stata normalizzata; le abbreviazioni e le parole contratte di sicuro significato sono state sciolte; le maiuscole e le minuscole sono state adeguate all'uso moderno.

⁵⁵ La dibattuta origine veneziana dei Mingotti trae da questo documento ulteriore conferma.

⁵⁶ Abbreviazione non sciolta.

⁵⁷ Ringrazio Simona Bonomi per avermi generosamente segnalato il documento.

⁵⁸ Formule contratte non sciolte; sic. anche nei documenti a seguire.

Interdetto nelle mani di domino Zuanne Negri tutto il tratto, e che anderanno estraendo dalli scagni e biglietti di ragion et aspettante al sudetto Mingotti.

Ad istanza delle signore Maria Giovanna Gasparini et Anna Maria Peruzzi cantanti in detto teatro.

(ASVe, *Giudici dell'esaminador, Interdetti*, b. 262, c. 64r.)

Doc. 3.

Le cantanti Giovanna Gasparini e Anna Maria Peruzzi chiedono il saldo del loro onorario ad Angelo Mingotti impresario al Sant'Angelo, Venezia, 13 febbraio 1730

Vanno creditrici domina Giovanna Gasparini di ducati 280 salvo error, e domina Anna Maria Peruci di felippi 121 pur salvo error da domino Angelo Mingotti impressario dell'opera di S. Angelo, e questi per loro merito come nelle loro scritture d'accordo, et avendo le stesse fatto sequestrar effetti di ragione del suddetto Mingotti debitore, instano perciò dette Gasparini e Peruci che dalla giustizia di questo eccellente magistrato resti lo stesso Mingotti sentiti nelle scritture sopraddette e nelle spese; e la presente servir debba per fermar.

(ASVe, *Giudici di petizion, Domande prodotte in causa*, b. 86, n. 618)

Doc. 4.

Il maestro di ballo Gaetano Grossatesta e la ballerina Maria Felice Busida nominano Domenico Viola loro procuratore per riscuotere quanto dovuto da Angelo Mingotti conduttore del Sant'Angelo, Venezia, 13 febbraio 1730

Il signor Gaetano Testagrossa quondam Elia nec non la signora Maria Felice Busida figlia del signor Iseppo spontaneamente costituiscono suo legittimo procurator e comesso il signor Domenico Viola, absente quanto presente etc., con autorità particolar ed espressa di poter scoder e liberamente ricever dalle mani di chi si sij li affitti de' palchi del teatro di S. Angelo ad essi assignati per loro mercedi dal signor Angelo Mingotti presentemente impressario di detto teatro, e come da detto loro procuratore sarà addimandato, over mostrato, e del scosso ricevuto e conseguito far di ricevuta e quietanza con publica overo con privata scrittura [...].

(ASVe, *Notarile. Atti*, b. 1840, cc. 164r.-v.)

Doc. 5.

Richiesta di sequestro dei beni da parte di alcuni professionisti del teatro Sant'Angelo vs Angelo Mingotti impresario, Venezia, 13 febbraio 1730

D'ordine del nobiluomo Cicogna [...] riferì Giacomo Pau comandador haver interdetto a legge nelle mani di domino Antonio Nadali quondam Zuanne come scodidor alli bollettini nell'opera di S. Angelo tutto quello ha et quovis modo capitar li potesse di ragione del teatro suddetto et particolarmente il tratto delli viglietti che di sera in sera s'andranno facendo. In pena in forma.

Ad istanza di domini Dorotea Loris [sic], Maria Santina Cattanea, Casimiro Pignotti, Marian Lena, Lorenzo Moretti, Anna Maria Camillana, Giulia Canesi, Maria Arigoni, Maddalena Anna Dolfina, Andrea Cattaneo, Sebastian Cimigotto, Giovanni Luca Tappi [?], tutti in loro specialità.

(ASVe, *Giudici dell'esaminador, Interdetti*, b. 262, c. 64v.)

Doc. 6.

16 febbraio 1730

Richiesta di sequestro dei beni da parte dei cantanti, dei ballerini e del maestro di musica del teatro Sant'Angelo vs Angelo Mingotti impresario, Venezia, 16 febbraio 1730

D'ordine del nobiluomo Cicogna [...] riferì Giacomo Pau comandador haver interdetto a legge nelle mani di domino Antonio Nadali et di Zuanne Negri tutto quello hanno et quovis modo capitar li potesse di ragion dell'opera di S. Angelo. In pena in forma.

Ad istanza di tutti li cantanti dell'opera sudetta, ballarini e maestro di musica.

(ASVe, *Giudici dell'esaminador, Interdetti*, b. 262, c. 69r.)

Doc. 7.

Richiesta di sequestro dei beni da parte del cantante Casimiro Pignoti e dello scenografo Antonio Mauro vs Angelo Mingotti impresario del teatro Sant'Angelo, Venezia, 18 febbraio 1730

D'ordine del nobiluomo Cicogna [...] riferì Giacomo Pau comandador haver interdetto a legge nelle mani di domino Antonio Nadali come scodidor delli viglietti dell'opera di S. Angelo, nec non di domino Zuanne Negri come scodidor delli viglietti de' scagni di detta opera, in particolar il tratto de' medesimi viglietti che di sera in sera s'anderà ricavando. In pena in forma.

Ad istanza di domino Casimiro Pignoti e di domino Antonio Mauro, in loro specialità.

(ASV, *Giudici dell'esaminador, Interdetti*, b. 262, c. 70r.)

Doc. 8.

Richiesta di sequestro dei beni da parte del compositore Tomaso Albinoni vs Angelo Mingotti impresario del teatro Sant'Angelo, Venezia, 2 aprile 1730

D'ordine delli signori Nicolò Maria Magno [...] riferì Nicolò Damin comandador haver interdetto a legge nelle mani del nobiluomo sier Leonardo Dolfin tutti li affitti corsi e che de corrente [?] correranno per conto del palco per esso tenuto ad affitto posto nel teatro di S. Angelo al 3° ordine n° 25 di ragione d'Angelo Mingoto impressario di detto teatro. In pena in forma.

Ad istanza di domino Tomaso Albinoni

(ASV, *Giudici dell'esaminador, Interdetti*, b. 262, c. 106r.)

Bibliografia

Manoscritti

Libro che contiene tutti i successi di Brescia scritti da me Alfonso Cazzago principiando l'anno 1700 sino a quando Dio mi darà questa vita, ms., Brescia, Biblioteca Queriniana, C.I.1.

Fonti a stampa e studi

- A. AMBROSIANO, *I Mauro e Antonio Vivaldi: nuove informazioni e spunti di riflessione*, «Studi vivaldiani», 2018, 18, pp. 3-39.
- L. BIANCONI, T. WALKER, *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera*, «Early Music History», IV, 1984, pp. 209-296.
- S. BONOMI, *Il teatro dell'accademia degli Erranti a Brescia durante il XVIII sec.*, «Studi veneziani», n.s., LXXX, 2019, pp. 241-344.
- G. CATTIN *et al.*, *La vita musicale nell'entroterra veneto*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. ARNALDI e M. PASTORE STOCCHI, V.1. *Il Settecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1985, pp. 429-483.
- Corago. Progetto cantanti: <https://site.unibo.it/corago-dbc/it/progetto/cantanti> (ultimo accesso: 19 marzo 2025).
- S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014.
- D.E. FREEMAN, *The Opera Theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague*, Stuyvesant (New York), Pendragon Press, 1992.
- M. JONÁŠOVÁ, *I Denzio: tre generazioni di musicisti a Venezia e a Praga*, «Hudební věda», XLV, 2008, 1-2, pp. 57-114.
- Mapping Artistic Networks: Eighteenth-Century Italian Theatre and Opera across Europe*, a cura di T. KORNEEVA, Turnhout, Brepols, 2021.
- E.H. MÜLLER VON ASOW, *Angelo und Pietro Mingotti: ein Beitrag zur Geschichte der Oper im XVIII. Jahrhundert*, Dresden, Bertling, 1917.
- Music at German Courts, 1715-1760: Changing Artistic Priorities*, a cura di S. OWENS, B.M. REUL e J.B. STOCKIGT, Woodbridge, The Boydell Press, 2011.
- Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe: Biographical Patterns and Cultural Exchanges*, a cura di G. ZUR NIEDEN e B. OVER, Bielefeld, Transcript, 2016.
- M. NIUBO, *The Italian Opera in Prague in the Eighteenth Century: Networks, Strategies, Repertoires*, in *Mapping Artistic Networks: Eighteenth-Century Italian Theatre and Opera across Europe*, a cura di T. KORNEEVA, Turnhout, Brepols, 2021, pp. 41-52.
- B. OVER, *Debts and Destiny. New Findings on Antonio Maria Peruzzi and the Origin of His Opera Touring Business*, in *Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe. Contexts, Materials and Aesthetics*, a cura di B. O. e G. ZUR NIEDEN, Bielefeld, Transcript, 2021, pp. 241-269.
- B. OVER, *On the Move: Itinerant Impresarios as Intermediaries of Operatic Personnel, Music and Spectacle*, in *Patrons, Intermediaries, Venetian Artists in Vienna & Imperial*

- Domains (1650-1750)*, a cura di E. LUCCHESI e M. KLEMENČIČ, Firenze, Polistampa, 2022, pp. 381-395.
- F. PIPERNO, *Il sistema produttivo, fino al 1780*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. BIANCONI e G. PESTELLI, IV. *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT, 1987, pp. 1-75.
- G. POLIN, *Introduzione* a C. GOLDONI, *Drammi comici per musica*, I.1. *Drammi comici per musica. 1748-1751*, a cura di S. URBANI, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 9-119.
- G. POLIN, *L'intermediazione del dramma per musica a metà Settecento (tra Venezia e l'Europa centro settentrionale): alcune riflessioni*, in *Patrons, Intermediaries, Venetian Artists in Vienna & Imperial Domains (1650-1750)*, a cura di E. LUCCHESI e M. KLEMENČIČ, Firenze, Polistampa, 2022, pp. 397-405.
- G. POLIN, *Mingotti*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2010, vol. 74, [https://www.treccani.it/enciclopedia/mingotti_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/mingotti_(Dizionario-Biografico)) (ultimo accesso: 19 marzo 2025).
- E. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007.
- E. SELFRIDGE-FIELD, *The Teatro Sant'Angelo: Cradle of Fledgling Opera Troupes*, «Musicologica Brunensia», *Supplementum*, LIII, 2018, pp. 158-170.
- G. STEFANI, «Un teatro per recitarvi ò commedie, ò opere». *Il teatro di Sant'Angelo fino alle Fiabe di Gozzi*, «Studi goldoniani», XVIII, n.s. 10, 2021, pp. 45-57.
- R. STROHM, *Italian Operists North of the Alps, c. 1700 - c. 1750*, in *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, a cura di R. S., Turnhout, Brepols, 2001.
- M. TALBOT, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, in *The Business of Music*, a cura di M. T., Liverpool, Liverpool University Press, 2002.
- Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Ein Lexikon*, a cura di A. JAKUBCOVÁ e M.J. PERNERSTORFER, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2013.
- R. THEOBALD, *Die Opern-Stationen der Brüder Mingotti, 1730-1766: ein neues Verzeichnis der Spielorte und Produktionen: Chronologie aus Quellen zur Verbreitung und Rezeption der venezianischen Oper nördlich der Alpen*, introd. di R. STROHM, Wien, Holitex, 2015.
- W. WĘGRZYN-KLISOWSKA, *Barokowy teatr operowy we Wrocławiu: 1725-1734*, Wrocław, Polskie Stowarzyszenie Pedagogów Śpiewu, 2006.
- W. WĘGRZYN-KLISOWSKA, *Opera włoska we Wrocławiu (1725-1734) i jej związki z innymi ośrodkami muzycznymi*, «Italica Wratislaviensia», 2014, 5, pp. 123-146.

Armando Fabio Ivaldi

Regolamentazioni legislativo-organizzative nel pubblico spettacolo del Settecento: il caso Genova

Serenissimi Signori [...] Il non vedersi provvidenza alcuna da Vostre Signorie Serenissime a notorj disordini nel Teatro fa conoscere aver troppo alti principj la loro indolenza. Se questi fossero o interesse o riguardi, o finalmente timore che in avvenire non fosse provvisto s'ingannano anche perche [sic] il primo produrra [sic] tali disordini che li farà piangere, il secondo alla fine caderà sopra di loro perché nel comando si ama esser solo, e si sogliono tagliare i Papaveri [sic] alti, il terzo non sarà poiche [sic] in una Genova non mancherà chi pigli il Teatro, ed alli estremi si farebbero annuali società.

Signori Serenissimi [...] Si dice che li oderni [sic] Impresarj del Teatro facciano a gara con Vostre Signorie Serenissime, essi a sprezzare la loro autorità con farne sempre delle peggiori, e Vostre Signorie Serenissime ad essere indolenti a tutto quello, che possano fare. Quanto sia gloriosa alla Repubblica questa gara ogn'un lo vede: peggio poi sarebbe se gl'Impresarj se ne vantassero, e la motteggiassero. Si conoscerebbe all'ora [sic], che al compimento non vi mancherebbe che il più vile strapazzo a ciascheduno.¹

¹ Queste proteste anonime dirette al governo genovese (dette *biglietti di calice* o *de caxo* nella parlata locale) erano in origine inserite, con molte altre carte e lettere, fra le pagine dell'appendice di un libro di conti manoscritto relativo all'Impresa dei Teatri di Genova, rilegato in pergamena senza altri contrassegni, sono databili intorno al 14 febbraio 1772. Il registro contabile faceva parte di un nutrito materiale manoscritto e librario dell'ex Archivio Durazzo, venduto a privati tra il 1975 e il 1978 circa ovvero ad antiquari e librai antiquari: Aldo Wannenes di Genova, Hans Baron di Londra e Arturo Pregliasco di Torino. Tutto il diversificato materiale fu a sua volta ulteriormente disperso tra collezionisti privati e mercati antiquari. I due biglietti trascritti furono acquistati dallo scrivente negli anni indicati, insieme a filze di lettere, libri diversi, libretti d'opera, incisioni e disegni, in pratica briciole rispetto a quanto fu smembrato dai proprietari originari. Il registro cui ho fatto cenno mi fu invece generosamente concesso, in fotocopia, dall'acquirente Henry Pritchards di Londra, appassionato di araldica, grazie all'interessamento di Mr. Baron. La totalità dei documenti in mio possesso, insieme a un'altra raccolta di diversa provenienza, si trova ora in deposito e in catalogazione presso la Schweizerische Bibliothek di Berna come Collezione Diserens & Ivaldi, ma non è ancora accessibile al pubblico. Si veda A.F. IVALDI, *Il teatro*, in *Da Tintoretto a Rubens*.

Se il destino avesse dato la possibilità al pittore caricaturista Pier Leone Ghezzi d'incontrare, fra Sei e Settecento, il Magnifico Eugenio Durazzo *quondam* Gerolamo (Magnifico era il titolo consentito dalle leggi genovesi quando ci si rivolgeva a un nobile), questo personaggio avrebbe certo attirato la sua attenzione. Lo avrebbe immortalato in uno schizzo che utilizzava i difetti dell'aspetto e del comportamento in funzione alquanto espressiva. Magari, considerata l'età avanzata e in quanto senatore, mentre il Magnifico scendeva dalla *cadrega* (la portantina o bussola) con stravagante parrucca riccioluta alla Luigi XIV, abito nero alla spagnolesca (come tutti i nobili genovesi), un po' instabile sulle scarpe fibbate d'argento (*les grands dictateurs de la garde-robe*) a mezzo tacco e con l'arroganza allocutoria con cui indicava anche l'etere con l'indice della mano destra: imbrigliato da un anello d'oro con diamante di un carato, fatto acquistare a Parigi per non essere da meno di altri altolocati concittadini della 'nobiltà nuova' a cui lui stesso apparteneva. Molto più tardi, tra il 1736 e il 1752, lo scultore genovese Francesco Maria Schiaffino eseguì un busto di marmo di questo aristocratico: con un aspetto ancora giovanile, in una improbabile veste militare-sca e con un'aria enigmaticamente sorniona (fig. 1). Per dirla con le parole del pittore e storiografo Carlo Giuseppe Ratti, esso fu scolpito «con affezione e con una parrucca la più capricciosa del mondo».² Una immaginaria folata di vento che scompigliava il fazzoletto al collo di Eugenio, insieme al mantello, trasformava il busto marmoreo in un arguto travestimento teatrale a posteriori di una certa finezza interpretativa. Con piccoli, ma efficaci tocchi scultorei e insieme metaforici, Schiaffino sottolineava, con garbo, il carattere di un nobile ambizioso e ironico, ma dotato di una personalità più affaristica che umana. Il busto è, per così dire, una 'figura scenica' e certo non è casuale il doppio modello utilizzato dallo scultore: Luigi XIV e un suo magniloquente ritratto in marmo a mezzo busto di Antoine Cojsevox (fig. 2).³ Il grande progetto di Eugenio (*magnificence*

Capolavori della Collezione Durazzo, catalogo della mostra a cura di L. LEONCINI (Genova, 14 luglio - 7 novembre 2004), Milano, Skira, 2004, pp. 423-442: 427, n. 181.

² C.G. RATTI, *Storia de' pittori, scultori ed architetti liguri e de' forestieri che in Genova operarono secondo il manoscritto del 1762*, a cura di M. MIGLIORINI, Genova, Istituto di Storia dell'Arte-Università di Genova, 1997, p. 200. Cfr. inoltre M. BRUNO, *Volti scolpiti: il percorso parallelo della scultura in marmo*, in *Genovesi in posa. Appunti sulla ritrattistica tra fine Seicento e Settecento*, a cura di D. SANGUINETI, Genova, Eredi Grafiche Editoriali, 2011, pp. 154-191: 167, 179. Un altro busto in marmo, probabilmente di Schiaffino, forse raffigurante Eugenio Durazzo in età avanzata, in abito di senatore e con parruccone alla francese, si può vedere online nella Fototeca di Federico Zeri <https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/82774/Schiaffino%20Francesco%20Maria%2C%20Ritratto%20di%20Eugenio%20Durazzo%20%28%3F%29> (ultimo accesso: 30 giugno 2025). Nella scheda, la collocazione del busto è quella fornita, vari anni fa, da P. TORRITI, *La galleria di palazzo Durazzo Pallavicini*, Genova, Sigla Effe, 1967, p. 294.

³ Che ne eseguì altre versioni, anche con i baffetti e in anni differenti. Quello qui proposto fu



Fig. 1. Francesco Schiaffino, Busto in marmo di Eugenio Durazzo in abito militare, c. 1735-1752 (Genova, Palazzo Durazzo Pallavicini. Rielaborazione grafica di W. Caputo per sua concessione in uso gratuito).



Fig. 2. Antoine Cojsevox, Busto in marmo di Luigi XIV, 1686 (Digione, Museo di Belle Arti. Rielaborazione grafica di W. Caputo per sua concessione in uso gratuito).

aristocratique avec peu de scrupules en tout) necessita però di qualche breve notizia biografica, in mancanza di studi specifici su questo singolare nobile genovese ovvero del terzogenito del *quondam* Gerolamo *quondam* Agostino⁴ che, a suo tempo, fece fortuna con il commercio della lana e diede origine a uno dei tre rami della casata Durazzo.⁵ Eugenio non ebbe discendenza, il fratello primoge-

acquistato dallo stesso Coysevox nel 1686 e, nel 1799, conclusi i furori rivoluzionari, fu collocato nel Museo delle Belle Arti di Digione, appena terminato, dove tuttora si trova https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/Mus%C3%A9_des_Beaux-Arts_de_Dijon_-_Louis_XIV_2.jpg (ultimo accesso: 30 giugno 2025).

⁴ Sui suoi lasciti testamentari e sulle sue disposizioni finanziarie «per salvarsi l'anima» in base «ai tanti peccati commessi in vita», rinvio a A.F. IVALDI, «*Mille messe cantate in perpetuo per salvarsi l'anima*». *Lasciti testamentari, liturgia della messa e musica nella Genova fra Sei e Settecento*, in *Religion and Magnificence: Music and Ceremonies at the European Courts in 17th and 18th Centuries*. Atti del convegno internazionale (Queluz, 3-5 luglio 2020), in corso di stampa.

⁵ Un riassunto di questa prolifica stirpe e di questo suo ramo, ora denominato Durazzo di Palazzo Reale, lo ha tracciato, sia pure in un lavoro da aggiornare, G. ASSERETO, *I 'Durazzo di Palazzo Reale'. Breve storia di una grande famiglia patrizia*, in *Da Tintoretto a Rubens*, cit., pp. 25-39, 446-447 (albero genealogico). Riguardo invece alle date di nascita e di morte dei vari Durazzo, fratelli e sorelle di Eugenio, anche in questo caso con informazioni da rivedere, cfr. D. PUNCUH, *L'Archivio Durazzo marchesi di Gabiano*, «Atti della Società ligure di Storia Patria», XXI, n.s. XCV, 1981,

nito Carlo Emanuele II morì nel 1674, mentre gli altri due fratelli maggiori, Giovan Luca e Giovanni Agostino, scomparvero fra il 1677 e il 1679, proprio mentre lo stesso Eugenio iniziava a rafforzare la sua posizione all'interno della complessa e ramificata famiglia, creando con sagacia quel notevole patrimonio finanziario e immobiliare di cui fu l'indiscusso artefice. Rischiò l'esilio molto giovane, nel 1653,⁶ e la *vox populi* lo accusava di collusione con i banditi che infestavano la Val Bisagno e la Val Polcevera, dando loro ricetto nella villa estiva di Pino Sottano, di smerciare valuta falsa tramite questi ultimi, di cercare d'inserirsi nella redditizia iniziativa delle ferriere⁷ e di essere anche coinvolto nell'*affaire* del «Lotto di Milano», dove fu inviato della Repubblica.⁸ Nel 1680 fece parte del Magistrato dei Padri del Comune, dove tuttavia non fu più rieletto,⁹ diventò quindi Governatore di Savona, carica assai più ragguardevole,¹⁰ e concluse la carriera politica come senatore del Minor Consiglio. Con una cospicua varietà di turbolente iniziative, egli si comportò da vero *gran brasseur d'affaires* per tutta la vita e riuscì a creare una notevole *azienda* familiare che fu poi accresciuta dai successori sull'asse ereditario. Fu iscritto alla nobiltà locale nel 1640¹¹ e si sposò a trentaquattro anni, ormai piuttosto anziano per l'epoca. Quell'evento, tuttavia, si può considerare l'effettivo inizio di una sottile e ambiziosa strategia insita nel

fasc. II, n. 164 (Giovan Luca, secondogenito, 1628-1679), n. 165 (Gio. Agostino, quartogenito, 1632-1677), n. 166 (Gio. Domenico o Domenico Lodisio, settimogenito, 1647-1676), n. 167 (Gio. Stefano, sestogenito gesuita, 1643-1666), n. 168 (Eugenio, terzogenito, 1630 ca.-1705), n. 169 (Gio. Francesco, ottavogenito gesuita, 1645-post 1707), n. 172 (Marcello o Marcello Ignazio, quintogenito, 1641-ante 1709), n. 174 (Carlo Emanuele II, primogenito, 1622-1674).

⁶ Il ricorso a tale severo provvedimento fu causato dalla 'lite' con un nobile della famiglia Gentile, ma Durazzo fu poi assolto anche per la giovane età. Cfr. Archivio di Stato di Genova (d'ora in avanti ASG), *Archivio Segreto, Pratiche 1645-1655*, ms. n. 676 (1° aprile 1653). Si avverte che la collocazione degli antichi documenti genovesi citati in questo saggio potrebbe aver subito alcune variazioni dopo il trasferimento dell'Archivio di Stato (2004), con particolare riguardo alla recente creazione dell'archivio digitale, piuttosto farraginoso e si direbbe ancora incompleto.

⁷ Ivi, *Archivio Segreto, Gride 1663-1681*, n. 1623, mazzo 7 bis, n. 42 (7 ottobre 1663), n. 44 (6 giugno 1665); *Archivio Segreto, Biglietti di calice* (senza data), b. 1639 Z, fasc. I, 5. Sul fenomeno del banditismo genovese si veda P. CALCAGNO, *La giunta contro i banditi della Repubblica di Genova (XVII-XVIII secolo)*, a cura di A. BONVINI, Bologna, il Mulino, 2022, pp. 17-27.

⁸ ASG, *Archivio Segreto, Lettere Ministri. Milano*, b. 2305 (1684-1700); Archivio di Stato di Modena, *Cancelleria Ducale, Avvisi dall'estero*, b. 70, con ragguagli su tale incarico svolto per la Repubblica di Genova.

⁹ Cfr. [A. BOSCASSI], *Il Magistrato dei Padri del Comune, Conservatori del Porto e dei Moli*, Genova, Stabilimento Fratelli Pagano, 1912, p. 39.

¹⁰ Cfr. [A.M. DE' MONTI], *Compendio delle Memorie storiche della città di Savona, e delle Memorie d'uomini illustri savonesi [...]. Dedicato all'Eminentissimo e Reverendissimo Principe, il Cardinale Marcello Durazzo Legato di Bologna*, Roma, Stamperia di Marc'Antonio, & Orazio Campana, 1697, p. 37v.

¹¹ Cfr. ASG, *Archivio Segreto, Nobilitatis* n. 2834, mazzo anno 1640 (15 dicembre 1640).

suo *rêve de grandeur*. Impalmò Anna Maria Balbi, più giovane di lui, figlia di Francesco Maria Balbi *senior*,¹² un importante esponente della nobiltà nuova genovese, come i Durazzo, il cui casato, all'inizio del Seicento, aveva aperto, quasi per intero a proprie spese, la via Nobilium Balbium (l'attuale via Balbi), fiancheggiata da ben sette palazzi a uso privato, la cui funzione era sostanzialmente di prestigio oltre che ovviamente d'investimento immobiliare.¹³ Francesco Maria fu quello che, nel fecondo e facoltoso casato, meglio sopravvisse al *crack* finanziario della corona di Spagna di metà Seicento, conservando beni e denaro e acquistando il feudo di Piovera, a cui era legato il titolo marchionale. Il prosieguo dei festeggiamenti nuziali di Anna Maria e di Eugenio (con un occhio alla Francia dei *divertissements royaux* e *divertissements unî* codificati definitivamente da Luigi XIV nel 1668) avvenne, secondo l'uso di Genova di allora, nel teatro del Falcone.¹⁴ Vi si rappresentò un rimaneggiamento del dramma per musica *L'Erismena*, in prima assoluta locale, su versi di Aurelio Aureli intonati da Francesco Cavalli (fig. 3) compositore di 'ultimo grido' e, nella dedicatoria del libretto a stampa dell'impresario Pietro Manni,¹⁵ Durazzo è sottilmente adulato come «Cavaliere d'ogni compita Virtù, Nobiltà» e infine «Prudenza».¹⁶ A Geno-

¹² Sui Balbi, il notevole patrimonio, il complesso intrico genealogico e di gruppi bancari sanciti da matrimoni (specie con i Durazzo discendenti da Eugenio), ivi comprese anche congiure contro la Repubblica da parte di alcuni loro esponenti, rinvio a E. GRENDI, *I Balbi. Una famiglia fra Spagna e Impero*, Torino, Einaudi, 1992, con albero genealogico a pp. 328-329.

¹³ Cfr. L. GROSSI BIANCHI, E. POLEGGI, *La strada del Guastato: capitale e urbanistica genovese agli inizi del Seicento*, in *Dalla città preindustriale alla città del precapitalismo*, a cura di A. CARACCILO, Bologna, il Mulino, 1975, pp. 81-93: 83-87; A.F. IVALDI, *Gli Adorno e l'hostaria-teatro del Falcone di Genova (1600-1680)*, «Rivista italiana di Musicologia», XV, 1980, 1-2, pp. 87-152: 99, nota 38; ID., *Il teatro del Falcone di Genova: un 'carrefour' dell'opera barocca*, in *Circolazione dell'opera veneziana nel Seicento. The Circulation of the Venetian Opera in the 17th Century*, a cura di D. FABRIS, Napoli, Turchini, 2005, pp. 239-291: 239-241.

¹⁴ Cfr. A.F. IVALDI, *Appunti su 'Le Garre dell'Amor Heroico' di Alessandro Stradella (Genova, 1679)*, in *Florilegium Musicae. Studi in onore di Carolyn Gianturco*, a cura di P. RADICCHI e M. BURDEN, Pisa, ETS, 2004, vol. II, pp. 621-655: 621-629; ID., *Il teatro del Falcone di Genova*, cit., pp. 275-280; ID., *In margine al soggiorno genovese di Alessandro Stradella (1678-1682): riflessioni su nuovi documenti*, XVII Colloquio di Musicologia del «Saggiatore musicale» (Bologna, 22-24 novembre 2013), in rielaborazione per la stampa.

¹⁵ IVALDI, *Il teatro del Falcone*, cit., pp. 242-244.

¹⁶ *L'Erismena, drama per musica di Aurelio Aureli. Favola seconda. Dedicata all'illustrissima signora Anna Maria Balbi Durazza*, Genova, per Benedetto Celle, 1666, c. A2r. Copia del libretto è conservata alla Schweizerische Bibliothek di Berna (Coll. Diserens & Ivaldi). L'esemplare è sconosciuto al repertorio di C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1991, vol. III, n. 9120. Cfr. anche A.F. IVALDI, «La noblesse genovese se celebra a sì misma en la opera». *Le antiporte incise dei libretti d'opera del secondo Seicento*, in *Por tal variedad tiene belleza. Omaggio a Maria Grazia Profeti*, a cura di A. GALLO e K. VAIPOPOULOS, Firenze, Alinea, 2012, pp. 413-438: 413-414, 425-427.



Fig. 3. Frontespizio de *L'Erismena, drama per musica di Aurelio Aureli. Favola seconda. Dedicata all'illustrissima signora Anna Maria Balbi Durazza*, Genova, per Benedetto Celle, 1666 (Genova, Teatro del Falcone, 1666) (Bern, Schweizerische Bibliothek, Coll. Diserens e Ivaldi. Rielaborazione grafica di W. Caputo per sua concessione in uso gratuito).

va era ancora l'élite nobiliare a partecipare allo spettacolo d'opera e le dedicatorie, salvo casi rari e di carattere politico-celebrativo, furono sempre un omaggio galante a dame appena sposate fino al tardo Settecento. L'allestimento era finanziato dal consorte e/o dai loro parenti che, negli anni del soggiorno del compositore Alessandro Stradella (1678-1682), erano definiti «Protettori dell'Opera».¹⁷ Comparivano in genere, con beneplacito del Senato, sia quando la preparazione degli spettacoli si rivelava o si era rivelata più costosa del previsto sia quando si doveva far fronte agli esosi ingaggi di celebri canterine che, in ogni caso, ben si ambientavano, come ospiti particolari nei palazzi dei loro nuovi mecenati.¹⁸ Il

¹⁷ A.F. IVALDI, *Teatro e società genovese al tempo di Alessandro Stradella*, in *Alessandro Stradella e il suo tempo*, a cura di C. GIANTURCO e G. ROSTIROLLA, «Chigiana. Rassegna Annuale di studi musicologici», n.s., XXXIX, 1982 [ma 1989], 19, II, pp. 447-574; Id., *Appunti sulle 'Garre dell'Amor Heroico'*, cit., pp. 621-629.

¹⁸ Cfr. A.F. IVALDI, *Venezia e Genova: libretti d'opera e dediche a dame d'alto rango fra Sei e Set-*

1677 fu però un anno di svolta: sia per Durazzo sia per un gruppo di aristocratici, amanti della musica e del canto come le loro mogli,¹⁹ che affittò il teatro del Falcone, con contratto retroattivo al 1676,²⁰ dai due nobili fratelli Adorno sopravvissuti alla devastante peste del 1656-1657.²¹ La sala era in cattive condizioni e i procuratori dei proprietari, loro parenti, imposero ai locatari l'obbligo di ristrutturarla con un terzo ordine di palchetti «per il sfogo della gente ordinaria», spregiativamente detto il «pollaro», ossia il pubblico abbiente non aristocratico. A quel punto il teatro passava da una originaria conduzione familiare e in una situazione di monopolio,²² con successive ibridazioni,²³ a una decisamente

tecento / Musical Patronage and Social Distinction in the 17th and 18th Centuries. Venice and Genoa: Dedications of Opera Librettos to Women of High Nobility, XXV Colloquio di Musicologia del «Saggiatore musicale» (Ravenna, 12-14 novembre 2021), in rielaborazione per la stampa; F. LANZELLOTTI, «Norma à più famosi compositori di sonate a solo». *Le sonate per violino di Carlo Ambrogio Lonati*, Tesi di dottorato di ricerca in Arti visive, performative, mediali, Università di Bologna-Università di Madrid, XXXIV ciclo, 2022, tutor prof. Nicola Badolato e prof. J.M. Domínguez, pp. 44-51.

¹⁹ Cfr. IVALDI, *Venezia e Genova*, cit. Particolarmente dotata, nel canto e nella musica, era Livia Grillo Doria, moglie del Magnifico Domenico Doria *quondam* Lazzaro uno dei locatari, alla quale viene dedicato un libro di madrigali (G.B. BIANCHI, *Canto primo. Madrigali a due e tre voci con il suo basso continuo del Padre Bacciliere [...] da Genova agostiniano dedicati all'illustrissima signora Livia Grilla. Opera prima*, Bologna, Giacomo Monti, 1675 (Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della musica, X. 86). La meno iniziata alla musica, secondo quanto scrive Carlo Ambrogio Lonati nella dedicatoria del dramma per musica *Helvio Pertinace* che inaugurò in prima assoluta il carnevale 1676-1677, era Maria Caterina Lomellino Garibaldi, moglie del primo locatario del teatro del Falcone Giuseppe Maria Garibaldi, insidiata dal compositore Alessandro Stradella. Cfr. anche IVALDI, «*La noblesse genovese se celebra a sì misma en la opera*», cit., pp. 413-414, 425-429.

²⁰ Il testo del documento è stato integralmente trascritto da IVALDI, *Teatro e società genovese*, cit., pp. 566-569. Nel documento la paternità di Giuseppe Maria è omessa, ma nel suo testamento viene indicato come «Illustrissimo Signor Giuseppe Maria Garibaldi *quondam* Paolo, Nobile Genovese» (ASG, notaio Cesare Ravano, filza 45, scansia 1234, *Testamento*, 25 febbraio 1700). Cfr. anche A.F. IVALDI, *Dentro l'opera: meccanismi di gestione teatrale nel Settecento genovese*, «Musical/Realtà», 1996, 49/1, pp. 111-132: 115-116, 126-127.

²¹ Sulla catastrofica epidemia, che provocò la chiusura del teatro, rinvio a R. DA CALICE, *La grande peste. Genova 1656/1657*, Genova, B.N. Marconi Arti Grafiche, 1999².

²² Non va tuttavia sottoaciuto che, nel 1653, esisteva una sala nella zona di S. Domenico (la Stanza da San Domenico), dove due giovani nobili scapestrati molestavano, dalla parte sottostante le panche, altrettante donne che dovettero alla fine andarsene. Potrebbe trattarsi del piccolo teatrino annesso al palazzo Spinola di San Pietro che in questo caso, però, dovrebbe aver avuto un carattere privato o semi-privato. Cfr. A.F. IVALDI, *Gli Adorno e il teatro d'opera*, in *Il teatro Carlo Felice di Genova. Storia e progetti*, catalogo della mostra a cura di I.M. BOTTO (Genova, 22 febbraio - 25 aprile 1985), Genova, Sagep, 1986, pp. 10-11: 11, nota 6.

²³ Negli anni 1652-1655 circa, il nobile librettista Gio. Andrea Spinola (in arte Gio. Aleandro Pisani) gestiva il teatro del Falcone degli Adorno con il fratello Leonardo e l'impresario Pietro Manni detto il Corso. Quest'ultimo si cimentò anche come revisore del testo di un dramma per musica dello Spinola, *L'Ariodante*, con parti in genovese affidate a un personaggio semi-comico,

te più impresariale e 'alla veneziana', sia pure sotto un attento controllo dei locatari, specie dal lato finanziario. Questi ultimi si erano inoltre assunti l'impegno di rimediare al degrado in cui versava l'opera a Genova avvalendosi, anche se per pochi anni, del violinista Carlo Ambrogio Lonati (anche con funzioni impresariali oltre che come compositore e insegnante di canto e di musica) detto 'il Gobbo' che, a quanto pare, forse tale non era fisicamente nonostante il soprannome, e di Alessandro Stradella che si aggiunse dopo, ma che fu poi allontanato per il suo comportamento scandaloso. O per dirla con l'ambasciatore del duca d'Este, perché «mirando in alto tasteggiava troppo nel basso». Proprio nel 1677, quando Eugenio aveva circa quarantanove anni e il suocero cinquanta, Durazzo iniziò una lunga pratica legale detta di «avvocazione», conclusasi nel 1679 a suo favore, diventando in sostanza «promittente» per l'acquisto di immobili del suocero stesso, rilevandone inoltre quote di speculazioni finanziarie contratte con terzi.²⁴ In questo modo Eugenio subentrava anche nell'enfiteusi a cui era soggetto il terreno su cui sorgeva il teatro del Falcone, associandosi così ai proprietari Adorno, ciò che consisteva nella corresponsione di un «annuo terratico» per

l'anziano capitano di ventura Capitan Trattugo (Capitan Tartaruga) alla corte di re Artù. Lo Spinola intratteneva rapporti epistolari, per l'ingaggio di cantanti prestigiosi, con il cardinale-impresario Giovan Carlo de' Medici (1653). Sul nobile genovese si indicano solo alcuni saggi di riferimento: E. GRAZIOSI, *Da capitale a provincia. Genova 1660-1700*, Modena, Mucchi, 1992, pp. 47-64, 96, 100, 116, 132, 138-139, 158-160, 167, 170, dove tuttavia poco si tratta dell'attività librettistica e si omette l'ubicazione delle fonti storiche. Cfr. inoltre: A.F. IVALDI, *Dialecto genovese e dramma per musica nel 1655*, «Nuova rivista musicale italiana», 1995, 4, pp. 606-624; Id., *Una polemica anti-spagnola: 'L'Ariodante' di G.A. Spinola, in Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, a cura di M.G. PROFETI, Firenze, Alinea, 1996, pp. 191-209; S. MAMONE, *Serenissimi fratelli principi impresari. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggi di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario (1628-1664)*, Firenze, Le Lettere, 2003; Gio. Andrea Spinola (1653): n. 98, n. 354, n. 387, n. 389, n. 390, n. 403, n. 460, n. 463, n. 550, n. 640, n. 642, n. 645, n. 647, n. 978, n. 981, n. 983, nn. 985-987, n. 989, n. 991, n. 994, n. 1000, n. 1043); Leonardo Spinola (1653), n. 981, n. 983, n. 985, n. 987-992, n. 995, n. 997; IVALDI, *Appunti su 'Le Garre dell'Amor Heroico'*, cit., pp. 639-640, 653-655; F. D'ANTONIO, *'L'Ariodante' un livret de Giovanni Andrea Spinola mis «au goût» de Gênes*, in *Le livret d'opéra, objet littéraire?*, sous la direction de F. DECROISSETTE, Saint Denis, POV, 2011, pp. 1-10, dove però manca la bibliografia ed è evidente una incerta conoscenza dell'ambiente genovese; IVALDI, *«La noblesse se celebra a si misma en la ópera»*, cit., pp. 419-425; N. BADOLATO, A.F. IVALDI, *Ariosto 'popolare', 'Commedia', and 'Dialecto', in the Genoese Theatre: 'L'Ariodante' (Genoa, 1655)*, in E. MILTON ANDERSON, *Ariosto. Opera and the 17th Century Evolution in the Poetic Delight*, ed. by N. BADOLATO. In collaboration with A. MCCUE GILL, Firenze, Olschki, 2017, pp. 158-163: 161, nota 63, con CD-ROM della traduzione in italiano della parlata genovese di Capitan Trattugo di A.F. IVALDI.

²⁴ Il voluminoso fascicolo si trova presso l'Archivio di Stato di Torino, *Sezioni Riunite, Instrumento e carte relative alla compra del Palazzo Durazzo, Archivio della Camera dei Conti*, Articolo 696, par. 1-2, *Contratti 1824*, vol. 288. Cfr. A.F. IVALDI, *Un disegno bibienesco di una collezione privata genovese*, «Antichità viva», XVIII, 1979, 1, pp. 37-39: 39, nota 9.

usufrutto al Capitolo della Cattedrale. La «locazione» del teatro del 1677 è un esempio di contratto-tipo genovese di una sala adibita a pubblico spettacolo, aperta anche a ceti meno abbienti²⁵ e quindi davvero ‘alla veneziana’, tramite il pagamento di un congruo biglietto d’ingresso. La terminologia giuridico-finanziaria «locazione» e «locatari», come buona parte delle clausole, indicano che l’atto notarile si definirebbe oggi una *scrittura privata con patti accessori* in cui si indicano con chiarezza diritti e doveri dei contraenti, specie in caso di inadempienza di una delle parti e di danni materiali. È quella norma che il diritto romano definiva *locatio conductio*.

Intorno al 1699, tuttavia, il nobile genovese Nicolò Maria Pallavicino *quondam* Giulio,²⁶ che abitava nei pressi del *Guastato* e non lontano sia dal teatro del Falcone sia da via Balbi, diede inizio a una cospicua speculazione edilizia: demolizioni e sbancamenti, non senza iniziative legali contro di lui per lo scarico e lo sgombero di grandi quantità di detriti, spianarono la parte inferiore della contrada di Ravecca (*Raveche sive balnei Sancti Donati*), nella parte alta di Sarzano, zona fortemente danneggiata dal bombardamento navale francese del 1684.²⁷ Lì si trovava uno dei tanti bagni che, fin dal Medioevo, fornivano acqua alla città e il cui suolo era enfiteutico al Capitolo della Cattedrale, come quello su cui sorgeva il teatro del Falcone. L’intento di Pallavicino era quello di edificare un nuovo e grande edificio per pubbliche rappresentazioni in un luogo buio, malfamato e lasciato decadere, rendendosi insieme benemerito nei confronti del Senato per l’opera di risanamento. L’iniziativa non prese tuttavia in contropiede Eugenio Durazzo. Nell’autunno del 1680, i proprietari del teatro del Falcone, in precarie condizioni tanto di salute quanto economiche e senza discendenti, decisero di venderlo «al pubblico incanto». Di indubbio interesse il fatto che, dopo i preliminari e dopo una prima offerta di Bartolomeo Saluzzo, «nomine

²⁵ Cfr. IVALDI, *Dentro l’opera*, cit., pp. 112-114, 120-132.

²⁶ Non si trattava quindi, come ho indicato altrove, di Nicolò Maria Pallavicino *quondam* Carlo *quondam* Nicolò, vale a dire Nicolò Maria De Gregori figlio naturale di Carlo e da lui legittimato, nonché iscritto alla nobiltà genovese nel 1675. Era un nobile che aveva studiato in Francia, ma che risiedeva a Roma. Fu un noto mecenate del suo tempo, raccolse una grande collezione di quadri e fu protettore del pittore Carlo Maratta. L’intricata successione ereditaria dei due Nicolò Maria Pallavicino rimane comunque quella a cui ho accennato in miei precedenti saggi, poiché entrambi non ebbero discendenza. Cfr. A.F. IVALDI, *L’inaugurazione del teatro di Sant’Agostino (1702) e l’impresa bolognese Cesare Bonazzoli, in Il testo e la scena. Studi di storia del teatro genovese*, Genova, A.M.I.S./C.M.C.D., 1994, pp. 18-60; ID., *Dentro l’opera* cit., pp. 119-120, nota 26. Per tutti i nobili Pallavicino d’ora in poi menzionati in questo saggio Cfr. N. BATTILANA, *Genealogie delle famiglie nobili di Genova* [...], Genova, Tipografia dei Fratelli Pagano, 1825, vol. II, pp. 10, 27.

²⁷ A.F. IVALDI, *Una speculazione edilizia a Genova (1700-1702). L’origine del teatro di Sant’Agostino*, «Critica d’Arte», n.s., 1976, 150, pp. 69-80; ID., *Il S. Agostino. L’inizio del Settecento. Lo sviluppo del teatro pubblico*, in *Il teatro Carlo Felice*, cit., pp. 16-18.

exclarando» e parente dei proprietari, che offriva la cospicua somma di «librarum argenti quattuor mille quingentarum monetae currentis», nella successiva udienza si sia presentato Giuseppe Maria Garibaldo, primo affittuario del teatro e marito di Maria Caterina Lomellino Garibaldo, la dama insidiata da Stradella. Non è dato sapere tuttavia, intervenendo come 'testa di legno' («*nomine exclarando*»), se agiva per il proprio tornaconto o come capofila finanziario del gruppo dei nobili locatari. Le sedute dell'asta furono vivaci e le offerte consistenti. Dopo i rilanci di Giuseppe Maria, che rimase alla fine fuori dei giochi, e la comparsa di Eugenio Durazzo in persona come acquirente, la sorte favorì Bartolomeo Saluzzo,²⁸ ma i documenti dimostrano che l'asta era manipolata, per quanto questo rientrasse pur sempre nel costume genovese quando si trattava di «pubblico incanto». L'anonimato degli effettivi acquirenti evitava non tanto una pubblicità inopportuna nei loro confronti, specie quando l'indigenza serpeggiava tra la popolazione come nell'anno indicato, quanto piuttosto il lievitare delle offerte che erano rilanciate dopo un mese dall'ultima udienza, ciò che favoriva ulteriori accordi segreti nelle e/o tra le parti. I fedecommissari dei proprietari, Gio. Battista Adorno e Antonio Invrea, accettarono infatti l'ultima offerta di Bartolomeo Saluzzo, vale a dire «viginti otto mille quatuorcentum monetae currentis», che riservava per sé il compenso di «librarum quattuorcentum». Con un colpo di scena, però, lo stesso Bartolomeo dichiarò di comprare a nome di Eugenio Durazzo che fra l'altro, come già si è detto, con l'iniziativa della «avvocazione» nei confronti del suocero conclusasi nel 1679, era già entrato a far parte dell'enfiteusi al Capitolo della Cattedrale da cui dipendeva il suolo del teatro e dell'annessa «hostaria».

Intanto, tra ostacoli materiali, burocratici e legali, i lavori della nuova sala di Pallavicino procedevano abbastanza celermente. Forse al 1700 risale il progetto originario del teatro²⁹ (attribuibile a Ferdinando Galli Bibiena? effettiva-

²⁸ Tutta l'intricata questione è contenuta in quattro documenti già nell'Archivio Durazzo (*Supplica* per l'elezione di Bartolomeo Saluzzo, in quanto uno dei più prossimi parenti dei fratelli Gabriele e Carlo Antonio Adorno senza prole, come «sostituto» all'eredità dei beni della *quondam* Maria Geronima Adorno, «creditrice delle sue doti, ne' loro beni, fra quali si ritrova l'hosteria del falcone, e stabili aderenti, concessi in enfiteusi perpetua allo Magnifico Gabriele Adorno, e suoi discendenti maschi [che non ci furono] dal Capitolo della Cattedrale di S. Lorenzo», con data finale 6 novembre 1679; *Electio* di Bartolomeo Saluzzo e Antonio Invrea come fedecommissari dei fratelli Adorno del 21 ottobre 1680; *Verbale* dell'asta conclusasi il 21 ottobre 1680; *Declaratio et mantenutio*, ovvero la promessa di Bartolomeo Saluzzo di non danneggiare in alcun modo i nobili locatari del teatro, «*Joseph Maria* [Garibaldo], *et socijs*», mantenuti nel loro contratto di affitto del 1677) ora nella Coll. Diserens & Ivaldi già menzionata (v. nota 1).

²⁹ Fra gli Atti dei Padri del Comune di Genova troviamo un documento degno d'interesse, in mezzo alla valanga di cause legali contro Pallavicino e la sua fabbrica del teatro e il problema del terreno scosceso su cui fu edificata, fonte certa delle 'magagne' strutturali a cui l'edificio andò

mente poi realizzato?),³⁰ e, nell'autunno del 1702, il teatro di Sant'Agostino fu appaltato agli impresari Giovan Battista Faveto e il bolognese Cesare Bonazzoli, a quel tempo professionalmente apprezzato,³¹ insieme al cassiere Marco Massone. I primi due s'impegnavano a produrre le opere dell'inaugurazione nel successivo carnevale 1702-1703 a loro rischio, con spese in parti uguali e con un deposito cautelativo in denaro. Era tuttavia Bonazzoli, più esperto in materia, che doveva recarsi a Firenze e quindi a Bologna, luogo dove si sarebbe formata la compagnia degli artisti ingaggiati, ed essere al più presto di ritorno a Genova con quest'ultima per dare inizio alle prove (fig. 4).³² Il teatro

soggetto per l'intero Settecento e oltre. Il 14 ottobre 1701 la magistratura intimava «al Magnifico Nicolò Maria Pallavicino, architetto [sottolineatura dello scrivente], et operarij tutti, che travagliano nella fabrica del nuovo Teatro in vicinanza della Chiesa dei Reverendi Padri di S. Agostino [da qui il teatro prese il nome] di sospendere ovvero di «desistere dal proseguire il tetto di detta fabrica in quella parte che comincia dal canto di una muraglia dirutta, e termina al fine di detta fabrica verso tramontana del detto sito [...] debbasi al detto tetto fare e formare una chiana di acqua o sia in altra forma del tetto [sottolineatura dello scrivente]», sotto pena di cento scudi d'oro. Ma chi era l'architetto che mandava avanti i lavori? Certo un capo mastro (Lorenzo Caneva?) locale che eseguiva i lavori seguendo un progetto e forse adattandolo alla bisogna? (v. la successiva nota 30). Nonostante le minacce dei vicini e le ingiunzioni del Senato, Pallavicino continuava «con maggiori operarij la fabrica, e fare il detto Teatro». Genova, Archivio storico dei Padri del Comune (d'ora in avanti ASCG), *Atti 1701*, documenti dal 15 settembre al 14 ottobre 1701 e oltre (v. le note 30 e 39).

³⁰ Non mi sono volutamente addentrato nel problema degli architetti che progettaron, edificarono e modificarono, nel corso del Settecento, il teatro di Sant'Agostino e, tra il Seicento e il Settecento, il teatro del Falcone. L'argomento avrebbe occupato da solo almeno due saggi, anche solo per fornire una bibliografia ragionata del diverso tipo di pubblicazioni susseguitesì a partire dagli anni Trenta del secolo scorso. Di fatto le attribuzioni costituiscono ancora un dilemma non risolto e i pochi documenti d'archivio non collimano sostanzialmente con i quattro disegni finora conosciuti. Ovvero quelli eseguiti a penna e acquerello riferibili agli inizi del secolo XVIII (pianta e sezione longitudinale del teatro del Falcone e di quello di Sant'Agostino), inseriti *ab origine* all'interno di un album dell'architetto Filippo Juvarra che, tuttavia, non ebbe mai rapporti di committenza con Genova (Torino, Biblioteca nazionale Universitaria, Ris. I, ff. 7-10). Si tratterebbe però di copie (da Carlo Fontana?) e non di progetti veri e propri. Anzi, secondo alcuni non sarebbero nemmeno di Juvarra per quanto la massima esperta sull'architetto, Mercedes Viale Ferrero, nel corso di un convegno internazionale svoltosi alla Fondazione Cini di Venezia (1989), confermò che, secondo il suo punto di vista, anche la grafia era quella di Juvarra, perfino in alcuni errori grammaticali. Per qualche notizia più dettagliata cfr. IVALDI, *Lo sviluppo del teatro pubblico. L'inizio del Settecento*, in *Il teatro Carlo Felice*, cit., pp. 15-23.

³¹ Cfr. A.F. IVALDI, *L'inaugurazione del teatro di Sant'Agostino*, cit., pp. 22-36; ID., *L'impresario d'opera italiano nel secondo Seicento*, in *El autor en el Siglo de Oro. Su status intelectual y social*, por M. TIEZ y M. TRAMBAIOLI, Vigo, Editorial Academica de Hispanismo, 2011, pp. 171-184: 172.

³² Cfr. ASG, notaio Gio. Battista Tassorello, filza 47, scansia 1236, *Convegno* (10 novembre 1702). Cfr. IVALDI, *L'inaugurazione del teatro di sant'Agostino*, cit., pp. 23-24. Da notare tuttavia che, per decreto del Senato e il tutto in gran fretta, in seguito «al 12 novembre 1702 prossimo passare per Genova del re Filippo V, i «Magnifici Incombenzati» dovevano provvedere alle opere da rappresentarsi nel nuovo teatro di Sant'Agostino, nonché il palazzo «adornato» dove dare al

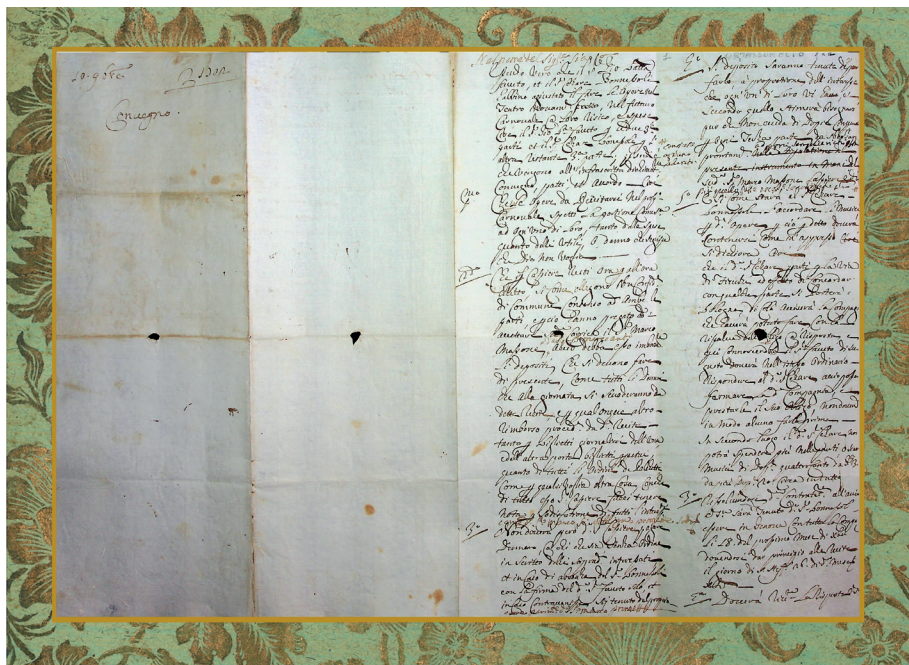


Fig. 4. «Convegno» fra G.B. Faveto, C. Bonazzoli e M. Massone per l'inaugurazione del teatro di Sant'Agostino (Genova, 10 novembre 1702). (Genova, Archivio di Stato. Rielaborazione grafica di W. Caputo per sua concessione in uso gratuito).

del Falcone venne intanto chiuso per essere ristrutturato insieme ai palazzi Durazzo ex Balbi di Eugenio. Per quest'ultima onerosa impresa fu chiamato da Roma l'architetto di grido del momento, Carlo Fontana, che creò una lunga facciata unificatrice dei tre palazzi su via Balbi con un grande portale al centro e una balconata soprastante, un ampio atrio d'ingresso 'alla romana' a scaloni laterali, aprendo insieme il maestoso edificio verso il porto con un panoramico giardino sopraelevato. Alla fine del 1704, Eugenio Durazzo stipulava inoltre una «locatio» con un altro impresario di rilievo di quegli anni, Carlo Antonio Bartoli di Ravenna *alias* Giacomo Maggi,³³ che lavorava anche a Torino. Il nuovo teatro Durazzo veniva quindi inaugurato nell'autunno del 1705 sotto la sua

sovranità e alla sua corte adeguata ospitalità «on rinfreschi, cicolatta, e latte», lasciando al contempo libero movimento in città alla Corte stessa. ASG, *Archivio Segreto, Collegii Diversorum*, n. 176 e n. 567 (29 ottobre 1702).

³³ Per la sua vera identità si veda A.F. IVALDI, *La rappresentazione torinese di «Amar per virtù»*, in *«Quel nuovo Cario, quel divin Orfeo»*. Antonio Draghi da Rimini a Vienna, a cura di E. SALA e D. DAOLMI, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2000, pp. 349-369: 353-361.

direzione. A settantacinque anni, Eugenio vedeva infine realizzarsi il suo sogno di *grandeur* con un teatro limitrofo alla propria grande dimora, ma non poté goderne appieno, poiché si spense la notte del 16 aprile 1705 *ab intestato*, ossia senza testamento.³⁴ Circa un anno dopo, l'8 aprile 1706, furono però Marcello e Geronimo Durazzo, rispettivamente fratello e padre di Eugenio,³⁵ a proporre a Pallavicino una *compositio et ratificatio* che, eliminando una dannosa concorrenza, sanciva l'alternanza biennale nell'attività dei due teatri, con una multa cospicua in caso di inadempienza, che sarebbe durata, con qualche ulteriore sviluppo nella proprietà degli immobili e non solo, per quasi l'intero secolo dei Lumi.³⁶

Marcello Giuseppe Durazzo *quondam* Giovan Luca «avido di beni e di onori», pronipote di Eugenio e fratello maggiore del conte Giacomo, direttore dei teatri imperiali viennesi (1754-1764), seguì le orme del prozio con ben maggiori ambizioni: la proprietà dei due teatri maggiori, compreso il controllo o ancora l'acquisizione del piccolo teatro delle Vigne,³⁷ nonché il monopolio del pubblico spettacolo a Genova. In quanto primogenito e capo della casata, Marcello Giuseppe si sposò molto presto, impalmando con dispensa papale la cugina di secondo grado, Maria Maddalena del ramo dei Durazzo di Gabiano, unendo due ingenti patrimoni (fig. 5). Le auguste nozze furono rallegrate, durante il carnevale del 1733-1734, non nel teatro 'domestico' del Falcone, ma nel più grande di Sant'Agostino con la rappresentazione del dramma per musica metastasiano *Adriano in Siria* e due intermezzi comici, in prima assoluta con musica di Pietro Giuseppe Sandoni e scene dell'emergente Pietro Righini, coadiuvato dal pittore locale Giuseppe Palmieri come «figurista» (fig. 6).³⁸ Per motivi di spazio, non è qui possibile dar conto dei vari passaggi di proprietà del teatro di Sant'Agostino dopo la morte di Nicolò Maria Pallavicino, avvenuta probabilmente entro il primo ventennio del Settecento o poco dopo, ma si può evidenziare che nel 1756

³⁴ Cfr. ASG, notaio Giacomo Maria Belusso, filza 7, scansia 1179, *Aditio hereditatis* (25 aprile 1705).

³⁵ Cfr. le precedenti note 4-5.

³⁶ ASG, notaio Gio. Francesco Tavarone, scansia 1190, filza n. 3, *Promissio et ratificatio occasione Theatrum Falconi et Sancti Augustini* (8 aprile 1706). Il documento è stato integralmente trascritto da IVALDI, *L'inaugurazione del teatro di Sant'Agostino*, cit., pp. 53-54.

³⁷ *Adriano in Siria* drama per musica del signor abbate Pietro Metastasio da recitarsi nel teatro da S. Agostino nel carnovale 1734. Dedicato alla nobilissima dama la signora Maria Maddalena Durazzi, Genova, Stamperia del Franchelli, [1734], c. n.n. Una copia del libretto si trova alla Schweizerische Bibliotek di Berna (Coll. Diserens & Ivaldi). L'esemplare è sconosciuto al repertorio di SARTORI, *I libretti* cit., vol. I, n. 369.

³⁸ A.F. IVALDI, *La vedova Parodi e Gerolamo II Durazzo, patrizio genovese*, «Paragone. Arte», XLVII, 1996, 557-559-561, s. III, 8-10, pp. 211-222: 214; ID., «Mille messe», cit. (con disegni inediti).

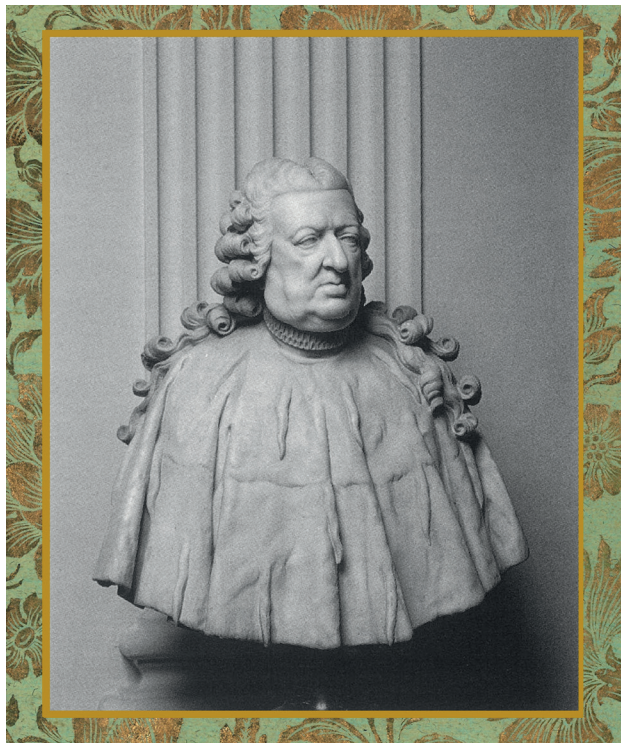


Fig. 5. Nicolò Traverso, Busto in marmo di Marcello Giuseppe Durazzo con l'ermellino dogale, anni Settanta del XVIII sec., (Genova, Palazzo Brignole Durazzo alla Meridiana. Rielaborazione grafica di W. Caputo per sua concessione in uso gratuito).

Fig. 6 (in basso). Frontespizio dell'*Adriano in Siria* drama per musica del signor abbate Pietro Metastasio da recitarsi nel teatro da S. Agostino nel carnevale 1734. Dedicato alla nobilissima dama la signora Maria Maddalena Durazzi, Genova, Stamperia del Franchelli, [1734]. (Berna, Schweizerische Bibliothek, Coll. Diserens & Ivaldi. Rielaborazione grafica di W. Caputo per sua concessione in uso gratuito).



era già in uno stato di degrado³⁹ e in possesso di Giovan Francesco Pallavicino, di altro ramo della casata a cui si accennerà tra breve. *Rumor erat* che l'immobile sarebbe stato venduto o trasformato in abitazione civile per più fruttuosa speculazione e, nel periodo 1769-1770, il teatro rimase comunque inattivo. Fu in quel periodo che il Senato creò una commissione, detta Giudici delegati sulle differenze dei teatri, che dovevano mettere ordine, fra i tanti problemi, nei prezzi dei biglietti e dei palchi perpetui e seriali, nel sanzionare gli impresari troppo intraprendenti e disonesti, nel limitare i balli a teatro e soprattutto quelli definiti *balli da bastone*, fonte continua di disordini, che poco alla volta uscirono dalla programmazione.⁴⁰ La commissione era composta da Giovan Francesco Pallavicino e Marcello Durazzo, pronipote di Eugenio. Il regolamento varato doveva avere una durata di sei anni, come la commissione stessa e Francesco Bardella, impresario-fiduciario di Marcello da oltre quarant'anni,⁴¹ sarebbe diventato l'«impresario generale», ma con possibilità anche di subappalti trasversali. Intanto Durazzo stava tessendo un'altra «tela di ragno». Nell'estate del 1748 era riuscito ad acquistare il teatro di Sant'Agostino, ridecorandolo e dotandolo di due porte d'ingresso, una per la nobiltà (*porta grande*) e una per la borghesia (*porta piccola*), per «il comodo delle portantine, e in ossequio alle richieste delle Signorie Serenissime del Senato». Questo l'*escamotage* affaristico: Maddalena Pallavicino, una delle ultime proprietarie del Sant'Agostino, aveva sposato Giacomo Filippo Durazzo III del ramo di Gabiano, nipote di terzo grado di Marcello Giuseppe, e la dama in questione era figlia di Giovan Francesco Pallavicino,

³⁹ Il terreno scosceso su cui venne edificato (e/o le maestranze forse non proprio qualificate che costruirono il teatro tra continue interruzioni e successivi rifacimenti nel tempo) costituì sempre un problema di staticità dell'edificio. Già nel 1744, per esempio, si era fatto ricorso al *capo d'opera* Gio. Batta Montalto «per apontelare [*sic*] una muraglia del Teatro di S. Agostino che minacciava [*sic*] rovina». ASG, notaio Francesco Maria Zenoglio giuniore, *Cessio, et quittatio*, n. 3 (28 gennaio 1744).

⁴⁰ Forse balli di origine villereccia *à chaine* diventati in un secondo tempo una danza più o meno blasonata, magari con maschere durante il carnevale, probabilmente originata dalle moresche che avevano varianti da un luogo all'altro (battere le mani, pestare i piedi, ecc.). Fino alla fine del Settecento, l'organizzazione delle danze collettive rimase una prerogativa esclusiva della nobiltà e questo si lega alla presenza di grandi saloni da ballo nei palazzi aristocratici diventati uno *status symbol*. Alla chiusura di quel secolo erano ancora in uso, in alcune zone del Bolognese, danze conosciute come *bâl de baston*, la galletta o galâtta. Cfr. G. UNGARELLI, *Biblioteca nazionale delle tradizioni popolari italiane. Le vecchie danze italiane ancora in uso nella provincia bolognese ecc.*, Roma, Tipografia del Senato, 1894, vol. III, pp. 56-78. Dal punto di vista etnocoreutico si veda G. MICHELE, *Danza popolare e questioni storiche. Memorie per una storiografia etnocoreutica in Italia*, Firenze, Gala edizioni, 2011-2012.

⁴¹ Cfr. IVALDI, *Dentro l'opera*, cit., p. 117, p. 120; Id., «... e sappi che al [Teatro] S. Agostino vi sarà il famoso ballerino Favier di Vienna»: prime notizie sul ballo a Genova nel secondo Settecento, in *Eighteenth-Century Theatre Capitals from Lisbon to St. Petersburg*, ed. by I. YORDANOVA e J. CAMÕES, Wien, Hollitzer, 2022, pp. 223-266: 225-227.

1770. 4. 26. 1770

Per le Opere serie in musica

Righeggi serali di Corta grande	con festa di ballo	1	4.
	senza festa di ballo	3.	
Righeggi perpetui di Corta grande	per Dame	50.	
	per Cavalieri	72.	
	per l'ordine non aperto	52.	
Righeggi serali di prima e seconda fila	con festa di ballo	24.	
	senza festa di ballo	16.	
Righeggi perpetui di prima e seconda fila		24.	
Righeggi serali di terza fila	con festa di ballo	16.	
	senza festa di ballo	9.	
Righeggi perpetui di terza fila		130.	
Righeggi serali di quarta fila	con festa di ballo	10.	
	senza festa di ballo	7.	
Righeggi perpetui di quarta fila		100.	
Righeggi serali di Corta piccola	senza festa di ballo	1.	4.
Righeggi perpetui di Corta piccola	per Signore	32.	
	per Uomini	40.	

Per le Opere buffe in musica

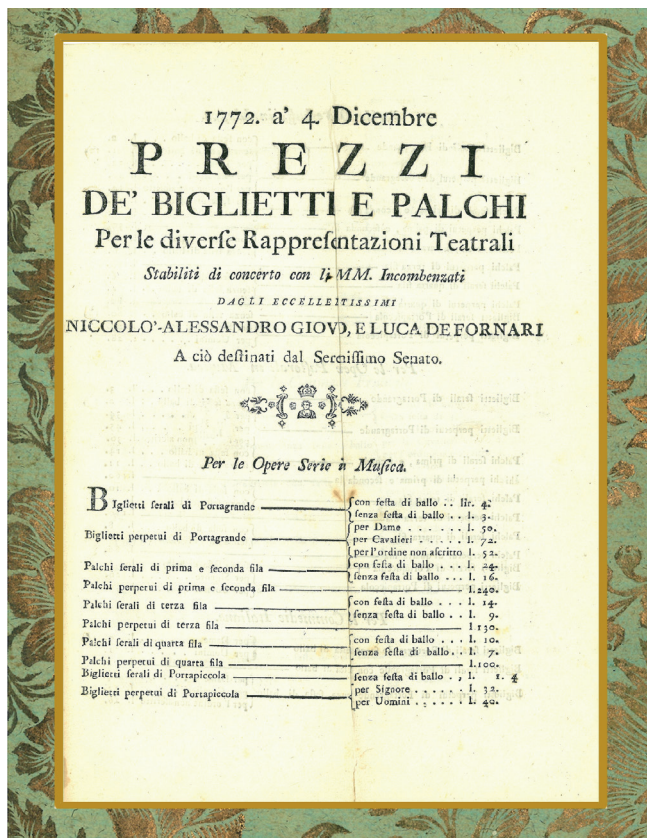
Righeggi serali di Corta grande	con festa di ballo	2	10.
	senza festa di ballo	1.	10.
Righeggi perpetui di Corta grande	per Dame	32.	
	per Cavalieri	40.	
	per l'ordine non aperto	34.	
Righeggi serali di prima e seconda fila	con festa di ballo	13.	
	senza festa di ballo	10.	
Righeggi perpetui di prima e seconda fila		150.	
Righeggi serali di terza fila	con festa di ballo	4.	
	senza festa di ballo	6.	
Righeggi perpetui di terza fila		100.	
Righeggi serali di quarta fila	con festa di ballo	6.	
	senza festa di ballo	4.	
Righeggi perpetui di quarta fila		90.	
Righeggi serali di Corta piccola	senza festa di ballo	16.	
Righeggi perpetui di Corta piccola	per Signore	24.	
	per Uomini	28.	

Fig. 7. Minuta manoscritta del *Regolamento dei Teatri di Genova*, Genova, 4 dicembre 1772 (ex Archivio Durazzo, ora Berna, Schweizerische Bibliothek, Coll. Diserens & Ivaldi. Rielaborazione grafica di W. Caputo per sua concessione in uso gratuito).

prima ricordato, il quale lasciò poi l'incarico teatrale. Scaduto il regolamento, il Senato decise di costituire una nuova commissione da validare sempre per cinque anni. Marcello Giuseppe Durazzo, in procinto di diventare discusso Doge nel biennio 1767-1769,⁴² si era in apparenza defilato dalla questione dei teatri. Il dibattito in Senato andò alle lunghe con vari *nihil actum*, formula con cui si sanciva che non c'era stata almeno la maggioranza per deliberare. Dalla fine di gen-

⁴² Nel 1755, le forze ribelli della Corsica, guidate da Pasquale Paoli, dichiararono la propria indipendenza dalla Repubblica di Genova, dandosi una costituzione, creando una propria amministrazione, un sistema giudiziario e un esercito. Nel 1767, sotto il dogato di Marcello Giuseppe Durazzo, i Corsi riuscirono a strappare al controllo genovese l'isola di Capraia e la Repubblica di Genova, rovinata dai debiti per il logorio della guerra, fu costretta a cedere i diritti sulla Corsica alla Francia che invase in forze l'isola con il proposito di farne in possedimento personale di Luigi XV. Cfr. F. LENCISA, *Pasquale Paoli e le guerre d'indipendenza della Corsica. Sunto storico della guerra combattuta nell'isola dal 1729 al 1796*, Milano, Antonio Vallardi, 1890.

Fig. 8. Opuscolo a stampa del *Regolamento dei Teatri di Genova*, Genova, 4 dicembre 1772 (ex Archivio Durazzo, ora Berna, Schweizerische Bibliothek, Coll. Diserens & Ivaldi. Rielaborazione grafica di W. Caputo per sua concessione in uso gratuito).



naio del 1772, la nuova normativa venne infine approvata alla metà di ottobre e stampata il 4 dicembre, per essere quindi diffusa nei luoghi di vendita dei biglietti: nasceva l'Impresa dei Teatri di Genova (figg. 7-8).⁴³ In un altro opuscolo a stampa di accompagnamento, c'era però una eclatante decisione governativa. A proposito dei nobili «Incombenzati del Senato», attivi dal carnevale 1772-1773, ovvero i Magnifici Francesco Viale e Giovan Luca Durazzo *quondam* Marcello II del ramo di Gabiano, altro nipote dell'ex Doge e fratello del già ricordato Giacomo Filippo III, si stabiliva nero su bianco: «non sarà lecito a chiunque aprire in città teatri a pagamento senza il permesso del Senato».⁴⁴ La costituita Impresa dei Teatri tanto assomigliava alla *societas unius negotiationis* del diritto

⁴³ Qualche cenno in A.F. IVALDI, *L'Impresa dei Teatri di Genova. Per una gestione 'sociale' della cultura*, «Studi musicali», VII, 1978, pp. 213-236; ID., *Dentro l'opera*, cit., p. 123.

⁴⁴ Un esemplare del foglio volante, con quello dei prezzi (fig. 6), si trova nel ms. *Leges, Decreta*

romano e giustiniano con fini speculativi e presumibilmente anche fiscali.⁴⁵ Difficile non pensare che dietro Giovan Luca Durazzo (che così partecipava all'*affaire* con il ramo del suo casato, quello di Gabiano) ci fossero lo zio Marcello Giuseppe e il suo primogenito, Girolamo Luigi, che si occupava ormai della notevole *azienda* familiare anche per lo stato di salute del padre. In pratica, si era attuato un velato monopolio del pubblico spettacolo da parte dell'ex Doge, a cui non si sottraeva probabilmente più nemmeno il piccolo teatro delle Vigne⁴⁶ dopo la morte suo proprietario, il Magnifico Camillo Mainero, scomparso nel 1781.⁴⁷ Se l'immobile non fu direttamente acquistato dallo stesso Marcello Giu-

et alia tempore Magnifici Aloysij Gherardi a secretiis Status, ab anno MDCCLXXII in MDCCLXXIV, to. XI, cc. 138-141, 228 (Genova, Biblioteca Universitaria, ms. C. VII. 11).

⁴⁵ Cfr. S. DI MARZO, *Istituzioni di diritto romano*, Milano, Giuffrè, 1940, in partic. pp. 385-400.

⁴⁶ Poco si sa su questo teatro, costruito nel cuore della città medievale e nato, come il teatro del Falcone, come «hostaria» con annesso spettacolo. Cfr. A.F. IVALDI, *Un teatrino «qui est près de la Loge des Banquiers», «Critica d'Arte», XLII, n.s., 1977, 151, pp. 140-150; Id., *Rilievi, pianta e sezione, Il Vigne*, in *Il teatro Carlo Felice*, cit., pp. 17-18, 24-25.*

⁴⁷ Un po' sfuggenti, fra le carte legali riemerse, i *manezzi* del Magnifico Mainero che, prima della morte, sembrava voler trattenere a ogni costo il proprio teatro come sua proprietà. Il 17 febbraio 1768 redigeva il suo testamento, ma tra gli immobili non figurava il teatro delle Vigne (ASG, *Notai di Genova*, Giuliano Giuseppe De Ferrari, filza 1191, nn. 1-2, *Praesentatio Testamenti*, 17 febbraio 1768; ivi, n. 3, *Debitum* con Girolamo Balbi *quondam* Francesco Maria e altre pratiche non inerenti al teatro). Il 1° marzo 1770 Mainero stipulava una locazione per il suo teatro a Gaetano Pittaluga, certo genovese o comunque ligure, un personaggio che compare spesso negli affari del nobile in questione e in altri appalti o subappalti teatrali (ivi, n. 93 *Locazione*). Nell'autunno del 1772, Mainero riaffittava, questa volta per nove anni, il suo teatro e siti annessi («che presentemente servono per uso del medesimo, e da recitanti») sempre a Pittaluga perché allestisse «comedie, burlette, opere buffe» (che rimasero il repertorio caratterizzante il teatro fino a fine '700) e «opere nel Carnovale». Doveva, fra l'altro, riservare a lui e alla moglie, Marina [Vincenza Nicoletta] Celesia Mainero, un palco gratuito nel teatro e assicurarne loro uno di prima fila anche nel teatro di Sant'Agostino e del teatro del Falcone durante la stagione di carnevale (*ibid.*). Il 16 febbraio 1782 Mainero era deceduto, presumibilmente durante o dopo la primavera del 1781, senza però rinnovare la locazione a Pittaluga. La vedova, «erede fiduciaria» del marito, dichiarava di non voler continuare la locazione con lo stesso Pittaluga, scaduta da circa un anno, e riceveva il saldo in denaro della stessa (ASG, *Notai di Genova*, Bernardo De Ferrari, filza 1, scansia 1441, n. 93, *Locazione*, 19 novembre 1772). Nel marzo dello stesso anno, però, il nuovo impresario generale Francesco Puttini *quondam* Gio. Battista, pagava a Paolo Girolamo Pallavicino la bella somma di «11 mila lire fuori banco» (ivi, *Notai di Genova*, filza 1, scansia n. 146, *Debitum*, 5 marzo 1782). L'11 settembre 1782 la vedova Mainero, «erede usufruttuaria e fiduciaria ad votum post mortem» del marito, nominava procuratore in sua vece un certo Michele Vittore *quondam* Pietro (ivi, *Notai di Genova*, Giuliano Giuseppe de Ferrari, n. 1191, n. 155, *Procura*, 11 settembre 1782). Nel 1774, gli «Incombenzati del Senato», anche a nome degli azionisti della società e a tutti quanti potesse competere, subaffittavano al nuovo impresario Francesco Puttini di Giobatta che ne accettava le condizioni, i «li tre Teatri, cioè quello del Falcone, l'altro da S. Agostino ed il terzo delle Vigne con tutti li siti ad essi annessi» (ivi, *Notai di Genova*, 1 sezione, notaio Tommaso Varese, filza n. 964, n. 8, *Subaffitto*, 18 maggio 1777). Nel 1790, Girolamo Luigi, primogenito dell'ex Doge Marcello ormai gestore dell'*azienda* familiare, «appigionava»

seppe, esso sarebbe comunque caduto sotto la sua influenza non tanto grazie all'«incombenzato impresario generale» Francesco Bardella, l'anziano fidatissimo 'tuttofare' dei Marcello Giuseppe che si spense presumibilmente non dopo il 1772, ma dopo il 1774, quanto attraverso quelli forestieri che lo seguirono in tale mansione (con lui ebbero a che fare per un certo tempo, anche se ormai invecchiato, non più molto smalzato, e soprattutto preda costante di una forte gotta), in un viluppo obliquo di subappalti, oltre che con personaggi locali anche nobili. L'epoca degli impresari autoctoni o naturalizzati si era in qualche modo conclusa, ma i regolamenti teatrali rimanevano pur sempre in vigore con qualche aggiunta o variazione. Nell'estate del 1790, s'insediava un nuovo *entrepreneur*, il lucchese Francesco Benedetto Ricci, preceduto a sua volta, non senza aspri contrasti con il Senato, da Francesco Puttini, entrambi attivi anche a Milano.⁴⁸ Già ristrutturato e ridecorato nel 1777,⁴⁹ per il carnevale 1790-1791 e sotto la direzione dell'impresario Ricci, il più grande teatro genovese si apriva ancora rinnovato, con un alveare di sei ordini di palchi (l'ultimo era il *paradis*) e una sorta di sfiatatoio nel soffitto per alleggerire l'aria greve nell'interno della sala (funzionò?). La ristrutturazione e lo spettacolo inaugurale costarono una fortuna.⁵⁰ Intanto l'imitazione della moda francese, nonostante i gravi rivolgimenti geo-politici internazionali in corso, continuava a far breccia tra la nobiltà: al teatro di Sant'Agostino l'aristocrazia, per quanto impoverita, continuava a sgomitare «per Porta Grande», al fine di entrare in sala prima di altri di titolo inferiore; i nuovi impresari dovevano conciliare il poco spazio disponibile interno ai teatri con le pressanti richieste del «comodo svago delle *cafeteries*», ma soprattutto dovevano fronteggiare e regolarizzare, con l'aiuto di una manzoniana legiferazione governativa, il gioco d'azzardo che dilagava nei palchi, nei corridoi e nel ridotto. Le «privative» comparivano e sparivano, ma nel 1789 era nata un'altra incognita problematica nel 'regime monopolistico' del pubblico spettacolo genovese: la nascita dei teatrini delle villeggiature, con la promulgazione di altri regolamenti e soprattutto di altri intrallazzi di chi aveva denaro da investire o sperperare. Il 26 dicembre 1790 s'inaugurò il nuovo teatro di Sant'Agostino con il dramma giocoso *Il falegname* intonato da Domenico Cimarosa, una prima as-

all'impresario lucchese Francesco Benedetto Ricci di Gaetano i tre teatri genovesi «con li siti ad essi rispettivamente annessi [locande e magazzini] per gli alloggi de' virtuosi sotto loro rispettivi confini» (ASG, *Notai antichi*, notaio Giovanni Battista Raimondo, filza 12539, n. 26, *Affitto de' teatri*).

⁴⁸ Cfr. IVALDI, «... e sappi che al [Teatro] S. Agostino vi sarà il famoso ballerino Favier di Vienna», cit., pp. 225-226.

⁴⁹ Cfr. A.F. IVALDI, *Scheda per uno scenografo genovese di fine Settecento: Carlo Alberto Baratta (1754-1815)*, «Teatro Archivio. Bollettino del Civico Museo dell'Attore di Genova», 1981, 4, pp. 55-69: 59-62.

⁵⁰ Cfr. A.F. IVALDI, *Il S. Agostino*, cit., pp. 16-18, figg. 7-8, 11-16.



Fig. 9. La «Bocca della verità». Fessura per le anonime denunce ai «Supremi Sindicatori» (Genova, Atrio di Palazzo Ducale. Rielaborazione grafica di W. Caputo per sua gratuita concessione in uso gratuito).

soluta locale che non pare avesse riscosso unanime consenso (tre sole rappresentazioni),⁵¹ con due balli di Francesco Clerico⁵² e, fra i cantanti, Teresa

⁵¹ Ebbe tre sole rappresentazioni, secondo il periodico «Avvisi» di Genova. Il secondo dramma giocoso, alla prima locale, *Le due gemelle* su musica di Pietro Guglielmi con scene degli esordienti fratelli genovesi Carlo e Antonio Baratta (cfr. IVALDI, *Scheda per uno scenografo genovese*, cit., pp. 59-62), presentato insieme a *Il falegname* il 27 gennaio, ebbe solo un'altra replica il 26 febbraio. Nel complesso sembrerebbe una stagione molto dispendiosa, ma non molto fortunata. Cfr. «Avvisi» di Genova, 1791, 1/1, p. 1; 22/1, p. 25; 26/2, p. 71; A.F. IVALDI, *Pietro Alessandro Guglielmi e Genova*, in *Pietro Alessandro Guglielmi (1728-1804). Musicista italiano nel Settecento europeo*, a cura di C. GIANTURCO e P. RADICCHI, Pisa, ETS, 2008, pp. 31-64: 49-52.

⁵² *Un almanacco drammatico: l'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, a cura di R. VERTI, Pe-

Saporiti in stato di gravidanza. Ci si avvalese di «scene tutte nuove» del noto Pietro Gonzaga che «presentarono un colpo d'occhio de' più sorprendenti, al numerosissimo popolo che vi convenne a goderne». L'ottantenne ex Doge Marcello, ormai immobilizzato da tempo e in totale decadimento cognitivo, non fu però in grado di esserne testimone.⁵³

A Genova la giustizia si amministrava soprattutto con le denunce anonime, i *biglietti di calice*, imbucate con circospezione in una fessura, ancora oggi esistente, situata in un punto appartato del grande atrio del palazzo del governo (fig. 9). Gli Inquisitori di Stato riuscivano a intervenire con risolutezza anche in situazioni scabrose, ma i ramificati *clan* nobiliari genovesi che s'intrecciavano saldamente nel pubblico e nel privato, attenuavano spesso la funzione punitiva delle leggi, comprese le prolifiche riforme in materia, favorendo magari un discriminato alleggerimento della pena, se non il proscioglimento. Nonostante l'encomiabile *eccellentissimo zelo* della magistratura, rimaneva pur sempre un fondo d'ingiustizia umana e sociale quasi permanente. «Bisognava sopravvivere, per vendicarsi»? denunciava con enfasi sgrammaticata un anonimo biglietto *di caxo* del 1772.⁵⁴

Bibliografia

Manoscritti

Berna, Schweizerische Bibliothek, ex Archivio Durazzo, *Supplica* al Senato da parte di Bartolomeo Saluzzo per la vendita di taverna e teatro per conto di Carlo e Gabriele Adorno senza eredi, 6 novembre 1679.

Berna, Schweizerische Bibliothek, ex Archivio Durazzo, *Verbale* dell'asta, 21 ottobre 1680.

Berna, Schweizerische Bibliothek, ex Archivio Durazzo, *Declaratio, et mantenutio* in cui Bartolomeo Saluzzo, aggiudicatosi l'asta, conferma la locazione del 1677 al gruppo di nobili che ha gestito il teatro del Falcone, 21 ottobre 1680.

saro, Fondazione Rossini, 1996, vol. II, p. 882. Non si conosce finora un libretto a stampa della rappresentazione.

⁵³ Morì circa un anno dopo, il 21 dicembre 1791. La moglie di Giacomo Durazzo, fratello secondogenito di Giuseppe Maria, la contessa Ernestine Aloysia von Weissenwolff che non apprezzava né la famiglia del marito né il provinciale ambiente genovese, lasciò Genova nella primavera del 1790, senza attendere la imminente dipartita terrena del suocero. Forse fece una tappa a Vienna o si recò direttamente a Kismarton (Eisenstadt) in seguito alla morte di sua cugina, Marie Elisabeth, deceduta il 23 febbraio 1790 (ringrazio Janos Malina per questa ultima informazione). A.F. IVALDI, *Ernestine Aloysia von Wissenwolff, contessa Durazzo (1732-1794). Riflessioni per una ricostruzione biografica*, in *Gender and Diplomacy. Women and Men in European Embassy from the 15th to the 18th Century*, ed. by R. ANDERSON, L. OLIVÀN SANTALIESTRA and S. SUNER, Wien, Hollitzer, 2023, pp. 269-327: 314-319.

⁵⁴ Per l'attuale ubicazione di questo documento rivedi la nota 1.

- Berna, Schweizerische Bibliothek, ex Archivio Durazzo, *Electio* di Antonio Invrea e Gio. Battista Adorno a fedecommissari dei fratelli Gabriele e Carlo Antonio Adorno, 28 ottobre 1680.
- ASG, *Archivio Segreto, Nobilitatis* n. 2834, mazzo anno 1640 (15 dicembre 1640).
- ASG, *Archivio Segreto, Pratiche 1645-1655*, ms. n. 676 (1° aprile 1653).
- ASG, *Archivio Segreto, Gride 1663-1681*, b. 1623, mazzo 7 bis, n. 42 (7 ottobre 1663), n. 44 (6 giugno 1665).
- ASG, *Archivio Segreto, Lettere Ministri. Milano*, b. 2305 (1684-1700).
- ASG, notaio Cesare Ravano, filza 45, scansia 1234, *Testamento* (25 febbraio 1700).
- ASG, notaio Gio. Battista Tassorello, filza 47, scansia 1236, *Convegno* (10 novembre 1702).
- ASG, notaio Giacomo Maria Belusso, filza 7, scansia 1179, *Aditio hereditatis* (25 aprile 1705).
- ASG, notaio Gio. Francesco Tavarone, scansia 1190, filza n. 3, *Promissio et ratificatio occasione Theatrum Falconi et Sancti Augustini* (8 aprile 1706).
- ASG, notaio Francesco Maria Zenoglio giuniore, *Cessio, et quittatio*, n. 3 (28 gennaio 1744).
- ASG, *Notai di Genova*, Giuliano Giuseppe De Ferrari, filza 1191, nn. 1-2, *Praesentatio Testamenti* (17 febbraio 1768).
- ASG, *Notai di Genova*, Giuliano Giuseppe De Ferrari, filza 1191, scansia 1, n. 15, *Procura*» (15 settembre 1768).
- ASG, *Notai di Genova*, Giuliano Giuseppe De Ferrari, filza 1191, scansia 1, n. 60, *Quittatio Terratij* (4 novembre 1772).
- ASG, *Notai di Genova*, Bernardo De Ferrari, filza 1, scansia 1441, n. 93, *Locazione* (19 novembre 1772).
- ASG, *Notai di Genova*, I sezione, notaio Tommaso Varese, filza n. 964, n. 8, *Subaffitto* (18 maggio 1777).
- Genova, Biblioteca Universitaria, *Leges, Decreta et alia tempore Magnifici Aloysij Gherardi a secretiis Status, ab anno MDCCLXXII in MDCCLXXIV*, ms. C. VII. 11.
- Modena, Archivio di Stato, *Cancelleria Ducale, Avvisi dall'estero*, b. 70.
- Torino, Archivio di Stato, *Sezioni Riunite, Instrumento e carte relative alla compra del Palazzo Durazzo, Archivio della Camera dei Conti*, Articolo 696, par. 1-2, *Contratti* 1824, vol. 288.

Fonti a stampa e studi

- Adriano in Siria* drama per musica del signor abbate Pietro Metastasio da recitarsi nel teatro da S. Agostino nel carnovale 1734. Dedicato alla nobilissima dama la signora Maria Maddalena Durazzi, Genova, Stamperia del Franchelli, [1734].
- G. ASSERETO, *I 'Durazzo di Palazzo Reale'. Breve storia di una grande famiglia patrizia*, in *Da Tintoretto a Rubens, Capolavori della Collezione Durazzo*, catalogo della mostra a cura di L. LEONCINI (Genova, 14 luglio - 7 novembre 2004), Milano, Skira, 2004, pp. 25-39, 446-447.
- N. BADOLATO, A.F.IVALDI, *Ariosto 'popolare', 'Commedia', and 'Dialecto', in the Genoese Theatre: 'L'Ariodante' (Genoa, 1655)*, in E. MILTON ANDERSON, *Ariosto. Opera and the*

- 17th Century Evolution in the Poetic Delight, ed. by N. BADOLATO. In collaboration with A. McCUE GILL, Firenze, Olschki, 2017, pp. 158-163.
- N. BATTILANA, *Genealogie delle famiglie nobili di Genova* [...], Genova, Tipografia dei Fratelli Pagano, 1825, 2 voll.
- G.B. BIANCHI, *Canto primo. Madrigali a due e tre voci con il suo basso continuo del Padre Bacciliere* [...] da Genova agostiniano dedicati all'illustrissima signora Livia Grilla. *Opera prima*, Bologna, Giacomo Monti, 1675.
- L. GROSSI BIANCHI, E. POLEGGI, *La strada del Guastato: capitale e urbanistica genovese agli inizi del Seicento*, in *Dalla città preindustriale alla città del precapitalismo*, a cura di A. CARACCIOLLO, Bologna, il Mulino, 1975.
- [A. BOSCASSI], *Il Magistrato dei Padri del Comune, Conservatori del Porto e dei Moli*, Genova, Stabilimento Fratelli Pagano, 1912.
- M. BRUNO, *Volti scolpiti: il percorso parallelo della scultura in marmo*, in *Genovesi in posa. Appunti sulla ritrattistica tra fine Seicento e Settecento*, a cura di D. SANGUINETI, Genova, Eredi Grafiche Editoriali, 2011, pp. 154-191.
- P. CALCAGNO, *La giunta contro i banditi della Repubblica di Genova (XVII-XVIII secolo)*, a cura di A. BONVINI, Bologna, il Mulino, 2022.
- R. DA CALICE, *La grande peste. Genova 1656/1657*, Genova, B.N. Marconi Arti Grafiche, 1999².
- F. D'ANTONIO, 'L'Ariodante' un livret de Giovanni Andrea Spinola mis «au goût» de Gênes», in *Le livret d'opéra, object littéraire?*, sous la direction de F. DECROISSETTE, Saint Denis, POV, 2011, pp. 1-10.
- [A.M. DE' MONTI], *Compendio delle Memorie storiche della città di Savona, e delle Memorie d'huomini illustri savonesi* [...]. *Dedicato all'Eminentissimo e Reverendissimo Principe, il Cardinale Marcello Durazzo Legato di Bologna*, Roma, Stamperia di Marc'Antonio, & Orazio Campana, 1697.
- S. DI MARZO, *Istituzioni di diritto romano*, Milano, Giuffrè, 1940.
- L'Erismena, drama per musica di Aurelio Aureli. Favola seconda. Dedicata all'illustrissima signora Anna Maria Balbi Durazza*, Genova, per Benedetto Celle, 1666.
- E. GRAZIOSI, *Da capitale a provincia. Genova 1660-1700*, Modena, Mucchi, 1992.
- E. GRENDI, *I Balbi. Una famiglia fra Spagna e Impero*, Torino, Einaudi, 1992.
- A.F. IVALDI, *Una speculazione edilizia a Genova (1700-1702). L'origine del teatro di Sant'Agostino*, «Critica d'Arte», n.s., 1976, 150, pp. 69-80.
- A.F. IVALDI, *Un teatrino «qui est près de la Loge des Banquiers*, «Critica d'Arte», XLII, n.s., 1977, 151, pp. 140-150.
- A.F. IVALDI, *L'Impresa dei Teatri di Genova. Per una gestione 'sociale' della cultura*, «Studi musicali», VII, 1978, pp. 213-236.
- A.F. IVALDI, *Un disegno bibienesco di una collezione privata genovese*, «Antichità viva», XVIII, 1979, 1, pp. 37-39.
- A.F. IVALDI, *Gli Adorno e l'hostaria-teatro del Falcone di Genova (1600-1680)*, «Rivista italiana di Musicologia», XV, 1980, 1-2, pp. 87-152.
- A.F. IVALDI, *Scheda per uno scenografo genovese di fine Settecento: Carlo Alberto Baratta (1754-1815)*, «Teatro Archivio. Bollettino del Civico Museo dell'Attore di Genova», 1981, 4, pp. 55-69.
- A.F. IVALDI, *Teatro e società genovese al tempo di Alessandro Stradella*, in *Alessandro Stra-*

- della e il suo tempo, a cura di C. GIANTURCO e G. ROSTIROLLA, «Chigiana. Rassegna Annuale di studi musicologici», n.s., XXXIX, 1982 [ma 1989], 19, II, pp. 447-574.
- A.F. IVALDI, *L'inaugurazione del teatro di Sant'Agostino (1702) e l'impresario bolognese Cesare Bonazzoli*, in *Il testo e la scena. Studi di storia del teatro genovese*, Genova, A.M.I.S./C.M.C.D., 1994, pp. 18-60.
- A.F. IVALDI, *Dialetto genovese e dramma per musica nel 1655*, «Nuova rivista musicale italiana», 1995, 4, pp. 606-624.
- A.F. IVALDI, *Dentro l'opera: meccanismi di gestione teatrale nel Settecento genovese*, «Musica/Realtà», 1996, 49/1, pp. 111-132.
- A.F. IVALDI, *Una polemica anti-spagnola: 'L'Ariodante' di G.A. Spinola*, in *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, a cura di M.G. PROFETI, Firenze, Alinea, 1996, pp. 191-209.
- A.F. IVALDI, *La vedova Parodi e Gerolamo II Durazzo, patrizio genovese*, «Paragone. Arte», XLVII, 1996, 557-559-561, s. III, 8-10, pp. 211-222.
- A.F. IVALDI, *La rappresentazione torinese di «Amar per virtù»*, in «*Quel nuovo Cario, quel divin Orfeo*». Antonio Draghi da Rimini a Vienna, a cura di E. SALA e D. DAOLMI, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2000, pp. 349-369.
- A.F. IVALDI, *Appunti su 'Le Garre dell'Amor Heroico' di Alessandro Stradella (Genova, 1679)*, in *Florilegium Musicae. Studi in onore di Carolyn Gianturco*, a cura di P. RADICCHI e M. BURDEN, Pisa, ETS, 2004, vol. II, pp. 621-655.
- A.F. IVALDI, *Il teatro*, in *Da Tintoretto a Rubens. Capolavori della Collezione Durazzo*, catalogo della mostra a cura di L. LEONCINI (Genova, 14 luglio - 7 novembre 2004), Milano, Skira, 2004, pp. 423-442.
- A.F. IVALDI, *Il teatro del Falcone di Genova: un 'carrefour' dell'opera barocca*, in *Circolazione dell'opera veneziana nel Seicento. The Circulation of the Venetian Opera in the 17th Century*, a cura di D. FABRIS, Napoli, Turchini, 2005, pp. 239-291.
- A.F. IVALDI, *Pietro Alessandro Guglielmi e Genova*, in *Pietro Alessandro Guglielmi (1728-1804). Musicista italiano nel Settecento europeo*, a cura di C. GIANTURCO e P. RADICCHI, Pisa, ETS, 2008, pp. 31-64.
- A.F. IVALDI, *L'impresario d'opera italiano nel secondo Seicento*, in *El autor en el Siglo de Oro. Su status intelectual y social*, por M. TIEZ y M. TRAMBAIOLI, Vigo, Editorial Academica de Hispanismo, 2011, pp. 171-184.
- A.F. IVALDI, «*La noblesa genovesa se celebra a si misma en la opera*». *Le antiporte incise dei libretti d'opera del secondo Seicento*, in *Por tal variedad tiene belleza. Omaggio a Maria Grazia Profeti*, a cura di A. GALLO e K. VAIPOULOS, Firenze, Alinea, 2012, pp. 413-438.
- A.F. IVALDI, «... e sappi che al [Teatro] S. Agostino vi sarà il famoso ballerino Favier di Vienna»: prime notizie sul ballo a Genova nel secondo Settecento, in *Eighteenth-Century Theatre Capitals from Lisbon to St. Petersburg*, ed. by I. YORDANOVA and J. CAMÔES, Wien, Hollitzer, 2022, pp. 223-266.
- A.F. IVALDI, *Ernestine Aloysia von Wissenwolff, contessa Durazzo (1732-1794). Riflessioni per una ricostruzione biografica*, in *Gender and Diplomacy. Women and Men in European Embassy from the 15th to the 18th Century*, ed. by R. ANDERSON, L. OLIVÁN SANTALIESTRA and S. SUNER, Wien, Hollitzer, 2023, pp. 269-327.
- A.F. IVALDI, *In margine al soggiorno genovese di Alessandro Stradella (1678-1682): rifles-*

- sioni su nuovi documenti, XVII Colloquio di Musicologia del «Saggiatore musicale» (Bologna, 22-24 novembre 2013), in rielaborazione per la stampa.
- A.F. IVALDI, «Mille messe cantate in perpetuo per salvarsi l'anima». *Lasciti testamentari, liturgia della messa e musica nella Genova fra Sei e Settecento*, in *Religion and Magnificence: Music and Ceremonies at the European Courts in 17th and 18th Centuries*. Atti del convegno internazionale (Queluz, 3-5 luglio 2020), in corso di stampa.
- A.F. IVALDI, *Venezia e Genova: libretti d'opera e dediche a dame d'alto rango fra Sei e Settecento / Musical Patronage and Social Distinction in the 17th and 18th Centuries. Venice and Genoa: Dedications of Opera Librettos to Women of High Nobility*, XXV Colloquio di Musicologia del «Saggiatore musicale» (Ravenna, 12-14 novembre 2021), in rielaborazione per la stampa.
- F. LANZELLOTTI, «Norma à più famosi compositori di sonate a solo». *Le sonate per violino di Carlo Ambrogio Lonati*, Tesi di dottorato di ricerca in Arti visive, performative, mediali, Università di Bologna-Università di Madrid, XXXIV ciclo, 2022, tutor: prof. N. Badolato e prof. J.M. Domínguez.
- F. LENCISA, *Pasquale Paoli e le guerre d'indipendenza della Corsica. Sunto storico della guerra combattuta nell'isola dal 1729 al 1796*, Milano, Antonio Vallardi, 1890.
- S. MAMONE, *Serenissimi fratelli principi impresari. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggi di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario (1628-1664)*, Firenze, Le Lettere, 2003.
- G. MICHELE, *Danza popolare e questioni storiche. Memorie per una storiografia etncoreutica in Italia*, Firenze, Gala edizioni, 2011-2012.
- D. PUNCUH, *L'Archivio Durazzo marchesi di Gabiano*, «Atti della Società ligure di Storia Patria», XXI, n.s. XCV, 1981, fasc. II.
- C.G. RATTI, *Storia de' pittori, scultori ed architetti liguri e de' forestieri che in Genova operarono secondo il manoscritto del 1762*, a cura di M. MIGLIORINI, Genova, Istituto di Storia dell'Arte-Università di Genova, 1997.
- C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1993, 4 voll.
- Il teatro Carlo Felice di Genova. Storia e progetti*, catalogo della mostra a cura di I.M. BOTTO (Genova, 22 febbraio - 25 aprile 1985), Genova, Sagep, 1986.
- P. TORRITI, *La galleria di palazzo Durazzo Pallavicini*, Genova, Sigla Effe, 1967.
- G. UNGARELLI, *Biblioteca nazionale delle tradizioni popolari italiane. Le vecchie danze italiane ancora in uso nella provincia bolognese ecc.*, Roma, Tipografia del Senato, 1894.
- Un almanacco drammatico: l'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, a cura di R. VERTI, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996.

Sergio Monferrini

In una città di provincia: la gestione
della cappella strumentale della basilica
di San Gaudenzio di Novara nel Settecento

L'eredità del marchese Carlo Niccolò Trivulzio

Intorno al 1690 morì il marchese Carlo Niccolò Trivulzio, ultimo discendente del celebre condottiero Gian Giacomo Trivulzio (1447-1518), destinando quale erede delle proprie sostanze il cugino, principe Antonio Teodoro Trivulzio, in realtà premortogli nel 1678 senza figli. Sulla base del testamento tutte le sue sostanze dovevano andare alla Fabbrica lapidea della Basilica di San Gaudenzio di Novara,¹ l'istituzione che si occupava della costruzione e manutenzione della basilica stessa e che dipendeva direttamente dal Consiglio dei decurioni della città, che ne eleggeva i membri. La questione era però assai complessa per i numerosi fedecommissi che vincolavano i beni della famiglia, cui si aggiunse una vertenza lunghissima per la successione di Antonio Teodoro, che aveva lasciato erede il cugino Antonio Gaetano Gallio, figlio secondogenito di Tolomeo e della zia Ottavia Trivulzio, che assunse il nome di Antonio Teodoro Gallio Trivulzio.

La Fabbrica si rivolse al Senato perché gli fosse rilasciata l'eredità di Carlo Niccolò e, a seguito di trattative amichevoli, il Gallio consegnò provvisoriamente nel 1692 un capitale di 45.887 lire, che dava l'annuo interesse di 917 lire 14 soldi e 6 denari.² Anche il Capitolo dei canonici della stessa basilica chiese che

¹ Per la cappella della basilica di San Gaudenzio si veda: D. COSTANTINI, A. MAGAUDDA, *La cappella musicale novarese di S. Gaudenzio negli anni 1649-1724*, in *Barocco padano 5. Atti del XIII convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII* (Brescia, 18-20 luglio 2005), a cura di A. COLZANI, A. LUPPI e M. PADOAN, Como, A.M.I.S., 2008, pp. 319-406. Per un panorama generale sulla musica in città: *Beni musicali novaresi. Atti del convegno di studi* (Novara, 5 giugno 1998), a cura di A. COLTURATO e P.G. GILLIO, Novara, Conservatorio Statale di Musica "Guido Cantelli", 2001; A. VIARENGO, *Musici, musicisti e musicanti a Novara tra Sette e Ottocento attraverso le fonti d'archivio. Con una bibliografia sulla musica a Novara (in ogni tempo)*, «Fonti musicali italiane», 13, 2008, pp. 117-175.

² Valeva l'equivalenza 1 lira = 20 soldi, 1 soldo = 12 denari.

gli fossero riconosciute 500 lire annue per una cappellania disposta dal conte Agostino Trivulzio, zio di Carlo Niccolò, e prevista nel suo testamento del 1646 in caso di estinzione della famiglia.

Per anni, ora mediante istanze legali ora con proposte di accordo, si tentò di risolvere la questione: nel 1717 fu stipulato un compromesso nel reggente del Consiglio d'Italia conte Pietro Giacomo Rubini, ma neppure questo ebbe effetto. Riconosciuta l'impossibilità di una liquidazione per via giudiziale, nel 1722 si stabilì di trovare un accomodamento dopo aver valutato i documenti presentati dalle parti e dopo aver ottenuto il necessario beneplacito apostolico. Il 26 marzo 1726 si addivenne alla rinuncia alla lite, al rilascio al Capitolo e alla Fabbrica novaresi di una casa nella città, affittata per 240 lire annue, e di alcuni capitali per un totale di 30.000 lire, calcolati al 4% d'interesse. Furono suddivisi fra i due enti solo il 29 gennaio 1731.³ Al termine di questa lunga vertenza, la Fabbrica poté dunque disporre di un capitale totale di circa 74.400 lire, che fruttava una rendita di circa 2058 lire annue, una cifra ben inferiore a quella che si auspicavano i novaresi e che si era immaginato il testatore.

La Fabbrica, secondo le disposizioni testamentarie, doveva eleggere quattro cappellani

che siano anche musici, e questi oltre la musica solita mantenere dal rev.mo Capitolo [...] e tali capellani musici voglio che siano musici di tutta eccellenza e perfezione, cioè un basso, un tenore, un contralto, ed un soprano, quale se sarà castrato, che possa conservare la voce abbia l'emolumento della messa, e della musica, e sin ché sia all'età di dire la messa la possa far celebrare da altri.

Era specificato inoltre che essi dovessero essere

mercenari ed ammovibili, e siano eletti da sig.ri fabbricieri di detta Fabbrica pro tempora, quali de fitti della mia eredità li paghino, o facino pagare di tre in tre mesi annualmente per mercede, ossia elemosina spirituale £ 800 annue per caduno, cioè £ 500 per servire al coro, ed all'organo, e £ 300 per la messa quotidiana.⁴

Le messe dovevano essere applicate due all'altare di san Gaudenzio e due a quello della Buona Morte, e dovevano essere fatte celebrare immediatamente. In caso di maggiori entrate dall'eredità

³ Gli interessi decorsi dal 1729 rimasero alla Fabbrica e quelli del 1730 al Capitolo.

⁴ Il Trivulzio pregò il Capitolo «di fare le Salve, con far cantare in musica le Litanie della B.ma V.ne Maria tutti li sabbati a sera conforme si fa nella Cattedrale [...] ed anco [...] in tutte le feste solenni di Natale, Circoncisione, Epifania, S. Gaudenzio, e per tutta l'ottava di Pasqua di Resurrezione, Ascensione, Pentecoste, Assunzione, e tutti li Santi [...] con mottetto in lode della B.ma V. Maria».

voglio e dispongo che si provveda di una sinfonia per detto organo di detta chiesa di San Gaudenzio, cioè prima uno che suoni di cornetto, uno che suoni di violino, ed un fagotto, quali siano sacerdoti, e servano al coro, e celebrino messa quotidiana come sopra ho disposto degli altri musici [...] ed abbiano lo stesso stipendio, e siano eletti da sig.ri fabbricieri per tempora e come sopra.⁵

Un soprano per la basilica

In considerazione dell'esiguità della rendita annua, i fabbricieri si trovarono di fronte a una scelta importante, cioè stabilire il modo più corretto per rispettare la volontà del defunto marchese. Si decise di mantenere la celebrazione già iniziata da anni di tre messe settimanali, per una spesa di 1200 lire, e, con il denaro rimanente, circa 900 lire, di stipendiare un soprano e un contralto: il 15 luglio 1731 fu incaricato il marchese Paolo Gaudenzio Bagliotti, oratore della città a Milano, per individuarli «di perfezione». Contemporaneamente il fabbriciere Antonio Curzio Gattico doveva prendere contatti con il canonico tesoriere del Capitolo e spiegarli la decisione presa «assicurandolo che la Veneranda Fabbrica Lapidea di detto Santo farà li capitoli con li detti due musici con tutta l'attenzione di rispetto, et dipendenza del detto sig.r canonico tesoriere, et anco del maestro di capella».⁶

Ben presto ci si rese conto che la somma stanziata sarebbe stata sufficiente solo per un soprano e si stabilirono i termini del contratto con il Capitolo, i quali dovevano essere resi noti al cantante che si intendeva stipendiare, «acciò prima sappi li suoi obblighi».⁷ In quei mesi, per interessamento diretto del cardinale Gilberto IV Borromeo Arese, vescovo di Novara, non riuscendo a trovare a Milano un soprano adatto, si era individuato un possibile candidato a Siena. In realtà, dopo aver accettato, questi si era ritirato, per poi nuovamente dirsi disponibile: lo comunicò al Gattico il maestro di casa del Borromeo, rev.do Giacomo Albertazzi a metà giugno 1732. La Congregazione dei fabbricieri prese quindici giorni di tempo per dare una risposta,⁸ ma il 4 ottobre, considerato «che il musico, quale haveva data quasi sicurezza di portarsi qui al servizio in questa Chiesa dell'Insigne Basilica di S.to Gaudenzio, al presente non intende venire, come si è inteso dalle lettere qui lettesi», diede mandato al maestro di cappella Giuseppe Battistini⁹

⁵ Archivio di Stato di Novara (d'ora in avanti: ASNo), *Fabbrica lapidea di S. Gaudenzio*, b. 3.

⁶ ASNo, *Fabbrica lapidea di S. Gaudenzio*, b. 1.

⁷ Ivi, 7 aprile 1732.

⁸ Ivi, 26 giugno 1732.

⁹ Giuseppe Battistini (1695-1747), figlio di Giacomo, fu maestro di cappella della basilica dal 1719 alla morte, quando fu sostituito dal figlio Gaudenzio (1722-1800).

perché si porti a spese dell'heredità Triulzia verso Bologna, Sienna, et Pistoia, per ritrovare qualche soggetto di canto, che sij di tutta perfezione, offerendoli per sua mercede la somma di £ 1000, et non ritrovandosi in tali parti, nel ritorno si porterà detto sig.r maestro di cappella dalla parte di Genova, ove s'intende esservene de tali soggetti di perfezione.¹⁰

Non ci è dato sapere l'esito del viaggio di Battistini, che costò ben 400 lire,¹¹ ma nel 1733 fu pagato l'oste del Falcone di Novara¹² per il vitto somministrato al nuovo soprano, che risulta entrato in servizio il 22 gennaio, certamente convocato in città e messo alla prova in occasione dei festeggiamenti per il patrono san Gaudenzio. Si trattava di Alessandro Girarol o Ghirarol, accordato con un salario di 900 lire annue, pagate in rate trimestrali, presente in città con un fratello fino ad aprile del 1734. In previsione della sua partenza, un nuovo viaggio di Battistini a Bologna¹³ permise di ingaggiare il soprano ravennate Lorenzo Girardi o Ghirardi/Gherardi, che si esibì proprio quell'anno nel teatro Formagliari nella pastorale per musica *Gli amici* di Giuseppe Maria Buini.¹⁴

La scelta non ebbe il favore del Capitolo che, in un primo momento, si rifiutò di accettarlo causando una netta presa di posizione dei fabbricieri, i quali minacciarono di rivolgersi alla Sacra Congregazione di Roma «per ottenere il trasporto del legato fatto per tal musico in altra chiesa».¹⁵ Tutto però fu appianato grazie alla mediazione del vescovo Borromeo, che fu pubblicamente ringraziato nella congregazione del 10 maggio.¹⁶ Si trattava di un giovane castrato – e forse per questo non fu benvisto dai canonici – di particolare bravura, che in breve iniziò la sua importante carriera artistica.¹⁷

Rimase a Novara per tre anni, ma il richiamo delle scene era molto forte e probabilmente dovette farsi sostituire fin dal 1737 perché è documentato in ben quattro opere, a Verona a marzo (*Catone in Utica* di Vivaldi), a Venezia a maggio (*Ciro riconosciuto* di Galuppi e *Artaserse Longimano* di Pampani), e a Padova a giugno (*Siroe re di Persia* di Hasse), quando venne ingaggiato dall'Elettore di

¹⁰ ASNo, *Fabbrica lapidea di S. Gaudenzio*, b. 1, 4 ottobre 1732.

¹¹ ASNo, *Fabbrica lapidea di S. Gaudenzio*, b. 3.

¹² *Ibid.*

¹³ Spese per questo e altro 524 lire (*ibid.*).

¹⁴ G.M. BUINI, *Gli Amici. Pastorale per musica da rappresentarsi nel teatro Formagliari la primavera dell'anno 1734*, Bologna, Costantino Pisarri, s.d. [ma 1734].

¹⁵ ASNo, *Fabbrica lapidea di S. Gaudenzio*, b. 1, 25 gennaio 1734.

¹⁶ *Ivi*, b. 36, 10 maggio 1736.

¹⁷ Nato nel 1718, soprannominato Schiampetta, Ghirardi iniziò la sua carriera a Ravenna nel 1733 (P. FABBRI, *Tre secoli di musica a Ravenna: dalla Controriforma alla caduta dell'Antico Regime*, Ravenna, Longo, 1983, pp. 77-78). Nel 1734 cantò a Bologna; fu poi a Verona, Venezia, Monaco, Roma, Bologna, Napoli, e altre città ancora, per tornare infine a Ravenna.

Baviera per il teatro di Monaco, dove già si trovava a ottobre per il *Demofonte* di Giovanni Battista Ferrandini, per rientrare in Italia l'anno seguente. Nel 1737 risulta un pagamento di circa 180 lire a un non specificato soprano fatto venire da Casale Monferrato.¹⁸

La cappella strumentale

Buona parte del 1738 fu impiegata nella ricerca di un cantante, senza successo: anche un viaggio del fabbriciere conte Luigi Tornielli Boniperti a Siena, Bologna «ed altre insigni città», per suoi affari, diede esito negativo. La Congregazione decise allora di «provisionalmente provvedere d'altri virtuosi di suono di violino, et violoncello, et ciò sin tanto che venghi qualche occasione di avere virtuosi di canto». Tornielli Boniperti e Gattico erano incaricati di accordarli, «et riuscendoli anche» un quinto, con un contratto di sei anni e una spesa complessiva non superiore a 900 lire, «cifra stabilita col soprano che è partito», con un particolare impegno da parte loro nelle feste del Signore, della Madonna e nelle rispettive ottave.¹⁹

I contratti furono stipulati il 22 gennaio 1739 con il rev.do Luigi Passera, primo violino, a 300 lire annue, rev.di Giovanni Antonio Farioli e Gioachino Cantone,²⁰ secondo e terzo violino, a 120 lire annue, e Vittorio Amedeo Mida, violoncello, a 385 lire annue.²¹ Quest'ultimo arrivò a Novara proveniente da Brescia: è documentato nel 1730 al teatro di Lucca insieme al suo maestro, il celebre violoncellista Salvatore Lanzetti.²² Il ruolo di Mida doveva essere particolarmente importante nella compagine, come dimostra anche il suo maggiore salario, e dal 1744 ricevette una gratificazione annuale di 25 lire, che portò la

¹⁸ ASNo, *Fabbrica lapidea di S. Gaudenzio*, b. 3.

¹⁹ Ivi, b. 36, 15 dicembre 1738.

²⁰ Le fonti provano che Farioli e Cantone suonarono nel 1750 ad Angera la prima domenica di luglio, e la vigilia, presso la chiesa della Madonna della Riva (Cfr. L. BESOZZI, *Il Capitolo e i canonici della Collegiata di Angera*, Lulu.com, 2012, p. 47).

²¹ ASNo, *Atti dei notai*, Pietro Antonio Minazzoli, b. 2199.

²² Cfr. L. NERICI, *Storia della musica in Lucca*, in *Memorie e documenti per servire alla storia di Lucca*, Lucca, Tipografia Giusti, 1880, vol. XII, p. 339. Il nome del Mida suggerisce una sua origine piemontese – si chiamava infatti come il duca di Savoia Vittorio Amedeo II – e probabilmente poté studiare con Lanzetti durante la permanenza di questi nella capitale sabauda, dove è documentato la prima volta dal 1727 al 1728 (cfr. G. SALVETTI, *Lanzetti, Salvatore*, in *The New Grove Dictionary of music and musicians*, Oxford, Oxford University Press, 2001, vol. XIV, p. 258; L. MANCINI, *Lanzetti, Salvatore*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2004, vol. 63, [https://www.treccani.it/enciclopedia/salvatore-lancetti_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/salvatore-lancetti_(Dizionario-Biografico)/) [ultimo accesso: 16 febbraio 2025]).

somma percepita a 400 lire.²³ L'abate Angelo Luigi Passera di Pavia è noto per una *Sonata Notturna a Tre* (due violini e basso in Mib) presente nell'Archivio Borromeo all'Isola Bella²⁴ e per essere citato in occasione delle feste del 1765 per il passaggio di Leopoldo d'Asburgo Lorena a Pavia.²⁵ Il collezionista conte Ignazio Cozio di Salabue ricordava nel 1776 che il prof. don Luigi Passera possedeva a Pavia due violini del liutaio tirolese Jacobus Stainer.²⁶

Il susseguirsi dei «sinfonisti» è ricostruito nella Appendice:²⁷ in qualche caso rimasero al loro posto per tutta la loro vita, come Gioachino Cantone, morto nel 1776, che fu sostituito l'anno seguente dal «professore di violino» Ludovico Mariani, con un contratto triennale «col solito annuo stipendio di lire centoventi imperiali». I fabbricieri vollero specificare, per evitare liti con gli altri componenti del complesso, che avrebbe dovuto «per ragione di anzianità di nomina... cedere la mano ed occupare l'ultimo posto».²⁸

L'ingaggio dei nuovi strumentisti avveniva sempre previa una audizione: nel 1744, ad esempio, si presentò al conte Tornielli Boniperti «un soggetto molto capace, e virtuoso di violino». Fu ascoltato anche dal giureconsulto collegiato Dionigi Gallarati e da Gattico «in più concerti di sonate a solo con l'intervento e presenza altresì di diversi altri cavaglieri virtuosi di musica», ottenendo «l'universale applauso della soddisfazione». In considerazione delle difficoltà incontrate per trovare «soggetto abile a poter far le parti di primo violino per le diligenze già praticate», in vista della prossima partenza del Passera, «et avendo avuto tanto dal sig.r maestro di capella sig.r Battistini quanto dal sig.r Mida le informazioni d'esser il sodetto soggetto molto virtuoso e pratico anche all'improvviso della nota», fu accettato per sei anni a partire dal gennaio 1745 «sotto le istesse conditioni [...] e sotto l'istesso emolumento di lire tre cento di Milano

²³ Le condizioni di Mida non dovevano essere delle migliori perché frequentemente dovette ricorrere alla Fabbrica per avere degli anticipi sullo stipendio: nel 1745 ebbe 100 lire per evitare l'«incanto de suoi mobili imminente» per l'affitto della casa da parte del proprietario, il mastro di posta Pietro Antonio Borrella (ASNo, *Fabbrica lapidea di S. Gaudenzio*, b. 1, 1° ottobre 1745). Un Giuseppe Mida di Novara, violino, è documentato per i festeggiamenti del 1711. Nel 1776 risiedeva in città Luigi Mida, di 19 anni, organista, nipote di Gioachino Cantone (cfr. ASNo, *Comune di Novara Parte Antica*, c. 1735).

²⁴ Cfr. E. BOGGIO, *Il fondo musicale dell'Archivio Borromeo dell'Isola Bella*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2004, p. 47-48.

²⁵ Cfr. *Giovanni Battista Sammartini and his Musical Environment*, a cura di A. CATTORETTI, Turnhout, Brepols, 2004, p. 402.

²⁶ Cfr. E. SANTORO, *L'epistolario di Cozio di Salabue. 1773-1845. Trascrizione con saggi critici dei documenti originali della Biblioteca statale e Libreria civica di Cremona*, Cremona, Turrin, 1993, p. 91.

²⁷ I dati utilizzati nell'Appendice sono stati ricavati da: ASNo, *Fabbrica lapidea di S. Gaudenzio*, bb. 1, 16, 17, 18, 21, 36.

²⁸ Ivi, b. 1, 3 gennaio 1777.

annue».²⁹ Si trattava del sacerdote Cirino Roscio, che rimase a Novara fino alla morte nel 1750.³⁰ È nota una sua *Sonata Notturna à due violini*, conservata al Conservatorio di Milano. In seguito alla lunga malattia, fin dal settembre 1748, fu sostituito da un suo «scolaro», Giovanni Battista Como, che aveva iniziato il suo servizio due anni prima come soprannumerario e gratuitamente. Il giovane continuò a suonare anche negli anni seguenti, ricevendo talora una gratificazione,³¹ e nel 1765 presentò un memoriale chiedendo il posto di primo violino, vacante: gli fu accordato con un salario di 250 lire. Piace immaginare Roscio e il suo allievo Como impegnati nella citata *Sonata*, che presenta, come ha sottolineato Francesco Passadore, «atteggiamenti tipici dei pezzi didattici».³² Como era novarese, figlio del trombetta della città Giuseppe, e continuò a studiare anche con i successori di Roscio, fungendo da sostituto: ad esempio per qualche mese nel 1755.

Anche Carlo Rubini³³ fu ascoltato il 17 dicembre 1750 «con universale applauso in una accademia tenutasi... in casa del nob. sig.r don Giuseppe Girolamo Tornielli», e gli fu accordata anche una «gratuita ricognizione» di 24 lire, probabilmente per far fronte alle spese di viaggio per trasferirsi a Novara.³⁴ Allo stesso modo nel 1752 fu la volta di un violinista francese venuto da Milano, che si esibì anche nella festa del trasporto di S. Gaudenzio, il 3 agosto.³⁵ Non dovette incontrare il favore dei fabbricieri o non si trovò l'accordo e così, l'anno successivo, fu assunto Antonio Lolli, definito «virtuoso bolognese»³⁶ forse perché giunse a Novara da quella città, ma in realtà originario di Bergamo. Egli rimase a servizio della Fabbrica fino al 1757, e l'anno seguente era a Stoccarda a servizio del duca di Württemberg Carlo II Eugenio, dove prese il volo la sua

²⁹ Ivi, 12 maggio 1744.

³⁰ A Roscio era stato anche garantito che gli sarebbe stata assegnata una cappellania per la celebrazione delle messe non appena ce ne fosse stata una vacante (cfr. ivi, 6 maggio 1745). Un Luca Felice Roscio, detto Luchino, figlio di Giovanni Antonio, è documentato a Milano come violinista. Nel 1779 era capo dell'orchestra al teatro alla Scala. Per i riferimenti alla sua attività si veda: *Giovanni Battista Sammartini*, cit.

³¹ Nel 1747 ebbe 45 lire «per incoraggiarlo a sempre più abilitarsi a meglio servire in avvenire» e nel 1752 gli furono accordate 90 lire *una tantum* (ASNo, *Fabbrica lapidea di S. Gaudenzio*, b. 1).

³² F. PASSADORE, *Le musiche "notturne" di Alessandro Rolla e del Fondo Nosedà*, in *Alessandro Rolla (1757-1841). Un caposcuola dell'arte violinistica lombarda*. Atti del convegno di studi (Pavia, 4-6 maggio 2007), a cura di M. DELLABORRA, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2010, p. 147.

³³ Si tratta probabilmente del violinista genovese che nel 1737 e 1738 fu a Lucca per suonare nella festa di S. Croce (cfr. M.R. MORETTI, *Niccolò Paganini e i musicisti genovesi alla festa di S. Croce a Lucca nei secoli XVI-XIX*, «Quaderno d'Istituto di studi paganiniani», 12, 2000, p. 65).

³⁴ Fu accordato come «capo de violini» (ASNo, *Fabbrica lapidea di S. Gaudenzio*, b. 1, 18 dicembre 1750).

³⁵ Cfr. ivi, b. 17.

³⁶ Ivi, b. 1, 14 aprile 1753.

carriera musicale.³⁷ Questa acquisizione consente di far luce sui primi anni della sua carriera, non altrimenti noti.

Con la partenza di Lolli il posto fu occupato dal citato Como, che solo nel 1765 ebbe il ruolo ufficiale di primo violino e il salario di 250 lire. Dopo la morte di questi, dal 1767, toccò a un altro novarese, Carlo Antonio Mariani, che era anche uscere comunale e padre di Ludovico, che andò a ricoprire il posto di terzo violino.³⁸ Quest'ultimo lasciò presto Novara per andare a studiare a Parigi, facendosi sostituire dal sacerdote Giovanni Antonio Repossi, che già aveva supplito nel 1768 a Giorgio Perone. L'ultimo primo violino prima della soppressione della cappella strumentale fu, dal 1783, Francesco Ripamonti, documentato negli anni seguenti come primo violino e direttore dell'orchestra del teatro di Novara³⁹. Si tratta probabilmente dello stesso violinista che dal 1778 al 1780 fece parte dell'orchestra degli Hesterházy diretta da Franz Joseph Haydn.⁴⁰

Giorgio Perone, figlio di Giacinto, nacque a Novara nel 1724 e sposò Orsola Battistini, figlia del maestro di cappella Giuseppe. Nel 1744 era chierico, chiese il permesso di suonare insieme agli altri e gli fu concesso l'ultimo posto con l'obbligo di eseguire quanto stabilito dal maestro di cappella;⁴¹ fu attivo dal 1768 al 1782 come secondo violino.⁴² Fu sostituito da Giovanni Casanova, novarese, nato nel 1767, che è documentato nei primi decenni dell'Ottocento come violino e viola nell'orchestra del teatro cittadino.

Nel 1768 entrò in organico Pietro Anet, violino dal 1765 al 1767, che è probabilmente da mettere in relazione con Pietro Annetti, di Vigevano, il quale nel 1776 risulta maestro di cappella del Duomo della stessa località, e che partecipò tre anni dopo al concorso per il duomo di Milano.⁴³

La famiglia Mariani era tutta dedita alla musica: oltre ai citati Carlo Antonio e Ludovico, Giovanni Battista fu per molti anni trombetta della città insieme a Giuseppe Como, ma nel 1761 e ancora nel 1764 fu chiamato a suonare il violon-

³⁷ Su Antonio Lolli esiste ormai una discreta bibliografia, rinvio per una sintesi a: G. FORNARI, *Lolli, Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., 2005, vol. 65, [https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-lolli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-lolli_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 16 febbraio 2025).

³⁸ Nel 1776 Carlo Antonio aveva 46 anni e Ludovico 16 (cfr. ASNo, *Comune di Novara Parte Antica*, c. 1735).

³⁹ Cfr. *Il Convito. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel nuovo teatro di Novara*, Milano, G.B. Bianchi, 1783.

⁴⁰ Cfr. H.C. ROBBINS LANDON, *Haydn at Eszterháza 1766-1790*, Bloomington-London, Indiana University Press, 1978, p. 51.

⁴¹ Cfr. ASNo, *Fabbrica lapidea di S. Gaudenzio*, b. 1, 12 luglio 1744.

⁴² Il fratello Antonio era sarto e alla stessa professione fu avviato il figlio di Giorgio, Luigi (cfr. ASNo, *Comune di Novara Parte Antica*, c. 1735).

⁴³ Cfr. G. TEBALDINI, *L'Archivio musicale della Cappella Antoniana in Padova. Illustrazione storico-critica*, Padova, Tipografia e Libreria Antoniana, 1895, p. 47.

cello nella cappella strumentale; anche il figlio Giuseppe divenne trombetta. La prima volta Giovanni Battista dovette sostituirsi al defunto Mida, in attesa che fosse stipulato un nuovo contratto con Gaetano Vallotti di Brescia, cui fu accordato un salario di 400 lire, e che entrò in servizio a giugno del 1761.⁴⁴ Quest'ultimo, a pochi anni di distanza, lasciò Novara presentando un memoriale con il quale portava a conoscenza la Congregazione della «occasione d'essere collocato al servizio della regio ducale capella di Mantova coll'annuo vitalizio stipendio di n.° 60 doppie» e offriva al suo posto il fratello Antonio, chiedendo di lasciare il posto vacante per un anno «acciò li potesse in tal tempo adestrare un po' meglio nell'arte, e così si meritasse non minor compatimento di quello che hanno havuto per il supplicante». ⁴⁵ Così infatti avvenne e Antonio, a vent'anni, fu assunto quale violoncello nella cappella, dove rimase fino al 1779.⁴⁶ Le capacità di Gaetano erano discrete, se Leopold Mozart, in visita a Mantova nel 1770, lo definiva «buono»,⁴⁷ e probabilmente il fratello doveva essere egualmente capace, garantendo così la qualità delle funzioni religiose della basilica novarese. In occasione delle nozze di Maria Beatrice d'Este con Ferdinando Carlo d'Austria nel 1771 Gaetano eseguì un concerto, fregiandosi dei titoli di professore della Regio-Ducal cappella e della Colonia filarmonica⁴⁸.

Nel 1780 il posto fu assunto dal chierico Alessandro Cappa, che suonava il contrabbasso.⁴⁹ Quello stesso anno, in occasione della festa di San Gaudenzio, venne a suonare il violoncello Albuzio Fieramonte, che tra il 1786 e il 1789 era attivo nel teatro di Varese⁵⁰. Era frequente che per questa celebrazione fosse accresciuto l'organico della cappella: nel 1761 sappiamo che suonò il violinista saluzzese Andrea Arnaud, che già l'anno precedente i fabbricieri avevano tentato di ingaggiare, ma lo stipendio era troppo basso, nonostante fossero disposti ad aggiungere 50 o 60 lire.⁵¹ Per fare un altro esempio, nel 1749 furono spese quasi

⁴⁴ Cfr. ASNo, *Fabbrica lapidea di S. Gaudenzio*, b. 1, 25 marzo 1761.

⁴⁵ Ivi, 29 agosto 1768. La documentazione consente di conoscere il nome del padre dei due Vallotti, Paolo. Antonio nel 1776 aveva 27 anni (cfr. ASNo, *Comune di Novara Parte Antica*, c. 1735).

⁴⁶ Nel 1776 risiedeva a Novara e risultava avere 27 anni (cfr. ivi, c. 1735).

⁴⁷ A. BASSO, *I Mozart in Italia. Cronistoria di viaggi, documenti, lettere, dizionario dei luoghi e delle persone*, Roma, Accademia nazionale di Santa Cecilia, 2006, pp. 63, 174, 672.

⁴⁸ Cfr. *Il Certame. Azione lirico-drammatica*, Mantova, Errede di Alberto Pazzoni, 1771, p. 3.

⁴⁹ Nel 1776 aveva 23 anni (cfr. ASNo, *Comune di Novara Parte Antica*, c. 1735).

⁵⁰ Nel 1686 ne *La villanella rapita*, l'anno seguente ne *I due castellani burlati*, e nel 1789 ne *La virtuosa bizzarra*. Già nel 1764 per la festa era stato pagato Andrea Pilotta per suonare il violoncello con una retribuzione di 60 lire.

⁵¹ Arnaud avrebbe probabilmente accettato se gli fosse stata concessa una casa per abitazione (cfr. ASNo, *Fabbrica lapidea di S. Gaudenzio*, b. 1, 28 giugno 1760). Andrea Arnaud fece parte nel 1771 dell'orchestra nella favola pastorale *Issea*, messa in scena nel teatro Regio di Torino per le nozze di Maria Giuseppina di Savoia con Luigi Stanislao Saverio di Borbone, futuro Luigi XVIII

300 lire per poter avere due violini:⁵² il Contino, da riconoscere in Pietro Conti, nome assai noto in quegli anni a Milano,⁵³ e il signor Ciabrano, probabilmente un Chiabrano, membro di una famiglia di musicisti attiva a Torino.

Il 4 maggio 1782 i fabbricieri, in considerazione della diminuzione del reddito dei capitali, decisero che l'anno successivo avrebbero ridotto a due i cappellani per la celebrazione delle messe e soppresso la cappella strumentale.⁵⁴ In realtà riuscirono a mantenere la «sinfonia» fino al 1786: da quell'anno cessò definitivamente la sua attività.⁵⁵

Appendice

Primi violini attivi nella cappella strumentale della basilica di San Gaudenzio di Novara

Cognome e nome	dal	al	Salario annuo in £
Passera Angelo Luigi	1739	1744	300
Roscio Cirino detto Luchino	1745	1750	300
Rubini Carlo	1751	1751	300
Como Giovanni Battista (come sostituto)	1752	1752	220
Lolli Antonio	1753	1757	300
Como Giovanni Battista (come sostituto)	1758	1764	130
Como Giovanni Battista	1765	1766	250
Mariani Carlo Antonio	1767	1782	250
Ripamonti Francesco	1783	1786	250

di Francia (cfr. A. COLTURATO, *Mettere in scena la regalità. Le feste teatrali di Gaetano Pugnani al Regio di Torino*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2012, p. 92). Dal 1773 fu attivo nella cappella del duomo di Asti.

⁵² Cfr. ASNo, *Fabbrica lapidea di S. Gaudenzio*, b. 21. Nel 1750 i canonici chiesero alla Fabbrica di accordare almeno due violini e un contrabbasso per la celebrazione del Santo e l'ottava, «desiderosi di dare detta Festa col maggior decoro e solennità che sii possibile», avendo già fatto una colletta fra di loro (ASNo, *Fabbrica lapidea di S. Gaudenzio*, b. 1, 5 gennaio 1750).

⁵³ Conti l'anno seguente partecipò alla festa nella chiesa di S. Giuseppe (cfr. A. BASSI, *La musica in Lombardia nel 1700. Salotti, teatri, associazioni*, Sala Bolognese, Forni, 1992, p. 60).

⁵⁴ Cfr. ASNo, *Fabbrica lapidea di S. Gaudenzio*, b. 1.

⁵⁵ Il conte Caccia di Romentino presentò alla fabbrica una istanza dei canonici Gaetano Castellani e Luigi Rovida, a nome del Capitolo di San Gaudenzio, che ritenevano vi fosse un fondo sufficiente per coprire le annualità per le messe e gli onorari dei sinfonisti. I fabbricieri però fecero presente che erano impossibilitati e che per questo avevano già avvisato i virtuosi della cessazione del contratto (cfr. ASNo, *Fabbrica lapidea di S. Gaudenzio*, b.1, 7 agosto 1788).

*Secondi e terzi violini attivi nella cappella strumentale della basilica
di San Gaudenzio di Novara*

Cognome e nome	dal	al	Salario annuo in £
Farioli Giovanni Antonio	1739	1765	120
Cantone Gioachino	1739	1776	120
Anet / Anietti / Annetti Pietro	1765	1767	120
Repossi	1768	1768	60
Perone Giorgio	1769	1782	120
Mariani Ludovico	1777	1777	120
Mariani Ludovico*	1780	1780	120
Repossi Giovanni Antonio (come sostituto)	1781	1786	80
Casanova Giovanni	1783	1786	180

* Va a Parigi a studiare e viene sostituito dal fratello Giuseppe.

*Violoncelli e contrabbasso attivi nella cappella strumentale della basilica
di San Gaudenzio di Novara*

Cognome e nome	dal	al	Salario annuo in £
Mida Vittorio Amedeo	1739	1743	385
Mida Vittorio Amedeo	1744	1760	410
Mariani Giovanni Battista (come sostituto)	1761	1761	50
Vallotti Gaetano	1761	1768	400
Vallotti Antonio	1770	1780	360
Cappa Alessandro – <i>contrabbasso</i>	1780	1786	150

Bibliografia

- A. BASSI, *La musica in Lombardia nel 1700. Salotti, teatri, associazioni*, Sala Bolognese, Forni, 1992.
- A. BASSO, *I Mozart in Italia. Cronistoria di viaggi, documenti, lettere, dizionario dei luoghi e delle persone*, Roma, Accademia nazionale di Santa Cecilia, 2006.
- Beni musicali novaresi*. Atti del convegno di studi (Novara, 5 giugno 1998), a cura di A. COLTURATO e P.G. GILLIO, Novara, Conservatorio Statale di Musica “Guido Cantelli”, 2001.
- L. BESOZZI, *Il Capitolo e i canonici della Collegiata di Angera*, Lulu.com, 2012.
- E. BOGGIO, *Il fondo musiche dell'Archivio Borromeo dell'Isola Bella*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2004.
- G.M. BUINI, *Gli Amici. Pastorale per musica da rappresentarsi nel teatro Formagliari la primavera dell'anno 1734*, Bologna, Costantino Pisarri, s.d. [ma 1734].

- A. COLTURATO, *Mettere in scena la regalità. Le feste teatrali di Gaetano Pugnani al Regio di Torino*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2012.
- D. COSTANTINI, A. MAGAUDDA, *La cappella musicale novarese di S. Gaudenzio negli anni 1649-1724*, in *Barocco padano 5. Atti del XIII convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII* (Brescia, 18-20 luglio 2005), a cura di A. COLZANI, A. LUPPI e M. PADOAN, Como, A.M.I.S., 2008, pp. 319-406.
- P. FABBRI, *Tre secoli di musica a Ravenna: dalla Controriforma alla caduta dell'Antico Regime*, Longo, Ravenna, 1983.
- G. FORNARI, *Lolli, Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2005, vol. 65, [https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-lolli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-lolli_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 16 febbraio 2025).
- Giovanni Battista Sammartini and his Musical Environment*, a cura di A. CATTORETTI, Turnhout, Brepols, 2004.
- Il Convito. Drama giocoso per musica da rappresentarsi nel nuovo teatro di Novara*, Milano, G.B. Bianchi, 1783.
- L. MANCINI, *Lancetti, Salvatore*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2004, vol. 63, [https://www.treccani.it/enciclopedia/salvatore-lancetti_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/salvatore-lancetti_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 16 febbraio 2025).
- M.R. MORETTI, *Niccolò Paganini e i musicisti genovesi alla festa di S. Croce a Lucca nei secoli XVI-XIX*, «Quaderno d'Istituto di studi paganiniani», 12, 2000, pp. 59-65.
- L. NERICI, *Storia della musica in Lucca*, in *Memorie e documenti per servire alla storia di Lucca*, Lucca, Tipografia Giusti, 1880, vol. XII.
- F. PASSADORE, *Le musiche "notturne" di Alessandro Rolla e del Fondo Nosedà*, in *Alessandro Rolla (1757-1841). Un caposcuola dell'arte violinistica lombarda. Atti del convegno di studi* (Pavia, Università degli Studi, 4-6 maggio 2007), a cura di M. DELLABORRA, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2010, pp. 131-152.
- H.C. ROBBINS LONDON, *Haydn at Eszterháza 1766-1790*, Bloomington-London, Indiana University Press, 1978.
- G. SALVETTI, *Lanzetti, Salvatore*, in *The New Grove Dictionary of music and musicians*, Oxford, Oxford University Press, 2001, vol. XIV, p. 258.
- E. SANTORO, *L'epistolario di Cozio di Salabue. 1773-1845. Trascrizione con saggi critici dei documenti originali della Biblioteca statale e Libreria civica di Cremona*, Cremona, Turris, 1993.
- G. TEBALDINI, *L'Archivio musicale della Cappella Antoniana in Padova. Illustrazione storico-critica*, Padova, Tipografia e Libreria Antoniana, 1895.
- A. VIARENGO, *Musici, musicisti e musicanti a Novara tra Sette e Ottocento attraverso le fonti d'archivio. Con una bibliografia sulla musica a Novara (in ogni tempo)*, «Fonti musicali italiane», 13, 2008, pp. 117-175.

Marie Claire Adamo

«Teatri di gioia, teatri di magnificenza, teatri di felicità»:
Piazzola, una piccola capitale europea

Agli albori del Cinquecento il governo della Serenissima si affrettava a legiferare in materia teatrale, tanto che nel dicembre del 1508 il Consiglio dei Dieci aveva condannato l'abitudine a presentare lavori scenici sia in forma pubblica che privata, indicando come la diffusione incontrollata degli spettacoli, connessa alle feste, ai banchetti nuziali e a tutte le occasioni in cui buffoni e commedianti venivano assoldati per allietare la permanenza di ospiti e spettatori, sfociasse in disordini collettivi difficilmente arginabili.¹ Tale divieto, che nel corso dei secoli non verrà mai abrogato, quasi per paradosso, verrà sempre reiterato: tutta la vicenda dei teatri veneziani procede da una censura e si sviluppa attraverso un intreccio di interventi, specie quando il mondo dello spettacolo nel suo insieme diventa un vero e proprio mercato culturale. Nonostante, dunque, in età baroc-

¹ Il decreto emanato dal Consiglio dei X è conservato a Venezia, Archivio di Stato (d'ora in poi ASVe), *Consiglio dei X. Misti*, reg. XXXII. Di seguito, si riporta la parte più rilevante di tale documento (c. 55v.), a sua volta reperita da N. MANGINI, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974, p. 11: «Cum igitur a paucissimo tempore citra appareat introductum in hac civitate quod ex causa festorum et nuptiarum, pastuum et aliter, et in domibus, quam etiam in propatulo ad hoc preparato recitantur et fiunt comediae et repraesentationes comediarum, in quibus per personatos sive mascheratos dicuntur et utuntur multa verba et actus turpia, lasciva et inhonestissima [...]. Quod auctoritate huius Consilii deliberatum, captum et provisum sit, quod comediae, recitationes et repraesentationes comediales, seu tragediales, eglogae omnino banniantur, sic quod de cetero fieri seu exercitari non possint in hac nostra civitate, tam privatim quam publice, et tam pro festis nuptialibus et pastibus, quam aliter ullo modo». «Poiché dunque da pochissimo tempo si è introdotta in questa città la consuetudine che, in occasione di feste e nozze, banchetti e simili, sia nelle abitazioni private sia in spazi pubblici appositamente allestiti, vengano recitate e messe in scena commedie e rappresentazioni teatrali, nelle quali, da parte di persone mascherate o travestite, si pronunciano e si impiegano molte parole e atti turpi, lascivi e del tutto indecenti [...], con l'autorità di questo Consiglio è stato deliberato, deciso e disposto che le commedie, le recitazioni e le rappresentazioni teatrali – siano esse comiche, tragiche o egloghe – siano totalmente vietate, in modo tale che da ora in avanti non possano più essere svolte né esercitate in questa nostra città, né in forma privata né pubblica, e né per feste nuziali o banchetti, né per qualsiasi altro motivo» (mia la traduzione).

ca sia ancora molto forte la componente cerimoniale, l'evoluzione delle pratiche rappresentative nel sistema performativo veneziano produce una crescente attenzione verso la qualità delle esecuzioni. Nel momento stesso in cui si impone un impegno finanziario per l'allestimento di un apparato scenografico, ad artefici e promotori è richiesto un risultato conforme ai canoni della *magnificenza*. Tanto più la dimensione festiva affascina i pubblici, coinvolgendo testimoni oculari di diversa estrazione e provenienza, quanto più difficile risulta distinguere fino a che punto si imponesse l'aura di una città-palcoscenico e dove, invece, si affermasse una sapiente metamorfosi dei generi teatrali, assoggettati a una modalità produttiva del tutto insolita nel panorama culturale dell'Europa moderna. Tra le pieghe delle disposizioni legislative si articolano, uno dopo l'altro, cicli di esperienze artistiche rappresentative che intercettano le sollecitazioni di ricerche e di codificazioni compiute altrove che, nello stesso tempo, sviluppano formule espressive e organizzazioni inedite.²

Mentre si innalzavano i primi luoghi per il teatro in modo da istituzionalizzarne lo spazio e renderlo meno estemporaneo, il gioco di ruolo tra artefici e partecipanti trasformava l'evento teatrale in un complesso sistema nel quale spettatori sempre più consapevoli e avvertiti partecipavano al suo rito. L'arte rappresentativa incitava il confronto con il potere politico e con il mondo delle accademie e dei letterati, nell'ottica del raggiungimento del consenso in un ambito dal profilo misto, come appare quello della Serenissima, dove patrocinio nobiliare e impegno commerciale erano strettamente congiunti. Del resto, a Venezia, era necessario tenere conto delle disposizioni di uno stato pronto a dare ascolto alle critiche contro gli abusi delle rappresentazioni e, al contempo, interessato a tutelare gli investimenti del patriziato che, per realizzare determinati obiettivi, non esitava di certo a far valere contropartite di schieramento nelle deliberazioni istituzionali, influenzando radicalmente sviluppi ed esiti del sistema produttivo teatrale e degli stessi codici di intrattenimento.³

² Si veda C. ALBERTI, *L'invenzione del teatro in Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, VII. *La Venezia barocca*, a cura di G. BENZONI e G. COZZI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997, p. 707.

³ La legislatura veneziana era ufficialmente contraria alla messa in scena di spettacoli teatrali e anzi, li autorizzava soltanto in forza di continue eccezioni e reiterati espedienti giuridici, come è già stato detto. Il caposaldo della regolamentazione delle attività teatrali, ovvero l'articolo di legge su cui gli organi di governo richiamavano periodicamente l'attenzione riaffermandone la validità oppure concedendo talvolta alcune deroghe, è la sezione del consiglio dei Dieci del 1508 trascritta precedentemente in nota 1. Tra il 1581 e il 1583 sono stati registrati numerosi decreti che il Consiglio emetteva intorno ai teatri, intervallando concessioni e deroghe ai richiami alla proibizione del 1508. Si veda a questo proposito MANGINI, *I teatri di Venezia*, cit., p. 31; C. SORANZO, *La nascita del 'teatro alla veneziana'. Il primato dei teatri Tron e Michiel nell'invenzione dell'edificio teatrale nel XVI secolo*, «La rivista di Engramma», 2018, 152, p. 42.

Se è vero che l'impresa teatrale nasce spesso in relazione alla crescente richiesta di forme di spettacolo ben riconoscibili, presentate con regolarità ed evolutesi nel rispetto delle convenzioni sceniche, anche sul versante veneziano la fisionomia della committenza si presenta distinta e attenta. Nella vita del teatro della Serenissima si intrecciano spesso fattori interni al mestiere, tra i quali la difficoltà di convivenza fra nuclei di commedianti, la continua ricerca di una stabilità economica, il desiderio di credibilità in un palcoscenico privilegiato, come appare sin da subito quello veneziano. Tra la fine del XVII e la metà del XVIII secolo saranno aperte a Venezia dieci sale teatrali che – secondo quanto è stato ricostruito dalla critica⁴ – ricalcano il prototipo architettonico del teatro Tron e del teatro Michiel: tenendo conto anche delle sale allestite nelle dimore private, il numero alla fine del Settecento raggiungerà la ventina,⁵ evidenziando in modo molto chiaro quale nuova importanza avesse assunto il fenomeno teatrale nella vita culturale, socio-economica e urbana della città marciana.

Il presente contributo propone un confronto tra iniziativa privata e pubblica nel sistema teatrale veneziano, cercando, in seguito, di dare conto dei possibili punti di convergenza tra le strategie del patriziato di terraferma, in particolare della famiglia Contarini a Piazzola sul Brenta, e quelle lagunari. Lo strumento con cui si tenterà di restituire un quadro delle strategie autopromozionali della famiglia Contarini è un *festival book*, *L'orologio del piacere*, stampato nella tipografia di Piazzola nel 1685 in occasione del soggiorno del duca Ernesto Augusto IV di Braunschweig-Lüneburg. L'autocelebrazione della famiglia patrizia che emerge dall'analisi de *L'orologio del piacere* costituisce una peculiare testimonianza delle operazioni editoriali, artistiche e politiche promosse nella cornice di quella 'piccola capitale europea' che era diventata Piazzola sullo scorcio del XVII secolo.

⁴ Cfr. *ivi*, p. 39. Ripercorrendo la genesi dei primi due edifici costruiti a uso esclusivamente teatrale, rispettivamente i teatri Michiel e Tron nei pressi della chiesa di San Cassiano, Soranzo rievoca la testimonianza sansoviniana contenuta in *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII Libri* del 1581, ove è possibile trovare le prime notizie a proposito di «due Theatri bellissimi edificati con spesa grande, l'uno in forma ovata e l'altro rotonda, capaci di gran numero di persone; per recitarvi ne' tempi di Carnevale, Comedie, secondo l'uso della città» (pp. 75r.-v.). In particolare, il caso del teatro Tron, come non manca di ricordare Soranzo, presenta sin da principio le caratteristiche spaziali che di lì a poco costituiranno il modello paradigmatico del teatro pubblico in Italia e, in seguito, del resto d'Europa, costituito da una platea su un solo livello su cui si aggettano diversi ordini di palchi moltiplicati verticalmente nello spazio. Tale modello di teatro, definito più precisamente dal musicologo Lorenzo Bianconi «teatro alla veneziana», di lì a poco sarà destinato a decretare la nascita di un nuovo modello economico-architettonico. Si rimanda a L. BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1982, p. 198.

⁵ Cfr. L. ZORZI, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, p. 14.

1. *Cristoforo Ivanovich e la nascita della storiografia teatrale a Venezia*

Nonostante i reiterati tentativi di controllo da parte dello Stato veneziano, la domanda crescente di spettacolo e il sostegno attivo del patriziato determinarono un'espansione del sistema teatrale, culminata – nel secondo Seicento – nella fioritura dell'opera in musica. Questo fenomeno, che trasformò la scena veneziana in un punto di riferimento europeo per la sperimentazione drammaturgica e musicale, richiamò l'attenzione di osservatori e intellettuali contemporanei, tra cui il canonico Cristoforo Ivanovich, il primo cronista dei teatri veneziani. La sua attività, al crocevia tra scrittura librettistica, riflessione teorica e cronaca teatrale, offre una chiave di lettura fondamentale per indagare il sistema teatrale veneziano, segnato da tensioni tra censura istituzionale, sostegno patrizio ed evoluzione delle pratiche di fruizione culturale.

L'esplosione della peste a Venezia nel 1629 segnò una linea di demarcazione sul versante della storia teatrale della Repubblica. Oltre le secche della catastrofe epidemica, l'esercizio teatrale si avviò ben presto a un destino esaltante e, al contempo, controverso, legato alla peculiarità della città lagunare. L'attenzione dei letterati per il teatro d'opera si manifestò di riflesso nel riconoscimento dell'inaudito fascino rappresentativo che la drammaturgia musicale aveva dischiuso agli occhi del pubblico seicentesco. Altra attenzione, letteraria solo di riflesso, venne riservata al teatro d'opera dagli scrittori del secondo Seicento: moralistica quella dei Gesuiti che combatterono una forma di teatro mercenario licenziosa e capace di sfuggire in larga misura alla censura, storico-giuridica quella di Ivanovich, le cui *Memorie teatrali* (1681) costituiscono un resoconto storico di quasi mezzo secolo di vita dell'opera in musica impresariale.

All'interno delle *Memorie* Ivanovich delineò un 'catalogo generale', cronologicamente ordinato, di tutti i drammi per musica rappresentati a Venezia dal 1637 in poi, mantenendo chiara e netta la distinzione tra rappresentazione allestita con «eroica generosità e magnificenza»⁶ – ovvero a spese dei patrizi – e teatro a pagamento. Trapiantato nella città lagunare, Ivanovich si accostò agli ambienti di cultura iniziando la composizione di una serie di lavori storico-celebrativi, con particolare attenzione alla guerra di Candia. Dal 1663 l'autore della

⁶ C. IVANOVICH, *Memorie teatrali*, in ID., *Minerva al tavolino, lettere diverse di proposta, e risposta a varij personaggi, sparse d'alcuni componimenti in prosa, & in verso: nel fine le memorie teatrali di Venezia*, Venezia, Appresso Nicolò Pezzana, 1681, p. 366; ID., *Minerva al tavolino, lettere diverse di proposta, e risposta a varij personaggi, sparse d'alcuni componimenti in prosa, & in verso: con memorie teatrali di Venezia*, Venezia, appresso Nicolò Pezzana, 1688.

Minerva rivolse la propria l'attenzione alla composizione di libretti, attività che gli offrì l'occasione di esibire il proprio talento di poeta per musica a Venezia, come anche altrove. A tal riguardo si può ovviamente fare riferimento alla familiarità di Ivanovich con i vari Cavalli, Ziani, Partenio – tutti e tre attivi a Venezia e in diversi periodi a servizio della cappella Marciana – ma anche con Leonardo Pesaro, con il capitano generale da Mar Lazaro Mocenigo e con i fratelli Giancarlo e Vincenzo Grimani, proprietari del teatro Santi Giovanni e Paolo, nonché futuri dedicatari della *Minerva a tavolino*.⁷

Altro testo di indubbia importanza è la raccolta di *Poesie [...] con l'aggiunta di varie lettere di proposta e risposta* del 1675, che contempla una ricognizione storico-critica di un torno d'anni compreso tra il 1665 e il 1673. Il 10 giugno 1667 Ivanovich inviò una lettera al marchese Pio Enea II degli Obizzi di Ferrara, la più interessante del manipolo, nella quale svolse una critica articolata in più punti sulla natura dell'opera a Venezia. La critica è densa di osservazioni negative e perciò in contrasto rispetto alla successiva adesione dell'autore alle formule in auge nei teatri lagunari. Anzitutto, in merito alla maggiore o minore stima del librettista, egli distinse, come è già stato detto poco sopra, la rappresentazione patrocinata dalla corte, qui esaltata, da quella di stampo mercenario: «A distinzione de' principi, che con regali e magnificenze sostentano il decoro poetico ne' loro teatri, qui ciò divenuto negozio d'interesse tiene mille strade aperte alle molestie introdotte da una putrida batteria».⁸ Sulla magnificenza dei privati si soffermò anche l'erudito Girolamo Tiraboschi nella *Storia della letteratura italiana* (1796), annotando come uno dei più famosi e importanti teatri in cui il genere del dramma per musica conobbe una significativa e florida stagione, fosse proprio quello del procuratore di San Marco, il patrizio Marco Contarini, a Piazzola sul Brenta. Eloquenti in questo senso sono le considerazioni tracciate dal Tiraboschi:

Pareva che tutto lo studio de' poeti drammatici l'impiegasse nel sorprendere e riempire di stupore gli ascoltanti con solenni meravigliose comparse, e purché l'occhio fosse appagato, sacrificavasi ad esso ogni altra cosa. La magnificenza de' privati in queste decorazioni contribuì essa ancora a fare che esse fossero il principale oggetto dell'attenzione de' poeti. Celebre per questo genere fu singolarmente il teatro del procurator Marco Contarini eretto in Piazzola, dieci miglia lungi da Padova (ove nel 1680 e nel 1681 si videro girar sulla scena, tirate da superbi destrieri, fino a cinque

⁷ Necessario rammentare che la cronologia di Ivanovich, onusta di sviste e di attribuzioni erronee, richiede la lettura integrativa delle considerazioni di T. WALKER, *Gli errori di 'Minerva al tavolino'*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di M.T. MURARO, Firenze, Olschki, 1976, pp. 7-16.

⁸ IVANOVICH, *Minerva al tavolino*, cit., p. 429.

ricchissime carrozze e carri trionfali, e cento Amazzoni e cento Mori e cinquanta altri a cavallo, e cacce ed altri solenni spettacoli).⁹

2. *Villa Contarini: teatri di gioia, teatri di magnificenza, teatri di felicità*

In qualità di Procuratore di San Marco, Marco Contarini decise di dotare la sua principesca villa a Piazzola non solo di due strutture teatrali (una delle quali era capace di accogliere quattrocento spettatori, l'altra mille);¹⁰ di un conservatorio, il Luogo delle Vergini, destinato a ospitare giovani fanciulle da educare alla musica, al canto, al ricamo di arazzi e merletti; di una biblioteca che poteva vantare una ricchissima collezione di opere musicali; ma anche di una tipografia di ragguardevoli dimensioni: in una stanza vi erano tre torchi per la stampa di incisioni in rame, in un'altra si intagliava a bulino e acquaforte, mentre in una terza vi erano altri tre torchi.¹¹

Difficile immaginare una iniziativa meno commerciale e più mecenatesca, dal momento che molti dei libretti musicali dati a stampa venivano donati agli

⁹ Il passo citato da G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, Venezia, Antonio Santini, 1796, to. VIII, par. II, pp. 464 e ss., è riportato in nota al testo di P. CAMERINI, *Piazzola*, Milano, Alfieri & Lacroix, 1925, p. 239. Tiraboschi prosegue poi ampliando il suo discorso fino a chiamare in causa i cambiamenti operati dal melodramma nella vicenda storico-letteraria e teatrale della fine del Seicento italiano: «Specialmente Venezia colla sontuosità delle sue opere in musica, e con gli altri divertimenti tirava a sé nel Carnevale un incredibile numero di gente straniera, tutta vogliosa di piaceri e disposta allo spendere. Roma stessa, essendo cessato il rigido contegno di Innocenzo XI, cominciò ad assaporare i pubblici sollazzi, ne' quali nondimeno mai non mancò la modestia: e videsi poscia Pippo Acciajuoli nobile Cavaliere, con tanto ingegno architettar invenzioni di macchine in un privato teatro, che si trassero dietro l'amministrazione di ognuno e meritavano di passare alla memoria de' posteri. Poco dunque importava che i drammi fossero regolari, verisimili gli avvenimenti, ben ideato l'intreccio, purché magnifica fosse la scena e varie e ammirabili le comparse. E i poeti avendo nel loro comporre riguardo al genio de' loro padroni non meno che degli spettatori, di altro non erano solleciti che di piacere a' loro occhi».

¹⁰ Stando alla descrizione che ci viene fornita da CAMERINI (ivi, p. 244): «Due erano i teatri di Piazzola: uno piccolo, chiamato il *secondo teatro*, facente parte del fabbricato stesso del "Luogo delle Vergini". Esso prendeva tutta l'ala a settentrione del quadrilatero dell'edificio. Era assai elegante e gentile nella decorazione capace di quattrocento persone; e in esso si rappresentavano le opere di minore mole e richiedenti meno grandiosi apparati scenici. Quasi tutti gli spettacoli dati in questo *secondo teatro* furono eseguiti dalle sole "Figlie del Luogo", mentre in quelli offerti nel *teatro grande*, agivano anche (e certo nelle prime parti) artisti appositamente scritturati. [...] Diverse sono le descrizioni, tutte vivaci ed entusiastiche, del *teatro grande*. Il Fossati indica nella pianta della Villa il luogo ove sorgeva questo che fu uno dei più importanti teatri del secondo XVII».

¹¹ Si veda a questo proposito M. ZORZI, *La produzione e circolazione del libro*, in *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, cit., pp. 921-985.

invitati intrattenuti dagli spettacoli offerti dal procuratore marciano, come testimoniato da Ivanovich nel capitolo della *Minerva a tavolino* dedicato al «Teatro Contarino» di Piazzola, secondo cui «si faceva poi della generosità di quell'Eccellenze dispensar' à tutti indifferentemente libretti stampati del Drama corrente, con i suoi Cerini, per poter godere con l'osservazione della lettura».¹² Come avveniva negli orfanotrofi cittadini, anche a Piazzola le «attitudini musicali» delle fanciulle venivano esaltate e impiegate per i numerosi vantaggi che tali attività permettevano. In particolar modo, le spese per il mantenimento di queste istituzioni assistenziali, seppur supportate con finalità filantropiche, venivano affrontate con maggiore agio, considerato che potevano offrire una valida contropartita: dall'attività tipografica all'allestimento delle opere rappresentate in villa, la presenza e la manodopera femminile consentivano di coprire i costi di anni di mantenimento e istruzione delle sopradette fanciulle.¹³

Dalla tipografia di Piazzola furono in tutto undici i libretti stampati tra il 1680 e il 1686,¹⁴ mentre l'11 novembre 1679 fu inaugurato un nuovo teatro privato e, per l'occasione, fu rappresentato per la prima volta *Le Amazzone nelle Isole Fortunate*,¹⁵ dramma per musica su libretto di Francesco Maria Piccioli

¹² Il passo è riportato in CAMERINI, *Piazzola*, cit., p. CLXV.

¹³ Il cosiddetto «luogo delle Vergini» era un vasto fabbricato quadrato con un cortile centrale a chiostro, comprendente un dormitorio, una sala per gli esercizi di canto e musica, un teatro, una spezieria, una cucina e dei magazzini. La destinazione all'educando femminile di parte dell'edificio, prossimo al teatro, non può che richiamare chiaramente, come è stato scritto, il modello degli ospedali veneziani della Pietà, dei Mendicanti, dell'Ospedaletto e degli Incurabili. È a partire da tali istituti di carattere assistenziale che Contarini mutua l'idea di fondere abilità artistico-musicali a un mestiere pratico, favorendo le fanciulle nel loro processo educativo. Il ruolo di tali giovani donne sarà cruciale nell'operazione artistica condotta per la visita del duca di Brunswick nel 1685 a Piazzola. Si veda F. ROSSI, *Introduzione a L'orologio del piacere del dott. Francesco Maria Piccioli*, Treviso, Canova, 2003, pp. 17-18.

¹⁴ Per un regesto più doizioso di particolari riguardo i libretti stampati a Piazzola per il teatro si rimanda a CAMERINI, *Piazzola*, cit., pp. 210-211.

¹⁵ Si veda J. CHASSEBRAS DE CRAMAILLES, *Histoire de mes conquêtes*, «Le Mercure Galant», dedicato a Monsignore il Delfino, Parigi, Palais, volume di febbraio 1681, pp. 213-251, all. 1: *Plusieurs Opera de Venise avec la description de la Maison de Piazzola appartenant à M. Contarini, Procureur de Saint Marc*, ivi, pp. CLV-CLXIII: «Je vous parlais l'année dernière de l'Opéra intitulé les Amazones dans les Iles Fortunées, que M^r Contarini, Procureur de S^t Marc, avait fait représenter en présence d'un nombre infini d'auditeurs illustres, dans sa belle maison de Piazzola. On l'y a représenté encore cette année, avec un autre, qui a pour titre, Berénice Vindicative. [...] Ce fut sur ce beau théâtre que pour la second fois on représenta l'Opera des Amazones le dix ou le onze novembre. [...] Les spectateurs étaient la plus part d'une qualité fort relevée, puis qu'on y voyait le Duc de Mantoue, le prince de Bozzolo, le Landgrave d'autres et les Ambassadeurs de l'Empereur de France et de Espagne avec toute leur suite, quoi que ces ministres y fussent inconnus, de même que plusieurs procureurs et sénateurs de Venise. Les dames venitiennes y parurent au nombre de deux-cent et autant de nobles. Le étrangers de l'une e de l'autre sexe étaient encore

e partitura di Carlo Pallavicino, il cui successo ebbe un'importante risonanza nella nascente stampa periodica europea.¹⁶ Per avere un'idea più precisa della fama raggiunta dai teatri di Piazzola basti far brevemente cenno a una tra le numerose missive ricevute dal Contarini, il cui oggetto era spesso un'espressa richiesta di invito al carosello di rappresentazioni teatrali e musicali che la dimora del procuratore inscenava con regolarità. In una lettera datata al 6 novembre, Francesco Loredan, patrizio veneziano che nel 1698 sarebbe divenuto ambasciatore ordinario a Vienna, scrive:

Tutta Italia sconvolta già si dispone alle mosse fattane ammiratrice pria di godere delle regie grandezze dell'Ecc. ma sua casa; ma ah! che a me solo tocca l'infortunio di non potermi scostar dal broglio che per il suo invito di venerdì; sabato poi o, domenica chi sa, ch'io non venga, ma alla più lunga il giorno di S. Martino ne supplico da lei la bontà d'esser sicuri tre bollettini per tre colleghi nobili che meco saranno e palco per ben godere.¹⁷

Risalendo di un secolo addietro, nel 1557 la famiglia Contarini aveva profuso un considerevole impegno nei propri possedimenti di terraferma, congiungendo due tipi di interessi, che risulteranno essere ripetuti e rafforzati lungo tutte le vicende legate alla sontuosa dimora patrizia: da una parte il gusto per il bello e l'esibizione della propria ricchezza, dall'altra l'attenzione al contado e ai suoi abitanti, manifestata con opere idriche, come la canalizza-

en plus grand nombre, en sorte que les loges et tous les autres endroits en furent remplis autant qu'ils pouvaient être». «L'anno scorso vi parlai dell'Opera intitolata Le Amazzoni nelle Isole Fortunate, che il signor Contarini, Procuratore di San Marco, aveva fatto rappresentare alla presenza di un numero infinito di spettatori illustri, nella sua splendida casa di Piazzola. Vi è stata rappresentata ancora quest'anno, insieme a un'altra, che ha per titolo Berenice Vendicativa. [...] Fu su questo magnifico teatro che, per la seconda volta, si rappresentò l'Opera delle Amazzoni il dieci o l'undici novembre. [...] Gli spettatori erano per la maggior parte di rango molto elevato, poiché vi si vedeva il Duca di Mantova, il Principe di Bozzolo, il Langravio d'Assia, e molti altri, nonché gli ambasciatori dell'Imperatore, della Francia e della Spagna con tutto il loro seguito, benché questi ministri vi fossero sconosciuti, così come diversi procuratori e senatori di Venezia. Le dame veneziane vi apparvero in numero di duecento e altrettanti nobili. Gli stranieri di entrambi i sessi erano ancora più numerosi, tanto che i palchi e tutti gli altri spazi furono riempiti fino all'orlo» (mia la traduzione).

¹⁶ L'impatto che la politica teatrale del patrizio Marco Contarini nella pubblicistica coeva è stato analizzato dalla critica in anni relativamente recenti, si rimanda al contributo di E. BASTIANELLO, *L'inaugurazione del teatro Contarini a Piazzola sul Brenta* (1679). *Documenti nella stampa periodica cronachistica del tempo (con la pubblicazione integrale dell'articolo pubblicato nel «Mercure Galant», il 30 dicembre 1679)*, «La rivista di Engramma», 2017, 146, pp. 35-58.

¹⁷ La lettera è trascritta in CAMERINI, *Piazzola*, cit., p. 257. Camerini indica una data approssimativa, senza specificare l'anno in cui tale missiva fu recapitata al Contarini. Si può ipotizzare sia stata spedita nel primo lustro degli anni Ottanta del Seicento, periodo più fecondo della stagione teatrale a Piazzola.

zione delle acque, e agricole. Alla fabbrica cinquecentesca originale, nel corso del tempo si aggiungeranno via via le ampie ali laterali, il complesso edilizio atto a ospitare i teatri di cui abbiamo fatto menzione sopra, la foresteria e il Luogo delle Vergini.

L'opera in musica, con il suo fasto, la sua sontuosità e la sua bizzarra fantasia, è il principio fecondante di molte delle operazioni culturali praticate dal patrizio veneto, tra le più evidenti delle quali forse, almeno stando alle testimonianze a stampa che ci sono state tramandate, la predilezione singolare per lo spettacolo barocco: la presenza di due teatri all'interno della villa non ne è che la sintomatica riprova. Gli spettacoli di Piazzola recano infatti significative tracce di quel ciclo di attività teatrali che abbraccia la storia del melodramma «fra il suo primo apparire nella città delle lagune». Tuttavia, mentre i melodrammi germogliati nello scenario lagunare, «essendo destinati a formare in questa città [Venezia] il godimento del pubblico pagante e ad essere allestiti da impresari curanti del proprio utile, risentivano la tendenza democratica quivi regnante», a Piazzola le rappresentazioni offerte a un pubblico sostanzialmente elitario mantenevano caratteristiche di «grandiosità e signorilità».¹⁸

A questo proposito, le pagine dello storico e traduttore francese Casimiro Freschot che ritraggono con enfasi roboante il profilo del procuratore marciano sembrano costituire la più chiara messa a punto dei nodi di tensione di quella che la critica più recente ha definito «propaganda barocca»,¹⁹ intesa quale sistema di rappresentazioni che celebra il potere politico d'Antico regime:

Rosseggia attualmente sulle spalle dell'Eccellentissimo Signor Marco la porpora, e può dirsi, che infatti arrossisca di non poter giungere coll'ampiezza del suo splendore à misurare la grandezza dell'animo di questo gran Procuratore, che con la fama de' suoi fatti hà superato il volo de' pensieri più vasti del privato ardire. Quali Teatri? Quali Pompeij? Quali Marcelli? [...] Il tempo già molti secoli vindicò l'umanità offesa, e sepoliti sotto le proprie ruine quest'officine di crudeltà riserbò à tempi più umani la gloria di fabbricar Teatri, ma *Teatri di gioia*, *Teatri di magnificenza*, *Teatri di felicità* come ha fatto questo Eccellentissimo Signore nel suo bel luogo di Piazzola, ove con prudenza inenarrabile disponendo, profondendo con incredibile spesa, e con pompa infinita, ornando Scene, e Teatri, hà dato à tutta l'Europa spettacoli ch'hanno rapito l'orecchie con la soavità delle voci, gli occhi con la vaghezza degli

¹⁸ Ivi, p. 327.

¹⁹ A. METLICA, *Lessico della propaganda barocca*, Venezia, Marsilio, 2022, p. 39. Con incisiva brevità nel *Lessico* si delineano i lemmi costitutivi dell'organizzazione estetico-concettuale dell'età barocca, a partire dalla concezione della 'propaganda barocca' come «peculiare sistema di rappresentazioni che nel Seicento celebra il potere politico presso un pubblico nuovo, più ampio e smalizzato rispetto al passato: un pubblico che non si accontenta dell'evidenza dell'autorità, e vuole invece essere reso partecipe, sedotto, conquistato» (*ibid.*).

apparati, e delle macchine, li coti con la splendida e manierosa liberalità di chi con libero genio a' pubblici contenti consacra tutte le sue applicationi.²⁰

Camerini non lesina elogi al procuratore marciano, fornendo un dovizioso regesto dei nomi di alcuni dei più illustri ospiti ai quali «la liberalità di Marco Contarini si era profusa in molte occasioni» e il cui «senso squisito di ospitale signorilità si era addimostrato con meravigliosi festeggiamenti»,²¹ come ad esempio il duca di Sassonia Giovanni Giorgio III, il duca Ernesto Augusto di Braunschweig-Lüneburg, la cui presenza nel territorio lagunare aveva avuto un'importanza politico-militare che si confermerà solida e duratura per tutto il Seicento,²² o ancora Don Tomás Herniquez de Cabrera y Toledo, conte di Melgara, governatore di Milano e ambasciatore del monarca spagnolo a Roma, il cui soggiorno presso la villa di Piazzola fu allietato da «rappresentazioni speciali»²³ come quella del dramma per musica *Auridalba*, rappresentato nel 1686 nel teatro delle Vergini.²⁴

²⁰ C. FRESCHOT, *La nobiltà veneta*, Venezia, Giov. Gabriel Hertz, 1707, pp. 309-310 (corsivi miei).

²¹ CAMERINI, *Piazzola*, cit., p. 270. A tal proposito, Camerini riporta in apparato quattro allegati recanti testimonianze storiche circa l'attività dei teatri di Piazzola, tra cui il quarto desunto dal capitolo XVII della *Minerva al tavolino* di Ivanovich, intitolato significativamente *Come con l'esempio dei teatri di Venezia fù aperto il teatro Contarino con eroica generosità, e magnificenza à Piazzola*: «Godea questa Città, e con la Città quasi il Mondo tutto fatto passeggero à causa di trattenimenti Teatro finora descritti, una pompa incredibile quando l'Eroico genio di Marco Procurator Contarini fù di Pietro Cavalier fece all'improvviso con eroica generosità, e magnificenza comparire un superbissimo, e capacissimo Teatro à Piazzola luogo situato nelle valli soggette alla giurisdizione di Cittadella». Dopo una descrizione particolareggiata del palazzo e delle sue architetture, Ivanovich prosegue soffermandosi poi sulla struttura del teatro, «fatto come quelli di Venezia in quanto alla forma; differente però nelle circostanze, che l'accompagnano» (ivi, p. CLXIV).

²² Sulla presenza in laguna dei duchi di Brunswick si rimanda a E. LANZA, «*I principi di Brunswick capitarono qui*». *The Venetian Journeys of the Guelph Family in the 17th Century*, in *Musik und Vergnügen am Hohen Ufer. Fest- und Kulturtransfer zwischen Hannover und Venedig in der Frühen Neuzeit*, herausgegeben von S. MEINE, N. STROHMANN, Regensburg, Schnell & Steiner, 2016, pp. 165-172. Per informazioni più dettagliate sul profilo del duca Ernesto Augusto, ospite del procuratore a Piazzola nell'estate del 1685, si suggerisce di prendere visione della scheda biografica fornita da Franco Rossi in appendice all'*Introduzione*, cit., pp. 42-45.

²³ CAMERINI, *Piazzola*, cit., p. 270.

²⁴ Le feste del 1686 in onore di Tomaso Enriquez de Cabrera y Toledo completano, insieme a quelle dedicate al soggiorno del duca di Braunschweig-Lüneburg nell'agosto del 1685, il *dittico festivo* promosso dall'iniziativa editoriale e mecenatesca promossa da Marco Contarini, che solamente tre anni dopo sarebbe morto, chiudendo con così la stagione teatrale e festiva di Piazzola. La descrizione dei festeggiamenti in onore del conte di Melgara è contenuta all'interno di un *festival book*, un in-quarto adespoto corredato da illustrazioni calcografiche, intitolato *La fuga all'ozio che dimostra li virtuosi trattenimenti al soggiorno bauto dall'eccellenza del signor d. Tomaso Henriquez de Cabrera... Consacrate da s. e. il signor Marco Contarini procurator di S. Marco, Piazzola*, nel Luoco

3. *L'orologio del piacere* (1685)

Durante le quattro campagne che portarono a termine la conquista della Morea (1684-1699), l'allora capitano generale da Mar, Francesco Morosini, impiegò una formula politico-militare basata su un'armata navale a cui si coordinava un piccolo ma solido esercito di professionisti che tuttavia, specialmente negli anni decisivi del conflitto tra il 1685 e il 1689, necessitò del supporto di reggimenti tedeschi assoldati dai principi del Sacro Romano Impero. Il mezzo secolo che vide Venezia impegnata nella lotta contro la Sublime Porta fu anche un mezzo secolo dominato dall'ingombrante figura di Morosini.²⁵ Tutto il periodo, ivi compreso il quindicennio intercorso tra la guerra di Candia e quella di Morea, fu attraversato con una certa regolarità da feste cittadine tese a esaltare gli eventi bellici, le vittorie e le conquiste veneziane. A tali tipologie festive si somma la già fitta agenda rituale della città marciana, nella quale si registra una vivace e fervida attività che coinvolge cittadini e stranieri, questi ultimi partecipi devotissimi agli eventi promossi dal patriziato e allo stesso tempo promotori essi stessi di regate,²⁶ trionfi

delle Vergini, 1686. I più immediati rimandi critici relativi a questi festeggiamenti poco conosciuti sono, oltre al più volte citato CAMERINI, *Piazzola*, cit., pp. 299-302; O. VISENTINI, *Feste, musica e spettacoli in villa Contarini a Piazzola sul Brenta (1679-86)*, in *Atlante tematico del barocco in Italia. Le capitali della festa: Italia settentrionale*, a cura di M. FAGIOLO, Roma, De Luca, 2007, pp. 341-347; testimonianza del passaggio del conte di Melgara a Piazzola ci è fornita da un Codice Gradenigo, secondo cui il conte «volle veder ancor esso Piazzola, e fu favorito volentieri dal Proc. Contarini», Venezia, Biblioteca del Museo civico Correr (d'ora in avanti BMCVe), ms. Gradenigo Dolfìn 200.2, cc. 106 e ss.

²⁵ Sterminata, nel caso di una personalità tanto magnetica quanto cruciale per la storia veneziana seicentesca come quella di Francesco Morosini, è la bibliografia di riferimento. Di seguito i rimandi essenziali, non certamente esaustivi, a riguardo: L. PUPPI, R. RUGOLO, «Un'ordinaria forma non alletta». *Arte, riflessione sull'arte e società*, in *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, cit., pp. 595-699; L. URBAN, *Francesco Morosini: feste e memorie della campagna di Morea*, in *Venezia e la guerra di Morea. Guerra, politica e cultura alla fine del '600*, a cura di M. INFELISE e A. STOURAITI, Milano, Franco Angeli, 2005, pp. 325-337; M. SCLOSA, *Celebrazioni di Piazzola: cronaca e rappresentazione nei Fasti morosiniani*, in *La "splendida" Venezia di Francesco Morosini (1619-1694). Cerimoniali, arti, cultura*, a cura di M. CASINI, S. GUERRIERO e V. MANCINI, Venezia, Marsilio, 2022, pp. 35-43; A. METLICA, *La "gioiosa" entrata di Francesco Morosini. La festa veneziana in tipografia*, ivi, pp. 159-167 e nel lemma *Entrata* in Id., *Lessico della propaganda barocca*, cit., pp. 48-64.

²⁶ I riferimenti critici fondamentali per quanto concerne la regata veneziana sono i seguenti: D. PEROCCHIO, *Venezia in festa: regate e poesie*, in *La "splendida" Venezia*, cit., pp. 147-157; E. GARBERO ZORZI, «Giostre di legni in mare». *Le 'regate grandi' a Venezia dal tardo Seicento alla fine del Barocco*, in *Atlante tematico del barocco in Italia*, cit., pp. 297-312. Tra le fonti a stampa occorre segnalare lo studio storico di un erudito veneziano che traccia la storia del genere delle regate, sottolineando la differenza tra quelle 'ordinarie' e quelle ben più sontuose approntate per eventi eccezionali, come le visite di principi stranieri: E.A. CICOGNA, *Lettera a Cleandro conte di Prata intorno ad alcune regate veneziane pubbliche e private*, Venezia, Giambattista Merlo, 1856.

e cortei acquatici, come nel caso dei duchi di Braunschweig-Lüneburg, ospiti e promotori di memorabili festeggiamenti sia in laguna che in terraferma.

Tra il 1685 e il 1686 veneziani e forestieri ebbero l'occasione di partecipare alle splendide feste elargite dalla liberalità del duca Ernesto Augusto IV di Braunschweig-Lüneburg. Durante la celebre regata del 1686 il duca non mancò di celebrare il proprio legame con la città marciana al cospetto delle più eminenti famiglie appartenenti al patriziato lagunare, e di mettere, a contempo, in risalto le vittorie riportate in Oriente dalla Serenissima. Nel maggio del 1685 il duca aveva voluto dimostrare al Lido l'abilità e l'addestramento dei tre reggimenti posti al comando del suo terzogenito Massimiliano. Per celebrare l'evento e accogliere gli ospiti, era stato allestito un apparato effimero, «la boscaglia» – di lunghezza pari a trentuno metri e larghezza ventuno, con all'esterno poggiali e all'interno diverse stanze sontuosamente ornate con fronde, fiori, specchi, dipinti, tappeti, grotte e giochi d'acqua –, che ospitò una festa da ballo. Nel mese di giugno Ernesto Augusto fece costruire una splendida macchina teatrale in Canal grande, davanti al palazzo in cui alloggiava: si trattava di un «giardino reale» in cui fu rappresentato un dramma per musica, *Il giudizio di Paride*.

La 'regata solenne' del 1686 è stata descritta da un copioso numero di fonti a stampa su cui in questo contributo non si potrà che indugiare brevemente,²⁷ oltre che da un elegante *festival book* intitolato *Giuochi festivi e militari*, confezionato nella tipografia veneziana di Andrea Poletti, in cui la narrazione della festa si alterna a dodici tavole incise da Aniello Porzio e da Alessandro Dalla Via, che vennero poi riutilizzate dal cosmografo della Serenissima, Vincenzo Coronelli. L'impresa tipografico-editoriale della Serenissima sullo scorcio del Seicento e al principio del secolo successivo mostra, come è stato notato dalla critica,²⁸ due impegni diversi nella disseminazione delle immagini: da una parte, quello di impostazione tipica delle corti rinascimentali (come avviene nel caso dei *Giuochi festivi e militari*), dall'altra, quello innovativo che intendeva diffondere l'immagine della grandezza della Repubblica attraverso raccolte di

²⁷ Cfr. *Giuochi festivi, e militari, danze, serenate, machine, boscareccia artificiosa, Regatta solenne, et altri sontuosi apprestamenti di allegrezza esposti alla sodisfazione universale dalla generosità dell'A.S. D'Ernesto Augusto duca di Brunsvich, e Lüneburgo, Principe d'Osnabruch, &c. Nel tempo di sua dimora in Venetia. Il tutto descritto, & espresso con sue figure dal d. Gio. Matteo Alberti medico di A.A.S. et alla medesima Altezza Serenissima consacrato*, Venezia, Stamperia di Andrea Poletti, 1686; M. MARIANI, *Il trionfo di Nettuno*, s.i.t. [ma Venezia 1686]; *La sontuosa regata grande fatta nella regina del mare Venetia li 25 giugno 1686, distintamente descritta dal D. P. B Colla dichiarazione della Macchina, e Peote che l'accompagnavano. Colla nota delli Premij, Nomi e Cognomi delli Capi delle Barche, e di tutti quelli, che hanno ricevuto le Bandiere*, Venezia, s.e., 1687; IVANOVICH, *Minerva*, pp. 447-452.

²⁸ Cfr. GARBERO ZORZI, «*Giostre di legni in mare*», cit., p. 307.

diversi materiali iconografici che venivano pubblicati con un preciso intento enciclopedico, come dimostrato dall'operazione di Coronelli, il quale scorporò il materiale iconografico di *Giuochi festivi e militari* per impiegarlo nella sua opera *Navi, o vascelli, galee, galeazze, galeoni* etc., pubblicata a Venezia nel 1697.²⁹

Tornando ai fatti di Terraferma che vedono protagonisti il procuratore e il duca nella villa di Piazzola, teatro di feste e spettacoli atti a magnificare l'immagine di Venezia, gli echi vistosi di una singolare impostazione scenografica degli ambienti, e dello scandirsi del tempo, trovano banco di prova proprio nella partitura interna de *L'orologio del piacere – festival book* in-quarto dato alle stampe nella tipografia contariniana nel 1685 – nel quale confluiscono tavole incise che rinviano ai primi libretti veneziani: in particolare al *Bellerofonte* (1642) con le scenografie di Giacomo Torelli riprodotte dal Giorgi, che racchiude tavole di squisita fattura.³⁰ Le feste a Piazzola per il duca Ernesto Augusto e, successivamente, per il conte di Melgara, necessitano di una lettura che tenga presente lo sfondo storico-politico da cui si stagliano quei volumi di pregio che, prescindendo dai loro attributi materiali,³¹ esibiscono tutti i tratti distintivi delle *fêtes de papier* o 'feste di carta', secondo la definizione proposta da Benoît Bolduc.³²

Come accade per i *festival books* stampati nell'*Imprimerie nationale* di Parigi, anche a Piazzola, nella tipografia personale del Contarini, le feste del 1685

²⁹ Cfr. V. CORONELLI, *Navi o vascelli, galee, galeazze, galeoni e galeotte, bucintoro, burchielli, peotte, piattoni, margherotte, fisolere, gondole, battelli, cocchi, flutte, giacchi, balloni, caracolle, canoe, palandre ed altre barche praticate dagli europei, africani, asiatici ed americani ne' mari, laghi, fiumi e canali, in guerra, in pace, in ricreationi ed in usi diuersi: raccolte nell'Accademia degli Argonauti [...]*, Venezia, s.e., 1697.

³⁰ Cfr. ROSSI, *Introduzione*, cit., pp. 16-17.

³¹ Cfr. METLICA, *La "gioiosa" entrata di Francesco Morosini*, cit., p. 162. Occorre precisare cosa implicano, nella diagnosi testuale dei *festival books*, le categorie di 'materialità' e 'letterarietà'. Con quest'ultima s'intende la lunghezza del testo, la presenza o meno di paratesti (come per esempio la dedicatoria, le lettere prefatorie e i sonetti d'elogio), la densità e le tipologie di figure retoriche, se presenti (sotto il profilo stilistico), infine il tasso di rielaborazione diegetica con cui la festa è presentata al lettore (l'ordine cronologico degli eventi, le digressioni, la *consecutio temporum* utilizzata). La voce 'materialità', invece, designa il formato dell'opera, la completezza del frontespizio, la presenza eventuale di un'antiporta – luogo sia testuale che pittorico, è una tavola incisa in rame che precede talvolta il frontespizio, nel *recto* della prima carta di buona parte de libri illustrati del Seicento – le dimensioni dello specchio di stampa, la qualità della carta e dei caratteri, il numero e il pregio delle illustrazioni. Per un ulteriore approfondimento, una disamina della 'grafosfera' barocca in ambito lagunare è presentata da F. COCCHIARA, B. AIKEMA, *Il libro illustrato veneziano del Seicento: con un repertorio dei principali incisori e peintre-graveurs*, Saonara, Il prato, 2010.

³² Il termine è mutuato da B. BOLDUC, *La Fête imprimée. Spectacles et cérémonies politiques (1549-1662)*, Paris, Garnier, 2016, pp. 225-280. Bolduc ha chiamato *fêtes de papier* quei libri di festa andati in stampa tra Cinque e Seicento nei quali si dà un elevato gradiente sia di «materialità» che di «letterarietà», voci di cui si è cercato di dar conto e definizione nella nota immediatamente precedente.

e del 1686 non vengono raccontate con inappuntabile ossequio alla veridicità storica ma, in un certo senso, sono trasformate dall'artificio dei moduli retorici del genere letterario ibrido, difficile a definirsi, a cui vanno ascritti.³³ La critica recente ha dato una rilevanza preminente a tali prodotti culturali, stimolando numerose riflessioni circa la loro natura, struttura e finalità, tuttavia senza mai preoccuparsi di circoscrivere la vastissima ed eterogenea produzione che descrive tra Quattro e Settecento *joyeuse entrée*, processioni religiose, naumachie, regate, giostre, balletti di corte e drammi per musica.

L'orologio del piacere descrive con una metafora squisitamente barocca le ore del dilettevole soggiorno del duca a Piazzola e le esibisce per il tramite di otto incisioni eseguite da Jacopo Ruffoni – escluso il frontespizio raffigurante lo scudo gentilizio del duca Ernesto Augusto e quello del Contarini – che restituiscono con icastica efficacia quanto narrato dal testo, riproponendo i punti salienti della visita ducale: dal passaggio del fiume Brenta che sancisce l'ingresso del duca a Piazzola (fig. 1), al corteo acquatico dove domina la figura di Nettuno sul cocchio alla guida di due cavalli marini dal banchetto nella Sala della Musica, alla naumachia (fig. 2), dalla corsa dei cavalli barberi nel cortile del palazzo, al banchetto sulla terrazza della villa patrizia e, infine, l'ingresso trionfale nel cortile.

Scopo dichiarato de *L'orologio del piacere* è la compartecipazione degli onori della visita ducale, mentre secondo una lettura proposta da Franco Rossi e ac-

³³ Le 'feste di carta' restituiscono l'impressione di un mondo in cui la linea di demarcazione tra arte e vita è passibile di una continua ridefinizione: i protagonisti in carne e ossa dello spettacolo, nei cortei e nei teatri, si mescolano e si confondono con le figure dipinte, scolpite, con i manichini dei *tableaux vivants*. L'articolazione dialettica tra testo e immagine segna un percorso volto a pungolare lo sguardo aptico, sollecitandone le impressioni sensoriali; attraversando le pagine del libro il lettore si muove attraverso architetture festa, riprodotte in scala ridotta nelle xilografie e calcografie a corredo del testo. Quali oggetti culturali ambiziosamente rivaleggianti con gli eventi veri e propri, i *festival books* costituiscono un atlante illustrato e 'narrato' di un'esperienza così densa di significati politici e artistici come la festa di Antico regime. Nonostante una consistente parte si limiti a riportare cronachisticamente il 'dato evenemenziale', spesso con un basso indice di letterarietà, questi documenti icono-testuali ci offrono un importante punto di vista, significativamente legato alla committenza, sul rapporto tra l'arte e il potere. Cfr. H. ZERNER, *Looking for the Unknowable: The Visual Experience of Renaissance Festivals*, in *Europa Triumphant: Court and Civic Festivals in Early Modern Europe*, ed. by J.R. MULRYNE et al., London, Ashgate, 2004, pp. 75-98; R. DEKONINCK-A. GUIDERDONI, *L'image entre texte programmatique et performance festive. Le relations de fête au XVII^e, Le detours de l'illustration sous L'Ancien Régime*, édité par P. GIULIANI et O. LEPLATRE, «Cahiers du GADGES», 2014, 12, pp. 161-177; R. DE MARCO, *Les seuils sensibles de l'expérience festive : du matériel à l'immatériel et inversement*, in *Cultures du spectacle baroque. Cadres, expériences et représentations de solennités religieuses entre Italie et Ancien Pays-Bas*, édité par R. DEKONINCK et al., Rome, Belgisch Historisch Institut Rome, 2019, pp. 47-66.



Fig. 1. Il passaggio del fiume Brenta, 1685, disegno acquerellato, Ms. Gradenigo Dolfin 200.2, cc. 111-112 (Biblioteca del Museo Correr. 2025 © Biblioteca Correr - Fondazione Musei Civici di Venezia).



Fig. 2. Jacopo Ruffoni, *Naumachia nella peschiera*, 1685, incisione, in F.M. PICCIOLI, *L'orologio del piacere: che mostra l'ore del dilettevole soggiorno bauto dall'altezza serenissima d. Ernesto Augusto, vescovo d'Osnabruc, duca di Bransuich, Luneburgo, &c. nel luogo di Piazzola di S.E. il signor Marco Contarini, procurator di S. Marco, consacrato all'a.s. dalla medemna eccellenza / del dottor Piccioli, Piazzola, nel Luoco delle Vergini*, 1685 (2025 © Beinecke Rare Book & Manuscript Library – Yale University).

colta in questa sede, lo scopo certamente meno nobile ma evidente è la definitiva consacrazione del casato dei Contarini, ormai da tempo contigui al dogato (gli ultimi due dogi della famiglia Contarini, Domenico e Alvise, coprirono la carica rispettivamente tra il 1659 e il 1675 e tra il 1676 e il 1684).³⁴ Molti sono i segni proposti nella tre giorni celebrativa che lasciano intuire tale chiave di lettura, tra gli altri la presenza di un piccolo bucintoro, imbarcazione di pertinenza squisitamente dogale. In addizione a ciò, la circolazione assai ampia del testo (resterebbe difficile spiegarsi altrimenti l'invio di una copia di *L'orologio del piacere* a una persona estranea all'élite, ma interessata sotto il profilo artistico e musicale, come Cristoforo Ivanovich)³⁵ non è certo tributabile alla *captatio benevolentiae* nei riguardi del dedicatario del *festival book*, bensì alla divulgazione capillare nel territorio marciano degli esiti della festa dove ampio spazio era tributato agli aspetti teatrali e musicali.

Tuttavia, il contributo del duca alla guerra che Morosini aveva condotto contro la Sublime Porta favorì la vittoria di quest'ultimo, proiettandolo nel 1688 al soglio dogale e impedendo in maniera definitiva l'accesso alla più importante carica istituzionale della Repubblica marciana. L'autocelebrazione della famiglia Contarini, che è possibile leggere in filigrana nelle parole e nelle immagini de *L'orologio del piacere*, costituisce comunque una testimonianza assai preziosa per la descrizione della prassi performativa in ambito lagunare in età barocca e, in egual misura, dell'impatto di influenti personalità politico-diplomatiche nella rimodulazione continua dei codici dell'intrattenimento tra sfera pubblica e iniziativa privata: non si tratta della cronaca entusiasta ma veridica degli eventi, quanto piuttosto di un'operazione propagandistica condotta in un senso privato, quasi agiografico, della famiglia Contarini.

L'avis au lecteur presenta caratteristiche tipiche delle zone paratestuali dei *festival books*: con una *diminutio modestiae*, l'umiltà della penna dell'autore si propone di seguire il «Volo sublime del Merito»³⁶ delineando – tramite una

³⁴ Cfr. ROSSI, *Introduzione*, cit., p. 37.

³⁵ Si veda a tal proposito CAMERINI, *Piazzola*, cit., p. 296: «Fra quelli che assistettero alle feste date in onore del Duca di Brunswick in Piazzola vi fu anche Cristoforo Ivanovich, dalmata, Canonico della Basilica Ducale, autore del libro "Minerva al tavolino", nel quale ci regala una minuziosa descrizione del teatro di Piazzola e di alcuni drammi in Piazzola rappresentati». Secondo Camerini, Ivanovich doveva essere, se non intimo del procuratore e della sua cerchia, molto ben accetto e stimato a Piazzola, cosa che è possibile arguire dalla lettera del primo ottobre del 1685 con la quale egli ringrazia Contarini per l'avvenuta ricezione de *L'orologio del piacere*, dono consegnatogli Pietro Contarini, figlio del procuratore marciano. Ivi: «Per mano preziosissima dell'Eccellentiss. Sig. Pietro, dignissimo figlio V. E. hò ricevuto l'onore dell'Orologio del Piacere con i suoi sontuosissimi Intagli. Come dono del suo generosissimo animo è riverito dal mio cuore, e come privilegio delle sue grazie, adorato dalla mia Anima».

³⁶ PICCOLI, *L'Orologio del piacere*, cit., A2v.

metafora solare, strutturata sull'opposizione antitetica tra l'ombra e la luce – «i gloriosi splendori»³⁷ di Ernesto Augusto. Scortato dal «nobilissimo Corteggio delle sue Dame, e Cavalieri»³⁸, il duca arriva a Piazzola il 7 agosto del 1685, stando a quanto riferisce Piccioli che descrive la feroce calura della stagione estiva con un periodare ampolloso: «Gemeva sotto i vicini Ruggiti dell'infuocato Leone anelante, e sitibonda la Terra, e risentendo ne gl'aliti più accesi dell'Aure, l'efimero tormento dell'estiva calura, mendicava dai temprati bacci de Zefiri passeggeri momentanei ristori à gl'affannosi respiri».³⁹ Giunto sulla riva sinistra del Brenta, vicino campo San Martino, il corteo viene accolto dal procuratore. Il «Fortunato diletto»⁴⁰ dunque ha principio nel momento stesso in cui il duca e i suoi cortigiani attraversano il fiume su un'imbarcazione decorata con archi trionfali, «pomposamente adorna di vaghe Tappezzarie»,⁴¹ la cui testimonianza iconografica ci è restituita anche alla c. 111 del ms. Gradenigo Dolfin 200.2, custodito nella Biblioteca del Museo Correr (fig. 1).⁴² L'accoglienza del duca era stata predisposta con tutti i crismi della ritualità che più si addiceva alla sua figura: sulla sponda del fiume sei magnifiche carrozze lo avrebbero poi scortato alla villa formando un corteggio, disposto a guisa di una «figurata corona».⁴³

Il racconto prosegue con l'ingresso del duca a villa Contarini, dove a scortarlo si pararono quaranta alabardieri svizzeri in livrea verde e rossa e altrettanti carabinieri, mentre coloro che erano stati esclusi dal corteo assistevano dalle finestre del palazzo alla «magnifica comparsa»⁴⁴ dell'illustre ospite. Una volta condotto all'interno della villa, Piccioli descrive la visita delle stanze riservate all'illustre ospite, dove questi trovò ristoro per riparare i «sitibondi disaggi della stagione».⁴⁵ Giunta la sera, il duca venne scortato da sei staffieri al teatro delle Vergini, il cui ingresso era permesso alle sole dame del corteo. Per l'occasione fu presentato un dramma per musica, l'*Ermelinda*, anch'esso composto dal Piccioli e musicato da Domenico Freschi, maestro di cappella del duomo di Vicenza. All'allestimento della *mise en scène* furono preposte le fanciulle del Luogo delle Vergini, le quali svolsero le funzioni «de Cantanti, e dell'Orchestra copiosa d'i-

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ivi*, pp. 5r.-v.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ivi*, p. 5v.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² È possibile prendere visione di tale illustrazione acquerellata nell'apparato iconografico del presente contributo, alla fig. 1, gentilmente concessami dalla Biblioteca del Museo Correr.

⁴³ PICCIOLI, *L'orologio del piacere*, cit., pp. 5 r.-v.

⁴⁴ *Ivi*, p. 6r.

⁴⁵ *Ivi*, p. 8r.

stromenti d'arco, da tasto e da fiato, come per quello che riguarda la meccanica dell'altre sceniche operazioni». ⁴⁶

Terminata la rappresentazione musicale, il duca venne accompagnato attraverso un passaggio interno alle corsie poste a fianco della grande peschiera e da qui imbarcato su un piccolo bucintoro, capace di contenere ottanta persone, interamente ricoperto di velluto cremisino ricamato d'oro e addobbato con magnifiche tappezzerie, su cui sveltava il gonfalone di San Marco e lo stemma dei Brunswick. Spari di cannone a salve diedero il benvenuto e aprirono il banchetto che era stato apparecchiato con così sofisticate imbandigioni da stupire per «lo sfoggio ricchissimo d'Argenterie, e la vaghezza de pomposi trionfi». ⁴⁷ L'odore delle polveri da sparo venne poi ricoperto con «artificiosi odoriferi» in modo da non turbare la delibazione delle vivande: statue a grandezza naturale, erette per l'occasione e distribuite con «mirabile disposizione» su entrambe le sponde del corridoio acquatico, fornivano l'illuminazione necessaria a una «Scena di Fuoco» di cui reca traccia la terza tavola incisa del libro di festa. ⁴⁸

Non appena le imbarcazioni intrapresero la navigazione si udì «lo strepitoso rimbombo d'armonica Sinfonia, che con Trombe, ed altri stromenti d'ogni sorte, diede l'introduzione a una Serenata a quattro voci intitolata *Il Vaticinio della Fortuna*». ⁴⁹ La serenata, composta da Domenico Freschi per l'occasione, venne intonata dalle Putte contarine, collocate sul «Corridore» (il poggiolo contiguo all'acqua) e allettò per circa un'ora i convitati che assistevano allo spettacolo dall'interno delle imbarcazioni. Con somma perizia scenografica, fecero poi la loro comparsa tre diverse macchine che rappresentavano *Il corteo di Nettuno*: «la prima era figurata Nettuno assiso sopra una Conchiglia tirato da due Cavalli Marini; la seconda scortava Eolo a cavallo d'un Delfino, la terza rappresentava Amfitrite sopra d'altro Mostro consimile». ⁵⁰ Anche in questo caso, protagonisti del corteo mitologico marino, erano le fanciulle che, sopra gli apparati galleggianti, intonavano un altro «concerto sonoro di ripiena Sinfonia», ⁵¹ *La schiavitù fortunata di Nettuno*. Tale spettacolo marino si concluse a mezzanotte, con una nuova aria che avrebbe conciliato il riposo di Sua Altezza che veniva fatto sbarcare a terra e scortato nelle sue stanze.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Sui tali *trionfi* veneziani – sopravvivenza di una tradizione iconografica in auge un tempo nella corte bizantina – si veda il contributo di A. GRUBER, *La tradizione bizantina nell'arte della tavola veneziana*, in *Atlante tematico del barocco in Italia*, cit., pp. 314-316.

⁴⁸ PICCIOLI, *L'orologio del piacere*, p. 8v.

⁴⁹ *Ivi*, p. 10r.

⁵⁰ *Ivi*, p. 9r.

⁵¹ *Ibid.*

Il giorno successivo, l'8 agosto, il duca visitò il palazzo, scrigno di preziose sorprese disseminate in ogni angolo, dalla biblioteca provvista di una nutrita collezione di volumi musicali alla sala destinata al canto delle fanciulle e alla collezione di straordinari strumenti musicali posseduti da Contarini. Il banchetto che segue la visita delle stanze della villa si svolse nella Sala della Chitarra rovesciata, adornata per l'occasione con abbondanza di sete e arazzi. La mensa, a forma di ferro di cavallo, era stata sontuosamente imbandita e riservata soltanto agli ospiti più prestigiosi, mentre la nobiltà spettatrice godeva in piedi dello spettacolo offerto dalla vivacità scenografica, sonoramente arricchita dalla sinfonia delle Putte contarine che, protagoniste al pari del duca e del loro benefattore sia dei festeggiamenti che delle pagine de *L'orologio del piacere*, suonavano dalle balaustre superiori. A rimarcare la partitura intrinsecamente teatrale di questo libro di festa, poco prima della conclusione del banchetto, la comparsa di una macchina scenica in forma di mostro celeste che, muovendo la testa, le zanne e la coda, fu calata fino alla metà della sala per dispiegare le sue larghe ali sulle quali sedevano cinque fanciulle, *dramatis personae* dell'Eternità, dell'Idea, dalla Virtù, del Valore e della Grandezza nei «Musicali Applausi»⁵² tributati al duca e intitolati *Il ritratto della gloria donato all'eternità*.

A seguito della comparsa del mostro celeste, il duca fu nuovamente scortato all'esterno, per assistere a una naumachia sceneggiata lungo la grande peschiera, destinata a rappresentare, stavolta, i trionfi della Repubblica e delle truppe ducali in guerra contro il Turco, intitolata *Il preludio felice. Fortunato pressagio*. Mentre due fanciulle intonavano i versi del Piccioli, sulle acque della peschiera comparve la nave di Amurat Bascià, «gonfio di baldanzoso orgoglio»,⁵³ seguito dalla feluca del capitano Ibrahim giunto ad avvertirlo dell'arrivo della «Veneta Armata»,⁵⁴ guidata dal Capitano Generale da Mar Francesco Morosini che, unitamente alle truppe del duca tedesco, fecero colare a picco l'imbarcazione ottomana. Successivamente alla battaglia navale nella peschiera, al duca fu offerto lo spettacolo della corsa dei cavalli berberi (allora detti 'barbari' e impiegati assai spesso nelle gare a breve percorso). I cavalli, montati da nobili cavalieri, partivano dal fondo del lungo viale che conduceva alla villa, il cui cortile rappresentava l'arrivo. A questa prima corsa, illustrata nella tav. 6, seguì una gara di tiri a quattro e un'altra di tiri a due, mentre il pomeriggio fu allietato dalla rappresentazione nel piccolo teatro delle Vergini dell'*Alidaura*, nel corso della quale le giovani fanciulle si cimen-

⁵² Ivi, p. 14r.

⁵³ Ivi, p. 26r.

⁵⁴ *Ibid.*

tarono in un'esibizione canora in più lingue, tra cui l'ebraico, il tedesco, lo spagnolo, il francese e il greco.⁵⁵

Accomodato alla «pubblica mensa» allestita sul terrazzo che domina sul cortile della villa, il duca fu servito da alabardieri svizzeri e staffieri tedofori mentre assisteva all'ultima «meravigliosa comparsa»,⁵⁶ illustrata dall'ottava e ultima incisione. Preceduto da palafrenieri, con cinque cavalli bardati, scortato da quaranta alabardieri e cento picchieri, comparve un carro trionfale di diciassette piedi, decorato di stucchi dorati, specchi luminosi e trainato da sei destrieri il cui capo era ornato di piume. Il carro in cima raffigurava quattro cavalli in stucco, due dei quali marini, e sopra di essi quattro Figlie «pomposamente vestite»⁵⁷ intente a suonare le trombe, mentre una soltanto tra loro suonava i timpani. Le restanti fanciulle erano sedute sul carro, circondate dagli strumenti musicali, tre di esse impersonavano la Fama, l'Adria e il Merito e intonavano un'ode musicale destinata a suggellare la visita del duca a Piazzola, *Il merito acclamato*. «La rappresentanza poetica terminò col rimbombo di Viva universali, a quali fé tuono d'allegrezza lo scoppio di molti tiri»,⁵⁸ il carro trionfale usciva di scena, mutando improvvisamente lo stemma dei Contarini inquartato nello scudo gentilizio dei Brunswick.

L'ultimo giorno dei festeggiamenti, il 9 agosto, venne allietato da danze e balletti. Così, durante il ballo, profittando del favore delle tenebre, il duca partì dalla villa di Piazzola lasciandovi la propria corte a «proseguire le Danze all'uso di più Nationi per tutto il corso della Notte».⁵⁹ Il libro, alla cui appendice Piccioli colloca lo scambio epistolare di ringraziamento tra il duca e il procuratore, si conclude con una dichiarazione autoriale, datata 12 agosto 1685, in cui a Ernesto Augusto viene rivolto l'auspicio che «l'amenità di deliciosa Foresta, resa celebre dal suo soggiorno potrà numerar con la Fama l'hore segnate da questo Orologio negli immortali registri dell'Eternità».⁶⁰

Al lettore avvertito di oggi, per certi versi, tali resoconti potrebbero sembrare alquanto bizzarri, provando a immaginare la messa in scena di figuranti assoldati per inscenare battaglie navali scandite a ritmo di colpi di cannone a salve, fanciulle riciclate per rappresentazioni musicali, canore e teatrali atte a magnificare un principe-vescovo del Sacro Romano Impero, interessato a tessere una tela politico-diplomatica nello scacchiere europeo e mediterraneo, più

⁵⁵ Ivi, p. 36r.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Ivi, p. 36v.

⁵⁹ Ivi, p. 37r.

⁶⁰ Ivi, p. 39v.

che al finanziamento militare, pretestuosamente spiegato in ragione della liberalità principesca, delle imprese veneziane in Oriente. Se, invece, si guarda a queste rappresentazioni spettacolari come alla manifestazione più vitale di quel connubio di 'forme intermedie' tra l'*arte* e la *vita* di cui parlava Warburg,⁶¹ allora l'interpretazione dell'esperienza estetica che scandisce la vita culturale del pubblico dei teatri di Piazzola acquista un significato radicalmente diverso, indispensabile per la comprensione della storia della cultura seicentesca, di cui tali *festival books* costituiscono un rilevante capitolo.

Bibliografia

Manoscritti

ADSVe, *Consiglio dei X. Misti*, reg. XXXII.

BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 200.2.

Fonti a stampa e studi

L. BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1982.

B. BOLDUC, *La Fête imprimée. Spectacles et cérémonies politiques (1549-1662)*, Paris, Garnier, 2016.

P. CAMERINI, *Piazzola*, Milano, Alfieri & Lacroix, 1925.

R. DEKONINCK, A. GUIDERDONI, *L'image entre texte programmatique et performance festive. Le relations de fête au XVII^e, Le detours de l'illustration sous L'Ancien Régime*, édité par P. GIULIANI et O. LEPLATRE, «Cahiers du GADGES», 2014, 12, pp. 161-177.

R. DE MARCO, *Les seuils sensibles de l'expérience festive : du matériel à l'immatériel et inversement* in *Cultures du spectacle baroque. Cadres, expériences et représentations de solennités religieuses entre Italie et Ancient Pays-Bas*, édité par R. DEKONINCK et al., Rome, Belgisch Historisch Institut Rome, 2019, pp. 47-66.

E. GARBERO ZORZI, «Giostre di legni in mare». Le 'regate grandi' a Venezia dal tardo Seicento alla fine del Barocco, in *Atlante tematico del barocco in Italia. Le capitali della festa: Italia settentrionale*, a cura di M. FAGIOLO, Roma, De Luca, 2007, pp. 297-312. *Giuochi festivi, e militari, danze, serenate, machine, boscareccia artificiosa, Regatta solen-*

⁶¹ Sulla scia delle speculazioni articolate da Jacob Burckhardt in *Kultur der Renaissance* (*La civiltà del Rinascimento in Italia*, Firenze, Sansoni, 1929), Aby Warburg nel saggio sugli intermezzi fiorentini del 1589 identifica gli spettacoli pubblici tra Cinque e Seicento (come il carnevale, i tornei, le giostre, le regate) con delle vere e proprie 'forme intermedie' tra l'arte e la vita. Il corteggio mitologico, la processione allegorica, il pantheon di divinità che sfila e punteggia le feste di epoca rinascimentale e barocca fornivano, secondo il punto di vista dello storico dell'arte amburghese, una privilegiata occasione per vedere le figure pagane in carne e ossa. Il riferimento è al testo pionieristico degli studi sulle feste del rinascimento di A. WARBURG, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il 'Libro dei conti' di Emilio de' Cavalieri*, in Id., *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La nuova Italia, 1966, pp. 59-107.

- ne, et altri sontuosi apprestamenti di allegrezza esposti alla sodisfattione universale dalla generosità dell'A.S. D'Ernesto Augusto duca di Brunsvich, e Luneburgo, Prencipe d'Osnabruck, &c. Nel tempo di sua dimora in Venetia. Il tutto descritto, & espresso con sue figure dal d. Gio. Matteo Alberti medico di A.A.S. et alla medesima Altezza Serenissima consacrato, Venezia, Stamperia di Andrea Poletti, 1686.
- C. IVANOVICH, *Minerva al tavolino, lettere diverse di proposta, e risposta a varij personaggi, sparse d'alcuni componimenti in prosa, & in verso: nel fine le memorie teatrali di Venezia*, Venezia, Appresso Nicolò Pezzana, 1681.
- C. IVANOVICH, *Minerva al tavolino, lettere diverse di proposta, e risposta a varij personaggi, sparse d'alcuni componimenti in prosa, & in verso: con Memorie teatrali di Venezia*, Venezia, appresso Nicolò Pezzana, 1688.
- La fuga all'ozio che dimostra li virtuosi trattenimenti al soggiorno hauto dall'eccellenza del signor d. Tomaso Henriquez de Cabrera... Consacrate da s. e. il signor Marco Contarini procurator di S. Marco. Piazzola, nel Luoco delle Vergini, 1686.
- E. LANZA, «I principi di Brunsvich capitarono qui». *The Venetian Journeys of the Guelph Family in the 17th Century*, in *Musik und Vergnügen am Hohen Ufer. Fest- und Kulturtransfer zwischen Hannover und Venedig in der Frühen Neuzeit*, herausgegeben von S. MEINE, N. STROHMANN, Regensburg, Schnell & Steiner, 2016, pp. 165-172.
- N. MANGINI, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974.
- A. METLICA, *Lessico della propaganda barocca*, Venezia, Marsilio, 2022.
- F.M. PICCIOLI, *L'orologio del piacere: che mostra l'ore del dilettevole soggiorno hauto dall'altezza serenissima d. Ernesto Augusto, vescovo d'Osnabruck, duca di Bransuich, Luneburgo, &c. nel luoco di Piazzola di S.E. il signor Marco Contarini, procurator di S. Marco, consacrato all'a.s. dalla medesima eccellenza del dottor, Piazzola, nel Luoco delle Vergini*, 1685.
- F. ROSSI, *Introduzione a L'orologio del piacere del dott. Francesco Maria Piccioli*, Treviso, Canova, 2003, pp. 9-39.
- C. SORANZO, *La nascita del 'teatro alla veneziana'. Il primato dei teatri Tron e Michiel nell'invenzione dell'edificio teatrale nel XVI secolo*, «La rivista di Engramma», 2018, 152, pp. 35-52.
- L. URBAN, *Francesco Morosini: feste e memorie della campagna di Morea*, in *Venezia e la guerra di Morea. Guerra, politica e cultura alla fine del '600*, a cura di M. INFELISE e A. STOURAITI, Milano, Franco Angeli, 2005, pp. 325-337.
- O. VISENTINI, *Feste, musica e spettacoli in Villa Contarini a Piazzola sul Brenta (1679-86)*, in *Atlante tematico del barocco in Italia. Le capitali della festa: Italia settentrionale*, a cura di M. FAGIOLO, Roma, De Luca, 2007, pp. 341-347.
- T. WALKER, *Gli errori di 'Minerva al tavolino'*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di M.T. MURARO, Firenze, Olschki, 1976, pp. 7-16.
- A. WARBURG, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il 'Libro dei conti' di Emilio de' Cavalieri*, in ID., *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La nuova Italia, 1966, pp. 59-107.
- H. ZERNER, *Looking for the Unknowable: The Visual Experience of Renaissance Festivals*, in *Europa Triumphans: Court and Civic Festivals in Early Modern Europe*, ed. by J.R. MULRYNE et al., London, Ashgate, 2004, pp. 75-98.
- L. ZORZI, *Il teatro e la città: saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977.

La Francia

Renzo Guardenti

Note sull'apporto italiano in Francia nel primo Settecento tra provincia e Théâtre de la foire

La pagina web di un recente convegno, *Les Italiens dans la musique française*, organizzato dall'Opéra-Comique di Parigi, si apre sorprendentemente con la seguente domanda: «Que serait la musique française sans les Italiens?»,¹ quasi prendendo le distanze dal tradizionale sciovinismo transalpino. Se per quanto riguarda la musica la questione appare tutt'altro che peregrina, per ciò che concerne l'insieme delle arti della scena essa acquista una pregnanza ancora più forte: basti pensare infatti, nella lunga durata della storia, all'influenza esercitata sulla scena francese dagli anni Sessanta del Seicento fino alle soglie della Rivoluzione dalla prima² e poi dalla seconda Comédie-Italienne,³ per non parlare degli anni che intercorrono tra le due compagnie italiane, dalla soppressione dell'Ancien Théâtre Italien nel 1697 al ristabilimento a Parigi di una troupe italiana sotto la direzione di Luigi Riccoboni nel 1716, anni segnati dal progressivo e spesso accidentato sviluppo dei teatrini delle fiere parigine di Saint-Germain e di Saint-

¹ <https://www.opera-comique.com/fr/spectacles/les-italiens-dans-la-musique-francaise> (ultimo accesso: 21 agosto 2025), Colloque *Les Italiens dans la musique française* (13-14 giugno 2024, Parigi, Maison d'Italie/Cité Universitaire-Opéra Comique).

² Sull'Ancien Théâtre Italien cfr. almeno R. GUARDENTI, *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne* (1660-1697). *Storia, iconografia, pratica scenica*, Roma, Bulzoni, 1990, 2 voll.; V. SCOTT, *The Commedia dell'Arte in Paris*, Charlottesville, University of California Press, 1990; C. MAZOUER, *Le théâtre d'Arlequin. Comédies et comédiens italiens en France au XVII^e siècle*, Fasano, Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.

³ Oltre al classico X. DE COURVILLE, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII^e siècle: Luigi Riccoboni dit Léo. L'expérience française* (1716-1731), Paris, Droz, 1945, per un quadro più articolato sulla seconda Comédie-Italienne cfr. almeno E. DE LUCA, *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi* (1716-1762) / *Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris* (1716-1762), Paris, IRPMF, 2011: <https://api.nakala.fr/data/11280%2Fd28df67b/d7300be2848911f9e68c934cf26b6c0f55391ab1> (ultimo accesso: 21 agosto 2025) e il recentissimo *L'Apothéose d'Arlequin. La Comédie-Italienne de Paris: un théâtre de l'expérimentation dramatique au XVIII^e siècle*, a cura di E. DE LUCA e A. FABIANO, Paris, Sorbonne Université Presses, 2023.

Laurent, la cui attività fu caratterizzata, com'è ampiamente noto, già a partire dalla storiografia settecentesca,⁴ dal recupero, a vari livelli, della tradizione della prima Comédie-Italienne. Di questo periodo ricchissimo di contaminazioni e scambi di esperienze, anche se rimangono molti punti oscuri, tutto sommato possiamo dire che ne sappiamo abbastanza, e quindi siamo in grado di seguire sia le variegata e spesso conflittuali vicende delle imprese foraines nel quadro dello spettacolo parigino, sia la costituzione di un repertorio progressivamente influenzato dalla tradizione italiana, nonché i percorsi di quegli attori che dopo la chiusura dell'Ancien Théâtre Italien animarono la vita teatrale della provincia francese, contribuendo alla diffusione di modelli drammaturgici e spettacolari che, una volta reintrodotti a Parigi, fornirono alle compagnie foraines una spinta propulsiva considerevole, preparando al tempo stesso un terreno fertile alla successiva stabilizzazione della seconda Comédie-Italienne.

Occorre però precisare che determinare in maniera organica l'apporto italiano al teatro francese del primo Settecento non è un'impresa agevole, vuoi in primo luogo per la varietà e le articolazioni delle esperienze artistiche declinate lungo le direttrici della drammaturgia, dell'impresariato e delle pratiche attoriche, suscettibili di repentini quanto imprevisi adattamenti all'ambiente teatrale cui si rivolgevano, vuoi, conseguentemente, per una sorta di attitudine semplificatoria di una buona fetta degli studi, orientati ora a considerare in termini univoci ambiti in realtà fortemente eterogenei come quelli delle fiere di Saint-Germain e Saint-Laurent, ora ad analizzarne aspetti specifici, prevalentemente in termini drammaturgici, oppure a costruire una vera e propria mitologia dei teatri di fiera del primo Settecento, fondata sull'esaltazione dei conflitti tra i teatri ufficiali e le precarie formazioni foraines e sulla ripetizione in termini acritici di esiti storiografici di matrice settecentesca. È il caso della celeberrima affermazione dei fratelli Parfaict, destinata fatalmente ad essere ripresa da tutta la storiografia successiva:

La suppression de la Troupe des Comédiens Italiens, offrit un vaste champ aux Entrepreneurs des Jeux de la Foire, qui se regardant comme héritiers de leurs pièces de Théâtre, en donnèrent plusieurs fragmens à cette Foire, ajoutant à leur Troupe des Acteurs propres à le représenter. Le Public qui regrettoit les Italiens, courut en foule en voir les copies, & s'y divertit beaucoup.⁵

È evidente che questa nota lapidaria obbediva alla necessità di compendiare

⁴ Cfr. in particolare F. PARFAICT, C. PARFAICT, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire par un acteur forain*, Paris, Briasson, 1743, e le varie occorrenze contenute in C. PARFAICT, F. PARFAICT, Q. GODIN D'ABGUERBE, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Lambert, 1756, 6 voll.

⁵ PARFAICT, PARFAICT, *Mémoires*, cit., vol. I, p. 11.

in termini efficaci vicende tutt'altro che lineari, della cui complessità i *Mémoires* rendono pienamente conto, ma è altrettanto evidente che in molti casi la nota dei Parfait ha costituito l'ovvio, automatico incipit di molte storie del teatro forain. Non starò a ripercorrere in dettaglio la corposa letteratura critica dedicata al Théâtre de la Foire nel primo Settecento e mi limiterò a ricordare, quale esempio di questa tendenza, il saggio di Michèle Venard *La Foire entre en scène*,⁶ non certo recentissimo, ma nato metodologicamente vecchio già all'epoca della sua pubblicazione,⁷ non distinguendosi, in questo senso, dagli studi tardo-ottocenteschi sui teatri di fiera, spesso basati su una ricca e accattivante aneddotica che nel corso del tempo ha dato origine alla visione mitica del fenomeno.⁸ Ma una breve ricognizione sui principali contributi della più recente storiografia foraine, così come sugli studi dedicati agli attori italiani attivi in Francia nel primo scorcio del Settecento, si rende decisamente opportuna al fine di perimetrare l'ambito di intervento, anche in vista di ulteriori sviluppi della ricerca.

Come è anche logico che sia, l'influenza italiana sul teatro forain è stata oggetto, in primo luogo, degli studi di francesistica nostrani, a cominciare da quelli di Marcello Spaziani, tra i quali è doveroso ricordare almeno l'edizione di una scelta di commedie foraines,⁹ in larga parte tratta dalla raccolta *Le Théâtre de la Foire*,¹⁰ nonché i volumi *Don Giovanni dagli scenari dell'Arte alla "Foire"*¹¹ e *Gli Italiani alla "Foire"*:¹² studi pionieristici, cui va il merito di aver acceso l'interesse nei confronti della teatralità franco-italiana, seppur considerata prevalentemente nella sua specificità drammaturgica. I contributi di Spaziani ancora oggi costituiscono un punto di riferimento imprescindibile, insieme a un volume nato in seno alla sua scuola, *Alla Foire e dintorni*¹³ di Claudio Vinti, che fornisce un'importante mappatura critica della drammaturgia foraine dal 1700

⁶ Cfr. M. VENARD, *La Foire entre en scène*, Paris, Librairie Théâtrale, 1985.

⁷ Per una nota critica sul volume, cfr. R. GUARDENTI, *La foire des fautes*, «Biblioteca teatrale», n.s., 1989, 11, pp. 127-134.

⁸ Sulla questione e per un sintetico quadro della storiografia foraine tra Otto e Novecento, cfr. R. GUARDENTI, *Le fiere del teatro. Percorsi del teatro forain del primo Settecento. Con una scelta di commedie rappresentate alle Foires Saint-Germain e Saint-Laurent (1711-1715)*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 11-17.

⁹ Cfr. *Il teatro della "Foire". Dieci commedie di Alard, Fuzelier, Lesage, D'Orneval, La Font, Piron*, presentate da M. SPAZIANI, con una appendice musicale, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965.

¹⁰ Cfr. A.-R. LESAGE, J.-P. D'ORNEVAL, *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra Comique*, Paris, Ganeau-Gandouin, 1721-1734, 9 voll.

¹¹ Cfr. M. SPAZIANI, *Don Giovanni dagli scenari dell'Arte alla "Foire". Quattro studi con due testi forains inediti e altri testi italiani e francesi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1978.

¹² Cfr. M. SPAZIANI, *Gli Italiani alla "Foire"*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1982.

¹³ Cfr. C. VINTI, *Alla foire e dintorni. Saggi di drammaturgia foraine*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1990.

al 1721 e ricostruisce il repertorio degli anni 1737-1744. In un'ottica invece squisitamente storico-teatrale, tesa a mettere in luce le strutture drammaturgico-spettacolari del teatro di fiera e l'intricata rete di relazioni artistiche alla base dell'eredità italiana, oltre al già citato *Le fiere del teatro*,¹⁴ merita una particolare menzione il volume di Paola Martinuzzi dedicato a una formula tipica della produzione drammaturgica degli anni Dieci del secolo XVIII, quella delle *pièces par écriteaux*, cui l'autrice rivolge un'approfondita analisi, proponendo anche una significativa scelta di commedie *foraines*.¹⁵

Sul versante francese, vanno segnalate le limpide pagine che Martine de Rougemont ha dedicato ai teatri di Saint-Germain e di Saint-Laurent nel suo magistrale *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*,¹⁶ dove con grande lucidità metodologica veniamo messi in guardia dal rischio di considerare in termini anacronistici un fenomeno che trae la propria specificità dal *milieu* teatrale e culturale della Parigi del Settecento, di cui vengono evidenziate le strutture portanti, i processi produttivi, le contaminazioni di generi e forme spettacolari, i crocevia di presenze. Non saprei dire se le pagine dell'illustre studiosa francese siano state un diretto impulso allo sviluppo della ricerca sui teatri delle fiere parigine nell'ultimo scorcio del Novecento e nei primi anni Duemila, fatto sta che non si può non segnalare il corposo volume *Le Théâtre de la Foire. Des tréteaux aux boulevards*¹⁷ di Isabelle Martin, che copre l'intera parabola del fenomeno, così come non si possono tacere gli studi di David Trott, di cui qui ricordo soltanto *Théâtre du XVIII^e siècle. Jeux, écritures, regards*,¹⁸ il cui interesse per le fiere e per la teatralità di matrice italiana si è spesso disseminato in contributi in rivista e volumi collettanei.¹⁹ Di sicuro interesse sono inoltre gli studi e le attività del Centre d'Études des Théâtres de la Foire et de la Comédie Italienne (Cethefi)²⁰ dell'Université de Nantes creato da Françoise Rubellin, vivace cantiere di ricerca che negli ultimi venticinque anni si è distinto, oltre che per una serie di con-

¹⁴ Cfr. GUARDENTI, *Le fiere del teatro*, cit.

¹⁵ Cfr. P. MARTINUZZI, *Le 'pièces par écriteaux' nel teatro della Foire (1710-1715). Modi di una teatralità*, Venezia, Cafoscarina, 2007.

¹⁶ Cfr. M. DE ROUGEMONT, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1988, pp. 261-278.

¹⁷ Cfr. I. MARTIN, *Le Théâtre de la Foire. Des tréteaux aux boulevards*, Oxford, Voltaire Foundation, 2002.

¹⁸ Cfr. D.A. TROTT, *Théâtre du XVIII^e siècle. Jeux, écritures, regards. Essai sur les spectacles en France de 1700 à 1790*, Montpellier, Editions Espaces 34, 2000.

¹⁹ Per il dettaglio delle pubblicazioni di David Trott si rinvia alla bibliografia pubblicata nel volume in sua memoria: *Ris, masques et tréteaux. Aspects du théâtre du XVIII^e siècle. Mélanges en hommage à David A. Trott*, Études réunies et éditées par M.-L. GIROU SWIDERSKI, S. MASSÉ, F. RUBELLIN, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2008, pp. 371-376.

²⁰ Cfr. <http://cethefi.org/> (ultimo accesso: 21 agosto 2025).

vegni e seminari internazionali, anche per un'attività editoriale volta al recupero e alla pubblicazione del repertorio forain e franco-italiano ora sulla piattaforma *theaville*,²¹ ora mediante edizioni a stampa,²² nonché per una serie di tesi dottorali, tra le quali occorre citare, ai fini del nostro discorso, quella di Anastassia Sakhnovskaia-Pankeeva, *La Naissance des théâtres de la Foire*,²³ che a partire da un'accurata ricognizione della letteratura critica e sulla base di una puntigliosa messa in sequenza delle fonti attualmente disponibili, talvolta inedite, ci consente di seguire non solo le varie stagioni teatrali delle fiere di Saint-Germain e di Saint-Laurent, ma anche l'attività degli attori italiani nella provincia francese negli anni successivi alla chiusura della prima Comédie Italienne.²⁴ Un lavoro certamente importante, che proprio per la minuziosità delle informazioni da un lato è la prova tangibile dell'irriducibilità del fenomeno a soluzioni storiografiche definitive e omogenee, dall'altro si pone come utile 'serbatoio' per ricerche future, declinate soprattutto in termini di ripensamento critico dei dati raccolti. E per quanto riguarda l'attività teatrale al di fuori della capitale francese, non si può non ricordare il *work in progress* di *ThéPARis-France. Les Théâtres en France sous l'Ancien Régime: transversalité des pratiques, circulation des personnes, enjeux esthétiques et poétiques*, importante laboratorio di ricerca promosso dal Centre de Musique Baroque de Versailles, dall'Université Côte d'Azur e da Sorbonne Université sotto la direzione, rispettivamente per ciascuna delle tre istituzioni, di Barbara Nestola, Emanuele De Luca e Bénédicte Louvat: un cantiere che riapre, con rinnovata coscienza metodologica, le filiere di ricerca degli eruditi locali della fine dell'Ottocento e del primo Novecento, di cui hanno reso

²¹ Cfr. <http://www.theaville.org/kitesite/index.php> (ultimo accesso: 21 agosto 2025).

²² Cito a titolo di esempio *Théâtre de la Foire. Anthologie de pièces inédites 1712-1736*, sous la direction de F. RUBELLIN, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2005 e M.-A. LEGRAND, *La Française italienne*; DOMINIQUE, J.-A. ROMAGNESI, L. FUZELIER, *L'Italienne française*; J.-A. ROMAGNESI, *Le retour de la tragédie française*, présentation et édition de G. MAROT et T. NAKAYAMA, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2007.

²³ Cfr. A. SAKHNOVSKAIA-PANKEEVA, *La Naissance des théâtres de la Foire: influence des Italiens et constitution d'un répertoire*, Nantes, Université de Nantes, U.F.R. Lettres et Langues, École doctorale Sociétés, Cultures, Échanges, 2013.

²⁴ Sul tema, oltre al citato studio di Sakhnovskaia-Pankeeva, si vedano però C. MELDOLESI, *Il teatro dell'arte di piacere. Esperienze italiane nel Settecento francese*, «Teatro e Storia», III, 1988, 1, pp. 73-97; R. GUARDENTI, *Per le vie della provincia: i comici italiani e 'La vangeance de Colombine' di Nicolas Barbier*, «Biblioteca teatrale», n.s., 1992, 25, pp. 1-36; E. DE LUCA, *La circulation des acteurs italiens et des genres dramatiques dans la première moitié du XVIII^e siècle*, in *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique. Approches comparées (1669-2010)*, sous la direction de S. CHAOUCHÉ, D. HERLIN et S. SERRE, Paris, École des Chartes, 2012, pp. 241-249. Per una ulteriore sintesi, cfr. ancora A. SAKHNOVSKAIA-PANKEEVA, *De l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne à la nouvelle: une parenthèse provinciale et foraine*, in *L'Apothéose d'Arlequin*, cit., pp. 17-33.

conto gli studi, ancora oggi di capitale importanza, di Max Fuchs.²⁵ Da segnalare, in quest'ambito, gli interventi dedicati all'apporto italiano al teatro francese del secolo XVIII nelle sessioni di Lione²⁶ e Tolosa.²⁷ Non ultimi, i già citati atti del convegno per il tricentenario della seconda Comédie Italienne, *L'apothéose d'Arlequin*,²⁸ dove ovviamente il tema dell'italianità è centrale.

Questa rapida rassegna rende conto, anche agli occhi dei non specialisti, delle caratteristiche peculiari del campo di indagine: la precarietà dei teatri-ni di fiera, generata dalle frequenti e violente tensioni con i teatri ufficiali, e il continuo peregrinare sul territorio francese degli attori fuoriusciti dall'Ancien Théâtre Italien, costretti a riconvertirsi alle modalità produttive delle compagnie di giro, costituiscono una sorta di combinato disposto che, in virtù della capillare e spesso discontinua rete di relazioni tra i vari ambiti teatrali, aumenta il grado di difficoltà della ricerca e obbliga a specifiche focalizzazioni. Da questo punto di vista, gli anni tra il 1707 e il 1716 furono decisivi per la storia dei teatri delle fiere parigine di Saint-Germain e di Saint Laurent, e non solo perché questo periodo vide l'affermazione dei tre più importanti autori forains, Louis Fuzelier, Alain-René Lesage e Jacques-Philippe d'Orneval, ma anche, e forse soprattutto, perché furono questi gli anni in cui la cosiddetta eredità italiana si sedimentò definitivamente nei teatri di fiera, diventandone un vero e proprio elemento strutturale.²⁹ Non è certo il caso di ripercorrere in dettaglio questo processo, peraltro già noto anche grazie ai contributi fin qui citati, e semmai mi pare più opportuno rileggere alcuni episodi evidenziandone le problematiche soggiacenti, e precisando in termini generali che l'intero fenomeno necessita ancora di ulteriori approfondimenti, anche alla luce degli scambi di maestranze artistiche tra i differenti contesti teatrali del primo Settecento francese. Occorre

²⁵ Cfr. M. FUCHS, *La Vie théâtrale en province au XVIII^e siècle*, Paris, Droz, 1933; ID., *Lexique des troupes de comédiens au XVIII^e siècle*, Paris, Droz, 1944; ID., *La Vie théâtrale en province au XVIII^e siècle. Personnel et répertoire*, Paris, CNRS éditions, 1986.

²⁶ Cfr. R. GUARDENTI, *La Circulation des troupes italiennes en province entre XVII^e et XVIII^e siècle: le cas de 'La Vengeance de Colombine' de Nicolas Barbier* (ThéPARis-France, Séance n. 2, Lione, 16 marzo 2023), in *Les Théâtres en France sous l'Ancien Régime. La circulation des pratiques et des personnes entre Paris et les provinces*, a cura di E. DE LUCA, B. LOUVAT e B. NESTOLA, Paris, Garnier (in corso di stampa).

²⁷ Cfr. A. SAKHNOVSKAIA-PANKEEVA, *Circulation du répertoire italien et diffusion du modèle gherardien en province entre la fin du XVII^e et le début du XVIII^e siècle*, (ThéPARis-France, Séance n° 3 / Journée d'études, Tolosa, 11 maggio 2023), in *Les Théâtres en France sous l'Ancien Régime*, cit. (in corso di stampa).

²⁸ Cfr. *L'Apothéose d'Arlequin*, cit.

²⁹ Sulla diffusione in ambito forain della tradizione drammaturgica e performativa dell'Ancien Théâtre Italien, oltre che Sakhnovskaia-Pankeeva, *La Naissance des théâtres de la Foire*, cit., per una sintesi concettuale cfr. GUARDENTI, *Le Fiere del teatro*, cit., pp. 51-115.

infatti considerare la circolazione di attori, negli anni successivi alla chiusura della dell'Hotêl de Bourgogne, a vario titolo legati all'esperienza dell'Ancien Théâtre Italien: in primo luogo quelli della compagnia di Giuseppe Tortoriti – tra gli altri, Pietro Paghetti, Pierre-François Biancolelli, Charles-Virgile Romagnesi de Belmont, Charles Dolet e Antoine de la Place. Ma poi anche gli attori della troupe di Cadet, il macchinista dell'Ancien Théâtre Italien, tra i quali si distingue certamente Antoine Belloni, il futuro grande Pierrot delle foires. Tutte presenze che nel corso degli anni daranno vita a una vera e propria osmosi tra la vita teatrale della provincia e i teatri di Saint Germain e di Saint Laurent. Si registrano anche singole presenze, apparentemente svincolate dalle compagnie appena citate: è il caso ad esempio di Antonio Fracanzani – figlio di Michelangelo, il Pulcinella dell'Ancien Théâtre Italien – il quale lavorò con la compagnia di Christophe Selles ininterrottamente dal 1701 al 1709³⁰ ricoprendo il ruolo di Arlecchino nel quale fu particolarmente apprezzato dal pubblico, per poi recitare in provincia e cercare di entrare senza successo nella seconda Comédie Italienne alla morte di Pierre-François Biancolelli nel 1734.³¹ Ed è probabilmente a Fracanzani che si deve, proprio nel teatrino di Selles, l'inserimento di commedie desunte dal repertorio dei vecchi italiani. Al 1707 risalgono infatti le prime documentate notizie della rappresentazione di commedie riferibili all'Ancien Théâtre Italien: è il caso di *Pasquin et Marforio*,³² possibile adattamento forain dell'omonima pièce in tre atti di Charles-Rivière Dufresny e Claude-Ignace Brugière de Barante³³, messa in scena dalla troupe di Christophe Selles il 15 febbraio 1707, anche se, sulla scorta di una denuncia presentata nel 1702 dalla Comédie-Française, Alexandre Bertrand e Christophe Selles, all'epoca associati, avrebbero rappresentato una commediola intitolata *Grapignan*,³⁴

³⁰ Così riportano PARFAICT, PARFAICT, *Mémoires*, cit., vol. I, p. 25. Secondo Sakhnovskaia-Pankeeveva Fracanzani lasciò Selles alla fine della Foire Saint-Germain 1707 a seguito di un'aggressione subita da tre sicari ingaggiati da Selles e da sua moglie: cfr. SAKHNOVSKAIA-PANKEEVA, *La Naissance des théâtres de la Foire*, cit., vol. I, p. 128 e per la denuncia sporta da Fracanzani si veda il verbale del 20 febbraio 1707 (*Arch. des Commissaires n. 3827*), in É. CAMPARDON, *Les Spectacles de la Foire. Théâtres, Acteurs, Sauteurs et Danseurs de corde, Monstres, Géants, Nains, Animaux curieux ou savants, Marionnettes, Automates, Figures de cire et jeux mécaniques des Foires Saint-Germain et Saint-Laurent, des Boulevards et du Palais-Royal depuis 1595 jusqu'en 1791. Documents inédits recueillis aux Archives Nationales*, Paris, Berger-Levrail, 1877, vol. I, p. 337.

³¹ Cfr. PARFAICT, PARFAICT, *Mémoires*, cit., vol. I, p. 25.

³² Si veda il verbale del 15 febbraio 1715 (*Arch. des Commissaires n. 2467*), in CAMPARDON, *Les Spectacles de la Foire*, cit., vol. II, pp. 390-391.

³³ Cfr. C.-R. DUFRESNY, C.-I. BRUGIÈRE DE BARANTE, *Pasquin et Marforio médecins de mœurs*, in *Le Théâtre Italien de Gherardi, ou Recueil de toutes les Comédies et Scènes françaises jouées par les Comédiens Italiens du Roi pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, Paris, Cusson et Witte, 1700, to. VI, pp. 597-656.

³⁴ Cfr. SAKHNOVSKAIA-PANKEEVA, *La Naissance des théâtres de la Foire*, cit., vol. I, p. 173 e

forse un adattamento di *La Matrone d'Éphèse ou Arlequin Grapignan*³⁵ di Fatouville.

Ma il vero punto di svolta, decisivo per la definitiva sedimentazione della tradizione italiana avvenne nel 1708, quando Pierre-François Biancolelli³⁶ detto Dominique, figlio di Domenico Giuseppe, il celebre Arlecchino della prima Comédie Italienne e Arlecchino lui stesso, esordì alla Foire Saint-Laurent, ingaggiato da una delle storiche impresarie di fiera, la Veuve Maurice. I fratelli Parfaict, dando voce al sedicente attore forain 'estensore' dei *Mémoires pour servir à l'histoire du Théâtre de la Foire*,³⁷ dopo aver rievocato la carriera in provincia dell'attore franco-italiano al seguito della compagnia di Giuseppe Tortoriti,³⁸ ricordano così il debutto parigino di Biancolelli:

la Renommé qui prit soin de publier ses talens, comme Acteur, annonça en même tems qu'il s'était distingué comme Auteur dramatique, par des pièces qui avoient mérité les suffrages de tous le connoisseurs. Tant de mérites réunis, le fit souhaiter à Paris. La veuve Maurice lui fit des propositions si avantageuses, tant pour lui, que pour sa femme, que Dominique quitta la ville de Lion, où il sembloit s'être fixé depuis quelques années, & débuta à Paris au commencement de cette Foire par une pièce de trois actes, de sa composition, intitulée *Arlequin Gentil-Homme par hazard*. Je ne parlerai point des applaudissemens qu'il reçut, tant pour lui que pour son ouvrage ; tout le monde sçait qu'aucun Acteur Forain n'a joui d'une plus grande réputation.³⁹

P. BOURDIN, *Les curiosités à La Rochelle de la fin du XVII^e siècle à la Révolution*, in *Spectacles et artistes forains (XVII^e-XIX^e siècles). Identités, espaces et circulations*, sous la direction de P. BEAUCÉ, B. POROT et C. TRIOLAIRE, Reims, ÉPURE - Éditions et presses universitaires de Reims, 2024, p. 167.

³⁵ Cfr. N. DE FATOUVILLE, *La Matrone d'Éphèse ou Arlequin Grapignan*, in *Le Théâtre Italien de Gherardi*, cit., to. I, pp. 17-59.

³⁶ Su Pierre-François Biancolelli si vedano M. ORSINO, *Pierre-François Biancolelli dit Dominique-le-fils (1680-1734)*, Tesi di dottorato in Francesistica, Università degli Studi di Torino, ciclo V, 1993; ID., *Errances d'Arlequin: Pierre-François Biancolelli aux théâtres de la foire entre 1708 et 1717*, in *La Commedia dell'Arte, le théâtre forain et les spectacles de plein air en Europe, XVI^e-XVIII^e siècles*. Atti del convegno (Paris-Artenay, 27-30 settembre 1995), a cura di I. MAMCZARZ, Paris, Klincksieck, 1998, pp. 115-127; ID., *Les airs d'opéra dans les parodies lyriques au début du XVIII^e siècle: évolution d'une série*, in *Séries parodiques au siècle des Lumières*, a cura di S. MENMANT e D. QUÉRO, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, pp. 151-165.

³⁷ Cfr. PARFAICT, PARFAICT, *Mémoires*, cit., to. I, pp. 80-81.

³⁸ Sull'attività di Biancolelli in provincia si vedano DE LUCA, *La circulation des acteurs italiens et des genres dramatiques dans la première moitié du XVIII^e siècle*, cit.; SAKHNOVSKAIA-PANKEEVA, *De l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne à la nouvelle: une parenthèse provinciale et foraine*, cit.; R. GUARDENTI, *Su Pierre-François Biancolelli in arte Dominique: lo stato dell'arte e una commedia rappresentata in provincia*, «Drammaturgia», XXI, n.s. 11, 2024, pp. 230-246.

³⁹ PARFAICT, PARFAICT, *Mémoires*, cit., to. I, pp. 80-81.

Il brano dei Parfaict enfatizza le qualità di Pierre-François, evidenziando le doti di attore e sottolineando quelle di autore drammatico. Tuttavia, allo stato attuale delle nostre conoscenze, la produzione drammaturgica di Dominique fils al momento del suo ingresso alla Foire appare limitata a due sole pièces pubblicate a Nancy nel 1704, *La fête galante*⁴⁰ e *Les Amours d'Arlequin*,⁴¹ rappresentate a Lunéville alla corte di Leopoldo I di Lorena.⁴² Ma l'affermazione dei due eruditi settecenteschi, pur in assenza di ulteriori risconti, con ogni probabilità non si discosta dal vero, inducendoci ragionevolmente a ipotizzare che già a quell'altezza cronologica Biancolelli avesse maturato solide competenze drammaturgiche durante le lunghe peregrinazioni in provincia e in particolare a Lione, dove la troupe di Tortoriti, con la messa in scena de *La Vengeance de Colombine ou Arlequin Beau-Frère du Grand Turc*⁴³ nel 1703, aveva avviato una feconda collaborazione con l'avvocato Nicolas Barbier⁴⁴, membro dell'Académie des Beaux Arts di Lione e drammaturgo dilettante, una collaborazione continuata poi tra il 1707 al 1710, quando Pierre-François aveva portato in scena alcune pièces di Barbier, quali *L'Opéra interrompu*,⁴⁵ *La Fille à la mode*,⁴⁶ *L'Heureux naufrage*;⁴⁷ *Les Soirées d'été*.⁴⁸ La scelta della Veuve Maurice di reclutare Biancolelli a prima vista sembrerebbe azzardata, non solo per la giovane età di Dominique, ma anche perché, di lì a un anno, dopo la Foire Saint-Germain del 1709, l'impresaria avrebbe abbandonato le fiere parigine.⁴⁹ Ma a prescindere dalla fine della sua vicenda

⁴⁰ Cfr. P.-F. BIANCOLELLI, *La fête galante*, Nancy, Paul Barbier, 1704.

⁴¹ Cfr. P.-F. BIANCOLELLI, *Les Amours d'Arlequin*, Nancy, Paul Barbier, 1704.

⁴² Cfr. ORSINO, *Pierre-François Biancolelli dit Dominique-le-fils (1680-1734)*, cit., p. 21.

⁴³ Cfr. N. BARBIER, *La Vengeance de Colombine ou Arlequin beau-frère du Grand Turc. Comédie. Avec la Parodie de l'Opera de TANCREDE. Représentée a Lyon par la Troupe Italienne dans la Sale de l'Opera en Belle cour Le 13 juillet 1703*, A CONSTANTINOPLE, Chez IBRAHIM-BEK, Imprimeur ordinaire de Sa Hautesse & du Divan, derriere le Vieux Serail, au Croissant d'Argent, s.d. [ma: Lyon, 1703]. Sulla *Vengeance* si veda GUARDENTI, *Per le vie della provincia*, cit.

⁴⁴ Sul soggiorno lionese si veda in particolare J. RITTAUD-HUTINET, *Les comédiens italiens pendant l'exile*, in BIANCOLELLI, *La Promenade des Terreaux de Lyon*, a cura di G. COUTON, M. PRUNER e J. RITTAUD-HUTINET, Lyon, Centre d'Études et de Recherches Théâtrales - Université de Lyon II, 1977, pp. 7-21 e per un quadro générale del teatro a Lione si vedano di L. VALLAS, *Lyon au temps jadis. Le Théâtre et la ville 1694-1712*, Lyon, Cumin et Masson, 1919 e *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon, 1688-1789*, Lyon, P. Masson, 1932.

⁴⁵ Cfr. N. BARBIER, *L'Opéra interrompu*, comédie mise au théâtre par M. B***, Lyon, A. Périsse, 1707.

⁴⁶ Cfr. N. BARBIER, *La Fille à la mode*, comédie mise au théâtre par M. B*, Lyon, s.e., 1710.

⁴⁷ Cfr. N. BARBIER, *L'Heureux naufrage*, comédie mise au théâtre par M. B., Lyon, A. Briasson, 1710.

⁴⁸ Cfr. N. BARBIER, *Les Soirées d'été*, comédie mise au théâtre par Mr. B., s.l., s.e., 1710.

⁴⁹ Cfr. GUARDENTI, *Le Fiore del teatro. Percorsi del teatro forain del primo Settecento*, cit., pp. 43-44 e SAKHNOVSKAIA-PANKEEVA, *La Naissance des théâtres de la Foire*, cit., vol. I, pp. 232-234.

foraine, con l'ingaggio di Biancolelli la Veuve Maurice aveva in realtà dato prova di lungimiranza, reclutando un elemento capace di rivitalizzare il teatro di fiera sia in termini performativi che drammaturgici. Manca, a tutt'oggi, uno studio organico su Pierre-François Biancolelli attore,⁵⁰ che andrebbe condotto essenzialmente sulla base dell'analisi delle parti a lui destinate nelle varie commedie e oltre che sulle rare testimonianze riferibili alle sue interpretazioni. Mi limiterò tuttavia a ricordare che tra il 1708 e il 1716 Biancolelli fils recitò alle fiere parigine in ventidue commedie, di cui quattro anonime, sette di sua composizione, cinque di Lesage e sei di Fuzelier,⁵¹ diventando un punto di riferimento anche per due dei maggiori autori forains. Ma ciò che qui preme sottolineare è il ruolo svolto da Dominique come autore, capace di articolare una proposta drammaturgica variegata, alimentata in quegli stessi anni anche dall'alternanza tra l'attività presso le fiere parigine e quella in provincia, entrambe svolte seguendo la duplice, inscindibile declinazione della pratica attorica e della scrittura per la scena: un virtuoso processo di contaminazione tra la vita teatrale parigina e il resto della Francia. In quest'ottica andrebbe forse ribaltata la lettura di Orsino secondo la quale l'esperienza lionese dei primi anni del Settecento sarebbe stata per Biancolelli una sorta di apprendistato al seguito di Nicolas Barbier:⁵² vero semmai il contrario, visto che Dominique era in possesso dello *Scénario* del padre, inesauribile prontuario drammaturgico e scenico, e che insieme agli altri membri della troupe di Tortoriti era sicuramente veicolo del repertorio della vecchia compagnia italiana, di cui la produzione dell'avvocato Barbier, a cominciare dalla citata *Vangeance de Colombine* reca ampie tracce.

Durante gli anni di permanenza alle Foires Dominique compose sette commedie – otto, se gli attribuiamo anche un *Pasquin et Marforio* messo in scena presso Christophe Selles alla Foire Saint-Germain 1707 –:⁵³ *Arlequin Gentilhomme par hasard* (1708), *Arlequin Atys* (1710), *La Foire galante ou le mariage d'Arlequin* (1710), *Arlequin Prince et Paysan* (1712), *Arlequin fille malgré lui* (1713), *Les Deux Pierrots* (1714) e *Le qui pro quo* (1716).⁵⁴ Queste pièces pos-

⁵⁰ Biancolelli si distinse come Arlecchino in provincia e alle fiere; alla seconda Comédie Italienne, dopo l'insuccesso dell'esordio come Pierrot nel 1717, assunse la parte di Trivelino che mantenne fino alla morte nel 1734. Si segnala, per un rinvio a Biancolelli fils attore F. RUBELLIN, *Trivelin, de l'Ancien Théâtre Italien à Marivaux: interaction du rôle, de l'acteur et de l'auteur*, «Coulisses. Revue de théâtre», 2006, 34, pp. 153-170.

⁵¹ Per brevità rinvio al *Repertorio critico delle «pièces foraines»: 1700-1721*, in VINTI, *Alla foire e dintorni*, cit., pp. 121-145.

⁵² Cfr. ORSINO, *Pierre-François Biancolelli dit Dominique-le-fils (1680-1734)*, cit., p. 20 e ID., *Errances d'Arlequin* cit., pp. 117-118.

⁵³ Cfr. VINTI, *Alla foire e dintorni*, cit., p. 120.

⁵⁴ *Arlequin Gentilhomme par hasard*, *Arlequin Atys* e *Le qui pro quo* sono andate perdute; *La Foire galante ou Le Mariage d'Arlequin* compare a stampa in *Mémoires de Brazey*, s.l. [ma 1710],

sono essere considerate come parte del laboratorio drammaturgico messo in campo da Biancolelli in questo periodo. Vi sono titoli che paiono testimoniare direttamente la migrazione di testi da un ambiente teatrale all'altro, come *Arlequin Gentilhomme par hasard*, la pièce di esordio presso la Veuve Maurice, secondo alcuni ripresa da due canovacci facenti parte dello *Scénario* del padre di Dominique.⁵⁵ L'esemplare del 1708 non ci è pervenuto: si trattava forse di una composizione prototipica, plasmata secondo modelli forains, della commedia regolare in tre atti e versi che Biancolelli avrebbe pubblicato quattro anni dopo a Lione nell'edizione del *Nouveau Théâtre Italien*.⁵⁶ Il medesimo titolo, pur avendo vaghi punti di contatto con la stampa del 1711, ricompare anche nel manoscritto 25480⁵⁷ del Fonds Français della Bibliothèque Nationale de France, dove la commedia, definita «divertissement nouveau pour la Foire St. Germain de l'année 1714»,⁵⁸ si configura come «un opéra-comique en vaudevilles»,⁵⁹ segno, anche questo, dell'ineludibile processo di adattamento delle formule drammaturgiche alle *contraintes* dei contesti produttivi. Ma soprattutto, tra le pièces composte per la Foire si distinguono *Arlequin Athys* e *La Foire galante ou Le Mariage d'Arlequin*, rappresentate rispettivamente alla Foire Saint-Germain e Saint-Laurent del 1710 nei teatrini della Dame Baron, la figlia della Veuve Maurice, all'epoca associata con Guillaume Rauly. *Arlequin Athys* è andata perduta, ma i *Mémoires* dei fratelli Parfaict rendono comunque conto del successo dello spettacolo dovuto in larga parte a Dominique fils:

s.d., vol. III, pp. 331-374, mentre *Arlequin Prince et Paysan*, *Arlequin fille malgré lui*, *Les Deux Pierrots* sono contenute nel Ms. Fonds Français 9331. *Théâtre inédit de Biancolelli* conservato presso la Bibliothèque Nationale de France.

⁵⁵ Secondo ORSINO, *Errances d'Arlequin*, cit., p. 121, la commedia sarebbe un adattamento di *Arlechino creato re per ventura* (*Arlequin roi par hazard*), mentre per SAKHNOVSKAIA-PANKEEVA, *La Naissance des théâtres de la Foire*, cit., vol. I, p. 318 deriverebbe da *Le Monde renversé ou Arlequin jouet de la Fortune*. I due canovacci sono pubblicati in D. GAMBELLI, *Arlecchino a Parigi. Lo scenario di Domenico Biancolelli*, parte seconda, Roma, Bulzoni, 1997, rispettivamente alle pp. 503-506 e 597-606.

⁵⁶ Cfr. P.-F. BIANCOLELLI, *Arlequin Gentilhomme par hasard*, in *Nouveau Théâtre Italien, contenant, 'Le Prince Généreux, ou Le Triomphe de l'Amour'. 'La Femme Fidelle, ou les apparences trompeuses'. 'Arlequin Gentilhomme par hazard'. Comédies Mises au Théâtre, par Monsieur Dominique Biancolelli [sic]*, Paris, Jacques Édouard, 1712. VINTI, *Alla foire e dintorni*, cit., p. 122, segnala anche un'edizione singola della commedia (Lyon, Briasson, 1709).

⁵⁷ Cfr. Ms. Fonds Français 25480 (BNF), ff. 164-204. *Arlequin Gentilhomme par hasard* è preceduto dal prologo *La Fontaine de Sapience* (ff. 165-174), adattamento forain dell'omonima pièce di Brugière de Barante, attribuito a Biancolelli fils da SAKHNOVSKAIA-PANKEEVA, *La Naissance des théâtres de la Foire*, cit., vol. I, p. 315.

⁵⁸ Cfr. Ms. Fonds Français 25480, cit., f. 164.

⁵⁹ Cfr. SAKHNOVSKAIA-PANKEEVA, *La Naissance des théâtres de la Foire*, cit., vol. I, p. 315.

ARLEQUIN ATYS, Parodie en trois Actes, avec des agrémens de chants & de danses, de la Tragédie Lyrique de ce nom, qui fut très-applaudie. Tout contribua à cette réussite; la dépense que les Sieurs de *Bellegarde & Desguerroi*⁶⁰ firent pout orner la salle, la force du Jeu des Acteurs, & la liberté que Dominique avoit de parler & de chanter; tolerance qu'il s'étoit acquise par son nom & par ses talens, & qu'il conserva dans le tems où tous les autres Acteurs jouoient à la muette, & avec des écrivains.⁶¹

Al di là della benevola annotazione dei Parfaict, il dato interessante è che Biancolelli si produce nella parodia della tragedia in musica *Atys* di Quinault e Lulli. L'espedito della riduzione parodica sembrerebbe non essere stato episodico se è vero quanto risulta da un verbale del 6 febbraio 1710 redatto dal Commissario Daminois dello Châtelet di Parigi, sollecitato a intervenire al jeu de Paume du Bel Air della Dame Baron e di Raully dagli attori della Comédie-Française Dancourt e Villot Dufey:

Avons vu, après les danses de corde finies, représenter sur ledit théâtre, avec machines et changemens de décorations, un divertissement comique par différens acteurs et actrices, composé de parodies sur la plupart des airs de l'opéra de *Phaéton* et autres et de danses alternativement, partagé en prologue et actes suivis. Avons remarqué que les acteurs, dont les principaux sont: l'Arlequin, nommé Dominique, le Scaramouche, nommé Desgranges, le Pierrot, nommé Belloni, et le Bossu, nommé Bacquetti [*sic*], et les actrices forment entre eux des espèces de dialogues, se parlent et se répondent par lesdites chansons la plupart obscènes; que l'Arlequin et le Pierrot affectent, pour exciter les ris des spectateurs, en les chantant, des gestes et postures indécentes et scandaleuses; que lesdits acteurs et actrices chantent au son de l'orchestre, qui les accompagne, des chœurs et des duos, dansent par deux, par quatre et en plus grand nombre après avoir chanté et ce pendant tout le cours du divertissement, et qu'en fin d'icelui le Scaramouche a fait un compliment assez long et arrangé l'annonce du même divertissement pour le lendemain.⁶²

Il verbale fornisce indicazioni sulla performance di Biancolelli e sulla composizione della troupe, documentando così la presenza di attori legati all'ambito italiano, quali Desgranges, Belloni e Piero Paghetti, ma soprattutto, pur nella stringatezza della formulazione («composé de parodies sur la plupart des airs

⁶⁰ Jean Levesque, Sieur de Bellegarde, e Pierre-Eustache Desguerroi furono in realtà i due prestanome che rilevarono l'impresa della Veuve Maurice per consentire alla Dame Baron di svolgere la propria attività al riparo delle conseguenze provocate dalla disastrosa situazione economica del marito, l'attore della Comédie-Française Étienne Baron: cfr. CAMPARDON, *Les Spectacles de la Foire*, cit., vol. I, p. 114.

⁶¹ PARFAICT, PARFAICT, *Mémoires*, cit., vol. I, p. 108.

⁶² CAMPARDON, *Les Spectacles de la Foire*, cit., vol. II, p. 298-299.

de l'opéra de *Phaéton et autres*⁶³ et de danses alternativement, partagé en prologue et actes suivis ») mette in evidenza la struttura dello spettacolo. Con ogni probabilità la parodia delle arie del *Phaéton* di Quinault e Lulli non ha punti di contatto *Arlequin Phaéton*⁶⁴ di Palaprat, messa in scena dalla vecchia compagnia italiana nel 1692,⁶⁵ ma al di là delle possibili derivazioni ciò che preme qui sottolineare è il carattere 'miscelaneo' della rappresentazione, dove alla parodia del *Phaéton* si affiancano, secondo il verbale citato, anche parodie di altre opere alternate a danze, secondo una prassi drammaturgica e scenica riscontrabile non solo nelle commedie del *Théâtre Italien* di Gherardi, sia attraverso le cosiddette *revues-opérettes*, sia per la frequente presenza di inserti parodici, ma anche in uno dei più significativi episodi dell'attività degli attori italiani in provincia, la rappresentazione a Lione nel 1703 della già citata *Vangeance de Colombine* di Nicolas Barbier il cui terzo atto è costituito per larga parte dalla *Parodie* del *Tancrède* di Antoine Danchet e André Campra, per la cui composizione non si può certo escludere l'intervento del giovane Biancolelli, almeno come attivo consulente del volenteroso dilettante Barbier.⁶⁶ Ma in ogni caso, prescindendo dalla *Vangeance*, le agili e vivaci formule drammaturgiche della prima Comédie Italienne ben si prestavano a essere trasferite e adattate all'ambiente forain, che necessitava di un repertorio altrettanto agile e variato, contrassegnato da una sostanziale rapidità.⁶⁷ E che le parodie messe in scena alla Foire Saint-Germain del 1710 non siano state degli eventi occasionali, ma il frutto di una sia pur embrionale strategia, trova conferma nella Foire Saint-Laurent successiva, per quale Pierre-François compose *La Foire galante ou Le Mariage d'Arlequin*,⁶⁸ rivisitazione dell'*Europe galante* di Houdar de la Motte e Campra, alimentando così quello che in breve tempo sarebbe diventato uno dei tratti distintivi della sua attività di autore – basti pensare alla sua celeberrima *Agnès de Chaillot*,⁶⁹ parodia di *Ines de Castro* di Houdar de la Motte – e contribuendo così alla diffusione di una formula drammaturgica che tanta fortuna avrà nel teatro francese del Settecento.⁷⁰

⁶³ Il corsivo è mio.

⁶⁴ Cfr. J. PALAPRAT, *Arlequin Phaéton*, in *Le Théâtre Italien de Gherardi*, cit., to. III, pp. 405-488.

⁶⁵ Cfr. ORSINO, *Errances d'Arlequin*, cit., p. 122.

⁶⁶ Cfr. GUARDENTI, *Per le vie della provincia*, cit., p. 17 e ss.

⁶⁷ Cfr. GUARDENTI, *Le fiere del teatro*, cit., pp. 83-115.

⁶⁸ Su *La Foire galante* cfr. P. BEAUCÉ, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières. Évolution d'un genre comique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, pp. 177-178.

⁶⁹ Cfr. P.-F. BIANCOLELLI, *Agnès de Chaillot*, Paris, Flahaut, 1723.

⁷⁰ Sul tema, oltre a BEAUCÉ, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières*, cit., si veda almeno J. LE BLANC, *Avatar d'opéras. Parodies et circulation des air chantés sur les scènes parisiennes*, Paris, Garnier, 2014.

Bibliografia

Manoscritti

- P.-F. BIANCOLELLI, *Arlequin Gentilhomme par hasard*, in Ms. Fonds Français 25480. *Recueil de pièces du théâtre de la Foire et de parodies*, Bibliothèque Nationale de France, ff. 164-204.
- Ms. Fonds Français 9331. *Théâtre inédit de Biancolelli*, Bibliothèque Nationale de France.

Fonti a stampa e studi

- L'Apothéose d'Arlequin. La Comédie-Italienne de Paris: un théâtre de l'expérimentation dramatique au XVIII^e siècle*, a cura di E. DE LUCA e A. FABIANO, Paris, Sorbonne Université Presses, 2023.
- N. BARBIER, *L'Heureux naufrage*, comédie mise au théâtre par M. B., Lyon, A. Briasson, 1710.
- N. BARBIER, *L'Opéra interrompu*, comédie mise au théâtre par M. B***, Lyon, A. Périsset, 1707.
- N. BARBIER, *La Fille à la mode*, comédie mise au théâtre par M. B*, Lyon, s.e., 1710
- N. BARBIER, *La Vengeance de Colombine ou Arlequin beau-frère du Grand Turc. Comédie. Avec la parodie de l'Opera de TANCREDE. Représentée a Lyon par la Troupe Italienne dans la Sale de l'Opera en Belle cour Le 13 juillet 1703*, A CONSTANTINOPLE, Chez IBRAHIM-BEK, Imprimeur ordinaire de Sa Hautesse & du Divan, derriere le Vieux Serail, au Croissant d'Argent, s.d. [ma: Lyon, 1703].
- N. BARBIER, *Les Soirées d'été*, comédie mise au théâtre par Mr. B., s.l., s.e., 1710.
- P. BEAUCÉ, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières. Évolution d'un genre comique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, pp. 177-178.
- P.-F. BIANCOLELLI, *Les Amours d'Arlequin*, Nancy, Paul Barbier, 1704.
- P.-F. BIANCOLELLI, *La fête galante*, Nancy, Paul Barbier, 1704.
- P.-F. BIANCOLELLI, *Arlequin Gentilhomme par hasard*, Lyon, Briasson, 1709.
- P.-F. BIANCOLELLI, *La Foire galante ou Le Mariage d'Arlequin*, Opéra Comique par le Sieur Dominique Biancolelli, in *Mémoires de Brazey*, s.l., s.d. [ma 1710], vol. III, pp. 331-374.
- P.-F. BIANCOLELLI, *Nouveau Théâtre Italien, contenant, 'Le Prince Généreux, ou Le Triomphe de l'Amour'. 'La Femme Fidelle, ou les apparences trompeuses'. 'Arlequin Gentilhomme par hazard'. Comédies Mises au Théâtre, par Monsieur Dominique Biancolelli [sic]*, Paris, Jacques Édouard, 1712.
- P.-F. BIANCOLELLI, *Nouveau Théâtre Italien, composé par Monsieur Dominique Briancollelli [sic]*, Anvers, François Huissens, 1713.
- P.-F. BIANCOLELLI, *Agnès de Chaillot*, Paris, Flahaut, 1723.
- P.-F. BIANCOLELLI, *La Promenade des Terreaux de Lyon*, a cura di G. COUTON, M. PRUNER e J. RITTAUD-HUTINET, Lyon, Centre d'Études et de Recherches Théâtrales - Université de Lyon II, 1977.
- P. BOURDIN, *Les curiosités à La Rochelle de la fin du XVII^e siècle à la Révolution*, in *Spectacles et artistes forains (XVII^e-XIX^e siècles). Identités, espaces et circulations*, sous la

- direction de P. BEAUCÉ, B. POROT et C. TRIOLAIRE, Reims, ÉPURE - Éditions et presses universitaires de Reims, 2024, p. 161-186.
- É. CAMPARDON, *Les Spectacles de la Foire. Théâtres, Acteurs, Sauteurs et Danseurs de corde, Monstres, Géants, Nains, Animaux curieux ou savants, Marionnettes, Automates, Figures de cire et jeux mécaniques des Foires Saint-Germain et Saint-Laurent, des Boulevards et du Palais-Royal depuis 1595 jusqu'en 1791. Documents inédits recueillis aux Archives Nationales*, Paris, Berger-Levrail, 1877, 2 voll.
- X. DE COURVILLE, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII^e siècle: Luigi Riccoboni dit Lélío. L'expérience française (1716-1731)*, Paris, Droz, 1945.
- E. DE LUCA, *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762) / Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, Paris, IRPMF, 2011: <https://api.nakala.fr/data/11280%2Fd28df67b/d7300be2848911f9e68c934cf26b6c0f55391ab1> (ultimo accesso: 21 agosto 2025).
- E. DE LUCA, *La circulation des acteurs italiens et des genres dramatiques dans la première moitié du XVIII^e siècle*, in *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique. Approches comparées (1669-2010)*, sous la direction de S. CHAOUCHE, D. HERLIN et S. SERRE, Paris, École des Chartes, 2012, pp. 241-249.
- C.-R. DUFRESNY, C.I. BRUGIÈRE DE BARANTE, *Pasquin et Marforio médecins de mœurs*, in *Le Théâtre Italien de Gherardi, ou Recueil de toutes les Comédies et Scènes françaises jouées par le Comédiens Italiens du Roi pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, Paris, Cusson et Witte, 1700, to. VI, pp. 597-656.
- A.M. DE FATOUVILLE, *La Matrone d'Éphèse ou Arlequin Grapignan*, in *Le Théâtre Italien de Gherardi, ou Recueil de toutes les Comédies et Scènes françaises jouées par le Comédiens Italiens du Roi pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, Paris, Cusson et Witte, 1700, to. I, pp. 17-59.
- M. FUCHS, *La Vie théâtrale en province au XVIII^e siècle*, Paris, Droz, 1933.
- M. FUCHS, *Lexique des troupes de comédiens au XVIII^e siècle*, Paris, Droz, 1944.
- M. FUCHS, *La Vie théâtrale en province au XVIII^e siècle. Personnel et répertoire*, Paris, CNRS éditions, 1986.
- D. GAMBELLI, *Arlecchino a Parigi. Lo scenario di Domenico Biancolelli*, parte seconda, Roma, Bulzoni, 1997.
- R. GUARDENTI, *La foire des fautes*, «Biblioteca teatrale», n.s., 1989, 11, pp. 127-134.
- R. GUARDENTI, *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, iconografia, pratica scenica*, Roma, Bulzoni, 1990, 2 voll.
- R. GUARDENTI, *Per le vie della provincia: i comici italiani e 'La vengeance de Colombine' di Nicolas Barbier*, «Biblioteca teatrale», n.s., 1992, 25, pp. 1-36.
- R. GUARDENTI, *Le fiere del teatro. Percorsi del teatro forain del primo Settecento. Con una scelta di commedie rappresentate alle Foires Saint-Germain e Saint-Laurent (1711-1715)*, Roma, Bulzoni, 1995.
- R. GUARDENTI, *Su Pierre-François Biancolelli in arte Dominique: lo stato dell'arte e una commedia rappresentata in provincia*, «Drammaturgia», XXI, n.s. 11, 2024, pp. 230-246.
- R. GUARDENTI, *La Circulation des troupes italiennes en province entre XVII^e et XVIII^e siècle et La Vengeance de Colombine de Nicolas Barbier* (ThéPARis-France, Séance n. 2, Lione, 16 marzo 2023), in *Les Théâtres en France sous l'Ancien Régime. La circula-*

- tion des pratiques et des personnes entre Paris et les provinces*, a cura di E. DE LUCA, B. LOUVAT e B. NESTOLA, Paris, Garnier (in corso di stampa).
- J. LE BLANC, *Avatar d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes*, Paris, Garnier, 2014.
- M.-A. LEGRAND, *La Française italienne*; DOMINIQUE, J.-A. ROMAGNESI, L. FUZELIER, *L'Italienne française*; J.-A. ROMAGNESI, *Le retour de la tragédie française*, présentation et édition de G. MAROT et T. NAKAYAMA, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2007.
- A.-R. LESAGE, J.-P. D'ORNEVAL, *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra Comique*, Paris, Ganeau-Gandouin, 1721-1734, 9 voll.
- I. MARTIN, *Le Théâtre de la Foire. Des tréteaux aux boulevards*, Oxford, Voltaire Foundation, 2002.
- P. MARTINUZZI, *Le 'pièces par écrivains' nel teatro della Foire (1710-1715). Modi di una teatralità*, Venezia, Cafoscarina, 2007.
- C. MAZOUER, *Le théâtre d'Arlequin. Comédies et comédiens italiens en France au XVII^e siècle*, Fasano, Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.
- C. MELDOLESI, *Il teatro dell'arte di piacere. Esperienze italiane nel Settecento francese*, «Teatro e Storia», III, 1988, 1, pp. 73-97.
- M. ORSINO, *Errances d'Arlequin: Pierre-François Biancolelli aux théâtres de la foire entre 1708 et 1717*, in *La Commedia dell'Arte, le théâtre forain et les spectacles de plein air en Europe, XVI^e-XVIII^e siècles*. Atti del convegno (Paris-Artenay, 27-30 settembre 1995), a cura di I. MAMCZARZ, Paris, Klincksieck, 1998, pp. 115-127.
- M. ORSINO, *Les airs d'opéra dans les parodies lyriques au début du XVIII^e siècle: évolution d'une série*, in *Séries parodiques au siècle des Lumières*, ed. par di S. MENMANT et D. QUERO, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, pp. 151-165.
- M. ORSINO, *Pierre-François Biancolelli dit Dominique-le-fils (1680-1734)*, Tesi di dottorato in Francesistica, Università degli Studi di Torino, ciclo V, 1993.
- J. PALAPRAT, *Arlequin Phaéton*, in *Le Théâtre Italien de Gherardi, ou Recueil de toutes les Comédies et Scènes françoises jouées par le Comédiens Italiens du Roi pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, Paris, Cusson et Witte, 1700, to. III, pp. 405-488.
- F. PARFAICT, C. PARFAICT, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire par un acteur forain*, Paris, Briasson, 1743, 2 voll.
- F. PARFAICT, C. PARFAICT, Q. GODIN D'ABGUERBE, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Lambert, 1756, 6 voll.
- Ris, *masques et tréteaux. Aspects du théâtre du XVIII^e siècle. Mélanges en hommage à David A. Trott*, Études réunies et éditées par M.-L. GIROU SWIDERSKI, S. MASSÉ, F. RUBELLIN, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2008.
- J. RITTAUD-HUTINET, *Les comédiens italiens pendant l'exile*, in P.-F. BIANCOLELLI, *La Promenade des Terreaux de Lyon*, a cura di G. COUTON, M. PRUNER e J. RITTAUD-HUTINET, Lyon, Centre d'Études et de Recherches Théâtrales - Université de Lyon II, 1977, pp. 7-21.
- M. DE ROUGEMONT, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1988.
- F. RUBELLIN, *Trivelin, de l'Ancien Théâtre Italien à Marivaux: interaction du rôle, de l'acteur et de l'auteur*, «Coulisses. Revue de théâtre», 2006, 34, pp. 153-170.
- A. SAKHNOVSKAIA-PANKEEVA, *La Naissance des théâtres de la Foire: influence des Italiens*

et constitution d'un répertoire, Nantes, Université de Nantes, U.F.R. Lettres et Langues, École doctorale Sociétés, Cultures, Échanges, 2013.

- A. SAKHNOVSKAIA-PANKEEVA, *De l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne à la nouvelle: une parenthèse provinciale et foraine*, in *L'Apothéose d'Arlequin. La Comédie-Italienne de Paris: un théâtre de l'expérimentation dramatique au XVIII^e siècle*, a cura di E. DE LUCA e A. FABIANO, Paris, Sorbonne Université Presses, 2023, pp. 17-33.
- A. SAKHNOVSKAIA-PANKEEVA, *Circulation du répertoire italien et diffusion du modèle gherardien en province entre la fin du XVII^e et le début du XVIII^e siècle*, (ThéPARIS-France, Séance n° 3 / Journée d'études, Tolosa, 11 maggio 2023), in *Les Théâtres en France sous l'Ancien Régime. La circulation des pratiques et des personnes entre Paris et les provinces*, a cura di E. DE LUCA, B. LOUVAT e B. NESTOLA, Paris, Garnier (in corso di stampa)
- V. SCOTT, *The Commedia dell'Arte in Paris*, Charlottesville, University of California Press, 1990;
- M. SPAZIANI, *Don Giovanni dagli scenari dell'Arte alla "Foire". Quattro studi con due testi forains inediti e altri testi italiani e francesi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1978.
- M. SPAZIANI, *Gli Italiani alla "Foire"*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1982.
- Il Teatro della "Foire". Dieci commedie di Alard, Fuzelier, Lesage, D'Orneval, La Font, Piron*, presentate da M. SPAZIANI, con una appendice musicale, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965.
- Théâtre de la Foire. Anthologie de pièces inédites 1712-1736*, sous la direction de F. RUBELLIN, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2005.
- D. TROTT, *Théâtre du XVIII^e siècle. Jeux, écritures, regards. Essai sur les spectacles en France de 1700 à 1790*, Montpellier, Editions Espaces 34, 2000.
- L. VALLAS, *Lyon au temps jadis. Le Théâtre et la ville 1694-1712*, Lyon, Cumin et Masson, 1919.
- L. VALLAS, *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon, 1688-1789*, Lyon, P. Masson, 1932.
- M. VENARD, *La Foire entre en scène*, Paris, Librairie Théâtrale, 1985.
- C. VINTI, *Alla foire e dintorni. Saggi di drammaturgia foraine*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1990.

Emanuele De Luca

La Comédie-Italienne di Parigi nel Settecento: evoluzione di una struttura amministrativa e artistica (parte prima)

1. Dal capocomicato alla société

Lo studio della (ri)fondazione e dell'evoluzione della Comédie-Italienne di Parigi nel corso del Settecento permette di illustrare il passaggio dell'organizzazione amministrativa di una troupe, basata sul modello tipico delle tradizionali compagnie dell'Arte, a una gestione moderna, di stampo francese, di una sala teatrale permanente, inserita in un contesto cittadino (e nazionale) regolamentato. Le corrispondenze degli attori e del capocomico Luigi Riccoboni, i *Registres* del teatro,¹ le minute notarili e le *ordonnances* dei *Menus Plaisir* permettono di leggere la storia di questo passaggio, avvenuto tra il 1716, alla riapertura dell'Hôtel de Bourgogne, e il 1762, anno dell'acquisto del *bail* dell'*opéra-comique* da parte degli *Italiens*. L'acquisto fu il frutto di un progetto dell'*Intendant des Menus Plaisir* Papillon de la Ferté, che da due anni si occupava dei teatri parigini, ma era maturato tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta del Settecento, grazie anche ai nuovi protagonisti della Comédie-Italienne, maggiormente orientati verso il repertorio musicale del teatro, come Charles-Simon Favart e Jean-Baptiste-François Dehesse.²

¹ Conservati alla Bibliothèque-musée de l'Opéra di Parigi (BnF) sotto la collocazione Th. OC.

² Per la storia e il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi rimando ai più recenti lavori: E. DE LUCA, *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762)*, Paris, IRPMF, 2011, <https://api.nakala.fr/data/11280%2Fd28df67b/d7300be2848911f9e68c934cf26b6c0f55391ab1> (ultimo accesso: 30 giugno 2025); ID., «Un uomo di qualche talento». *François Antoine Valentin Riccoboni (1707-1772): vita, attività teatrale, poetica di un attore-autore nell'Europa dei Lumi*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2015; A. FABIANO, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni. De la commedia dell'Arte à l'opéra-comique, une dramaturgie de l'hybridation au XVIII^e siècle*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2018; *L'Apothéose d'Arlequin. La Comédie-Italienne de Paris: un théâtre de l'expérimentation dramatique au XVIII^e siècle*, sous la direction de E. DE LUCA et A. FABIANO, Paris, Sorbonne Université Presses, 2023.

Al suo arrivo a Parigi, il 18 maggio 1716, la nuova troupe, voluta dal Reggente Philippe d'Orléans alla morte di Luigi XIV, era composta da undici membri più un cantante, secondo il modello tipico delle formazioni italiane, create per eseguire un repertorio di commedie all'improvviso: due coppie di innamorati (Luigi Riccoboni, Lelio, e Elena Balletti, Flaminia; Giuseppe Balletti, Mario, e Silvia Benozzi, Silvia), due vecchi (il Dottore Francesco Materazzi e il Pantalone Pietro Alborghetti), due servitori (lo Scapino Giovanni Bissoni e l'Arlecchino Tommaso Vicentini), una cameriera (Margherita Rusca, Violetta), uno Scaramuccia (Giacomo Raguzzini), una cantatrice (Ursula Astori) e un cantante a stipendio (Fabio Sticotti) per i *divertissements*. Il gruppo era gestito secondo il sistema capocomicale italiano, in cui il capo assoluto della compagnia era Luigi Riccoboni.³ Si trattava del sistema che aveva governato lo stabilizzarsi della vecchia troupe della Comédie-Italienne tra il 1660 e il 1697 e, generalmente, le compagnie che avevano soggiornato in Francia fin dall'ultimo scorcio del XVI secolo.

Nel settembre del 1716, Luigi Riccoboni, in collaborazione con i compagni, redasse un regolamento in forma di statuto che venne firmato dal duca d'Orléans e che gli affidava il potere assoluto sulla compagnia, sul repertorio, sulla scelta degli attori e la distribuzione delle parti:

Il distribuera à son plaisir les rôles aux acteurs selon leurs habilités, sans qu'il aye personne qui puisse luy contredire, seule et nécessaire autorité qui est réservée au chef de la troupe, et qui est insérée et confirmée dans les articles d'Italie par toute la troupe, unanimement accordés et tout cela pour le bien de la Comédie et du public.⁴

La gestione delle spese era demandata al resto della compagnia. Bissoni avrebbe tenuto la cassa per le spese ordinarie (artt. 3 e 6), mentre Alborghetti e Materazzi si sarebbero occupati di quelle relative alle nuove commedie (art. 6). Un quarto compagno si sarebbe loro affiancato, nominato a turno ogni mese, a controllare i conti generali, per garantire che tutti i membri fossero partecipi

³ La volontà di un potere assoluto nella guida della compagnia emerge chiaro negli articoli fatti firmare in Italia agli attori dal principe Antonio Farnese, certamente suggeriti dallo stesso capocomico, editi in parte da É. CAMPARDON, *Les Comédiens du Roi de la Troupe Italienne pendant les deux derniers siècles*, Paris, Berger-Levrault, 1880, 2 voll. (ed. consultata: Genève, Slatkine Reprints, 1970), vol. II, pp. 231-235. Per l'elenco e la riesamina di tutti gli statuti e regolamenti, si veda anche X. DE COURVILLE, *Un apôtre de l'art du Théâtre au XVIII^e siècle: Luigi Riccoboni dit Lelio. L'expérience française (1716-1731)*, Paris, Droz, 1945, pp. 26-40 e 281-283 e E. DE LUCA, *Luigi Riccoboni e la gestione della Comédie-Italienne di Parigi (1728-1736): Memorie e documenti inediti*, «Studi goldoniani», XIX, n.s. 11, 2022, pp. 34-48.

⁴ Cit. in CAMPARDON, *Les Comédiens du Roi de la Troupe Italienne*, cit., vol. II, p. 236.

all'impresa. Un'assemblea mensile avrebbe ratificato il *budget*, approvato i conti e accettato a maggioranza le nuove *pièces* (art. 8). Uniche escluse le donne che non avevano diritto di voto né la possibilità di proporre o lamentarsi (art. 4):

Que toute dépense à faire soit accordée par l'assemblée à la pluralité des voix, de façon que de huit camarades, ne comptant pas les femmes qui n'auront jamais de voix dans les assemblées et qui ne pourront jamais faire de propositions ni se plaindre, de huit camarades donc, pour la pluralité des voix, cinq suffisent pour l'emporter sur les trois qui ne seront pas du même sentiment des autres.⁵

In realtà anche la gestione finanziaria cadeva sotto il controllo del capocomico: liberato dal fardello amministrativo,⁶ presente invece nelle disposizioni prese in Italia, il suo compito era *in primis* quello di definire e accrescere il repertorio del teatro,⁷ ma questo non implicava la rinuncia a intervenire negli affari finanziari per volontà personale o su richiesta dei compagni, «étant toujours maître de le faire ou de ne pas le faire».⁸ Per quanto riguarda la distribuzione degli incassi, il regolamento firmato a Parigi non ne faceva menzione, ma in Italia, negli articoli proposti ad Antonio Farnese prima della partenza, Riccoboni stabiliva che essi sarebbero stati divisi equamente tra gli attori: nessun privilegio per sé come autore e per «l'inspection et la charge du décorateur», né per Flaminia, sua moglie, per il suo ruolo di «trouve-robbe» e per i suoi balletti.⁹ Tali disposizioni erano state stabilite con l'approvazione di Rouillé de Coudray, consigliere di stato e direttore generale delle finanze,¹⁰ e a dispetto delle mire di Giovan Battista Costantini, l'Octave dell'*ancienne troupe* della Comédie-Italienne, che aveva cercato, in un primo momento, di avere un posto nella nuova compagnia, di accaparrarsi cioè la gestione delle decorazioni, delle danze e «l'inspection de l'orchestre et la musique»,¹¹ ma soprattutto di imporre un governo della compagnia di tipo decisamente democratico, dove tutte le decisioni sarebbero state prese alla maggioranza dei voti. Formula decisamente inaccettabile per l'autoritario capocomico. E non solo perché egli aveva la ferma volontà di dirigere personalmente il gruppo, ma anche perché ciò era asservito all'intento di portare a compimento in Francia il suo tentativo di rinnovamento del teatro

⁵ Ivi, p. 236.

⁶ Cfr. DE COURVILLE, *Un apôtre de l'art du Théâtre*, cit., p. 35.

⁷ «Se donnant donc ledit Lélío à ce seul emploi qui est de beaucoup de peine et de travail» (in CAMPARDON, *Les Comédiens du Roi de la Troupe Italienne*, cit., vol. II, p. 236).

⁸ Ivi, p. 235.

⁹ Ivi, p. 232.

¹⁰ Cfr. DE COURVILLE, *Un apôtre de l'art du Théâtre*, cit., p. 37.

¹¹ Ivi, p. 29-30.

italiano, rappresentando anche commedie regolari e tragedie. Volendo prendere le distanze dall'*ancienne troupe* della Comédie-Italienne, Riccoboni riusciva a estromettere Giovan Battista Costantini, che ne rappresentava certamente il più diretto erede.¹²

A Parigi però, i comici si ritrovarono con un debito di 100.000 *livres* contratto per il restauro dell'Hôtel de Bourgogne che era rimasto chiuso dal licenziamento della precedente troupe nel 1697.¹³ Dopo tre anni di attività, decisero di estinguere il debito versando 8.000 *livres* a testa, con i proventi degli spettacoli e a detrimento dei guadagni personali.¹⁴ Per non perdere definitivamente la somma stabilirono, con un *Acte de société* firmato presso lo studio del notaio Gailhardie il 13 dicembre 1719,¹⁵ di conformarsi alla prassi degli attori francesi, di considerare, cioè, le somme versate come quote di partecipazione a una società per un totale di 12 parti (nel 1717 Pierre-François Biancolelli era intanto entrato in compagnia),¹⁶ quote che sarebbero state loro restituite al momento del ritiro, o cedute agli eredi in caso di morte. I nuovi attori avrebbero a loro volta versato la stessa somma e, se ci fosse stato bisogno di aumentare la troupe di uno o più commedianti, questi avrebbero creato un nuovo fondo se ricevuti a parte intera, o in proporzione se ricevuti a mezza parte o meno. I guadagni ottenuti dagli spettacoli in teatro e a corte non sarebbero più stati divisi in parti uguali, ma in proporzione alle quote di partecipazione di ognuno. I nostri comici insomma, per espressa volontà,¹⁷ dettero alla loro impresa un assetto societario basato sul sistema francese delle parti.¹⁸ Essi fecero come avevano fatto i colleghi della *rive*

¹² Su tutta la vicenda cfr. ivi, pp. 27-36.

¹³ Cfr. R. GUARDENTI, *Gli Italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, Bulzoni, 1990, 2 voll.

¹⁴ La quota di 8.000 lire fu ottenuta diminuendo il debito a 96.000 *livres* e dividendolo per dodici parti, corrispondenti al numero degli attori dopo l'ingresso di Pierre-François Biancolelli: cfr. CAMPARDON, *Les Comédiens du Roi de la Troupe Italienne*, cit., vol. II, p. 242.

¹⁵ L'omologazione dell'atto a opera del Parlement de Paris è pubblicato ivi, pp. 239-245.

¹⁶ Figlio del famoso Dominique, Arlecchino dell'Ancienne troupe della Comédie-Italienne. Si veda E. DE LUCA, *La circulation des acteurs italiens et des genres dramatiques dans la première moitié du XVIII^e siècle*, in *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique (1672-2010): approches comparées*. Actes du colloque international et interdisciplinaire (Paris, 2-4 décembre 2010), édité par S. CHAOUCHE, D. HERLIN et S. SERRE, Paris, École nationale des Chartes, 2012, pp. 241-255 e R. GUARDENTI, *Su Pierre-François Biancolelli detto Dominique: lo stato dell'arte e una commedia rappresentata in provincia*, «Drammaturgia», XXI, n.s. 11, 2024, pp. 229-246.

¹⁷ «Les comparans après avoir délibéré à plusieurs fois, ont cru qu'ils ne pourroient mieux faire que de se conformer à ce qui a été fait dans la troupe françoise de l'agrément du Roi Louis XIV de glorieuse mémoire, par plusieurs actes de société faits entre les comédiens françois»: in CAMPARDON, *Les Comédiens du Roi de la Troupe Italienne*, cit., vol. II, p. 242.

¹⁸ Successivamente alla riunificazione della troupe dell'Hôtel de Guénégaud e dell'Hôtel de Bourgogne e all'attribuzione del *privilège du roi* che fondava la Comédie-Française nel 1680, gli

gauche tra il 1687 e il 1692, quando avevano deliberato per estinguere i debiti dovuti all'acquisto del lotto in rue des Fossés-Saint-Germain (il *jeu de paume de l'Étoile* e pertinenze) per costruire il loro nuovo teatro.¹⁹ Da semplici attori, gli *Italiens*, come prima i *Français*, divennero veri e propri azionisti che avevano nell'Hôtel de Bourgogne, nel repertorio e in sé stessi un capitale da far fruttare.

Tuttavia, un elemento separava ancora la nuova gestione dal modello francese, ovvero le prerogative che Luigi Riccoboni continuava a tenere per sé. Egli aveva ancora la mano sulla gestione finanziaria della Comédie-Italienne e sulla scelta del repertorio, restando il direttore assoluto del teatro, ciò che manteneva la Comédie in una situazione in realtà ibrida tra regime capocomicale e gestione societaria.

Se l'atto del 1719 era il frutto di un problema contingente, legato alle difficoltà economiche, vale però sottolineare anche un altro aspetto estremamente significativo del documento e che emerge chiaro se allarghiamo lo sguardo dall'alto su tutta la storia delle truppe italiane in Francia, e cioè la perdita del carattere itinerante proprio delle compagnie capocomicali dell'Arte. Essa era già iniziata con lo stabilizzarsi della precedente formazione della Comédie-Italienne e aveva segnato una prima transizione/trasformazione tra la gestione tipica italiana e un modello parigino legato allo status di teatro permanente e di repertorio. Tale struttura era quella voluta da Luigi XIV per la Comédie-Française nel 1680, ma si inseriva in un percorso iniziato almeno nel 1629, quando il Conseil du roi, sotto Luigi XIII, toglieva ai Confrères de la Passion la gestione diretta dell'Hôtel de Bourgogne e permetteva alla compagnia di Bellerose (Pierre Le Messier) – che poteva fregiarsi del titolo di *troupe du roi* – di installarsi in modo permanente.²⁰ Se nelle pratiche itineranti, la mancanza di guadagni poteva giustificare l'abbandono di una piazza, di un mercato, o anche di una corte, la permanenza stabile in una sala, in una città, con un pubblico sostanzialmente lo stesso, e ghiotto di novità, imponeva, a parte un rinnovamento costante del repertorio, anche soluzioni diverse di controllo delle finanze, e nuovi modelli

attori sottoscrissero una serie di atti che strutturavano la troupe in una *société* gestita in maniera democratica. Gli *actes de société* indicati da LEMOYNE DES ESSART, in *Les trois Théâtres de Paris*, Paris, Lacombe, 1777, pp. 51-112, sono del 1681, 1685-1686, 1687, 1692, 1705 e 1735. Viene qui inoltre commentato l'ultimo atto del 1758: pp. 82-112. Sulla struttura societaria della Comédie-Française cfr. almeno É. CAMPARDON, *Les Comédiens du Roi de la Troupe Française pendant les deux derniers siècles: documents inédits recueillis aux Archives Nationales*, Paris, H. Champion, 1879 e M. DE ROUGEMONT, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1996, pp. 242-247.

¹⁹ Cfr. DES ESSART, *Les trois Théâtres de Paris*, cit., pp. 53-55; *La représentation théâtrale en France au XVII^e siècle*, édité par P. PASQUIER et A. SURGERS, Paris, Armand Colin, 2011, pp. 57-60.

²⁰ Cfr. W. DEIERKAUF-HOLSBOER, *Le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, Nizet, 1968, pp. 128-142; *La représentation théâtrale en France au XVII^e siècle*, cit., p. 25. In quello stesso anno Charles Le Noir fondava il Théâtre du Marais.

di gestione. La trasformazione della compagnia in *société* fu dunque, non solo l'effetto dei debiti, ma anche della stanzialità della troupe. Le due cose essendo strettamente legate fra loro.

Tale processo, che si può definire nei termini di una francesizzazione gestionale della compagnia, confermò il suo assetto nel 1723 quando i comici furono naturalizzati francesi mentre, morto Philippe d'Orléans, Luigi XV attribuiva loro il titolo di *Comédiens ordinaires du roi*, con una pensione annua di 15.000 *livres*. La Comédie-Italienne, già passata nel 1718 sotto il diretto controllo dei Gentilshommes de la Chambre du Roi, dopo il ritiro di Rouillé de Coudray, andava a costituire, con l'Académie royale de musique e la Comédie-Française, il terzo polo dei teatri sovvenzionati e protetti direttamente dal re. L'attività del teatro si veniva a inscrivere così in una congiuntura tripartita di forze, spesso in tensione. Da un lato vi era lo stretto controllo dei Gentilshommes de la Chambre, che rappresentavano il potere istituzionale e il controllo del sovrano. Erano loro ad approvare, o perfino imporre, debutti, *retraites* e quant'altro. Ma soprattutto erano loro ad attribuire le parti nella società e ad accordarne eventualmente di ulteriori. Dall'altro, vi erano gli attori che possedevano una parte della società e, tra le due istanze, vi era il direttore, Luigi Riccoboni, che era anche autore e attore e che conservava tutte le prerogative dei capocomici italiani in quanto a scelte del repertorio e al controllo e gestione degli incassi.

2. Società republicaine à la pluralité des voix

È solo dopo il 1729, al momento del ritiro definitivo di Riccoboni, che la Comédie-Italienne si trasforma definitivamente in una società gestita in maniera democratica o, meglio, come si diceva allora, «republicaine». Quando Riccoboni lascia le scene, la figura del capocomico/direttore-attore-autore della compagnia non è più rimpiazzato.

Ciò porta a due conseguenze immediate: la prima è relativa a un peso maggiore delle donne in seno alla conduzione del teatro; la seconda riguarda un profondo cambiamento sul piano drammaturgico. Il repertorio della Comédie-Italienne si aprì definitivamente alle scelte della collettività degli attori e alla *pluralité des voix*, permettendo lo sviluppo senza freni di nuove forme spettacolari, tra cui quelle musicali, che non avrebbero sempre corrisposto alle velleità riformatrici ed erudite dell'ormai ex-capocomico.

Per quanto riguarda il primo punto mi limito ad accennare al caso di Silvia che era divenuta la *vedette* del teatro e protagonista indiscussa dell'Hôtel de Bourgogne, in particolare dopo il debutto di Marivaux all'inizio degli anni Venti. La sua posizione si trovò rafforzata dopo il ritiro di Lelio. Fu lei a recitare il *compliment*

per ingraziarsi il pubblico alla riapertura del teatro il 2 maggio 1729, e fu la prima donna incaricata di questo compito, come annunciò all'uditorio quella sera:

MESSIEURS,

C'est une femme qui s'est chargée de l'honneur & du risque de vous adresser la parole. L'usage jusqu'à présent n'a confié ce soin qu'aux hommes; mais aussi oserai-je dire que ce n'est pas la première injustice qu'il ait fait à notre sexe. Cet enfant du caprice & de la force, nous tyrannise impunément, & le tems bien loin de détruire son pouvoir, ne sert qu'à l'appuyer davantage; mais, Messieurs, comme je suis dans une république où les femmes ont leur voix délibérative, j'ai cru ne pouvoir mieux signaler l'ouverture de notre Th[é]âtre, qu'en réprimant les abus. En effet pourquoi voudrait on nous exclure d'un honneur dont nous connaissons si bien le prix? Est-ce le zèle qui nous manque? Est-ce la langue? Ni l'un, ni l'autre. En vérité, on ne nous a jamais vu rester court, & les plus grands Orateurs seraient charmés de fournir leur carrière avec autant de rapidité que nous courons la nôtre [...].²¹

A quale *république* fa riferimento Silvia? In queste parole si scorge non solo la ribellione contro il divieto per le attrici di recitare il *compliment* al pubblico,²² ma anche, più implicitamente, una rivendicazione contro il passo dello statuto del 1716 che proibiva alle donne di avere voce nelle scelte di compagnia. Dalle parole di Silvia si ravvisa una sorta di emancipazione al femminile della troupe, iniziata probabilmente nel 1719 quando la compagnia si costituì in società: anche se non ci è dato sapere come si svolgessero le assemblee mensili degli attori, si può ragionevolmente credere che chiunque avesse parte intera nell'impresa, e in particolare Flaminia e Silvia, godesse da quel momento di qualche diritto di parola. Non sorprende quindi che nel 1729, ritiratosi Riccoboni e la società divenendo definitivamente *republicaine*,²³ Silvia, la prima donna, eseguisse il primo atto del nuovo governo, incaricandosi cioè del *compliment* al pubblico e marcando una nuova frattura con la precedente conduzione conservatrice. Neanche a dirlo, la prima novità che seguì il *compliment* di Silvia fu *La Nouvelle*

²¹ In J.-A. JULIEN, dit DESBOULMIERS, *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien, depuis son rétablissement en France, jusqu'à l'année 1769*, Paris, Lacombe, 1769, vol. III, pp. 246-248: 246.

²² In realtà un *compliment* era già stato recitato precedentemente da una donna, Elena Balletti, nel 1725, ma esso fu eseguito in una logica di sostituzione, drammatizzata, al *compliment* che avrebbe dovuto fare Luigi Riccoboni. Dopo la rappresentazione della commedia *L'Arbitre de différends* che apriva la nuova stagione il 10 aprile, Flaminia, in abito borghese («en habit de ville») entra in scena e rimprovera Lelio di non aver complimentato il pubblico. Togliendolo d'imbarazzo (Lelio ha un costume da personaggio comico, che non si adattava a un *compliment* serio per il pubblico), «je vais parler pour vous – sostiene, aggiungendo – j'espère qu'on voudra bien excuser les fautes de mon discours» (ivi, vol. II, pp. 357-358: 358). Nessuna rivendicazione è qui presente.

²³ «Je suis dans une république où les femmes ont leur voix délibérative»: in J.-A. JULIEN, dit DESBOULMIERS, *Histoire anecdotique*, cit., p. 246.

Colonie ou la Ligue des Femmes di Marivaux, dove l'autore, ispirandosi ad Aristofane, armava Silvia contro la dominazione degli uomini.

Per quanto riguarda il secondo punto, relativo alle trasformazioni drammaturgiche, bisogna ricordare che fin dalla fine degli anni Dieci, dall'ingresso di Biancolelli, si assiste a una sorta di francesizzazione del repertorio del teatro, alla creazione, cioè, di *pièces* in francese per gli attori italiani (si pensi ancora a Marivaux su tutti)²⁴ rappresentati in alternanza alle commedie a canovaccio. Era il principio di un'articolazione complessa del repertorio in tre macro direzioni: quella della drammaturgia in italiano (canovacci), in francese (commedie interamente distese in prosa o versi, parodie di tragedie) e musicale (*comédies en vaudevilles*, parodie d'*opéras*, *divertissements*, *ballets-pantomimes*, *opéras-comiques à ariettes*). Tale articolazione posizionava la Comédie-Italienne in un ruolo chiave in seno alla concorrenza e alla geografia teatrale parigina, tanto in rapporto alla Comédie-Française (gli *Italiens* proponevano una drammaturgia comica in francese più leggera e farsesca, ma anche regolare in tre e talvolta in cinque atti), che in rapporto all'Opéra, sviluppando un repertorio musicale comico di un'ampiezza, almeno in termini tecnici e di dispiegamento di mezzi, che poteva competere con quello dell'Académie royale de musique. Infine, rispetto anche all'iniziativa privata e impresariale dell'Opéra-Comique alle fiere parigine.

Tutto ciò era reso possibile anche grazie a un'altra specificità della Comédie-Italienne. Benché teatro del re, esso era sovvenzionato e protetto dal sovrano, ma non *privilégié*, non avente cioè un monopolio su un genere specifico. Estraneo dunque a una logica di patrimonializzazione, tale ambiguità istituzionale gli permise di divenire un vero luogo di sperimentazione capace di accogliere e sviluppare soluzioni spettacolari inedite e straordinarie (si pensi ai fuochi d'artificio),²⁵ occupando gli spazi lasciati liberi dalle maglie talvolta strette dei monopoli dei due teatri rivali (pensiamo allo sviluppo dell'*opéra-comique* o del *ballet pantomime*). La varietà divenne allora la regola. In ciò, la Comédie-Italienne si approssimava maggiormente ai teatri *forains*, questi ultimi essendo tuttavia instabili, non permanenti e non protetti dal re, ma semplicemente imprese private a carattere stagionale.

Per sostenere questa articolazione del repertorio e questa vivace sperimentazione, nuovi attori e attrici furono accolti in compagnia, capaci di parlare france-

²⁴ Cfr. DE LUCA, *Il repertorio*, cit.

²⁵ Cfr. E. DE LUCA, *Les feux d'artifices des frères Ruggieri à l'intérieur d'un théâtre. L'autonomie de l'éphémère dans le Paris du XVIII^e siècle*, in *Here Today, Gone Tomorrow? The Art of the Ephemeral in Eighteenth-Century France*, ed. by E. CAZZATO, «Status Quaestionis», 2025, 28, pp. 171-196, https://rosa.uniroma1.it/rosa03/status_quaestionis/article/view/19176/18055 (ultimo accesso: 30 giugno 2025).

se, di cantare e di ballare: a parte Biancolelli, già menzionato, e a parte altri attori-autori italiani per i canovacci come Carlo Veronese, i due casi più emblematici degli anni Quaranta e Cinquanta, almeno dal punto di vista amministrativo, furono Jean-Baptiste-François Dehesse (1734), il più importante *maître de ballets* dopo François Riccoboni, e Madame Favart (*gagiste* nel marzo 1751, *sociétaire à part entière* dall'aprile 1752), attrice, cantante, ballerina, ma soprattutto moglie di Charles-Simon Favart, poeta per il teatro dell'Opéra-Comique e riformatore del nuovo genere musicale, tanto alle fiere che all'Hôtel de Bourgogne.

Su questa strada, partendo da una troupe italiana composta da undici membri e un cantante per un repertorio italiano, si arrivava nel 1762, a una sala con due compagnie, retta da diciotto parti societarie e un quarto: otto attori italiani e tredici attori-cantanti per le commedie in francese e gli *opéras-comiques*, più un numero importante di ballerini, musicisti, macchinisti, decoratori, etc., per sfruttare tutta la gamma di spettacoli che la Comédie-Italienne poteva ormai rappresentare:

Compagnia italiana, Parigi, 1716,
11 attori

Luigi Andrea Riccoboni, Lelio
Elena Balletti, Flaminia
Giuseppe Balletti, Mario
Rosa Zanetta Benozzi, Silvia
Pietro Alborghetti, Pantalone
Francesco Materazzi, Dottore
Giovanni Bissoni, Scapino
Tommaso Vicentini, Arlecchino
Margherita Rusca, Violetta
Giacomo Raguzzini, Scaramuccia
Ursula Astori, Cantarina
Fabio Sticotti, cantante a stipendio

Comédie-Italienne, Parigi, 1762,
18 parti e un quarto (per 21 attori)

Francesco Antonio Zanuzzi
Antoine Etienne Balletti
Anna Maria Piccinelli
Elena Savi
Carlo Bertinazzi
Alessandro Ciavarelli
Antonio Collalto
Camille Veronese

Charles Raymond Rochard de Bouillac
Gabriel-Eléonor-Hervé Du Bus Champville
Jean-François Lejeune
Joseph Caillot
Jean-Louis La Ruelle
Jean Baptiste Guignard: Clairval
Jean-Baptiste François Dehesse
Marie Justine Favart
Catinon Foulquier
Eulalie Desglands
Mad. Bognoli
Marie Thérèse Villette
Dechamps.²⁶

²⁶ Th. OC. 44, f. [i]. Si aggiungevano, su *appointements*: Debrosses e Bartolomeo Savi, e Mad. La Fond, Carlin e Colet.

3. *Un cassiere per il teatro*

Prima di arrivare al 1762, è necessario sottolineare un altro passaggio dal punto di vista amministrativo. Il problema è che, nonostante l'atto del 1719, gli attori non arrivavano a risolvere il loro indebitamento, come dimostrano i registri della compagnia. Anzi, il debito cresceva di anno in anno. Tale situazione era sicuramente il risultato delle alte spese per spettacoli sempre più vari e grandiosi, soprattutto nella musica, nella danza e nelle scenografie, ma era dovuta anche, più generalmente, alla continua malagestione delle casse. Per tentare di risolvere il problema, i *Premiers Gentilhommes de la Chambre* decisero nel 1737 di sottrarre la gestione economica dalle mani degli attori e di affidare la cassa della *Comédie* a un cassiere permanente, esterno alla troupe, preposto all'amministrazione finanziaria del teatro e soprattutto al controllo della riduzione delle spese. Se Luigi Riccoboni aveva tentato di prendere per sé questo ruolo, come è emerso da documenti inediti recentemente studiati,²⁷ in realtà un cassiere effettivo non si vide fino al 1741, quando fu assunto Jean-Baptiste Linguet. Egli cominciò la sua attività alla riapertura del teatro il 10 aprile. I comici furono obbligati a consegnare al nuovo cassiere un quarto di parte dei proventi personali per completare il fondo societario di 8.000 *livres* e, dalla somma dei restanti tre quarti, un altro quarto per pagare eventuali creditori. A ciò, con un atto del 30 agosto 1745, omologato dal Parlamento il 26 gennaio 1746, farà seguito l'aumento della quota di partecipazione di ognuno di 3.000 *livres* per estinguere il debito ancora presente. Ma senza successo. Un ultimo atto del 29 aprile del 1754 aumentava ulteriormente il fondo societario a 15.000 *livres* per parte intera, per rimborsare la somma di altre 60.000 *livres* che gli attori avevano dovuto sborsare, per nuove spese, tra il 1751 e il 1754.²⁸

Se neanche l'assunzione del cassiere riuscì, a ben vedere, a risolvere i debiti, la cessione della gestione finanziaria e della cassa a un privato esterno alla troupe segnava intanto un'ulteriore frattura nell'identità tra compagnia e impresa societaria. Se al debutto parigino la gestione economica rientrava in un sistema perfetto d'autogestione e di sfruttamento dei proventi, l'uscita del capocomico-direttore e l'assunzione di un cassiere indipendente, non attore, e non legato ai membri della compagnia, spazzava di fatto una tradizione consolidata da due secoli di attività europea tipica delle formazioni italiane e dirigeva il teatro della *Comédie-Italienne* verso una gestione di tipo moderno. Agli attori restava la parte artistica, a un cassiere esterno il controllo e la gestione contabile.

²⁷ Cfr. DE LUCA, *Luigi Riccoboni e la gestione della Comédie-Italienne di Parigi*, cit., pp. 33-48.

²⁸ Cfr. CAMPARDON, *Les Comédiens du Roi de la Troupe Italienne*, cit., vol. II, pp. 266-267.

4. *Gli anni Cinquanta e Sessanta, Papillon de la Ferté e l'acquisto del privilegio dell'opéra-comique*

Alla fine degli anni Cinquanta, il controllo e la tutela reale/statale dei teatri parigini si intensificò. La *gouvernance* delle due Comédies (Française e Italienne) faceva parte, come ricordato, degli incarichi amministrativi dei Premiers Gentilshommes de la Chambre du Roi, al vertice della gerarchia dei *Menus Plaisir*.²⁹ Il duca di Richelieu e il duca de Duras si occupavano più specificatamente delle due sale parigine. Vi erano poi gli *Intendants*, agenti esecutori delle volontà sovrane e intermediari tra i nobiluomini in carica e i vari artisti e operatori.³⁰ Fino al 1760 gli *Intendants* non intervenivano nell'amministrazione dei teatri parigini. In questo caso erano semplici «ordonnateurs ou contrôleurs des dépenses»³¹ e si occupavano della gestione delle varie troupe solo quando soggiornavano a corte per i divertimenti del re. Fu però nel 1760 che

MM. les Premiers Gentilshommes, désireux de voir rétablir l'ordre dans les spectacles, et connaissant par leur propre expérience que cela était impossible si les comédiens n'étaient pas sans cesse surveillés, prirent le parti d'engager les Intendants des Menus, qui jusqu'alors ne s'étaient mêlés que des spectacles de la Cour, de se charger de suivre ceux de Paris.³²

Gli *Intendants des Menus Plaisirs*, dalla corte, andarono quindi ad amministrare direttamente i teatri della città. È in questo contesto che si staglia la figura imponente di Denis Pierre Jean Papillon de La Ferté, personaggio chiave della seconda metà del secolo. Papillon de la Ferté fu incaricato della gestione della Comédie-Italienne a partire dal 1760.³³ Prese successivamente quella della Comédie-Française dal 1762,³⁴ prima di occuparsi anche dell'Académie royale de musique nel 1777 e poi dal 1780 fino alla rivoluzione, quando morì ghigliottinato. Egli non fu solo amministratore dei teatri della capitale, ma ope-

²⁹ I Gentilshommes de la Chambre erano all'epoca Le duc d'Aumont in carica dal 1723, Le duc de Fleury in carica dal 1741, Le marechal de Richelieu in carica dal 1744, Le duc de Duras in carica dal 1757.

³⁰ Cfr. E. BOYSSE, *Introduction*, in *Journal de Papillon de La Ferté, intendant et contrôleur de l'argenterie, menus-plaisirs et affaires de la chambre du roi (1756-1780)*, édité par E. BOYSSE, Paris, P. Ollendorff, 1887, p. 3. Cfr. anche A. FABIANO, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815). Héros et héroïnes d'un roman théâtral*, Paris, CNRS Éditions, 2006, p. 46, n. 2.

³¹ BOYSSE, *Introduction*, cit., p. 33.

³² *Journal de Papillon de La Ferté*, cit., p. 66.

³³ Cfr. *ibid.*

³⁴ Dal 1760 al 1762 la Comédie-Française fu gestita dall'altro Intendant M. de Fonspertius: cfr. *ibid.*, pp. 33, 66, 68.

rò per ridisegnare il panorama della geografia teatrale parigina, concentrandosi soprattutto sulla Comédie-Italienne. Il suo intervento, dapprima pensato da un punto di vista economico, finì per declinarsi in una dimensione di vera politica culturale, di vero progetto di riforma dell'istituzione come ha ormai ampiamente dimostrato Andrea Fabiano.³⁵ Il suo compito consisteva innanzitutto nel risanamento dei conti. Egli impose a Linguet un resoconto annuale delle spese e iniziò a partecipare alle assemblee degli attori, dove si decideva del repertorio da rappresentare e la distribuzione delle parti. Fece poi avviare nuovi lavori per il restauro dell'Hôtel de Bourgogne, convinto che ciò avrebbe attirato maggior pubblico:

Je me fis une espèce de point d'honneur de chercher à le sauver [le théâtre italien]. Je commençai donc par me faire rendre compte des finances de la Comédie et de ses dettes ; j'en fus effrayé ; je m'occupai ensuite des moyens de ramener le public, et j'imaginai qu'un embellissement de la salle, qui avait d'ailleurs besoin de réparation, produirait en partie l'effet que je désirais, et je ne me trompais pas. Pendant ces réparations les comédiens italiens jouèrent au boulevard. La nouveauté du lieu, jointe au début du sieur Caillot, fit faire de l'argent aux comédiens.³⁶

Il *Registre* Th. OC. 42³⁷ contiene il primo resoconto di Linguet relativo all'anno comico 1760-1761 e sottolinea il trasloco degli *Italiens* nella «salle du boulevard» dal 10 maggio al 6 ottobre 1760.³⁸

In secondo luogo, Papillon de la Ferté promosse la trasformazione della Comédie-Italienne in un «grand théâtre d'amusement» fondato sulla varietà di spettacoli leggeri in italiano, in francese e musicali.³⁹ Come ha già sottolineato Fabiano, la crisi finanziaria del teatro dipendeva anche dell'usura del repertorio, che non rispondeva più alle esigenze degli spettatori.⁴⁰ Il sovrintendente si propose quindi di rinnovarlo e soprattutto di rafforzare la drammaturgia musicale, in linea con quanto il pubblico reclamava, dopo la *Querelle des Bouffons* (1752-1754) e il successo dell'*opéra-comique* di Favart, e cioè un repertorio musicale diverso da quello dell'Académie royale de musique. L'*Intendant* lavorò dunque al consolidamento dell'orchestra, da un lato, e, dall'altro, all'acquisto del privilegio dell'*opéra-comique*. L'*État des pensionnaires* della Comédie-Italienne al

³⁵ Oltre al già citato *Histoire de l'opéra italien*, si veda *La Comédie-Italienne de Paris* et Carlo Goldoni, cit.

³⁶ *Journal de Papillon de La Ferté*, cit., p. 66.

³⁷ Th. OC. 42, ff. 163v.-170v.

³⁸ Ivi, f. 81r.

³⁹ Cfr. FABIANO, *Histoire de l'opéra italien*, cit. pp. 46, 61-64; ID., *La Comédie-Italienne de Paris* et Carlo Goldoni, cit., p. 74.

⁴⁰ FABIANO, *Histoire de l'opéra italien*, cit., pp. 46-47.

primo aprile 1761 conta venti musicisti per quattro primi violini, quattro secondi violini, due *hautbois*, due *altos*, due *bassons*, tre *basses*, due *c. basses*, un *corps de chasse*.⁴¹ Vi troviamo anche 30 ballerini. Nell'*État* del primo aprile 1762, si arriva a 22 membri dell'orchestra⁴². Ciò dimostra concretamente il livello di maestranze cui era giunta la Comédie-Italienne e il processo di musicalizzazione in atto.

In secondo luogo, Papillon de la Ferté promosse, come dicevo, l'acquisto all'Opéra del *bail* dell'*opéra-comique*, cioè del diritto che l'Académie royale de musique cedeva dietro pagamento ai teatrini da fiera fin dal 1715 e che permetteva loro di rappresentare opere miste di dialogo e arie su *vaudevilles*. Così ne parla l'alto funzionario nel suo *Journal*:

Ce fut sur la fin de cette année [1761] que M. le maréchal de Richelieu, témoin de la faveur du public pour l'Opéra-Comique, s'occupa plus sérieusement de le réunir à la Comédie-Italienne. Il fit même donner à la Cour par les sujets de l'Opéra quelques-uns des opéras-comiques les plus à la mode. Ce genre parut faire plaisir à la famille royale. Je fus chargé de faire plusieurs mémoires ; j'y employais tout mon savoir, mais ils ne furent pas tout à fait du goût de M. le maréchal, qui trouva que je traitais cette affaire trop sérieusement. Il est vrai que je cherchais à démontrer la nécessité de soutenir les bons spectacles, non seulement pour l'honneur de la nation et l'amusement du public, mais encore relativement aux vues politiques de l'État, comme un des principaux moyens d'attirer les étrangers et d'enrichir le royaume par une augmentation de circulation et de consommation très avantageuse pour les finances du Roi. Ce ne fut qu'au commencement de 1762 que cette affaire, presque désespérée par toutes les intrigues, fut terminée. Les comédiens italiens remboursèrent en conséquence 54.000 livres aux anciens entrepreneurs de l'Opéra-Comique, et se chargèrent du prix du bail fait avec l'Opéra pour le privilège. Ils assurèrent en outre une pension viagère de 8000 livres au sieur Corbi, dont la moitié réversible à sa femme, etc. MM. les Premiers Gentilhommes de la Chambre reçurent en même temps à la Comédie-Italienne les principaux sujets de l'Opéra-Comique. Le public vint en foule à ce spectacle et la recette des mois de février et mars monta à 131523 livres ce qui était sans exemple.⁴³

Emergono chiare in questo passaggio la strategia economica e la politica culturale di Papillon de la Ferté. Ma credo anche che dietro il risultato istituzionale vi fosse una spinta da parte dei *sociétaires* e in particolare dei Favart e

⁴¹ Th. OC. 43, ff. 2-3.

⁴² Th. OC. 44, ff. [ii-iii].

⁴³ *Journal de Papillon de La Ferté*, cit., p. 67. La cifra è precisa, somma presa chiaramente dal registro Th. OC 43, f. 337 e f. 362, relativa alle *recettes* di febbraio 1762: 67078 + *recettes* di marzo 1762: 64445 = 131523 *livres*. Nei mesi precedenti, gennaio e dicembre, le *recettes* ammontano alla metà, poco più di 30000 *livres*.

di Dehesse che erano divenuti i membri più importanti della troupe, il primo come autore di *opéras-comiques*, «gagiste non acteur»⁴⁴ del teatro a 1000 *livres* per anno e marito della prima attrice che ormai aveva parte intera nella società; il secondo come maestro di ballo. Ma anche perché entrambi operavano, contemporaneamente, per i due teatri, la Comédie-Italienne e l'Opéra-Comique. In effetti, quest'ultimo era stato riaperto da Jean Monnet alle Foires nel 1752, con un contratto di sei anni (1752-1758), prolungato di altri tre (1759-1761).⁴⁵ Nel 1758, Dehesse, pagando 14.000 *livres*,⁴⁶ si era associato, con Jean-Pierre Moët, Jean-Benoist Coste de Champeron e Charles-Simon Favart, a Jules Corbi, citato nel *Journal* di Papillon de la Ferté, un letterato e impresario teatrale al quale Monnet aveva ceduto il 3 dicembre 1757 la direzione dell'Opéra-Comique e il *bail* relativo, per il tempo che restava fino alla conclusione del contratto. Il *bail* della nuova società fu firmato il 4 gennaio 1758. François Rebel e François Francœur, allora direttori dell'Opéra, approvarono la cessione di Monnet a Corbi presso il notaio René Baron, e concessero a quest'ultimo un nuovo *bail* che garantiva il privilegio dell'*opéra-comique* durante le Foires Saint-Germain e Saint-Laurent, per altri 6 anni a partire dal primo gennaio 1761. Fu infine nel 1762, presso lo stesso notaio Baron, il 21 febbraio, che Corbi rinunciò al diritto di godere del privilegio per i cinque anni che, dal primo gennaio 1762, dovevano ancora trascorrere dall'accordo firmato con Rebel e Francœur.⁴⁷ La cessione fu siglata davanti agli stessi direttori dell'Opéra.

Il ruolo di Favart e Dehesse in questa operazione non fu dunque per nulla trascurabile, essendo essi partecipi della società di Corbi. E lo stesso Favart poté felicitarsi nelle sue lettere al conte Durazzo di aver introdotto permanentemente all'Hôtel de Bourgogne il genere che egli stesso aveva contribuito a far evolve-re alle fiere: «enfin, enfin, enfin, voilà le sort de l'Opéra-Comique décidé. La réunion aura son plein et entier effet au premier février prochain. Plus d'opéra comique aux foires, mais sur le Théâtre Italien tout le long de l'année».⁴⁸ Sarà questo nuovo genere che trionferà su tutti gli altri della rue Mauconseil.

Nei progetti di Papillon de la Ferté, un ultimo elemento andava però risolto poiché, come prevedeva nelle *Réflexions sur le Théâtre Italien*:

les comédiens ne peuvent se conduire par eux mêmes; il leur faut un chef toujours

⁴⁴ Così è definito in Th. OC. 44, ff. [ii-iii].

⁴⁵ Cfr. CAMPARDON, *Les Comédiens du Roi de la Troupe Italienne*, cit., vol. II, pp. 286-287.

⁴⁶ Cfr. É. CAMPARDON, *Les Spectacles de la foire*, Paris, Berger-Levrault, 1877, vol. I, p. 226.

⁴⁷ L'atto è pubblicato in FABIANO, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni*, cit., pp. 229-232.

⁴⁸ Cit. in A. FONT, *Favart. L'opéra-comique et la comédie-vaudeville aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 152.

présent [...], il doit être homme de Lettres et de goût [... Cette charge] pourra être donnée, en cas de nécessité, à un homme d'esprit dont les connaissances en cette partie ne seront point équivoques.⁴⁹

È qui che si sarebbe inserito l'arrivo di Carlo Goldoni, chiamato a rinfoltire il repertorio italiano della compagnia, nuovamente impoverito dopo il ritiro di Carlo Veronese nel 1758, ma anche quello musicale, partecipando così al processo di musicalizzazione voluto dall'*Intendant*.⁵⁰ Goldoni doveva però assumere anche funzioni direttoriali, riprendendo a Parigi il ruolo che aveva già tenuto per i teatri veneziani.⁵¹ Se però, come è ormai noto, il ruolo di Goldoni fu ridimensionato, ridotto alla gestione del solo repertorio italiano, è utile sottolineare, dal nostro punto di vista, che tra le volontà di Papillon de la Ferté sembra ci fosse quella di riportare in auge una funzione direttoriale assimilabile a quella che aveva avuto Luigi Riccoboni fino al 1729, una figura che potesse implementare il repertorio e dirigere i comici incorreggibili. Ma rispetto a quella esperienza, vi era in realtà una differenza sostanziale e significativa. Nel 1716, nonostante la troupe fosse direttamente sottoposta al controllo di Rouillé de Coudray e poi dei Gentilhommes de la Chambre, era però il capocomico a proporre la propria visione culturale, il proprio repertorio, volto ai propri tentativi di riforma, anche se (ri)modulati rispetto alle aspettative del pubblico e del panorama teatrale parigino. Ed era su queste basi che egli aveva blindato il suo ruolo amministrativo e dirigenziale, a dispetto del Costantini e di altre forze contrarie all'interno della troupe,⁵² fino al suo ritiro del 1729. Egli fondava la propria legittimità su un sistema di gestione antico, capocomicale, quello, tutto sommato, di una troupe di comici dell'Arte, come dicevo, l'ennesima, che aveva attraversato le Alpi all'inizio del secolo. Nel caso di Goldoni, autore-non attore, egli era chiamato a servire una riforma che era, invece, dell'alto funzionario statale e quindi della politica culturale francese. Come sostiene Andrea Fabiano:

L'«opération Goldoni» ne se fonde pas sur l'intention de renouveler la Comédie-Italienne en reprenant le modèle de la «réforme» goldonienne, mais sur la volonté de favoriser amplement la polyphonie expressive dont Goldoni est un expert, dans le

⁴⁹ *Réflexions sur le Théâtre Italien* [1761-62]; AN, O¹ 849.50 cit. in FABIANO, *Histoire de l'opéra italien*, cit., p. 47.

⁵⁰ Cfr. ivi, pp. 48-61.

⁵¹ Tali funzioni corrispondevano alla «mise en scène, instructions aux acteurs, ajoustement de textes anciens et composition de textes nouveaux. Et à Paris la mise en scène s'applique également aux opéras, comme à Venise»: ivi, p. 47, e n. 9. Cfr. anche FABIANO, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni*, cit., p. 75 e A. SCANNAPIECO, *Carlo Goldoni direttore e 'salariato' dei suoi comici*, «Studi goldoniani», IX, n.s. 1, 2012, pp. 27-37.

⁵² Cfr. DE LUCA, *Luigi Riccoboni e la gestione della Comédie-Italienne di Parigi*, cit.

théâtre parlé comme dans le théâtre chanté. La direction de la Comédie-Italienne, que Papillon de La Ferté confie à Goldoni, est précisément le lieu et l'instance du contrôle de ce [de son] projet polyphonique.⁵³

Quando, poi, la riforma di Papillon de La Ferté non ebbe gli effetti sperati, come rivelarono i fallimenti economici, lo stesso funzionario non esitò a eliminare drasticamente quello che era stato il fondamento stesso della Comédie-Italienne alla sua apertura nel 1716. L'*opéra-comique* assorbiva tutti gli altri generi, nel gusto degli spettatori e nel palinsesto del teatro. Le commedie francesi furono abbandonate nel 1769 (per un breve reintegro nel 1779), e successivamente il repertorio italiano nel 1780. Il teatro si avviava allora a divenire il teatro dell'Opéra-Comique national come fu chiamato a partire dal 1793.⁵⁴

Al di là degli esiti d'ordine estetico e di politica culturale ottenuti da Papillon de la Ferté, quello che interessa sottolineare in chiusura è piuttosto l'assunto amministrativo di tutto il processo ripercorso, il risultato, cioè, di quella trasformazione che aveva visto una normale troupe dell'Arte trasformarsi in un teatro permanente. Tale risultato segnava la perdita di un sistema di gestione secolare dovuta a tre fattori principali inestricabilmente legati: la stanzialità della troupe, che evocavo più sopra, il controllo del sovrano francese e dei suoi emissari, e le difficoltà economiche di mantenere e amministrare una sala teatrale permanente e plurispettacolare. I debiti, in sostanza. Se la compagnia di Riccoboni, e poi la società degli attori, avevano cercato di far fronte a loro modo a tutti questi aspetti, con l'amministrazione di Papillon de la Ferté, questi problemi rientrarono invece maggiormente nelle preoccupazioni delle istanze politiche, spostando sensibilmente il peso della gestione teatrale dagli attori verso gli alti funzionari ministeriali, all'interno di quella dialettica amministrativa inscritta tra le tre forze sopramenzionate, attori, direttori, Gentilshommes. Se poi riprendiamo le parole poco sopra citate di Papillon de la Ferté:

Il est vrai que je cherchais à démontrer la nécessité de soutenir les bons spectacles, non seulement pour l'honneur de la nation et l'amusement du public, mais encore relativement aux vues politiques de l'État, comme un des principaux moyens d'attirer les étrangers et d'enrichir le royaume par une augmentation de circulation et de consommation très avantageuse pour les finances du Roi

vi è qui decisamente implicito il processo di patrimonializzazione che ormai anche il teatro della Comédie-Italienne subiva verso la creazione dell'Opéra-Comique national. Anche gli Italiens erano oramai detentori di un *privilège*, benché

⁵³ FABIANO, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni*, cit., p. 75.

⁵⁴ Cfr. CAMPARDON, *Les Comédiens du Roi de la Troupe Italienne*, cit., vol. I, p. XLVIII.

parziale. La logica che aveva guidato la fondazione del teatro degli *Italiens* al suo debutto nel 1716 cambiava dunque profondamente e inesorabilmente, andando a reinterrogare lo statuto stesso di teatro del re, in una modalità che preludeva, di fatto, alle future forme di gestione statale e a nuovi modelli di teatro pubblico, *national*, alla francese, che sarebbero sopravvenute nei secoli successivi.⁵⁵

Bibliografia

Manoscritti

Registres de la Comédie-Italienne de Paris, BnF, Bibliothèque-musée de l'Opéra, coll. : Th. OC.

Fonti a stampa e studi

L'Apothéose d'Arlequin. La Comédie-Italienne de Paris: un théâtre de l'expérimentation dramatique au XVIII^e siècle, édité par E. DE LUCA et A. FABIANO, Paris, Sorbonne Université Presses, 2023

É. CAMPARDON, *Les Spectacles de la foire*, Paris, Berger-Levrault, 1877, 2 voll.

É. CAMPARDON, *Les Comédiens du Roi de la Troupe Française pendant les deux derniers siècles: documents inédits recueillis aux Archives Nationales*, Paris, H. Champion, 1879.

É. CAMPARDON, *Les Comédiens du Roi de la Troupe Italienne pendant les deux derniers siècles*, Paris, Berger-Levrault, 1880, 2 voll. (rist.: Genève, Slatkine Reprints, 1970).

X. DE COURVILLE, *Un apôtre de l'art du Théâtre au XVIII^e siècle: Luigi Riccoboni dit Lelio. L'expérience française (1716-1731)*, Paris, Droz, 1945.

W. DEIERKAUF-HOLSBOER, *Le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, Nizet, 1968.

E. DE LUCA, *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762)*, Paris, IRPMF, 2011, <https://api.nakala.fr/data/11280%2Fd28df67b/d7300be2848911f9e68c934cf26b6c0f55391ab1>.

E. DE LUCA, *La Circulation des acteurs italiens et des genres dramatiques dans la première moitié du XVIII^e siècle*, in *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique (1672-2010): approches comparées*. Actes du colloque international et interdisciplinaire (Paris, 2-4 décembre 2010), édité par S. CHAOUCHE, D. HERLIN et S. SERRE, Paris, École nationale de Chartes, 2012, pp. 241-255.

E. DE LUCA, «Un uomo di qualche talento». *François Antoine Valentin Riccoboni (1707-1772): vita, attività teatrale, poetica di un attore-autore nell'Europa dei Lumi*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2015.

E. DE LUCA, *Luigi Riccoboni e la gestione della Comédie-Italienne di Parigi (1728-1736): memorie e documenti inediti*, «Studi goldoniani», XIX, n.s. 11, 2022, pp. 34-48.

E. DE LUCA, *Les feux d'artifices des frères Ruggieri à l'intérieur d'un théâtre. L'autonomie*

⁵⁵ Si veda a tal proposito anche M. DE ROUGEMONT, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, cit., pp. 235-241 e, in partic. pp. 237-239.

- de l'éphémère dans le Paris du XVIII^e siècle*, in *Here Today, Gone Tomorrow? The Art of the Ephemeral in Eighteenth-Century France*, ed. by E. CAZZATO, «Status Quaestionis», 2025, 28, pp. 171-196.
- DESBOULMIERS, J.A. JULIEN, *dit*, *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien, depuis son rétablissement en France, jusqu'à l'année 1769*, Paris, Lacombe, 1769, 7 voll.
- A. FABIANO, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815). Héros et héroïnes d'un roman théâtral*, Paris, CNRS Éditions, 2006.
- A. FABIANO, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni. De la commedia dell'Arte à l'opéra-comique, une dramaturgie de l'hybridation au XVIII^e siècle*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2018.
- A. FONT, *Favart. L'opéra-comique et la comédie-vaudeville aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- R. GUARDENTI, *Gli Italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, Bulzoni, 1990, 2 voll.
- R. GUARDENTI, *Su Pierre-François Biancolelli detto Dominique: lo stato dell'arte e una commedia rappresentata in provincia*, «Drammaturgia», XXI, n.s. 11, 2024, pp. 229-246.
- Journal de Papillon de La Ferté, intendant et contrôleur de l'argenterie, menus-plaisirs et affaires de la chambre du roi (1756-1780)*, édité par E. BOYSSE, Paris, P. Ollendorff, 1887.
- La représentation théâtrale en France au XVII^e siècle*, édité par P. PASQUIER et A. SURGERS, Paris, Armand Colin, 2011.
- N. TOUSSAINT LEMOYNE DES ESSART, *Les trois Théâtres de Paris*, Paris, Lacombe, 1777.
- M. DE ROUGEMONT, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1996.
- A. SCANNAPIECO, *Carlo Goldoni direttore e 'salariato' dei suoi comici*, «Studi goldoniani», IX, n.s. 1, 2012, pp. 27-37.

Andrea Fabiano

La Comédie-Italienne di Parigi nel Settecento:
evoluzione di una struttura amministrativa e artistica
(parte seconda)

L'anno 1762 segna un momento paradigmatico nell'organizzazione del teatro della Comédie-Italienne di Parigi poiché si compie una riorganizzazione della proposta artistica che è la diretta conseguenza di un cambiamento strutturale nella gestione della compagnia. Come analizzato nell'articolo di Emanuele De Luca in questo stesso volume, il 1762 conferma la fine definitiva di un sistema di gestione ancora parzialmente capocomicale, di cui Carlo Veronese e la sua famiglia erano diventati nel corso degli anni Cinquanta del Settecento l'ossatura centrale. Infatti la Comédie-Italienne passa definitivamente a un sistema societario controllato dallo stato francese.

La scelta di acquistare il diritto di rappresentare degli *operas-comiques* dal Théâtre de l'Opéra-Comique della Foire è voluta principalmente dall'Intendente dei Menus Plaisirs du Roi Papillon de La Ferté così come la decisione di puntare su un drammaturgo come Carlo Goldoni e non più su un attore-autore come Carlo Veronese per alimentare di novità il repertorio italiano del teatro. Si tratta quindi di un indicatore del ridimensionamento dell'autonomia gestionale finanziaria e artistica degli attori societari rispetto all'autorità di controllo ministeriale, poiché i Menus Plaisirs du Roi equivalgono grosso modo a un attuale Ministero della Cultura. Questi due aspetti hanno negli anni successivi delle conseguenze dirette sulla vita del teatro che cercheremo di illustrare rapidamente.

Dal punto di vista finanziario l'acquisto del repertorio e del diritto di rappresentare *opéras-comiques* del Théâtre de l'Opéra-Comique della Foire ha una ripercussione considerevole sul bilancio futuro della Comédie-Italienne. Infatti non si tratta solamente di liquidare i soci del teatro – Jean-Benoist Coste de Champeron, Jean-Baptiste Dehesse, Jules Corbi, Jean-Pierre Moët e Charles-Simon Favart – per un totale di 54.000 lire tornesi, ma anche di pagare la rendita annuale di 8.000 lire tornesi a Corbi per la cessione del contratto autorizzante le rappresentazioni di *opéras-comiques* stipulato con l'Académie royale de musique. A causa di ciò la Comédie-Italienne deve inoltre assumersi ormai annual-

mente il pagamento di 30.000 lire tornesi all'Opéra quale compensazione per l'operazione di acquisto.¹ A queste spese si aggiungono il pagamento del quarto degli incassi per l'assistenza agli indigenti (il «quarto dei poveri», una tassa che riguarda tutti i teatri parigini e che compensa con una carità coatta l'amoralità della scena) e naturalmente la retribuzione dei nuovi orchestrali, ormai necessari per l'allestimento di un importante repertorio operistico, nonché i costi per scenografie e costumi che la nuova programmazione artistica richiederà sempre più.

Inoltre già in una nota del febbraio del 1762, presente nel registro AN O¹ 851 della Maison du Roi riguardante la Comédie-Italienne, Papillons de La Ferté sottolinea il numero eccessivo e l'alto costo del corpo di ballo, nel quale le raccomandazioni di ogni sorta facevano buon gioco di una gestione rigorosa delle assunzioni dei figuranti:

Les Ballets trop nombreux étant une occasion de dépense pour la comédie, et les sujets employant toutes les protections imaginables pour y rentrer, il conviendrait que Mrs les Prs Gent. De la Chambre fixassent les Ballets à huit figurants, et huit figurantes payées, et trois surnuméraires de chacun, lesquels ne danseraient que pour remplacer les malades, les Ballets seront assez nombreux en y comprenant les premiers Danseurs, et premières Danseuses, et leur faire exécuter les Règlements.²

Questa situazione ci permette di analizzare in maniera diversa il deficit cronico, in alcuni momenti molto importante, che la Comédie-Italienne avrà nella seconda metà del Settecento. In effetti uno dei luoghi comuni della storiografia è l'idea che gli spettacoli degli attori italiani siano deficitari poiché hanno sovente un numero limitato di spettatori paganti e destabilizzano quindi le casse del teatro. In realtà quest'analisi non tiene conto di quelli che oggi chiamiamo i costi di produzione di uno spettacolo. La produzione di *opéras-comiques* e di balletti del teatro ha infatti dei costi di produzione nettamente superiori sia in termini di scenografia e costumi che di diritti di creazione artistica (librettista e compositore da retribuire con cachet e percentuale sugli incassi) e di organico (cantanti, ballerini e orchestra). Il costo dell'orchestra ormai di ventidue componenti raggiunge, per esempio, nel 1780 la cifra annuale fissa di 20.000

¹ Cfr. A. FABIANO, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815). Héros et héroïnes d'un roman théâtral*, Paris, CNRS Éditions, 2006, pp. 63-64.

² Cfr. S. SPANU FREMDER, *Annexes*, in *L'Apothéose d'Arlequin. La Comédie-Italienne de Paris : un théâtre de l'expérimentation dramatique au XVIII^e siècle*, sous la direction de E. DE LUCA et A. FABIANO, Paris, Sorbonne Université Presses, 2023, p. 433, <https://sup.sorbonne-universite.fr/catalogue/civilisations-cultures-litteratures-etrangees/e-theatrum-mundi/lapothese-darlequin> (ultimo accesso: 30 giugno 2025).

lire tornesi.³ Per quanto riguarda la produzione della commedia all'italiana, a parte alcune eccezioni, i costi sono ammortizzati da tempo per un riutilizzo di materiali scenografici e costumi e per diritti di creazione che sono in realtà legati alla retribuzione delle quote societarie degli attori o a quella mensile di autori come Goldoni, stipendiato 6.000 lire tornesi annue per il periodo 1763-1765.⁴ In sostanza anche se con un pubblico ridotto gli spettacoli italiani incidono meno in termini di costi dell'*opéra-comique* nel bilancio del teatro e non sono quindi all'origine del deficit come già Papillon de La Fert aveva compreso e indicato al Ministero.

Nel 1762 il controllo dell'amministrazione ministeriale si estende per la prima volta anche al perimetro di impiego degli attori, definendone le prerogative in maniera rigida secondo una logica di ruoli mutuata dalla Comédie-Française. La distribuzione, sempre riportata nel registro della Maison du Roi sopra citato (AN O¹ 851), merita di esser qui riprodotta per verificare come alla semplicità dell'attribuzione dei ruoli degli attori italiani, ancora legata alla struttura tipica della compagnia professionale italiana, si contrapponga invece la necessità di esplicitare nel dettaglio i compiti degli attori francesi del teatro alfine di evitare, o meglio di tentare di evitare, dei conflitti interni:

Distribution des rôles

Mrs

Carlin Les Arlequins
 Ciavarelli Les Scapins
 Collalto Les Pantalons
 Zannuzzi Les 1ers Amoureux
 Balletti Les 2ds Amoureux
 Savi Les Docteurs

Mlles

Pichinelly Amoureuses & Cantatrices
 Savi Amoureuses & 2des Soubrettes
 Camille 1ere Soubrette, en cas de nécessité des 2des amoureuses, & Danseuse

Mr Dehesse Les Pères Comiques, les P.rs Valets & les Paysans, il sera doublé dans les Pères par Mrs Caillot & la Ruette, dans les Valets, les Paysans par Mrs Champville et Desbrosses

Mr Rochard les Pères nobles, les 1rs amoureux d'un âge marqué, des rôles à manteaux

³ Cfr. *ivi*, p. 473.

⁴ Cfr. FABIANO, *Histoire de l'opéra italien*, cit., p. 67.

dans la Comédie et le chant, ainsi que certains Paysans*, il sera doublé par les Srs La Ruette, Le Jeune & Clerval, dans les différents rôles qu'il aura eu en partage.

Mr Champville Les 2ds Valets, les Paysans, & les rôles de caractères dont il est en possession, il sera doublé par Mr Debrosses dans les Valets, et certains Paysans.

Mr Le Jeune, Les 1ers jeunes amoureux comiques et chantants, ou il sera doublé par Mr Clerval, de même qu'il le doublera dans les Rôles d'Opéra-Comique, et joueront alternativement cet emploi.

Mr Caillot Les Pères Financiers, Paysans, Soldats et autres Rôles de ce caractère ; Il sera doublé dans les Pères et Financiers par Mrs La Ruette et Desbrosses, dans les Soldats et autres Rôles de Paysans par Mrs Rochard & Champville.

Mr La Ruette les pères et financiers dont il est en possession et autres rôles de caractère, ou il sera doublé par Mrs Rochard & Caillot

Mr Clerval Les seconds amoureux dans les pièces comiques et le surplus suivant l'arrangement porté en l'article de Mr Le Jeune.

Mr Desbrosses Les niais, raisonneurs, Notaires, petits valets, généralement tous les rôles d'utilité qui pourront convenir à son âge.

M de Favart les rôles un peu marqués et de caractère dans le chant, et les rôles de 2des Mères dans la Comédie, elle sera doublée dans le chant par Milles Desglands & Deschamps, ainsi que dans les secondes Mères.

Mlle Catinon Les 1eres amoureuses dans le comique, les jeunes rôles de travestissement d'homme, en outre la Danse. Elle sera doublée dans les amoureuses marquées et raisonnables par Mde Favart & Mlle Colet, dans les très jeunes amoureuses par mlle La Fond ainsi que dans les jeunes rôles de travestissement

Mlle Desglands les rôles de caractère dans la Comédie et le Chant ; elle sera doublée par Mde Bognoli dans les 2es Mères veuves & pour la comédie et dans le chant par Mlle Deschamps.

Mde Bognoli les 2es rôles de Mères, veuves et ridicules, elle sera doublée par Milles Desglands & Deschamps.

Mlle Villette Les rôles d'amoureuses dans le chant, elle sera doublée dans certains par Mlle Colet, et doublera Mde Favart dans certains rôles en outre doublera les soubrettes comiques

Milles Deschamps Les rôles de caractère dans le chant tels que les paysannes Duègnes & dont elle est en possession, elle y sera doublée par Mde Favart et mlle Desglands. Elle jouera les soubrettes dans la comédie, alternativement avec Mde Carlin.

Mlle La Fond Les très jeunes amoureuses dans les comédies, les opéras comiques vaudeville, les jeunes filles et paysannes et les jeunes rôles de travestissement & dansera.

Mde Carlin Les Soubrettes dans les comédies, paysannes et rôles de nécessité, & dansera Mlle Colet les Amoureuses dans la Comédie et dans le chant suivant qu'il est porté aux articles ci-dessus.

* & se conformera au surplus à tous les ordres qui lui seront plus particulièrement donnés pour le bien du Service.⁵

⁵ SPANU FREMDER, *Annexes*, cit., pp. 437-438.

La distribuzione rispecchia quella che è la nuova configurazione della compagnia nell'aprile del 1762 dopo l'acquisto del repertorio del Théâtre de l'Opéra-Comique e dell'assunzione di alcuni cantanti che ne facevano parte:

État des acteurs et actrices à part, demi-part et des fonds faits par chacun d'eux au premier Avril 1762

<i>Les Sieurs</i>	<i>quotité des parts</i>	<i>Fonds faits</i>	
Dehesse	Part	15 000	
Ciavarelli	idem	idem	
Rochard	idem	idem	
Carlin	idem	idem	
Balletti	idem	idem	
Champville	idem	idem	
Zanuzzy	3/4 de part	2906.5	
Collatto	3/4 de part	2906.5	
Le Jeune	Part	3593.15	
Caillot	idem	3562.10	
La Ruette	3/4 de Part		
Clairval	idem		
12 Hommes	11 Parts	102 968.15	
<i>Les Demoiselles</i>	<i>Quotité des Parts</i>	<i>Fonds faits</i>	
Favart	1 Part	15000	
Camille	idem	6077.12	
Catinon	idem	15000	
Des Glands	3/4	7500	
Piccinelli	1 part	2500	
Bognioly	1/2	1375	
Villette	3/4	613	
Deschamps	3/4		
Savy	1/2		
9 Actrices			
12 Acteurs			
21 Personnes	18 Parts 1/4	151034.7.6	
Acteurs et Actrices Reçus à appointements			
<i>Les Sieurs</i>	<i>appointement</i>	<i>Demoiselles</i>	
Des Brosses	2400	La Fond	2200
Savy	2000	Carlin	2200
Collet	1800		
5 Personnes	10600 ⁶		

⁶ Ivi, pp. 434-435.

La verifica dell'applicazione del regolamento e della distribuzione delle parti secondo i ruoli nonché del repertorio da allestire e del controllo dei conti sarà ormai assunta da un comitato che, sempre nel 1762, l'Intendente Papillon de La Ferté chiede ai Gentilshommes de la Chambre du Roi – le autorità ministeriali che hanno in carica la gestione dei tre grandi teatri parigini – di creare per preparare i lavori dell'assemblea generale degli attori societari che si teneva settimanalmente il lunedì:

Le bien de la Comédie exigeant que les affaires soient sérieusement examinées et discutées avant les assemblées générales du Lundi, il serait important qu'il plut à Mrs Les Prs Gent de la Ch de former un comité particulier composé de deux anciens acteurs et deux nouveaux, du 1^{er} semainier, et du Caissier et l'agent de la Comédie, lesquels s'assembleraient tous les jeudis matin pour examiner toutes les affaires qui devraient se traiter à l'assemblée du Lundi suivant, de même que les Mémoires des fournisseurs et ouvriers, projeter les dépenses et paiements, examiner les pièces soit françaises soit italiennes, qu'il conviendrait de remettre au Répertoire du Lundi pour le plus grand avantage de la troupe. Il conviendrait que toutes les personnes chargées de quelques districts que ce soit fussent obligées de se rendre au dit comité toutes les fois qu'elles y seraient demandées par Billets pour y rendre compte de leur gestion ; et qu'en fin ledit comité fut tenu de remettre à l'intendant des menus un extrait signé de toutes les matières qui auraient été arrêtées, pour être présentées à l'assemblée du lundi suivant ; au surplus ordonner l'exécution des règlements, ce qu'on ne peut se lasser de répéter.⁷

Come si può constatare il comitato assume delle prerogative che inizialmente erano attribuite all'assemblea generale degli attori societari in maniera da restringerne il controllo sul teatro a vantaggio invece di una struttura legata direttamente al ministero. La composizione rivela anche in questo caso il peso dell'amministrazione centrale attraverso la presenza del cassiere del teatro e del primo agente, che non sono degli attori, e l'obbligo di inviare settimanalmente il verbale firmato della riunione con le decisioni prese all'Intendente dei Menus Plaisirs. Compongono inoltre il comitato il primo *semainier*, cioè l'attore (uomo) a cui viene delegata, all'origine settimanalmente, la verifica del rispetto dei regolamenti, dei conti e la compilazione dei registri del teatro in duplice copia – una per gli archivi, l'altra per il Ministero -, e quattro altri attori. Anche in questo caso uomini, laddove invece nell'assemblea generale le attrici avevano diritto di voto a partire dal pensionamento di Luigi Riccoboni nel 1729.⁸ Quello che è intrigante è inoltre la definizione di «anciens acteurs» poiché l'aggettivo resta

⁷ Ivi, p. 434.

⁸ Si legga il contributo di Emanuele De Luca, pp. 193-210: 198-199.

ambiguo e potrebbe anche far allusione a degli attori pensionati, tra cui il più ingombrante sarebbe proprio Luigi Riccoboni.⁹

Per quanto riguarda l'articolazione della programmazione del teatro, l'acquisto nel 1762 del repertorio del Théâtre de l'Opéra-Comique non provoca una marginalizzazione della programmazione italiana, come ormai è acquisito da tempo dalla storiografia attenta alla lettura dei dati quantitativi presenti nei registri del teatro. Allo scopo di offrire al pubblico parigino un'ampia gamma di intrattenimenti drammatici, il teatro continua a proporre *opéras-comiques* in *vau-de-villes* e con *ariettes*, balletti pantomimi, parodie, commedie francesi ancora per qualche anno e commedie italiane. Tuttavia i due generi che emergono dall'insieme del repertorio per identificare la specificità dell'offerta drammatica del teatro sono chiaramente il nuovo *opéra-comique à ariettes* e la commedia all'italiana, i quali rappresentano il 70% delle nuove creazioni e il 78% delle programmazioni teatrali giornaliere fino all'eliminazione del repertorio italiano nel 1780.¹⁰

Quello che cambia invece progressivamente a partire dal 1762 è l'ingerenza del Ministero dei Menus Plaisirs sulla scelta del repertorio italiano. Appare sempre più chiaramente nel corso degli anni Settanta del Settecento un'insofferenza da parte dell'amministrazione centrale per l'autonomia artistica degli attori italiani e una volontà di porli progressivamente sotto controllo nelle scelte di programmazione.

Il 21 luglio del 1771, il duca di Richelieu, primo Gentilhomme de la Chambre, lista in una nota manoscritta, conservata alla Bibliothèque nationale de France (NAF 22261-F. 94 ff. 106-108), 186 titoli di commedie e scenari italiani che avevano nutrito il repertorio del teatro dal 1716, anno della riapertura, fino alla stagione 1770-1771.¹¹ Il duca di Richelieu ordina in maniera perentoria agli attori italiani di variare ancor di più il loro repertorio facendo uso di tutte le *pièces* a disposizione:

Il est étonnant que les Comédies Italiens avec un aussi grand nombre de pièces qu'ils empressent sur leur répertoire, donnent cependant au Public, toujours les mêmes choses, il leur est ordonné de se rendre plus utiles à l'avenir, en mettant par mois deux pièces nouvelles et à ce moyen de laisser reposer les anciennes, ils auront soin de rendre compte chaque semaine aux Intendants des menus des Pièces à l'étude

⁹ Sulla volontà di Luigi Riccoboni di riprendere il controllo da teatro anche da pensionato cfr. E. DE LUCA, *Luigi Riccoboni e la gestione della Comédie-Italienne di Parigi (1728-1736): memorie e documenti inediti*, «Studi goldoniani», XIX, n.s., 11, 2022, pp. 34-48.

¹⁰ Cfr. A. FABIANO, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni. De la commedia dell'Arte à l'opéra-comique, une dramaturgie de l'hybridation au XVIII^e siècle*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2018, cap. II.

¹¹ Cfr. SPANU FREMDER, *Annexes*, cit., pp. 476-481.

du temps où elles doivent être jouées afin qu'ils puissent nous instruire, et ce sous peine de 300 d'amende qui sera prise sur les parts des Comédiens jouant les genre Italien à mesure que les dites pièces se sont remises, elles seront marquées en marge du présent état, dont la Comédie prendre un double, l'original devant être remis à l'Intendant des Menus, pour qu'il puisse connaître si nos ordres sont exécutés, dont chaque semainier sera responsable en outre, et à une amende personnelle de 50" dans le cas où il aurait manqué de rendre compte chaque semaine de ce qui aura été fait à ce sujet.¹²

Allo stesso modo, nel 1772, nel suo «Mémoire sur la situation de la Comédie-Italienne», Papillon de La Ferté invita gli attori a ingaggiare nuovamente Carlo Goldoni come drammaturgo per arricchire il fondo italiano con otto nuove commedie brevi ogni anno:

Pour cet effet, les comédiens-italiens ne peuvent se dispenser d'engager M. Goldoni à travailler encore pour eux ; ils n'ignorent pas que c'est le seul auteur capable de renouveler leur genre. Son génie inépuisable peut leur fournir huit petites pièces tous les ans qui feront un nouveau fonds à ce théâtre. Quoique l'on ignore le traitement que la troupe pourrait faire à un auteur dans ce genre, on croit pouvoir certifier que huit petites pièces de M. Goldoni rendraient bien peu si elles ne rendaient au-delà de ses honoraires.¹³

In effetti, a partire dal 1762 e con un'accelerazione a inizio anni Settanta, il patrimonio drammatico proprio alla comunità dei comici dell'Arte trasferitisi in Francia diventa il patrimonio del teatro della Comédie-Italienne in quanto istituzione pubblica e luogo di un potere culturale. Questa mutazione è provocata appunto dalla volontà dei Gentilshommes de la Chambre du Roi e dell'Intendente Papillon de La Ferté. La prima conseguenza è l'ordine di archiviare e conservare il fondo teatrale italiano per favorire una gestione amministrata e controllata della programmazione secondo un interesse culturale nazionale. Tutte le commedie vengono quindi archiviate in faldoni numerati contenenti i materiali utili per una futura programmazione.¹⁴ Di questo materiale rimane purtroppo solo il registro

¹² Ivi, p. 481.

¹³ AN, O¹ 849.48, riprodotto da É. CAMPARDON, *Les Comédiens du Roi de la Troupe Italienne pendant les deux derniers siècles*, Paris, Berger-Levrault, 1880, 2 voll. (rist.: Genève, Slatkine Reprints, 1970), vol. II, annexe XVIII, p. 319.

¹⁴ Si legga la mia nota introduttiva a S. SPANU, *La Mémoire des comédiens italiens du roi. Le registre de la Comédie-Italienne* (Th. Oc. 178) à la bibliothèque-musée de l'Opéra, Paris, IRPMF, 2007, p. 3, <https://api.nakala.fr/data/11280%2F0a4bc914/a4f4d58dbe1692c9a1579f21c0294e3911094639> (ultimo accesso: 30 giugno 2025). Sulla politica culturale che sottintende la permanenza di un repertorio italiano alla Comédie-Italienne rinvio in generale a FABIANO, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni*, cit.

Th. Oc. 178 contenente le schede informative riassuntive di ogni *pièce* e la lista dell'attrezzatura necessaria all'allestimento di ciascuna.

Questa evoluzione amministrativa struttura e stabilizza il processo d'emergenza della nozione di repertorio e di ripresa a partire da un fondo costituito di titoli che non sono più proprietà della troupe degli attori italiani, ma che appartengono ormai all'istituzione francese, secondo quindi una visione radicalmente diversa da quelle della compagnia di comici dell'Arte che aveva riaperto la Comédie-Italienne. Il cambiamento di prospettiva comporta lo spostamento del concetto di repertorio come proprietà di una categoria professionale – gli attori italiani – a quello di repertorio come patrimonio comune di una collettività nazionale – gli spettatori francesi -. Inoltre il repertorio viene considerato come un bene che ha un valore estetico in sé e non più come espressione e realizzazione di un sapere artistico e professionale specifico, di una forma-di-vita propria ai comici dell'Arte. Come riportato sopra, il duca di Richelieu utilizza la sua autorità politico-amministrativa per imporre agli attori italiani l'allestimento del maggior numero di commedie italiane del repertorio per valorizzare un patrimonio dell'istituzione a vantaggio del pubblico, senza prender in conto le eventuali intenzioni di programmazione artistica degli attori; lo stesso fa Papillon de La Ferté suggerendo dall'alto della sua autorità una nuova assunzione di Goldoni per comporre commedie nuove.

Tuttavia, malgrado questo esproprio materiale e simbolico da parte dell'amministrazione ministeriale, l'imposizione a fianco di commedie nuove di reintrodurre sistematicamente le commedie del repertorio del teatro non impedisce un movimento di riappropriazione da parte degli attori attraverso l'inserimento di nuove scene e l'introduzione di nuovi personaggi in vecchi scenari.

Nonostante tutto quindi la specificità creativa dei comici dell'Arte sopravvive in quello che è uno dei loro tratti distintivi unici: la capacità di rinnovare perennemente e adattare alla realtà della materialità della scena e della struttura artistica della troupe la loro creazione teatrale con buona pace di tutti i dispositivi di controllo messi in atto dai diversi poteri nella storia plurisecolare della commedia dell'Arte.

Bibliografia

L'Apothéose d'Arlequin. La Comédie-Italienne de Paris: un théâtre de l'expérimentation dramatique au XVIII^e siècle, sous la direction de E. DE LUCA et A. FABIANO, Paris, Sorbonne Université Presses, 2023, <https://sup.sorbonne-universite.fr/catalogue/civilisations-cultures-litteratures-etrangeres/e-theatrum-mundi/lapothese-darlequin> (ultimo accesso: 30 giugno 2025).

- É. CAMPARDON, *Les Comédiens du Roi de la Troupe Italienne pendant les deux derniers siècles*, Paris, Berger-Levrault, 1880, 2 voll. (rist.: Genève, Slatkine Reprints, 1970).
- E. DE LUCA, *Luigi Riccoboni e la gestione della Comédie-Italienne di Parigi (1728-1736): memorie e documenti inediti*, «Studi goldoniani», XIX, n.s., 11, 2022, pp. 34-48.
- A. FABIANO, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815). Héros et héroïnes d'un roman théâtral*, Paris, CNRS Éditions, 2006.
- A. FABIANO, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni. De la commedia dell'Arte à l'opéra-comique, une dramaturgie de l'hybridation au XVIII^e siècle*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2018.
- S. SPANU, *La Mémoire des comédiens italiens du roi. Le registre de la Comédie-Italienne (Th. Oc. 178) à la bibliothèque-musée de l'Opéra*, Paris, IRPMF, 2007, <https://api.nakala.fr/data/11280%2F0a4bc914/a4f4d58dbe1692c9a1579f21c0294e3911094639> (ultimo accesso: 30 giugno 2025).

In Europa, centri e periferie

Eric J. Coutts*

West End Concert Life 1750-1775:
«An Intimate Sort of Interaction between Musical
and Social Sensibility»¹

1. *The finest place to live*

By the turn of the nineteenth century, London was the largest city in Europe and, with the possible exception of Edo (Tokyo) and Peking, in the world. An estimated population of 575.000 in 1700 grew to 675.000 by 1750 and reached around 900.000 by the end of the century. It was not just the absolute number that was exceptional – the concentration of population and commercial activity in the capital were also quite different to those of its European counterparts. For example, one in ten of the population of England and Wales lived in London in 1750, whereas the equivalent figure for Frenchmen in Paris was one in forty.² And already in mid-eighteenth century England more people worked in towns and cities than in agriculture.³ The 1750s marked the starting point for the country's economic expansion. Mild price inflation and low taxation led to what Neil McKendrick describes as a consumer boom of «revolutionary proportions»:

[T]he later eighteenth century saw such a convulsion of getting and spending, such an eruption of new prosperity, and such an explosion of new production and marketing techniques, that a greater proportion of the population than in any previous society in human history was able to enjoy the pleasures of buying consumer goods.⁴

* This essay draws on material from the author's PhD dissertation (*Patronage, Commerce, and Copyright: The Commercialisation of Concert Life in London, 1750-1775*, King's College London, 2025).

¹ W. WEBER, *The Musician as Entrepreneur and Opportunist, 1700-1914*, in *The Musician as Entrepreneur, 1700-1914: Managers, Charlatans, and Idealists*, ed. by W. WEBER, Bloomington, Indiana University Press, 2004, pp. 3-14: 5.

² See R. PORTER, *London: A Social History*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1994.

³ See J. BREWER, *The Pleasures of the Imagination. English Culture in the Eighteenth Century*, London, Taylor & Francis, 2013, p. 9.

⁴ N. MCKENDRICK, J. BREWER, J.H. PLUMB, *The Birth of a Consumer Society, the Commercialization of Eighteenth-Century England*, London, Hutchinson & Co., 1983², p. 9.

The West End of London soon became the fashionable part of town. Roy Porter described how, after the restoration of the monarchy in 1660, «thousands took up residence in the West End because that was the finest place to live – a place to spend money, to entertain or just to bask in being».⁵ Aristocrats, financiers and wealthy tradesmen migrated with their families to the capital during the season, the period from February to June, to conduct parliamentary and other official business and increasingly to enjoy what Joseph Addison and others described at the time as the «Pleasures of the Imagination».

Music, then, as now, featured prominently among those pleasures. There were something like 1.500 working musicians in London by 1750,⁶ and numbers increased still further with new arrivals from continental Europe, encouraged by the potential for financial success and the absence of centralised control over artistic affairs. Church and court had steadily withdrawn from institutional patronage since the end of the seventeenth century, presenting foreign musicians with the opportunity, and the challenge, of working more independently than was possible in employed positions at home. London was soon host to the widest range of musical entertainment in the world. Depending upon taste and budget, music could be enjoyed at over a hundred different venues, including Italian opera performed by the leading global singers of the day, concerts and oratorios in assembly halls and private mansions, musical interludes at the theatre, extravagant outdoor spectacles in the pleasure gardens, and private performances organised by musical societies or to accompany fashionable *soirées*.

2. *The commercialisation of the West End concert*

The principal driving force behind this burgeoning musical activity was the commercialisation of musical performance. Detailed discussion of this phenomenon extends beyond the scope of this essay, but it is important for present purposes to recognise the impact of changing attitudes regarding consumerism and leisure. J.H. Plumb was one of the first to identify the transformation of leisure into a growth industry in the mid-eighteenth century. By turning the historian's gaze away from capital accumulation towards consumer expenditure, he illustrated how the expansion of empire and trade led to what he coined as the commercialisation of leisure, «one of the incontestable signs of

⁵ PORTER, *London*, cit., p. 222.

⁶ See C. EHRLICH, *The Music Profession in Britain since the 18th Century*, Oxford, Clarendon Press, 1985, p. 3.

growing affluence in eighteenth-century British society».⁷ Eighteenth-century commentators were well aware of these developments. Already by the 1750s many presented culture and commerce as natural partners, often emphasising the strength of their interaction within the urban context. For example, Oliver Goldsmith argued that the city was the environment in which where the arts flourished best:

Learning is most advanced in populous cities where chance often conspired with industry to promote it; where the members of this large university, if I may so call it, catch manners as they rise, study life not logic, and have the world as correspondents.⁸

David Hume went further, suggesting a symbiosis between the skills required in commercial practice and the creation of refined, polite culture:

Industry and refinement in the mechanical arts generally produce some refinements in the liberal; nor can one be carried to perfection, without being accompanied, in some degree, with the other. The same age, which produces great philosophers and politicians, renowned generals and poets, usually abounds with skilful weavers, and ship-carpenters [...] The spirit of the age affects all the arts; and the minds of men, being once roused from their lethargy and put into fermentation, turn themselves on all sides, and carry improvements into every art and science.⁹

These descriptions of the commercialisation of the arts in eighteenth-century London invoke parallels with Reinhard Strohm's depiction of the urban soundscape in fifteenth-century Bruges, and his encouragement to reconsider the autonomous musical work within the context of social and cultural practice.¹⁰ For example, John Brewer anthropomorphises the urbanisation of culture, presenting a metaphor of culture as a fugitive from the court into the city:

[H]igh culture moved out of the narrow confines of the court and into diverse spaces in London. It slipped out of palaces and into coffee houses, reading societies, debat-

⁷ J.H. PLUMB, *The Commercialisation of Leisure in Eighteenth-Century England*, Reading, University of Reading, 1973, p. 1.

⁸ O. GOLDSMITH, *An Enquiry into the Present State of Polite Learning in Europe*, London, R. and J. Dodsley, 1759.

⁹ D. HUME, *Hume: Political Essays. Cambridge Texts in the History of Political Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

¹⁰ See R. STROHM, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford, Clarendon Press, 1985; ID., *Looking Back at Ourselves: The Problem with the Musical Work-Concept*, in *The Musical Work: Reality or Invention?*, ed. by M. TALBOT, Liverpool, Liverpool University Press, 2000, pp. 128-152.

ing clubs, assembly rooms, galleries and concert halls; ceasing to be the handmaiden of royal politics, it became the partner of commerce.¹¹

Brewer's depiction of a partnership between culture and commerce draws a parallel with Fernand Braudel's observation that increased intermediation and new opportunities for specialisation and income generation were fostered by mechanisms of exchange in pre-industrial society.¹² The commercialisation of leisure in eighteenth-century London generated a plethora of new opportunities for intermediaries to make a living from the organisation and promotion of cultural events. As Brewer notes, the «marketing [of culture] became a trade separate from its production: theatrical and opera impresarios, picture-, print- and booksellers, became the new capitalists of cultural enterprise, peddling culture in almost every medium and art».¹³ In particular, although already a long-established practice at the opera, concert performances were increasingly promoted by non-musicians as well as those already familiar with the music business. This, I suggest, was a direct consequence of the court's retreat from cultural patronage. Although writers, artists, and composers were forced to operate more independently, this did not mean that they found themselves working in isolation. Quite the opposite. As Howard Becker has convincingly demonstrated, the production and consumption of artistic work are better understood if viewed as products of a broad collaborative process.¹⁴ Within institutional structures the organisation of the different skills and tasks required for the production of cultural works was divided up amongst the household staff as headcount permitted, and each individual remunerated (or not) in accordance with prevailing practice. With the decline of court patronage, the individual elements of commission, creation, preparation, production, performance, and publication, were externalised and became more

¹¹ BREWER, *The Pleasures of the Imagination*, cit., p. 15. Peter Borsay also presented eighteenth-century cultural life as «an integral part of the urban renaissance», a term which he understood to include emphasis on the provision of high-class products aimed at the wealthy and fashionable, commercialisation as a principal driver of cultural renewal, and new forms of cultural production and distribution: P. BORSAY, *Music, Urban Renaissance and Space in Eighteenth-Century England*, in *Le concert et son public: mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914, France, Allemagne, Angleterre*, sous la direction de H.E. BÖDEKER, P. VEIT et M. WERNER, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002, pp. 254-269.

¹² See F. BRAUDEL, *Civilization and Capitalism, 15th-18th Century: The Wheels of Commerce*, Berkeley, University of California Press, 1992.

¹³ J. BREWER, «The Most Polite Age and the Most Vicious»: *Attitudes Towards Culture as a Commodity, 1600-1800*, in *The Consumption of Culture, 1600-1800: Image, Object, Text*, ed. by A. BIRMINGHAM and J. B., London-New York, Routledge, 1995, pp. 341-361: 346.

¹⁴ See H.S. BECKER, *Art Worlds*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 2008².

clearly defined. This opened up opportunities for new entrants, and in particular for impresarios and performers. To restate my argument in economic terms, the move from institutional employment to freelance activity acted as a catalyst for the division of labour.

The phenomenon was recognised as early as 1714 by Bernard Mandeville in *The Fable of the Bees*:

But if one will wholly apply himself to the making of Bows and Arrows, whilst another provides Food, a third builds Huts, a fourth makes Garments, and a fifth Utensils, they not only become useful to one another, but the Callings and Employments themselves will in the same Number of Years receive much greater Improvements, than if all had been promiscuously followed by every one of the Five.¹⁵

Mandeville's example, and a similar observation by David Hume,¹⁶ are perhaps less well-known than the description of the pin factory which opens *The Wealth of Nations*.¹⁷ Adam Smith considered the division of labour as the engine of economic progress and, notwithstanding Smith's personal scepticism of the commercial value of the arts, I suggest that it was precisely the opportunity created by the court's withdrawal from artistic patronage that drove the concert's repositioning as a commercial product. 'Smith's theorem' provides an interesting perspective on why this might be the case and on the reasons behind the extraordinary growth in consumption and distribution of culture at the time. First coined by George Stigler, the theorem identifies market depth as the primary driver of productivity gain from specialisation,¹⁸ and the economic and social circumstances of mid-eighteenth century London were certainly propitious. London, the wealthiest city in the world, was positioned at the centre of

¹⁵ B. MANDEVILLE, *The Fable of the Bees or, Private Vices, Publick Benefits. With an Essay on Charity and Charity-Schools and a Search into the Nature of Society: To which is Added a Vindication of the Book [...] and an Abusive Letter to Lord C.*, London, Printed for J. Tonson, 1724³.

¹⁶ «When every individual person labors apart, and only for himself, his force is too small to execute any considerable work; his labor being employed in supplying all his different necessities, he never attains a perfection in any particular art; and as his force and success are not at all times equal, the least failure in either of these particulars must be attended with inevitable ruin and misery. Society provides a remedy for these three inconveniences. By the conjunction of forces, our power is augmented: By the partition of employments, our ability increases: And by mutual succor we are less exposed to fortune and accidents. Tis by this additional force, ability, and security, that society becomes advantageous». D. HUME, *A Treatise of Human Nature*, critical edition by D.F. NORTON and M.J. NORTON, Oxford, Clarendon, 2007.

¹⁷ A. SMITH, *The Wealth of Nations*, ed. by A.S. SKINNER, London, Penguin Group, 1986, vol. I, chap. 1.

¹⁸ See G. STIGLER, *The Division of Labor is Limited by the Extent of the Market*, «Journal of Political Economy», 1951, 59, pp. 185-193.

global trade. The concentration of commercial activity in the city generated a large pool of excess wealth to fuel rapid growth in demand for leisure and the launch of new entrepreneurial ventures. Publishers, booksellers, and impresarios took on the organisation and promotion of public performance and developed flourishing peripheral activities, including advertising, printing, catering and lighting. Much as concert merchandising operates today, publishers and manufacturers profited from the growing popularity of concerts through intensive advertising and the sale of a wide range of printed materials and mechanical objects. Rosamond McGuinness describes how the public concert became 'big business'. In addition to sales of musical scores and keyboard reductions of popular works, she cites the promotion of musical playing cards and music boxes to replicate the concert experience at home.¹⁹ The most successful and prominent non-musician entrepreneurs active in the concert business between 1750 and 1775 included figures like Jonathan Tyers, proprietor of the Vauxhall Pleasure Gardens and organiser of George II's commemoration of the peace of Aix-la-Chapelle in 1749, for which Handel's *Music for the Royal Fireworks* was commissioned, publishers John Walsh the younger and James Longman, and John Hickford, owner of the Hickford Rooms. In addition, Teresa Cornelys and Giovanni Gallini, although both from musical backgrounds, adopted a commercial approach in their involvement as concert impresarios.

3. *The musician's role*

Professional musical life in mid-eighteenth century London is generally presented as a system of freelance activity operating within a framework of aristocratic patronage, described by the sociologist William Weber as «an intimate sort of interaction between musical and social sensibility»:

In order to succeed as a high-level professional, a musician had to acquire a broad set of social skills by which to identify and accomplish promising opportunities. It was insufficient just to be a good performer or composer; to rise to the top of the profession almost always required musicians to be able to find patrons, attract a public, lead other musicians, and indeed, organize productions of an often complicated order.²⁰

Whilst this was certainly the case, I argue that existing scholarship places too

¹⁹ See R. MCGUINNESS, *Gigs, Roadies and Promoters: Marketing Eighteenth-Century Concerts*, in *Concert Life in Eighteenth-Century Britain*, ed. by S. WOLLENBERG and S. MCVEIGH, Aldershot, Ashgate, 2004, pp. 261-271: 263.

²⁰ WEBER, *The Musician as Entrepreneur*, cit., p. 5.

much emphasis on the role of musicians, what Roger Parker has described as the musicologist's «determined love affair with the 'supply-side' of [music]».²¹ Although musicologists have discussed new cultural history for over 35 years,²² focus continues to be centred on composers and performers as creative artists and entrepreneurs, with social issues relegated to the background. Turning again to Weber, we see that he positions musicians as *instigators* of change, suggesting that «[t]he composer needed to identify how he or she could take a new musical path where patrons or members of the public were willing to follow», and describing musicians as «active agents within musical life and thereby within society as a whole».²³ I suggest as an alternative that one might consider the increase in musicians' commercial activity more as a response precipitated by the new circumstances of concert life in the capital. In this essay I will draw on two case studies, the Mozart family's visit to London between April 1764 and July 1765 and the Bach-Abel subscription concert series organised by Johann Christian Bach and Carl Friedrich Abel, which ran between 1765 and 1781. I will illustrate how, over the course of some ten-fifteen years, the urban context of London concert life impacted not only aristocratic control over how musicians performed and where but also drove a shift in power away from the patronage of the elite in favour of composers and impresarios.

4. *The Mozart family visit to London*

Commentary on the Mozart family's 15-month stay in London tends to be framed by the wider context of Wolfgang Mozart's biography, and the degree of the family's artistic and financial success. This has obscured discussion on the visit's broader social aspects and the cultural implications of Leopold Mozart's promotion of Wolfgang as a child prodigy in London. Having spent some ten months travelling through a patchwork of courts, principalities, and civic states of the Holy Roman Empire before arriving in London, the Mozarts gained a unique first-hand perspective on the differing attitudes of the nobility over the economics of professional music on the Continent and in London. Leopold Mozart typified the continental court-employed musician and composer. He

²¹ R. PARKER, 'As a Stranger Give It Welcome': *Musical Meanings in 1830s London*, in *Representation in Western Music*, ed. by J.S. WALDEN, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 33-46.

²² See A. BERSACK, *Local Knowledge, Local History: Geertz and Beyond*, in *The New Cultural History*, ed. by L. HUNT, Berkeley, University of California Press, 1989, pp. 72-96; *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music*, ed. by J.F. FULCHER, New York-Oxford, Oxford University Press, 2011.

²³ WEBER, *The Musician as Entrepreneur*, cit., pp. 3, 5.

had risen steadily through the ranks over a period of twenty years to attain the position of Deputy Kapellmeister to the Prince-Archbishop of Salzburg, and his letters bear witness to the importance he attached to the dependability of salaried employment. Leopold harboured a deep-rooted suspicion of aristocratic patronage, and whilst evidently impressed by the noble houses and courts of Europe and proud of representing the Salzburg court, he repeatedly demonstrated intellectual disdain for aristocrats, whom he judged unpredictable. For example, in October 1777 he advised Wolfgang not to waste time pursuing a proposal to create a group of aristocratic sponsors, arguing that he should prefer merchants to courtiers, on the grounds that the latter could not be trusted to keep their word.²⁴

There was every reason to believe that the London visit would be a success and that Wolfgang and his sister Nannerl would be well-received. The royal court proved to be particularly welcoming, and child prodigies were a popular, constant theme on the social calendar. However, Leopold's letters suggest that it took some time for him to understand how differently artistic patronage was conducted in London and to adapt to the prevailing social and commercial framework of concert life in the capital. In particular, he would learn that West End concerts were ill-adapted to welcome child prodigies, no matter how gifted, into mainstream concert performance. Musical ability was of subsidiary importance to the child's age and time was short: only performers under 14 years of age were likely to attract interest.²⁵ And aside from the specific circumstances surrounding the promotion of child prodigies, commercial success in the West End was hard-won. The concert season in London was short, comprising less than 20 weeks,²⁶ and the target audience small. Concert attendees numbered some 350-500, an elite for whom «choices were to be made among theatres,

²⁴ See *The Letters of Mozart and His Family*, ed. by E. ANDERSON, London, Macmillan, 1997³, L. 215 4th October 1777.

²⁵ Edward Dent suggests that Leopold Mozart was under some pressure to make a success of Wolfgang's childhood performances: «there was no reason to suppose that after [Wolfgang] was grown up he would be anything more than a respectable professional musician like his father». E.J. DENT, *Mozart's Operas: A Critical Study*, Oxford, Clarendon, 1991², p. 15. This seems to be borne out by comments made by Leopold Mozart in a letter (59) dated 11th May 1768: «Should I perhaps sit down in Salzburg with the empty hope of some better fortune, let Wolfgang grow up, and allow myself and my children to be made fools of until I reach the age which prevents me from travelling and until he attains the age and physical appearance which no longer attract admiration for his merits?» (translation by Emily Anderson).

²⁶ Fashionable concerts in the West End between 1750 and 1775 were held during the winter season, from Queen Charlotte's official birthday on 18th January to George III's birthday on 4th June, and then only on four nights a week, as concerts were not permitted on Sundays and the opera played on Tuesday and Saturday.

pleasure gardens, private clubs, racing, gambling and grand tours»,²⁷ quite apart from the other musical entertainments on offer on any particular evening.

The result was an intensely competitive working environment for the large number of independent composers working in the capital, and Leopold's letters reflect growing disappointment with the London visit. His solution was actively to promote his children as scientific wonders. For example, one advertisement heralded «The greatest Prodigy that Europe, or even that Human Nature has to boast of, is, without Contradiction, the little German Boy WOLFGANG MOZART».²⁸ Leopold also began to advertise daytime performances which took place at their home. Readers were invited to attend the family lodgings in Thrift Street to put Wolfgang to the test «by giving him any Thing to play at Sight, or any Music without Bass, which he will write upon the Spot, without recurring to his Harpsichord».²⁹ Simon McVeigh observes that Leopold was breaking new ground in promoting Wolfgang as a composer as well as a child prodigy.³⁰ This was not an easy proposition, but I suggest that there was a still more fundamental issue. Daytime performances in a domestic setting effectively repositioned the Mozart children as prodigies performing exhibitions rather than concerts, which Rachel Cowgill notes required conformance with a «category of public musical spectacle [...] with its own set of expectations, norms, and outcomes».³¹ It is questionable whether the aristocrats that supported the London concert structure in the 1760s were open to the possibility of accepting child performers as «serious» artists. I suggest that Leopold discovered that the promotion of his children as prodigies in daytime exhibitions at the family's home, and indeed later in less auspicious venues, was incompatible with securing prestigious engagements for performance before elite society. McVeigh argues that it was inevitable that the broadening of the Mozart children's appeal to a wide cross-section of the population would disqualify their inclusion in the fashionable circles and venues frequented by the social élite:

The market for high-priced West-End concerts was limited (essentially a few hundred *habitués* of opera and concerts), and the *beau monde* would have resented any

²⁷ D. HUNTER, *The Lives of George Frideric Handel*, Woodbridge, The Boydell Press, 2015, p. 16.

²⁸ «The Public Advertiser», 9th July 1765.

²⁹ «The Public Advertiser», 11th March 1765.

³⁰ See S. McVEIGH, *Concert Life in London from Mozart to Haydn*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 93.

³¹ R. COWGILL, «Proofs of Genius»: *Wolfgang Amadeus Mozart and the Construction of Musical Prodigies in Early Georgian London*, in *Musical Prodigies: Interpretations from Psychology, Education, Musicology, and Ethnomusicology*, ed. by G. McPHERSON, Oxford, Oxford University Press, 2016, pp. 511-549: 511.

appearance of commercial exploitation. There was simply no structure for mass market repetition that retained prestige, and advertising the two prodigies as an exhibition or side-show was a capitulation only to be taken later in the visit.³²

The designation of the Mozart children's performances as exhibitions of curiosities constituted a significant downgrade in their appeal and status in the eyes of the urban elite and Leopold Mozart discovered just how firm was the control exercised by aristocratic patrons over West End concert life.

5. *The Bach-Abel concert series*

My second case study, an overview of the commercial development of the Bach-Abel subscription concert series, demonstrates how the commercialisation of leisure marked the beginning of decline in the cultural influence of aristocratic patronage and of its control over West End concert performance. Public concerts had been organised in the City of London from as early as 1672, but the informality of these essentially amateur affairs was incompatible with a growing demand for more upmarket gatherings amongst the nobility. Commenting on the notion of taste in eighteenth-century urban society, Brewer notes the rising importance of «a new sort of person – the 'sociable man' of Addison and Steele's *Spectator* [...] – who was literate, could talk about art, literature and music and showed off his refinement through agreeable conversation in company».³³ Demand for exclusivity prompted the promotion of subscription-concert series in the West End, the most prestigious of which were organised by Francesco Geminiani at Hickford's Room in Panton Street in the 1730s.³⁴ Whilst upfront payment was clearly attractive to promoters and musicians, the key marketing advantage of the subscription model was the ability to limit access to the wealthy.³⁵ Tickets for Geminiani's concerts were sold at four guineas for a series of 20 concerts,³⁶ and by the 1750s the standard

³² S. McVEIGH, *London*, in *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 254-259: 255.

³³ BREWER, *The Pleasures of the Imagination: English Culture in the Eighteenth Century*, cit., p. 3.

³⁴ See E. CARERI, *Francesco Geminiani (1687-1762)*, Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. 22-23.

³⁵ «At Consorts of Note the Prices are extravagant, purposely to keep out inferiour People», «The Female Tatler», 5-7th September 1709, cited in C. HARBOR, *The Birth of the Music Business: Public Commercial Concerts in London 1660-1750*, Royal Holloway, University of London, 2012, p. 221.

³⁶ «Each Subscriber on paying four Guineas is to have a Silver Ticket, by Virtue of which any other Gentleman or Lady will be admitted in the Absence of the Subscriber; and each Lady that

price for the most prestigious series had risen to five guineas. Although less expensive than 15-20 guineas for a season at the opera,³⁷ this pricing level was squarely aimed at the higher levels of society. Families with an annual income of above £ 100, an income level arguably already higher than the threshold for being able comfortably to afford a concert subscription, are estimated to have comprised less than seven per cent. of the population of the country as a whole in 1760.³⁸

It was not just the cost of admission that constrained attendance. Before the opening of the Hanover Square Rooms in 1775, barely a handful of rooms in the West End was considered suitably distinguished for concerts for elegant society and the seating capacity of those was limited.³⁹ Precise details of attendance at concerts in the 1760s are scarce, but architectural plans of the halls and such records of subscription numbers that exist suggest a typical attendance of around 300 at most.⁴⁰ We should remember that the decline of church and court patronage meant that freelance composers no longer benefited from exclusive access to private performance venues, could no longer rely upon established ensembles of performing musicians, and had lost the wealthy audiences formerly guaranteed by institutional patronage. The ability to secure performance space in a competitive urban environment was therefore of critical importance.

Teresa Cornelys, a colourful and controversial figure, was one of the first to recognise the commercial potential of prime property in London's West End. «Opera singer turned society-queen»,⁴¹ Cornelys arrived in England in 1759, fleeing creditors and leaving a trail of lovers, including Giacomo Casanova, the father of her daughter. Having rapidly built connections with courtiers and society ladies, Cornelys borrowed money on the credit of John Fermor, a wealthy admirer (and married clergyman), to fund the purchase and transformation of Carlisle House in Soho Square. Through a series of bold financial and commercial moves, she created the indisputable centre of the fashionable West End in the 1760s. Writing in 1764, Lord Barrington remarked that «Mrs Cor-

subscribes may take in another Lady with her, paying a Crown at the Door; but no Gentleman will be admitted without a ticket», «Daily Post», 15th November 1731.

³⁷ See C.A. PRICE, J. MILHOUS, R.D. HUME, *Italian Opera in Late Eighteenth-Century London*, Oxford, Clarendon, 1995, p. 11.

³⁸ See P.H. LINDERT, J.G. WILLIAMSON, *Revising England's Social Tables 1688-1812*, «Explorations in Economic History», 1982, 19, pp. 385-408.

³⁹ The principal concert venues were Hickford's Room, Dean Street Room, Great Room Spring Gardens and Little Theatre Haymarket.

⁴⁰ See S. McVEIGH, *The Musician as Concert-Promoter in London, 1780-1850*, in *Le concert et son public*, cit., pp. 71-89.

⁴¹ McVEIGH, *Concert Life in London from Mozart to Haydn*, cit., p. 14.

nelys has made Carlisle House the most elegant place of public entertainment that ever was in this, or perhaps any country».⁴² The evenings were essentially private large-scale *soirées* rather than public concerts: neither performers nor programmes were announced, and tickets for admission were only offered to those previously vetted for membership of a newly formed assembly, known as «The Society».⁴³

The Bach-Abel subscription concert series would eventually become London's longest running concert series in the eighteenth-century. Launched in 1765, the concerts enjoyed considerable initial success. Opening as a series of six concerts to provide a musical background to the assemblies organised by Mrs Cornelys at Carlisle House, within less than five years the series dominated West End concert life. A concert was performed every Wednesday evening during the season, comprising a total of some 10-15 concerts a year, until closure of the series in 1781. Study of the commercial evolution of the concert series offers valuable insight on the commercialisation of concert life in the later eighteenth century and on how this affected the balance of power between musicians and their patrons. At first, the patronage structure relegated the financial considerations of concert performance to matters of subsidiary importance. Profitability was not a primary objective, whether for patrons or musicians. As far as patrons were concerned, funding subscription payments was an important social act, signifying continued membership of the aristocratic elite. The principal concern of musicians was to enhance their reputation to better their chances of securing patronage and private teaching opportunities.⁴⁴ For so long as the aristocracy exercised control over West End concert life, there was little possibility or incentive for musicians to risk disrupting a structure, whatever its shortcomings, whilst it had the potential to provide financial support. However, London's growing importance as Europe's leading commercial and financial capital was paradoxically the catalyst for the decline of musical patronage. Although the migration of the aristocracy and nobility to London for the season is often presented as the opportunity to enjoy luxurious consumption and 'The Pleasures of the Imagination', we should not lose sight of the fact that many were required to travel to the capital to conduct parliamentary and other official business. Regular sessions of parliament, re-installed

⁴² 17th December 1764, cited in I. WOODFIELD, *New Light on the Mozarts' London Visit*, «Music & letters», 1995, 76, pp. 187-208: 189.

⁴³ For further biographical detail, see J. MILHOUS, *Cornelys [Née Imer; Married Name Pompeati], (Anna Maria) Teresa [Known as Madame Trenti, Mrs Smith] (1723?-1797), Singer and Impresario*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

⁴⁴ See McVEIGH, *The Musician as Concert-Promoter in London, 1780-1850*, cit., p. 75.

since the accession of William III, necessitated the presence of politicians, officeholders, palace officials and the like. As Hannah Greig observes, «extensive stays in the metropolis» and «the very concept of ‘the season’» had become «important components of noble obligation and modern government».⁴⁵ Those in the capital for the season included not only aristocrats and their families, but increasing numbers of wealthy tradesmen, some of whom who took up residence side by side with the nobility.⁴⁶ As many benefitted directly from the patronage system through acquiring office others, like Josiah Wedgwood, saw the opportunity to set up shop to target new custom. Roy Porter described the influx to London as follows:

Parliament’s increasing workload drew the ruling class to London from November to April, creating demand for superior accommodation and services. And all the while, in the rambling Whitehall Palace complex, the court and administration grew. Tax revenues mounted, the army and bureaucracy expanded, and government dispensed ever more lucrative patronage: court lobbying was vital for those seeking loaves and fishes.⁴⁷

I suggest that these changes laid the foundation for the development of musical mass culture, with profound consequences for music’s performance context and social function. For much of the eighteenth century, concert music in London was produced and performed for a narrow elite public, most of whom the composer would know. However, this became less and less the case as London’s growing political and commercial importance drew a broader public for the season, including increasing numbers of foreign visitors. Whilst many of the subscribers to concert series still knew the musicians who played, and sometimes the composer, the audience was increasingly anonymous, more and more a class identified only by wealth and common interest. The sociologist Ivo Supčić concludes that early forms of musical mass culture should be situated in the last third of the eighteenth century, when «composers sought a widening of their public and of their artistic affirmation outside the shelter of patronage and narrow social groups».⁴⁸ The increased anonymity of the concert public had important implications for the way in which musicians earned their living.

⁴⁵ H. GREIG, *The Beau Monde: Fashionable Society in Georgian London*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 7.

⁴⁶ For a general description, see PORTER, *London*, cit., chap. 5: *The Triumph of Town: From Restoration to Regency*.

⁴⁷ Ivi, pp. 161-162.

⁴⁸ I. SUPČIĆ, *Early Forms of Musical ‘Mass’ Culture*, in *A Guide to the Sociology of Music*, ed. by I. S., Stuyvesant, Pendragon Press, 1987, pp. 249-257: 255.

As the exclusive, private ambiance of the West End subscription concert series gradually disappeared with the decline of aristocratic patronage, concerts became considerably less attractive to musicians, resulting in significant changes to their promotion and content.

Organisational developments in the Bach-Abel concert series illustrate how some of these changes were effected in practice. Within three years of launch of the series the composers broke away from the concerts organised by Mrs Cornelys to run an autonomous business venture at Almack's Assembly Rooms, opened in St James's in 1765 in direct competition with Carlisle House. No record has been found of the reasons behind the move. Increased discomfort with the reputation of the gatherings of The Society may have played some part in the decision,⁴⁹ but it is likely that the more pressing cause was the mounting financial difficulties facing Cornelys. Court records show that she was forced to sign an agreement with creditors on 1st February 1768 that left her with only nominal control and an £ 800 expense budget, for a business valued at £ 20,000.⁵⁰ Whatever the reason, the decision to set up with Almack reflected growing confidence in the economic viability of the concert series as a stand-alone venture. William Almack certainly thought it worth expanding his property investments by making a substantial investment in new premises in King Street. The venture was a clear copy of the Carlisle House business model. On 15th November 1764, Almack placed an advertisement in «The Public Advertiser», addressed to «the Ladies and Gentlemen, Subscribers to the Assembly in King street St. James's». It stated that «the work in Point of Strength, Convenience, and Elegance, is, and shall be executed in the best, most neat, and richest Manner» and set out the rules of the new establishment: «seven ladies» had «each of them opened a Subscription Book», each of which was «to contain the Names of 60 Subscribers». The subscription price of ten guineas was to grant admission to twelve balls to be given each season, «The Entertainment of each Night to consist of a Ball, in a Room 90 Feet long, 40 Feet broad, and 30 Feet high; Tea and Cards in separate Rooms; and a Supper in a Room 65 Feet long, 40 Feet broad, and 20 Feet high, with a Concert of Music from a separate Orchestra».⁵¹ The Assembly

⁴⁹ Horace Walpole described the soirées as an attraction for both the «righteous and ungodly». *The Letters of Horace Walpole 1771-1774*, Oxford, Clarendon Press, 1904, vol. VIII, pp. 12-13. In 1771, it was alleged that Cornelys was indicted for keeping a «disorderly house», allowing «divers loose, idle, and disorderly persons, as well men as women, to be, and remain, during the whole night, rioting, and otherwise misbehaving themselves» («Universal Magazine», vol. 48, 1771, p. 109). However, this appears to have been rumour unfounded on fact: MILHOUS, *Cornelys*, (*Anna Maria*) Teresa, cit.

⁵⁰ The National Archives (UK), PRO, C12/1518/6.

⁵¹ «The Public Advertiser», 15th November 1764.

Rooms were fully completed in 1767, by which time there were already between 300-400 subscribers paying ten guineas for the season.⁵²

Bach and Abel changed the venue of their concerts to the Almack Rooms in 1768 and, now free of Cornelys's control, assumed personal financial management of the series. Economic success was however far from assured. Although London provided foreign musicians with the opportunity to earn a living away from the constraints and demands of salaried employment, musicians had little ability to mitigate the practical and financial risks of performance. These included engaging soloists and musicians, hiring musical instruments and even, in the case of benefit concerts, assuming entire responsibility for the marketing and distribution of tickets. Detailed financial records of subscription series have not yet been found, but it has been estimated a profit of just a few hundred pounds would not have been unusual, modest for such a large risk.⁵³ The entries in Bach's accounts at bankers Drummond & Co., which ran from 1767 until Bach's passing in 1780, show significant and growing income in the earlier years, peaking at £ 3,595 in 1774, and increasing expenses over the period. It is difficult to distinguish entries relating to the subscription series from Bach's other financial activities, but profits of a few hundred pounds for the subscription series would be consistent with these figures. McVeigh cites estimates of a total annual income of £ 300 for Bach and £ 200 for Abel in the *Musikalischer und Künstler-Almanach auf das Jahr 1783/1784*.⁵⁴ With the increasing success of their concert series, Bach and Abel ventured further by entering in partnership with Giovanni (Sir John) Gallini in June 1774 to finance the construction of the Hanover Square Rooms, London's first purpose-built concert venue. As it turned out however, the concerts were placed under increasing pressure in the face of competition from rival concert series, and the Bach-Abel series collapsed within ten years of the move to Hanover Square.

6. Conclusion

Western music was not generally recognised as an 'art product' during the eighteenth century. Its close integration with social practice meant that contemporaries paid scant attention to music as a subject worthy of independent study, given that «[m]uch of what today would be classified as art was produced to

⁵² See J.H. JESSE, *George Selwyn and His Contemporaries, with Memoirs and Notes*, New York, Scribner & Welford, 1882, vol. I, p. 360.

⁵³ See McVEIGH, *The Musician as Concert-Promoter in London, 1780-1850*, cit.

⁵⁴ See McVEIGH, *Concert Life in London from Mozart to Haydn*, cit., p. 198.

accompany, embellish, and enhance the public and private rituals and ceremonies of religious, political, and social life».⁵⁵ Indeed, as Weber observes, prior to 1800 «music had a status within intellectual life that was quite inferior to that of poetry, sculpture, or even drama», with «few links with the wider intellectual life».⁵⁶ The turn of the nineteenth century witnessed a radical change of approach as a combination of social, aesthetic, and cultural practices contributed to the rise of musicology, and the study of music as an independent, and increasingly autonomous, subject.⁵⁷ Musical historians have tended to frame this change of perception in terms of evolving notions of aesthetics, which has resulted in the «underlying assumption of many music histories up to the closing decades of the twentieth century [...] that social and other cultural factors have a contextual, rather than a more intimate or even causal, relationship with musical creativity or practice».⁵⁸ I suggest that the commodification of music over the course of the nineteenth century and its attainment of «classic status» have tended to isolate eighteenth-century musical life from the very conditions under which it was brought into being. One is reminded of observations of John Dewey on the autonomy of art:

When an art product once attains classic status, it somehow becomes isolated from the human conditions under which it was brought into being and from the human consequences it engenders in actual life-experience.⁵⁹

Notwithstanding the extraordinary growth in the cultural study of music that has taken place since the closing decades of the last century, I argue that limited appreciation of the relevance of the *social* history of eighteenth-century London life, and of the music's *urban* history, has resulted in a failure sufficiently to recognise the impact of legal and commercial factors on composers, performers, and their music. The decline in church and court patronage in London required musicians to operate more independently, but it is wrong to assume that this implies that musicians were the prime instigators of growth in eighteenth-century concert life. It was not in the interest of professional practitioners to change the basis of patronage, private concerts, and teaching that formed the

⁵⁵ K. BERGER, *A Theory of Art*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 4.

⁵⁶ W. WEBER, *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England*, Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 2.

⁵⁷ Alfred Einstein described musicology as «a child of the Romantic era». A. EINSTEIN, *Music in the Romantic Era*, London, J.M. Dent & Sons Ltd., 1947, p. 352.

⁵⁸ T. HERBERT, *Social History and Music History*, in *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, ed. by M. CLAYTON, T. H. and R. MIDDLETON, New York, Routledge, 2012, pp. 49-58: 52.

⁵⁹ J. DEWEY, *Art as Experience*, New York, Penguin Books, 1934, p. 1.

backbone of every musician's living. I suggest that the better view is to recognise that professional musicians and impresarios were required to operate on a more commercial basis in response to the anonymisation of the composer-audience relationship created by London's burgeoning network of political patronage and increasing dominance as the trading hub of the British Empire.

Bibliography

- H.S. BECKER, *Art Worlds*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 2008².
- K. BERGER, *A Theory of Art*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- A. BIRSACK, *Local Knowledge, Local History: Geertz and Beyond*, in *The New Cultural History*, ed. by L. HUNT, Berkeley, University of California Press, 1989, pp. 72-96.
- P. BORSAY, *Music, Urban Renaissance and Space in Eighteenth-Century England*, in *Le concert et son public: mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914, France, Allemagne, Angleterre*, sous la direction de H.E. BÖDEKER, P. VEIT et M. WERNER, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002, pp. 254-269.
- F. BRAUDEL, *Civilization and Capitalism, 15th-18th Century: The Wheels of Commerce*, trans. S. REYNOLD, Berkeley, University of California Press, 1992.
- J. BREWER, «*The Most Polite Age and the Most Vicious*»: *Attitudes Towards Culture as a Commodity, 1600-1800*, in *The Consumption of Culture, 1600-1800: Image, Object, Text*, ed. by A. BIRMINGHAM and J. B., London-New York, Routledge, 1995, pp. 341-361.
- J. BREWER, *The Pleasures of the Imagination. English Culture in the Eighteenth Century*, London, Taylor & Francis, 2013.
- E. CARERI, *Francesco Geminiani (1687-1762)*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- R. COWGILL, «*Proofs of Genius*»: *Wolfgang Amadeus Mozart and the Construction of Musical Prodigies in Early Georgian London*, in *Musical Prodigies: Interpretations from Psychology, Education, Musicology, and Ethnomusicology*, ed. by G. MCPHERSON, Oxford, Oxford University Press, 2016, pp. 511-549.
- E.J. DENT, *Mozart's Operas: A Critical Study*, Oxford, Clarendon, 1991².
- J. DEWEY, *Art as Experience*, New York, Penguin Books, 1934.
- C. EHRLICH, *The Music Profession in Britain since the 18th Century*, Oxford, Clarendon Press, 1985.
- A. EINSTEIN, *Music in the Romantic Era, Norton History of Music*, London, J.M. Dent & Sons, 1947.
- O. GOLDSMITH, *An Enquiry into the Present State of Polite Learning in Europe*, London, R. and J. Dodsley, 1759.
- H. GREIG, *The Beau Monde: Fashionable Society in Georgian London*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- C. HARBOR, *The Birth of the Music Business: Public Commercial Concerts in London 1660-1750*, Royal Holloway, University of London, 2012.
- T. HERBERT, *Social History and Music History*, in *The Cultural Study of Music: A Critical*

- Introduction*, ed. by M. CLAYTON, T. H. and R. MIDDLETON, New York, Routledge, 2012, pp. 49-58.
- D. HUME, *Hume: Political Essays. Cambridge Texts in the History of Political Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- D. HUME, *A Treatise of Human Nature*, ed. by D.F. NORTON and M.J. NORTON, Oxford, Clarendon, 2007.
- D. HUNTER, *The Lives of George Frideric Handel*, Woodbridge, The Boydell Press, 2015.
- J.H. JESSE, *George Selwyn and His Contemporaries, with Memoirs and Notes*, New York, Scribner & Welford, 1882, voll. 4.
- The Letters of Horace Walpole 1771-1774*, Oxford, Clarendon Press, 1904, vol. VIII.
- The Letters of Mozart and His Family*, ed. by E. ANDERSON, London, Macmillan, 1997³.
- P.H. LINDERT, J.G. WILLIAMSON, *Revising England's Social Tables 1688-1812*, «Explorations in Economic History», 1982, 19, pp. 385-408.
- B. MANDEVILLE, *The Fable of the Bees or, Private Vices, Publick Benefits. With an Essay on Charity and Charity-Schools and a Search into the Nature of Society: To which is Added a Vindication of the Book [...] and an Abusive Letter to Lord C.*, London, Printed for J. Tonson, 1724³.
- R. MCGUINNESS, *Gigs, Roadies and Promoters: Marketing Eighteenth-Century Concerts, in Concert Life in Eighteenth-Century Britain*, ed. by S. WOLLENBERG and S. McVEIGH, Aldershot, Ashgate, 2004, pp. 261-271.
- N. MCKENDRICK, J. BREWER, J.H. PLUMB, *The Birth of a Consumer Society, the Commercialization of Eighteenth-Century England*, London, Hutchinson & Co., 1983².
- S. McVEIGH, *Concert Life in London from Mozart to Haydn*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- S. McVEIGH, *The Musician as Concert-Promoter in London, 1780-1850*, in *Le concert et son public: mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914, France, Allemagne, Angleterre*, sous la direction de H.E. BÖDEKER, P. VEIT and M. WERNER, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002, pp. 71-89.
- S. McVEIGH, *London*, in *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 254-259.
- J. MILHOUS, *Cornelys [Née Imer; Married Name Pompeati], (Anna Maria) Teresa [Known as Madame Trenti, Mrs Smith] (1723?-1797), Singer and Impresario*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music*, ed. by J.F. FULCHER, New York-Oxford, Oxford University Press, 2011.
- R. PARKER, 'As a Stranger Give It Welcome': *Musical Meanings in 1830s London*, in *Representation in Western Music*, ed. by J.S. WALDEN, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- J.H. PLUMB, *The Commercialisation of Leisure in Eighteenth-Century England*, Reading, University of Reading, 1973.
- R. PORTER, *London: A Social History*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1994.
- C. A. PRICE, J. MILHOUS, R.D. HUME, *Italian Opera in Late Eighteenth-Century London*, Oxford, Clarendon, 1995.
- A. SMITH, *The Wealth of Nations*, ed. by A.S. SKINNER, London, Penguin Group, 1986.

- G. STIGLER, *The Division of Labor is Limited by the Extent of the Market*, «Journal of Political Economy», 1951, 59, pp. 185-193.
- R. STROHM, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford, Clarendon Press, 1985.
- R. STROHM, *Looking Back at Ourselves: The Problem with the Musical Work-Concept*, in *The Musical Work: Reality or Invention?*, ed. by M. TALBOT, Liverpool University Press, 2000, pp. 128-152.
- I. SUPIČIĆ, *Early Forms of Musical "Mass" Culture*, in *A Guide to the Sociology of Music*, ed. by I. S., Stuyvesant, Pendragon Press, 1987, pp. 249-257.
- W. WEBER, *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England*, Oxford, Oxford University Press, 1992.
- W. WEBER, *The Musician as Entrepreneur and Opportunist, 1700-1914*, in *The Musician as Entrepreneur, 1700-1914: Managers, Charlatans, and Idealists*, ed. by W. W., Bloomington, Indiana University Press, 2004, pp. 3-14.
- I. WOODFIELD, *New Light on the Mozarts' London Visit*, «Music & letters», 1995, 76, pp. 187-208.

Ignacio Arellano Ayuso

Puestas en escena del Siglo de Oro: géneros, escenografías y contexto social de la recepción

Me he ocupado en otras ocasiones¹ de distintos aspectos de la puesta en escena del teatro español del Siglo de Oro. Pretendo ahora articular algunos de ellos una perspectiva sintética que integre los distintos modelos y funciones según los distintos géneros dramáticos y el contexto social de sus receptores, en busca de una delimitación algo más precisa que las distinciones habituales entre escenificaciones de corral y de corte.

Una observación previa. Es conocida la distinción de espacio dramático (espacio de la ficción, evocado en una obra determinada, que siempre es el mismo y es construido imaginariamente por el espectador), y espacio escénico (el concreto de una representación, perceptible en el escenario por el espectador, y que refleja en medida diversa las virtualidades del dramático).² Estudiar las puestas en escena reales exigiría observar representaciones concretas actuales – si las hubiere –, pues las reales del Siglo de Oro no son asequibles. Por tanto aquí me

¹ Ver especialmente I. ARELLANO, *Escenario y puesta en escena en la comedia de santos: el caso de Tirso de Molina*, «Cuadernos de teatro clásico», vol. monográfico sobre *La puesta en escena del teatro clásico*, 8, 1995, pp. 157-180; ID., *La escenificación de la comedia burlesca*, en *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. R. CASTILLA PÉREZ y M. GONZÁLEZ DENGRA, Granada, Universidad de Granada, 2005, pp. 7-56; ID., *Escenario y puesta en escena del teatro cervantino*, «Boletín de la Real Academia Española», 85, 2005, pp. 29-52; ID., *El espacio historial y místico en los autos de Calderón. La topografía transfigurada*, en *La dramaturgia de Calderón. Técnicas y estructuras*, ed. I. ARELLANO y E. CANCELLIERE, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 41-64; ID., *Doctrina y espectáculo: escenografía mimética y escenografía mística en los autos de Calderón*, en *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*, ed. J. FARRÉ, Madrid, Iberoamericana, 2009, pp. 21-46; ID., *Variaciones metateatrales en el Siglo de Oro. Algunas calas*, en «*De la comedia a que vamos / este ha sido el entremés*». *Estudios sobre el metateatro y la comedia áurea*, ed. I. PÉREZ IBÁÑEZ, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2023, pp. 37-58. Reutilizo algunos materiales de estos trabajos previos, en una nueva disposición y adaptación de ejemplos que me interesan en esta oportunidad, y remito a los mismos para mayores explicaciones.

² Ver P. PAVIS, *Voix et images de la scène*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1985; M. VITSE, *Sobre los espacios en 'La dama duende'*, «Notas y estudios filológicos», 2, 1985, pp. 7-32.

voy a referir a espacios dramáticos y a los escénicos imaginados de puestas en escena igualmente imaginadas y atendidas a las informaciones de las didascalias implícitas y explícitas.

Pues bien, desde el punto de vista de las puestas en escenas (configuradas principalmente por el decorado, el vestuario y la gestualidad de los actores)³ propongo distinguir cuatro categorías:

- 1) el teatro comercial o de corral
- 2) las fiestas de gran espectáculo representadas en palacio
- 3) el auto sacramental
- 4) la comedia burlesca y el teatro breve incurso en la estética de lo grotesco y disparatado.

La comedia de corral (en sus variedades de capa y espada, hagiográfica, villanesca, bélica, tragedia de honra, palatina, o las que se quieran distinguir) se caracteriza en términos generales por una puesta en escena *pobre*, en la cual funciona un tipo de simbolismo que Ruano de la Haza⁴ ha llamado «sinecdótico», en el que una rama puede representar un bosque y el paño del escenario los lujosos cortinajes de un palacio real. Frente a esta pobreza, que no hace falta ejemplificar, el teatro de palacio, con los escenarios y decorados diseñados por ingenieros como el famoso Cosme Lotti se caracteriza por una ostentación espectacular extrema, que a una mirada somera puede parecer lo contrario del modelo comercial – y en cierta medida lo es, pero solo parcialmente –.

Semejante visión de opuestos se justifica desde el nivel descriptivo o material, pero es más dudosa como criterio interpretativo de su funcionamiento teatral para esos signos de la puesta en escena. En efecto, desde el punto de vista formal, o funcional, el teatro de corral y el de palacio responden a unas mismas características. Será el género del auto sacramental – en su modelo calderoniano principalmente – el que se aparta de ellos, manejando para su escenografía una categoría esencial que solo marginalmente aparece en las otras representaciones.

³ Entre otros sistemas de signos (peinado, música, maquillaje, iluminación...), para los que remito a Kowzan, que distingue trece sistemas. Cfr. T.M. KOWZAN, *El signo en el teatro*, en *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Ávila, 1969, pp. 26-75.

⁴ Ver J.M. RUANO DE LA HAZA, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000, p. 25. En palabras de Neumeister (S. NEUMEISTER, *Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo*, en *La escenografía del teatro barroco*, ed. A. EGIDO MARTINEZ, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 141-159: 144), los corrales deben «respetar la ley de la economía, o sea, de la escasez de fondos», mientras que la fiesta cortesana «por el contrario, aunque suene increíble, tiene el deber de gastar lo más posible». No suena increíble, desde luego, si se tiene en cuenta cuál es el objetivo «político» y mitificador de estos espectáculos fastuosos, y el ámbito en el que se desarrollan. Ver *infra*.

Estamos, en suma, ante dos modalidades distintas de escenografía y puesta en escena: la que puede llamarse «mimética» y la que responde a una exploración simbólica «alegórica» o «mística».⁵

En la primera los espacios dramáticos y escénicos, los objetos del decorado, el vestuario y la actuación de los representantes remiten a sí mismos:⁶ una roca es una roca o montaña; una rama es una rama o bosque; un palacio es un palacio; una isla es una isla, sea esta la fantástica de Circe o una isla real; una fuente es una fuente, aunque sea la mítica Castalia...; en la segunda clase estos elementos remiten a ‘otra realidad’ y requieren ser interpretados como símbolos de otro universo (la dimensión alegórica): una fuente de auto sacramental es solo el punto de partida de la alegoría en la cual es la fuente de la gracia y símbolo de la vida eterna.

En la comedia de corral y en la fiesta de gran espectáculo, el decorado intenta ajustarse al fondo que requiere la acción y construir el marco que le corresponde. La densidad de efectos maravillosos en las fiestas cortesanas de gran espectáculo puede enmascarar su objetivo básico de «realismo verosimilizador». No es pertinente considerar «la inverosimilitud de lo mitológico», como hace Trabado⁷ porque los modelos de verosimilitud son variados y dependen de los géneros dramáticos: las convenciones de la fiesta cortesana transitan en una verosimilitud que les es propia. Dicho de otro modo: sea cual fuere la clase de escenario que se quiera construir (un palacio real o de los dioses mitológicos, antros de hechiceros, los jardines de la luna, salvajes montañas de países exóticos, la fragua de los Cíclopes o la cueva de Polifemo...) la escenografía de palacio intenta reflejar miméticamente dichos espacios dramáticos, dentro del marco convencional de su propio género dramático. Lo que diferencia en este terreno al corral y al Coliseo consiste en el grado de materialización escénica del espacio dramático,⁸ pero en ambos casos se trata de escenografías con valor

⁵ He aplicado estas categorías en mis anteriores estudios: I. ARELLANO, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2001, pp. 147-193, 195-220; ID., *El espacio histórico y místico en los autos de Calderón*, cit.

⁶ Incluso cuando los personajes fingen y engañan, los fingimientos y engaños constituyen modos de actuación «realistas»: se trata, en efecto, habitualmente de mecanismos de enredo en los que los engaños se presentan como acciones estratégicas, pero que tienen valor en sí mismas, sin remitir a otros niveles de realidad ontológica.

⁷ Ver J.M. TRABADO CABADO, *La comunicación teatral: códigos genéricos y práctica escénica en ‘El mayor encanto, amor’ de Calderón de la Barca*, «Estudios humanísticos. Filología», 2001, 23, pp. 199-225: 202.

⁸ Estos dos tipos de representaciones que se hacen en la corte española del XVII, contrapuestas en su desarrollo espectacular, los comenta Baccio del Bianco en una carta al duque de Toscana en 1655: «de las comedias unas son simples, otras con tramoyas. Las simples son aquellas que sin otra perspectiva o tablado, con un simple parapeto, saliendo los recitantes representan la comedia. En

principalmente mimético, por lo que en este funcionamiento no hay escisión entre ambas prácticas escénicas, aunque se separan radicalmente en la ostensión espectacular.

La raíz de las diferencias hay que buscarlas más bien en el tipo de contexto social y cultural que define a los públicos receptores, y que delimita especialmente el teatro de palacio. Si nos remontamos a la época de Felipe III los fastos espectaculares son más propios de fiestas y celebraciones parateatrales que del teatro en sí.⁹ En los salones cortesanos se representan más comedias propias de corral que las que Suárez de Figueroa llamaba «comedias de cuerpo», con aparato concebido para un público y escenario cortesano. De esta categoría propiamente dicha, en el reinado de Felipe III, se conocen cuatro piezas: tres de Lope, *Adonis* y *Venus*, *La fábula de Perseo* (mitológicas), y *El premio de la hermosura* (caballeresca), y una de Vélez de Guevara, también caballeresca, *El caballero del Sol*. Todas ellas se orientan en dos campos centrales para el género y público concernidos: el de la mitología y el caballeresco.

En *La fábula de Perseo* o *El premio de la hermosura* la escenografía y los efectos de la tramoya incluyen en la primera apariencias de templos magníficos, salvajes, caballos alados (Pegaso), el monstruo marino con fuego, etc., y la segunda configura el vestuario como uno de los efectos más llamativos y ostentosos: Rolando iba «con baquero de tabí encarnado, bordado todo de lentejuelas de plata, la basquiña de la misma tela bordada de labores grandes de relieve de canutillos y hojuela de plata, sombrero de falda corta, trencilla de diamantes y una puntilla de pluma blanca con sus rizos», etc. En *El caballero del Sol* de Vélez, el componente más llamativo es el de los emblemas. Todos son factores que integran el universo mental aristocrático.

estas es necesario que el oyente tenga más juicio e imaginación que en las otras, pues ahora se ha de suponer que hay un bosque, ahora un mar, ahora un cielo, ahora un jardín, ahora un infierno, ecc., así como de día, noche, aurora, tarde, y finalmente que con un simple volverse de espaldas don Rodrigo se ha convertido en don Alfonso. [...] El otro género de comedias son con la escena pintada, mutaciones, tramoyas y con luces, al uso de las más nobles y reales» (cit. en I. ARELLANO, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 92-93). Ver A. RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, *Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII*, en *La escenografía del teatro barroco*, cit., pp. 33-60.

⁹ Ver T. FERRER VALLS, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis Books, 1991; M.A. AMADEI-PULICE, *Realidad y apariencia: valor político de la perspectiva escénica en el teatro cortesano*, en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro* (Madrid, 8-13 Junio 1981), coord. por L. GARCÍA LORENZO, Madrid, CSIC, 1983, vol. III, pp. 1519-1532, y más recientemente «Anuario calderoniano», 15, 2022, dedicado a la práctica escénica cortesana en la España del siglo XVII. Para las líneas que siguen ver I. ARELLANO, *El teatro cortesano en el reinado de Felipe III*, «Cuadernos de teatro clásico», 10, 1998, pp. 55-73.

Para todas estas comedias la crítica ha subrayado su falta de estructura y la levedad de la acción, pero en verdad lo que define su composición es su vocación de género cortesano, que ofrece a su público los elementos propios de ese segmento político y cultural: en esa condición del receptor se encuentra el elemento unificador. En la etapa de Felipe IV, con la construcción del Coliseo del Buen Retiro, el género alcanzará – sobre todo en la pluma de Calderón –, un desarrollo muy superior, con la colaboración de los ingenieros italianos (Julio César Fontana, Cosme Lotti o Baccio del Bianco). Críticos como Sebastian Neumeister,¹⁰ insertan estas obras en la problemática coyuntura política y cortesana a la que pertenecen, y proponen examinar las dimensiones panegíricas, celebrativas, de la realeza, y las alusiones a circunstancias del momento. Si el objetivo «político» principal de las ostentaciones espectaculares es la mitificación del sistema monárquico nobiliario resulta explicable que tiendan cada vez más a la hipertrofia de los mecanismos aludidos, que despertaron las protestas del propio Calderón, que reclamó a Cosme Lotti¹¹ un menor protagonismo de la visualidad escénica que obstaculizaba la poesía dramática (la propuesta de Lotti para Calderón «no es representable por mirar más a la invención de las tramo- yas que al gusto de la representación»), y desde otro punto de vista, las de un observador como Jerónimo Barrionuevo, escandalizado por los grandes gastos del teatro de palacio en época de crisis.

Lo que me interesa subrayar, en esta ocasión, es que para las suntuosas puestas en escena cortesanas, como la de *La fiera, el rayo y la piedra*, de Calderón, en lo que atañe a aspectos esenciales, su escenografía se funda en el apuntado valor mimético. En la primera jornada el escenario dominante es la naturaleza salvaje, peñascos, y bosques, grutas rústicas y sotos intrincados. La segunda se traslada al palacio y jardín, espacio donde la naturaleza ha sido sometida al artificio artístico. La tercera jornada transcurre en los ámbitos celestes, trasladados al palacio real. Todos estos espacios corresponden a la trama y personajes, igual que *El mayor encanto, amor*, que tiene por protagonista a una maga de la categoría de Circe, capaz de portentos y prodigios asombrosos: nada de extraño tiene, pues, que siendo una isla mágica y una maga protagonistas de buena parte de la acción, los encantos y efectos mágicos correspondan a la verosimilitud de una acción mágica.¹²

¹⁰ Ver S. NEUMEISTER, *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000.

¹¹ Para esta disputa entre el poeta y el escenógrafo ver TRABADO CABADO, *La comunicación teatral*, cit., pp. 207-213, quien cita la negativa de Calderón en p. 210.

¹² En la comedia de santos un milagro es verosímil; no lo sería en una comedia de capa y espada. Los efectos milagrosos de las comedias de santos son menos espectaculares que las tramo- yas de corte, pues se dirigen a un público de dimensiones más populares, y en unos escenarios con menos

Ese valor fundamentalmente mimético en el que coinciden las puestas en escena del corral y del palacio, es, por el contrario, solo el punto de partida (de jerarquía secundaria, aunque no exenta de importancia) en el auto sacramental.

En la distinción que hace Calderón de asunto y argumento,¹³ el argumento, que corresponde al plano historial (literal) de los autos, precisa, en su primer estadio, una determinada escenografía mimética, igual que las comedias de corral o fiestas palaciegas, que responda a la verosimilitud de la trama. El mismo título de varios autos evoca precisamente un espacio que implica cierta configuración escénica: *La viña del Señor*, *El jardín de Falerina*, *El nuevo palacio del Retiro*, etc. Las calles de Madrid en la *Loa en metáfora de la Hermandad del Refugio*, un campo de mieses y campo de batalla (*Las espigas de Ruth*), el solar de construcción de la catedral de Toledo (*El santo rey don Fernando, I*), son algunos casos de los innumerables que se pueden citar.

Calderón ofrecerá, pues, descripciones de la viña en el primer auto citado (con cerca, bardas, torres de vigilancia, etc., vv. 50 y ss., vv. 707 y ss.), pero se apresurará a subrayar su sentido espiritual¹⁴ apoyado en un texto del profeta Isaías («aquel canto»):

- MALICIA ¿Qué fértil viña bella,
que hasta hoy no vi, será la que cercada
tanto sobre las bardas se descuella,
que deja ver en ella,
de fértiles verdores coronada,
los laberintos de amorosas lides
con que se enlazan pámpanos y vides?
- LUCERO 2 ¿Qué fuera ¡ay infeliz! que la alta torre
de la viña atalaya, unión tuviera
con aquel canto? (vv. 50-62)

La realización escénica de la viña en su dimensión mimética puede variar, pero lo decisivo es el sentido alegórico. De hecho, según las instrucciones de

posibilidades. En compensación la escenografía hagiográfica puede ampliarse a los simbolismos «místicos» o alegóricos que caracterizan al auto sacramental. Ver ARELLANO, *Escenario y puesta en escena en la comedia de santos*, cit.

¹³ Ver I. ARELLANO, *Algunos aspectos del marco historial en los autos sacramentales de Calderón*, en Velázquez y Calderón. *Dos genios de Europa*, ed. J. ALCALÁ ZAMORA y A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, Madrid, Real Academia de la Historia, 2000, pp. 221-248.

¹⁴ La viña es aquí el pueblo de Dios fiel, cuyo guardián es la Iglesia del Nuevo Testamento, leído el texto en sentido espiritual. En el pasaje citado la descripción de la heredad parece inspirada en una paráfrasis libre de *Isaías*, 5, 1 y ss.: «compró mi amado una viña en un collado muy fértil, la cual cercó de seto y despedregó, y la plantó de cepas elegidas, y edificó una torre en medio de ella, y construyó en ella un lagar».

la memoria de apariencias autógrafa, los adornos del segundo carro: «han de ser un emparrado y su pintura instrumentos de vendimia, y su elevación en un cogollo de hojas de parra con un cáliz sin hostia, tan grande que subiendo otro niño delante dél se muestre descubierto».¹⁵

En esta descripción hallamos la misma convención sinecdótica que en el corral, mediante la cual un emparrado y la pintura de las herramientas del viñador evocan una escenografía mimética de viña; por otro lado la presencia de ciertos elementos exclusivamente simbólicos, como el cáliz, conducen a una lectura mística del conjunto que supera la mera función ambientadora.

En *Las espigas de Ruth*, el primer carro «ha de ser una fábrica pintada de campañas con varios ejercicios de labranza como son arar, sembrar, segar y coger los frutos, llena toda de haces de trigo».¹⁶ Esta es la escenografía mimética que corresponde al argumento del auto. Según la memoria no hay elementos en este primer carro que apunten a la interpretación alegórica, pero tal lectura se activa al poner en relación la escenografía del carro primero con la del cuarto «correspondiente al primero»: este cuarto carro

ha de ser en su pintura campañas y labranzas. Su primera fachada ha de ser un nacimiento, hechos de pasta la María, el Josef y el Niño, y todo su cielo de ángeles pendientes, y su pintura como un portal de Belén. Su respaldo deste ha de ser un altar con una Custodia, y en ella la imagen del Sacramento.

De esta manera el primer carro es tipo del cuarto, y ha de someterse a la lectura tipológica, según la cual personajes y episodios del Antiguo Testamento son anuncios del Nuevo: Rut es figura de la Virgen María, sus espigas son figura del Sacramento. Desde la escenografía del cuarto carro se puede iluminar el verdadero sentido de la escenografía del primero, solo aparentemente reducida a su función mimética.

En los autos hay toda una serie de elementos escénicos, entre los cuales se reitera la fuente, colocada a menudo en el centro de un jardín. En la comedia palatina o fiesta mitológica la fuente completa el ámbito ameno de la academia galante, pero en el auto contiene siempre una referencia espiritual. Así se halla en un texto arquetípico de *El cordero de Isaías* (vv. 1441 y ss.), que presenta un jardín con una hermosa fuente, que no es solo parte ornamental o sensorial del *locus amenus*, sino que remite a su valor simbólico, como sucede por otra parte con el mismo jardín, alegoría del Paraíso Celeste:

¹⁵ L. ESCUDERO BAZTÁN, R. ZAFRA MOLINA, *Memorias de apariencias y otros documentos sobre los autos de Calderón de la Barca*, Kassel, Reichenberger, 2003, p. 147.

¹⁶ Ivi, pp. 79-81.

la más hermosa fuente
que el sol ha visto brindar
a la sed de los mortales
la gracia, que en sí conserva

Fuente, pues, símbolo de vida eterna, de la gracia divina, que proporciona agua llena de gracia (v. 1454) y mediante el bautismo calmará luego la sed (espiritual) de Behomud.

No solo la escenografía funciona de este modo en los autos. Calderón construye elaboradas escenas sustentadas en el vestuario¹⁷ y mutaciones de ropajes y atuendos: en *El diablo mundo* (pp. 215-216), el cambio de colocación de los velos entre Naturaleza Divina y Naturaleza Humana expresa nada menos que la doctrina de la unión hipostática:

la Naturaleza Humana se pone en medio, con que ejecutando en ella el golpe cay en brazos del Peregrino desmayada, y él se arrodilla con ella, ensangrentándose rostro y manos en su herida; la Naturaleza Divina a todo esto se está suspensa y elevada; y el Peregrino, como con ansias de muerte, cayendo y levantando, toma una punta del velo con que la Naturaleza Divina tiene cubierto el rostro y se va desplegando el velo, a tiempo que la Naturaleza Humana tomando la otra punta, de suerte que se vea la Divina entre los dos, pendiente de ambos, descubierto el rostro.

La cuarta modalidad escénica que quiero examinar es la de la comedia burlesca,¹⁸ de chanzas, de chistes o de disparates, que se desarrolla durante el siglo XVII y de la que se conservan unas cincuenta obras que comparten una esencial condición de humorismo absurdo y carnavalesco.

Esta cualidad absurda permea todos los aspectos de la comedia burlesca, y de ella no escapa la puesta en escena y los elementos de vestuario, decorado o gestualidad actoral, configurando un modelo de escenografía que se puede llamar «caótica», en cuanto no remite propiamente a una mimesis verosimilizadora, ni a un simbolismo trascendente, sino a una parodia de otros modelos, que responde a mecanismos del absurdo grotesco, sin que renuncie en ocasiones a los modelos de escenografía de corral, aunque mezclados todos en un ‘caos’ generalizado.

¹⁷ Ver I. ARELLANO, *El vestuario en los autos sacramentales (el ejemplo de Calderón)*, «Cuadernos de teatro clásico», 13-14, 2000, pp. 85-108.

¹⁸ Ver I. ARELLANO, *La comedia burlesca, un género cortesano en el Siglo de Oro*, en *La corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica. Educación del rey y organización política*, dir. J. MARTÍNEZ MILLÁN y M. RODRÍGUEZ RIVERO, Madrid, Ediciones Polifemo, vol. III, to. III, 2017, pp. 2221-2241, y para la escenificación de este género, ARELLANO, *La escenificación de la comedia burlesca*, cit.

En este sentido abundan, por ejemplo, los gestos que denuncian la grosera materialidad o degradan burlescamente a los personajes: quitar piojos o pulgas, rascarse, sonarse con los dedos o vomitar, etc. en series prohibidas en cualquier otro género dramático. En una escena de *Durandarte y Belerma* (p. 122) los dos amantes se hallan en un segundo plano hablando aparte: el espectador intuye que se trata de un diálogo amoroso (burlesco, claro), por la tierna actitud de ambos y las delicadas atenciones que se profesan: «Ha estado Durandarte hablando aparte con Belerma, quitándose uno a otra los mocos». Pudiera aducirse que no deja de ser una actuación de tipo mimético, correspondiente a los personajes (seres grotescos muñecos de guiñol), pero toda mimesis se rompe cuando actúan los muertos, que en estas comedias siguen interviniendo en la acción y comentan los extremos más convenientes para morirse adecuadamente. En *Los amantes de Teruel* doña Isabel decide morirse para cumplirle la palabra a don Diego. El galán duda de la habilidad de la dama para morirse, teniendo en cuenta su poca experiencia, pero Isabel demuestra su capacidad muriéndose con gran propiedad y comentando, después de muerta, su desempeño (p. 158):

- | | |
|-------------|---|
| D. DIEGO | Pues mira cómo te mueres,
porque aquesto del morir
no es cosa para dos veces,
y así mira lo que haces. |
| DÑA. ISABEL | ¿Soy yo boba? ¿Te parece
que no me sabré morir
sin que nadie me lo enseñe?
¿Es más que cerrar los ojos
y es más que decir alegre
«Muerta soy»? |
| D. DIEGO | No es más. |
| DÑA. ISABEL | <i>Cayendo.</i> Pues digo
«Muerta soy». ¿Qué te parece,
no me he muerto bien? |
| D. DIEGO | ¡Y cómo!
así estemos los dos siempre. |

El extremo de muerte burlesca es la de don Sancho a mano del traidor Vellido Dolfos en *El hermano de su hermana* (p. 189): mientras bailan ridículamente el asesino mata al rey con un golpe de vejiga, instrumento carnavalesco y propio del bufón:

Cantan y bailan los dos esto.
Que si no tiene saya Marigandí,

que si no, que si sí,
que si no, que si sí,
que qué, qué se me da a mí.

Dale con una vejiga.

SANCHO ¿Matásteme?

VELLIDO Sí, señor.

SANCHO Debe de ser de secreto,
porque yo no lo he sentido...

Cáese.

Mas Dios me tenga en el suelo.

Observar este tipo de acciones desde perspectivas de mimesis verosimiliza-dora no hace al caso, pues se trata de un juego de disparates en los que no hay reglas más que las del absurdo: es decir, no hay regla ninguna.

En cuanto al vestuario baste un ejemplo de *La ventura sin buscarla*:

Sale la Infanta, que será el más alto, vestido de mujer antiguo con moño de estopa y dos cascarones de huevos u de naranjas por arracadas, una vasera de orinal por manguito y una pata de vaca colgando por muelle, y por déjame entrar una casidilla; todo ridículo (tras v. 34).

Se percibirán los objetos asociados al carnaval: cascarones de huevos, o de naranjas, una vasera de orinal por manguito y una pata de vaca como joya col-gante... El paródico collar del toisón en la primera escena de la misma comedia («Sale [...] el rey con su tusón, que será un gatillo pequeño por remate de él») sustituye la figura del cordero por la de un gatillo (al parecer un gato muerto que cuelga del collar): ese elemento ni remite a sí mismo (miméticamente) ni supone simbolismo especial: es mimético solo en el sentido paródico (en cuanto imita una acción o estructura original), y desde luego no tiene función verosi-milizadora.

Puede decirse de todas estas comedias lo que Valentina Nider señala, a propósito de *La infanta Palancona* (una de las más dispersamente absurdas de todo el corpus disparatado): en esta pieza la poética del absurdo

viene resa centrale al punto che l'intreccio è solo un pretesto per inserire scene tea-trali topiche (per esempio la sfida, il catalogo epico, l'elenco della dote, le descrizioni della dama, dei vestiti degli sfidanti, e dei finimenti dei cavalli) che, riviste attraverso la poetica del disparate, risultano non solo carnavalescamente rovesciate ma anche totalmente private di senso.¹⁹

¹⁹ V. NIDER, *La censura del disparate: l'Entremés de la infanta Palancona* (Pisa, 1616) e la com-

Respecto a su recepción y contexto social cumple hacer un último apunte. En la degradación de los personajes burlescos, la mayoría pertenecientes al estrato nobiliario, desde reyes hasta nobles de título, se ha visto a menudo una crítica a la monarquía, pero no hay que olvidar que estas comedias son un género palaciego, y que se representaron sobre todo en los salones áulicos como parte de las fiestas cortesanas de Carnaval o San Juan, por lo que se pueden considerar una especie de fórmulas bufonescas para diversión de los nobles y el rey. Su calidad palaciega argumenta contra una dimensión de crítica política – y hasta subversiva –. El hecho de que la mayoría de los protagonistas de las comedias burlescas sean reyes²⁰ o actantes poderosos no responde, creo, a intenciones ‘políticas’ – que difícilmente permitirían los nobles supuestamente atacados –, sino a la condición paródica del género. No es posible parodiar géneros en sí mismos cómicos como los entremeses o la comedia de figurón (que son ya en buena parte parodias). Las categorías parodiabiles son las serias, trágicas o elevadas, abundantes de reflexiones políticas y morales, desde la comedia palatina a la fiesta palaciega (comedia mitológica y/o pedagógica), pasando por los dramas históricos y heroicos, o las tragedias.

Es poco creíble que un género que servía de diversión a la corte en los días de carnaval, como es el de las comedias burlescas, pretendiera ser una crítica al rey o sus ministros, confiando, por otro lado, en una imposible incompetencia de los espectadores para darse cuenta de un supuesto ataque, que no hubieran permitido. Más bien pertenecería, como el entremés, y otros modelos del disparate, al reino divertido de la chanza y del ingenio.

En suma, las virtualidades de las puestas en escenas y escenografías del teatro del Siglo de Oro manifiestan una serie de estructuras y funciones complejas, relacionadas con los diversos géneros, opuestas en ciertos aspectos, coincidentes en otros: el teatro de corral se opone en la dimensión espectacular al de palacio, pero coincide en los mecanismos miméticos verosimilizadores de la escenografía; el auto sacramental coincide en la mixtura social y cultural de su público con el teatro de corral, en espectacularidad y medios escénicos se acerca al teatro de palacio, y en cuanto al simbolismo escenográfico constituye un caso excepcional; la comedia burlesca es género palaciego, pero no transita por la espectacularidad cortesana, sino que aplica una puesta en escena bufonesca liberada de cualquier norma o funcionamiento regular, explorando el absurdo grotesco. Los

media burlesca ‘Durandarte y Belerma’, en *Leyendas negras e leggende auree*, a cura di M.G. PROFETI e D. PINI, Firenze, Alinea, 2011, pp. 157-182: 163.

²⁰ Ver C. MATA INDURÁIN, *Reyes de la risa en las comedias burlescas del Siglo de Oro*, en *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, ed. L. GARCÍA LORENZO, Madrid, Fundamentos, 2006, pp. 295-320.

componentes de la puesta en escena (y también los literarios) de cada género se conectan con los horizontes de expectativas de los públicos: exhibición de la propia gloria de la monarquía en el teatro de corte – que se transmite, ampliada, a los públicos populares en las fiestas, con arquitectura efímeras, desfiles, etc. de diversas celebraciones –, con temas mitológicos y caballerescos propicios para la ostentación fastuosa, y gran desarrollo musical influido por los modelos italianos, sobre todo de la *camerata* florentina; y en el corral comedias de ingenio (capa y espada), tragedias conyugales o políticas, y otras variedades, con puestas en escena de varios niveles espectaculares, pero siempre más pobres que en palacio, con mucho menos desarrollo musical; y fiesta colectiva paralitúrgica en el auto sacramental, a modo de fusión de objetivos y medios estéticos y religiosos...

Habría que añadir a esta complejidad de modelos la que instauran los mecanismos metateatrales, que afectan poderosamente a las posibilidades de muchas puestas en escena y su relación con los receptores intra y extratextuales, pero el asunto merece un asedio específico, que dejo para otra oportunidad.

Bibliografía

- M.A. AMADEI-PULICE, *Realidad y apariencia: valor político de la perspectiva escénica en el teatro cortesano*, en Calderón. *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, coord. por L. GARCÍA LORENZO, Madrid, CSIC, 1983, vol. III, pp. 1519-1532.
- «Anuario calderoniano», 15, 2022 (ejemplar dedicado a: *La práctica escénica cortesana en la España del siglo XVII*).
- I. ARELLANO, *Escenario y puesta en escena en la comedia de santos: el caso de Tirso de Molina*, «Cuadernos de teatro clásico», vol. monográfico sobre *La puesta en escena del teatro clásico*, 8, 1995, pp. 157-180.
- I. ARELLANO, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- I. ARELLANO, *El teatro cortesano en el reinado de Felipe III*, «Cuadernos de teatro clásico», 10, 1998, pp. 55-73.
- I. ARELLANO, *Algunos aspectos del marco historial en los autos sacramentales de Calderón, en Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa*, ed. J. ALCALÁ ZAMORA y A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, Madrid, Real Academia de la Historia, 2000, pp. 221-48.
- I. ARELLANO, *El vestuario en los autos sacramentales (el ejemplo de Calderón)*, «Cuadernos de teatro clásico», 13-14, 2000, pp. 85-108.
- I. ARELLANO, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2001.
- I. ARELLANO, *La escenificación de la comedia burlesca*, en *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. R. CASTILLA PÉREZ y M. GONZÁLEZ DENGRA, Granada, Universidad de Granada, 2005, pp. 7-56.
- I. ARELLANO, *Escenario y puesta en escena del teatro cervantino*, «Boletín de la Real Academia Española», 85, 2005, pp. 29-52.

- I. ARELLANO, *El espacio historial y místico en los autos de Calderón. La topografía transfigurada*, en *La dramaturgia de Calderón. Técnicas y estructuras*, ed. I. ARELLANO y E. CANCELLIERE, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 41-64.
- I. ARELLANO, *Doctrina y espectáculo: escenografía mimética y escenografía mística en los autos de Calderón*, en *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*, ed. J. FARRÉ, Madrid, Iberoamericana, 2009, pp. 21-46.
- I. ARELLANO, *La comedia burlesca, un género cortesano en el Siglo de Oro*, en *La corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica. Educación del rey y organización política*, dir. J. MARTÍNEZ MILLÁN y M. RODRÍGUEZ RIVERO, Madrid, Ediciones Polifemo, vol. III, to. III, 2017, pp. 2221-2241.
- I. ARELLANO, *Variaciones metateatrales en el Siglo de Oro. Algunas calas*, en «*De la comedia a que vamos / este ha sido el entremés*». *Estudios sobre el metateatro y la comedia áurea*, ed. I. PÉREZ IBÁÑEZ, Madrid-Frankfurt am main, Iberoamericana-Vervuert, 2023, pp. 37-58.
- P. CALDERÓN DE LA BARCA, *El cordero de Isaías*, ed. M.C. PINILLOS, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1996.
- P. CALDERÓN DE LA BARCA, *La viña del Señor*, ed. I. ARELLANO et al., Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Edition Reichenberger, 1997.
- P. CALDERÓN DE LA BARCA, *El diablo mudo*, ed. C.C. GARCÍA VALDÉS, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1999.
- L. ESCUDERO BAZTÁN, R. ZAFRA MOLINA, *Memorias de apariencias y otros documentos sobre los autos de Calderón de la Barca*, Kassel, Reichenberger, 2003.
- T. FERRER VALLS, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis Books, 1991.
- T.M. KOWZAN, *El signo en el teatro*, en *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Ávila, 1969, pp. 26-75.
- C. MATA INDURÁIN, *Reyes de la risa en las comedias burlescas del Siglo de Oro*, en *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, ed. L. GARCÍA LORENZO, Madrid, Fundamentos, 2006, pp. 295-320.
- S. NEUMEISTER, *Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo*, en *La escenografía del teatro barroco*, ed. A. EGIDO MARTINEZ, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 141-159.
- S. NEUMEISTER, *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000.
- V. NIDER, *La censura del 'disparate': l'Entremés de la infanta Palancona' (Pisa, 1616) e la commedia burlesca 'Durandarte y Belerma'*, en *Leyendas negras e leggende auree*, a cura di M.G. PROFETI e D. PINI, Firenze, Alinea, 2011, pp. 157-182.
- P. PAVIS, *Voix et images de la scène*, Lille, Presse Universitaires de Lille, 1985.
- M.G. PIERRES, *El amor más verdadero, Durandarte y Belerma*, ed. de A. CORTIJO OCAÑA, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, ed. del GRISO dirigida por I. ARELLANO, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2002, to. III, pp. 69-174.
- F.B. DE QUIRÓS, *El hermano de su hermana*, ed. I. ARELLANO y C. MATA, en *Dos comedias burlescas del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 139-122.
- A. RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, *Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII*, en

- La escenografía del teatro barroco*, coord. por A. EGIDO MARTÍNEZ, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 33-60.
- J.M. RUANO DE LA HAZA, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- V. SUÁREZ DE DEZA, *Los amantes de Teruel*, ed. E. BORREGO, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, ed. del GRISO dirigida por I. ARELLANO, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2001, to. II, pp. 23-160.
- J.M. TRABADO CABADO, *La comunicación teatral: códigos genéricos y práctica escénica en 'El mayor encanto, amor', de Calderón de la Barca*, «Estudios humanísticos. Filología», 23, 2001, pp. 199-225.
- M. VITSE, *Sobre los espacios en 'La dama duende'*, «Notas y estudios filológicos», 2, 1985, pp. 7-32.

János Malina

Schloss Hof, Frankfurt, Eszterháza: Court Festivities in the Third Quarter of the 18th Century

1. *Goethe meets Esterházy*

Within two years of his inauguration as the new head of his immensely rich and extremely influential family, Prince Nicolaus Esterházy ‘The Magnificent’ (the German and Hungarian nickname can rather be translated as «luxurious» or «luxury-lover») started his ‘self-managing activity’ on the international level. He was present at the election and enthronement of Joseph II as the King of the Romans in Frankfurt in 1764 in the capacity of the envoy of the Czech orders. His performance there has been immortalised by Goethe who was only 15 that year but painted a vivid picture about the festivities, Prince Esterházy himself and his arrangements later in his autobiography titled *Dichtung und Wahrheit*, translated into English as «Poetry and Truth». ¹ According to Goethe, «Prince Esterhazy, the Bohemian envoy, was not tall, though well-built, vivacious, and of aristocratic bearing, yet neither proud nor cold. I had a special liking for him». ²

During the festivities a number of illuminations, staged by other envoys, took place; but those arranged by Prince Nicolaus surpassed all of them in Goethe’s opinion. And when he found some of the spectacles especially disappointing, he and his mates found it «preferable to get back to Esterhazy’s fairy kingdom» ³ – an epithet that since has become inseparable from the prince’s image.

Prince Nicolaus spent almost three months in Frankfurt from late January

¹ J.W. VON GOETHE, *Poetry and Truth*, trad. by M.S. SMITH, London, G. Bell and Sons, 1913. Online availability: <https://archive.org/details/dli.ernet.247487/page/n1/mode/2up> (accessed on 24 February 2025).

² Ivi, p. 159.

³ Ivi, p. 183.

until mid-April.⁴ During this period he used one part of the so-called Junghof complex of buildings as his residence; he hired it from its owner, an army general.⁵ Of course, an aristocrat of his rank could not move in a building for three months simply like into a hotel suite. Its interior was completely re-structured and newly furnished before his arrival: new anti-rooms, a reception room, a bedroom, dining rooms were formed, tapestry, wallpapers, decorative painting, sconces, gilding etc. were applied.⁶ In the courtyard a temporary cart-shed, a kitchen, a confectionery and a cookshop was built from wood. More than half of the cooks were contracted from Paris and wines were imported from France and Hungary.⁷ The prince's decision to select Junghof as a temporary residence was apparently influenced by the circumstance that a theatre (originally a concert room) belonged to the complex.⁸ Since 1759 a French troop used it for performances and it was there that Goethe as a teenager met his first theatrical impressions. Prince Nicolaus hired it several times and organised balls, theatrical and musical entertainments and banquets here and in the big city theatre.⁹

The extraordinary logistical challenges that this project involved were divided between two 'fixers': the prince's highly appreciated Lotharingian engineer, Nicolas Jacoby and the controller or property manager of the Eszterháza estate, Michael Kleinrath. Jacoby was responsible for the 'hardware', i.e. for building, repairing and furnishing everything within and outside the residence. Kleinrath managed the daily purchases and expenses, the continuous functioning of the household and the organisation of the various events.¹⁰ In fact, those events were truly monumental. Just to give one example, the act of enthronement was commemorated by Prince Nicolaus with the illumination of a big alley of lime trees near the lodgement of the emperor. All four rows of lime trees were made full green with attached pine twigs which were transported there with twenty chariots. In the middle line of the alley 28 lustres were hung up. They also erected twenty-four pyramids; in the candlesticks 5200 candles were burning. On

⁴ See Ms. in Esterházy Privatsammlung Archiv auf Burg Forchtenstein (EPA), Haushofmeisters-Rechnungen (HM), 1764, Franckfurter Bottschaffters Außgaab Rechnung.

⁵ See S. KÖRNER, «*Evviva il nostro Prence, che il mondo fa stupir!*» Esterházy I. Miklós követsége II. József 1764. évi frankfurti koronázásán: szertartásrend, ünnepségek, műtárgyvásárlások, ed. by E. SZENTESI, K. MENTÉNYI and A. SIMON, Budapest, Vince, 2013, vol. II, pp. 25-52; 30-31.

⁶ See *ivi*, p. 32.

⁷ See *ivi*, p. 33.

⁸ See *ivi*, pp. 32-33.

⁹ See *ivi*, pp. 39-41.

¹⁰ See EPA HM Franckfurter Bottschaffters Außgaab Rechnung, see also KÖRNER, *Evviva il nostro Prence*, cit., p. 33.



Fig. 1. Illumination arranged by Prince Nicolaus I Esterházy in Frankfurt in April 1764 (Vienna, archives of the Gesellschaft der Musikfreunde).

the top of those, 2000 iron lamps hung from the arched columns, attached to the trees. On one end of the alley a colonnade was built, and on the other end a triumphal arch was erected. Its main gate was decorated with the imperial coat-of-arms. There were lanterns, five big lustres and six vases, and on both sides of the triumphal arch drummers and trumpeters were playing on their balconies. A group of wind instruments with bassoons, two trumpet players and one drummer kept playing during the whole night, and a firework crowned the show. The whole area was fenced but any interested people, including commoners, were admitted free of charge. They were offered food and wine, and they could even warm up by the fire-baskets (fig. 1).¹¹

According to Stefan Körner, the German art historian and a renowned expert of the history of the Esterházy family, the family whose elevation and high political status that had been built up in Hungary itself, now appeared on international level by Prince Nicolaus's luxurious and glorious appearance. His representa-

¹¹ See *ivi*, pp. 44-45.

tion of power fulfilled the procedure initiated by his late brother, Prince Paul Anton Esterházy, and the family finally entered the exquisite group of the most influential non-sovereign families of the Empire.

2. *A sumptuous estate for sale*

However, another festivity, taking place a decade earlier, is much less often remembered nowadays, although it used to set an almost unsurpassable example for any aristocrat in the Habsburg provinces for decades, and is generally regarded the biggest and most magnificent festivity in Austrian history. The Esterházy family was also involved in this event through various connections. This exceptionally sumptuous festivity was organised in and around the palace called Schloss Hof, situated some 40 km east of Vienna and only 15 km north-east of Pressburg (today: Bratislava, Slovakia, in Hungarian: Pozsony), along the river March (in Slovak and Czech: Morava, in Hungarian: Morva) on the Austrian-Hungarian (today: Austrian-Slovak) border in 1754. Schloss Hof belonged to Prince Joseph Frederic of Saxony-Hildburghausen, a rich and high-rank Austrian aristocrat who had inherited the estate of Schloss Hof in 1725 but its maintenance exceeded his financial means and therefore he was going to sell it to the imperial family. In order to boost Maria Theresa's appetite for the purchase, he arranged a surreal series of spectacles. The plan worked out successfully, as the purchase was made in the following year (fig. 2).¹²

Among the invited guests were Emperor Francis I, Empress Maria Theresa and their four children, including Joseph, the thirteen-year-old crown prince. The contemporary press report describes the extravagant and unique productions on 22 pages (fig. 3).¹³ They took place between 23 and 26 September, in cheerful weather. Needless to say that the great publicity was mainly due to the less elevated amusements. Probably the most monumental event was the big hunting party of 'international' character. As Schloss Hof is situated along the modest March River, Prince Hildburghausen cooperated with the landlord of the other, Hungarian riverbank, a later Austrian chancellor, Count Miklós Pálffy. With the help of various temporary objects erected on both banks and above the river, the invited gentlemen were aiming at the games driven from the forest onto the hill on the Hungarian side overlooking the river (they were

¹² See <https://www.schlosshof.at/en/about-schloss-hof-estate/schloss-hof-estate> (accessed on 24 February 2025).

¹³ See *Beschreibung / Deren / Bey Anwesenheit / Beyder / Kaiserl. Königl. Majestäten / [...] / Gehaltenen Festivitäten*, «Wienerisches Diarium», 12 October 1754, pp. 11–33.



Fig. 2. Bernardo Bellotto, Schloss Hof palace seen from the garden, 1759-1760, oil on canvas (Vienna, Kunsthistorisches Museum).

Beschreibung
 Deren
 Bey Anwesenheit
 Beyder
Kaiserl. Königl. Majestäten,
 Mit denen
 Aller-durchleuchtigsten Erz-**Serzogen,**
Joseph, und Carl,
 Wie auch
 Denen beyden älteren
 Aller-durchleuchtigsten Erz-**Serzoginnen,**
Maria Anna, und Maria Christina,
 Auf des
 Durchleuchtigsten Prinzen,
Joseph Friedrich,
 Herzogen zu Sachsen / Jülich / Cleve und Berg / auch Engern
 und Westphalen, Land-grafen in Thüringen, Marg-grafen zu Meissen,
 gefürsteten Grafen zu Henneberg, Grafen zu der Mark und Ravensberg,
 Herrn zu Ravenstein, Ritters des goldenen Vlieses, Ihro Röm. Kaiserl.
 auch zu Hungarn und Böhmen Königl. Majestät wirklichen geheimen
 Raths, Generalsfeld-marschalls, Obristen über ein Regiment zu Fuß,
 und des Heil. Röm. Reichs Generalsfeldzeug-meisters etc.
 Herrschaft Schloß Hof
Gehaltenen prächtigen Festivitäten.

Fig. 3 Opening page of the description of the 1764 festivities at Schloss Hof, «Wienerisches Diarium», 12 October 1754, p. 11.

WIE, gedruckt in der Kais. Königl. Hof-buch-druckerey, mit von Chelischen Schriften.

aiming but after all they could not shoot because Maria Theresa prohibited the bloodshed).¹⁴

On one of the triumphal gates a group of musicians was playing. However, the rich ornaments of these gates were dwarfed by the flotilla travelling across the 40-metre-wide river. On one of the three big boats an orchestra of fifty members plus a choir provided for a continuous musical background. The crews of six smaller quadruple sculls were clothed like gondoliers. They were all decorated with green leaves, and the sides of the various boats and ships were covered with expensive, colourful carpets, gold and silver.¹⁵ Next day, again, water functioned as the centre of all events. A biggish pond next to the neighbouring village was reborn as a lake-amphitheatre, the venue of a sea battle with the participation of two flotillas, each made up of four units. Some of the 'warships' were populated by people; others were transporting animals clothed as harlequinade characters. The main attraction, however, was a floating island where a flower garden was created with a cascade, water-spitting sculptures (water in the water!), living 'fishermen' and various symbols of the imperial family. The actual family members could overgo on the island where they enjoyed refreshments.¹⁶ In the evening the illustrious guests participated in a shooting session in an open-air shooting gallery. The first direct hit was accomplished by the crown prince (who else?!); in the very moment of the hit an illuminated «VIVAT FRANCISCUS» inscription appeared behind the target.¹⁷

On the day of the departure of the guests a bacchanalia, a peculiar combination of a procession and a parody of a tournament was arranged with knights, sword-bearers, trumpeters, bagpipers and other musicians, bacchants, satyrs, a genuine Bacchus and Silenus, 450 peasants, live and costumed animals and a huge triumphal car – with the people moving on foot, on horseback and in ox carts. Finally followed the general dancing, with the participation of professionally trained serves. The highlight of the evening was a huge cake, forming a military camp, in which soldiers were marching up and down.¹⁸

Remarkably, it is easily possible that Prince Nicolaus Esterházy was among the invited guests. 1754 was one of the years of peace between the War of the Austrian Succession and the Seven Years' War, so neither he nor Prince Hildburghausen had obligations on the battlefield. What is for sure is that two of the very highest guests: Maria Theresa and her daughter, Christine did partici-

¹⁴ See *ivi*, p. 6.

¹⁵ See *ivi*, pp. 7-8.

¹⁶ See *ivi*, pp. 13-17.

¹⁷ See *ivi*, p. 17.

¹⁸ See *ivi*, pp. 23.

pate in festivities at Eszterháza, too, albeit a few decades later. However, these very expensive «cheap» entertainments were crowned with first-rank musical events. Members of the ruling family could enjoy performances featuring the excellent orchestra and opera ensemble of Prince Hildburghausen, directed by a no lesser artist than Gluck and starring the most famous contralto singer of the day, the half-African Vittoria Tesi. Beside an unidentified Italian serenata, they performed Gluck's humorous one-act travesty, *Le cinesi*, and *L'isola disabitata*, a light-hearted *azione teatrale*, written by the court composer, Giuseppe Bonno, to Metastasio's libretto (later set to music also by Haydn).¹⁹ Haydn himself, who acted as Gluck's musical aide in the Hildburghausen court in Vienna those days, may probably have been there – so this mega-event might have served as an inspiration and starting point for many similar later events.

3. Monarchs and their families

We can be sure that Prince Nicolaus Esterházy's efforts in Frankfurt to gain publicity were not the first ones since 1762. We know little of the first years of his principedom but some kind of festivities accompanied by various performances certainly took place on the occasion of his inauguration as the new prince in Eisenstadt (Hungarian: Kismarton) on 18 May 1762, and again eight months later, commemorating the nuptials of his eldest son Anton.²⁰ However, we have little information about these festivities except that we know that in January 1763 Haydn's one-act festive opera *Acide* and an unidentified opera buffa were staged in the ceremonial hall of the Eisenstadt palace.²¹ There may have been other opportunities for large-scale festivities in the prince's various estates in Eisenstadt, Pressburg and Kittsee (Hungarian: Köpcsény) before the inauguration of his first permanent theatre at Eszterháza, the main venue of such arrangements for the rest of his life, in 1768. But neither these assumable events, nor the 1768 festivities (which undoubtedly took place) have been documented by the contemporaries in writing.

However, from 1770 we have somewhat detailed descriptions of two events that were only two months apart from each other. Let me just quote a detail from the earlier account, reporting about Maria Theresa's, her son's, Joseph's and other family members' visit at Kittsee castle, owned by the Eszterházys those days (fig. 4). The visit was a half-official by-product of a major military

¹⁹ See *ivi*, pp. 5, 11-12.

²⁰ See «Wienerisches Diarium», cit., 12 January 1762, p. 3.

²¹ See *ivi*, 29 January 1763, pp. 2-3.

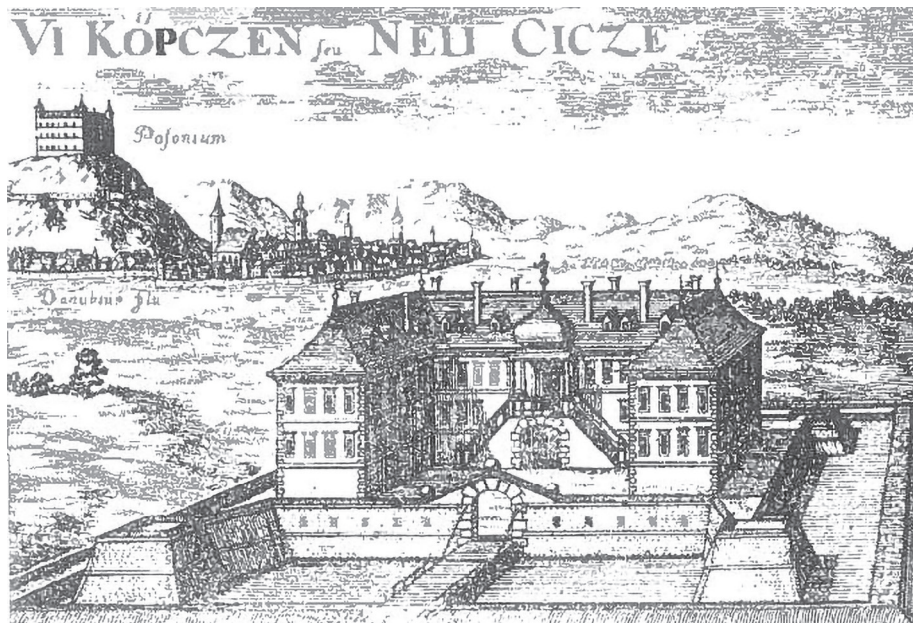


Fig. 4. Matthias Griescher, View of Kittsee castle, ca. 1680. Engraving (Budapest, National Museum).

exercise that took place in the vicinity (on a flat area along the Danube, across the river from Pressburg), inspected by the imperial highnesses on 25 July. This is the first description we possess of a festivity arranged by Prince Nicolaus at one of his own estates, therefore it deserves our interest. However, it is not comparable with his Frankfurt accomplishments as this was a visit that only lasted for a few hours and, accordingly, the dimensions were also much more modest.

We understand, among other things, from the account published twenty-three years later written by the Pressburg pharmacist and traveller, Gottfried von Rotenstein (alias Gottfried Stegmüller) that

At the beginning of the long alley which leads to the castle, two great pyramids had been erected which were illuminated in the evening from all sides. In the middle of this alley two whole oxen (on each side) were roasting; they were to be given in the evening, together with many buckets of wine and beer, to the assembled subjects of eight neighbouring princely villages (who entertained the all-highest gentlemen with courtly dances the whole length of the alley). At the end of the alley two more pyramids had been erected; from there to the castle entrance was a parade of the princely guards, in light blue uniforms with yellow facings, waistcoats, breeches and tassels – some 200 men strong, all about six feet tall – and six hussars, six pages in

light blue velvet embroidered with silver, two porters, six couriers, two gun-loaders and 56 servants in magnificent gala liveries stood on either side of the courtyard right up to the stairway; 24 princely house officers in silver-grey uniforms with gold borders four fingers' wide lined the walls up to the hall's doorway. Above the great gate in the courtyard, everything was adorned with Indian plants, aloes; and the whole of the great high walls covered with 300 orange trees. Moreover, the fortifications and the four bastions were adorned with obelisks, vases and bouquets of stone flowers together with many statues and niches. In the corner was a large tent, from which the All-Highest gentlemen could see the manoeuvres and the attacks of the cavalry regiments encamped there. Meanwhile it was evening, when the tiny front building, standing against the palace on one side, all the walls, the stone flowers, statues, vases and niches, the paths in the wood, the orange vases and the entire side of the castle facing the field were illuminated with many thousand lamps of white and green colour; one could rather feel than describe the sights flooding the eye from every direction. After 8 o'clock the ball opened in the hall, emblazed with many garlands of flowers and brightly illuminated, where any gentleman who could show an entrance ticket was admitted. The gathering was splendid and illustrious; after 10 o'clock the fanfares and trumpets announced supper. Thereupon the All-Highest gentlemen and the other guests – 700 were invited to this festivity – left the hall and went over a bridge that had been put over the walls and moat and took you down into the open field which was laid out in a half circle. In the middle was a Chinese bagatelle placed against a forest of palm trees, date trees and banana trees, visible on transparent sheets [illuminated from behind]. In this field were seven huge green tents, each with as many laid tables, the smallest one with 30 covers. The largest and most magnificent tent was intended for the imperial family where a table with 50 covers stood; but what astonished them was a statue made by the pastry cook and showing Julius Caesar's triumphal entry in Rome after his Egyptian campaign. Four more tables were laid in the palace, [...] and all of this was witnessed by many thousand spectators. After supper, the ball started again.²²

We meet repeating motives of earlier festivities, possible new ideas (like the faked oriental fruit trees) and ones that were continued and developed further in later illuminations. What is unclear is whether there was any musical or staged production offered at Kittsee this time. We know that the princely musicians were there but the timetable seems to be too tight for the insertion of a more serious production.

This was definitely not the case when Maria Theresa came to Eszterháza on 1st September 1773. We have three independent – and, alas, partly contra-

²² [G. STEGMÜLLER], *Lust-Reisen / durch / Bayern, Württemberg, Pfalz, / Sachsen, Brandenburg, Oesterreich, / Mähren, Böhmen und Ungarn, / in den Jahren / 1784 bis 1791*. Dritter Theil. Leipzig, Friedrich Schneider, 1793, pp. 212-215. (The quotation is H.C.R. Landon's translation with the author's revisions and additions).

dictory – accounts of the program of the two-day visit.²³ But they agree on the most important point: two major staged performances stood in the centre of the events. In the first evening Haydn's comic opera *L'infedeltà delusa* was performed. This was not the premiere of the opera: it was first performed in late July as a part of the traditional Anna day feast.²⁴ However, the other production was not only the original premiere of Haydn's marionette opera *Philemon und Baucis* but also the inauguration of the latest gem of the Eszterháza complex, the marionette theatre, built in grotto style.

This time one of the contemporary reports inform us about some visual aspects of staging, even if it only involves a marionette theatre. According to the account published in the Pressburg newspaper *Preßburger Zeitung*, towards the end of the marionette opera

With a roll and thunder, Jupiter and Mercury appeared on a shining cloud. Philemon's cottage turned into a magnificent temple, with a statue of Jupiter in the centre. The clothing of Philemon and Baucis took on the appearance of priests' vestments, and several priests and priestesses entered. Then a chorus of neighbours crowded onto the stage, but shrank back in fear of the thunder. Jupiter's statue disappeared, and in its place stood the coat-of-arms of the House of Habsburg, with Glory, Clemency, Justice and Valour grouped about it. Fame came flying in, and crowned the coat-of-arms with a wreath. Divine Providence protected it with a shield, and Time embraced it. The priests of Jupiter disappeared. The Hungarian Nation approached, accompanied by Love of the Fatherland, by Obedience, Devotion and Fidelity, and fell to its knees in veneration of the imperial arms. Jupiter's temple disappeared, and the stage showed the central portion of the illuminated gardens at Eszterháza. Here the neighbours changed into Hungarians too, joining the final chorus, during which Happiness clasped the Imperial arms with one hand, and with the other showered Plenty upon the Nation from her cornucopia. Finally, the rear of the new theatre began to sink before all eyes, and in its stead the illustrious audience saw the splendid illumination in the princely garden, and the firework began.²⁵

Three years later, in 1775, Maria Theresa's son, Archduke Ferdinand was the highest guest at Eszterháza. He got what his mother couldn't get two years ear-

²³ 1) The almost identical accounts published in the *Preßburger Zeitung* (11 September 1773, p. 4) and the *Wienerisches Diarium* (15 September 1773, Anhang, pp. 1-2); 2) the contemporary account of the visit published as *Relation des fêtes données à sa Majesté l'Imperatrice par S. A. M^{se} le Prince d'Esterhazy Dans son Château d'Esterhaz Le 1^r & 2^e 7^{bre} 1773*, Vienna, Ghelen, [1773]; and 3) STEGMÜLLER, *Lust-Reisen*, cit., pp. 190-192.

²⁴ According to the libretto of the premiere: *L'infedeltà delusa. / Burletta / per musica in due atti / da rappresentarsi / in Esterhaz / ... / ai 26. luglio / dell' anno 1773*, Oedenburg [Sopron], Giuseppe Siess, [1773].

²⁵ «Preßburger Zeitung», 11 September 1773, p. 4.

lier: a new Haydn opera and a new marionette production as premiered during his visit and, in addition, he could attend a short German spoken piece and listen to a musical academy, i.e. a concert. He was welcomed with four-day festivities whose description in the *Preßburger Zeitung* is the most meticulous report of an Eszterháza event.²⁶ But a few years ago the Austrian musicologist Christian Moritz-Bauer, with the invaluable help of the archivist Krisztina Kulcsár, discovered another, handwritten account in the Primatial Archives in Esztergom. It was written by an unknown participant of the 1775 festivities, apparently in order to inform the primate of Hungary, Archbishop József Batthyány who was not present. This is another quite detailed account which usefully completes the information provided by the newspaper.²⁷ The manuscript is not easy to decipher at some points but its content is in perfect accordance with the press report. What is more, the archbishop's envoy provides us with something unique and invaluable: he made drawings a few objects belonging to the events either as a landscape or as a plan. These are rather sketchy but even so they provide us with extremely scarce visual information regarding Eszterháza. Other existing pictorial evidence almost exclusively represents the parterre, the main building of the palace, the second opera house and one cascade.

First of all, I quote the introductory sentences of the press report, just to offer a notion of the stunningly modern way of thinking of Prince Nicolaus with regard to management, self-representation and organised tourism.

On Monday, 28 August our great prince received the inestimable luck of being permitted to host the most magnificent archduke Ferdinand of Austria and his most magnificent consort Beatrice d'Este in his amusement palace. Before the event the most splendid preparations were made. [...] The big hostel was heightened by one floor and extended by twelve new, spacious rooms. Also in the neighbouring villages more than 100 rooms were registered and a special inspector was appointed in order to avoid that the commoners meet tiresome annoyances. From the nearby cities, Ödenburg, Pressburg, Güns and other places coffee-sellers, innkeepers and salespeople came here and fulfilled all requests.²⁸

And a few lines below:

Everybody admired a travelling waggon in the game-preserve. This can be towed by ten people or four horses without any difficulty, and it is equipped with all kind of

²⁶ See *ivi*, 13 September 1775, pp. 5-8.

²⁷ Ms. («*Diarium*»), Primatial Archives, Esztergom, EPL Acta Radicalia Arch Saec Classis x No 319 001 to 014.

²⁸ «*Preßburger Zeitung*», 13 September 1775, p. 5.

comfort required by a travelling company. Its interior is a room with a sofa, several chairs, a stove, a library, a toilet and all other necessities.²⁹

These sentences are rhyming to a fascinating report from 1780, when a group of young German lawyers visited Eszterháza:

The inn-keeper asks the travellers who they are and whether they have recommendations to the prince. The answers are sent to the court, [...] soon appears a coach that collects those with recommendations they will be lodged in the residence. For the travellers without a recommendation a princely courier arrives and tells them about the hour when they will be collected by a coach sent by the court that will take them to a visit to the palace. This generally happens in the morning. Having seen the palace, they are transported back to the inn again. But at 3 p.m. they are collected again so that they can attend a concert in a big marble hall at 4 p.m. where the prince is always present and has his coffee. After the concert [...] the travellers are taken for a drive and all bigger and smaller buildings in the park are shown to them. Then they are driven to the café next to the opera house. The travellers amuse themselves there until the comedy or the opera begins; [...] when the performance is over, a coach is waiting for them again and brings them back to the hostel.³⁰

All in all, we are informed of investments into tourism (extension of accommodation capacity, construction of parlour-car), attractive programs, guided tours and catering – also for the rank-and-file visitors! And finally, here are some more quotations from the newspaper account of the 1775 festivities, illustrated by the drawings of the unknown author of the report written for the primate.

On Tuesday, 29 August the invited guests [...] attended a newly composed opera, titled *L'incontro improvviso*, [...] written by Joseph Haydn, the music director of the prince. [...] After the opera a supper was offered, then a masquerade ball was organised in the new [two-year old] Chinese redoute with 1380 selected masques.

On Wednesday, 30th a stroller driving was done in the park. [...] [T]he highest gentlemen [...] unexpectedly arrived to a place which was arranged for a country market [fig. 5]. On both sides of an opening 24 market stalls stood in two rows; they offered various trinkets but also quite a lot of golden objects and precious stones. After having inspected the stalls of the vendors, the high guests arrived at a large open space whose view reminded them all of the Parisian boulevards. Further spectacles were 1) a Pulcinella stage, 2) the stall of a market announcer,

²⁹ Ivi, p. 7.

³⁰ J.B. FUCHS, *Erinnerungen aus dem Leben eines Kölner Juristen*, Cologne, Kölner Verlags-Anstalt und Druckerei, 1912, pp. 155-157: 156.

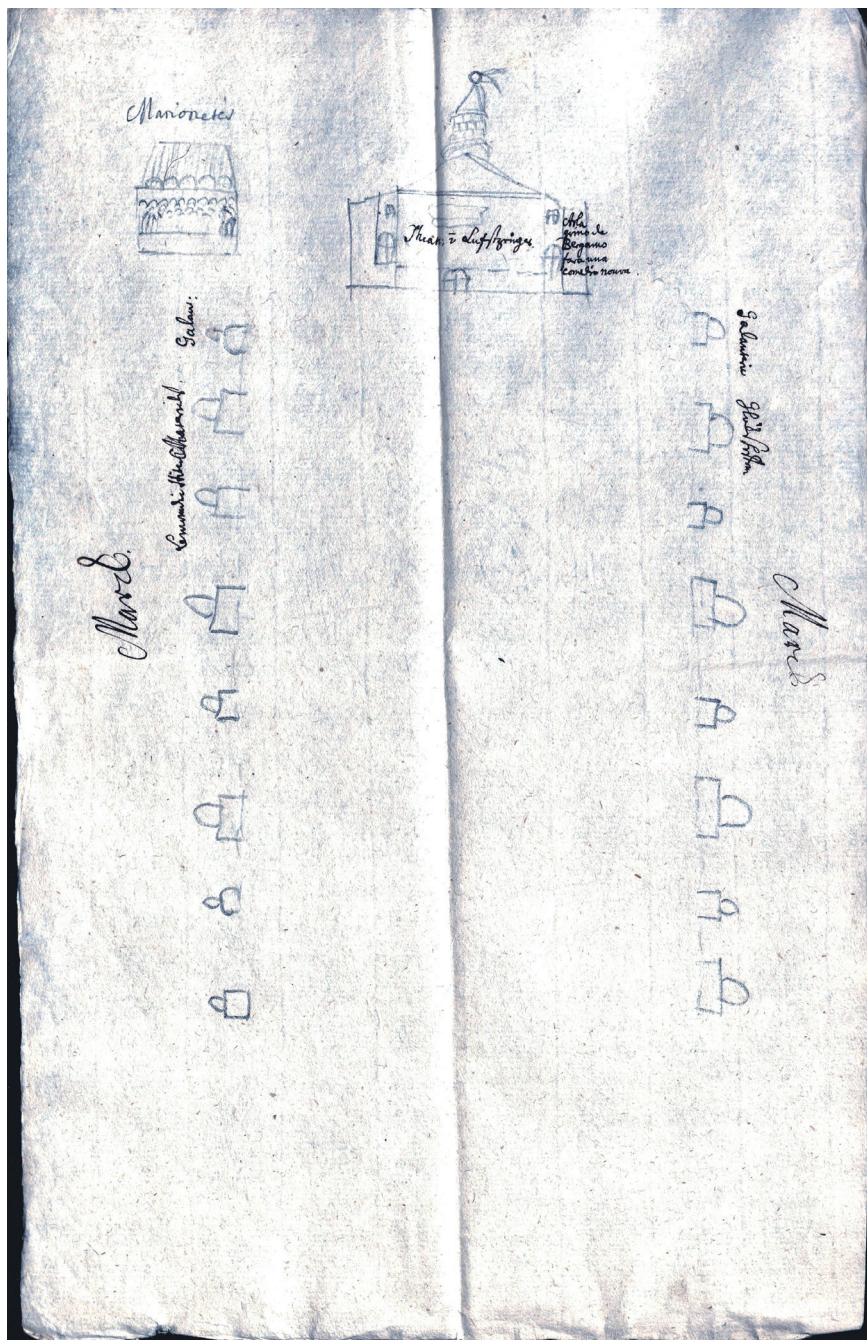


Fig. 5. Market place arranged in the park for the 1775 festivities at Eszterháza (Ms. «*Diarium*», Primatial Archives, Esztergom, EPL Acta Radicalia Arch Saec Classis x No 319 001 to 014, Annex A).

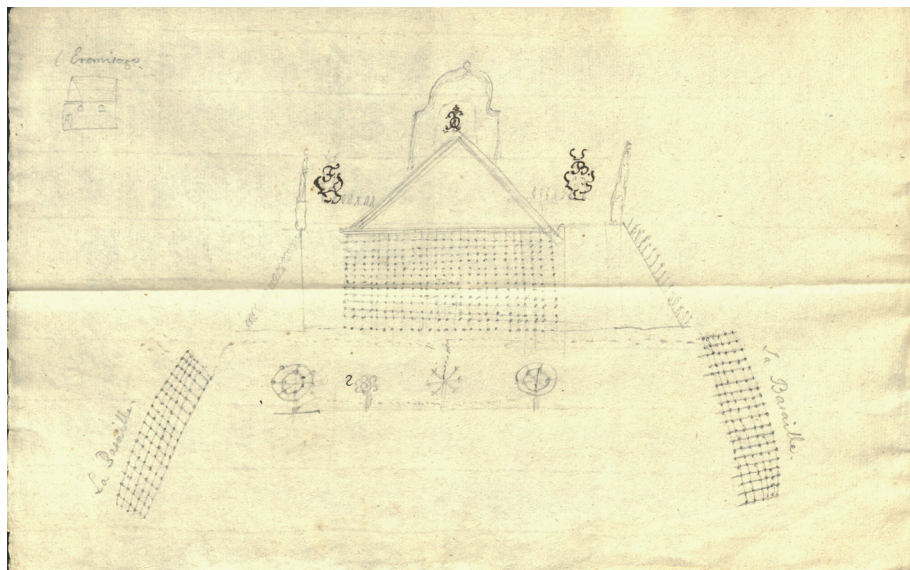


Fig. 6. Arrangement of the fireworks for the 1775 festivities at Eszterháza (Ms. «*Diarium*», Primatial Archives, Esztergom, EPL Acta Radicalia Arch Saec Classis x No 319 001 to 014, Annex B).

3) the booth of a female singer who presented pictures, 4) the stall of a dentist, 5) A dancing court with peasant music and 6) two stages for musicians. [...] Monsieur Bienfait [...] produced artful movements with his marionettes. [...] Later they drove to the marionette theatre where the Metastasio parody *Alceste* was shown. That was followed by a firework [fig. 6].³¹

On Thursday, 31st. [...] The theatre performance was followed by a supper, and then, accompanied by a military band, they all drove to the big oval circus to see the magnificent illumination. The lavishly illuminated circus was ornated by huge, translucent paintings, flower pots and garlands. In the middle a shining and glowing gloriette was erected, from which the gentlemen could overlook the whole illuminated area. [...] Then, following a cannon shot, the whole empty square was flooded, among general astonishment, by 2000 serves of the prince [a stunning new record after Schloss Hof!] who poured in through all entrances. Each in their own fashion, the Croats wearing Croatian, the Hungarians Hungarian costumes, with their own instruments, dancing around their own flag, and filling the air with whoops of joy. The peasants were treated with wine, beer, bread and meat, and they continued their dance until sunrise.³²

³¹ «Preßburger Zeitung», 13 September 1775, p. 6.

³² Ivi, pp. 7-8.

Bibliography

- [*Account of Archduke Ferdinand's visit to Eszterháza*], «Preßburger Zeitung», 13 September 1775, pp. 5-8.
- [*Account of Maria Theresa's visit to Eszterháza*], «Preßburger Zeitung», 11 September 1773, p. 4.
- [*Account of Maria Theresa's visit to Eszterháza*], «Wienerisches Diarium», 15 September 1773, Anhang, pp. 1-2.
- [*Account of the wedding festivities of Count Anton Esterházy at Eisenstadt*], «Wienerisches Diarium», 12 January 1763, p. 3.
- Beschreibung Deren Bey Anwesenheit Beyder Kaiserl. Königl. Majestäten [...] Gebaltenen Festivitäten*, «Wienerisches Diarium», 12 October 1754, pp. 11-33.
- FUCHS, J.B., *Erinnerungen aus dem Leben eines Kölner Juristen*, Cologne, Kölner Verlags-Anstalt und Druckerei, 1912.
- GOETHE, J.W. VON, *Poetry and Truth*, trad. by M. S. SMITH, London, G. Bell and Sons, 1913. Online availability: <https://archive.org/details/dli.ernet.247487/page/n1/mode/2up> (accessed on 24 February 2025).
- [HAYDN, J.,] *L'infedeltà delusa. Burletta per musica in due atti da rappresentarsi in Esterhaz [...] ai 26. luglio dell' anno 1773*, Oedenburg [Sopron], Giuseppe Siess, [1773].
- KÖRNER, S., «*Evviva il nostro Prence, che il mondo fa stupir!*» Esterházy I. Miklós követsége II. József 1764. évi frankfurti koronázásán: szertartásrend, ünnepségek, műtárgyvásárlások, ed. by E. SZENTESI, K. MENTÉNYI and A. SIMON, Budapest, Vince, 2013, vol. II, pp. 25-52.
- Relation des fêtes données à sa Majesté l'Imperatrice par S. A. M^{gr} le Prince d'Esterhazy Dans son Château d'Esterhaz Le 1^{er} & 2^e 7^{bre} 1773*, Vienna, Ghelen, [1773].
- [STEGMÜLLER, G.,] *Lust-Reisen durch Bayern, Württemberg, Pfalz, Sachsen, Brandenburg, Oesterreich, Mähren, Böhmen und Ungarn, in den Jahren 1784 bis 1791, Dritter Theil*. Leipzig, Friedrich Schneider, 1793, pp. 212-215.

I professionisti dello spettacolo
e l'Europa

Maria Chiara Barbieri

Signora/Madame Violante: una 'high-flyer' di successo tra Londra, Dublino ed Edimburgo

Non è noto se preferisse essere chiamata Madame Violante oppure Signora Violante. Non si sa dove è nata ma si ritiene che l'anno sia il 1682.¹ In riconoscimento della lunga e significativa permanenza di Violante nel Regno Unito, l'*Oxford Dictionary of National Biography* le dedica nel 2004 una voce che la definisce «rope-dancer and theatre company manager».² La voce appare derivata in larga parte dal profilo pubblicato in *A Biographical Dictionary of Actors*, dove è anche registrata come «tumbler» e «actress».³ Per trovarne traccia nell'*Enciclopedia dello spettacolo* si deve risalire l'albero genealogico dei Lupino «famiglia inglese di clowns, ballerini e attori», fino a giungere al matrimonio tra George Richard e Rosina Violante «figlia del celebre funambolo».⁴ L'estensore della voce, Harry R. Beard, profondo conoscitore della pantomima inglese nonché appassionato collezionista di stampe, locandine e memorabilia teatrali, definendo Rosina figlia del celebre funambolo potrebbe aver inteso riferirsi sia al padre sia, e più probabilmente, alla madre, di fama maggiore e più duratura di quella del marito. ODNB

¹ Cfr. *Tavola genealogica della famiglia Lupino*, in *Who's Who in the Theatre*, ed. by J. PARKER, London, Isaac Pitman & Sons, 1952, p. 1585.

² «Danzatrice di corda e direttore di compagnia teatrale» (L. DU S. READ, *Violante*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, 25 May 2006 [2004], <https://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:ODNB/9780198614128.001.0001/ODNB-9780198614128-e-64361> [ultimo accesso: 26 gennaio 2025] Da ora ODNB).

³ «Acrobata e attrice» (*A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, and other Stage Personnel in London 1660-1800*, ed. by P.H. HIGHFILL, K. BURNIM and E. LANGHANS, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1993, 16 voll., vol. 15, pp. 180-183. Da ora BDA).

⁴ *Enciclopedia dello spettacolo*, a cura di S. D'AMICO, Roma, Le Maschere, 1968, 11 voll., vol. 6, coll. 1743-1744. Il capostipite della famiglia Lupino (in origine Luppino) è Giorgio, figlio di un cavaliere bolognese che nel 1634 si rifugia in Inghilterra per motivi politici. Burattinaio itinerante ritenuto tra i primi a presentare Punch al pubblico inglese, la sua attività non risente dei veti puritani contro il teatro e prospera con le generazioni successive fino ad arrivare ai giorni nostri. All'inizio del Novecento, il re Edoardo VII definisce i Lupino «the Royal Family of Greasepaint».

e BDA dedicano una voce anche al signor Violante, qualificato come un noto *rope-slider*, ovvero un funambolo che si lancia da altezze considerevoli agganciato a una fune. In entrambi i dizionari, gli incipit delle voci dei due coniugi presentano una specularità: al cognome Violante si affianca quello di 'Larini': «Violante, Signor [Larini]» e «Violante, Signora [Larini]». ⁵ Un nome, si legge in ODNB, che i Violante talvolta usavano. Nel 2006 Violante entra anche nel *Biographical Dictionary of Scottish Women* che alle precedenti qualifiche aggiunge quella di «dance teacher», l'ultima attività intrapresa a Edimburgo dove muore nel 1741. ⁶

Le prime notizie certe che collocano la signora Violante nel Regno Unito risalgono a circa quindici anni prima della morte. All'inizio del 1719, a Londra sono in corso preparativi febbrili per dare piena operatività alla neocostituita Royal Academy of Music, istituzione che vuole tornare a offrire spettacoli operistici di qualità dopo due anni di forzato silenzio. Il progetto di allestire almeno trenta spettacoli nella stagione in corso – ancora coltivato a novembre – è destinato a subire ritardi e ridimensionamenti perché i cantanti più quotati, pur attratti dal mercato londinese, sono decisi a strappare le migliori condizioni contrattuali. ⁷

Saranno altri spettacoli e un'altra compagnia a inaugurare e a tener banco in quella che avrebbe dovuto essere la prima stagione operistica organizzata dalla Royal Academy of Music. Il 4 febbraio 1720 il quotidiano «Daily Post» informa che «There is upon the Road from Paris, thither, a Company of French Comedians, which, 'tis said, are to perform at the Theatre in the Hay-Market twice every Week the Remainder of this Season; and we hear that 1000 l. is already subscribed towards their Encouragement». ⁸ La compagnia è composta da attori *forains* guidati da Monsieur Grimberghs: forse Jean-Baptiste, già direttore del Théâtre de la Monnaie nella nativa Bruxelles, o il figlio Nicolas, succeduto al padre alla direzione dello stesso teatro. Il debutto avviene il 5 marzo 1720 con una pièce in francese «after the Italian Manner» dal titolo *Harlequin Dead and Revived*, a cui segue, tre giorni dopo, alla presenza del re, *Harlequin and Scaramouch Deserters*. ⁹

⁵ BDA, p. 180. ODNB, s.v.

⁶ Cfr. *The Biographical Dictionary of Scottish Women: From the Earliest Times to 2004*, ed. by E. EWAN, S. INNES and S. REYNOLDS, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006, p. 360.

⁷ Cfr. R. HUME, *New Light on Handel and the Royal Academy of Music in 1720*, «Theatre Journal», 1983, 35, pp. 150, 157.

⁸ «Sulla strada da Parigi vi è una compagnia di comici francesi che, si dice, si esibiranno al teatro di Haymarket due volte alla settimana per il resto della stagione; e si dice che siano state già raccolte 1000 sterline di sottoscrizione» («Daily Post», 4 February 1720, cit. in *The London Stage, 1660-1800. A Calendar of Plays, Entertainments and Afterpieces, together with Casts, Box-Receipts, and Contemporary Comment*, 2. 1700-1729, ed. by E.L. AVERY, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1960, to. II, p. 566).

⁹ La compagnia rappresentò anche *The Cheats of Harlequin*, *Harlequin in Constantinople*, *The*

Tra marzo e aprile giungono rinforzi da oltremania a completamento di un organico che si esibisce con notevole successo fino al mese di luglio. Progressivamente, sugli avvisi compaiono i nomi della celebre M.lle Delisle, del Pierrot Roger, dell'amoroso Dulondel, dei danzatori D'Angeville e M.lle Deschalliers, dell'acrobata Dubroc. Verso la fine della stagione anche il famoso «Monsieur Francisque, who had the honour to be so much applauded last Year» si unisce alla compagnia.¹⁰ Il 26 aprile, quando va in scena *La Fille Capitaine* di Montfleury, viene annunciata la presenza della signora Violenta, la quale «will perform several extraordinary Things with a Pair of Colours».¹¹

Dopo il 3 maggio il nome 'Violenta' scompare dalle locandine per riapparire come 'Violante' il 6 giugno, quando il pubblico viene informato che al teatro di Lincoln's Inn Fields è in programma «a surprizing Entertainment of Rope-Dancing, by Signora Violante, lately arriv'd from Italy; and who never yet perform'd in England».¹² Foneticamente diversi se i nomi vengono pronunciati in italiano, l'inversione vocalica di Violenta e Violante coincide con il lancio della performer come 'italiana': l'ipotesi che si tratti di due persone diverse sembra poco probabile.

Dopo quella prima apparizione sulle scene inglesi, della signora Violante si perdono le tracce. Forse segue i compagni che rientrano in patria, ma non è con loro quando essi tornano a Londra nell'autunno successivo, ancora guidati da Grimberghs. Gli attori francesi non occuperanno più il King's Theatre, ora ri-

Maiden Captain, Harlequin a Blunderer, The Amorous Follies, Harlequin a Sham Astrologer, a Parrot, a Child, a Statue, and a Chimney Sweeper, Harlequin a Merry Spirit. Cfr. ivi, pp. 572-575.

¹⁰ «Monsieur Francisque, che lo scorso anno ebbe l'onore di essere molto applaudito» («Daily Courant», 9 May 1720, p. 580). La compagnia guidata da Francisque (François Moylin o Molin), composta in gran parte da membri della sua famiglia (tra loro i nipoti Marie e Francis Sallé), nel 1719 viene ingaggiata da John Rich per il suo teatro di Lincoln's Inn Fields ma si esibisce anche al King's Theatre. La loro accoglienza, misurabile più dalle critiche e dalle satire sugli organi di stampa che dalle attestazioni di stima, in ogni caso incoraggia altri attori *forains* a tornare a Londra. Cfr. S.M. ROSENFELD, *Foreign Theatrical Companies in Seventeenth and Eighteenth Centuries*, London, STR, 1955, pp. 6-8.

¹¹ «Eseguirà cose straordinarie con un paio di bandiere» (*The London Stage*, cit., p. 577). I fratelli Parfaict, con riferimento a uno spettacolo della compagnia dei Saint Edme alla Fiera di Saint Germain del 1718, spettacolo che sarà cruciale per le sue sorti, scrivono che dopo un esercizio dei danzatori di corda, «paroissoit une Italienne qui en dansant; faisoit l'exercice du Drapeau» («apparve una donna italiana che, mentre ballava, faceva l'esercizio della bandiera»). C. e F. PARFAICT, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire, par un acteur forain*, Paris, Briasson, 1743, 2 voll., vol. I, pp. 204-205. Un importante tassello per la ricostruzione della biografia della signora Violante prima del trasferimento in Inghilterra, se venisse provato che si tratta della donna.

¹² «Con un sorprendente intrattenimento di danza sulla corda della signora Violante, arrivata di recente dall'Italia; e che non si è mai esibita in Inghilterra» (ivi, p. 585).

servato all'opera italiana, ma un teatro a Haymarket che inaugurano nel dicembre del 1720. In questo teatro, chiamato French, New, o Little Theatre in the Haymarket per le sue dimensioni modeste, gli incassi si riducono perché la capienza e i prezzi dei biglietti sono più bassi di quelli praticati al King's Theatre, ma anche e soprattutto perché alla compagnia viene a mancare l'*encouragement* della famiglia reale, che diserta il nuovo teatro. Nonostante il minore consenso della troupe, negli anni a venire le compagnie francesi raramente mancano dalla piazza londinese.¹³

Il nome di Violante riappare nel marzo 1726, associato a una «Company of Italian Comedians just arriv'd from Italy».¹⁴ A dispetto dell'annuncio, la troupe è come al solito composta da francesi, anche se Mlle Violante, quando debutta come Colombine ne *La Femme Veange* [*sic*], viene qualificata con l'aggettivo *italiene*.¹⁵ Tra i titoli in cartellone, sono poche le novità rispetto alle stagioni passate: tra queste l'appena citata *Femme Veange* e le parodie *Octave Etourdi* e *Timon le Misanthrope*. Gli avvisi evidenziano che i performer più apprezzati sono i danzatori, tra i quali Noël Boudet, già *maître des ballets* dell'Opéra Comique e la moglie Mme Boudet, il maestro di danza Michael Poitier e la moglie Mme 'Inconnue', Mme Le Brun, lo *Scaramouche* Maillard e Lalauze padre e figlio.¹⁶

A fine stagione, Madame Violante rimane all'Haymarket, dove dal primo di giugno e per vari giorni a seguire offre al pubblico «tumbling, dancing, and general entertainments, but no plays». Con lei resta Charles Lalauze, che la affiancherà a lungo e che svolgerà la sua intera carriera di danzatore e coreografo nelle isole britanniche, soprattutto a Londra.¹⁷ Nel mese di settembre, assieme al danzatore di corda Gibbins, Violante dirige un baraccone nella nota fiera di Southwark. Le fa visita l'ambasciatore del Marocco, che è stato più volte ospite

¹³ Inoltre, molti danzatori arrivati con le compagnie francesi vengono ingaggiati dai teatri patentati di Londra.

¹⁴ «Compagnia di comici italiani appena arrivata dall'Italia». («Daily Courant», 28 March 1726, cit. in E.L. AVERY, *Foreign Performers in the London Theatres in the Early 18th Century*, «Philological Quarterly», XVI, 1937, 2, p. 113 n. 29).

¹⁵ Il titolo completo è *La Femme Veange; Ou, Le Triumphe d'Colombine & d'Arlequin Marquis Ridicule*. Cfr. *The London Stage*, cit., p. 861. La pièce deriva da *Colombine Femme vengée* di Nolant de Fatouville. Mlle Violante è quasi certamente Rosina, registrata per la prima volta a Londra assieme alla madre.

¹⁶ I fratelli Parfaict segnalano che Maillard e Lalauze, dopo il fallimento della loro impresa nel 1721 e la morte quasi contemporanea delle mogli, avrebbero lasciato Parigi e non vi avrebbero più fatto ritorno. Cfr. PARFAICT, *Mémoires*, cit., p. 229. Il giovane Lalauze, Charles, affiancherà Violante per qualche anno e continuerà la sua lunga carriera di danzatore e coreografo a Londra.

¹⁷ «Acrobazie, danze, vari intrattenimenti, ma non spettacoli drammatici» (*The London Stage*, cit., p. 874).

d'onore all'Haymarket,¹⁸ e forse anche il principe del Galles, che vi si sarebbe recato in incognito.¹⁹

Con la conduzione dell'Haymarket, teatro che gestisce nei due anni successivi, Violante capitalizza il proprio successo personale e lo rafforza anche grazie ad altri membri della famiglia. Al contributo già noto della figlia Rosina, all'inizio della stagione 1726-1727 (o forse da prima) si aggiungono quelli di un'altra figlia più piccola e di una sorella.²⁰

Nell'autunno del 1726 arriva a Londra anche un'altra compagnia, a volte confusa dagli storici con quella di Violante, composta da «Italian Comedians recently arrived here from beyond Sea».²¹ Questa volta è vero: si tratta di comici italiani provenienti dal teatro di San Samuele di Venezia.

Il reclutamento degli italiani avviene in una circostanza analoga a quella che nel 1720 aveva spinto l'allora nascente Royal Academy of Music a scritturare la troupe di francesi: per colmare un vuoto. In questo caso è dovuto all'assenza del cantante evirato Senesino, che rientrerà a Londra all'inizio del 1727, ben oltre le previsioni.²² La compagnia degli italiani rimane al King's Theatre anche dopo il ritorno del cantante, ma alla fine della stagione lascia Londra.

Dell'offerta spettacolare dell'Haymarket diretto da Violante, *The London Stage* fornisce solo i titoli degli *entertainments* perché – scrive il curatore – raramente essi contengono «speaking roles».²³ Gli organi di stampa, comunque, non mancano di illustrare dettagliatamente le esibizioni: uno dei numeri ricorrenti di Violante consiste nel danzare su una corda fissata alla zona più alta del teatro, quella corrispondente al loggione, «with a child standing upright upon her shoulders, with two swords tied to her legs, and two children tied to her feet».²⁴ Come variante, invece delle spade vengono fissati alle gambe due secchi colmi

¹⁸ L'ambasciatore presenza il 25 aprile a *La Fausse Coquette; or, Les Apparences Trompeuses*, a *Pierot Arlequin* e ad altri spettacoli nel mese di giugno. Cfr. *ivi*, p. 866 e BDA, p. 181.

¹⁹ Cfr. «Daily Post», 13 e 16 September 1726. Cit. in S.M. ROSENFELD, *The Theatre of the London Fairs in the Eighteenth-Century*, London, Cambridge University Press, 1960, p. 86.

²⁰ Cfr. BDA, p. 181. Si veda anche M.A. KATRITZKY, *Women, Medicine and Theatre 1500-1750: Literary Mountebanks and Performing Quacks*, Aldershot & Burlington, VT, 2007, p. 106.

²¹ «Comici italiani arrivati recentemente da oltremare» («Daily Journal», 21 September 1726, cit. in *The London Stage*, cit., p. 882).

²² Cfr. G. REES, *The Italian Comedy in London, 1726-1727 with Zanetta Casanova*, «L'intermédiaire des Casanovistes», XIII, 1996, pp. 23-32, e inoltre V. PAPETTI, *Arlecchino a Londra. La pantomima inglese 1700-1728*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1977, pp. 69-88.

²³ «Ruoli parlanti» (*The London Stage*, cit., p. 879). L'elenco dei titoli (in inglese) è il seguente: *Harlequin and Three Rival Lovers*; *Harlequin at the Gang Gate*; *The Jealousy of Harlequin*, *Scaramouch and Pierrot*; *The Triumphs of Colombine*; *Harlequin Persecuted by the Cheats of Scaramouch and Colombine*; *The Enchanted Wedding*; *The Critick of Harlequin*; *The Critick of Tarquin and Lucretia*; *Harlequin Spirito Foletto*; *Colombine Captain per Amore* (cfr. *ibid.*).

²⁴ «Con un bambino in piedi sulle spalle, due spade legate alle gambe e due bambini legati ai

d'acqua dai quali non fuoriesce una goccia. Anche la sorella riceve attenzione: viene descritta mentre volteggia sulla corda lenta fino a farla ruotare come se fosse un mulino a vento.²⁵ Il componente della famiglia che però nel 1727 fa più notizia è il signor Violante, che alla presenza di folle entusiaste si getta a testa in giù dalla sommità di torri e campanili scivolando sulla fune a cui è aganciato. Le sue imprese temerarie vengono raccontate sui giornali di Londra e ripubblicate in provincia alimentando una moda pericolosa. Riporta il periodico «Ipswich Journal» il primo giugno:

Yesterday Mr Violante, a famous Italian Flyer (as the Term is) slid down a Rope from the Top of the Steeple of St Martin's in the Fields to the farthest Part of the West Side of the [Royal] Mews opposite thereunto, in half a Minute, which is computed about 300 Yards: There were present in the Mews the young Princesses and several Persons of Quality and Distinction, and a vast Number of others; the Crowd was so great that the Pickpockets made good Earnings of it. We hear he has also engaged to descend from St. Paul's Cross the Thames into St. George's Fields, Southwark, in like manner.²⁶

Nell'estate del 1727 Violante visita Parigi, Dublino, Edimburgo e, probabilmente, anche l'Italia. A Parigi la sua presenza è segnalata alla fiera di Saint Laurent con la compagnia di saltatori di corda di Restier: «Une femme italienne, nommée *Violente*, dansoit les Folies d'Espagne, sur une planche de huit pouces de large, simplement posée sur la corde, et faisoit d'autres tours très surprenants, avec beaucoup de justesse, de grace et d'hardiesse».²⁷ Se Violante forse si reca in Francia per reclutare danzatori e acrobati per l'Haymarket, le visite a Dublino e a Edimburgo hanno sicuramente un carattere esplorativo.²⁸

suoi piedi» («The Daily Journal», 8 November 1726, cit. in G. McARDLE, *Signora Violante and Her Troupe of Dancers 1729-32*, «Eighteenth-Century Ireland», 2005, 20, p. 63).

²⁵ Cfr. ivi, 10 November 1726, cit. in ivi, p. 64.

²⁶ «Ieri [31 maggio] il signor Violante, un famoso volatore italiano (come si dice), è scivolato lungo una corda dalla cima del campanile di St Martin's in the Fields fino all'estremità del lato ovest delle Stalle Reali di fronte a esso, in mezzo minuto, che si calcola siano circa 300 iarde. Erano presenti alle Stalle le giovani principesse e diverse personalità di alto rango e prestigio, oltre a un gran numero di altre persone; la folla era così numerosa che i borseggiatori ne hanno tratto un buon profitto. Abbiamo saputo che si è anche impegnato a scendere in modo analogo da St. Paul's attraverso il Tamigi fino a St. George's Fields» («The Ipswich Journal; or The Weekly Mercury», 27 May-3 June 1727, p. 4 disponibile on line sul The British Newspaper Archive, <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/> [ultimo accesso: 10 giugno 2025]). Da ora TBNA).

²⁷ «Una donna italiana, di nome Violente, ballava le *Folies d'Espagne*, su una tavola larga otto pollici, semplicemente appoggiata sulla corda, ed eseguiva altre giravolte molto sorprendenti, con grande precisione, grazia e audacia» (PARFAICT, *Mémoires*, cit., vol. II, p. 42).

²⁸ Non è escluso che Violante sia stata nelle due città in precedenza, in particolare a Edim-

Il secondo anno di conduzione dell'Haymarket prende avvio con un organico che comprende Francisque, Lalauze, Gilmarini e LeFevre, e che nel corso della stagione si arricchisce di molti altri elementi, alcuni già conosciuti a Londra. Il 21 febbraio 1728 viene ben accolto e replicato più volte *The Rivals; or, The Happy Despair*, un nuovo «Dramatick Entertainment of Dancing in Grotesque Characters» di Leger e Lalauze, la cui dignità drammaturgica gli consente di essere registrato in *London Stage* come «the first piece which begins to resemble a dramatic production».²⁹ Il cast include, tra gli altri, Mrs Violante in Columbine, Miss Violante in una delle streghe, Leger (o Lege) in Harlequin e Lalauze in Pierrot. Nello stesso periodo, al teatro di Lincoln's Fields è in corso il primo trionfale ciclo di rappresentazioni della *Beggar's Opera* di John Gay, che dopo la prima rappresentazione del 29 gennaio 1728 viene replicata finché deve lasciare spazio alle beneficate, che in primavera interrompono la normale programmazione dei teatri. Feroce satira politica e sociale ma anche spassosa parodia dell'opera italiana e dei suoi protagonisti, il successo della *ballad opera* darà impulso e incoraggiamento al teatro inglese con effetti che si protrarranno per quasi un decennio. Sebbene non direttamente connesse a questo fenomeno, le croniche difficoltà gestionali della Royal Academy of Music alla fine della stagione portano allo scioglimento della compagnia. Da parte sua, Madame Violante conclude con un bilancio positivo la sua esperienza all'Haymarket, teatro che dalla stagione successiva verrà gestito da compagnie inglesi nonostante il divieto di rappresentare *spoken drama* in altri teatri oltre ai due autorizzati, il Drury Lane e il Lincoln's Inn Fields.

Lasciata Londra, nell'estate del 1728 i Violante sono segnalati prima a Bath, dove «one of them was to fly from the Top of the Abbey-Tower»,³⁰ e poi a Bristol: lei al teatro di St. Augustine's Back dove con Lalauze, le figlie e altri membri della compagnia ripropone *The Rivals* e il consueto repertorio di danze e intrattenimenti, lui impegnato in voli arditi che come al solito richiamano le folle e l'attenzione della stampa. Circa un secolo dopo, il «Bristol Mirror» ricorda che Mr Violante sarebbe morto nella loro città proprio in quell'occasione: l'evento fatale – descritto con dovizia di particolari – non trova conferma nei giornali dell'epoca, che però da allora non si occupano più di lui.³¹

burgo, dove viene ipotizzata una sua presenza addirittura intorno al 1715-1716. Cfr. J.C. DIBDIN, *Annals of the Edinburgh Stage, with an Account of the Rise and Progress of Dramatic Writing in Scotland*, Edinburgh, Richard Cameron, 1888, p. 34.

²⁹ «La prima pièce che comincia ad assomigliare a una produzione drammatica» (*The London Stage*, cit., p. 960).

³⁰ «Uno di loro avrebbe volato dalla sommità della torre dell'Abbazia» («Stamford Mercury», 13 June 1728, TBNA).

³¹ Cfr. «Bristol Mirror», 27 May 1826, p. 3. TBNA.

Della signora Violante, invece, non si hanno notizie fino al 28 aprile 1729, quando si esibisce all'Haymarket a Londra «by His Royal Highness's Command» alla presenza del principe del Galles.³² È in città anche l'*actor-manager* del teatro di Smock Alley di Dublino Thomas Elrington, chiamato dal teatro di Drury Lane in sostituzione il collega e amico Barton Booth costretto al ritiro per motivi di salute. Probabilmente è in questo periodo che Violante riceve da Elrington (che forse già conosce), l'invito a recarsi a Dublino con la sua compagnia. L'8 novembre, il «Kentish Weekly Post or Canterbury Journal» informa che Mrs. Violante è sulla via dell'Irlanda, e che durante una sosta a Shrewsbury le signore più in vista della città sono state così conquistate dalle sue esibizioni da accoglierla nelle loro residenze con tutti gli onori. Viene anche riferita e al contempo smentita la voce maligna secondo cui Violante sarebbe un uomo.³³ William Chetwood, per molti anni *prompter* dei maggiori teatri a Londra e a Dublino, nonché attore e autore per le fiere londinesi, a proposito del suo aspetto fisico più tardi scriverà: «Mrs. Violante an Italian Lady, celebrated for Strength and Agility, a Qualification that does not render the Fair-Sex the least more amiable; the Strength of the Limbs [...] is shockingly indecent; but hers were masculinely indelicate, and were of a Piece with the Features of her Face».³⁴

Il 23 dicembre, l'«Old Dublin Intelligence» informa che dopo una difficile traversata, «the most famous rope dancer now living» Madame Violante e la sua compagnia sono arrivati a Dublino e si sono esibiti con successo già cinque volte al Royal Theatre.³⁵ Oltre ai membri della famiglia Violante, la compagnia comprende Charles Lalauze, il contorsionista William Phillips, in seguito noto come Harlequin Phillips e altri danzatori e acrobati. La compagnia ospite va in scena a giorni alterni con quella residente, contribuendo ad arricchire l'offerta del teatro «to the great satisfaction of our Nobility, Gentry and Citizens».³⁶ Particolarmente graditi al pubblico «a new dance with a pair of colours in each hand the like never done by any person but herself»,³⁷ tutt'altro che nuova, e il numero in cui Madame, dopo aver raggiunto la galleria superiore camminando

³² *The London Stage*, cit., p. 1029.

³³ Cfr. «Kentish Weekly Post or Canterbury Journal», 8 November 1729, p. 4, TBNA.

³⁴ «Mrs. Violante una signora italiana famosa per la sua forza e agilità, una qualità che non rende per nulla più amabile il gentil sesso; la forza degli arti [...] è scandalosamente indecente; ma i suoi erano di una mascolinità indelicata e in linea con i tratti del suo viso» (W.R. CHETWOOD, *A General History of the Stage, from its Origin in Greece down to the Present Time. With the Memoirs of Most of the Principal Performers that have appeared on the English and Irish Stage for these last Fifty Years* [...], London, W. Owen, 1749, pp. 59-60).

³⁵ «La più famosa danzatrice di corda vivente» («Old Dublin Intelligence», 23 December 1729, cit. in BDA, p. 182).

³⁶ «Con grande soddisfazione di nobili, borghesi e cittadini» (*ibid.*).

³⁷ «Una nuova danza con un paio di bandiere in ogni mano, mai fatta prima da nessuno se non

sulla fune, ridiscende verso il palcoscenico con il busto appoggiato, ma non agganciato alla fune.³⁸

La convivenza delle due compagnie comincia a deteriorarsi abbastanza rapidamente, tanto che la signora Violante accetta l'invito di varie persone d'alto rango della città di Cork, e alla fine di marzo vi si reca con la sua troupe.³⁹ Non è il preludio di un abbandono della partita, tutt'altro: nella stagione seguente, Violante entra in diretta competizione con lo Smock Alley aprendo un teatro al quale in seguito verrà riconosciuto il merito di essere stato il primo riuscito tentativo di dotare la città di Dublino di un secondo teatro. L'ambizioso obiettivo personale di Violante è di rendere stabile l'attività della sua compagnia capitalizzando il favore di cui gode. Un favore che le dà titolo di dichiararsi una *highflier*, secondo l'ironica definizione di Jonathan Swift, che in uno scritto in cui assume la fittizia identità di un avversario politico *whig*, definisce Madame Violante una «illustrious and dangerous female, openly caressed by principal persons of both parties; who contribute to support her in a splendid manner».⁴⁰

Il 17 novembre 1730, l'«Old Dublin Intelligence» annuncia che: «Yesterday [...] the Famous Signora Violante, with Monsieur Lalauze the celebrated French Dancing Master, arrived in this city [...] 'tis believed they will get encouragement to Divert the Town this winter with their entertainments».⁴¹ Competere con lo Smock Alley implica la necessità di irrobustire la compagnia (che fa a spese di quel teatro) e di potenziare il repertorio con pantomime e danze di alto livello. È anche indispensabile uno spazio idoneo, individuato in un baraccone a Dame Street che in seguito verrà dotato di platea, palchi e gallerie. Nel teatro verranno offerti anche altri servizi che spesso accompagnano le attività spettacolari itineranti. Il 17 maggio 1731, l'«Old Dublin Intelligence» informa che chiunque lamentasse disturbi agli occhi, fratture, ulcere, cancro, mal caduco, scorbuto e naturalmente mal di denti, può recarsi nel baraccone di Dame Street e rivolgersi ad: «Andreas Laurini, by Birth an Italian, a long Practicer in all Branches of Physick Chymistry, and a Profess'd Occulist, Having for many

da ella stessa». («Old Dublin Intelligence», 30 March 1730, cit. in McARDLE, *Signora Violante*, cit., p. 59).

³⁸ Cfr. «Old Dublin Intelligence», 30 December 1729, cit. *ibid.*

³⁹ Cfr. «Old Dublin Intelligence», 24 March 1730, cit. *ivi*, p. 60.

⁴⁰ «Donna illustre e temeraria, apertamente vezzeggiata dalle persone più importanti di entrambi i partiti; che contribuiscono a sostenerla in modo splendido» (*A Vindication of His Excellency the Lord C-t, from the Charge of Favouring none but Tories, High-Churchmen, and Jacobites. By the Reverend Dr. S-t*, London, T. Warner, 1730, pp. 5-6).

⁴¹ «Ieri [...] la famosa Signora Violante, con Monsieur Lalauze, il celebre maestro di ballo francese, è arrivata in questa città, [...] si crede che quest'inverno verranno incoraggiati a intrattenere la cittadinanza con i loro spettacoli» («Old Dublin Intelligence», 17 November 1730, cit. in McARDLE, *Signora Violante*, cit., p. 65).

Years past, Travell'd for his Improvement in the said Professions, thro' most Countries of Europe». ⁴² Sia egli la persona che si gettava a capofitto dalle torri o meno, Andrea Laurini, Lorini o Larini – come viene variamente scritto il suo cognome – è il compagno che resterà accanto a Madame Violante fino al termine dei suoi giorni.

Nella lunga stagione 1730-1731, il grandissimo successo della compagnia non trova adeguato riscontro sugli organi di stampa. ⁴³ Esso si può tuttavia misurare in un prologo per lo Smock Alley che nessun attore di quel teatro pare abbia voluto recitare per non inimicarsi il pubblico:

the Muse no longers sings / Of faithful lovers, and of god-like kings: / The friendly Muse, for ever fond to please, / Tunes to your sickly appetites her lays; / Whilst honour, virtue, fame, and plighted faith, / Yield to the necromancer and Macheath. / But even these have fail'd of your applause, / Nought now will do but Phillips and Lalauze: / For them the house is crowded thrice a week. ⁴⁴

La degenerazione dei gusti del pubblico sono temi molto ricorrenti negli scritti d'occasione, non solo in quell'epoca. Questi versi, però, sottolineano come lo Smock-Alley abbia cercato invano di sintonizzarsi con i 'sickly appetites' degli spettatori. Nemmeno con *The Necromancer; or, Harlequin Doctor Faustus* e con *The Beggar's Opera*, i maggiori successi londinesi di quegli anni, sono riusciti a superare il consenso con cui il pubblico premia il teatro concorrente.

A superare Madame Violante sarà, in un certo senso, ella stessa proprio con *The Beggar's Opera*, rappresentata nel dicembre del 1731 con enorme successo da bambini scelti e istruiti da lei: tra loro si distingue nella parte di Polly la giovanissima Margaret (Peg) Woffington, che diventerà una delle attrici più fa-

⁴² «Andreas Laurini, italiano di nascita, da lungo tempo praticante in tutti i rami della fisica e della chimica, e oculista di professione, avendo per molti anni viaggiato per perfezionarsi in tali professioni attraverso la maggior parte dei paesi d'Europa» («Old Dublin Intelligence», 17 May 1731, p. 2, cit. in *Biographies of Ophthalmologists from Around the World: Ancient, Medieval, and Early Modern*, ed. by C.T. LEFFLER, Richmond [VA], Commonwealth Academic Press, 2024, p. 173).

⁴³ Durante la stagione, che si protrae fino al mese di agosto, al Dame Street vengono rappresentati i *dramatic entertainments* intitolati *The Burgomaster Trick'd, or, The Intrigues Colombine, The Jealous Husband Deceiv'd, or Harlequin Metarnorphos'd* e *The Birth of Harlequin, or The Triumph of Love*. Cfr. J.C. GREENE-G.L. H. CLARK, *The Dublin Stage, 1720-1745: A Calendar of Plays, Entertainments, an Afterpieces*, Bethlehem Pa., Lehigh University Press, 1993, pp. 127-132.

⁴⁴ «La Musa non canta più / di amanti fedeli e di re simili a dèi: / l'amica Musa, sempre desiderosa di piacere, / accorda il suo canto ai vostri appetiti guasti; / mentre onore, virtù, fama e fede promessa, / cedono al negromante e a Macheath. / Ma anche questi hanno mancato del vostro applauso, / niente ora soddisferà se non Phillips e Lalauze: / per loro la sala è affollata tre volte a settimana» (*A Prologue upon the Beaux, for Mrs. Davis's Benefit at Smock-Alley*, Dublin, s.e., 1730, cit. in J.T. GILBERT, *A History of The City of Dublin*, Dublin, James Duffy, 1861, 3 voll., vol. III, p. 190).

mose e versatili della sua generazione, molto apprezzata nelle *breeches parts*.⁴⁵ I *Memoirs* dell'attrice, pubblicati alla sua morte, dedicano ampio spazio all'entusiasmante incontro con la celebre Madame Violante, ritratta come un'amorevole donna francese che con felice intuizione vede le potenzialità della piccola e la accoglie nella propria casa.⁴⁶ Dopo numerose repliche della *Beggar's Opera* a Dublino (secondo alcune fonti novantasei, secondo altre non più di diciannove), nel settembre del 1732 Violante, Lalauze e compagni presentano la *ballad opera* «after the Irish Manner» nella capitale inglese. Naturalmente, al pubblico dell'Haymarket e della sala di Richmond Wells, Madame Violante non fa mancare le sue prodezze sulla corda, elencate negli avvisi.⁴⁷ Si tratta di un numero limitato di spettacoli che si configurano come una tournée, ma per i londinesi può essere stata l'ultima occasione di vedere la celeberrima danzatrice di corda.

La presenza a Londra di Madame Violante può aver suggerito a William Hogarth di raffigurarla nel biglietto di sottoscrizione distribuito nel gennaio del 1733 agli acquirenti del ciclo *The Rake's Progress* (fig. 1). Il dipinto da cui vengono tratte le incisioni, infatti, ha come soggetto i divertimenti della fiera con le sue tipiche attrazioni e con i personaggi – molti dei quali riconoscibili – che tanta fascinazione esercitano su folle numerose ed eterogenee. *Southwark Fair*, come verrà intitolata l'opera, anticipa quello che sarà il motivo dominante di *The Rake's Progress*: la caduta morale e materiale, la fortuna che volge in sciagura. Come quella del palco che cede al peso degli attori, quella del giocatore d'azzardo o quella dei funamboli raffigurati mentre compiono i loro temerari esercizi, identificati come i coniugi Violante dalla didascalia apposta in calce nel 1735: «Lo! from the Steeple Violante flies, / Loud Shouts and acclamations rend ye skies: / This Dame the Slack-Rope, volts with equal ease / Both which, by different ways, surprize & please».⁴⁸

⁴⁵ Cfr. GREENE-CLARK, *The Dublin Stage*, cit., pp. 135-36. I cast composti da «Lilliputians» (gli attori bambini secondo la definizione dell'epoca) non erano una rarità. Di questo gruppo, ebbero una carriera di successo anche altri allievi, oltre alla Woffington.

⁴⁶ Cfr. *Memoirs of the Celebrated Mrs. Woffington, Interspersed with Several Theatrical Anecdotes; The Amours of Many Persons of the First Rank; And Some interesting Characters Drawn from Real Life*, London, S. Bladon, 1760, pp. 9 e ss. Pubblicati nell'anno della morte dell'attrice, le notizie riguardanti la prima parte della sua vita vengono riprese quasi alla lettera nelle successive biografie.

⁴⁷ Cfr. *The London Stage*, cit., Part 3: 1729-1747, 2 voll., to. I, a cura di A.H. SCOUTEN, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1961, p. 232.

⁴⁸ «Guarda! Dal campanile vola giù Violante, /tra strepiti e applausi che squarciano i cieli: / con pari facilità, la Signora volteggia sulla corda / Entrambi, in modi diversi, sorprendono e divertono» (*Southwark Fair done from the Original of M^{rs}. W^m. Hogarth, 1735, acquaforte, London, British Museum*). La presenza del marito di Violante è tanto più significativa e coerente con il tema considerando l'incidente di Bristol poc'anzi riferito. Nel tempo, all'identità del marito di Violante si sovrappose quella di Thomas Cadman, morto nel 1739 in circostanze simili.



Fig. 1. W. HOGARTH, *Southwark Fair*, 1735, acquaforte (Londra, British Museum. © The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International [CC BY-NC-SA 4.0] licence).

Quando Violante e Charles Lalauze rientrano a Dublino nella primavera del 1733, non tornano al Dame Street ma in un nuovo teatro fatto erigere a George's Lane.⁴⁹ Nonostante il teatro sia più ampio e più riccamente decorato – probabilmente anche per quello – a fine stagione i due soci devono ricorrere a un prestito ipotecario che è, di fatto, una definitiva cessione dei diritti. Nel mese di novembre viene pubblicizzata una beneficiata al 'Madame Violante's Booth' di George's Lane, ma a beneficiare degli incassi non è Violante, che forse non si è più esibita nel teatro.⁵⁰

William Chetwood dà una diversa versione degli eventi che avrebbero determinato la fine dell'esperienza dublinese di Madame Violante: «She, finding her Tumbling tiresome, fell into Playing and Pantomime (another Digrace to the Drama). [...] till stopt by the Lord Mayor of the City of Dublin; Mrs. Violante having no Sanction, or proper Authority, to exhibit such Entertainments».⁵¹ Al

⁴⁹ Cfr. GREENE-CLARK, *The Dublin Stage*, cit., pp. 26-28.

⁵⁰ Cfr. «Dublin Evening Post», 24 November 1733, cit. in ivi, p. 28.

⁵¹ «Lei, trovando tediosi i suoi giochi acrobatici, si diede alle rappresentazioni drammatiche e alla pantomima (un'altra vergogna del teatro). [...] finché non fu fermata dal Lord Mayor della città

Fig. 2. Locandina con l'offerta spettacolare della compagnia di Madame Violante, «Newcastle Courant», 14 giugno 1735, p. 3 (The British Newspaper Archive. <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>).

di là della malevolenza di Chetwood, egli coglie il limite di Madame Violante come impresaria: il repertorio della compagnia da lei diretta non è stato in grado di competere sul medio-lungo periodo con quello delle compagnie locali né, per più di un motivo, di ampliarsi allo *spoken drama* o ad altre forme spettacolari.

Il nucleo originario della compagnia si sfalda: la figlia Rosina, che negli anni londinesi è stata allieva di Francis Sallé, entra nell'organico del teatro di Goodman's Fields, Lalauze in quello del Drury Lane dall'anno successivo, mentre i danzatori 'sottratti' allo Smock Alley vi sono rientrati da tempo. Quanto a Madame Violante, la sequenza cronologica dei suoi passaggi a Norwich (1733), Stamford (marzo 1734), Ipswich (novembre 1734) e Newcastle (maggio-giugno 1735), traccia l'itinerario che la conduce a Edimburgo insieme alla sua troupe. Gli avvisi che annunciano l'arrivo della compagnia – probabilmente con poche variazioni nelle varie città – permettono di conoscere la struttura dell'offerta spettacolare e la composizione dell'organico. La locandina pubblicata il 14 giugno 1735 sul «Newcastle Courant» (fig. 2), per esempio, presenta la Signora Violante come la famosa *rope dancer* italiana che – si legge – eseguirà

Being the Last Week of Performing in Town.
BY PERMISSION.
AT the Moot-hall, on Monday Evening
next, will be performed several new and surprizing
Entertainments on the STRAIT-ROPE, by
SIGNORA VIOLANTE,
The Famous Italian Rope - Dancer :
(The like never done here)
As she did in London for 3 Years successively, before
the late King, his present Majesty, the Royal Family,
and the Nobility of the Kingdom.
1. She dances a Minuet on a Rope, as neatly as can
be danced on a Floor. 2. A Dance on a Board laid on a
Rope, without its being fastened any way to it. 3. A
Dance with 2 Boys fastened to her Feet. 4. A Dance on
the Rope with 2 Men, as heavy as any in the Town, fast-
ened to her Feet. 5. Dances on a Rope with 2 Swords
fastened to her Feet. 6. She performs the Exercise of the
Colours on the Rope, very surprizing to all Spectators.
After Her wonderful Performances,
A LAD of 17 Years of Age performs the surprizing
Equilibre, never done by any in the World but himself.
1. He puts his Head on a Bottle, holds one in each
Hand, and turns round with his Feet up, without any
Person holding him. 2. He stands on his Head upon the
Point of a Sword. 3. He puts his Head on a Pot, his
Feet up, and turns round with the Pot. 4. He puts his
Head on a Candlestick, his Feet up, and turns round
without moving the Candlestick out of its Place. 5. Two
Chairs will be put on a Table, Foot to Foot, without be-
ing tied; he will put his Head on one of the Pillars of the
first Chair, which is in the Air, and ballance his Feet up,
without any one holding him. 6. He gets up a Ladder,
drinks a Glass of Wine, and stands on his Head on the
Top, without any Person holding him or it, to the great
Surprize of all Spectators.
To which will be added, A new Græcque Pantomime
Entertainment (as Alled at the Theatre Royal) called,
THE PERPLEX'D POLANDER; or,
COLUMBINE COURTEZAN; or,
HARLEQUIN Beheaded.
The Part of the Polandey by Mr. QUIN.
The Polandey's Servant, } Mr. Larini.
Harlequin, } By Mr. Lafavere.
Harlequin's Servant, } Master Carlson.
Columbine, } Signora Violante.
Maid, } Miss Jenny.
All the other Parts disposed of to the best Advantage.
With several new Dances, by Mr. Lafavere and Miss Jenny.
Beginning at 6 o' Clock.

di Dublino, non avendo la Signora Violante il permesso o l'autorità necessaria per mettere in scena tali spettacoli» (CHETWOOD, *A General History of the Stage*, cit., p. 60). Greene e Clark (*The Dublin Stage*, cit., pp. 26-27) non menzionano Chetwood, ma riferiscono una circostanza simile che non riguarderebbe Madame Violante, bensì gli attori ai quali l'impresaria avrebbe lasciato occupare il teatro di Dame Street prima di andare a Londra nel 1732.

esercizi sulla corda tesa mai visti in città, gli stessi con i quali si è esibita a Londra per tre anni di fila alla presenza dell'attuale sovrano, di quello defunto, della famiglia reale e della nobiltà del Regno. Dopo il suo *cursus honorum* (che non comprende il periodo irlandese), vengono elencati gli esercizi funambolici di Violante che culminano con l'ultimo, il più suggestivo: quello delle bandiere, che con grande perizia fa volteggiare danzando sulla fune. Altrettanto risalto viene dato ai prodigiosi giochi illusionistici compiuti da un ragazzo di diciassette anni. È poi la volta della «grotesque pantomime» *The Perplex'd Polander, or, Columbine Courtezan; or Harlequin Beheaded*, annunciata come una novità ma già rappresentata al teatro reale. I personaggi principali Polander e Columbine sono interpretati da Mr. Quin e dalla Signora Violante, mentre a Mr. Larini (qui nella veste di attore) è riservata la parte del servo. La terza e ultima parte del programma offre un assortimento di danze eseguite da LeFèvre e Miss Jenny.⁵² Questi ultimi accompagnano Violante già da tempo: dopo Newcastle, LeFèvre, Quin e Larini proseguono con lei per Edimburgo.

All'inizio di novembre del 1735, l'«Edinburgh Evening Courant» annuncia i primi spettacoli di *rope-dancing* di Madame Violante al teatro di Carubber's Close, che si concluderanno nel febbraio successivo.⁵³ Non farà più ritorno nel teatro, perché verrà assunto in gestione dal poeta Allan Ramsay con l'obiettivo di aprirlo a un pubblico culturalmente elevato. La funambola non sembra intenzionata a ritirarsi e così si rimette in viaggio forse per l'ultima volta.⁵⁴ Rientrata in città, negli anni successivi si dedica interamente alla sua nuova impresa, pubblicizzata nell'avviso che conclude un ciclo di spettacoli offerti tra dicembre e gennaio:

On Tuesday next the 25th, at the Old Assembly-Hall, Madam Violante (by Command of a Person of the Highest Quality) is to perform her usual surprizing Exercises on the strait Rope, &c. for the 5th time this Season. And tho' She is to continue in this City, yet she will perform only once more, being obliged to attend several young Ladies, to instruct them in Ball dancing.⁵⁵

⁵² Mr. LeFèvre è nella compagnia della Signora Violante già a Dublino, e poi a Londra e a Edimburgo, (cfr. *BDA*, vol. 9, p. 216); Mr. Quin è con lei a Londra e a Edimburgo (cfr. *BDA*, vol. 12, p. 226); Miss Jenny Jones a Dublino e a Londra, (cfr. *BDA*, vol. 8, pp. 226-28).

⁵³ Cfr. «Edinburgh Evening Courant», 6-10 November 1735, cit. in J. MacKENZIE, *A Study of Eighteenth Century Drama in Scotland (1660-1760)*, Doctoral thesis in Philosophy, University of Saint Andrews, 1956, p. 91, <https://research-repository.st-andrews.ac.uk/handle/10023/15192> [ultimo accesso: 26 aprile 2025].

⁵⁴ Il numero del 12 ottobre 1736 del «Caledonian Mercury» segnala la presenza della Signora Violante a Dumfries, nella Scozia sud-occidentale. Cfr. *ibid.*

⁵⁵ «Martedì prossimo 25, presso la Old Assembly-Hall, Madame Violante (su richiesta di una persona di altissimo rango) eseguirà i suoi soliti e sorprendenti esercizi con la corda tesa, ecc., per

Lo «Scot's Magazine» pubblica la notizia che la Signora Violante, «a famous rope-dancer who for some years past kept a dancing school in Edinburgh» è deceduta il 30 giugno 1741 a Edimburgo.⁵⁶ Il suo nome di battesimo non compare. Sembra che nessuno lo sappia e nemmeno se lo sia mai chiesto, nei documenti da me consultati. È dunque con sorpresa, che nella versione digitale di «The Scotsman», scopro casualmente l'articolo di Susan Morrison *Marianne Violante: The 18th Century Italian Acrobat Who Taught Presbyterian Edinburgh How to Dance*.⁵⁷ Morrison scrive che è grazie a Louise Yeoman se finalmente si conosce il nome della donna «who stormed the stages of London, Dublin and Edinburgh».⁵⁸ La studiosa, che ho contattato, mi ha confermato di aver individuato la registrazione del decesso nell'*Old Parish Register for Edinburgh*, precisando che il nome sembra essere Mariana, non Marianne.⁵⁹ Secondo il documento, la donna è morta all'età di cinquant'anni. A fornire età e nome potrebbe essere stato il marito se, com'è probabile, fosse l'italiano «Andrea alias Andreas Larini», di professione musicista, che compare nel registro dei testamenti della Commissary Court di Edimburgo alla data 30 luglio 1744.⁶⁰

Bibliografia

- A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, and other Stage Personnel in London 1660-1800*, ed. by P.H. HIGHFILL, K. BURNIM and E. LANGHANS, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1993, 16 voll.
- The Biographical Dictionary of Scottish Women: From the Earliest Times to 2004*, ed. by E. EWAN, S. INNES and S. REYNOLDS, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006.
- Biographies of Ophthalmologists from Around the World: Ancient, Medieval, and Early Modern*, ed. by C.T. LEFFLER, Richmond [VA], Commonwealth Academic Press, 2024.

la quinta volta in questa stagione. E sebbene rimanga in questa città, si esibirà solo un'altra volta, essendosi impegnata a insegnare il ballo di società a varie giovani dame» («Caledonian Mercury», 20 January 1736).

⁵⁶ «Una famosa ballerina di corda che ha gestito per qualche anno una scuola di danza a Edimburgo» («Scots Magazine», June 1741, TBNA).

⁵⁷ S. MORRISON, *Marianne Violante: The 18th Century Italian Acrobat Who Taught Presbyterian Edinburgh How to Dance*, «The Scotsman», 28 December 2022, <https://www.scotsman.com/news> (ultimo accesso: 30 aprile 2024).

⁵⁸ «Che ha preso d'assalto i palcoscenici di Londra, Dublino ed Edimburgo» (*ibid.*).

⁵⁹ Email di Louise Yeoman a Maria Chiara Barbieri, 17 aprile 2025. Ringrazio la dottoressa Yeoman per le informazioni sul documento (Old Parish Register for Edinburgh Deaths 685/1 Ref 920/178 Edinburgh, 30th June 1741).

⁶⁰ Nel database *Scotland's People*, sito ufficiale del National Records of Scotland, è registrato il record relativo al testamento. Cfr. scotlandspire.gov.uk (ultimo accesso: 30 maggio 2024). Secondo ODNB Larini sarebbe originario dell'Italia settentrionale.

- The British Newspaper Archive* (TBNA), <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/> (ultimo accesso: 10 giugno 2025).
- W.R. CHETWOOD, *A General History of the Stage, from its Origin in Greece down to the Present Time. With the Memoirs of Most of the Principal Performers that have appeared on the English and Irish Stage for these last Fifty Years* [...], London, W. Owen, 1749.
- J.C. DIBDIN, *Annals of the Edinburgh Stage, with an Account of the Rise and Progress of Dramatic Writing in Scotland*, Edinburgh, Richard Cameron, 1888.
- L. DU S. READ, *Violante*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, 25 May 2006 [2004], <https://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:ODNB/9780198614128.001.0001/ODNB-9780198614128-e-64361> (ultimo accesso: 26 gennaio 2025).
- Enciclopedia dello Spettacolo*, a cura di S. D'AMICO, Roma, Le Maschere, 1968, 11 voll.
- J.T. GILBERT, *A History of The City of Dublin*, Dublin, James Duffy, 1861, 3 voll.
- J.C. GREENE-G.L. H. CLARK, *The Dublin Stage, 1720-1745: A Calendar of Plays, Entertainments, an Afterpieces*, Bethlehem Pa., Lehigh University Press, 1993.
- R. HUME, *New Light on Handel and the Royal Academy of Music in 1720*, «Theatre Journal», 1983, 35, pp. 149-167.
- The London Stage, 1660-1800. A Calendar of Plays, Entertainments and Afterpieces, together with Casts, Box-Receipts, and Contemporary Comment*, 2. 1700-1729, ed. by E.L. AVERY, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1960.
- J. MACKENZIE, *A Study of Eighteenth Century Drama in Scotland (1660-1760)*, Doctoral thesis in Philosophy, University of Saint Andrews, 1956, <https://research-repository.st-andrews.ac.uk/handle/10023/15192> (ultimo accesso: 26 aprile 2025).
- G. MCARDLE, *Signora Violante and Her Troupe of Dancers 1729-32*, «Eighteenth-Century Ireland», 2005, 20, pp. 55-78.
- W.R. CHETWOOD, *A General History of the Stage, from its Origin in Greece down to the Present Time. With the Memoirs of Most of the Principal Performers that have appeared on the English and Irish Stage for these last Fifty Years* [...], London, W. Owen, 1749.
- S. MORRISON, *Marianne Violante: The 18th Century Italian Acrobat Who Taught Presbyterian Edinburgh How to Dance*, «The Scotsman», 28 Dicembre 2022, <https://www.scotsman.com/news> (ultimo accesso: 30 aprile 2024).
- V. PAPETTI, *Arlecchino a Londra. La pantomima inglese 1700-1728*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1977.
- C. e F. PARFAICT, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire, par un acteur forain*, Paris, Briasson, 1743, 2 voll.
- A Prologue upon the Beaux, for Mrs. Davis's Benefit at Smock-Alley*, Dublin, s.e., 1730.
- G. REES, *The Italian Comedy in London, 1726-1727 with Zanetta Casanova*, «L'intermédiaire des Casanovistes», XIII, 1996, pp. 23-32.
- S.M. ROSENFELD, *Foreign Theatrical Companies in Seventeenth and Eighteenth Centuries*, London, STR, 1955
- Scotland's People*, National Records of Scotland. scotlandspeople.gov.uk (ultimo accesso: 30 maggio 2024).
- [J. SWIFT], *A Vindication of His Excellency the Lord C-t, from the Charge of Favouring None but Tories, High-Churchmen, and Jacobites. By the Reverend Dr S-t*, London, T. Warner, 1730.
- Who's Who in the Theatre*, ed. by J. PARKER, London, Isaac Pitman & Sons, 1952.

Emanuela Chichiricò

«Una specie di Ristori» *ante litteram*:
Faustina Tesi ‘impresaria’ e ‘direttrice’ di opera e prosa

1. *Faustina Tesi attrice, cantante, impresaria
e direttrice della sua compagnia*

«Una specie di Ristori d'allora»¹ è il curioso epiteto con cui il biografo degli attori Luigi Rasi bolla, a fine Ottocento, l'attrice, cantante, impresaria e capocomico Faustina Tesi; un epiteto forse ironico, vista la nessuna fama di Tesi, ma senz'altro utile a chiarire cosa sia, per Rasi, una 'Ristori'. Non un'interprete particolarmente dotata o ammirata ma una donna di teatro con responsabilità gestionali e direttive, in virtù delle quali Tesi non è solo una delle più interessanti capocomiche del Settecento ma, in assoluto, una dei più autorevoli capocomici del secolo. Nell'arco della sua carriera, attraversa quasi tutte le strutture produttive del tempo con un eclettismo e una fluidità professionale che non sono rari per una comica dell'Arte ma lo fa in autonomia, con piglio manageriale e cura intellettuale tali che Rasi, perplesso, ricorre alla retorica dell'eccezione, strategia che ha ampiamente dimostrato la sua efficacia nello scoraggiare una visione d'insieme della leadership artistica femminile come fenomeno concreto, con dei numeri² e un'evoluzione storica. Il capocomicato femminile è stato presentato, fin dal Seicento, come una regola fatta di eccezioni; proprio per questo, nello

¹ L. RASI, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Fratelli Bocca poi F. Lu-machi, 1897-1905, vol. II, s.v. *Tesi, Faustina*, pp. 573-575, ed. mod. online https://obtic.huma-num.fr/obvil-web/corpus/historiographie-theatre/rasi_comici-italiani-01-02_1897 (ultimo accesso: 30 giugno 2025); la fonte di Rasi appare evidentemente la voce a lei dedicata da F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, ed. mod. a cura di G. SPARACELLO, introd. di F. VAZZOLER, trascrizione di M. MELAI, Paris, IRPMF, 2010 (la voce *Tesi, Faustina*, alle pp. 435-437, è a cura di F. ARATO).

² Alle attrici acrobate, cantanti, ballerine e, appunto, impresarie del Settecento è dedicato lo studio di A. SCANNAPIECO, *I 'numeri' delle commiche italiane del Settecento. Primi appunti*, «Dramma-turgia», XII, n.s. 2, 2016, pp. 109-128, che imposta il profilo biografico di Tesi ponendo questioni di metodo e diversi spunti critici più oltre ripresi.

studiarlo, sarà utile prestare particolare attenzione ai pesantissimi processi di svalutazione cui le biografie delle donne di teatro, di cultura e d'impresa sono state regolarmente sottoposte.³

Faustina Tesi nasce (forse) a Crema in pieno XVIII secolo; le *Notizie istoriche de' comici italiani* di Francesco Bartoli, la prima e più ricca fonte di informazioni sulla sua vita, non la salvano dalla *damnatio memoriae* delle donne d'età moderna, presentandola col solo cognome del suo trascurabile marito Domenico, suggeritore e comico «castelleggiante», presto abbandonato (almeno dalla narrazione del biografo) alle piazze periferiche del girone più basso del circuito lombardo, mentre lei, per affermarsi, inizia a reinventarsi tra il purgatorio delle compagnie itineranti, nei più prestigiosi teatri di città come Bologna, Parma o Milano, e il paradiso della stanzialità, che conosce prima a Venezia e poi a Napoli.⁴ Lo fa, secondo una precisa osservazione di Bartoli, esibendosi fin da giovane nel ruolo di servetta in commedie «di suo particolare maneggio»⁵ – incentrate sulle attitudini interpretative che ne definiranno, col tempo, la carriera d'attrice – oltre che in spericolate acrobazie. Una sera, al San Samuele di Venezia, cade dall'alto e rischia la morte eseguendo «un volo molto azzardoso»: un tipo di infortunio piuttosto comune, vista l'assiduità (per non dire il gusto) con cui Bartoli registra nelle *Notizie* le cadute delle attrici, attribuendo alle loro acrobazie disastri e trionfi, come fa rispettivamente con la Passalacqua⁶ e con Teodora Medebach, l'interprete della prima riforma goldoniana (di *Pamela* o di Bettina della *Buona moglie*) che il biografo consegna alla storiografia teatrale per le «infinite lodi» tributate alla sua funambolica interpretazione della *Pastorella fedele* di Pietro Chiari nel 1754.

Nel 1756 Tesi debutta come prima attrice al teatro della Sala di Bologna e nei successivi otto anni recita come prima donna in diverse compagnie, sia in premeditato che all'improvviso; presto, però, si dedica allo studio della musica e dal 1764 inizia l'apprendistato in ruoli via via maggiori nell'opera buffa e seria in piazze importanti come Venezia, Milano e Brescia, affiancando talvolta cantanti celebri come la famosa prima buffa napoletana Marianna Monti. Attraversato

³ Le informazioni di seguito sintetizzate fanno riferimento alla più estesa voce *Tesi, Faustina* curata da chi scrive per il *Dizionario biografico e tematico delle donne in Italia*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani (in corso di pubblicazione).

⁴ Le caratteristiche del circuito lombardo sono descritte, proprio con riferimento alla terminologia impiegata da Bartoli, in G. GUCCINI, *Introduzione a Il teatro italiano nel Settecento*, a cura di G. G., Bologna, il Mulino, 1988, pp. 57-59.

⁵ BARTOLI, *Notizie istoriche de' comici italiani*, cit., p. 435.

⁶ La notizia di Bartoli, che individua in una rovinosa caduta di Elisabetta D'Afflisio Moreri (la Passalacqua) al teatro di Santa Cecilia di Palermo l'inizio del declino della sua carriera d'attrice, è chiosata in SCANNAPIECO, *I 'numeri' delle comiche italiane*, cit. p. 124, n. 56.

questo *cursus honorum* eclettico e sempre meno fisico (da acrobata ad attrice a cantante) che «asseconda una memoria per così dire ‘genetica’» dell’Arte,⁷ Tesi si presenta nel 1769 sulle scene di Cremona come prima donna e impresaria di una compagnia di «attori associati»⁸ con lei: un ‘salto’ meno comune di quello al San Samuele, eppure non impensabile per una donna. Per farlo Tesi sceglie l’opera buffa, che ha un sistema produttivo vantaggioso, e – con una «strategia di salvaguardia» quasi obbligata, fin dal Seicento, per le professioniste di teatro che non abbiano padri, mariti o fratelli che facciano da garanti negli atti ufficiali –⁹ si mette sotto la protezione del duca di Brunswick-Wolfenbüttel, forse Carlo Guglielmo Ferdinando.¹⁰ La tutela nobiliare, pare, non è sufficiente a garantirle la considerazione e i privilegi che deve invece conquistarsi con la tenacia, come si legge in una gustosa lettera in cui Pietro Verri racconta al fratello Alessandro di come «la signora Tesi» avesse inseguito Giuseppe II per mezza Lombardia per farsi riconoscere parte dei 100 zecchini da lui donati agli altri impresari del teatro di Cremona e di come l’imperatore, intimorito dalla furia di Faustina, avesse finito per concederle ben 200 zecchini richiamandola, subito dopo, per dargliene altri 50 «prevenendo la disputa sulle spese da lei fatte».¹¹ Nel suo caustico quadretto, Pietro ironizza sul carattere impossibile e sull’insufficienza artistica di Tesi rifiutando esplicitamente di riconoscerle la responsabilità della compagnia («una cattiva attrice, che non era impresaria») che risulta dalle altre fonti.¹² Il giudizio di questo documento privato anticipa puntualmente quello storico, che si fissa in particolare negli anni Settanta, quando Tesi torna al teatro recitato

⁷ Ivi, p. 111.

⁸ C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990-1994, vol. V, nn. 22446 e 24190.

⁹ P. BESUTTI, *Storie di emancipazione: Virginia Ramponi Andreini (1583-1631) dal suocero al marito*, in *Donne del/nel teatro italiano: nodi storici, pratiche d’arte e di vita*, a cura di M. GURGUL, M. SURMA-GAWŁOWSKA e T. MEGALE, «Italica Wratislaviensia», 10, 2019, 2, pp. 65-83: 76; in questa sede Besutti ricorda come la frequenza delle «dichiarazioni del legame di una cantante con un nobile o con un regnante» sia da ricollegare alla necessità della tutela nobiliare maschile per quante non avessero un parente uomo che potesse sottoscrivere in loro vece atti ufficiali e sottolinea come «la protezione ducale, che si esplicava anche nel rilascio di patenti e passaporti, necessari per muoversi fra i vari stati che componevano l’Italia di allora, sanciva anche una forma di possesso nei confronti delle artiste» creando «spesso conflitti fra dipendenza e libertà professionale» (*ibid.*).

¹⁰ Così secondo l’ipotesi di SCANNAPIECO, *I ‘numeri’ delle comiche italiane*, cit., p. 123.

¹¹ Lettera di Pietro ad Alessandro Verri, Milano, 6 giugno 1769, in *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, II. *Dal 1766 al 1797*, a cura di F. NOVATI e E. GREPPI, Milano, Cogliati, 1910, pp. 312-315.

¹² Si noti che Pietro sembra avere contezza del modello di ‘impresa associativa’ tra attori adottato da Tesi («gl’impresari erano tutti attori, ma non tutti gli attori, impresari» scrive ivi, p. 313) ma per qualche motivo non riesce a riconoscerle la responsabilità della formazione degli «attori associati con Faustina Tesi» (così secondo i libretti cremonesi schedati in SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., nn. 22446 e 24190).

da prima donna, prima al San Giovanni Grisostomo di Venezia nella compagnia di Girolamo Medebach (dov'è presto sostituita da Maddalena Battaglia) e poi in alcune delle più prestigiose compagnie itineranti del circuito lombardo, quelle di Onofrio Paganini e di Pietro Rossi, per poi replicare il 'salto', questa volta definitivo, nell'impresariato di prosa.

La 'compagnia della Tesi', formata nel 1776, si attesta subito tra le prime del Nord Italia, accanto a quelle dei suoi vecchi capocomici e di altri come Giuseppe Lapy, Antonio Sacco, Francesco Paganini, Carlo e Maddalena Battaglia, Antonio e Rosa Camerani,¹³ e resta attiva fino al 1781, l'anno della sua morte, forte della gestione accorta e accentrata della direttrice: è lei, in prima persona, che scrittura e licenzia gli attori – in particolare li licenzia, come fa col secondo amoroso Luigi Delicati, liquidato bruscamente e bandito su sua istanza dal ducato di Parma per il periodo delle recite –¹⁴ ed è lei che organizza le tournées, affitta le sale e tiene le relazioni diplomatiche.¹⁵ Soprattutto, da capocomica e prima donna, è lei a informare il repertorio della compagnia con titoli «di suo particolare maneggio»: pochissime commedie di maschere e molta attenzione per il contemporaneo nazionale – l'Albergati dei *Pregiudizi del falso onore*, il Gozzi della *Principessa filosofa*, il Chiari degli *Amanti in collera*, il Piazza della *Felicità nata dalle sventure*, il Goldoni maturo delle *Villeggiature*, ad esempio, o delle protagoniste impetuose come *La donna bizzarra* –; un pronunciato interesse per le traduzioni del teatro straniero, soprattutto il *larmoyant* francese, nel quale si ritaglia un ruolo da madre nobile, e in generale per il tragico, il genere in cui eccelle a detta di tutti gli osservatori contemporanei, anche i più livorosi.¹⁶ Non

¹³ Sulle compagnie attive nei circuiti del Nord Italia alla fine del Settecento si rinvia a O. GIARDI, *Sulle principali compagnie che recitavano a Venezia alla fine del Settecento*, «Biblioteca teatrale», 1987, 5-6, pp. 119-233 e ID., *I comici dell'arte perduta. Le compagnie comiche italiane alla fine del XVIII secolo*, Roma, Bulzoni, 1991.

¹⁴ L'episodio è ricostruito da P. CIRANI, *Musica e spettacolo a Colorno tra XVI e XIX secolo*, Parma, Zara, 1995, pp. 72-73; della reazione di Delicati, innamorato e Brighella, che inferocito contro la capocomica avrebbe fatto «stampare le sue ragioni in un Libricciuolo in ottavo che fece imprimere in Cremona sotto falsa data della stamperia Reale di Parma» (oggi irrimediabile) riferisce il solo BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, cit., p. 204.

¹⁵ A questo proposito, oltre all'episodio parmense, si possono citare la sottoscrizione della concessione della sala del teatro Grande di Brescia «A Faustina Tesi e Compagni» in data 30 aprile 1981 (S. BONOMI, *Il teatro dell'accademia degli Erranti a Brescia durante il XVIII secolo*, «Studi veneziani», LXXX, 2019, pp. 241-344: 322) e la bella dedica alla corte di Parma della stampa di *Medea* più oltre citata.

¹⁶ Il repertorio della Compagnia della Tesi nell'autunno 1778 è ricostruito nel *Repertorio* pubblicato in appendice a C. CURIEL, *Il teatro S. Pietro di Trieste (1690-1801)*, Milano, Archetipografia di Milano, 1937, pp. 435-438; il giudizio sulle qualità di Tesi come interprete tragica, su cui Bartoli insiste con vigore, è riecheggiato da diverse fonti, compreso il romanzo di A. PIAZZA, *Il teatro ovvero fatti di una veneziana che lo fanno conoscere*, Venezia, Costantini, 1777, to. I (ed. mod. in ID.,

a caso, l'unico scritto a sua firma che conosciamo è una dedica alla corte di Parma della *Medea* di Friedrich Wilhelm Gotter in cui Tesi si intesta risolutamente la responsabilità personale della compagnia («l'umanissima accoglienza, che in ogni tempo fatta avete alle Rappresentazioni della Comica *mia Compagnia*, e la clemente degnazione, con cui a soffrire continuate l'umilissima *mia persona*»),¹⁷ quella della riuscita dello spettacolo e il merito culturale di aver portato in Italia un grande dramma internazionale:

Il presente Componimento, [...] dopo aver riscosso l'universale applauso nelle scene della Germania, comparisce tradotto nel nostro idioma ad impetrare il suffragio dell'Italiano Teatro. Se l'insufficienza di chi intraprende a rappresentarlo, e di me particolarmente, che a sostenere mi accingo la parte principale, oscura per avventura il merito del celebre Autore, resta egli garantito da ogni pericolo per il giudizio, che avrete luogo di pronunciare nella lettura del Dramma, che ossequiosamente vi offro.¹⁸

Per i cinque anni della sua attività, la compagnia occupa le piazze principali del Centro-Nord, da Bologna a Trieste, si insedia per una stagione al teatro dei Fiorentini di Napoli, probabilmente sotto la responsabilità di un impresario locale,¹⁹ e s'incrocia diverse volte con la formazione di Maddalena Battaglia, che fronteggia per l'ultima volta a Milano nel 1780, apparecchiando forse con questa una studiata concorrenza, com'è lecito supporre considerando, oltre a importanti sovrapposizioni di repertorio,²⁰ il fatto che Battaglia e Tesi siano le sole attrici che Bartoli indichi, fin dall'*Indice alfabetico* dei soggetti delle sue *Notizie* come 'direttrici di compagnia' – anche se, in effetti, la direzione della compagnia Battaglia viene attribuita da diverse fonti a Carlo, il marito di Maddalena,²¹ forse proprio per l'increscioso difetto di visibilità delle 'Ristori' di Sei e Sette-

L'attrice, a cura di R. TURCHI, Napoli, Guida, 1984) dove, a dispetto dell'accanimento sulla figura di Tesi, l'attrice è definita «nel tragico una donna ammirabile» (p. 57).

¹⁷ Dedica di Faustina Tesi alle *Nobilissime dame e nobilissimi cavalieri*, in [F.W. Gotter] *Medea, azione tragica di un sol atto tratta dal tedesco da B. B.* [Bartolomeo Borroni], Parma, Filippo Carmignani, 1780, p. 3, corsivi miei; per le vicende editoriali del libretto cfr. S. LOCATELLI, *Edizioni teatrali nella Milano del Settecento*, Milano, I.S.U. Università Cattolica, 2007, p. 191.

¹⁸ Ivi, p. 4.

¹⁹ La direzione della compagnia è attribuita dall'*Indice de' spettacoli* per il 1777-1778 al «Sig. Milidotti» (cfr. *Un almanacco drammatico. L'indice de' spettacoli 1764-1823*, a cura di R. VERTI, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996, vol. I, p. 263).

²⁰ Nel repertorio della compagnia della Tesi compare, tra gli altri, la *Semiramide* di Voltaire nella traduzione di Melchiorre Cesarotti, il titolo che aveva reso celebre Maddalena Battaglia poco dopo l'avvicendamento con Tesi nella compagnia di Girolamo Medebach (cfr. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, cit., s.v. *Battaglia, Maria Maddalena*).

²¹ Si veda a questo proposito quanto riportato nel moderno commento alla voce *Battaglia, Carlo* (a cura di G. SPARACELLO) delle citate *Notizie* di Bartoli, con riferimento alla ricostruzione di O.

cento, cronicamente inabili a vedersi riconoscere la capacità di esercitare quella funzione culturale che a tutti gli effetti esercitano, e sottoposte così a una rimozione ben più pesante di quella del cognome, «la *damnatio memoriae* più comune esercitata su quante, faticosamente e fra mille compromessi, cercano di ritagliarsi uno spazio espressivo e di occupare un ruolo in ambito scenico».²²

2. Sulla scena della storia: la «Furia del teatro italiano»

Paradigmatico, nella vicenda di Tesi, è il giudizio di Antonio Piazza, drammaturgo e letterato di fama, che la apprezza quando interpreta Madama Isabella nel suo *L'apparenza inganna* con la compagnia di Pietro Rossi (Livorno, 1775) ma sceglie di torturarla nel *Teatro ovvero fatti di una veneziana che lo fanno conoscere*, il romanzo teatrale dove la ritrae nei panni di «Megera», la «Furia del teatro italiano», una primattrice dispotica e aggressiva, «brava per bestemmie» come «un vetturino napoletano» e «ardita nelle risse» come «un granatiere furioso», tanto ingovernabile che perfino quell'«uomo di miele» del suo amante – il modesto attore Cristoforo Merli, a noi noto soprattutto per averne ereditato la compagnia dopo la morte – era spesso costretto a «batterla come un tappeto».²³ La parabola del personaggio di Tesi si chiude nel momento in cui entra in scena come Ircana, giovane e passionale protagonista della *Sposa persiana*, e il pubblico (che le preferisce Rosina, eroina del romanzo) prova a ricacciarla indietro a fischiare, urlandole «brutta vecchia», «va' dentro», e lasciandola immobile, «titubante tra il pensier d'andar dentro e quello di restar fuori», a recitare «con un filo tremante di voce», sul punto di piangere e con «il belletto [...] sguagliato».²⁴

Il giudizio sprezzante, che qualifica in realtà chi scrive, è omogeneo a quello del governatore triestino Karl von Zinzendorf, che nell'autunno del 1778 registrava tutta la sua perplessità verso Tesi, attrice «grande e famosa [...] ma vecchia», «brutta», sguaiata e ostinata da un ventennio nel ruolo di prima donna.²⁵ Lo stesso Bartoli, che la riconosce fra le migliori tragiche del suo tempo («di raro acume», «parlatrice forbita ed elegante» ed esperta della sua arte), s'impegna a giustificarne il «costume inquieto, intollerante» e i «collerici trasporti» contro

GIARDI, *Sulle principali compagnie che recitavano a Venezia alla fine del Settecento*, cit., e ID., *I comici dell'arte perduta*, cit., pp. 100-108.

²² T. MEGALE, *Sorelle, cantanti, rivali. I teatri di Margherita e Anna Francesca Costa nel primo Seicento*, «altrelettere», 2023, pp. 65-89: 71.

²³ PIAZZA, *Il teatro ovvero fatti di una veneziana che lo fanno conoscere*, cit., pp. 57-58.

²⁴ Ivi, p. 61.

²⁵ Stralci del diario del governatore, che assiste alle recite triestine di Tesi nel 1778, sono pubblicati *passim* in CURIEL, *Il teatro S. Pietro di Trieste*, cit.

le intemperanze di pubblico, compagni e stipendiati con l'amore, lo «zelo» del proprio mestiere e la fervida ambizione a riceverne tutte le lodi possibili; ma, soprattutto, si affretta a sminuirne l'avventura imprenditoriale con la retorica del bisogno: «fu costretta a far Compagnia», scrive, dopo aver dissertato sugli inconvenienti del suo spirito «inquieto [...], intollerante e focoso».²⁶

Per svalutare artisticamente e giudicare moralmente le attrici e le cantanti che tentano di far valere il proprio merito sfuggendo a quella «tratta di ragazze» che Teresa Megale ha riconosciuto già nel teatro del Seicento, la retorica del bisogno e quella dell'eccezione sono sempre state costanti storiografiche di straordinaria efficacia: lo testimoniano, tra le poche, le (non troppo) illustri biografie di Anna Francesca Costa o Giulia De Caro. Proprio per questo, quello della «leadership artistica femminile» nella prosa e nell'opera è «uno dei principali nodi della riflessione storica sul potere culturale delle donne», da «fondare su base documentaria e ancora da dissodare e scrutare a fondo nei suoi molteplici e imprevedibili risvolti storici e culturali».²⁷ Si tratta di un fenomeno di dimensioni discrete e in costante evoluzione: se nel Seicento e nel primo Settecento si manifesta soprattutto sotto forma di imprese-lampo, che durano il tempo di una stagione o uno spettacolo, e di cui abbiamo notizia solo perché talvolta le impresarie firmano le dediche dei libretti assicurandosi un piccolo posto nella storia, nel pieno XVIII secolo, col progressivo affermarsi delle logiche della mercatura teatrale sul mecenatismo cortigiano, le avventure impresariali femminili crescono in stabilità e rilevanza. Oltre alle esperienze eccezionali – i cospicui investimenti della cantante Faustina Bordoni nell'impresa del San Cassiano a Venezia o la direzione della sua rivale Regina Mingotti del King's Theatre di Londra – si moltiplicano le ordinarie vicende d'attrici che formano o ereditano compagnie di giro che poi gestiscono con una sempre più netta riconoscibilità professionale. È un'evoluzione i cui numeri, per ora, si possono solo intravedere ma le cui conseguenze si manifestano nelle successive generazioni di Ristori, Sadowski, Duse e delle loro meno celebri compagne «che con le proprie compagnie costituirono l'ossatura di un sistema teatrale perfettamente congegnato (e per questo restio ad arrendersi alla nascente figura professionale del regista)».²⁸ Ma ancora tra Otto e Novecento, pur obbligata da circostanze tanto diverse, la storiografia conserverà il focus sulle qualità artistiche, buone o cattive, delle donne di teatro,

²⁶ BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, cit., p. 436.

²⁷ MEGALE, *Sorelle, cantanti, rivali. I teatri di Margherita e Anna Francesca Costa nel primo Seicento*, cit., p. 67; su questo argomento si rinvia inoltre a ID., *Il professionismo delle attrici: stato degli studi e nuove domande*, in *Donne del/nel teatro italiano: nodi storici, pratiche d'arte e di vita*, cit., pp. 15-35.

²⁸ E. AGOSTINI, *Il lavoro dell'attrice. Interpreti, capocomiche e imprenditrici italiane dal XVIII alla prima metà del XX secolo*, «Drammaturgia», XI, n.s. 1, 2014, pp. 369-374: 372.

oscurandone – proprio come faceva Pietro Verri con Tesi – le strategie d'impresa anche quando, com'è accaduto, alcune attrici si dimostrarono più abili a 'far cassetta' che a recitare.²⁹

3. *Appunti per una storia da scrivere: ragguagli statistici e giuridici*

Il difetto di visibilità femminile nei ruoli di responsabilità è in qualche modo proporzionale all'ufficialità dei documenti che si considerano: nel catalogo analitico dei *Libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, ad esempio, dove non compaiono donne tra gli scenografi e i direttori di coro e di orchestra, la quota di coreografe e costumiste è irrisoria (lo 0,8% e l'1,2% rispettivamente) e le impresarie sono solo il 2%,³⁰ una cifra simile a quella delle firmatarie di un contratto d'affitto con il teatro Grande di Brescia tra il 1707 e il 1797, circa il 3%.³¹ Fuori dalle fonti letterarie e amministrative, però, i numeri cambiano: secondo il censimento di Orietta Giardi, basato soprattutto sull'almanacco drammatico *L'indice de' spettacoli*, le compagnie di prosa di secondo Settecento guidate da donne sono quasi il 10% del totale, all'incirca la stessa percentuale di quelle che passano per il teatro San Pietro di Trieste tra il 1776 e il 1787 secondo le ricostruzioni erudite di Carlo Curiel.³²

La discrepanza tra riconoscimento formale di una responsabilità e svolgimento delle mansioni a questa connesse è all'origine del «paradosso» individuato da Anna Scannapieco nelle *Notizie* di Bartoli, dove – superato l'indice che, come accennato, riconosce solo Tesi e Battaglia come direttrici di compagnia – sarebbe possibile «individuare mansioni capocomicali in ben dodici attrici settecentesche», ribaltando lo svantaggio esplicito (due donne contro undici uomini viventi al 1781, circa il 15%) in una implicita, seppur parziale e complessa da valutare, preminenza (dodici contro undici, il 52%) che probabilmente «registra i connotati di un fenomeno emergente».³³ Un fenomeno anche rilevante, nelle stagioni del dopo-Bartoli, da quel che appare dallo studio di alcune annate particolarmente fortunate dell'*Indice de' spettacoli*: il 1788-1789, ad esempio, quando tra le sedici compagnie che si spartiscono le piazze italiane

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Cfr. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit. vol. VII.; queste cifre e quelle che seguono sono i primi risultati, parziali e approssimativi, di un più ampio e rigoroso studio attualmente in corso.

³¹ Cfr. BONOMI, *Il teatro dell'accademia degli Erranti a Brescia durante il XVIII secolo*, cit.

³² Il rinvio è rispettivamente a GIARDI, *I comici dell'arte perduta*, cit. e CURIEL, *Il teatro S. Pietro di Trieste*, cit., pp. 409-461.

³³ SCANNAPIECO, *I 'numeri' delle comiche italiane*, cit., p. 127.

ben sei (quasi il 38%) hanno una donna come unica o prima intestataria: Tesi è morta ma restano le sue compagne e rivali come Maddalena Battaglia, Regina Marchesini o Rosa Medebach che ereditano o, appunto, formano le compagnie che gestiscono.³⁴

In casi come questo, una lettura cronologicamente o geograficamente miope può essere utile a ridiscutere almeno in parte le narrazioni complessive consolidate; quella del Settecento veneziano, ad esempio, il secolo di Goldoni, quello del sodalizio tra autore e capocomico, spesso un primo amoroso, che dirige la compagnia, gestisce le finanze e ‘incarna il drammaturgo in scena’ conservando l’ordine del dramma e facendo «giocar le maschere» (cioè sostenendo le scene comiche) intorno a sé.³⁵ Tra le possibili ragioni dell’insufficienza di questa narrazione, che raccorda la lega intellettuale-capocomico con la nascita delle compagnie capocomicali stanziali, c’è l’esclusione di un intero versante del Settecento veneziano, quello che si apre con le «splendide compagnie»³⁶ protette dall’ultimo duca di Mantova, Ferdinando Carlo di Gonzaga-Nevers, di stanza ai teatri Vendramin di San Luca e Grimani di San Samuele e dirette da Teresa Costantini, Colomba Coppa e Angela Paghetti – attrici in grado di mediare, nell’interesse loro e dei compagni, tra la nobiltà da cui in parte ancora dipendono e la proprietà dei teatri –³⁷ e si chiude, dopo un secolo di trasformazioni, con la direzione femminile di due delle cinque compagnie stanziali che si spartiscono il mercato del teatro recitato a Venezia: quella di Maddalena Battaglia al San Giovanni Grisostomo e quella di Marta Colleoni che si alterna con la troupe di Francesco Menichelli al San Cassiano.³⁸ L’incidenza della direzione femminile a Venezia intorno al 1795 non è dunque diversa da quella registrata dall’*Indice de’ spettacoli* nell’anno comico 1788-1789: il dato quantitativo, però, non ha stimolato le riflessioni sulle sue (possibili? necessarie?) ripercussioni culturali e drammaturgiche; si è finito, insomma, per assumere a nostra volta uno sguardo ‘alla Bartoli’, assimilando la direzione maschile al modello tradizionale di assunzione di responsabilità artistica, economica e organizzativa e derubricando

³⁴ Cfr. *Un almanacco drammatico. L’indice de’ spettacoli 1764-1823*, cit., vol. I, pp. 716-718.

³⁵ Su questo argomento si veda la bella ricostruzione proposta da G. GUCCINI, *Dall’innamorato all’autore. Strutture del teatro recitato a Venezia nel XVIII secolo*, «Teatro e Storia», 1987, 3, pp. 251-293: 274.

³⁶ M. ZACCARIA, *Diana, Aurelia e le altre: attrici e capocomiche dell’ultimo duca di Mantova*, in *Donne del/nel teatro italiano: nodi storici, pratiche d’arte e di vita*, cit., pp. 103-117: 113.

³⁷ Le compagnie citate sono finanziate da un nobile protettore che condiziona alcune scelte artistiche come la formazione e le tournée; le tre capocomiche – figure brillanti e di particolare interesse per la rete di relazioni femminili in cui si formano e si muovono – le gestiscono districandosi tra protettori e proprietari dei teatri, in un sistema ancora ibrido che manovrano in autonomia dai mariti, spesso svaporati dalle loro biografie artistiche.

³⁸ Cfr. GUCCINI, *Dall’innamorato all’autore*, cit., p. 292.

quella femminile a fatalità, a incombenza subita (per sopraggiunta vedovanza o impossibilità caratteriale, come per Tesi), senza coscienza professionale né implicazioni di sorta.

Un ulteriore incoraggiamento a correggere questa distorsione storiografica viene dai primi risultati di un sondaggio della legislazione dello spettacolo: della sensibilità a cui corrisponde e della fatica con cui registra l'oggettiva affermazione della *leadership* delle donne di teatro. Lo svantaggio femminile nel diritto patrimoniale non merita nemmeno di essere esplicitato, nella trattatistica, fino a dell'età Ottocento,³⁹ quando il *Manuale della giurisprudenza dei teatri* di Ernesto Salucci (1858) menziona il vincolo del «consenso maritale per le scritture delle attrici», anche di quelle «separate con decreto della curia ecclesiastica»: «la donna, separata o no che sia, non ha che il diritto dell'amministrazione degli estradotali»⁴⁰ e non può, per legge, sottoscrivere autonomamente nessun tipo di obbligazione dal Medioevo al 17 luglio 1919, quando il Parlamento italiano le riconosce la capacità giuridica, aprendole le porte del mondo del lavoro. Come precisa più tardi Prospero Ascoli nel suo trattato *Della giurisprudenza teatrale* (1871),⁴¹ tale obbligo ha «fini eminentemente sociali» perché, disciplinando l'esposizione pubblica delle donne – sempre problematica, in ogni epoca e latitudine –, tutela l'onore maschile ed è pertanto indipendente dalla durata legale del matrimonio.

Eppure, nel corso del secolo, la legislazione a proposito delle 'incapaci' (le donne), pur restando sostanzialmente identica, inizia, dettagliandosi, a mostrare alcuni margini prima invisibili, utili a chiarire i termini più operativi della questione. Nello stesso trattato, ad esempio, Ascoli allude all'eccezione delle attrici che vivono «affatto indipendenti dal marito [...] cogli utili della propria professione». Quasi inattese, quindi, compaiono delle artiste 'capaci' che – per quanto

³⁹ Sulla questione del diritto patrimoniale sono un utile punto di partenza: G. AZZARONI, *Del teatro e dintorni: una storia della legislazione e delle strutture teatrali in Italia nell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1981; M. BARBAGLI, *Sotto lo stesso tetto: mutamenti della famiglia in Italia dal XV al XX secolo*, Bologna, il Mulino, 1984; S. FECI, *Pesci fuor d'acqua: donne a Roma in età moderna*, Roma, Viella, 2004. Tra i primi manuali di legislazione teatrale che non tematizzano lo svantaggio patrimoniale femminile si possono citare: G. VALLE, *Trattato di procedura teatrale o sia cenni teorico-pratici sulle aziende che s'intraprendono pe' teatri*, Bologna, Dell'Aquila, 1836; F. AVVENTI, *Mentore teatrale. Repertorio di leggi, massime, norme e discipline per gli artisti melo-drammatici [...]*, Ferrara, Negri, 1841.

⁴⁰ E. SALUCCI, *Manuale della giurisprudenza dei teatri con appendice sulla proprietà letteraria teatrale*, Firenze, Barbera, Bianchi e C., 1858, p. 41; il riferimento legale è l'art. 134 del *Codice Civile del Regno d'Italia* (1865) secondo il quale «la moglie non può donare, alienare beni immobili, sottoporli ad ipoteca, contrarre mutui, cedere o riscuotere capitali, costituirsi sicurtà, né transigere o stare in giudizio relativamente a tali atti, senza l'autorizzazione del marito».

⁴¹ P. ASCOLI, *Della giurisprudenza teatrale*, Firenze, Pellas, 1871.

in odore di dissolutezza e disonestà –⁴² sono di fatto esenti dagli obblighi di quel legame matrimoniale che, storicamente considerato il «viatico che consente alle donne di entrare nell'agone scenico»,⁴³ si rivela al tempo stesso l'origine dell'incapacità giuridica di attrici e cantanti.

Sono queste, attrici e cantanti, le sole professioniste considerate dalla *Giurisprudenza teatrale*. Non perché non ne esistano altre – siamo nella seconda metà dell'Ottocento, è l'epoca delle attrici/capocomiche, l'epoca delle 'Ristori' – ma perché si sceglie, consapevolmente o meno, di non vederne altre. Non è ingenua la distinzione che Ascoli impone, anche un po' frettolosamente, tra l'attività d'attrice e quella commerciale o imprenditoriale; né lo è la sua malcelata soddisfazione nell'argomentare che «la donna artista» non possa sottrarsi al controllo dell'attività patrimoniale non potendo «esser considerata come una pubblica mercantessa»,⁴⁴ condizione che le garantirebbe – e in effetti le garantisce, fin dal Medioevo – il diritto di amministrare autonomamente i propri beni.⁴⁵ Evitando la questione, girandoci intorno, Ascoli ne evidenzia in realtà il perimetro: se le attrici non vendono nulla, si potrà dire lo stesso delle direttrici di compagnia? Le compagnie teatrali, che sono imprese commerciali a tutti gli effetti, possono essere amministrate da una donna?

Evidentemente sì, come conferma *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri* di Enrico Rosmini (1872), che ascrive ai meriti della prassi italiana su quella francese⁴⁶ l'estensione del «principio della libertà nelle industrie e nei commerci

⁴² Ivi, par. 140, pp. 96-97.

⁴³ Cfr. MEGALE, *Il professionismo delle attrici*, cit., p. 25, dove la studiosa fa il punto sull'«ambivalenza pregiudiziale» all'origine della «storiografia sulle pioniere del teatro professionistico [...] che mescola arte e bisogno, tutela e rischio, redenzione e peccato, nuovo e vecchio, luci e ombre»; un'ambivalenza che di fatto pregiudica le generazioni successive, sempre soggette a uno «sguardo moralizzatore», in alcuni casi «temprato dalla distinzione tra oneste e disoneste, che sottende a sua volta quello tra le sposate e le nubili». Come osserva Megale, la rigida schematizzazione tra donne accompagnate, che possono essere oneste, e donne scompagnate, che non hanno questa prerogativa, si osserva ancora a distanza di secoli: «la differenza formale e giuridica, in questa insistita gerarchia colta nel suo grado zero, la fa il matrimonio»; anche in casi particolari, come quelli dei comici professionisti che praticano consuetudinariamente il concubinato, «è certo che le uniche attrici di cui abbiamo notizia sono quelle che hanno agito dietro lo scudo della tutela maritale».

⁴⁴ ASCOLI, *Della giurisprudenza teatrale*, cit., par. 132, p. 94.

⁴⁵ Così è sancito dagli artt. 7, 8 e 9 del *Codice di commercio del Regno d'Italia* (1865) secondo i quali una donna sposata può, col solo «tacito consenso» del marito, commerciare, contrarre obbligazioni, comparire in giudizio e alienare i propri beni.

⁴⁶ Secondo E. ROSMINI, *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri* [...], Milano, Manini, 1872, in Francia «la scrittura della donna maritata è sempre nulla pel solo fatto che manchi il consenso del marito» mentre in Italia per invalidare i contratti è necessaria la dimostrazione «che la detta scrittura impedisce alla donna di adempiere agli altri suoi doveri verso la famiglia» (ivi, Sez. II – *Scritture delle donne maritate*, par. 374, pp. 361-362).

[...] anche nelle materie teatrali»; in Italia, afferma Rosmini, non è di fatto applicata alcuna «disposizione che vieti d'affidare alle donne la direzione delle compagnie teatrali», come evidenziano gli esempi della «signora Ristori, la signora Sadowschi, la Duse ed altre» direttrici di fama che hanno mostrato «col fatto come sieno poco fondate le pretese ragioni di convenienza e le apprensioni di pericoli che determinano altre legislazioni a contrarie misure». ⁴⁷ Con qualche secolo di esitazione, il trattato di Rosmini formalizza forse per la prima volta un'evidenza: la direzione di un'impresa teatrale non è un accidente ma, paradossalmente, una scelta favorita dal sistema giuridico stesso per le attrici e le cantanti sposate o separate che, come semplici artiste, non potrebbero godere dell'autonomia di cui godono le mercantesse. Una scelta professionale esercitata con consapevolezza e regolarità dalle artiste 'indipendenti' (le vedove che ereditavano le compagnie dei mariti o quelle come Tesi, che le compagnie le costituivano, da sole o in società, ed eventualmente le tramandavano ai congiunti), che come tale merita di essere studiata, fuori dalla retorica eccezionalista che spesso l'ha tramandata, storcendola e svuotandola delle sue implicazioni storiche.

Bibliografia

- E. AGOSTINI, *Il lavoro dell'attrice. Interpreti, capocomiche e imprenditrici italiane dal XVIII alla prima metà del XX secolo*, «Drammaturgia», XI, n.s. 1, 2014, pp. 369-374.
- P. ASCOLI, *Della giurisprudenza teatrale*, Firenze, Pellas, 1871.
- F.M. AVVENTI, *Mentore teatrale. Repertorio di leggi, massime, norme e discipline per gli artisti melo-drammatici [...]*, Ferrara, Negri, 1841.
- G. AZZARONI, *Del teatro e dintorni: una storia della legislazione e delle strutture teatrali in Italia nell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1981.
- M. BARBAGLI, *Sotto lo stesso tetto: mutamenti della famiglia in Italia dal XV al XX secolo*, Bologna, il Mulino, 1984.
- F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, ed. mod. a cura di G. SPARACELLO, introd. di F. VAZZOLER, trascrizione di M. MELAI, Paris, IRPMF, 2010.
- P. BESUTTI, *Storie di emancipazione: Virginia Ramponi Andreini (1583-1631) dal suocero al marito*, in *Donne del/nel teatro italiano: nodi storici, pratiche d'arte e di vita*, a cura di M. GURGUL, M. SURMA-GAWŁOWSKA e T. MEGALE, «Italica Wratislaviensis», 10, 2019, 2, pp. 65-83.
- S. BONOMI, *Il teatro dell'accademia degli Erranti a Brescia durante il XVIII secolo*, «Studi veneziani», LXXX, 2019, pp. 241-344.
- Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, II. *Dal 1766 al 1797*, a cura di F. NOVATI e E. GREPPI, Milano, Cogliati, 1910.

⁴⁷ Ivi, Sez. I, *Della licenza necessaria alle imprese*, par. 22, p. 21; anche qui, precisa Rosmini, eccetto casi eccezionali è sufficiente il tacito assenso del marito.

- P. CIRANI, *Musica e spettacolo a Colorno tra XVI e XIX secolo*, Parma, Zara, 1995.
- C. CURIEL, *Il teatro S. Pietro di Trieste (1690-1801)*, Milano, Archetipografia di Milano, 1937.
- Dizionario biografico e tematico delle donne in Italia*, a cura di E. CHICHIRICÒ, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, s.v. *Tesi, Faustina* (2025, in corso di stampa).
- S. FECI, *Pesci fuor d'acqua: donne a Roma in età moderna*, Roma, Viella, 2004.
- O. GIARDI, *Sulle principali compagnie che recitavano a Venezia alla fine del Settecento*, «Biblioteca teatrale», 1987, 5-6, pp. 119-233.
- O. GIARDI, *I comici dell'arte perduta. Le compagnie comiche italiane alla fine del XVIII secolo*, Roma, Bulzoni, 1991.
- G. GUCCINI, *Dall'innamorato all'autore. Strutture del teatro recitato a Venezia nel XVIII secolo*, «Teatro e Storia», 1987, 3 pp. 251-293.
- S. LOCATELLI, *Edizioni teatrali nella Milano del Settecento*, Milano, I.S.U. Università Cattolica, 2007.
- T. MEGALE, *Il professionismo delle attrici: stato degli studi e nuove domande*, in *Donne del/nel teatro italiano: nodi storici, pratiche d'arte e di vita*, a cura di M. GURGUL, M. SURMA-GAWŁOWSKA e T. MEGALE, «Italica Wratislaviensia», 10, 2019, 2, pp. 15-35.
- T. MEGALE, *Sorelle, cantanti, rivali. I teatri di Margherita e Anna Francesca Costa nel primo Seicento*, «altrelettere», 2023, pp. 65-89.
- A. PIAZZA, *Il teatro ovvero fatti di una veneziana che lo fanno conoscere*, Venezia, Costantini, 1777 (ed. mod. in ID., *L'attrice*, a cura di R. Turchi, Napoli, Guida, 1984).
- L. RASI, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Fratelli Bocca poi Lumachi, 1897-1905, 2 voll.
- E. ROSMINI, *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri [...]*, Milano, Manini, 1872.
- E. SALUCCI, *Manuale della giurisprudenza dei teatri con appendice sulla proprietà letteraria teatrale*, Firenze, Barbera, Bianchi e C., 1858.
- C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990-1994, 7 voll.
- A. SCANNAPIECO, *I 'numeri' delle comiche italiane del Settecento. Primi appunti*, «Drammaturgia», XII, n.s. 2, 2016, pp. 109-128.
- Il teatro italiano nel Settecento*, a cura di G. GUCCINI, Bologna, il Mulino, 1988.
- Un almanacco drammatico. L'indice de' spettacoli 1764-1823*, a cura di R. VERTI, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996, 2 voll.
- G. VALLE, *Trattato di procedura teatrale o sia cenni teorico-pratici sulle aziende che s'intraprendono pe' teatri*, Bologna, Dell'Aquila, 1836.
- M. ZACCARIA, *Diana, Aurelia e le altre: attrici e capocomiche dell'ultimo duca di Mantova*, in *Donne del/nel teatro italiano: nodi storici, pratiche d'arte e di vita*, a cura di M. GURGUL, M. SURMA-GAWŁOWSKA e T. MEGALE, «Italica Wratislaviensia», 10, 2019, 2, pp. 103-117.

Maria Venuso

Nuovi cantieri di indagine per una storia della danza europea nella seconda metà del Settecento

1. Nuove prospettive di ricerca

Il segmento di ricerca presentato in questo studio si articola lungo le piste di un terreno insidioso, qual è comunemente quello delle vicende legate ai danzatori dei secoli passati, alle loro prassi e alle loro carriere. Più ci si allontana dall'oggetto di indagine e più alto è il pericolo di mistificare processi ed esiti secondo discutibili visioni dedotte da fonti indirette o, di contro, c'è il rischio involontario di aggirare snodi importanti, perché quasi sempre impossibili o molto difficili da ricostruire.

Tale lavoro, di recente approccio da parte di chi scrive,¹ si inserisce nel complesso quadro di studio del sistema spettacolare italiano nel 'lungo Settecento', all'interno del quale il contributo apportato da diversi approcci scientifici arricchisce la difficile ricostruzione dell'ambiente coreico e coreutico del secolo, delineando talvolta un profilo di coreografo/danzatore/teorico, talaltra inquadrando i risultati che emergono a macchia di leopardo nel più ampio discorso sulle arti imitative e sullo spettacolo di danza come veicolo di 'italianità'. Tutto questo nel tentativo di scardinare o di rimodulare con maggiore precisione alcune visioni stratificate che lo studio di nuovi documenti spesso ridimensiona o contraddice; non ultimo è l'intento di rendere giustizia a delle professioni che non hanno potuto lasciare ai posteri alcuna memoria se non in maniera indiretta, attraverso gli echi del proprio valore che si leggono sulle pagine dei giornali o

¹ La presente ricerca è iniziata in seno al PRIN 2022 *Performing Arts and Digital Humanities: a mapping of the dissemination of the Italian model of spectacle in the 18th century Europe. The migration of professionals, the circulation of spectacle practices and ideas of theatre at the*, Università degli Studi di Firenze, Università degli Studi di Napoli Federico II, Università Ca' Foscari di Venezia. Referente unità di Napoli (alla quale la sottoscritta appartiene), Prof. Francesco Cotticelli. Sito del progetto: <https://disme.unifi.it/>.

nei commenti (scritti) di un certo pubblico, laddove la fortuna di avere un visitatore letterato poteva talvolta garantire una menzione occasionale, nella speranza di non incorrere in penne poco imparziali.

La storia della danza del secolo dei Lumi è stata giustamente ricostruita con un sistema necessariamente rapsodico intorno alle figure di assoluto rilievo quali Jean-Georges Noverre, Gasparo Angiolini, Franz A. C. Hilverding, le famiglie Taglioni, Viganò, Vestris, con qualche concessione ad altri compositori e trattatisti solo negli ultimi decenni 'riscoperti', quali Gennaro Magri, Charles Le Picq, Antonio Muzzarelli, i Salomoni.² Si tratta di nomi che hanno costruito la storia della danza teatrale nei principali teatri d'Europa fra Antico Regime ed

² Si riportano qui solo alcune tra le principali pubblicazioni in merito, rinviando alle bibliografie in esse contenute ulteriori approfondimenti: E. RANDI, *Pittura vivente. Jean-Georges Noverre e il ballet d'action*, Venezia, Corbo e Fiore, 1989; *Il ballo pantomimo. Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, a cura di C. LOMBARDI, Torino, Paravia Scriptorium, 1998; R. ALBANO, N. SCAFFIDI, R. ZAMBON, *La danza in Italia. Dal XVIII secolo ai giorni nostri*, a cura di F. PAPPACENA, Roma, Gremese, 1998; C. PAGNINI, *Il balletto 'riformato': Gasparo Angiolini e la codificazione della danza teatrale moderna*, in *Danza e teatro. Storie, poetiche, pratiche e prospettive di ricerca*. Atti del convegno di studi dedicato a Silvana Sinisi ed Eugenia Casini Ropa (Bologna, 24-25 settembre 2009), Acireale-Roma, Bonanno 2011, pp. 43-50; F. PAPPACENA, *Le 'Lettres sur la danse' di Noverre. L'integrazione della danza tra le arti imitative*, «Acting Archives Review», supplement 9, 2011, pp. 1-32; ID., *Per una storia della danza. Danza francese e/o italiana? Ripensare il Settecento*, «Acting Archives Review», V, 2015, 9, pp. 84-156; R. ALBANO, *La danza al Real Teatro di San Carlo sotto Carlo di Borbone. Il primo decennio di Angelo Carasale a Domenico Barone di Liveri*, in *Carlo di Borbone. Un sovrano nel mosaico culturale d'Europa*, a cura di L. CERULLO, Napoli, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 2017, pp. 79-114; C. PAGNINI, «Des soeurs sans jalousie»: danza, musica e poesia nelle riflessioni dei riformatori del ballo pantomimo Gasparo Angiolini e Jean-Georges Noverre, in *La double séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire / La musica sulla scena teatrale e letteraria*, a cura di M. LANDI, Firenze, Firenze University Press, 2017, pp. 59-72; *Ritorno a Viganò*, a cura di J. SASPORTES e P. VEROLI, Roma, Aracne, 2017; *Il libretto di ballo. Riflessioni storiche e teoriche in omaggio ad Alberto Testa*, a cura di P. VEROLI e M. SCARPULLA, Roma, Massimiliano Piretti, 2017; R. ALBANO, *Salvatore Viganò e l'attività al Teatro del Fondo di Napoli*, «Danza e Ricerca. Laboratorio di Studi, Scritture, Visioni», X, 2018, 10, pp. 11-36; ID., *Salvatore Viganò e la "Clotilde" napoletana*, in *Danza e ballo a Napoli: un dialogo con l'Europa (1806-1861)*, a cura di P. MAIONE e M. VENUSO, Napoli, Turchini Edizioni, 2021, pp. 25-52; S. ONESTI, *Il gesto tra messinscena e critica. Studi sulla danza e sul teatro di società nel secondo Settecento*, Padova, Esedra Editrice, 2019; ID., *Muzzarelli coreografo dall'Italia a Vienna: continuità o rottura?*, in *I quaderni del San Pietro a Majella*, a cura di A. Carocchia e P. Maione, Napoli, Edizioni San Pietro a Majella, 2020, pp. 119-127; ID., *Raccolta di avvisi e articoli su Onorato Viganò e la sua famiglia tratti dalla «Gazzetta Urbana Veneta»*, «Danza e Ricerca. Laboratorio di Studi, Scritture, Visioni», XII, 2020, 12, pp. 331-370; ID., «Un ballo senza ballo»: Salvatore Viganò e il coreodramma, «Il castello di Elsinore», XXIII, 2020, 81, pp. 49-60; ID., *Gasparo Angiolini tra Vienna e l'Italia. Antologia di libretti*, Benevento, Kinetès Edizioni, 2022; M. VENUSO, *Compositori europei per le scene napoletane nella seconda metà del Settecento*, a cura di A. ROMAGNOLI e L. TUFANO, Napoli, Turchini Edizioni, 2024, pp. 337-354; ID., *La danza a Napoli al tempo di Jommelli: Onorato Viganò e questioni contrattuali*, in *L'Europa di Jommelli. Alchimie settecentesche di un «gran maestro» e «potentissimo mago»*, a cura di P. MAIONE e P. VITI, Baronissi, Edizioni Falaut, in preparazione.

età post-rivoluzionaria, protagonisti dei dibattiti letterari che tanta partecipazione avevano suscitato su diversi fronti. Il polo di attenzione è stato tuttavia quasi sempre riservato a quanto ruotava intorno alla riforma noverriana /angioliniana e alle sue declinazioni, mentre l'attenzione sul grottesco – il vero protagonista, di fatto, dello *stage* nel settecento – è di più recente acquisizione, evidenziato da Kathleen Kuzmick Hansell nella sua sempreverde trattazione della spettacolarità ballettistica e da alcuni filoni di indagine americani e francesi successivi.

Il training grottesco era pressoché il principale modo di sviluppare la tecnica e, di conseguenza, offriva possibilità di movimento versatile e di gran vigore fisico alla maggior parte dei danzatori in formazione.³ Oltre alla speculazione su figure di teorici e coreografi, appare ad oggi altrettanto indispensabile, per una completezza di sistema, tentare di ricostruire le carriere dei virtuosi che con i propri corpi creavano quelle novità tanto apprezzate dal pubblico e che poi, una volta appuratone il successo, venivano riprese e riproposte da altri danzatori, con inevitabili varianti legate alle differenti possibilità corporee, arricchendo il vocabolario della danza teatrale fino alla stabilizzazione di passi e figure nei trattati che li avrebbero fissati per l'avvenire.

Le carriere dei tersicorei sono purtroppo quelle più difficili da ricostruire, non solo per i continui spostamenti che non permettono di ridisegnare gli alberi genealogici delle diverse famiglie con facilità, ma anche perché non sempre i commenti critici nei loro confronti sono scevri da condizionamenti personali e/o sociali di diversa natura. Di qui l'infuocato dibattito settecentesco sul rapporto tra danza e scrittura, generato da un senso di autoaffermazione da parte di quest'arte muta e in continua spasmodica ricerca della migliore forma possibile di trascrizione di sé, senza comprendere (e forse non lo si è ancora compreso a tutt'oggi) quanto la messa in scena delle passioni coniugate al presente non costituisse (e non costituisce) un limite, ma una semplice peculiarità di amplificazione dell'*hic et nunc* che musica e movimento, unite alle suggestioni delle arti visive, erano (e sono oggi) capaci di far convergere davanti alla vista dello spettatore. Tutto questo nell'intento di dissociare la logica di comunicazione verbale dalle azioni portate in scena e vissute attraverso altre esperienze sensoriali, al fine di una assimilazione del sentimento per osmosi visiva e uditiva.⁴

³ K. KUZMICK HANSELL, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. BIANCONI e G. PESTELLI, V. *La spettacolarità*, Torino, EDT Musica, 1988, pp. 177-306; *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage*, a cura di R. HARRIS WARRIK e B.A. BROWN, Madison Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2005; *Il virtuoso grottesco. Gennaro Magri Napoletano*, a cura di A.B. FABBRICATORE, Roma, Aracne, 2020.

⁴ La volontà di darsi delle prerogative 'altrui' ha probabilmente costituito il maggior limite estetico e artistico della danza fino al Novecento. Ma questo riguarda altri tipi di speculazione.

2. *La famiglia Morelli: un quadro sinottico iniziale*

La disseminazione del modello italiano si verifica dapprima in senso verticale, all'interno della stessa cerchia di artisti che sentono sempre più la necessità di formarsi al grottesco, ma ben presto anche in senso orizzontale attraverso l'esportazione di una tecnica che riesce a catturare l'interesse del pubblico fino alle estreme propaggini dell'Europa, Russia compresa, creando gusti nuovi e superandosi costantemente.

Come è noto, le produzioni di danza italiane del Settecento, così come la formazione ricevuta dai ballerini italiani, appaiono peculiari; il training dei grotteschi è particolare e spesso anche i 'seri' si formano secondo quel sistema, proprio per avere nelle possibilità di movimento a disposizione una gestione del corpo superiore, in quanto capace di eseguire tutto. Superata anche la classificazione dei 'corpi' legati al genere, la divisione degli ambiti resta in piedi per qualche decennio ancora per una questione puramente tecnica ed estetica. Magri stesso sottolinea nel suo trattato la necessità che i generi siano di fatto distinti, ma al contempo offre al suo pubblico (e ai suoi lettori) una grande lezione di modernità nell'attribuire a ciascuno lo stesso valore, la stessa difficoltà e abilità anche drammaturgica, oltre a sottolineare che le varianti dei passi da lui trascritte sono, nella pratica, non descrivibili in quanto infinitamente suscettibili di variazioni.⁵

A parte i Viganò, che insieme ai Taglioni sono la famiglia più studiata, famiglie come quella dei Morelli, dei Lolli, dei Ronzi, dei Gioia, dei Banti, dei Magagnini e altre ancora attendono di riemergere dall'oblio della storia. Si tratta di *clan* tutti impegnati nel grottesco come nel mezzo carattere e nel serio. Fatta dunque eccezione per gli spostamenti transnazionali dei più noti (si pensi ad Antonio Rinaldi detto Fossano, che aveva portato l'insegnamento italiano in Russia ed era stato maestro della diva Barbara Campanini, detta La Barbarina, condotta in Francia giovanissima, la quale a sua volta aveva stupito il pubblico con i suoi virtuosismi tecnici e pantomimici – da buona tradizione italiana),⁶ il terreno appare ancora ampiamente inesplorato, per lo più a causa delle difficoltà di reperimento dei materiali.

Questa ricerca si inaugura, pertanto, seguendo l'asse degli spostamenti di una famiglia di danzatori grotteschi, i Morelli, i quali gravitano fuori dall'or-

⁵ C. LOMBARDI, *I trattati di danza in Italia nel Settecento*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2001, pp. 199-200.

⁶ Si veda la voce di A. ASCARELLI, *Barbara Campanini*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1974, vol. 17, [https://www.treccani.it/enciclopedia/campanini-barbara-detta-la-barberina_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/campanini-barbara-detta-la-barberina_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 30 giugno 2025).

bita della storiografia pubblicata (fatta eccezione per momenti isolati), ma la cui presenza nelle fonti italiane, punto di partenza per poi procedere su terreni internazionali contigui al nostro ma non solo, appare degna di nota soprattutto per i contesti di azione e i ruoli ricoperti.⁷

Da questo quadro emerge l'importanza della loro arte e le collocazioni geografiche li contestualizzano a pieno diritto in quel sistema di vera 'riforma pratica' della danza, che i grotteschi sanno portare sui palcoscenici europei, a partire dalle loro esperienze nella nostra penisola. Da questa pratica deriveranno i presupposti teorici di un'arte che nasce dal corpo e che non può procedere se non in questo modo.

Fra i Morelli ci sono nomi che ricorrono con frequenza maggiore nei libretti, principale fonte per i secoli che ci riguardano permettono di stilare un primo livello di note di ricerca sulle personalità impegnate in truppe di successo. A una ricognizione iniziale, l'interesse cade sui Morelli che si ritrovano impegnati sulle piazze di Venezia (soprattutto nei drammi per musica di Carlo Goldoni), Napoli, Padova, Roma, Milano, Firenze, Brescia, Trieste, Bologna, Ferrara, Verona, Torino, Lucca, Reggio Emilia, in drammi e non. Allo stato attuale delle ricerche, le frequenze più massicce appaiono a Napoli e a Venezia, immediatamente seguite da Padova.

Tra i componenti della famiglia (che comprende probabilmente, oltre ai danzatori, anche la cantante Elisabetta Morelli e l'attore Ferdinando), spicca quella della prima grottesca Elisabetta, compagna di scena di Gennaro Magri in più occasioni ma soprattutto a Napoli, torinese di nascita e amica di Casanova, menzionata anche da Benedetto Croce.⁸ Il suo nome figura tra i più noti del tempo in Europa e diviene una delle più frequenti partner di Gennaro Magri,⁹ detta «onnipresente» da Salvatore Bongiovanni.¹⁰

Una virtuosa grottesca che sembra emergere laddove le figure femminili appaiono ancora limitate a causa della riduzione dei passi scenici eseguibili dalle

⁷ Trattandosi di un iniziale inquadramento sinottico/diacronico che si estende dagli anni Cinquanta agli anni Novanta del secolo, dopo alcune pagine introduttive che non indugiano, per motivi editoriali, su quanto già noto alla comunità scientifica e limitando i rinvii bibliografici alle pubblicazioni più recenti, saranno proposte in forma di tabella le presenze italiane dei diversi componenti della famiglia Morelli.

⁸ B. CROCE, *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, a cura di G. GALLASSO, Milano, Adelphi, 1992, p. 250: «Nel 1765 fu chiamata al San Carlo la valentissima ballerina grottesca, Elisabetta Morelli: circa la quale erano state udite da più parti voci di scredito, ed ella si dovè difendere, con una lettera da Mantova del febbraio 1765 all'impresario Amadori, contro "le lingue infami, che" come diceva con orgoglio e linguaggio da ballerina "temono le mie gambe"».

⁹ S. BONGIOVANNI, *Gennaro Magri. A Grottesque Dancer on the European Stage*, in *The Grottesque Dancer*, cit., pp. 35-36.

¹⁰ Ivi, p. 40.

donne, nella seconda metà del Settecento probabilmente superata poiché già la Camargo danzava ‘come un uomo’, nel senso che sperimentava la piccola batteria sul versante femminile, com’è noto, e di certo nell’ambito grottesco la libertà di movimento anche per la donna doveva essere fattore imprescindibile per la costruzione dello spettacolo.

Si propone qui di seguito il quadro delle presenze italiane al momento pervenute per i componenti della famiglia Morelli, con riferimento a Elisabetta, Domenico, Margherita (Margarita), Veronica sposata Cocchi, Cosimo (anche inventore e direttore dei balli), Mariano, Giovanni, Ferdinando, Teresa,¹¹ Bartolomeo, Giuseppe, Anna, Agata¹² nella seconda metà del secolo.

Domenico ed Elisabetta sono quelli presenti con maggiore frequenza, seguiti da Cosimo, Margherita Veronica e Teresa, Ferdinando, Mariano. Probabilmente Margherita, ipotizzando che i tre (con Domenico ed Elisabetta) fossero fratelli, doveva essere la più anziana, in quanto figura nelle prime parti negli anni Cinquanta (con Goldoni) per poi scendere nella gerarchia degli interpreti già nel decennio successivo, laddove invece Elisabetta sale di rilievo. Sono presenti tutti e tre, come anticipato, nei drammi per musica di Carlo Goldoni a Venezia, registrati anche insieme a Gennaro Magri in rappresentazioni al Teatro di San Carlo.

Su Cosimo,¹³ fiorentino di nascita, si sa che era stato allievo del francese

¹¹ Teresa Morelli von Kurz, nata nel 1759 e morta il 25 gennaio del 1777: cfr. <http://coragolod1.ing.unibo.it:8080/corago/resource/RESPONS/IDCAN1535306/html> (ultimo accesso: 20 gennaio 2025). Seconda moglie di Joseph Felix von Kurz (1758); cfr. E. BADURA-SKODA, *The Influence of the Viennese Popular Comedy on Haydn and Mozart*, in *Proceedings of the Royal Musical Association*, Taylor & Francis, 1973-1974, Vol. C, p. 192, https://www.jstor.org/stable/pdf/766183.pdf?refreqid=fastlydefault%3A37ccabfd4422c0fc2fb95b4962d23992&ab_segments=&initiator=&acceptTC=1 (ultimo accesso: 19 febbraio 2025).

¹² Agata Morelli sposa nel 1721 il conte ferrarese Carlo Bottazzi; la sua carriera di cantante è ricostruita dalla madre per giustificare, a causa dei continui spostamenti, la mancanza dei documenti necessari al matrimonio (già di per sé difficile con un aristocratico che contravvenisse al diniego paterno). La madre, che l’aveva accompagnata fin dagli esordi nelle sue trasferte, offriva la propria testimonianza in cambio dei documenti: «Partì da Roma in età di anni diciassette circa ed andiede [*sic*] in Venezia dove si trattenne nove mesi poi ritornò in Roma dove fece dimora due anni e poi si trasferì nuovamente in Napoli dove vi si trattenne dieci mesi, e da Napoli in Sicilia di dove poi doppio [*sic*] lo spazio di sei mesi si partì con ritornare in Napoli di dove doppio [*sic*] la dimora di quattordici mesi fece ritorno in Sicilia, ed allora vi si trattenne per undici mesi, e di lì partita ritornò in Roma e vi dimorò otto mesi e poi andiede [*sic*] in Firenze, e lì si trattenne sette mesi, doppio [*sic*] li quali si portò in Bologna e vi dimorò due anni e da Bologna a Padova dove dimorò due soli mesi, che poi fece ritorno in Venetia, dove fece permanenza otto mesi, che poi si trasferì in Ferrara dove si trattenne un anno e mezzo, che poi ritornata in Venetia, che fu di febbraio 1722 contrasse matrimonio» T. PLEBANI, *Un secolo di sentimenti. Amori e conflitti generazionali nella Venezia del Settecento*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2012, pp. 255-256.

¹³ Omonimo dell’architetto Cosimo Morelli, cfr. D. RIGHINI, *Cosimo Morelli*, in *Dizionario bio-*

Antonio Terrades (attivo fra il 1755 e il 1798) e per questo soprannominato il Terradino agli inizi della carriera. Attivo come coreografo e danzatore su piazze italiane e straniere, si attesta la sua presenza in Italia nella parte iniziale della sua carriera tra Palermo, Torino, Milano, Verona, Bologna, Livorno, Genova, Mantova, Venezia e Firenze, mentre nella seconda parte della sua vita è all'estero tra Praga, Dresda e Mosca. A Palermo rientra per alcune produzioni dopo il soggiorno a Mosca e anche a Firenze porta l'esperienza maturata in Russia.¹⁴

In questa fase iniziale di ricerca si daranno, suddivise in tabella per praticità di visione, una serie di informazioni relative ai membri di questa famiglia attivi nei principali teatri della penisola italiana. Per ciascuno spettacolo è indicato il ruolo con alcune annotazioni relative alla posizione gerarchica nel libretto e alla concomitanza di altri nomi di rilievo, il teatro, l'opera all'interno della quale si collocano i balli e i relativi titoli (dove possibile), il coreografo, l'anno. Restano da chiarire i rapporti di parentela naturale e /o acquisita.

grafico degli italiani, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2012, vol. 76, [https://www.treccani.it/enciclopedia/cosimo-morelli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cosimo-morelli_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 10 febbraio 2025).

¹⁴ Ringrazio Armando Fabio Ivaldi per avermi fornito la cartina degli spostamenti di Cosimo Morelli.

Elisabetta Morelli (Lisabetta)

Ruolo	Luogo	Opera	Balli	Anno
Ballerina menzionata al quinto posto con Domenico M. (Margherita M. è indicata per seconda dopo Giovanna Grisellini detta la Tintoretta)	Venezia, Teatro Grimani di S. Samuele	<i>Il filosofo di Campagna</i> , dramma giocoso per musica di Carlo Goldoni; mus. Balassarre Galuppi	Compositore: Domenico Cupis detto Païta, Giovanni Guidetti	1754
Ballerina menzionata per ultima con Domenico M. (la prima è Giovanna Grisellini detta la Tintoretta, poi seconda Margarita M., Anna Lapis, Felice [sic] Bonomi)	Venezia, Teatro Grimani di S. Samuele	<i>Li matti per amore</i> , dramma giocoso per musica di Carlo Goldoni; mus. Gioacchino Cocchi	Compositore: Giovanni Guidetti	1754
Ballerina con Malgherita M., Giacomina Bonomi, Giovanni Battista Nichili, Giuseppe Forti, Domenico M.	Trieste, Teatro San Pietro	<i>Il filosofo di Campagna</i> , dramma giocoso per musica di Carlo Goldoni; mus. Balassarre Galuppi	Compositore: Giovanni Battista Nichili	1755
Ballerina menzionata al terzo posto (Margherita M. al primo e Giacomina Bonomi al secondo)	Trieste, Teatro della città	<i>Lo speziale</i> , dramma giocoso per musica di Carlo Goldoni; mus. Vincenzo Pallavicini e Domenico Fischietti	Compositore: Giovanni Battista Nichili	1755
Ballerina menzionata al terzo posto (Giovanna Grisellini detta la Tintoretta al primo e Anna Lapis al secondo, Giovanna Bonomi al quarto e Anna Franceschini al quinto)	Venezia, Teatro Grimani di S. Samuele	<i>Lo speziale</i> , dramma giocoso per musica di Carlo Goldoni; mus. Vincenzo Pallavicini e Domenico Fischietti	Compositore: Giovanni Guidetti	1755
Ballerina con Pietro Zagagnini. Qui è indicata dopo Margherita. I primi in elenco sono Margherita Grisellini detta la Tintoretta [sic] e Carlo Sabioni	Venezia, Teatro Vendramin di S. Salvatore nella Fiera dell'Ascensione	<i>Tigiane</i> , dramma per musica di Francesco Silvani e Pietro Antonio Bernardoni; mus. Anonimo	Compositore: Francesco Sabioni	1755

Ruolo	Luogo	Opera	Balli	Anno
Ballerina menzionata per ultima con Domenico M. (la prima è Giovanna Grisellini detta la Tintoretta, poi Anna Lapis, Anna Franceschini, Giovanna Bonomi)	Venezia, Teatro Grimani di S. Samuele	<i>Il povero superbo</i> , dramma giocoso per musica di Carlo Goldoni; mus. Baldassarre Galuppi	Compositore: Giovanni Guidetti. Sono indicate solo le scene relative ai balli: per il primo <i>Giardino d'Armilla, che si trasforma in Bosco, e Spiaggia deserta</i> : per il secondo <i>Campagna con Carro Trionfale</i>	1755
Ballerina con Domenico Morelli e Margherita Morelli	Trieste, Teatro San Pietro	<i>L'Oratio</i> , dramma giocoso per musica di Antonio Pa- lomba; mus. Anonimo	Compositore: Giovanni Battista Nichili	1756
Ballerina menzionata al terzo posto (dopo Margherita [sic] M. e Giacomina Bonomi)	Trieste, Teatro San Pietro	<i>Il Conte Caramella</i> , dramma giocoso per musica di Carlo. Goldoni; mus. Baldassarre Galuppi	Compositore: Giovanni Battista Nichili	1756
Ballerina indicata al terzo posto dopo Margherita M. e Giacomina Bonomi	Trieste	<i>Li tre cicisbei</i> , dramma gio- coso per musica di Carlo Antonio Vasini; mus. Natale Resta	Compositore non indicato ma probabilmente Giovanni Battista Nichili come sopra (tra i danzatori)	1756
Prima Ballerina con Carlo Sabbatini (è messa nella seconda sezione di nomi, per cui si deduce grottesca)	Lucca	<i>L'Artaserse</i> , dramma per musica di Pietro Metastasio; mus. Baldassarre Galuppi	Compositore: Antoine Pitrot, <i>Primo Ballerino, e Direttore dell'Accademia Reale di S. M. il Re di Polonia, ed Elettore di Sassonia</i>	1757
Probabilmente prima grottesca con Gennaro Magri ma non c'è riferimento ai ballerini nel libretto. Danzano anche Vincenzo Galeotti, Giuseppe De Stefani, Anna Binetti	Brescia, Teatro dell'Accademia degli Erranti	<i>L'Artaserse</i> , dramma per musica di Pietro Metastasio; mus. Baldassarre Galuppi	Compositore: Riccardo Blèck. Nessun riferimento ai balli	1758

Ruolo	Luogo	Opera	Balli	Anno
Ballerina indicata al secondo posto con Domenico M. (Al primo posto c'è Margarita M.)	Milano, Regio Ducal Teatro	<i>Il conte Chicchera</i> , dramma giocoso per musica di Carlo Goldoni; mus. Giovanni Battista Lampugnani	Compositore: Bartolomeo Cambi	1759
Prima ballerina con Onorato Viganò	Padova, Teatro Nuovo	<i>Semiramide</i> , dramma per musica di Pietro Metastasio, mus. Domenico Fischiotti	Compositore: Vincenzo Sauvier	1759
Ballerina indicata al secondo posto con Domenico M.	Verona, Nuovo Teatro dell'Accademia Filarmonica	<i>Adriano in Siria</i> , dramma per musica di Pietro Metastasio; mus. <i>De' più celebri e famosi Autori</i>	Compositore: Salomone detto di Vienna	1760
Prima ballerina con Domenico Morelli (tra loro anche Elisabetta)	Bologna, Teatro Formagliari	<i>La buona figliuola</i> , dramma giocoso per musica di Carlo Goldoni; mus. Niccolò Piccinni	Compositore: Francesco Souvter	1760-1761
Ballerina con Onorato Viganò	Reggio Emilia	Libretto di soli balli	Compositore: Monsiur De Jardins <i>La conquista del vello d'oro e Diana vendicata. Balli pantomimici che si rappresentano nel Teatro dell'ill. mo Pubblico di Reggio per la fiera dell'anno MDCCLX. Inventati da monsiur De Jardins</i>	1760
Prima ballerina con Gennaro Magri	Padova, Teatro Nuovo	<i>Il Solimano</i> , mus. Baldassarre Galuppi	Compositore: Francesco Duplè [sic]	1760
Prima ballerina con Gennaro Magri	Padova, Teatro Nuovo	<i>Demetrio</i>	Compositore: Marco Antonio Misoli	1761

Ruolo	Luogo	Opera	Balli	Anno
Prima Ballerina con Gennaro Magri (in concerto, ma indicata al primo posto)	Padova, Teatro Nuovo	<i>La Zenobia</i> , dramma per musica di Pietro Metastasio; mus. Giovanni Battista Pescetti	Compositore: Marco Antonio Misoli	1761
Prima grottesca con Domenico Morelli. I primi ballerini sono Antonio Terrade [sic] e Lucia Lolli	Firenze, Teatro di via della Pergola	<i>Il Demetrio</i> di Pietro Metastasio, mus. Anonimo	Compositore: Monsieur Antoine Terrades. Primo ballo: <i>Il ratto di Proserpina</i> . Secondo ballo: <i>La tuelle di Venere</i>	1763
Figura nei sei Ballerini	Venezia, Teatro di San Benedetto	<i>La Nitetti</i> , dramma per musica di Pietro Metastasio, mus. Giuseppe Sarti	Compositore: Vincenzo Galeotti Senza nome	1765
Prima grottesca con Gennaro Magri; Domenico M. e Anna M. fuori concerto	Napoli, Teatro di San Carlo	<i>Creso</i> , dramma per musica	Compositore: Gennaro Magri Primo ballo: <i>Arrivo di viaggiatori nella posta di Vienna</i> Secondo ballo: <i>Assalto di corsari lapponesi</i> Terzo ballo: <i>Di diversi caratteri</i>	1765
Prima grottesca fuori concerti con Gennaro Magri; Domenico e Margherita M. fuori concerti.	Napoli, Teatro di San Carlo	<i>Lucio Vero</i> , dramma per musica di Apostolo Zeno; mus. Antonio Sacchini	Compositore: Gennaro Magri. Primo ballo: <i>Un Calzolaio un Ferraro, ed un Falegname</i> . Secondo ballo: « <i>In un bosco da Pastori, e Pastorelle si celebra festa di Silvano</i> ». Terzo ballo: « <i>Per solennizzare le nozze di Lucio Vero</i> ».	1766

Ruolo	Luogo	Opera	Balli	Anno
Prima grottesca fuori concerti con Gennaro Magri; con Domenico e Margherita M. fuori dai concerti	Napoli, Teatro di San Carlo	<i>Il Gran Cid</i> , dramma per musica di Gioacchino Pizzi; mus. Niccolò Piccinni	Compositore: Gennaro Magri Primo ballo: <i>Di Spagnoli e Mori</i> Secondo ballo: <i>Si Zingari e Scozzesi</i> Terzo ballo: <i>Dagli amici di Rodrigo</i>	1766
Il ruolo non si vince in quanto la disposizione dei nomi dei danzatori è posta in senso circolare, probabilmente per dare la stessa importanza a tutti. Danzano con lei, tra gli altri, Giuseppe Salomoni, Onorato Viganò e Maria Ester Viganò. Il nome di Elisabetta M. è quello collocato nel luogo più leggibile, in linea centrale con quello di Onorato V.	Napoli, Teatro di San Carlo	<i>Lucio Papirio dittatore</i> , dramma per musica, mus. Giovanni Paisiello	Compositore: Giuseppe Salomoni Primo ballo: <i>Festa e convito alla cinese</i> (non c'è titolo vero e proprio ma una piccola didascalia) Secondo ballo: <i>Arianna abbandonata</i> (non c'è titolo vero e proprio ma una piccola didascalia)	1767
Prima grottesca con Gennaro Magri; con Margherita M. e Domenico M. che ballano fuori concerti	Napoli, Teatro di San Carlo	<i>Bellerofonte</i> , dramma per musica di Giuseppe Bonicchi; mus. Josef Mysliveček	Compositore: Gennaro Magri Accurata nota dei balli Primo ballo: <i>Un Bassà turco</i> Secondo Ballo: <i>Pantomimo tra Pulcinello, Arlecchino e Coviello</i>	1767
Prima grottesca fuori concerti con Gennaro Magri; Domenico e Margherita M. fuori concerti	Napoli, Teatro di San Carlo	<i>Ipermestra</i> , dramma per musica di Pietro Metastasio; mus. Gian Francesco de Majo	Compositore: Onorato Viganò Primo ballo: <i>Ballo de' popoli tributari del re d'Argo, che festeggiano le imminenti nozze d'Ipermestra sua figlia</i> Secondo ballo: <i>Ballo di scultori</i> Terzo ballo: <i>Il sofà tradito</i>	1768

Ruolo	Luogo	Opera	Balli	Anno
Prima grottesca fuori concerti con Gennaro Magri; Domenico e Margherita M. <i>Ballano fuori de' concerti</i>	Napoli, Teatro di San Carlo	<i>Artaserse</i> . Drama per musica di Pietro Metastasio; mus. Niccolò Piccinni	Compositore: Onorato Viganò Primo ballo: <i>Passaggio di alcune Truppe Moscovite</i> Secondo ballo: <i>Vecchi delusi ne' loro sponsali, per virtù d'un Libro Maggico</i> [sic]	1768
Prima grottesca fuori concerti con Gennaro Magri	Napoli, Teatro di San Carlo	<i>L'Olimpiade</i> di Pietro Metastasio, drama per musica; mus. D. Pasquale Cafaro	Compositore: Onorato Viganò Ballo primo: <i>ritorno di alcuni Montagnari alle di loro capanne, ed abitazioni rurali</i> Ballo secondo: <i>Il Convitato di Pietra, o sia Don Giovanni Tenorio</i> Ballo terzo: <i>Pastori e Pastorelle, che unione al Coro della scena IV dell'Atto primo, intrecceranno allegra danza; e questo terzo ballo si farà in essa Scena IV</i>	1769
Ballerina fuori concerti con Gaetano Cesari	Milano, Regio Ducal Teatro	<i>Mitridate re di Ponto</i> , drama per musica di Vittorio Amedeo Cigna-Santi (da Pavini e Racine); mus. Wolfgang Amadeus Mozart	Compositore: Francesco Caselli Primo ballo: <i>Il giudizio di Paride</i> Secondo ballo: <i>Il Trionfo della Virtù a fronte d'Amore</i> Terzo ballo: <i>Nozze d'Aspasia e Imene</i>	1771

Ruolo	Luogo	Opera	Balli	Anno
Ballerina fuori concerti con Gaetano Cesari	Milano, Regio Ducal Teatro	<i>La Nitteti</i> , dramma per musica di Pietro Metastasio, mus. Carlo Monza	Compositore: Francesco Caselli Primo ballo: <i>Festa de' Matalotti su la spiaggia del Mare per l'arrivo del loro Capitano</i> Secondo ballo: <i>Villaggio Tedesco, che si tramuta in una Sala di Ballo. Slittata in Maschera, che termina in una Festa da Ballo</i> Terzo Ballo: <i>Terzo Ballo Chinese</i>	1771
Prima ballerina grottesca con Domenico M. e Riccardo Bleck. Con Charles Le Picq e Anna Binetti primi ballerini seri	Milano, Regio Ducal Teatro	<i>Sismano nel Mogol</i> , dramma per musica di Giovanni de Gamerra; mus. Giovanni Paisiello	Compositore: Charles Le Picq Primo ballo: <i>Medea, e Giasone</i> Secondo ballo: <i>Accampamento di Spagnuoli</i> Terzo ballo: <i>La Giacona</i>	1773
Prima ballerina grottesca con Riccardo Bleck e Domenico M.	Milano, Regio Ducal Teatro	<i>Lucio Silla</i> , di Giovanni De Gamerra; mus. Wolfgang Amadeus Mozart	Compositore: Charles Le Picq (primo e terzo ballo), Giuseppe Salamoni [sic] di Portogallo	1773
Prima ballerina grottesca fuori concerti con Domenico Morelli	Venezia, Teatro di San Benedetto	<i>Ipermestra</i> , dramma per musica di Pietro Metastasio; mus. Johann Gottlieb Nauman	Compositore: Monsieur Antoine Trancard Primo ballo: <i>Il Ratto di Proserpina ballo eroico</i> Secondo ballo: <i>Divertimento campestre</i>	1774

* Molto accurata la descrizione delle scene del primo ballo

Ruolo	Luogo	Opera	Balli	Anno
Ballerina con Carlo Sabbatini.	Bologna, Teatro Zagnoni	<i>La contadina incivilita</i> , dramma giocoso per musica di Nicolò Tassi; mus. Pa- squale Anfossi	Compositore: Vincenzo Turchi	1777
Ballerina solista	Firenze, Teatro di via della Pergola	<i>Erifile</i> , dramma per musica di Giovanni de Gamerra; mus. Francesco Bianchi	Compositore: Francesco Clerico (primo ballo), Giuseppe Regina (secondo ballo) Primo ballo: <i>La schiava bizzarra</i> Secondo ballo: <i>Il divertimento de' provenzali</i>	1779
Prima grottesca fuori concerti con France- sco Marcucci	Ferrara, Teatro Bonacossi	<i>La forza delle donne</i> , dram- ma giocoso per musica di Giovanni Bertati; mus. Pa- squale Anfossi	Compositore dei balli: Gasparo Burci	1779
Prima grottesca	Padova, Teatro Nuovo	<i>Bradamante</i> , mus. Joseph Schuster	Compositore: Sebastiano Gallet Ballo eroico-pantomimico <i>Patroclo vendicato</i>	1779
Prima grottesca	Ferrara	<i>La figlia ubbidiente</i> , dram- ma giocoso per musica di Carlo Goldoni; mus. Carlo Bosi	Compositore: Vincenzo de Bustis detto Ravaschiello	1780
Prima grottesca con Giovanni Viganò	Venezia, Teatro San Samuele	<i>In amor ci vuol destrezza</i> , opera buffa di Carlo Giu- seppe Lanfranchi Rossi; mus. Vicente Martin y Soler	Compositore: Onorato Viganò Ballo: <i>Mimosse Re di Creta o sia la fuga d'Arianna e di Fedra</i>	1782

Ruolo	Luogo	Opera	Balli	Anno
Prima grottesca con Giovanni Viganò	Venezia, Teatro San Samuele	<i>Amor per oro</i> , Dramma giocoso per musica di Cerilio Orcomeno; libretto Giuseppe Manolesi; mus. Giuseppe Gazzaniga	Compositore: Onorato Viganò Primo ballo: <i>Diana al bagno</i> , ballo favoloso Secondo ballo: <i>La capanna incantata</i>	1782
Prima grottesca con Giovanni Viganò nel ruolo di Albina * Qui è indicato l'argomento per estero e personaggi / interpreti a parte	Venezia, Teatro San Samuele	<i>La scuola de' gelosi</i> , dramma giocoso per musica di Catterino Mazzola; mus. Antonio Salieri	Compositore: Onorato Viganò Primo ballo: <i>Il trionfo di Arianna o sia Arianna abbandonata da Teseo, e soccorsa da Bacco. D'invenzione del Onorato Sig. Viganò e diretto dal Sig. Giuseppe Scalei.</i> Secondo ballo: <i>Il trionfo de' Villani</i>	1783
Prima grottesca con Giovanni Viganò	Venezia, Teatro San Samuele	<i>La pescatrice fedele o sia La vera costanza</i> , dramma giocoso per musica di Francesco Puttini; mus. Pasquale Anfossi; mus. dei balli Luigi Marescalchi	Compositore: Onorato Viganò Primo ballo: <i>I Panduri assediati</i> Secondo ballo: <i>Minosse re di Creta o sia La fuga d'Arianna, e di Fedra</i>	1783
Prima grottesca con Giovanni Viganò	Venezia, Teatro San Samuele	<i>I puntigli gelosi</i> , dramma giocoso per musica di Filippo Livigni; mus. Felice Alessandri	Compositore: Onorato Viganò Primo ballo: <i>Minosse re di Creta o sia La fuga d'Arianna, e di Fedra</i> Secondo ballo: <i>Il trionfo di Arianna o sia Arianna abbandonata da Teseo, e soccorsa da Bacco. D'invenzione del Onorato Sig. Viganò e diretto dal Sig. Giuseppe Scalei</i>	1783

Ruolo	Luogo	Opera	Balli	Anno
Prima grottesca con Leopoldo Campilli.	Padova, Teatro Nuovo	<i>L'albergatrice vivace</i> , mus. L. Corusio	Compositore: Leopoldo Campilli Primo ballo: Secondo ballo: <i>Arlecchino peruchiere francese</i>	1784
Prima grottesca assoluta con Guglielmo Banti e Vincenzo Megliorucci	Venezia, Teatro Tron in San Cassiano	<i>Li tre Orfei</i> , dramma giocoso per musica di Marcello Bernardini	Compositore: Gioachino Mari (primo ballo); Stefano Magagnini, primo grottesco fuori concerti in questi balli (secondo ballo)	1787

Domenico Morelli

Ruolo	Luogo	Opera	Balli	Anno
Ballerino menzionato al quinto posto con Elisabetta M. (Margherita M. è indicata per seconda dopo Giovanna Grisellini detta la Tintoretta)	Venezia, Teatro Grimani di S. Samuele	<i>Il filosofo di Campagna</i> , dramma giocoso per musica di Carlo Goldoni; mus. Baldassarre Galuppi	Compositore: Domenico Cupis detto Paita, Giovanni Guidetti	1754
Ballerino menzionato per ultimo con Elisabetta M. (il primo è Giovanni Guidetti, poi Alvise Tolato, Vincenzo Monari, Giovanni Belmonte) Margherita M. al secondo posto ed Elisabetta all'ultimo.	Venezia, teatro Grimani di S. Samuele	<i>Li matiti per amore</i> , dramma giocoso per musica di Carlo Goldoni; mus. Gioacchino Cocchi	Compositore: Giovanni Guidetti	1754

Ruolo	Luogo	Opera	Balli	Anno
Ballerino con Elisabetta M., Malgherita M., Giacomina Bonomi, Giovanni Battista Nichili, Giuseppe Forti	Trieste, Teatro San Pietro	<i>Il filosofo di Campagna</i> , dramma giocoso per musica di Carlo Goldoni; mus. Baldassarre Galuppi	Compositore: Giovanni Battista Nichili	1755
Ballerino con Teresa Ganassoni. I primi in elenco sono Margherita Grisellini detta la Tentoreta e Carlo Sabioni	Venezia, Teatro Vendramin di S. Salvatore nella Fiera dell'Ascensione	<i>Tigrane</i> , dramma per musica di Francesco Silvani e Pietro Antonio Bernardoni; mus. Anonimo	Compositore: Francesco Sabioni	1755
Ballerino insieme a Giovanni Battista Nichili e Giuseppe Forti. * Solo tre uomini	Trieste, Teatro della città	<i>Lo speciale</i> , dramma giocoso per musica di Carlo Goldoni; mus. Vincenzo Palladini e Domenico Fischietti	Compositore: Giovanni Battista Nichili	1755
Ballerino menzionato al quinto e ultimo posto (Giovanni Guidetti, Alviser Tolato, Vincenzo Monari, Giovanni Belmonte)	Venezia, Teatro Grimani di S. Samuele	<i>Lo speciale</i> , dramma giocoso per musica di Carlo Goldoni; mus. Vincenzo Palladini e Domenico Fischietti	Compositore: Giovanni Guidetti	1755
Ballerino menzionato per ultimo con Elisabetta M. (il primo è Giovanni Guidetti, poi Alviser Tolato, Vincenzo Monari, Giovanni Belmonte)	Venezia, Teatro Grimani di S. Samuele	<i>Il povero superbo</i> , dramma giocoso per musica di Carlo Goldoni; mus. Baldassarre Galuppi	Compositore: Giovanni Guidetti Sono indicate solo le scene relative ai balli: per il primo <i>Giardino d'Armilla, che si trasforma in Bosco, e Spiaggia deserta</i> . Per il secondo <i>Campagna con Carro Trionfale</i>	1755

Ruolo	Luogo	Opera	Balli	Anno
Ballerino con Elisabetta e Margherita Morelli	Trieste, Teatro San Pietro	<i>L'Oratio</i> , dramma giocoso per musica di Antonio Palomba; mus. Anonimo	Compositore: Giovanni Battista Nichili	1756
	Bergamo	<i>Il filosofo di Campagna</i> , dramma giocoso per musica di Carlo Goldoni; mus. Baldassarre Galuppi		1756
Ballerino menzionato al penultimo posto (dopo Giovanni Battista Nichili, Giuseppe Forti e prima di Innocenzio Gambuzzi)	Trieste, Teatro San Pietro	<i>Il Conte Caramella</i> , dramma giocoso per musica di Carlo Goldoni; mus. Baldassarre Galuppi	Compositore: Giovanni Battista Nichili	1756
Ballerino indicato al terzo posto (dopo Giovanni Battista Nichili e Giuseppe Forti)	Trieste	<i>Li tre cicisbei</i> , dramma giocoso per musica di Carlo Antonio Vasini; mus. Natalie Resta	Compositore non indicato ma probabilmente Giovanni Battista Nichili come sopra (tra i danzatori)	1756
Ballerino indicato al secondo posto con Elisabetta M. Al primo posto c'è Margarita M.	Milano, Regio Ducal Teatro	<i>Il conte Chicchera</i> , dramma giocoso per musica di Carlo Goldoni; mus. Giovanni Battista Lampugnani	Compositore: Bartolomeo Cambi	1759
Ballerino menzionato al secondo posto con Elisabetta M.	Verona, Nuovo Teatro dell'Accademia Filarmonica	<i>Adriano in Siria</i> , dramma per musica di Pietro Metastasio; mus. «De' più celebri e famosi Autori»	Compositore: Salomone detto di Vienna	1760
Primo ballerino con Elisabetta Morelli (tra loro anche Elisabetta e Angelo Lolli)	Bologna, Teatro Formagliari	<i>La buona figliuola</i> , dramma giocoso per musica di Carlo Goldoni; mus. Niccolò Piccini	Compositore: Francesco Souter	1760- 1761

Ruolo	Luogo	Opera	Balli	Anno
Presumibilmente Prima Grottesca con Gennaro Magri	Padova, Teatro Nuovo	<i>La Zenobia</i> , dramma per musica di Pietro Metastasio; mus. Giovanni Battista Pescetti	Compositore: Marco Antonio Misoli	1761
Primo grottesco con Elisabetta Morelli. I primi ballerini sono Antonio Terrade [sic] e Lucia Lolli	Firenze, Teatro di via della Pergola	<i>Il Demetrio</i> di Pietro Metastasio, mus. Anonimo	Compositore: Monsieur Antoine Terrades Primo ballo: <i>Il ratto di Proserpina</i> Secondo ballo: <i>La tuelette di Venere</i>	1763
Ballerino <i>fuori dei concerti</i> con Angela Ricci	Venezia, Teatro di San Benedetto	<i>La Nitteti</i> , dramma per musica di Pietro Metastasio, mus. Giuseppe Sarti	Compositore: Vincenzo Galeotti Senza nome	1765
Ballerino fuori concerti con Anna M. Elisabetta M. balla con Magri	Napoli, Teatro di San Carlo	<i>Creso</i> , dramma per musica	Compositore: Gennaro Magri Primo ballo: <i>Arrivo di viaggiatori nella posta di Vienna</i> Secondo ballo: <i>Assalto di corsari lapponesi</i> Terzo ballo: <i>Di diversi caratteri</i>	1765
Ballerino fuori concerti con Margherita M. Elisabetta M. Prima Grottesca fuori concerti con Gennaro Magri	Napoli, Teatro di San Carlo	<i>Lucio Vero</i> , dramma per musica di Apostolo Zeno; mus. Antonio Sacchini	Compositore: Gennaro Magri Primo ballo: <i>Un Calzolaio un Ferraro, ed un Falegname</i> Secondo ballo: « <i>In un bosco da Pastori, e Pastorelle si celebrava festa di Silvano</i> » Terzo ballo: « <i>Per solennizzare le nozze di Lucio Vero</i> »	1766

Ruolo	Luogo	Opera	Balli	Anno
Fuori concerti con Margherita M. fuori dai concerti. Elisabetta prima grottesca con Gennaro Magri	Napoli, Teatro di San Carlo	<i>Il Gran Cid</i> , dramma per musica di Gioacchino Pizzi; mus. Niccolò Piccinni	Compositore: Gennaro Magri Primo ballo: <i>Di Spagnoli e Mori</i> Secondo ballo: <i>Si Zingari e Scozzesi</i> Terzo ballo: <i>Dagli amici di Rodrigo</i>	1766
Ballerino fuori concerti con Margherita Morelli; Elisabetta è prima grottesca.	Napoli, Teatro di San Carlo	<i>Bellerofonte</i> , dramma per musica di Giuseppe Bonelchi; mus. Josef Mysliveček	Compositore: Gennaro Magri Accurata nota dei balli Primo ballo: <i>Un Bassà turco</i> Secondo Ballo: <i>Pantomimo tra Pulcinello, Arlecchino e Coviello</i> .	1767
Ballerino fuori concerti con Margherita M. Elisabetta è prima grottesca fuori c. con Magri	Napoli, Teatro di San Carlo	<i>Ipermestra</i> , dramma per musica di Pietro Metastasio; mus. Gian Francesco de Majò	Compositore: Onorato Viganò Primo ballo: <i>Ballo de' popoli tributari del re d'Argo, che festeggiano le imminenti nozze d'Ipermestra sua figlia</i> Secondo ballo: <i>Ballo di scultori</i> Terzo ballo: <i>Il sofà tradito</i>	1768
Balla fuori concerti con Margherita M. Elisabetta M. Prima Grottesca fuori concerti con Gennaro Magri	Napoli, Teatro di San Carlo	<i>Artaserse</i> . Dramma per musica di Pietro Metastasio; mus. Niccolò Piccinni	Compositore: Onorato Viganò Primo ballo: <i>Passaggio di alcune Truppe Moscovite</i> Secondo ballo: <i>Vecchi delusi ne' loro sponsali, per virtù d'un Libro Maggico [sic]</i>	1768

Ruolo	Luogo	Opera	Balli	Anno
Balla fuori concerti	Napoli	<i>L'Olimpiade</i> di P. Metastasio, dramma per musica; mus. D. Pasquale Cafaro	Compositore: Onorato Viganò Ballo primo: <i>ritorno di alcuni Montagnari alle di loro capanne, ed abitazioni rurali.</i> Ballo secondo: <i>Il Convitato di Pietra, o sia Don Giovanni Tenorio</i> Ballo terzo: <i>Pastori e Pastorelle, che uniscono al Coro della scena IV dell'Atto primo, intrecceranno allegria danza; e questo terzo ballo si farà in essa Scena IV</i>	1769
Ballerino con Angiola Ricci Cesari	Milano, Regio Ducal Teatro	<i>Mitridate re di Ponto</i> , dramma per musica di Vittorio Amedeo Cigna-Santi (da Pavini e Racine); mus. Wolfgang Amadeus Mozart	Compositore: Francesco Caselli Primo ballo: <i>Il giudizio di Paride</i> Secondo ballo: <i>Il Trionfo della Virtù a fronte d'Amore</i> Terzo ballo: <i>Nozze d'Aspasia e Imene</i>	1771
Ballerino con Angiola Ricci Cesari	Milano, Regio Ducal Teatro	<i>La Nitteti</i> , dramma per musica di Pietro Metastasio, mus. Carlo Monza	Compositore: Francesco Caselli Primo ballo: <i>Festa de' Matalotti su la spiaggia del Mare per l'arrivo del loro Capitano</i> Secondo ballo: <i>Villaggio Tedesco, che si tramuta in una Sala di Ballo. Slittata in Maschera, che termina in una Festa da Ballo</i> Terzo Ballo: <i>Terzo Ballo Chinese</i>	1771

Ruolo	Luogo	Opera	Balli	Anno
Primo ballerino grottesco con Elisabetta M. e Riccardo Bleck. Con Charles Le Picq e Anna Binetti primi ballerini seri	Milano, Regio Ducal Teatro	<i>Sismano nel Mogol</i> , dramma per musica di Giovanni de Gamerra; mus. Giovanni Paisiello	Compositore: Charles Le Picq Primo ballo: <i>Medea, e Giasone</i> Secondo ballo: <i>Accampamento di Spagnuoli</i> Terzo ballo: <i>La Giaccona</i>	1773
Primo ballerino grottesco con Riccardo Bleck ed Elisabetta M.	Milano, Regio Ducal Teatro	<i>Lucio Silla</i> , di Giovanni De Gamerra; mus. Wolfgang Amadeus Mozart	Compositore: Charles Le Picq (primo e terzo ballo), Giuseppe Salamoni [<i>vic</i>] di Portogallo	1773
Primo ballerino grottesco fuori concerti con Elisabetta M.	Venezia, Teatro di San Benedetto	<i>Ipemestra</i> , dramma per musica di Pietro Metastasio; mus. Johann Gottlieb Nauman	Compositore: Monsieur Antoine Trancard Primo ballo: <i>Il Ratto di Proserpina</i> <i>ballo eroico</i> Secondo ballo: <i>Divertimento campestre</i>	1774

* Molto accurata la descrizione delle scene
del primo ballo

Margherita Morelli (Margarita /Marguerite /Malgherita /Margerita)

Ruolo	Luogo	Opera	Balli	Anno
Ballerina menzionata per seconda, con Al-vise Taolato, dopo Giovanna Grisellini detta la Tintoretta. Al quinto posto Elisabetta e Domenico M.	Venezia, Teatro Grimani di S. Samuele	<i>Il filosofo di Campagna</i> , dramma giocoso per musica di Carlo Goldoni; mus. Bal- dassarre Galuppi	Compositore: Domenico Cupis detto Patà, Giovanni Guidetti	1754
Ballerina menzionata per seconda con Al-vise Tolato (la prima è Giovanna Grisellini detta la Tintoretta, poi Anna Lapis, Felice [sic] Bonomi). Elisabetta M. ultima	Venezia, Teatro Grimani di S. Samuele	<i>Li matti per amore</i> , dramma giocoso per musica di Carlo Goldoni; mus. Gioacchino Cocchi	Compositore: Giovanni Guidetti	1754
Ballerina con Pietro Marvardi. Qui è indi-cata prima di Elisabetta. I primi in elenco sono Margherita Grisellini detta la Tentoreta e Carlo Sabioni	Venezia, Teatro Vendramin di S. Salvatore nella Fiera dell'Ascensione	<i>Tigrane</i> , dramma per mu-sica di Francesco Silvani e Pietro Antonio Bernardoni; mus. Anonimo	Compositore: Francesco Sabioni	1755
Ballerina menzionata al primo posto (con Giacomina Bonomi ed Elisabetta M.). Tre donne in tutto)	Trieste, Teatro della città	<i>Lo speciale</i> , dramma gioco-so per musica di Carlo Gol-doni; mus. Vincenzo Palla-vicini e Domenico Fischietti	Compositore: Giovanni Battista Nichili	1755
Ballerina con Elisabetta e Domenico M.	Trieste, Teatro San Pietro	<i>L'Orazio</i> , dramma giocoso per musica di Antonio Pa-lomba; mus. Anonimo	Compositore: Giovanni Battista Nichili	1756
Ballerina con Elisabetta M., Giacomina Bo-nomi, Giovanni Battista Nichili, Giuseppe Forti, Domenico M.	Bergamo	<i>Il filosofo di Campagna</i> , dramma giocoso per musica di Carlo Goldoni; mus. Bal- dassarre Galuppi	Compositore: Giovanni Battista Nichili	1756

Ruolo	Luogo	Opera	Balli	Anno
Ballerina menzionata al primo posto (dopo Giacomina Bonomi ed Elisabetta M.)	Trieste, Teatro San Pietro	<i>Il Conte Caramella</i> , dramma giocoso per musica di Carlo Goldoni; mus. Baldassarre Galuppi	Compositore: Giovanni Battista Nichili	1756
Ballerina menzionata al primo posto (con Margherita M. e Giacomina Bonomi).	Trieste	<i>Li tre cicisbei</i> , dramma gio- coso per musica di Carlo Antonio Vasini; mus. Nata- le Resta	Compositore non indicato ma probabilmente Giovanni Battista Nichili come sopra (tra i danzatori)	1756
Ballerina menzionata al primo posto con Bartolomeo Cambi. Al secondo posto Elisabetta M. con Dome- nico M.	Milano, Regio Ducal Teatro	<i>Il conte Chicchera</i> , dramma giocoso per musica di Car- lo Goldoni; mus. Giovanni Battista Lampugnani	Compositore: Bartolomeo Cambi	1759
Balla fuori concerti con Vincenzo Galeotti	Bologna, Teatro Formagliari	<i>La buona figliuola</i> , dramma giocoso per musica di Carlo Goldoni; mus. Niccolò Pic- cinni	Compositore: Francesco Souter	1760- 1761
Ballerina fuori concerti con Domenico M. Elisabetta M. Prima Grottesca fuori con- certi con Gennaro Magri	Napoli, Teatro di San Carlo	<i>Lucio Vero</i> , dramma per musica di Apostolo Zeno; mus. Antonio Sacchini	Compositore: Gennaro Magri Primo ballo: <i>Un Calzolaio un Ferraro, ed un Falegname</i> Secondo ballo: <i>«In un bosco da Pastori, e Pastorelle si celebra festa di Silvano»</i> Terzo ballo: <i>«Per solennizzare le mozze di Lucio Vero»</i>	1766

Ruolo	Luogo	Opera	Balli	Anno
Fuori concerti con Domenico M. fuori dai concerti. Elisabetta prima grottesca con Gennaro Magri	Napoli, Teatro di San Carlo	<i>Il Gran Cid</i> , dramma per musica di Gioacchino Pizzi; mus. Niccolò Piccinni	Compositore: Gennaro Magri Primo ballo: <i>Di Spagnoli e Mori</i> Secondo ballo: <i>Di Zingari e Scozzesi</i> Terzo ballo: <i>Dagli amici di Rodrigo</i>	1766
Il ruolo non si vince in quanto la disposizione dei nomi dei danzatori è posta in senso circolare, probabilmente per dare la stessa importanza a tutti, viste le personalità coinvolte. Danzano con lei, tra gli altri, Giuseppe Salomoni, Onorato Viganò e Maria Ester Viganò. Il suo nome compare vicino a quello di Elisabetta in posizione molto visibile.	Napoli, Teatro di San Carlo	<i>Lucio Papirio dittatore</i> , dramma per musica di Apostolo Zeno, mus. Giovanni Paisiello	Compositore: Giuseppe Salomoni di Portogallo Primo ballo: <i>Festa e convito alla cinese</i> [non c'è titolo vero e proprio ma una piccola didascalia] Secondo ballo: <i>Arianna abbandonata</i> [non c'è titolo vero e proprio ma una piccola didascalia]	1767
Ballerina fuori concerti con Domenico Morrelli; Elisabetta è prima grottesca.	Napoli, Teatro di San Carlo	<i>Bellerofonte</i> , dramma per musica di Giuseppe Bonelchi; mus. Josef Mysliveček	Compositore: Gennaro Magri Accurata nota dei balli Primo ballo: <i>Un Bassà turco</i> Secondo Ballo: <i>Pantomimo tra Pulcinello, Arlecchino e Coviello</i>	1767
Ballerina fuori concerti con Domenico M. Elisabetta è prima grottesca fuori c. con Magri.	Napoli, Teatro di San Carlo	<i>Ipermestra</i> , dramma per musica di Pietro Metastasio; mus. Gian Francesco de Majò	Compositore: Onorato Viganò Primo ballo: <i>Ballo de' popoli tributari del re d'Argo, che festeggiano le imminenti nozze d'Ipermestra sua figlia</i> Secondo ballo: <i>Ballo di scultori</i> Terzo ballo: <i>Il sofà tradito</i>	1768

Ruolo	Luogo	Opera	Balli	Anno
Ballerina fuori concerti con Domenico M. Elisabetta M. <i>Prima Grottesca fuori concerti</i> con Gennaro Magri	Napoli, Teatro di San Carlo	<i>Artaserse</i> . Drama per musica di Pietro Metastasio; mus. Niccolò Piccini	Compositore: Onorato Viganò Primo ballo: <i>Passaggio di alcune Truppe Moscovite</i> Secondo ballo: <i>Vecchi delusi ne' loro sponsali, per virtù d'un Libro Maggico [sic]</i>	1768
Balla fuori concerti	Napoli	<i>L'Olimpiade</i> di P. Metastasio, drama per musica; mus. D. Pasquale Cafaro	Compositore: Onorato Viganò Ballo primo: <i>ritorno di alcuni Montagnari alle di loro capanne, ed abitazioni rurali</i> Ballo secondo: <i>Il Convitato di Pietra, o sia Don Giovanni Tenorio</i> Ballo terzo: <i>Pastori e Pastorelle, che uniscono al Coro della scena IV dell'Atto primo, intrecceranno allegria danza; e questo terzo ballo si farà in essa Scena IV</i>	1769
Prima ballerina con Vincenzo de Bustis detto Ravaschiello.	Ferrara	<i>La figlia ubbidiente</i> , drama giocoso per musica di Carlo Goldoni; mus. Carlo Bosi	Compositore: Vincenzo de Bustis detto Ravaschiello	1780

Cosimo Morelli

Ruolo	Luogo	Opera	Balli	Anno
Ballerino fuori concerto (<i>en travesti</i>)	Roma, Teatro delle Dame	<i>La Niteti</i> , dramma per musica di Pietro Metastasio; mus. Carvalho João de Sousa	Compositore: Francesco Salomoni di Vienna Primo ballo: <i>Atalanta e Ippomene</i> [<i>Gara nel corso di Atalanta</i>] Secondo ballo: <i>I Cacciatori burlati dalle Zingare</i>	1766
Ballerino fuori concerti con Girolama Saglioni	Venezia, Teatro Vendramino di S. Salvatore	<i>Semiramide</i> , dramma per musica di Pietro Metastasio, mus. Giuseppe Sarti	Compositore: Domenico Ricciardi	1768
Coreografo	Torino, Teatro Carignano	<i>L'amore senza malizia</i> , dramma giocoso per musica di Pietro Chiari, mus. Bernardo Ottani	Compositore del primo ballo: Cosimo Morelli <i>L'istoria d'Aci e Galatea</i> Compositore del secondo ballo: Giuseppe Cambi <i>Il Vaxel, o sia Un giardino di Londra</i>	1768 autunno
Coreografo	Verona	<i>Vologeso</i> , dramma per musica di Apostolo Zeno, mus. Giuseppe Sarti	Compositore: Cosimo Morelli	1769 carnevale
Coreografo	Milano, Regio Ducal Teatro	<i>La cameriera astuta</i> , mus. Alessandro Felici	Compositore: Cosimo Morelli Primo ballo: <i>Gli amori di Elmira e Tamiro interrotti da due satiri</i> Secondo ballo: <i>Un apparecchio pescareccio sopra la spiaggia del mare; combattimento navale e poscia discesa dei combattenti sul lido con diverse azioni, che intrecciano il ballo</i>	29 luglio 1769

Ruolo	Luogo	Opera	Balli	Anno
Coreografo e primo ballerino con Anna M. Salamoni (Salamoni Morelli)	Venezia, Teatro San Salvatore	<i>Ruggiero</i> , dramma per musica di Caterino Mazzolà, mus. Pietro Alessandro Guglielmi	Compositore: Cosimo Morelli Balli	3 maggio 1769
Coreografo e primo ballerino con Nina Salamoni (Anna Salamoni Morelli)	Milano, Regio Ducal Teatro	<i>La buona figliuola</i> , dramma giocoso di Carlo Goldoni, mus. Niccolò Piccinni	Compositore: Cosimo Morelli Balli	1769 autunno
Coreografo e primo ballerino con Anna Salomoni Morelli	Bologna, Teatro Formagliari	<i>L'incognita perseguitata</i> , dramma giocoso per musica di Giuselle Petrosellini, mus. Niccolò Piccinni	Compositore dei balli del primo atto: Cosimo Morelli Primo ballo: <i>Gli amori di Elmira e Tamiro interrotti da due satiri</i> Compositore dei balli del secondo atto: Vincenzo Piatoli Secondo ballo: <i>Danza di paesani e paesane aspettando l'arrivo della Sposa d'uno di loro [...]</i>	1769 autunno
Coreografo e primo ballerino con Nina Salamoni (Anna Salomoni Morelli)	Milano, Regio Ducal Teatro	<i>L'impresa d'opera</i> , dramma giocoso di Bortolomeo Cavalieri, mus. Pietro Alessandro Guglielmi	Compositore: Cosimo Morelli <i>Favola di madame Carpillon e del Re fortunato</i> (due balli fondati su)	4 ottobre 1769
Coreografo	Mantova, Regio-Ducal Teatro Vecchio	<i>Il Demetrio</i> , dramma per musica di Pietro Metastasio, mus. Johann Adolf Hasse	Compositore: Cosimo Morelli Primo ballo: <i>Gli amori di Elmira e Tamiro</i> Secondo ballo: <i>Gli europei viaggiatori, gettati [...]</i>	26 dicembre 1769

Ruolo	Luogo	Opera	Balli	Anno
Ballerino fuori dai concerti	Padova, Fiera del Santo		Compositore del primo ballo: Charles Le Picq Compositore del secondo ballo: Francesco Caselli	1770
Coreografo e primo ballerino con Anna Maria Morelli	Bologna, Teatro Formagliari	<i>La locandiera di spirito</i> , dramma giocoso per musica, mus. Niccolò Piccinni	Compositore: Cosimo Morelli Balli	1770 autunno
Coreografo e ballerino con Anna Maria Morelli	Bologna, Teatro Formagliari	<i>L'impresa d'opera</i> , dramma giocoso di Bortolomeo Cavalieri, mus. Pietro Alessandro Guglielmi	Compositore: Cosimo Morelli <i>Ergasto ed Erulita resi trastullo di Cupido</i>	1770 autunno
Coreografo	Livorno, Teatro San Sebastiano	<i>Alessandro nelle Indie</i> , dramma per musica di Pietro Metastasio, mus. Antonio Sacchini, Alessandro Felici	Compositore: Cosimo Morelli Balli	1771 carnevale
Coreografo e ballerino con Anna Salamoni (Salomoni) Morelli	Mantova	<i>Demofoonte</i> , di Pietro Metastasio, mus. Tommaso Traetta	Compositore: Cosimo Morelli Primo ballo: <i>Il ratto di Proserpina</i> Secondo ballo: <i>Festa cinese</i>	1770
Coreografo e ballerino con Anna Salamoni (Salomoni) Morelli	Torino, Teatro Carignano	<i>La mulinarella</i> , dramma giocoso per musica, mus. Niccolò Piccinni	Compositore: Cosimo Morelli Balli	1771 primavera
Coreografo e ballerino con Anna Salamoni (Salomoni) Morelli	Torino, Teatro Carignano	<i>L'amore artigiano</i> , dramma giocoso di Carlo Goldoni, mus. Florian Leopold Gassmann	Compositore: Cosimo Morelli Balli	1771 primavera
Coreografo	Genova, Teatro Sant'Agostino	<i>La buona figliuola</i> , dramma giocoso di Carlo Goldoni, mus. Niccolò Piccinni	Compositore: Cosimo Morelli Primo ballo: <i>Il convitato di pietra</i> Secondo ballo: <i>La mascherata</i>	1772 carnevale

Ruolo	Luogo	Opera	Balli	Anno
Coreografo e ballerino con Anna Salamoni (Salomoni) Morelli	Genova, Teatro Sant'Agostino	<i>La lavandara</i> , dramma giocoso per musica di Pietro Chiari, mus. Niccolò Piccinni	Compositore: Cosimo Morelli Primo ballo: <i>Sala Regia. Le Campagne abbattute da Eolo, e ristabilite da Flora.</i> Secondo ballo: <i>Campagna con Casino. Festa rustica in Campagna</i>	1772 carnevale
* Qui Cosimo Morelli è espressamente detto di Firenze				
Coreografo e ballerino con Anna Salamoni (Salomoni) Morelli	Praga, Regio Teatro	<i>Ezio</i> , dramma per musica di Pietro Metastasio, mus. Giuseppe Gazzaniga	Compositore: Cosimo Morelli Balli	1772 autunno
Coreografo e ballerino con Anna Salamoni (Salomoni) Morelli	Praga, Regio Teatro	<i>Tito Manlio</i> , dramma per musica di Gaetano Roccaforte, mus. Pietro Alessandro Guglielmi	Compositore: Cosimo Morelli Balli	1772 autunno
Coreografo e ballerino con Anna Salamoni (Salomoni) Morelli	Praga, Regio Teatro	<i>Artaserse</i> , dramma per musica di Pietro Metastasio, mus. Giovanni Paisiello	Compositore: Cosimo Morelli Balli	1773 carnevale
Coreografo e ballerino con Anna Salamoni (Salomoni) Morelli	Praga, Regio Teatro	<i>Semiramide riconosciuta</i> , dramma per musica di Pietro Metastasio, mus. Giuseppe Sarti	Compositore: Cosimo Morelli Balli	1773 carnevale
Coreografo e ballerino con Anna Salamoni (Salomoni) Morelli	Praga, Regio Teatro	<i>La contessina</i> , dramma giocoso per musica di Francesco Coltellini, mus. Marcello Bernardini	Compositore: Cosimo Morelli Balli	1774 carnevale
Coreografo	Dresda, Piccolo Teatro	<i>La vera costanza</i> , dramma giocoso per musica di Francesco Puttini, mus. Pasquale Anfossi	Compositore: Cosimo Morelli Balli	15 febbraio 1777
Coreografo	Dresda, Piccolo Teatro	<i>Le gelosie villane</i> , dramma giocoso per musica di Tommaso Grandi, mus. Giuseppe Sarti	Compositore: Cosimo Morelli Balli	14 gennaio 1778

Ruolo	Luogo	Opera	Balli	Anno
Coreografo	Dresda, Piccolo Teatro	<i>Isabella e Rodrigo, o sia la costanza in amore</i> , dramma giocoso per musica di Giovanni Bertati, mus. Pasquale Anfossi	<i>Acis e Glatea</i> <i>Le vendemmie</i> <i>Il ratto vendicato</i> <i>Il contadino felice ed infelice</i>	1778 carnevale
Coreografo	Palermo, Teatro di Santa Cecilia	<i>Il matrimonio per inganno, ovvero Due Castrini</i> , dramma giocoso per musica di Giovanni Greppi, mus. Ferdinando Robuschi, Ferdinando Rutini	Compositore: Cosimo Morelli Primo ballo eroico-pantomimo: <i>Adone e Venere</i> Secondo ballo di carattere: <i>Li zingari puniti dai soldati</i> Musiche dei balli: Giuseppe Cappelletti	1793 aprile
Coreografo	Palermo, Teatro di Santa Cecilia	<i>Lo sposalizio segreto</i> , dramma giocoso per musica di Giovanni Bertati, mus. Domenico Cimarosa	Compositori: Cosimo Morelli e Giuseppe Cappelletti <i>Viuzia il tiranno, ovvero I misfatti puniti</i> <i>ballo tragico-episodico-morale in cinque atti</i>	1793 autunno
Coreografo e primo ballerino con Teresa Chelli * Libretto con descrizioni molto accurate	Firenze, Teatro della Pergola	<i>La vedova ruggiratrice, o siano I due sciocchi delusi</i>	Compositore: Cosimo Morelli <i>Gli zingari cosacchi depressi dagli Uliani</i> , ballo comico pantomimo	21 aprile 1794

Ruolo	Luogo	Opera	Balli	Anno
Coreografo e primo ballerino con Teresa Chelli * Libretto con descrizioni molto accurate	Firenze, Teatro della Pergola	<i>L'avviso ai maritati</i> , dramma giocoso per musica di Francesco Gonnella, mus. Nicolas Isouard	Compositore: Cosimo Morelli <i>La villanella astuta</i>	4 giugno 1794

Veronica Morelli (Veronica Cocchi Morelli)

Ruolo	Luogo	Opera	Balli	Anno
Prima grottesca con Antonio Bossi	Torino, Teatro di S. A. Serenissima il sig. Principe di Carignano	<i>La finta giardiniera</i> , dramma giocoso per musica di; mus. Pasquale Anfossi	Compositore: Francesco Clerico Primo ballo: <i>Diana ed Endimione</i> Secondo ballo: <i>La vendemmia</i>	1777
Prima grottesca con Pietro Gianfaldoni	Firenze, Teatro di via del Cocomero	<i>Lo zotico incivilito</i> , dramma giocoso per musica	Compositore: Francesco Clerico Ballo: <i>Zemira e Azor</i>	1778
Prima grottesca fuori certi con Domenico Calcina	Venezia, Teatro Giustiniani in S. Moisè	<i>Azore di Kibinga</i> , dramma giocoso di Giovanni Bertati, mus. Pasquale Anfossi	Compositore: Antonio Mariani	1779
Prima grottesca fuori certi con Domenico Calcina	Venezia, Teatro Giustiniani in S. Moisè	<i>Le nozze in contrasto</i> , dramma giocoso per musica di Giovanni Bertati, mus. Giovanni Valentini	Compositore: Antonio Mariani	1779 autunno
Prima grottesca fuori certi con Domenico Calcina	Venezia, Teatro Giustiniani in S. Moisè	<i>Il bon ton</i> , dramma giocoso per musica di Joseph Schuster	Compositore: Antonio Mariani	1780 carnevale

Ruolo	Luogo	Opera	Balli	Anno
Prima grottesca con Giuseppe Marconi	Venezia, Giustiniani in S. Moisé	<i>Li rivali ridicoli</i> , dramma giocoso per musica di Giovanni Bertati, mus. Michele Mortellari	Compositore: Vincenzo Monari	1780 autunno
Ballerina fuori concerti con Pietro Franchi, Elena Fusi.	Venezia, Teatro Giustiniani in San Moisé	<i>Le due sorelle incognite</i> , dramma giocoso per musica di Giovanni Bertati; mus. Antonio Calegari	Compositore: Gaspare Ronzi Ballo pantomimo <i>L'Ircana in Julfa</i>	1783
Prima grottesca a vicenda con Maddalena Magagnini, Giuseppe Capelletti, Stefano Magagnini (nomi disposti lungo la conferenza di un cerchio con al centro un putтино).	Verona, Teatro dell'Accademia Filarmonica	<i>Una Cosa rara o sia bellezza ed onestà</i> , dramma giocoso per musica di Lorenzo Da Ponte; mus. Vicente Martín y Soler	Compositore: Giacomo Gentili, Stefano Magagnini	1788

Ferdinando Morelli

Ruolo	Luogo	Opera	Balli	Anno
Ballerino di concerto. Tra i primi ballerini seri Filippo Taglioni e Luigia Taglioni Doubour [<i>sic</i>]	Venezia, Gran Teatro La Fenice	<i>L'ira di Achille</i> , dramma serio di Paolo Pola, mus. Francesco Basili; mus. Dei balli Nicola Vaccai	Compositore: Pietro Angiolini Primo ballo: <i>Camma regina di Galazia</i> , ballo tragico in cinque atti Secondo ballo: <i>La fontana della gioventù</i> , <i>fabba mimica d'un atto solo</i>	1817
Ballerino di concerto. Tra i primi ballerini seri Filippo Taglioni e Luigia Taglioni Doubour [<i>sic</i>]	Venezia, Gran Teatro La Fenice	<i>Le Danaidi romane</i> di Antonio Simone Sografi, mus. Stefano Pavesi	Compositore: Pietro Angiolini <i>Almaric ed Elisene</i> , ballo pantomimico in cinque atti	1817

Anna Morelli (Anna Salomoni)¹ —————> v. Cosimo Morelli

Ruolo	Luogo	Opera	Balli	Anno
Ballerina fuori concerti con Domenico M. Elisabetta M. balla con Magri.	Napoli, Teatro di San Carlo	<i>Creso</i> , dramma per musica di Gioacchino Pizzi, mus. Antonio Sacchini	Compositore: Gennaro Magri. Primo ballo: <i>Arrivo di viaggiatori nella posta di Vienna</i> Secondo ballo: <i>Assalto di corsari lapponesi</i> Terzo ballo: <i>Di diversi caratteri</i>	1765, 4 novembre

Teresa Morelli De Kurtz²

Ruolo	Luogo	Opera	Balli	Anno
Prima ballerina con Gennaro Magri	Napoli, Teatro di San Carlo			1757
Cantante	Venezia, Teatro San Cassiano	<i>La morte di Dimone, o sia L'innocenza vendicata</i> , dramma serio-giocosso per musica di Giuseppe De Kurtz, mus. Antonio Tozzi		1763

¹ Per gli anni 1769 al 1774 si veda la tabella relativa a Cosimo Morelli.
² Appare nelle lettere del Conte Firmian al conte Giacomo Durazzo, cfr. P. MAIONE, *Nuove indagini sulla scena napoletana ai tempi del soggiorno di Gennaro Magri. Contratti, musiche, abbatimenti*, in *Il virtuoso grottesco*, cit., p. 105. Cantante e danzatrice attiva tra il 1751 e il 1764.

Bibliografia

- R. ALBANO, *La danza al Real Teatro di San Carlo sotto Carlo di Borbone. Il primo decennio di Angelo Carasale a Domenico Barone di Liveri*, in *Carlo di Borbone. Un sovrano nel mosaico culturale d'Europa*, a cura di L. CERULLO, Napoli, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 2017.
- R. ALBANO, *Salvatore Viganò e l'attività al Teatro del Fondo di Napoli*, «Danza e Ricerca. Laboratorio di Studi, Scritture, Visioni», X, 2018, 10, pp. 11-36.
- R. ALBANO, *Salvatore Viganò e la "Clotilde" napoletana*, in *Danza e ballo a Napoli: un dialogo con l'Europa (1806-1861)*, a cura di P. MAIONE e M. VENUSO, Napoli, Turchini Edizioni, 2021.
- R. ALBANO, N. SCAFIDI, R. ZAMBON, *La danza in Italia. Dal XVIII secolo ai giorni nostri*, a cura di F. PAPPACENA, Roma, Gremese, 1998.
- A. ASCARELLI, *Barbara Campanini*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1974, vol. 17, [https://www.treccani.it/enciclopedia/campanini-barbara-detta-la-barberina_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/campanini-barbara-detta-la-barberina_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 30 giugno 2025).
- E. BADURA-SKODA, *The Influence of the Viennese Popular Comedy on Haydn and Mozart*, in *Proceedings of the Royal Musical Association*, Taylor & Francis, 1973-1974, vol. C, https://www.jstor.org/stable/pdf/766183.pdf?refreqid=fastlydefault%3A37ccabfd4422c0fc2fb95b4962d23992&ab_segments=&initiator=&acceptTC=1 (ultimo accesso: 19 febbraio 2025).
- Il ballo pantomimo. Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, a cura di C. LOMBARDI, Torino, Paravia Scriptorium, 1998.
- S. BONGIOVANNI, *Gennaro Magri. A Grotesque Dancer on the European Stage*, in *The Grotesque Dancer, on the Eighteenth-Century Stage*, a cura di R. HARRIS WARRIK e B.A. BROWN, Madison Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2005.
- Corago. Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900*, <http://coragolod1.ing.unibo.it:8080/corago/resource/RESPONS/IDCAN1535306/html> (ultimo accesso: 30 giugno 2025).
- B. CROCE, *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, a cura di G. GALASSO, Milano, Adelphi, 1992.
- The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage*, a cura di R. HARRIS WARRIK e B. A. BROWN, Madison Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2005.
- K. KUZMICK HANSELL, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. BIANCONI e G. PESTELLI, V. *La spettacolarità*, Torino, EDT Musica, 1988, pp. 177-306.
- Il libretto di ballo. Riflessioni storiche e teoriche in omaggio ad Alberto Testa*, a cura di P. VEROLI e M. SCARPULLA, Roma, Massimiliano Piretti, 2017.
- C. LOMBARDI, *I trattati di danza in Italia nel Settecento*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2001.
- P. MAIONE, *Nuove indagini sulla scena napoletana ai tempi del soggiorno di Gennaro Magri. Contrati, musiche, abbattimenti*, in *Il virtuoso grottesco. Gennaro Magri Napoletano*, a cura di A.B. FABBRICATORE, Roma, Aracne, 2020.

- S. ONESTI, *Il gesto tra messinscena e critica. Studi sulla danza e sul teatro di società nel secondo Settecento*, Padova, Esedra Editrice, 2019.
- S. ONESTI, «Un ballo senza ballo»: Salvatore Viganò e il coreodramma, «Il castello di Elsinore», XXIII, 2020, 81, pp. 49-60.
- S. ONESTI, *Muzzarelli coreografo dall'Italia a Vienna: continuità o rottura?*, in *I quaderni del San Pietro a Majella*, a cura di A. Caroccia e P. Maione, Napoli, Edizioni San Pietro a Majella, 2020, pp. 119-127.
- S. ONESTI, *Raccolta di avvisi e articoli su Onorato Viganò e la sua famiglia tratti dalla «Gazzetta Urbana Veneta»*, «Danza e Ricerca. Laboratorio di Studi, Scritture, Visioni», XII, 2020, 12, pp. 331-370.
- S. ONESTI, *Gasparo Angiolini tra Vienna e l'Italia. Antologia di libretti*, Benevento, Kinetès Edizioni, 2022.
- C. PAGNINI, *Il balletto 'riformato': Gasparo Angiolini e la codificazione della danza teatrale moderna, in Danza e teatro. Storie, poetiche, pratiche e prospettive di ricerca*. Atti del convegno di studi dedicato a Silvana Sinisi ed Eugenia Casini Ropa (Bologna, 24-25 settembre 2009), Acireale-Roma, Bonanno 2011.
- C. PAGNINI, «Des soeurs sans jalousie»: danza, musica e poesia nelle riflessioni dei riformatori del ballo pantomimo Gasparo Angiolini e Jean-Georges Noverre, in *La double séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire / La musica sulla scena teatrale e letteraria*, a cura di M. LANDI, Firenze, Firenze University Press, 2017.
- F. PAPPACENA, *Le 'Lettres sur la danse' di Noverre. L'integrazione della danza tra le arti imitative*, «Acting Archives Review», supplement 9, 2011, pp. 1-32.
- F. PAPPACENA, *Per una storia della danza. Danza francese e/o italiana? Ripensare il Settecento*, «Acting Archives Review», V, 2015, 9, pp. 84-156.
- T. PLEBANI, *Un secolo di sentimenti. Amori e conflitti generazionali nella Venezia del Settecento*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2012.
- E. RANDI, *Pittura vivente. Jean-Georges Noverre e il ballet d'action*, Venezia, Corbo e Fiore, 1989.
- Ritorno a Viganò*, a cura di J. SASPORTES e P. VEROLI, Roma, Aracne, 2017.
- D. RIGHINI, *Cosimo Morelli*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2012, vol. LXXVI, [https://www.treccani.it/enciclopedia/cosimo-morelli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cosimo-morelli_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 10 febbraio 2025).
- M. VENUSO, *Compositori europei per le scene napoletane nella seconda metà del Settecento*, a cura di A. ROMAGNOLI e L. TUFANO, Napoli, Turchini Edizioni, 2024.
- M. VENUSO, *La danza a Napoli al tempo di Jommelli: Onorato Viganò e questioni contrattuali*, in *l'Europa di Jommelli. Alchimie settecentesche di un «gran maestro» e «potentissimo mago»*, a cura di P. MAIONE e P. VITI, Baronissi, Edizioni Falaut (in preparazione).
- Il virtuoso grottesco. Gennaro Magri Napoletano*, a cura di A. B. FABBRICATORE, Roma, Aracne, 2020.

Piermario Vescovo
I denti e le dita.
Sul ‘genio’ di Antonio Sacco*

1. Il titolo del presente intervento evoca due termini di paragone messi in campo da Giuseppe Baretti, uno dei pochi italiani del XVIII secolo (anzi dei pochi uomini di cultura in generale dell’Europa continentale) a parlare e scrivere l’inglese e, vissuto a Londra, ad avere una conoscenza di prima mano di questa cultura. Le dita sono quelle della sua mano che egli avrebbe dato, rispettivamente una per essere l’autore di un’opera del livello del *Cinna* di Voltaire (dichiarazione che sembra ironica) e due, nemmeno per aver scritto *The Tempest* di Shakespeare, ma solo per aver inventato il carattere di Calibano (quest’ultima pronunciata con tutta serietà): «Je donnerois un doigt de la main pour obtenir le pouvoir d’écrire une pièce égale à celle de *Cinna*: je dis ceci sérieusement. Mais faut-il dire le reste? J’en donnerois deux pour la faculté d’inventer un caractère qui égalât celui de Caliban dans la *Tempête* de Shakespeare». Così nel suo *Discours sur Shakespeare et Monsieur de Voltaire* (1776), che, a proposito di dita, si apriva con questa considerazione: «Il faut convenir que Monsieur de Voltaire a pris d’étranges peines, et s’est donné furieusement du mouvement pour persuader au monde qu’il a l’anglois au bout de ses doigts».¹ Il pamphlet mostra Voltaire maldestro lettore di Shakespeare, per la sua ignoranza dell’inglese, ma soprattutto per i limiti del suo gusto razionale e regolistico.

Il paragone con Calibano, qui eletto sopra tutti i personaggi di Shakespeare, era stato pronunciato alcuni anni prima da Baretti in un’altra opera, ma in quel

* Per i miei vari contributi precedenti sull’argomento mi limito qui a ricordare, per un tentativo di ripercorrimiento biografico organico, le due voci dedicate ad Antonio e ad A(n)driana Sacco, rispettivamente per il *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2017, vol. 89, in rete al link: [https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-sacco_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-sacco_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 25 aprile 2025) e per il *Dizionario biografico e tematico delle donne in Italia*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani (in corso di pubblicazione).

¹ G. BARETTI, *Discours sur Shakespeare et Monsieur de Voltaire*, in ID., *Opere*, a cura di F. FIDO, Milano, Rizzoli, 1967, pp. 741 e 790.

caso per conferire un tributo eccezionale a un drammaturgo italiano, ovvero a Carlo Gozzi, e alle sue *Fiabe teatrali*, di cui fu spettatore a teatro a Venezia e lette, ma solo relativamente a un paio di testi, nella redazione manoscritta. Si rilegga, dunque, il passo dell'*Account of the Manners and Customs of Italy* (1768), intervento a difesa della cultura italiana, contro soprattutto Samuel Sharp e l'ap-proccio banalizzante della letteratura di viaggio, ovvero il giudizio che Gozzi conoscerà e citerà (con falsa professione di distanza) servendosi della traduzione in francese di qualche anno dopo:

In the years 1764 and 1765 I have seen acted in Venice ten or twelve of Gozzi's plays, and had even the perusal of two or three of them in manuscript; and no works of this kind ever pleased me so much: so that, when I saw Mr. Garrick there, I lamented that he did not come in carnivaltime, that he might have seen some of them acted, and I am confident he would have admired the originality of Gozz's genius, the most wonderful, in my opinion, next Shakespeare, that ever any age or country produced. The cast of Gozzi's mind leads him to strike out many characters and beings not to be found in nature, like that of Caliban in the *Tempest*; and yet most natural and true like Caliban's. To his astonishing power of invention, so rare amongst modern poets, Gozzi joins great purity and force of language, harmony of versification, intricacy of plot, multiplicity of incidents, probability of catastrophe, variety of decoration, and many other excellencies expected in the modern drama. It is a pity that this author could never be prevailed upon to publish his plays.²

Si può pensare, insomma, che Baretti – almeno a questa altezza e spinto dall'entusiasmo per le realizzazioni sceniche della compagnia Sacco – avrebbe dato due dita della mano anche per essere l'autore di una delle *Fiabe teatrali* di Gozzi.

Quanto alla scommessa dei denti – nel numero di tre – essi sono sempre da lui chiamati a referente in una lettera, ampiamente significativa per la dimensione dei rapporti personali e culturali che essa coinvolge, dall'autore al capocomico e primo attore, ad Antonio Sacco, il grande Truffaldino. Una lettera scritta a Venezia, dove Sacco aveva domicilio, ma inviata a Milano, città in cui egli allora si trovava con la sua compagnia per presentare, appunto, le *Fiabe* di Gozzi al pubblico milanese, il 17 luglio 1764. Essa riguarda la trasmissione di una richiesta da parte di colui che «nell'opinione della Nazione Inglese è il più grande attore che sia oggidì nel mondo», e si riferisce esattamente all'episodio rievocato quattro anni dopo, nella pagina che abbiamo appena citato dell'*Account*

² G. BARETTI, *An account of the Manners and Customs of Italy*, in ID., *Opere*, cit., pp. 628-629 (un paio di piccoli salti, segnalati qui in corsivo, sono reintegrati nel confronto con l'edizione Londra, 1768).

of Italy, dove è coinvolto direttamente l'amico, il grande attore che aveva reso celebre la drammaturgia di Shakespeare sulle scene contemporanee, ovvero David Garrick. La lettera sposta qui completamente sul piano dello spettacolo e della presenza attoriale quanto invece nel testo di data successiva sarà investito e celebrato, nel nome di Gozzi, dal punto di vista dell'invenzione drammaturgica:

Egli è il famoso Garrick, il di cui nome non è possibile che vi sia ignoto, poiché voi siete il Sacchi. Desidera di conoscervi di vista come vi conosce per fama; e lo stesso desiderio scommetterei tre denti l'avete anche voi di conoscer lui; essendo molto naturale che gli uomini singolarmente eccellenti, per generosa invidia se non per altro motivo, abbiano desiderio di vedersi in faccia gli uni gli altri. Ve lo presento dunque con questa mia, lasciando poi alla vostra nobile rivalità l'usarvi reciproche cortesie. Egli ha voluto venire a voi con una mia lettera dopo d'avermi sentito parlare delle vostre facoltà teatrali con entusiasmo, e delle vostre doti personali con affetto. [...] Godetevelo quanto potete, e fategli anche conoscere il nostro bravissimo Tartaglia, onde non gli resti più alcuna teatral cosa da vedere ne' nostri Paesi.³

Si veda anche la lettera dello stesso giorno inviata a Garrick, alla quale, come abbiamo già detto, era unita copia di quella inviata a Sacco:⁴

*Signor Sacchi is still in Milan along with Tartaglia; and inclosed you have a letter that will do for both. But i have a notion you go another way; and it is a great pity, as you will lose an opportunity of seeing two actors not easily to be matched, if I am allowed to judge, after having seen you for teen seasons running.*⁵

2. Il binomio Garrick-Sacco, dall'offerta delle dita in rapporto alla drammaturgia a dalla scommessa dei denti in rapporto al primato attoriale, fa venire ancora in mente, ampliata dal rapporto interpersonale a triplice misura, la graduatoria che Goldoni offrirà, vent'anni dopo, in una celebre, tarda, pagina dei *Mémoires*, in un rendiconto di valore riassuntivo, anzi retrospettivo, riferito, dalla Parigi in cui egli viveva da più di vent'anni, all'intero 'secolo' attoriale europeo. Un breve passo che elegge appunto a rappresentanti dell'arte attorica proprio i due attori citati, insieme al francese Prévile, coinvolgendo dunque Inghilterra, Francia e Italia: «Notre siecle a produit trois grands comédiens presqu'en même tems: Garrick en Angle-

³ G. BARETTI, *Lettere sparse. Supplemento all'epistolario*, in Id., *Opere*, cit., pp. 46-47. Qui e altrove si cita spesso in coppia a Sacco il napoletano Agostino Fiorilli, in arte Tartaglia, considerato il secondo attore per rilievo della compagnia, soprattutto per l'accoppiata, come nella generazione precedente dei Sacco, dove Gaetano e Gennaro, padre e zio di Antonio, recitavano in veneziano e napoletano.

⁴ G. BARETTI, *Epistolario*, a cura di L. PICCIONI, Bari, Laterza, 1911, vol. I, pp. 211-212.

⁵ *Ibid.*

terre, Préville en France, Sacchi en Italie (III, 4)».⁶ Tra parentesi, Garrick, nato nel 1717, quando Goldoni scriveva, era allora da poco morto, nel 1779; Préville, nato nel 1721, morirà nel 1799; Sacco, il più vecchio dei tre, nato nel 1708, morirà tra i due, ottantenne, nel 1788, non molto dopo la pubblicazione dei *Mémoires*.⁷

Una terza e più ampia testimonianza mi sembra, ancora, diventare meglio comprensibile e impiegabile se chiamata in causa assieme alle due appena dichiarate. Si tratta di una pagina di Giacomo Casanova, singolare anzitutto perché essa appare come una pura divagazione dentro a uno scritto che si intitola *Supplimento all'opera intitolata Confutazione della storia del Governo Veneto d'Amelot de la Houssaye*.⁸ Su questa pagina ha meritoriamente richiamato l'attenzione Siro Ferrone,⁹ mentre Anna Scannapieco l'ha pubblicata integralmente, con alcune importanti note, in un saggio dedicato al 'corpo' di Truffaldino.¹⁰ Ferrone ha coinvolto la descrizione casanoviana in rapporto alla commedia che unisce maggiormente le sorti di Sacco e di Goldoni, ovvero *Il servitore di due padroni*, nato dalla commissione che il primo affidò al secondo, allora avvocato a Pisa, di rivedere a sua misura uno scenario composto per la compagnia di Luigi Riccoboni nel 1718 da Jean Pierre des Ours de Mandajors, storico ed erudito che si applicò saltuariamente al teatro.¹¹ La commedia che più in là Goldoni ne ricavò nel 1749, stampata nel 1753, è anche e soprattutto il testo, per

⁶ C. GOLDONI, *Mémoires*, in ID., *Tutte le opere*, a cura di G. ORTOLANI, Milano, Mondadori, 1935, vol. I, p. 454.

⁷ Tra l'altro, il passo rappresenta una delle prime attestazioni, a mia conoscenza, per il ritorno, quasi neologistico, nei decenni seguenti della parola *attore* in italiano: parola, benché latina, sparita dall'uso dell'Europa continentale nell'applicazione alla recitazione e impiegata solo per la sfera legale, ovvero riferita a chi rappresenta qualcuno in tribunale e non a chi rappresenta qualcuno sulla scena, nel periodo in cui, tra il XVI e la fine del XVIII secolo, dominano il campo lemmi come *comico*, *comédien*, *comediante*. Il GDLI riporta le prime attestazioni, assai tarde, con esempi da Tommaso Crudeli e Vittorio Alfieri, manca tuttavia dal dizionario la registrazione di un significato largamente attestato, come corrispettivo di 'personaggio', del resto di diffuso uso goldoniano, e che si trova soprattutto testimoniato dalle liste delle *dramatis personae* di libretti e drammi (riporto, a titolo d'esempio, per la particolare bizzarria, la doppia lista del *Farnace*, Praga, 1730, che distingue in «Attori assediati» e «Attori assedianti»). Penso che ciò abbia relazione indiretta con la conservazione della parola in causa proprio in una lingua non neolatina come appunto l'inglese, più conservativa del lessico colto latino da essa recepito nei secoli precedenti: abbiamo visto, infatti, la parola *actor* nella lettera dello stesso giorno che Baretti invia a Garrick, mettendo questa in copia all'attore, che leggeva l'italiano.

⁸ G. CASANOVA, *Supplimento all'opera intitolata Confutazione della storia del Governo Veneto d'Amelot de la Houssaye*, Amsterdam [indicazione fittizia], s.d., 1769, pp. 285-288.

⁹ Cfr. S. FERRONE, *Introduzione* a C. GOLDONI, *Il servitore di due padroni*, a cura di V. GALLO, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 9-99.

¹⁰ A. SCANNAPIECO, *Il corpo di Truffaldino*, «Studi goldoniani», XVIII, n.s. 10, 2021, pp. 97-118: si veda l'appendice II, pp. 15-19.

¹¹ FERRONE, *Introduzione*, cit., pp. 16-18.

noi, a cui si lega l'immaginazione retrospettiva, anzi soprattutto novecentesca, del personaggio di Arlecchino, riferibile in particolare a uno spettacolo che ha attraversato la seconda metà del secolo, fino praticamente ai nostri giorni. Questo, modificandosi, ha segnato la storia del teatro del secondo Novecento, dove l'*Arlecchino servitore di due padroni* di Giorgio Strehler ha coinvolto via via, nel corso dei decenni, insieme alla definizione del personaggio, la stessa idea della commedia dell'Arte, attraverso la forma del teatro nel teatro, come messinscena da parte dei comici scarrozzanti della loro tradizione sul punto di svanire, dalle prime edizioni a quella detta dei 'carri' (1963) a quelle finali, in particolare quella 'dell'addio' (1987), così detta per il desiderio di staccarsene e insieme per la messinscena di un'ideale fine della tradizione secolare della commedia dell'Arte, tra folate di vento con foglie appassite e complessiva dimensione crepuscolare.

Sorprende – scriveva Ferrone introducendo una lunga citazione da esso – nel passo di Casanova «la totale mancanza di riferimenti all'arte plastica, ginnica, acrobatica del Sacco». Dei tre aggettivi, due sono strettamente pertinenti, poiché di plasticità, però intesa in un senso diverso, si offre in esso in realtà una dettagliata descrizione, ma appunto in una direzione altra e inattesa. La definizione ginnico-acrobatica del ruolo di Arlecchino proviene, in particolare, nello spettacolo di Strehler dai celeberrimi 'numeri', lazzi in un senso fortemente retrospettivo anche se provvisto di relazione al passato storico, come la caccia alla mosca o la bollatura della lettera col pane masticato (azione, questa, se prevista nella commedia goldoniana, che in essa non si esercita sicuramente con piroette, capriole, colpo di testa e di sedere), e soprattutto, ovviamente, della vorticosa scena del lancio dei piatti immaginata a conclusione del doppio, frenetico, servizio alle tavole dei due padroni nella locanda di Brighella. In realtà, dunque, tutto ciò – anche se può in qualche misura riferirsi a una tradizione precedente – risulta totalmente retrospettivo, nel senso di non avere alcuna collocazione nella commedia in sé, come, in particolare, testimonia il rammentato 'numero' o lazzo della mosca, privo di ogni attinenza con la definizione tipologica e sociale del Truffaldino di Sacco e Goldoni: lazzo, infatti, che trascorre dall'uno all'altro dei grandi spettacoli che tra gli anni Cinquanta e Settanta dello scorso secolo hanno reinventato e diffuso in Europa, e non solo, l'idea della commedia dell'Arte, appunto dall'*Arlecchino* di Strehler alla *Commedia degli zanni* di Giovanni Poli (1958), al pezzo intitolato alla *Fame dello zanni* del *Mistero buffo* di Dario Fo, in cui il sogno di un banchetto pantagruelico finisce col pasto miserrimo fornito dalla mosca stessa. Più in generale, dai salti e dalle capriole dell'inseguimento e della cattura dell'insetto, è la stessa corporeità dell'attore formatosi all'insegnamento del mimo moderno, in particolare per il magistero di Jacques Lecoq, a essere stata retrospettivamente ricondotta alla tradizione di Arlecchino: dall'invenzione sul corpo e dall'attitudine di Marcello Moretti e di Ferruccio

Soleri, con la codificazione che da essi discende e dalle innumerevoli imitazioni e riprese, ecco l'omino mascherato sgambettante, le smorfie caratterizzanti, la voce chiocchia, tanto da far immaginare lo stesso interprete originale del *Servitore di due padroni*, Antonio Sacco, fisicamente corrispondente all'uomo di piccola taglia e di versatile attitudine ginnico-acrobatica che costituisce il modello di attori e spettatori moderni, col costume le cui toppe variopinte si sono fatte un disegno regolare di stoffa stampata. Anna Scannapieco, raccogliendo cenni in due testi, l'uno anonimo e l'altro di Carlo Gozzi, ha invece documentato per Sacco una corporeità tutt'altra, che fa desumere essere egli stato un uomo di stazza consistente.¹² Nel citato contributo – in cui si riportano tra l'altro immagini relative a Garrick e a Prévile – la studiosa ha mostrato inoltre come sia del tutto priva di legittimità la riconduzione di immagini che riguardano in realtà altri Arlecchini a Sacco, che resta dunque, almeno per le nostre conoscenze attuali, un attore senza iconografia di riferimento.

Il componimento anonimo in versi, intitolato *In lode del Sacchi famoso Truffaldino*, databile ai secondi anni Cinquanta, così lo descrive:

Anton Sacchi è il visir de' Truffaldini,
 Anton Sacchi è il gran Can degl'istrioni.
 In vero ei non è affatto de' piccini;
 ma da chi fu sentenza stabilita
 ch'abbino a esser tutti Galdaldini?
 O egli è grassotto troppo nella vita;
 dunque non de' e' mangiar per ismagrare?
 Dunque egli è una persona proibita?

Si legge in nota, per l'oscura parola Galdaldini: «Illustre Famiglia, della quale sono tutti piccini della persona». Ma, secondo e assai rilevante punto, il componimento sottolinea in generale una distanza non solo fisica quanto di caratterizzazione rispetto alla tipologia corrente:

Dicon certe persone, crude e cotte,
 che facendo la parte d'ignorante,
 usa talor sentenze troppo dotte.
 Escon talor di bocca ad un mio fante
 scimione, cervel d'oca, detti a caso,
 da far rizzare i peli a Tulio e Dante.¹³

¹² SCANNAPIECO, *Il corpo di Truffaldino*, cit., pp. 97-118.

¹³ *In lode del Sacchi famoso Truffaldino*, Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, Mss. italiani, classe IX, n. 329, coll. 6463.

Parimenti in una commedia metateatrale, ritrovata tra le carte di Gozzi un paio di decenni or sono, e pubblicata da Fabio Soldini, *Le gare teatrali* (I, 9),¹⁴ precedente al componimento appena citato, si legge un dialogo in cui la contessa Trombetta dichiara Sacco «troppo grande e grosso» per avere la «statura del secondo Zane», ovvero del normale Arlecchino. Rimostranza a cui l'interlocutore, il conte Girandola, così replica: «Via mi mostri lo statuto, la legge, il decreto, la tariffa della misura che devono avere e di quanto devono pesare i secondi Zani, e poi vedremo se ha ragione». La contessa insiste, passando infatti a criticare, esattamente come nella citazione appena riportata, l'eccesso di 'intelletto' rispetto alla 'legge universale', nel fatto che Truffaldino risulta ai suoi occhi, o forse meglio alle sue orecchie, eccessivamente sottile: «dal suo troppo intelletto nasce ch'egli usa talora detti troppo arguti e non convenienti al secondo Zane che fa la parte d'alocco».

Dunque la grandezza di Sacco – ovvero la sua individualità – ha a che fare con la sua atipicità, giudicata anche scandalosa rispetto al prototipo di Arlecchino, mentre l'immaginazione retrospettiva dell'attitudine della maschera procede dalla libera interpretazione registica dello strehleriano *Arlecchino servitore di due padroni* (così appunto e col deposito SIAE del titolo rivisto), fino a una riconduzione a un prototipo o, per usare le parole del conte Girandola, a una presunta 'legge', 'decreto' o 'tariffa della misura', e dunque che si presume autenticata da una conoscenza che è solo un riflesso della mitizzazione retrospettiva della commedia dell'Arte, come teatro di mimi, di lazzi e acrobazie. Una grandissima creazione d'autore – ovvero una delle prove più rilevanti e fortunate della tradizione che chiamiamo 'teatro di regia' – ha così imposto una figura di Arlecchino e un'idea della sua 'natura' scenica, attraverso poi la discesa delle moltissime riprese e imitazioni, non certo imputabili alla volontà di Strehler, ma certo riferibili al singolare destino del secondo e più longevo dei suoi due interpreti, ovvero Ferruccio Soleri (oggi novantacinquenne), che è stato, fino al venir meno delle forze, un attore-Arlecchino, però pressoché esclusivamente di un unico spettacolo e del suo divenire nel tempo, invecchiando dentro a questo.

La singolarità della pagina di Casanova è, dunque, per quanto riguarda la nostra percezione retrospettiva, tale perché offre una descrizione inaspettata del più famoso Arlecchino del XVIII secolo, che lo attraversò pressoché interamente, tale da renderla non immediatamente evidente e utilizzabile. Essa si trova inoltre – mi sembra importante chiarire questo punto, cui abbiamo accennato – nella parte finale di un pamphlet politico, ovvero in un contesto del tutto inappropriato, scritto alla fine degli anni Sessanta del XVIII secolo, all'i-

¹⁴ C. GOZZI, *Commedie in commedia* (*Le gare teatrali, Le convulsioni, La cena male apparecchiata*), a cura di F. SOLDINI e P. VESCOVO, Venezia, Marsilio, 2011.

nizio dell'attività di scrittura da parte di Giacomo Casanova, che lo trasforma progressivamente da avventuriere in uomo di lettere in senso proprio, tra la poligrafia e la varietà miscellanea. Il titolo di un'impresa di poco successiva, quello di *Opuscoli miscellanei*, fatta per la vendita agli 'associati' di merce varia e assortita, inquadra perfettamente in quei paraggi cronologici la libera versatilità e mescolabilità degli interessi casanoviani, nel tentativo di messa a risorsa di un sapere vario fin là accumulato, come anche qui accade rispetto alla materia che dovrebbe interessare l'opera.

La digressione su Arlecchino prende spunto da un inciso della *Description historique et critique de l'Italie* di Jérôme Richard, nella parte del secondo tomo di quest'opera dedicata a Venezia, più una guida che un trattato politico. Qui si afferma, per il territorio di Bergamo, che «le langage du pays est rude et grossier» e, più in là, ma senza relazione, che «ce pays passe encore pour fournir au théâtre italien les meilleurs arlequins». ¹⁵ In realtà l'autore non afferma affatto che gli Arlecchini dei teatri veneziani parlino nello 'jargon' del territorio e dunque si tratta di una pura illazione di Casanova (peraltro, nel primo volume, Richard cita alcune volte Goldoni, ricordando il dialetto veneziano dei *Rusteghi* e si mostra tutt'altro che ignaro da questo punto di vista). Casanova, da qui, si diffonde in una postilla che comincia sul terreno etimologico (ric conducendo il secondo Zanni al *Petit Jean* e alle farse francesi) e poi, di digressione in digressione, negando che gli Arlecchini di scena parlino davvero la lingua dei 'bifolchi bergamaschi'. Ma egli, appunto per la sua vocazione 'miscellanea' e divagatoria, aggiunge una nota particolarmente singolare, stravagante nel senso letterale di priva di pertinenza al contesto, ma in realtà preziosa digressione di un discendente 'd'arte', figlio di Giovanna Farussi e frequentatore di comici. Viene da chiedersi se non si tratti di un appunto preso in altra occasione recuperato proprio a partire dall'implicazione del nome di Arlecchino.

Rilevante, di più, è che tale nota, quasi un breve saggio nel saggio, non faccia direttamente il nome di Sacco, ma si riferisca a lui come a un «valoroso commediante [che da] trent'anni e poco più rappresenta su nostri teatri l'Arlecchino in un modo che lo costituisce, per dirla alla francese, *genie*». ¹⁶ Certamente un lettore di allora doveva identificare immediatamente il personaggio coinvolto, assai celebre, ma forte resta in questa evidente celebrazione una sorta di sottrazione all'identità, appunto dall'individuo singolare al 'genio', nel segno dell'ipostasi. Non credo possa trattarsi del ritratto di un Sacco di un tempo trascorso e lon-

¹⁵ J. RICHARD, *Description historique et critique de l'Italie*, Dijon, Michel Lambert, 1766, vol. II, p. 574. Ringrazio Antonio Trampus per le informazioni.

¹⁶ CASANOVA, *Supplimento all'opera intitolata Confutazione della storia del Governo Veneto d'Amelot de la Houssaye*, cit., pp. 285-288.

tano, ovvero addirittura precedente alla prova della metà degli anni Quaranta, in cui Goldoni rivedeva per lui lo scenario di Mandajors, e, in ogni caso, precedente alla fuga da Venezia e all'esilio, ovvero alla metà degli anni Cinquanta, tempo in cui sappiamo Casanova, collocato tra gli avversatori di Pietro Chiari, frequentare i teatri (anche come violinista ingaggiato presso il San Samuele). Sacco con la sua compagnia e famiglia lasciava Venezia per Lisbona nel 1753, Casanova veniva arrestato nel 1755, e l'anno seguente, dopo la fuga dai Piombi, cominciava il suo lungo esilio, ma egli avrà potuto vedere a teatro o incontrare Sacco dopo il suo ritorno dal Portogallo in altre città italiane. Mi pare, in ogni caso, che pensando Casanova riferirsi qui alle attitudini di un Sacco 'prima maniera' si rischi ancora, fattala uscire dalla porta, di far rientrare dalla finestra l'idea novecentesca di Arlecchino. La manifestazione del *genie* appare infatti un punto di arrivo, come suggerisce anche l'affermazione che l'attore in questione, «non avendo preso ad imitare nessuno», dopo che egli «si compose un carattere formato a suo dosso», divenuto famoso, fu vanamente imitato dagli altri, che non poterono tuttavia nemmeno lontanamente eguagliarlo.

La postura, la plasticità, da intendere in un senso non ginnico-acrobatico, di questo 'genio' risultano precisamente descritte in termini completamente diversi da quelli che definivano anche a quel tempo l'idea diffusa dell'Arlecchino: piccolo, animalesco, mobilissimo. Così Casanova: «Le differenti posture colle quali tiene il suo corpo quando rappresenta, sono attitudini scomposte con simmetria, sciocche con ispirito, grossolane con grazia e sempre bizzarre», in una calcolata sequenza di apparenti contraddizioni in termini. Sappiamo che Sacco si era formato come ballerino, pratica che possiedono altri membri della sua famiglia d'arte, in particolare le donne, e che si separerà nella generazione successiva nel ruolo delle figlie e dei nipoti, tra i quali un Antonio e un'Andriana, come lui e sua sorella, che hanno creato non poca confusione nel quadro documentario, fino a recenti chiarimenti.¹⁷

¹⁷ Come riepiloga anche Francesco Bartoli nel capitoletto dedicato a Sacco (*Notizie istoriche de' comici italiani*, Padova, Conzatti, 1781, vol. II, pp. 143 e ss.), Antonio «ebbe [...] dal padre Gaetano] un'educazione studiosa, e gli fece apprendere l'arte del Ballo», riportando anche la notizia della promozione alla recitazione da parte del gran duca Giovanni Gastone de' Medici, che vide Antonio esibirsi come ballerino presso il teatro della Pergola. Così, per noi, al capo opposto dell'esistenza, davanti al *fin de partie* del vecchio Truffaldino, con i versi 'pubblicitari', in veneziano, pubblicati da Giulietta Bazoli, che contengono l'invito a teatro agli spettatori genovesi nel 1786 con l'allettamento dell'esibizione nel *minuetto*: «senza ballar con salti smisurai, / el minuetto peraltro lo farò, / siben che i settant'anni xe sonai» (ne aveva per l'esattezza settantotto). Antonio si produce in numeri di danza anche in commedia: si vedano, per esempio, le scene 2-3 del IV atto del *L'Orfana riconosciuta* di Chiari (rappresentata nella stagione 1750-1751), dove Truffaldino preso a calci dal Signor La Fontaine, trasforma il moto furioso in un numero di ballo, con tanto di teorizzazione filosofica sulle attitudini del giro e dell'equilibrio, o, tra i testi di Gozzi, nel *Moro di corpo bianco*

Ma, soprattutto, la sua arte viene riferita più che alla prestanza fisica, da intendere non nel senso della prestazione ginnico-acrobatica, alla capacità di affabulazione, come continua Casanova alla «tessitura de' lepidi suoi discorsi sempre nuovi e non mai premeditati». Qui il termine 'premeditazione' indica, appunto, la prevedibilità di ciò che viene affidato alla scrittura, ovvero alla battuta letta o imparata a memoria, mentre la costruzione del discorso di Sacco si dichiara prodotta sulla scena e «talmente stravolta ed intralciata in tutti i membri suoi, con tante strane frasi e impastate ed appropriate al caso con metafore tanto spropositate, che sembra che il tutto insieme dovrebbe essere un informe garbuglio, e pure è un metodo», in una differente e alta declinazione della categoria opposta, ovvero quella di *improvviso*. Si tratta, dunque, non dell'«improvvisazione» nel senso altrettanto tradizionale del termine, soprattutto dialogico, riferito al contrasto e al duetto, ma di un'individualità di concentrazione che è, tra l'altro, la struttura personale del discorso del primo attore, corrispondente a quella, collettiva, del garbuglio della trama. Si tratta, precisamente, del nesso davvero centrale dell'organizzazione della materia del *Servitore di due padroni* goldoniano, riconoscibile ancora sotto la forma 'distesa' della scrittura d'autore, sostanzialmente incompresa, anche dallo straordinario lavoro strehleriano, posto che esso procede dal riempimento con gag, azioni e caratterizzazioni di un testo che già si presenta sulla carta come di dimensioni assai ampie, largamente superiore a quelle delle commedie goldoniane che trasmettono redazioni prossime al 'copione' di scena, o che rielaborano il testo 'preventivo' senza particolare reinvenzione 'consuntiva'. Si pensi, per fare un esempio, all'invenzione dalla balbuzie di Brighella, che canta le sue battute nel momento di difficoltà, imitata poi a tutto spiano anche da altri registi, come testimonia il puro calco ne *I due gemelli veneziani* di Luigi Squarzina, per limitarsi ai titoli più celebri (1963 e riprese).

Casanova parla dell'impressione da parte dello spettatore di una «mente caricata da una farraggine di notizie confuse e complicate», del personaggio e forse del suo interprete, mentre l'inconclusione discorsiva e il labirinto della trama lo rendono disperato e frenetico, e i suoi discorsi inconcludenti suscitano il suo

che si apre proprio con «Truffaldino e Smeraldina mascherati da danzatori», con la 'prova generale' del ballo diretta da Truffaldino coreografo: «Truffaldino va in furore gridando *balotè, bilancè, pà de borè, glissè* eccetera o *le brà, la tete o sì* eccetera. Parla di quando in quando francese spropositato; imita e fa parodia caricata di un inventore di balli». Per la distinzione di Antonio e Adriana della generazione successiva si veda, anche per le discussioni precedenti sulla questione, T. KORNEEVA, *Antonio Sacco-Truffaldino e Antonio Sacco-ballerino: itinerari e peripezie nell'Europa del Settecento*, e la mia postilla, *Ballando con i Sacco*, «Studi goldoniani», XVI, n.s., 8, 2019, pp. 65-87. Da correggere l'identificazione con i precedenti di Giuseppe Ortolani, che ho anch'io seguito nella voce dedicata ad Antonio Sacco nel *Dizionario biografico degli italiani*, cit.

riso, salvo scoprire poi, allo sciogliersi di quelle trame, un lucidissimo disegno e governo dell'imbroglio di vicissitudini e sproloqui. L'eccezionale affabulatore, aggiunge Casanova, forniva al suo lontanissimo personaggio l'esperienza del lettore di una grande quantità di libri, dell'ascoltatore dei discorsi di «mille sorti di persone», e della sua immensa memoria. La peculiarità di Sacco, capace di parlare al pubblico e di avvincerlo, sospendendo la commedia, ritagliandosi uno spazio, tanto più da posizioni lontane e defilate e, soprattutto, guardando alla sala dal fondo della scena, facendo più attenti gli sguardi e generando il silenzio è riferita da altre testimonianze, e in particolare da una pagina dei *Mémoires goldoniani* (I, chap. 41):

attaché toujours au fond de la scene, donnoit, par ses saillies nouvelles et par des réparties inattendues, un air de fraîcheur à la Piece, et ce n'étoit que Sacchi que l'on alloite voir en foule. Ses traits comiques, ses plaisanteries n'étoient pas tirées du langage du peuple, ni de celui des Comédiens. Il avoit mis à contribution les auteurs comiques, les poëtes, les orateurs, les philosophes; on reconnoissoit, dans ses impromptus, des pensées de Sénèque, de Cicéron, de Montagne; mais il avoit l'art d'approprier les maxims de ces grands hommes à la simplicité du balourd; et la même proposition, qui étoit admirée dans l'Auteur sérieux, faisoit rire sortant de la bouche de cet Acteur excellent.

Casanova non fa il nome del 'valoroso commediante', ma cita invece esplicitamente Goldoni, non Chiari (che aveva fatto di lui una velenosa caricatura a metà degli anni Cinquanta, nel tempo in cui uno dei proprietari del teatro Sant'Angelo, anzi il più potente di essi, Antonio Condulmer, inquisitore di Stato, lo faceva incarcerare ai Piombi)¹⁸ e non Gozzi (al quale si legava il rilancio di Sacco negli anni Sessanta e il suo capocomicato). Si riferisce, dunque, a quello che egli senz'altro considerava il maggiore 'autore di commedie' del suo tempo,

¹⁸ Nell'*Histoire de ma vie* (4, XI) Casanova mentre cita una velenosa caricatura che lo riguarda nel personaggio di Vanesio in un romanzo dell'abate Chiari, *La commediante in fortuna*, apparso a stampa poco prima del suo arresto, offre una connessione tra il suo ruolo di oppositore a Chiari, ovvero di appartenente a una contro-*claque* che fischia le commedie dell'abate passato a sostituire Goldoni al teatro Sant'Angelo, come un possibile movente, o uno dei moventi per il suo arresto da parte del senatore e inquisitore Condulmer. Se questa può sembrare un'implicazione priva di fondamento, si mediti – anche per tornare a ragionare su questo episodio – alla chiusura del teatro San Samuele all'inizio della stagione 1749-1750, con l'intervento degli Inquisitori a proibire *La scuola delle vedove* di Chiari, dopo la polemica da questa innescata contro *La vedova scaltra* di Goldoni, quando egli lavorava per Medebach al Sant'Angelo, di cui il senatore era tra i protettori, anzi il più influente e potente di essi. Si veda il capitolo che insieme a Simona Bonomi ho dedicato al periodo goldoniano presso il Sant'Angelo, in *Goldoni e il teatro comico del Settecento*, a cura di P. VESCOVO, Roma, Carocci, 2019, pp. 51 e ss., richiamando anche le minacce di Condulmer a Goldoni dopo il suo passaggio al San Luca.

affermando però la sua scrittura non aver consentito a Sacco un pieno dispiego delle sue capacità, anzi finendo in qualche modo per contenerle e frenarle. Più verosimilmente il riferimento, se non generico, riguarderà altre sue prestazioni dell'attore e in rapporto ad altri testi che la compagnia teneva nel suo repertorio, e si ricordi che Sacco continuò a rappresentare, infatti, anche testi goldoniani negli anni Sessanta, dopo il ritorno a Venezia da Lisbona, portandoli quindi con la sua compagnia in tournée in altre città italiane, proprio mentre Gozzi forniva a lui e ad essa le sue novità.¹⁹

Verrebbe, semmai da chiedersi, ribaltando la prospettiva, se la scrittura, posteriore al *soggetto* originale del *Servitore di due padroni*, non rappresenti, quando Sacco era altrove e lontano, proprio un tentativo da parte di Goldoni di mettere su carta la capacità di creazione di discorso del grande attore, di testimoniarla e rifarla in versione d'autore. Casanova, come abbiamo già notato, non nomina, nel 1769, il drammaturgo che ormai da quasi un decennio aveva stretto un formidabile rapporto con Sacco, ovvero Carlo Gozzi. E simmetricamente potremmo chiederci se la non chiusura nel 'premeditato' delle *Fiabe teatrali*, nella loro pubblicazione a stampa, successiva alla *Confutazione* e a questa digressione finale, non testimoni proprio un differente tentativo di conservazione, tenendo in qualche modo fuori dal 'testo' tale ricchezza di espressione, non compendiabile in esso e riferibile solo attraverso la forma del discorso indiretto, anche se preciso e dettagliato nel contenuto, non rifatto nella forma di 'battute' da pronunciare.

3. Da qui si può tornare ancora a Baretti, citando una sua pagina assai nota, ma forse da inquadrare in una prospettiva meno scontata. Si tratta di un giudizio che non appare in un testo pubblicato, ma in una lettera privata, e che consente quindi di agganciare altre implicazioni e altri rapporti dell'epistolario, da cui siamo partiti, con i denti scommessi nella presentazione, fallita, di Garrick a Sacco.

Da Londra, il 12 maggio 1784, una lettera di data assai avanzata a Francesco Carcano, letterato e mecenate, suo principale corrispondente milanese, riguarda la ricezione degli 'otto volumi' delle opere di Carlo Gozzi nell'edizione Colombani (peraltro a lunga distanza dalla sua uscita). Si tratta di una bilosa e tardiva

¹⁹ Si pensi, fuori dalle manichee contrapposizioni retrospettive, in una verifica nel repertorio effettivo di compagnia, all'affiancamento de *L'osteria della posta* di Goldoni a *La cena male apparecchiata* di Gozzi su cui ho meditato pubblicando, insieme alle *Gare teatrali* curate da Soldini, questo testo e il prologo metateatrale dello stesso Gozzi, intitolato *Le convulsioni*, dove peraltro è messo in bocca a Sacco una sorta di inaspettato elogio a Goldoni trasferitosi a Parigi: «La prima è del sior dottor Goldoni, che xe amà dal pubblico, e che no xe stada mai più vista in sta città. Sta cossa scrivella sul cartello».

stroncatura della forma complessiva scelta da Gozzi per la pubblicazione delle sue *Fiabe teatrali*, per cui lo stesso Baretti avrebbe dato un tempo due dita della mano, nel paragone al Calibano di Shakespeare:

Pochi mesi sono mi furono mandati gli otto volumi del conte Carlo Gozzi di Venezia, e così m'aspettavo un banchetto poetico de' meglio imbanditi, perché avevo letto in manoscritto il suo *Mostro turchino* e la sua *Zobeide*. Ma che volete? L'animale ha guasti tutti i suoi drammi ficcando in essi que' suoi maladetti Pantaloni, e Arlecchini, e Tartagli, e Brighelli, che non doveva mostrare se non sulla scena per dar gusto alla nostra canaglia. Indotto dal suo matto amore per la compagnia del Sacchi, o com'egli dice sguiatamente "truppa del Sacchi", egli ha fraudata l'Italia d'una gloria che le poteva aggiungere con poco sconcio, ed ha poi resi del tutto inutili a molti italiani e ad ogni straniero que' drammi suoi. Qual è lo straniero che voglia o possa darsi allo studio del dialetto viniziano e rendersi così atto ad intendere... che? delle pantalonate scipitissime che ti fanno cascar le braccia. E non potendo intendere un dramma intiero, chi vorrà comperarlo? chi leggerlo? Che bel trovato per rendere inutilissime tante sue belle, e bizzarre, e poetichissime invenzioni ai tanti amanti della lingua nostra, oltramontani e oltramarini! Puossi avere il cervello più stravolto, più sgangherato? Lascio andare quella vergognosa sua trascuratezza nel ripulire la lingua e lo stile d'ogni cosa sua. E sì che sua signoria si vorrebbe pure spacciare per uno de' più rigidi puristi su questi du' punti! Il disegno della sua *Marfisa* è altresì molto poeticamente concepito e nuovo, e bello quanto si possa dire; ma il diavolo si porti l'ottava che non ha qualche macchia o nella lingua o nel verseggiamento. L'edizione poi ha la coda impiombata da una scomunicata versione delle *Satire* di Boileau, che l'aiuterà di sicuro ad affondarsi presto nel fiume dell'oblio; tanto più ch'ell'è sconcia da certe sue magre buffonerie alla burchiellesca, e da certi suoi ululati, com'e' li chiama, e da cert'altre sue pessime prosacce, ché sarebbe proprio l'acquistare l'indulgenza plenaria chi nel bastonasse ben bene. Un mucchio d'oro e di sterco a quel modo non s'è visto più mai.²⁰

Fatto aggio della tardività e dunque della distanza dai tempi della composizione e rappresentazione delle *Fiabe teatrali*, ovvero da quelli della diretta frequentazione di Gozzi e di Sacco da parte di Baretti a Venezia, messo in conto l'allentamento del rapporto personale e ipotizzati rancori o dissapori, e considerata la stessa forma stereotipata della fustigazione divertita e atrabiliare, bisognerà raccogliere qui elementi di qualche significato e confrontabilità. La pagina dedicata da Casanova alla particolarità della parola scenica di Antonio Sacco ci permetterà, tornando indietro nell'epistolario barettiano, una contrapposizione meno manichea. La constatazione, nella verifica dei limiti di questo giudizio, sarebbe infatti poca cosa, soprattutto attenendosi, da qualsiasi delle due posi-

²⁰ BARETTI, *Epistolario*, cit., vol. II, pp. 272-273.

zioni la si voglia assumere, a un'opposizione senza residuo tra visione letteraria e spettacolare. Una verifica di tale prospettiva è offerta, infatti, da un'altra lettera di Baretto, indirizzata allo stesso destinatario, che risale appunto al periodo del suo entusiasmo per le *Fiabe* gozziane e per Antonio Sacco.

Baretto scriveva, da Venezia, il 14 aprile 1764, ovvero tre giorni prima delle lettere a Garrick e a Sacco, a Carcano quest'altro, sperticato, elogio della capacità di parola del grande attore rispetto a quella di molti scrittori, evocati in truppa nel rapido inciso d'attacco, come degni di essere bruciati, nel raccomandargli di vedere e frequentare il grande Truffaldino nella sua Milano:

Lasciate prima che io ammazzi tutti i cattivi poeti, e che ne faccia dalle loro ceneri uscire dei buoni, e poi proporrò al mondo il vostro governo poetico. Parte per costà il famoso Truffaldino Sacchi, che se non vi fosse noto, vorrei dire che siete un indiano e non un milanese. Io qui l'ho trattato assai poco, perché ho troppe faccende; pure gli voglio bene assai; e poi gli ho degl'obblighi non mediocri, perché molte nuvole di tristezza me le ha sgombrate dalla mente il passato carnevale con quel suo abito scaccato, con que' suoi moti e più con quelle sue tante lepidèzze; onde è che per inclinazione, egualmente che per gratitudine, ve lo raccomando quanto so e posso. Accrescetegli a poter vostro la folla al teatro, e dategli de' pranzi per amor mio, e fatelo bere alla salute mia con voi, e in somma trattatelo con quella somma urbanità con cui io lo tratterei, sulla raccomandazione vostra, uno a cui voi aveste inclinazione e gratitudine. Benché in teatro, per compiacere il grosso dell'udienza, egli si lasci scappare qualche cosetta un po' grassetta; pure nel suo conversare familiare egli è tale, che le vostre intemerate Marianne e Carlote non hanno che temere, né il suo parlare domestico farà in esse altro effetto che quello di ornare di qualche sorriso quelle loro angeliche innocenti facce. Voi che siete tanto innamorato de' Gozzi, potrete da esso sentire d'essi quante novelle vorrete, essendo loro familiarissimo, e tanto del conte Carlo quanto io sono del conte Gasparo.²¹

Qui il 'conversare familiare' di Sacco, il suo 'parlare domestico', è indicato a testimoniare dell'ampiezza della cultura dell'attore, in una dimensione di affabulazione fuori dalla ribalta. Se Sacco sulla scena doveva concedere per piacere al «grosso dell'udienza qualche cosetta un po' grassetta» – altro modo, assai meno manicheo, di indicare quello che nella lettera di vent'anni dopo è definito come il compiacimento della 'canaglia', con polarizzazione classista –, una ben diversa dignità caratterizzava il suo eloquio, in un esercizio della parola che supera la pura contraffazione comica richiesta al commediante: quell'arte del discorso di fronte a cui egli immaginava il sorriso di Marianna e Carlotta Carcano sentendo parlare Antonio Sacco in un salotto o in un caffè.

²¹ *Ibid.*

4. Fabio Soldini ha dedicato – come aggiornamento alla sua edizione delle lettere di Carlo Gozzi,²² ma includendo i destinatari – un contributo relativo alle lettere di attori e attrici a Gozzi, che avevo potuto leggere in anteprima al tempo del convegno di Lisbona, e ora apparso a stampa.²³ Esso offre, anche perché coinvolge Gozzi e Sacco, materia per allargare il campo e riflettere. Si tratta di un tipo di documentazione purtroppo non disponibile relativamente al magro epistolario di Goldoni che possediamo, che riguarda la questione della cultura dei comici testimoniata dalla loro scrittura. In generale, manca purtroppo per il XVIII secolo uno strumento come la preziosa raccolta disponibile per il precedente, intitolata *Corrispondenze dei comici dell'Arte*, diretta da Siro Ferrone, che offre attraverso le lettere di attori e attrici non solo documenti per notizie di prima mano sulla loro storia e la loro attività, ma un resoconto sulla loro cultura.²⁴

La questione è, in particolare, importante per le attrici, per cui l'acquisizione di responsabilità giuridica e contrattuale – in un panorama in cui non solo il catalogo di donne di scena che recitano, cantano e ballano si amplia, ma in cui appaiono tra queste *direttrici* e *impresarie* – si accompagna a quella della libertà, sentimentale e sessuale, dal vincolo matrimoniale, ed entrambi trovano un riflesso proprio nella scrittura che ci è testimoniata in prima istanza dalle loro lettere.²⁵ Rilette in questo contesto, per esempio, acquistano tutt'altro rilievo quelle di Teodora Ricci, moglie di Francesco Bartoli, comico colto al punto di farsi biografo degli attori e delle attrici italiane, dalla fondazione del teatro professionale, ovvero dalla metà del secolo XVI, fino ai suoi giorni, in una sorta di 'impresa vasariana' riferita all'*arte* teatrale.

Le lettere di Teodora sono da considerare ben oltre l'utilizzo quali semplici materiali biografici per la carriera di una donna, prevalentemente descritta come infedele ed inquieta, secondo gli stereotipi di una misoginia di andata o di ritorno, posto che ella deve la sua notorietà allo scandalo e quindi alla condanna in contumacia che investì Pierantonio Gratarol, a partire dalla 'vendetta' escogitata attraverso *Le droghe d'amore* di Carlo Gozzi. Queste lettere meritano,

²² Venezia, Marsilio, 2004.

²³ *Lettere a Carlo Gozzi (di capocomici, attori, attrici ed altri) e lettere di Carlo Gozzi. Aggiornamenti*, «Studi goldoniani», XXI, n.s. 13, 2024, pp. 129-186. Nel testo, più oltre, riproduco alcune delle lettere qui comprese a titolo d'esempio, tralasciando le note relative a persone e fatti citati, che il lettore potrà eventualmente recuperare dal contributo in questione.

²⁴ Firenze, Le Lettere, 1993.

²⁵ Un'altra tappa del progetto PRIN in cui si inserisce la presente ricerca ha visto appunto questi temi al centro del convegno, organizzato col Centro tedesco di studi veneziani con il sostegno della Fritz Thyssen Stiftung, *Women as Agents of Pan-European Mobility of Italian Opera in Eighteenth Century / Il ruolo delle donne nella mobilità paneuropea dell'opera italiana nel Settecento* (Venezia, 19-20 febbraio 2025), i cui atti sono in corso di stampa in questa collana.

insomma, un'altra attenzione rispetto al loro impiego a integrazione o contrasto in rapporto al racconto dello scandalo in questione, tra l'altro fondativo della composizione delle gozziane *Memorie inutili*, la cui pubblicazione fu appunto impedita dalla censura di Stato fino alla caduta della Repubblica veneta, proprio per la proibizione di riaprire il caso Gratarol.²⁶

Le lettere di Teodora si possono dire appartenere a un italiano 'pidocchiale',²⁷ ovvero a un livello di scrittura da semicolti, ma anche questa è dimensione da inquadrare e comprendere meglio rispetto ai limiti dello svilimento dovuto a categorie retrospettive. Per il rilievo della forza del 'contenuto' di tale corrispondenza, riportiamo un passo che riguarda il senso dello stesso carteggio, laddove il conte Gozzi, con la sua superiorità di sesso e di classe, chiede all'attrice protetta, alla comare e all'ex amante, la restituzione delle lettere personali a lei inviate (mi viene in mente, anche per un caso di ricostruzione falsata nel racconto memorialistico, l'*affaire* tra Casanova e Manon Balletti, le cui bellissime lettere, senza la possibilità del controllo in quelle che l'amante si fece restituire, offrono un controcanto palpitante e sincero alla versione offerta dall'*Histoire de ma vie*).²⁸

Verona, 22 luglio 1774: ecco un'esternazione di grande dignità, che ha a che fare anche con una capacità di modulazione del discorso e degli affetti, se si supera il livello della sgrammaticatura e dell'assenza dei segni diacritici, certo legata alla sensibilità dell'attrice, che ricorda qui infatti la propria presenza scenica affidarsi non solo all'apparenza e al costume di scena, ma essere sorretta dallo 'studio' per recitare parole imparate oppure per inventarle. Si provi a leggerla ad alta voce e si avrà un'impressione completamente diversa del suo 'contenuto', posto che la lettura, mentre mantiene i tratti di confusione fonetica e di scarsa padronanza dell'italiano e la soglia indefinibile che stacca il parlato messo su carta dal controllo della sintassi della scrittura, supera l'inesistenza dei segni diacritici, per accenti e apostrofi, dove peraltro la forma calligrafica, anche nella scrittura dei colti, risulta distante da quella di nostra abitudine:

²⁶ Soldini (che recentemente ha pubblicato una nuova edizione delle *Memorie inutili*, Venezia, Marsilio, 2023) ha analizzato attraverso le differenti redazioni che coinvolgono la figura di Teodora in rapporto all'*affaire* Gratarol il mutamento del punto di vista, in una prospettiva più di definizione del trattamento romanzesco che di giudizio di merito in assoluto: si veda *Rapporti tra Carlo Gozzi e gli attori nella corrispondenza e nelle carte autobiografiche. Un episodio significativo: Teodora Ricci nelle pagine inedite delle 'Memorie inutili'*, «Problemi di critica goldoniana», XIII, 1987, pp. 51-73.

²⁷ Riprendo la categoria da E. TESTA, *L'italiano nascosto. Una storia linguistica e culturale*, Torino, Einaudi, 2013.

²⁸ *Giacomo carissimo... Lettere delicate e deleterie a Giacomo Casanova*, a cura di B. CAPACI e E. GRAZIOLI, prefazione di P. VESCOVO, Bologna, I libri di Emil, 2019. Qui, peraltro, un caso di 'scrittura pidocchiale', ovvero quello delle lettere di una donna – anziana, non attrice e non amante – a Casanova, ovvero della sua corrispondente veneziana Francesca Buschini.

Li acerto da donna di onore che mi protesto d'esser che tutte le ragioni che io adusi di non essere una sua cossa non sono altrimenti bugie ma innocenti e semplici verità. Circa il dire che io sono maliziosa nelle mie supposizioni li dirò che vedendo il cambiamento delle sue lettere tutto ad un tratto senza saperne la causa anzi trovarsi innocentissima e il cielo lo volesse che lo fosse stata sempre come la sono ora apreso di lei averebbe fatto fare a chi che sia le supposizioni che feci io senza malizia e con molto dispiacere che non posso esprimerli quanto grande io lo provai sentendo che lei si trovava e si trova offeso di cose a me affatto ignare. Li acerto Sig.^r Compare che lei si inganna al supporre che io operi con arte comica mentre li acerto che non so nemmeno che cosa sia. Sarà verissimo che io sarò piena d'amor proprio mentre tutti siamo predominati da questa passione e che avevo desiderato la sua venuta in Padova per fare in beneficio a me stessa con il contento di vederla e avevo [a]luto forse ancora la temerità di credere che lei potesse avere il medesimo desiderio mi sono ingannata pazienza[.] non ostante io conserverò sempre per lei quella stima gratitudine che si conviene a un amico di core come e lei e li sono obbligata anche di quello che lei [s]crisse in mio favore a quella persona [Antonio Sacco] e mi stupisco che non l'abbia nemmeno risposto ma da persona di quel carattere altro non si può sperare. Qui me non mi guarda nemmeno in faccia e mi fa un viso grandissimo e anche a Mariana [sorella di Teodora] questa e la buona grazia e la ricompensa che dà a quelle persone che sono utili nella sua compagnia ma a dirci il vero io non ci bado e tiro di lungo.

Certo che le mie insensate lettere non sono degne di venir sotto l'occhio d'un suo pari ma mi sono fino ad ora lusingata che la buona amicizia confidenziale che lei mi a favorito per lo passato potesse far sì che lei le compatisse ma mi sono ingannata mio danno. Dovevo studiare quando era tempo che così ora non soffrirei la mortificazione di sentir a dirmi ignorante. Non o mai dubitato che lei non mi sia stato un buon amico avendolo sperimentato in molte occasioni e se tale non l'avessi creduto non mi sarei abbandonata interamente alla sua amicizia. Non comprendo per qual motivo lei sia così ansioso di rist[it]uire a me le mie lettere io non so certo d'averle[le] mai chieste onde questo non può certo essere il motivo. Se lei poi ha qualche altro motivo che non le posi ritenere apreso di se le doni alle fiamme e così è deliberato. Mi scusi se io voglio distruggere impartire una sua proposizione ed è sul dire che non a mai trovata donna più vana di me e che affidi tanto sul abito galante. lei è padrone di dir ciò che vuole ma deve permettere che ancor io mi difenda e li dico che lei è affatto lontano dal commercio femminile per giudicare su questa materia ma se trattasse vedrebbe in altre molta più vanità che in me[.] a fine solo da cercare decori e la mia vanità: e a fine di comparire sul teatro solamente essendo questo il mio feudo[.] non è poi vero che io mi affidi solo al vestiario ma procuro di far le mie parti tanto a soggetto come a studiato più passabilmente che sia possibile e sono sempre compatita onde la prego a essere verso di me più umano e non voler condannarmi in tutto.

L'italiano di Teodora, per esempio, appare ben diverso non solo da quello di suo marito, Francesco Bartoli, attore colto che si farà poi infatti biografo degli attori e delle attrici della storia del teatro italiano, in un'impresa fondamentale, ma per esempio da quello del capocomico Antonio Sacco, nella cui compagnia

i comici Bartoli-Ricci lavoravano, che mostra, nelle poche missive che di lui possediamo, una sicura padronanza linguistica.

Si vedano qui due campioni, della scrittura estremamente corretta e di diligenza compassata di Bartoli e di più personale e connotata forma del capocomico e primo attore. Sempre a Gozzi, Francesco Bartoli, da Rovigo, il 28 luglio 1789:

Ill.mo Sig:^r Conte Pro.ne Col.mo, e Compare mio Veneratissimo.

La Lettera, che troverà VS. Ill.ma qui unita è della M.R. Madre Angela Maria Silvestri, che insieme alla carta di ricevuta doveva esserle spedita a Padova, ma ricusò di spedirla chi fece il pagamento delle L. 310:- da VS. Ill.ma generosamente donate per la religiosa collocazione di mia Figliuola. Io però ho avuto il grato comando di spedirgliela, e ben volentieri lo faccio, mentre nel tempo istesso prendo motivo di ringraziare vivamente il liberalissimo mio Nobile Sig:^r Compare, e di pregarne a Lui dal Signore Iddio una ben ampia retribuzione. Di tale benefica liberalità oggi appunto n'avviso mia Consorte, che trovasi a Bologna, acciò possa anch'essa ammirare un'azione sì generosa, e avanzare a VS. Ill.ma i dovuti ringraziamenti. So bene quanto Ella sia aliena dal cercare simili uffici; ma dal canto nostro mancar non dobbiamo di mostrarci grati, e riconoscenti. Valga dunque questa mia ad assicurarla della verace, e durevole mia gratitudine non solo per la carità usata alla Figlia, ma per tutto ciò ch'Ella fece in vario tempo pe' miei vantaggi; e qui riverendola umilmente, e augurandole ogni prosperità mi confermo.

U.mo Div.mo e Obb.mo

Servitore, e Compare

Francesco Bartoli.

Di Sacco, a Gozzi, con altra confidenza, da Torino, il 29 luglio 1779:

Ill.^{mo} Sig:^r Co:

L'aver io prolungato l'effettuazione del trattato ch'io tenevo per la Piazza della Primavera di Milano, i Cavalieri Direttori mi scrivono di averla concessa a' Comici Toscani condotta dall'Arlechino Roffi, e per l'estate alla compagnia della Bataglia. Ecco il frutto della stupidezza de' miei Parenti, ed il susiego e taciturnità delli altri eroi al non spiegarsi alle istanze fatte da V.S. Ill.^{ma} a nome delli Eccell.^{mi} Vendramini. Io non sarei stato così pazzo nell'asumermi prima un Impegno senza alcun fondamento per dovermi ritrovare impagniato con una Piazza, e fatto poi scherzo del capriccio venale d'alcuno de' comici. Viene contato per pocco l'abbandono della Compagnia del Benedetti e Moglie, ed io lo conto di moltissimo danno. La Compagnia perde in Benedetti un Amorofo, che oltre il serio, perdono assai le commedie all'improvviso, ed assolutamente non ritrovo in Compagnia che con passabile bravura vi possa sostituire. In oltre le stravaganze ormai verificate della Bernaroli nel suo contegno e la serva damigiana presa di nuovo con lei in Torino, fanno poco onore alla stessa ed alla compagnia. Vi si aggiunge la nipote che prese seco per la quale a delle mire per l'anno venturo, abbenché non vaglia un cavolo, gode dell'allontanamento della

Chiara pubblicamente. L'interesse solo conduce tutti costoro, a costo ancora di ridurre la compagnia uno schifo cadavere. Qualunque donna abile che si prendesse nel posto della Chiara (cosa molto difficile il ritrovarla) vi saranno sempre de' disordini. Ecco dunque pregiudicato in qualunque maniera l'utile della compagnia allora quando si fosse in necessità di prenderne una stracciona per contentare l'ambizione e pocco giudizio della Bernaroli. Le do parte ch'io volli parlare in particolare a Menghino, e da esso rilevare la di lui intenzione, servendomi de' nomi di S.S. E.E. Vendramini. Esso mi confessò, ma con sommo secreto, che tra esso e Petronio, fino da tre Anni a questa parte, anno formato tra essi una unione o sia lega d'essere sempre insieme in qualunque luogo fossero ricercati, e da galantuomini se ne diedero parola, salvo però nel caso, che non vi fosse luogo assolutamente per tutti due, poi che in allora, se il partito fosse buono, ognuno fosse padrone di cercare il maggior loro utile anche disuniti per non rimanere pregiudicati. Ciò mi asserì Minghino. Per una Compagnia è questo una specie di Ammutinamento. In oltre lo stesso Minghino mi disse che giorni sono il Fiorilli essendo seco a sedere sopra una Panca da uno che vende caffè (a caso o ad arte discorrendo) si lasciò sortir dalla Bocca il Fiorilli essere [i]mmminente ad inviare alla Bataglia la scrittura per l'Anno venturo. Esso Barsanti lo riferì subito a Petronio, e fecero in maniera che il Fiorilli sospese la rissoluzione per fino alla di lui andata in Venezia. Concludo ch'io non voglio più dicervelarmi, nasca ciò che saprà nascere, S.S. E.E. Vendramini in 7.bre sarà da me avvertito, e forse ancora prima, in tale maniera libero anche V.S. Ill.^a da un imbarazzo e da seccature pocco confacenti al di lei carattere. Gran incontro fecce la rappresentazione di Bianca ed in breve si dovrà replicare. Sieguono a farsi delle buone Recite, ma un pocco minori per ragione del caldo che si avanza molto. Rinovò il Teremoto in Bologna pochi giorni sono, ed il Medenbach è stato obbligato a partir subito da Bologna per tema di una sollevazione contro la Compagnia. Con altra mia averà ricevuto il catalogo del Libraio. Termino col riverirla umilmente e protestarmi

Di V.S. Ill.^a

Dev.^o Obb.^o Se.

Antonio Sacco.

Si tratta di un italiano, restando all'antologia offerta dal contributo di Soladini, molto diverso anche dalla lingua, sostanzialmente appropriata e corretta, di Angela Sacco in Vitalba, per coinvolgere qui il nome di un'altra donna della famiglia, ovvero la figlia di Antonio, di fatto 'capocomico' negli anni finali della reggenza della compagnia da parte del vecchio padre. Si veda la sua lettera, da Mantova, in data 8 maggio 1782, a Gozzi:

Ill.^o Sig.^{re} Conte

Lei vedrà molto bene, che il diferire di dar la Scritura al Marcello e una fantasia stramba di chi la sugeri a mio Padre, e l'istesso dice Atanasio il quale non stima bene di lasciar il certo per l'incerto, ed anzi m'impone [d]i umiliarli li suoi rispetti e dirli, che si procurerà di far una meglio compagnia che si potrà, ed anzi a fatto scriver al Valsechi, il quale a risposto, che un altr'anno e in libertà, e che al nostro arivo in Milano si parlerà ed anzi avrà molto piacere di venir nela nostra compa-

gnia; ancora Atanasio a in vista un diletante veronese scolaro di Petronio, e dice, che la inteso a recitare in una camera, e dice bene asai; onde li farà scrivere per veder se volesse venire con noi, per Fiorilli non sembra molto disposto e poi dice, che crede, che abia fatta scrittura per San Lucha; ma io sono persuasa, che se ciò non fosse in Venezia si potrebbe combinar la facenda. Si atende a momenti la risposta di questa Lampredi della quale tutti ne dicono bene, ed e buona si per il tenero, come ancora per il fiero, se questo fosse sarebbe un utile per noi, mentre se e vero quanto mi scrive la mia Dama di Milano la Rici non sarebbe il caso nostro. Ecco quanto mi scrive. *Riguardo poi alla Ricci, con tutta sincerità li dirò, che non mi pare farebbero un buon acquisto; a vederla nel Teatro pare invecchiata assai, e poi a preso un Metodo di recitare, che pare abia persi li denti e non si capisce una parola di quanto la dice.* Se quest[a] a vero caso non fosse impegnata con Pereli come dicano certo non sarebbe un buon acquisto; e la Lampredi giovane, Donna nuova in Venezia e che fosse buona come vien detto potrebbe molto giovarci[;] basta si farà tutto quello si potrà per unir una compagnia più buona, che si pole, ho scritto al Sig.^r Carletto accio scrivi a Bergamo per saper se questa Lampredi e buona, ed il Sig.^r Atanasio pregha ancor lei di scriver a Bregamo, per saperne le nuove, per veder se si uniformano le relazioni e se tutti ne dicano bene; Sig.^r Conte lei non si stanchi al solito di sua bontà di favorirci e scusare le stravaganze del povero mio Padre il quale a la testa confusa dalle continue ciarle di coloro, che li sono al fianco che non fann'altro che fomentarlo contro tutti e li fanno prender delle bilie grandissime, essendo andato Nardi fuori dicono con un amicho, il sbiro è andato da mio Padre a dirli, che era fuggito, onde si pol imaginare quanto e andato sù le furie, io credo, che que due briconi lo faciano espresamente per farlo arabiare perche siano desiderosi della sua morte, mentre se sapesero il suo conto dovrebbero regolarsi in altra maniera. Lo pregho adunque di scusar le stravaganze e consegna la scrittura pure al Marcello ed aver ancor lui pacenza delle continue secature, che li diamo; il Sig.^r Atanasio, che viene speso da noi a sfogarsi delle continue stravaganze dice che il figlio del Andolfati sarebbe buono per noi e un personaggio nuovo per Venezia[;] dicano sia buono se questo e in Milano quando andiamo noi viene a recitare doppio la Bataglia si sentirà e se sarà il caso nostro e che voglia accettare si tratterà[.] Io non agiu[n]gho preghiere per beneficarci mentre son più che sicura del suo bel animo sempre propenso a sollevar l'infelici. Mio marito non manca de sui rispetti ed io pregandolo del valido di Lei padrocinio paso a protestarmi

Di V: S: Ill.^a

Obb.^a Dev.^a Osseq.^a Serva

Angiola Sacco Vitalba

Le lettere di Teodora, che non trattano di contratti e di questioni di organizzazione di compagnia, certo non riviste da nessuno, appaiono particolarmente rilevanti proprio come confessione di disagio e dignità di una donna, ovvero offrono una testimonianza per immaginare, dalla condizione personale alla costruzione delle passioni dei personaggi, una cultura o pratica dell'affabulazione scenica, o di costruzione del discorso teatrale che dire si voglia. Esse riaprono

un ampio capitolo e una questione essenziale, a cui ho fatto cenno in altra occasione, a partire dai ritrovamenti documentari di Simona Bonomi relativi alle due principali attrici del periodo goldoniano del Sant'Angelo, ovvero Teodora Raffi in Medebach e Maddalena Facchinetti (non più Raffi, come da erronea congettura della tradizione) in Marliani, che risultano analfabete – o comunque incapaci di scrivere – all'atto della loro promessa matrimoniale.²⁹ Ciò non nega, in partenza, la loro capacità di leggere e tantomeno, in arrivo, alcuni anni dopo, un'alfabetizzazione ulteriore, quando la loro compagnia passò dai casotti di piazza al teatro e quando le giovani ballerine o *saltatrici di corda* si fecero attrici. Ne desumiamo tuttavia un'eccessiva semplificazione nella nostra visione postuma tra il testo scritto d'autore (quello del centone della 'riforma' goldoniana) e l'improvvisazione dei comici dell'Arte. Bisogna, infatti, sottrarre il primo alla fissità dell'idea della tradizione letteraria della drammaturgia che seguirà e, soprattutto, liberare le attrici e gli attori dagli stereotipi del mito retrospettivo, più di quanto non sia stato ancora fatto. Quella che si è qui definita come cultura dell'affabulazione, di creazione della parola scenica e più in generale del 'discorso', va opposta agli stereotipi del primato ginnico-acrobatico, non certo per cancellare la dimensione plastica, e talora della prestazione fisica nella cosiddetta commedia dell'Arte, ma per comprenderle in un quadro di riferimento più ampio.

5. Quasi un'appendice. Recentemente sono riemerse, grazie alla pubblicazione di un carteggio di un nobile veneziano, Giovanni Querini con la moglie, Caterina Contarini, rimasta a Venezia nel periodo in cui egli si trova a fare l'ambasciatore a Madrid, presso Carlo III di Borbone, prove rilevanti della cultura di Antonio Sacco.³⁰ Siamo nel 1769-1770 e si rammenti che Gozzi, su sua richiesta, si sarebbe dedicato dopo il successo delle *Fiabe teatrali*, ma anche dopo l'esaurimento sostanziale del filone aurifero, a trarre nuovi copioni dal repertorio spagnolo del *siglo de oro* a partire dal vicino 1767. Caterina ricorda, appunto, al marito ambasciatore a Madrid, la richiesta di «commedie spagnole» del «Trufaldin di Sant'Angelo», in data 30 dicembre 1769:

²⁹ Si veda S. BONOMI, P. VESCOVO, «In due si fanno l'opre famose»: il sodalizio Goldoni-Medebach, «Studi goldoniani», XV, n.s. 7, 2018, pp. 45-75.

³⁰ Cfr. *Gagliarde spese... incostanza della stagione: carteggio Giovanni Querini-Caterina Contarini Querini*, a cura di A. FANCELLO e M. GAMBIER, Venezia, Gambier&Keller, 2013 (si veda nel volume anche il breve saggio di Anna Bogo). Un dato rilevante, come osserva Anna Scannapieco (*Il corpo di Truffaldino*, cit., p. 16), riguarda la diretta conoscenza di Querini, neo-ambasciatore a Madrid, da parte di Casanova, e in particolare la testimonianza di una lettera del 30 luglio 1768, in cui Casanova racconta di aver messo a parte Querini della prossima apparizione a stampa della sua *Confutazione* ad Amelot de la Houssaie, che testimonia precisamente la finalità dell'intrapresa.

Il Trufaldin di S. Angelo cioè Sacchi vi prega col mio mezzo, che gli spedite alcune di coteste comedie spagnuole di quelle però, che voi credette più adatte al nostro gusto, onde vi prego anch'io di spedirmele colla maggiore sollecitudine, ch'io poi le farò tenere allo stesso Sacchi, e almeno questo potrò farmi onore, non potendo farmelo nemeno col tabacco di costì. In qualunque modo io vi amerò sempre, e sarò sempre vostra.

Risponde il marito in data 20 marzo 1770, a quanto la moglie era tornata a ricordargli pochi giorni prima, con una nuova lettera del 17 marzo: «Vi sono assai obbligata per la spedizione, che mi feste della prima comedia, e molto più per la raccolta, che dite di aver fatta di una ventina: poichè così avrò il piacere di farmi onore col Sacchi». Ma tra tutti rilevante risulta il passo in cui Caterina riporta la voce di Sacco, che in realtà chiede non edizioni a stampa del repertorio più noto, che egli già possiede (e che, ovviamente, saranno state di non difficile reperibilità in una città dei librai e di tipografie come Venezia), ma di titoli meno corrivì. Scrive ancora Caterina il 14 aprile 1770:

Ricevei anche in'oggi come il solito la comedia, ma avendo date al Sacchi le prime quattro, mi ringraziò, ma mi disse, che non le servono, perchè queste de Don Pedro Calderon de la Barca le anno tutte, onde né bramerebbero di un'autor più moderno; sicchè se fosse possibile vi prego anch'io di cambiarle.

Sacco non fu un 'uomo di libro', ma certo un attore che possedette, tra l'altro, molti libri: libri che interessarono la costruzione del suo teatro e della sua parola o discorso. Il capocomico si nutriva evidentemente di materia prima, e leggeva, tra l'altro, benissimo il francese e lo spagnolo, come testimonia Bartoli. Come conferma la testimonianza del (modesto) drammaturgo Alessandro Zanchi, che rilevò l'intera biblioteca di Antonio Sacco, al momento della partenza definitiva del comico da Venezia, sembra che nella sua casa egli avesse «più commedie stampate di Calderon, ed altri spagnuoli autori teatrali, e più molti, de primi di G. Gozzi delle commedie di Goldoni di quelle del defunto Federici, ed alcune traduzioni dallo spagnuolo teatro, dopo averne fatto generoso spoglio il mercenario autore teatrale Giuseppe Foppa». Ricerche su questo punto – bibliografiche (nel senso di un possibile reperimento di qualcuno, almeno, dei testi che furono di Sacco), ma soprattutto culturali (nel senso della ricostruzione di qualche lacerto della cultura di Truffaldino) – sono evidentemente ancora tutte da intraprendere, e non potranno che riguardare un'equilibrata considerazione tra i ruoli dell'uomo di libro e dell'uomo di scena.

Bibliografia

Manoscritti

In lode del Sacchi famoso Truffaldino, Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, Mss. italiani, classe IX, n. 329, coll. 6463.

Fonti a stampa e studi

- G. BARETTI, *Epistolario*, a cura di L. PICCIONI, Bari, Laterza, 1911, 2 voll.
- G. BARETTI, *Opere*, a cura di F. FIDO, Milano, Rizzoli, 1967.
- F. BARTOLI, *Notizie istoriche de' comici italiani*, Padova, Conzatti, 1781, 2 voll.
- S. BONOMI, P. VESCOVO, «In due si fanno l'opre famose»: il sodalizio Goldoni-Medebach, «Studi goldoniani», XV, n.s. 7, 2018, pp. 45-75.
- G. CASANOVA, *Supplimento all'opera intitolata Confutazione della storia del Governo Veneto d'Amelot de la Houssaye*, Amsterdam [indicazione fittizia], s.d., 1769.
- Comici dell'Arte. Corrispondenze*, G.B. Andreini, N. Barbieri, P.M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala, ediz. diretta da S. FERRONE, a cura di C. BURATTELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI, Firenze, Le Lettere, 1993, 2 voll.
- S. FERRONE, *Introduzione* a C. GOLDONI, *Il servitore di due padroni*, a cura di V. GALLO, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 9-99.
- Gagliarde spese... incostanza della stagione: carteggio Giovanni Querini-Caterina Contarini Querini*, a cura di A. FANCELLO e M. GAMBIER, Venezia, Gambier&Keller, 2013.
- Giacomo carissimo... Lettere delicate e deleterie a Giacomo Casanova*, a cura di B. CAPACI e E. GRAZIOLI, prefazione di P. VESCOVO, Bologna, I libri di Emil, 2019.
- Goldoni e il teatro comico del Settecento*, a cura di P. VESCOVO, Roma, Carocci, 2019.
- C. GOLDONI, *Mémoires*, in ID., *Tutte le opere*, a cura di G. ORTOLANI, Milano, Mondadori, 1935, vol. I.
- C. GOZZI, *Lettere*, a cura di F. SOLDINI, Venezia, Marsilio, 2004.
- C. GOZZI, *Commedie in commedia (Le gare teatrali, Le convulsioni, La cena male apparecchiata)*, a cura di F. SOLDINI e P. VESCOVO, Venezia, Marsilio, 2011.
- T. KORNEEVA, *Antonio Sacco-Truffaldino e Antonio Sacco-ballerino: itinerari e peripezie nell'Europa del Settecento*, con una postilla di P. VESCOVO, *Ballando con i Sacco*, «Studi goldoniani», XVI, n.s. 8, 2019, pp. 65-87.
- J. RICHARD, *Description historique et critique de l'Italie*, Dijon, Michel Lambert, 1766, 2 voll.
- A. SCANNAPIECO, *Il corpo di Truffaldino*, «Studi goldoniani», XVIII, n.s. 10, 2021, pp. 97-118.
- F. SOLDINI, *Rapporti tra Carlo Gozzi e gli attori nella corrispondenza e nelle carte autobiografiche. Un episodio significativo: Teodora Ricci nelle pagine inedite delle 'Memorie inutili'*, «Problemi di critica goldoniana», XIII, 1987, pp. 51-73.
- F. SOLDINI, *Lettere a Carlo Gozzi (di capocomici, attori, attrici ed altri) e lettere di Carlo Gozzi. Aggiornamenti*, «Studi goldoniani», XXI, n.s. 13, 2024, pp. 129-186.
- E. TESTA, *L'italiano nascosto. Una storia linguistica e culturale*, Torino, Einaudi, 2013.
- P. VESCOVO, *Sacco, Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della

Enciclopedia Italiana, 2017, vol. 89, [https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-sacco_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-sacco_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 25 aprile 2025).

P. VESCOVO, *Sacco, A(n)driana, Dizionario biografico e tematico delle donne in Italia*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2025 (in corso di stampa).

Abstracts

L'Italia centrale

 Caterina Pagnini, *Esempi di 'migrazione' e di riuso nella politica impresariale dell'accademia degli Infuocati al teatro del Cocomero*

Nel Settecento, la politica impresariale portata avanti dall'accademia degli Infuocati nella gestione del teatro del Cocomero di Firenze seppe perfettamente adattarsi alle necessità contingenti di adattamento che stanno dietro alla produzione teatrale e che sono determinate dalla sinergia di diverse 'drammaturgie': quelle degli interpreti, quelle degli artigiani, quelle dello spazio e, non meno importanti, quelle inerenti alle relazioni tra committenti, artisti e pubblico. Il saggio analizza le strategie impresariali adottate dagli Infuocati per garantire la continuità della loro attività, con particolare attenzione ai fenomeni di migrazione e riuso teatrale. Attraverso l'esame di documenti accademici e inventari scenici, si evidenziano le dinamiche di gestione delle risorse, la pratica del riutilizzo del materiale scenografico e l'adattamento delle produzioni a contesti teatrali diversi. Il teatro del Cocomero si delinea quindi non solo come uno spazio di rappresentazione, ma anche come un centro di sperimentazione e innovazione teatrale, inserito in un più ampio circuito spettacolare italiano. L'analisi delle fasi di protezione medicea e lorenese rivela inoltre il ruolo fondamentale dell'accademia nell'evoluzione della scena culturale fiorentina e del circuito teatrale italiano, testimoniando la sua capacità di adattarsi ai mutamenti politici ed economici.

Parole chiave: Firenze; accademia degli Infuocati; teatro del Cocomero; impresariato teatrale.

In the eighteenth century, the theatrical management policies pursued by the Accademia degli Infuocati in running the teatro del Cocomero in Florence proved highly responsive to the contingent demands of theatrical production, shaped by the interaction of multiple forms of 'dramaturgy': those of the performers, of the artisans, of the performance space, and, no less crucial, those embedded in the relationships between patrons, artists and audiences. This essay examines the entrepreneurial strategies adopted by the Infuocati to ensure the continuity of their activities, with particular attention to the phenom-

ena of theatrical migration and reuse. Through the analysis of academic records and scenic inventories, it highlights the dynamics of resource management, the practice of reusing scenic materials, and the adaptation of productions to different theatrical contexts. The teatro del Cocomero thus emerges not merely as a venue for performance, but as a centre of theatrical experimentation and innovation situated within a broader Italian performance network. Consideration of the periods of Medicean and Lorraine patronage further clarifies the academy's pivotal role in shaping the cultural life of Florence and the wider Italian theatrical landscape, demonstrating its capacity to respond effectively to political and economic transformation.

Keywords: Florence; accademia degli Infuocati; teatro del Cocomero; theatrical management.

 Lorena Vallieri, *La gestione delle sale teatrali toscane sotto il governo di Pietro Leopoldo di Lorena*

La Toscana nel Settecento fu un importante crocevia culturale. La presenza a Firenze di un nutrito gruppo di residenti anglosassoni contribuì in maniera determinante a vivacizzare la vita teatrale della città, a rafforzare la rete delle relazioni internazionali e a favorire la circolazione di idee e modelli performativi. Parallelamente, agirono sulla vita spettacolare toscana i rapporti tra Firenze e Vienna, sempre più stretti a partire dal 1737 quando, dopo la morte di Gian Gastone de' Medici, il granducato entrò a fare parte dei domini asburgici. La Toscana divenne così un centro 'irradiante' delle novità teatrali viennesi, mentre Livorno, grazie alla presenza del porto franco internazionale e della vivace attività editoriale, si affermò come centro di diffusione dell'Illuminismo. Il contributo ricostruisce anche la condizione delle sale teatrali toscane, al centro di importanti restauri durante il governo di Pietro Leopoldo, volti a migliorare la sicurezza e la qualità delle strutture.

Parole chiave: Toscana; Pietro Leopoldo d'Asburgo Lorena; architettura teatrale; crocevia culturali; circolazione delle pratiche dello spettacolo.

Tuscany in the eighteenth century was an important cultural crossroads. The presence of a substantial community of Anglo-Saxon residents in Florence significantly invigorated the city's theatrical life, strengthened international networks, and facilitated the circulation of ideas and performance models. At the same time, relations between Florence and Vienna became increasingly close from 1737 onwards when, following the death of Gian Gastone de' Medici, the grand duchy became part of the Habsburg domains. Tuscany thus became a 'radiating' centre for Viennese theatrical innovations, while Livorno, thanks to its international free port and vibrant publishing activity, established itself as a centre for the dissemination of Enlightenment ideas. The contribution also examines the condition of Tuscan theatres, which underwent significant restorations during Pietro Leopoldo's government aimed at improving the safety and quality of the buildings.

Keywords: Tuscany; Peter Leopold of Habsburg-Lorraine; theatre architecture; cultural crossroads; circulation of spectacle practis.

 Aldo Roma, *Lo spettacolo romano e i suoi emisferi tra Sei e Settecento: politiche, economie e sistemi produttivi a confronto*

Il contributo prende le mosse dalle peculiarità economiche, politiche e produttive del sistema teatrale romano tra Seicento e primo Settecento, dove la natura instabile del potere pontificio e le diverse inclinazioni dei papi verso lo spettacolo impedirono lo sviluppo di un progetto duraturo di teatro pubblico. Tuttavia, tale instabilità non scoraggiò la proliferazione di sistemi teatrali altri, legati alle famiglie aristocratiche e del patriziato locale, ai circoli accademici più o meno formalizzati, alle comitive di dilettanti e a istituzioni religiose come conventi, monasteri e collegi di formazione. L'analisi verte in particolare sul collegio Nazareno, un'istituzione educativa fondata dagli Scolopi in cui l'attività teatrale assunse una notevole rilevanza, e coinvolse anche artisti e maestranze che prima o dopo circuitarono anche nei 'nuovi' teatri impresariali, nei decenni in cui l'ampliamento degli spazi di mercato generò quelle che appaiono come dinamiche di competizione tra emisferi dello spettacolo anche molto diversi tra loro.

Parole chiave: Roma; economia dello spettacolo; collegio Nazareno; teatro Alibert.

This article examines the economic, political, and productive peculiarities of the Roman theatrical system between the seventeenth and early eighteenth centuries, highlighting how the inherent instability of pontifical power and varying papal attitudes towards theatrical performances prevented the establishment of a lasting public theatre initiative. Nonetheless, such instability did not hinder the proliferation of alternative theatrical systems, closely linked to aristocratic families, local patrician circles, formal and semi-formal academies, amateur groups, and religious institutions such as convents, monasteries, and educational colleges. The analysis particularly focuses on the collegio Nazareno, an educational institution founded by the Piarist order, where theatrical activities assumed significant importance, involving artists and craftsmen who also worked in the emergent public theatres. In this period, this expansion of market opportunities seems to have fostered competitive dynamics among distinct hemispheres of Roman theatrical production.

Keywords: Rome; economics of the performing arts; collegio Nazareno; teatro Alibert.

 Leonardo Spinelli, *Notizie di spettacoli e impresari a Chieti tra epoca Asburgica e Regno napoleonico*

Nei secoli passati l'Abruzzo occupava la parte più settentrionale del versante adriatico del Regno di Napoli (1282-1816) e poi del Regno delle Due Sicilie (1816-1861). La storia del teatro in Abruzzo si collega al tema, ancora largamente da indagare, della storia dello spettacolo italiano al di là dei principali centri teatrali della penisola. Il saggio ricostruisce gli spazi teatrali e le principali tipologie di impresariato che si svilupparono nella città di Chieti dall'Antico Regime al Regno napoleonico. Il primo sistema spettacolare cittadino fu a lungo osteggiato dalla mentalità conservatrice e filoclericale della società teatina e il suo sviluppo fu possibile grazie alle relazioni teatrali con la capitale del Regno.

Parole chiave: Chieti; compagnie teatrali; opera in musica; cantanti e attori; impresariato.

In past centuries, Abruzzo was the northernmost part of the Adriatic side of the Kingdom of Naples (1282-1816) and then of the Kingdom of the Two Sicilies (1816-1861). The History of performing arts in Abruzzo is still largely to be investigated as well as in the marginal areas of the Italian peninsula. The essay is dedicated to theatrical spaces and main types of impresarios developed in Chieti from Ancient Regime until the Napoleonic Kingdom of Naples. For a long time the more conservative and pro-clerical sectors of society were against the profane performances. The first “theatre system” in Chieti was based on relationships with the most important Neapolitan theatres.

Keywords: Chieti; theatre companies; opera in musica; singers and actors; impresarios.

L'Italia del Nord: Venezia, Genova e i centri minori

 Gianluca Stefani, *Il 'sistema' veneziano. Un modello impresariale d'esportazione per l'opera in musica nel Settecento, con nuovi documenti su Angelo Mingotti*

A partire dagli anni Venti del Settecento, alcune compagnie d'opera italiane iniziano a migrare oltre le Alpi, dando vita a un vero e proprio fenomeno di esportazione del teatro musicale italiano in Europa. Questo processo coinvolge in particolare il modello organizzativo veneziano, caratterizzato da un sistema produttivo flessibile e modulare, adattabile ai contesti locali. In questo studio si delineano gli itinerari e le strategie commerciali delle troupes guidate da impresari originari di Venezia che si spostano nei territori del Sacro Romano Impero, promuovendo il melodramma in ambito pubblico e non più solo di corte. Inoltre, attraverso il ritrovamento di documenti inediti, si fa luce sugli esordi – a Brescia e al teatro Sant'Angelo di Venezia – di Angelo Mingotti, la cui parabola impresariale esemplifica il passaggio da un sistema teatrale centrato sulla Dominante a una rete internazionale di produzione e diffusione dell'opera italiana.

Parole chiave: Venezia, Europa, teatro d'opera, Mingotti, migrazione.

Since the 1720s, some Italian opera companies began to migrate across the Alps, giving rise to the exports of Italian music theatre to Europe. This process involved in particular the Venetian business model, characterised by a flexible and modular production system that could be adapted to local contexts. This study outlines the itineraries and commercial strategies of troupes led by impresarios from Venice who moved to the territories of the Holy Roman Empire, promoting melodrama in public settings and no longer just at court. Furthermore, through the discovery of unpublished documents, light is shed on the early career of Angelo Mingotti in Brescia and at the Sant'Angelo Theatre in Venice, whose entrepreneurial career exemplifies the transition from a theatre system centred on the Dominant to an international network for the production and dissemination of Italian opera.

Keywords: Venice; Europe; Italian opera theatre; Mingotti; migration.

 Armando Fabio Ivaldi, *Regolamentazioni legislativo-organizzative nel pubblico spettacolo del Settecento: il caso Genova*

L'opportunità di razionalizzare l'attività dei due più importanti teatri pubblici genovesi, il Falcone e il Sant'Agostino (che diventarono poi tre con il piccolo Vigne), caso unico nell'Europa del Settecento, risale al 1705. L'iniziativa spetta a due nobili genovesi, Nicolò Maria Pallavicino *quondam* Giulio ed Eugenio Durazzo *quondam* Agostino, in accesa concorrenza fra loro, ma esperti nell'arte del compromesso. Nel corso del XVIII secolo, tuttavia, le diverse strategie matrimoniali, perseguite dalle due famiglie menzionate, a cui si aggiungevano sia l'estinzione di alcuni dei loro rami sia differenti investimenti finanziari, provocarono divisioni ereditarie e smembramenti immobiliari, nonostante il vincolo giuridico del «fedecomesso» che immobilizzava le grandi fortune. In questo saggio, attraverso un metodo interdisciplinare di studio, si analizza un progressivo progetto di Eugenio Durazzo, tenacemente perseguito fin dal 1680, e, dopo di lui, dal pronipote, il ben noto Doge Marcello Durazzo, fratello maggiore del conte Giacomo, direttore dei teatri imperiali di Vienna dal 1754 al 1764. L'obiettivo era quello di acquisire tutti gli edifici dedicati al pubblico spettacolo ed esercitare un controllo sulla pubblica offerta nel territorio genovese. L'Impresa dei Teatri (1772), prima regolamentazione governativa creata non solo per arginare le speculazioni dei proprietari, ma anche per moralizzare i costumi degli impresari – in particolare Francesco Bardella, *protégé* di Marcello Durazzo, e altri che seguirono – e naturalmente il pubblico, non si mostrò tuttavia efficace. Tanto per le vicende interne alla famiglia Durazzo – senza eredi e con un grande patrimonio fuori controllo – quanto per gli sconvolgenti rivolgimenti storico-politici dell'Europa del secondo Settecento.

Parole chiave: Bardella; Durazzo; imprenditori; Genova; teatri.

The opportunity to control the activity of the two most important public theatres in Genoa (Falcone, Sant'Agostino and later the small Vigne) – a unique case in the 18th century Europe – dates back to 1705. The initiative was of two Genoese nobles, Nicolò Maria Pallavicino son of Giulio the late and Eugenio Durazzo son of Agostino the late. As they were fierce rivals and skilled in the art of compromise, this legal agreement avoided an unfavorable competition between the Falcone and the Sant'Agostino, unlike the situation in Venice. However, during the 18th century, the different marriage strategies and the different financial investments, together with the extinction of some branches of the aforementioned families, caused hereditary disputes and dispersal of estates despite the legal «fedecomesso» that imobilized the great fortune. With an interdisciplinary approach in this study I analyze a progressive project of Eugenio Durazzo, obstinately pursued sin 1680, and after him by his great-nephew, the well-known Doge Marcello Durazzo, elder brother of count Giacomo director of the viennese theatres from 1754 to 1764. It was a matter of acquiring all the paying theatres and obtaining control of public offerings in Genoese territory. The Impresa dei Teatri (1772) was a serious attempt at government regulations with the aim to of legalizing both the speculative purposes of theatres' owners and the moral customs of entrepreneurs – especially Francesco Bardella, *protégé* di Marcello Durazzo, and other foreign entrepreneurs who came after – and of course the public. However, these regulations were not really helpful because of the

internal history of the Durazzo family – without direct heirs and a huge fortune out of control – and the disruptive European wars of the late 18th century.

Keywords: Bardella; Durazzo; entrepreneur; Genoa; theatres.

 Sergio Monferrini, *In una città di provincia: la gestione della cappella strumentale della basilica di San Gaudenzio di Novara nel Settecento*

Per effetto delle volontà testamentarie del marchese Carlo Niccolò Trivulzio, il quale aveva previsto che la sua eredità andasse alla Fabbrica lapidea della basilica di S. Gaudenzio di Novara per stipendiare quattro cappellani «che siano anche musicisti [...], cioè un basso, un tenore, un contralto, ed un soprano» e, eventualmente, aggiungere «una sinfonia [...] cioè prima uno che suoni di cornetto, uno che suoni di violino, ed un fagotto», nel 1731 la Fabbrica poté disporre di un capitale che consentì di stipendiare un soprano, cioè il ravennate Lorenzo Girardi o Ghirardi. Di fronte all'impossibilità di trovare un altro soggetto, pur con ricerche fra Siena, Bologna «ed altre insigni città», fu deciso di «provisionalmente provvedere d'altri virtuosi di suono di violino, et violoncello». Nacque così la cappella strumentale della basilica, composta di tre violini e un violoncello, che rimase in attività fino al 1786. Lo studio ha consentito di individuare tutti i musicisti in attività presso la cappella, con i rispettivi salari, e di ricostruirne le vicende. Alcuni rimasero tutta la vita nella città, come il violoncellista Vittorio Amedeo Mida, allievo di Salvatore Lanzetti; altri invece intrapresero importanti carriere artistiche, come il violinista Antonio Lolli o Gaetano Vallotti, violoncello poi al servizio della regio-ducale cappella di Modena.

Parole chiave: Novara; XVIII secolo; cappella strumentale; basilica di San Gaudenzio.

As an effect of the testamentary will of Marquis Carlo Niccolò Trivulzio, who had foreseen that his inheritance should go to the Fabbrica lapidea della Basilica di S. Gaudenzio in Novara to pay four chaplains «who are also musicians [...], that is, a bass, a tenor, an alto, and a soprano» and, possibly, add «a symphony [...] that is, first one who plays the cornet, one who plays the violin, and a bassoon», in 1731 the Fabbrica was able to dispose of a capital that only allowed for the hiring of a soprano, namely Lorenzo Girardi or Ghirardi from Ravenna. Faced with the impossibility of finding another person, even with searches among Siena, Bologna «and other illustrious cities», it was decided to «provisionally provide for other virtuosi of playing violin, and cello». In this way, the instrumental chapel of the basilica was born, composed of three violins and a cello, which remained in activity until 1786. The study has made it possible to identify all the musicians working at the Chapel, with their respective salaries, and to reconstruct their histories. Some of them remained in the city all their lives, such as the cellist Vittorio Amedeo Mida, a pupil of Salvatore Lanzetti, while others embarked on important artistic careers, such as the violinist Antonio Lolli or Gaetano Vallotti, a cello player later in the service of the Royal Chapel of Modena.

Keywords: Novara; 18th century; instrumental chapel; basilica of San Gaudenzio; musical management.

📖 Marie Claire Adamo, «*Teatri di gioia, teatri di magnificenza, teatri di felicità*»: *Piazzola, una piccola capitale europea*

Nel XVII secolo la continua presenza sul territorio veneto di ospiti illustri, regnanti, emissari e ambasciatori stranieri costituisce l'occasione privilegiata per l'esibizione della magnificenza, cifra identificativa dell'industria dello spettacolo barocco. A Piazzola sul Brenta, l'11 novembre 1679, veniva inaugurato presso la dimora patrizia di Marco Contarini, procuratore di San Marco, un nuovo teatro privato: per l'occasione fu rappresentato per la prima volta *Le Amazzoni nelle Isole Fortunate*, dramma per musica basato su libretto di Francesco Maria Piccioli e partitura di Carlo Pallavicino, il cui successo ebbe un'importante risonanza nella nascente stampa periodica europea. Il presente contributo propone un confronto tra iniziativa privata e pubblica nel sistema organizzativo teatrale veneziano, cercando di dare conto dei possibili punti di convergenza tra le strategie del patriziato di terraferma, e quelle lagunari. Lo strumento con cui si tenterà di restituire un quadro delle strategie autopromozionali della famiglia Contarini è un sontuoso *festival book* (*L'orologio del piacere*), stampato nella tipografia di Piazzola nel 1685 in occasione del soggiorno del duca Ernesto Augusto IV di Braunschweig-Lüneburg. L'autocelebrazione della famiglia Contarini che emerge dalla lettura costituisce, nell'ottica di una maggiore comprensione della prassi performativa in ambito lagunare alla fine del Seicento, una testimonianza assai peculiare.

Parole chiave: magnificenza; Villa Contarini; Piazzola; festival book; Venezia.

In the Seventeenth century, the presence of distinguished guests in Venice offered an exceptional stage for showcasing Baroque magnificence. On November 11, 1679, Marco Contarini inaugurated a private theatre at his patrician residence in Piazzola sul Brenta with the premiere of *Le Amazzoni nelle Isole Fortunate*, a musical drama by Francesco Maria Piccioli and Carlo Pallavicino. The event attracted significant attention in the emerging European periodical press. This article compares public and private initiatives within the Venetian theatrical system, focusing on strategies employed by the mainland patriciate, represented by Contarini, and those in Venice, where noble patronage and commercial ventures drove the institutionalization of theatre and expanded audiences. It highlights Contarini's use of theatrical performances, festivals, and musical entertainment as tools of self-promotion. The analysis centres on the festival book *L'orologio del piacere*, printed in Contarini's private press in 1685 for the visit of Duke Ernest Augustus IV. This festival book exemplifies the Contarini family's self-celebration, offering valuable insights into late seventeenth-century Venetian performative practices and the intersection of personal and political ambitions.

Keywords: magnificence; Villa Contarini; Piazzola; festival book; Venezia.

La Francia

📖 Renzo Guardenti, *Note sull'apporto italiano in Francia nel primo Settecento tra provincia e Théâtre de la foire*

Negli anni che intercorrono tra la soppressione dell'Ancien Théâtre Italien (1697) e l'arrivo a Parigi della seconda Comédie-Italienne di Luigi Riccoboni (1716), l'apporto degli attori italiani al teatro francese del primo Settecento continuò a manifestarsi sia nella capitale che in provincia attraverso linee di indirizzo diversificate riguardanti drammaturgia e pratiche spettacolari. Dopo una ricognizione degli esiti più rilevanti della recente storiografia dedicata al fenomeno, il contributo si sofferma su Pierre-François Biancolelli, figlio del più grande Arlecchino seicentesco, uno dei più importanti protagonisti di un'accorta strategia finalizzata al mantenimento dell'influenza italiana sulla spettacolarità transalpina. Attore versatile, Biancolelli *fil*s si distinse fin dal primo decennio del Settecento per la sua attività di drammaturgo, capace di diffondere la tradizione italiana sia in provincia che nelle fiere parigine di Saint-Germain e di Saint-Laurent francese e di adattarsi con singolare flessibilità all'eterogeneo e instabile ambiente del teatro forain.

Parole chiave: Pierre-François Biancolelli; XVIII secolo; teatro franco-italiano; théâtre forain; attori; drammaturgia.

In the years between the suppression of the Ancien Théâtre Italien (1697) and the arrival in Paris of Luigi Riccoboni's second Comédie-Italienne (1716), the contribution of Italian actors to early eighteenth-century French theatre continued to manifest itself both in the capital and in the provinces through diverse approaches to dramaturgy and performance practices. After a survey of the most significant results of recent historiography devoted to the phenomenon, this paper focuses on Pierre-François Biancolelli, son of the greatest Harlequin of the seventeenth century, and one of the key figures behind a careful strategy aimed at maintaining Italian influence on transalpine theatricality. A versatile actor, Biancolelli *fil*s distinguished himself from the first decade of the eighteenth century through his work as a playwright, capable of disseminating the Italian tradition both in the provinces and at the Parisian fairs of Saint-Germain and Saint-Laurent, while adapting with remarkable flexibility to the heterogeneous and unstable environment of the théâtre forain.

Keywords: Pierre-François Biancolelli; 18th century; Franco-Italian theatre; théâtre forain; actors; dramaturgy.

📖 Emanuele De Luca, *La Comédie-Italienne di Parigi nel Settecento: evoluzione di una struttura amministrativa e artistica (parte prima)*

Lo studio della (ri)fondazione e dell'evoluzione della Comédie-Italienne di Parigi nel corso del Settecento consente di osservare il passaggio dell'organizzazione amministrativa di una troupe di tipo tradizionale, fondata sul modello delle compagnie dell'Arte, a una gestione moderna, di stampo francese, propria di una sala teatrale permanente, inserita in un contesto cittadino (e nazionale) regolamentato. Ripercorrendo l'arrivo dei

comici italiani a Parigi nel 1716, la trasformazione della compagnia in *société*, la cessione della contabilità a un cassiere esterno alla troupe, e infine la gestione dell'*Intendant des Menus plaisir* Papillon de la Ferté – responsabile, inoltre, della chiamata di Carlo Goldoni a Parigi –, l'articolo intende mettere in luce il progressivo processo di patrimonializzazione del teatro della Comédie-Italienne. La logica che aveva guidato la fondazione del teatro italiano nel 1716 si trasforma radicalmente, lasciando maggiormente spazio a esigenze politiche e nazionali di una gestione centralizzata dall'alto. Tale mutamento reinterroga lo statuto stesso di *théâtre du roi*, prefigurando le future forme di amministrazione statale e i nuovi modelli di teatro pubblico, *national*, di impronta francese, destinati ad affermarsi nei secoli successivi.

Parole chiave: Comédie-Italienne; Luigi Riccoboni; Jean-Baptiste Linguet; Denis Pierre Jean Papillon de la Ferté; Carlo Goldoni.

The study of the (re)foundation and development of the Comédie-Italienne in Paris throughout the eighteenth century makes it possible to trace the transition from a traditional administrative organization – modelled on the Italian commedia dell'arte troupes – to a modern, French-style management of a permanent theatre, integrated into a regulated urban and national context. By reconstructing the arrival of the Italian actors in Paris in 1716, the transformation of the company into a corporate society, the outsourcing of accounting to an external cashier, and finally the intervention of the *Intendant des Menus Plaisirs*, Papillon de la Ferté – who was also responsible for inviting Carlo Goldoni to Paris – the article seeks to highlight the gradual process of *patrimonialisation* of the Comédie-Italienne. The logic that had guided the foundation of the Italian Théâtre in 1716 was profoundly altered, giving way to the political and national imperatives of centralized, top-down management. This shift reinterprets the very status of the *théâtre du roi*, in ways that foreshadowed future forms of state administration and new models of *national* public theatre, in the French sense, that would emerge in the centuries to come.

Keywords: Comédie-Italienne; Luigi Riccoboni; Jean-Baptiste Linguet; Denis Pierre Jean Papillon de la Ferté; Carlo Goldoni.

 Andrea Fabiano, *La Comédie-Italienne di Parigi nel Settecento: evoluzione di una struttura amministrativa e artistica* (parte seconda)

Il contributo analizza le trasformazioni in ambito amministrativo, societario e artistico della Comédie-Italienne a partire dal 1762, data di acquisizione del repertorio e del privilegio del Théâtre de l'Opéra-Comique e dell'arrivo di Carlo Goldoni. Sulla base delle recenti esplorazioni d'archivio e degli ultimi studi, si mette inoltre in evidenza come progressivamente, nel corso degli anni Settanta del Settecento, il controllo sulla programmazione artistica passi dalle mani degli attori a quelle di un comitato controllato dal Ministero dei Menus Plaisirs, rompendo con la tradizionale autonomia delle compagnie di comici italiani.

Parole chiave: Comédie-Italienne; Carlo Goldoni; organizzazione teatrale.

This study examines the administrative, institutional, and artistic transformations of the

Comédie-Italienne from 1762 onward, a pivotal year marked by the acquisition of the Théâtre de l'Opéra-Comique's repertoire and privilege, as well as the arrival of Carlo Goldoni. Drawing on recent archival research and scholarship, it demonstrates how, throughout the 1770s, control over artistic programming shifted from the actors to a committee overseen by the Ministry of Menus-Plaisirs, thus ending the traditional autonomy of Italian troupes.

Keywords: Comédie-Italienne; Carlo Goldoni; theatre management.

In Europa, centri e periferie

📖 Eric J. Coutts, *West End Concert Life 1750-1775: «An Intimate Sort of Interaction between Musical and Social Sensibility»*

Londra attirò un numero crescente di compositori stranieri nel corso del diciottesimo secolo, offrendo loro l'indipendenza dall'impiego presso la corte e la chiesa e l'opportunità di accumulare una ricchezza notevolmente maggiore rispetto alla loro patria. L'attività concertistica nella capitale si accelerò rapidamente a partire dagli anni Cinquanta del Settecento, accompagnata da una crescita significativa in una serie di attività collaterali, tra cui l'insegnamento, la vendita di spartiti musicali e la produzione di strumenti. I commentatori attribuiscono generalmente il fiorire dell'attività musicale di quel periodo all'influenza dei patroni e all'abilità imprenditoriale dei musicisti più affermati. Io sostengo che una limitata attenzione alla rilevanza della storia sociale della vita londinese del diciottesimo secolo, della storia urbana della musica, abbia portato a non riconoscere adeguatamente l'impatto dei fattori legali e commerciali sui compositori, gli interpreti e le loro opere. Discuto due esempi per illustrare l'importanza di queste influenze: la ricezione delle esibizioni dei bambini Mozart a Londra durante la visita della famiglia tra aprile 1763 e luglio 1764 e lo sviluppo della serie di concerti in abbonamento organizzata da Johann Christian Bach e Carl Friedrich Abel per oltre quindici anni, tra il 1765 e il 1781.

Parole chiave: concerto pubblico; Londra nel XVIII secolo; Amadeus Mozart; Johann Christian Bach; Carl Friedrich Abel.

London attracted increasing numbers of foreign composers over the course of the eighteenth century, offering independence from court and church employment and the opportunity to accumulate significantly greater wealth than at home. Concert activity in the capital rapidly accelerated from the 1750s, accompanied by significant growth in a range of ancillary activities, including teaching, sales of music scores and instrument manufacture. Commentators generally attribute the burgeoning musical activity of the period to the influence of patrons and to the entrepreneurial skill of the more successful musicians. I argue that limited appreciation of the relevance of the *social* history of eighteenth-century London life, of the music's *urban* history, has resulted in a failure sufficiently to recognise the impact of legal and commercial factors on composers, performers, and their music. I discuss two examples to illustrate the significance of these

influences: the reception of the Mozart children's performances in London during the family visit between April 1763 and July 1764 and the development of the subscription concert series organised by Johann Christian Bach and Carl Friedrich Abel for over 15 years between 1765 and 1781.

Keywords: public concert; 18th century London; Amadeus Mozart; Johann Christian Bach; Carl Friederich Abel.

 Ignacio Arellano Ayuso, *Puestas en escena del Siglo de Oro: géneros, escenografías y contexto social de la recepción*

L'articolo analizza alcune messe in scena del teatro del Siglo de Oro, distinguendo quattro categorie: il teatro commerciale o di *corral*; le feste di grande spettacolo rappresentate a palazzo; l'*auto sacramental*; la commedia burlesca e il *teatro breve*. A ciascuna di queste corrispondono diverse modalità di rappresentazione (mimetica, verosimigliante, mistica, assurda e grottesca), a loro volta collegate ai tipi di pubblico e ai loro orizzonti di aspettative.

Parole chiave: messa in scena; generi; Siglo de Oro.

The article analyzes the stagings of Golden Age theater, distinguishing four categories: commercial or *corral* theater; grand spectacle performances staged in palaces; the *auto sacramental*; burlesque comedy. Each corresponds to different modes (mimetic, verisimilitude-enhancing mode, mystical, absurd, and grotesque), which are in turn related to the types of audiences and their horizons of expectations.

Keywords: staging; dramatic genres; Golden Age theater.

 Janós Malina, *Schloss Hof, Frankfurt, Eszterháza: Court Festivities in the Third Quarter of the 18th Century*

Lo scopo dello studio è mettere in luce, con l'ausilio di alcuni esempi storici, le principali caratteristiche delle feste di corte all'aperto nella regione del Sud della Germania e dell'Ovest dell'Ungheria durante la seconda metà del XVIII secolo. Come fonte principale di informazioni ho utilizzato resoconti della stampa contemporanea, testimonianze oculari e documenti d'archivio, in parte fonti ben note ma anche recentemente scoperte. Le grandi feste, organizzate per commemorare importanti eventi politici o ricorrenze familiari, spesso della durata di più giorni, vantano una lunga tradizione che risale al Medioevo. L'indagine spinge a ritenere che la caratteristica specifica di queste feste sia il ruolo decisivo di produzioni di alta qualità nelle arti performative, che coinvolgono artisti celebri, e il marcato coinvolgimento della natura o della natura imitata (paesaggi, acqua, caccia), con la creazione di grandi installazioni o architetture temporanee.

Parole chiave: festività; XVIII secolo; Schloss Hof; Frankfurt; Eszterháza.

The purpose of the study is to highlight, with the help of a handful of historic examples, the main characteristics of open-air court festivities in the South German-West Hungarian region during the second half of the eighteenth century. As a main source

of information, I have been using contemporary press reports, eye-witnesses' accounts and archival documents, partly well-known sources but also recently discovered ones. Huge festivities commemorating important political developments or family events and anniversaries, often lasting for several days, used to have a great tradition going back to the Middle Ages. The study concludes that the specific characteristic of these festivities is the decisive role of high-quality productions of the performing arts, involving celebrated artists, and the pronounced involvement of nature or imitated nature (landscape, water, hunting), involving the creation of major temporary installations or architectures.

Keywords: festivities; 18th century; Schloss Hof; Frankfurt; Eszterháza.

I professionisti dello spettacolo e l'Europa

📖 Maria Chiara Barbieri, *Signora/Madame Violante: una 'high-flyer' di successo tra Londra, Dublino ed Edimburgo*

Il contributo ricostruisce gli ultimi vent'anni della vita e dell'attività professionale di Madame (o Signora) Violante, trascorsi per la maggior parte nelle isole britanniche. Presentata nel 1720 al teatro di Lincoln's Inn Fields Theatre di Londra come una straordinaria ballerina di corda giunta dall'Italia, nel 1726 dà prova di abilità imprenditoriali assumendo la direzione del teatro di Haymarket. L'offerta spettacolare e i membri della sua compagnia recano la chiara impronta dell'ambiente *forain* parigino, che Violante ha certo attraversato e che porta con sé a Dublino, dove mette a frutto la sua esperienza fondando un nuovo teatro. Conclude la sua carriera a Edimburgo, dove dà vita alla prima scuola di danza sociale della città e dove recenti studi archivistici hanno restituito il suo nome di battesimo. Il saggio, anche indagando i legami familiari di Violante, in particolare quello con il marito, contribuisce a ridare luce a una grande protagonista dello spettacolo ancora poco nota al di qua della Manica.

Parole chiave: Violante; ballerina di corda; impresaria teatrale; teatro itinerante; Londra; Dublino; Edimburgo.

This paper aims to reconstruct the last twenty years of Madame (aka Signora) Violante's life and professional career, most of which were spent in the British Isles. Presented in 1720 at Lincoln's Inn Fields Theatre in London as an extraordinary rope dancer arrived from Italy, she demonstrated her managerial prowess in 1726, taking over the management of the Haymarket Theatre. The performances and the members of her company clearly bear the imprint of the Parisian *forain* milieu, which Violante certainly traversed and which she brought with her to Dublin, where she capitalized on her experience by founding a new playhouse. She concluded her career in Edinburgh, where she founded the city's first school of social dance and where recent archival studies have revealed her Christian name. The essay, also by exploring Violante's family ties, particularly those with her husband, helps shed light on a great performer still little known on this side of the Channel.

Keywords: Violante; rope dancer; theatre manager; travelling theatre; London; Dublin; Edinburgh.

📖 Emanuela Chichiriccò, «*Una specie di Ristori*» ante litteram: *Faustina Tesi 'impresaria' e 'direttrice' di opera e prosa*

La vita e la carriera di Faustina Tesi – attrice, cantante e direttrice di compagnia attiva in area lombarda nel pieno Settecento – sollevano rilevanti questioni storiografiche di carattere generale. La sua attività, connotata da un poliedrico professionalismo, in cui si intrecciano versatilità artistica e capacità imprenditoriale, consente di approfondire le dinamiche produttive e gli scambi tra modelli impresariali della prosa e dell'opera in musica, nonché le connessioni tra i circuiti teatrali del Nord e del Sud Italia. La svalutazione e la marginalizzazione cui la sua figura è stata sottoposta impongono una riflessione critica sui processi di storicizzazione del professionismo teatrale femminile, in particolare in un ambito tradizionalmente maschile quale quello direzionale e imprenditoriale.

Parole chiave: Faustina Tesi; impresaria; direttrice; opera; prosa.

The analysis of the life and career of Faustina Tesi – actress, singer, and theater company director active in the Lombard area in the mid-eighteenth century – raises significant historiographical questions of a broader nature. Her professional activity, characterized by a multifaceted expertise that combined artistic versatility with entrepreneurial acumen, offers valuable insights into the production dynamics and exchanges between managerial models in prose theater and opera, as well as the connections between northern and southern theatrical circuits in Italy. The marginalization and undervaluation to which her figure has been subjected call for a critical reconsideration of the historiographical processes related to female theatrical professionalism, particularly in a traditionally male-dominated domain such as theatrical management and entrepreneurship.

Keywords: Faustina Tesi; impresario; director; opera; theatre.

📖 Maria Venuso, *Nuovi cantieri di indagine per una storia della danza europea nella seconda metà del Settecento*

L'evoluzione della danza teatrale vive, dalla seconda metà del Settecento in poi, un processo di accelerazione che gli studi storici hanno spesso cristallizzato in locuzioni derivate dalle teorie dei padri del balletto riformato, senza tenere conto del reale contributo dei diversi soggetti che, attraverso il proprio corpo, hanno determinato questo processo ispirando le idee di rinnovamento di maestri, compositori, teorici. Una nuova serie di indagini si apre sulla seconda metà del secolo XVIII per tentare, oltre che una ricerca di fonti primarie in merito, una rilettura delle più importanti testimonianze già note, lette alla luce delle esperienze di famiglie di danzatori non sempre note. Coprotagoniste sui palcoscenici d'Europa insieme ai grandi nomi, queste ultime hanno contribuito a fissare un registro coreutico di successo (maschile e femminile) successivamente traslato con valenza semantica differente nelle idealità preromantiche. Come è noto, le produzioni di danza italiane del Settecento, così come la formazione ricevuta dai ballerini italiani, erano peculiari; esistono molti aspetti che hanno mantenuto l'arte dei grotteschi all'avanguardia nella pratica italiana, anche di fronte all'assalto del campo noverriano negli anni Settanta del XVIII secolo. Al di là di quanto confluito dopo anni di esperienze europee nel trattato di Gennaro Magri del 1779, famiglie come quella dei Morelli, dei

Lolli, dei Ronzi e, prima ancora, dei Rinaldi (Antonio Rinaldi detto Fossan aveva portato l'insegnamento italiano in Russia) necessitano di un imprescindibile approfondimento in questo senso. Ci si soffermerà in questa sede su alcuni elementi della famiglia Morelli presenti nei drammi per musica di Carlo Goldoni a Venezia, registrati anche insieme a Gennaro Magri in rappresentazioni al teatro di San Carlo, al fine di iniziare un'ipotetica ricostruzione di pratiche coreutiche e di carriere negli anni del 'ballo riformato'. Si tenterà di rivalutare col giusto peso l'apporto dei danzatori grotteschi al ballo preromantico europeo, alla luce della resistenza di elementi tecnici caratterizzanti evolutisi non solo grazie al gradimento da parte del pubblico (a dispetto di Noverre e altri) ma anche grazie alla possibilità di essere risemantizzati nel corso dei decenni successivi.

Parole chiave: ballo; ballerini; teatro; spettacolo.

The evolution of theatrical dance experiences, from the second half of the eighteenth century onward, a process of acceleration that historical studies have often crystallized in locutions derived from the theories of the fathers of reformed ballet, without considering the real contribution of the various individuals who, through their own bodies, determined this process by inspiring the renewal ideas of masters, composers, and theorists. A new series of investigations opens up on the second half of the 18th century to attempt, in addition to the search for primary sources on the subject, a reinterpretation of the most important evidence already known read in the light of the experiences of families of dancers not always known. Co-protagonists on the stages of Europe along with the big names, they contributed to fixing a successful choreographic register (male and female) later translated with different semantic valence into pre-Romantic ideals. As is well known, Eighteenth-century Italian dance productions, as well as the training received by Italian dancers, were peculiar; there are many aspects that kept the art of the grotesques at the forefront of Italian practice, even in the face of the onslaught of the Noverrian camp in the 1770s (Del Donna 2011). Beyond what converged after years of European experience in Gennaro Magri's treatise of 1779, families such as that of the Morelli, the Lolli, the Ronzi, and, before that, the Rinaldi (Antonio Rinaldi known as Fossan had taken Italian teaching to Russia) need inescapable study in this regard. The focus here will be on certain elements of the Morelli family present in Carlo Goldoni's *drammi per musica* in Venice, also recorded with Gennaro Magri in performances at the teatro di San Carlo, in order to begin a hypothetical reconstruction of choreographic practices and of careers in the years of 'reformed dance'. Attempts will be made to re-evaluate with due weight the contribution of grotesque dancers to European pre-Romantic dance, in light of the endurance of characterizing technical elements that evolved not only through audience acceptance (in spite of Noverre *et al.*) but also through the possibility of being re-semantized over the following decades.

Keywords: ballet, dancers, staging, theatre.

📖 Piermario Vescovo, *I denti e le dita. Sul 'genio' di Antonio Sacco*

Le dita e i denti sono quelli messi in campo da Giuseppe Baretti in un paragone tra diverse tradizioni del teatro europeo. Da qui e dal suo tentativo di far incontrare Antonio Sacco e David Garrick – considerati anche da Goldoni i due massimi attori della scena

settecentesca di Italia e Inghilterra – si snoda il filo di un più ampio intreccio, dedicato alla tradizioni teatrali europee in rapporto al “teatro all’italiana”.

Parole chiave: Antonio Sacco; Giuseppe Baretti; attore.

The fingers and the teeth are those who bet Giuseppe Baretti in a comparison between different traditions of European theatre. From here and from the attempt to bring together Antonio Sacco and David Garrick – whom Goldoni also considered the two greatest actors of the eighteenth-century Italian and English stage – the thread of a broader fabric dedicated to European theatrical traditions unfolds, in the relationship to the “teatro all’italiana”.

Keywords: Antonio Sacco; Giuseppe Baretti; actor.

Gli autori

MARIE CLAIRE ADAMO is conducting research in Theatre and Performance Studies at the Department of Humanities, Social Sciences, and Cultural Enterprises of the University of Parma, where she is pursuing a PhD with a project devoted to creating a Digital Atlas of Festivals (FRIDA: *Festivals in Renaissance Italy, A Digital Atlas*). Her work combines archival investigation, historical reconstruction, and the virtual dissemination of the intermedial heritage related to Venetian festivals of the early Renaissance (1450-1550). She previously explored the relationship between festivals and theatre, political power, and representation in early modern societies in her Master's thesis in Modern Philology, completed at the Department of Linguistic and Literary Studies of the University of Padua.

IGNACIO ARELLANO is a full professor at the University of Navarra and has previously held positions as an associate professor at the University of León and a full professor at the University of Extremadura. He has also been a visiting lecturer at numerous universities worldwide, including Buenos Aires, Duke University, the University of North Carolina at Chapel Hill, Dartmouth College, Pisa, Münster, and Toulouse. He is a member of the editorial boards of several journals and directs the Siglo de Oro Research Group (GRISO) at the University of Navarra. He is the author or editor of over two hundred books on Spanish literature, particularly relating to the Golden Age (Siglo de Oro), and has published more than five hundred articles in academic journals. He served as president of the International Siglo de Oro Association (AISO) from 1996 to 1999. He is a member of the Chilean and Bolivian Language Academies and the Centre for the Edition of Spanish Classics. Additionally, he has published five collections of poetry and numerous articles for cultural dissemination.

Maria Chiara BARBIERI is researcher and professor of History of the Theatre and Performing Arts at the University of Florence. In 1995 she joined the research group of Dionysos. Archivio digitale di Iconografia teatrale, of which she has been coordinator since 2000. She is a collaborator of the magazine «Drammaturgia», and of the Progetto AMAtI. Archivio multimediale dell'attore italiano. She published *La pagina e la scena. L'attore inglese nella trattatistica del '700* (2006) and, recently, the essays '*The Jew of Venice*' (1701): *il primo Shylock dopo Shakespeare* (2021) and *Gli attori inglesi nella contesa tra Court e City per il controllo del teatro pubblico (1572-1606)* (2020).

EMANUELA CHICHIRICÒ is an adjunct professor at the University of Genoa, where she is a research fellow (PRIN 2022 *Performing Arts, Economics, and Cultural Policies. New Interpretative Paradigms between Aesthetics and Social Sciences*). Her research focuses on the relationship between literature and theater from the 17th to the 20th century (from Giovan Battista Andreini to Carlo Gozzi, Adelaide Ristori, Guido Salvini, and Luigi Squarzina) with essays and monographic studies in which, in recent years, she has devoted particular attention to the philology of scripts between the 19th and 20th centuries.

ERIC COUTTS, after a 35-year career in law and finance, completed his PhD in Musicology at King's College London in 2025 under the supervision of Professor Cliff Eisen. His research covers musical life in eighteenth-century London, with a special interest in the impact of legal and commercial influences on musicians between 1750 and 1775. He has presented papers at a number of international conferences including those organised by the Royal Musical Association, The Ira F. Brilliant Centre for Beethoven Studies San Diego, The University of Valencia, and The University of the Arts Helsinki History Forum and the Sibelius Academy.

EMANUELE DE LUCA is Maître de Conférences, Associate Professor, in Theatre Studies at the Université Côte d'Azur, member of the Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des Arts Vivants, associate researcher at the Équipe Littérature et Culture Italiennes at Sorbonne Université and at the Centre de musique baroque de Versailles. His work focuses on the history of theatre and performance in Europe (16th-18th centuries), the transversality of artistic practices in Parisian theatres and the French provinces during the Ancien Régime, theories of acting (16th-21st centuries) and the materiality of stage practices (16th-21st centuries). De Luca is also a dramaturge and scientific advisor for theatre productions. Her publications include *Un uomo di qualche talento. François Antoine Valentin Riccoboni (1707-1772)* (2015); *Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)* (2011); and the edition of F. Riccoboni's treatise, *L'Art du Théâtre à Madame* *** (2015). He recently co-edited with Barbara Nestola issue 289 (January-March 2021) of the «Revue d'Histoire du Théâtre» and issue 113 (2024) of «Littératures classiques». In 2025, *Molière e il Misanthropo di Mezzettino* will be published.

ANDREA FABIANO is Full Professor of Italian Literature and Culture at Sorbonne University, where he co-directs the Réseau Théâtre research programme. A specialist in Italian opera and theatre of the modern era and in dramaturgical transfers between Italy and France, he has devoted several studies to the Comédie-Italienne in Paris and its administrative and artistic organisation, including the volumes: *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni. De la commedia dell'arte à l'opéra-comique, une dramaturgie de l'hybridation au XVIII^e siècle* (2018) and, with Emanuele De Luca, *L'Apothéose d'Arlequin. La Comédie-Italienne de Paris : un théâtre de l'expérimentation dramatique au XVIII^e siècle* (2023). Among his latest publications is also the contribution *Le théâtre italien à l'époque moderne. Casanova, Chiari, Goldoni, Gozzi* (2025).

RENZO GUARDENTI is Professor of History of Theatre at the University of Florence. He has taught as Visiting Professor at the Université de Paris 3 Sorbonne Nouvelle and the Université de Caen-Basse Normandie. A specialist in theatrical iconography, he has focused on the Commedia dell'Arte in France, the Théâtre de la Foire, and the European

actors of the Nineteenth Century, particularly Sarah Bernhardt. He is the scientific director of the *Dionysos digital archive of theatrical iconography*. He directs the series *Quaderni di Dionysos* (Bulzoni), *Atlanti per la storia dello spettacolo* (Titivillus), and, with Siro Ferrone, the journal «*Drammaturgia*». Among his publications are the volumes: *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne* (1660-1697). *Storia, pratica scenica, iconografia* (1990); *Le fiere del teatro. Percorsi del teatro forain del primo Settecento* (1995); *Attori di carta. Motivi iconografici dall'antichità all'Ottocento* (2005); *Sguardi sul teatro. Saggi di iconografia teatrale* (2008); *In forma di quadro. Note di iconografia teatrale* (2020); *Atlante iconografico. La Commedia dell'Arte* (2023).

ARMANDO FABIO IVALDI, implemented his personal training in Genoa, Florence, Bologna and Paris with degrees in History of Theater and Spectacles, History of Modern Art and Architecture. In 1984 as Associate Professor of Theatre History collaborated at various levels on some projects of scenography with Giorgio Cini Foundation and Prof. Elena Povoledo, and Prof. Mercedes Viale Ferrero (1988-1994). As researcher, at the University of Florence, worked with the well-known Hispanist Prof. Maria Grazia Profeti on a project concerning the relationship between Spanish Golden Age theater and Italian Opera librettos of 17th century (1996-2012). In 2013 he obtained a Master' in the Early Stage of Scenography at the University of Vigo (Spain). He participated in many international conferences and published in prestigious art and musicology magazines. Currently is an international *freelance* researcher at the Organisation Internationale des Experts of Geneva-Paris. In recent years he published extensively in *Quaderni di Queluz* (Lisbon) and at the cultural center Don Juan Archiv (Wien). His first ebook appeared in 2016, «*Avrò tregua a dì sì gravi?*». *Opera e ballo a Genova durante la Restaurazione* (1818-1848), and in 2018 wrote a novel: *Sarà tutto passato*.

JÁNOS MALINA is a researcher of the musical and operatic life and Haydn's activity at late 18th-century Eszterháza. He received his PhD degree with a dissertation (2017) written about the chronology of the opera performances there. He is the author of about two dozen studies about Eszterháza, dealing with the stage machinery and decorations of the opera house (with co-authors, 2010), Haydn's concert venues at Eszterháza (2014) and abroad (2019), the discovery of dozens of librettos thought to be lost (2017) and the characteristics of the opera repertoire (2021). He is the author of the 'Eszterháza' and co-author of the 'Eisenstadt' entry of the online *Grove* dictionary (2023). He also published a book about the operatic life of Eszterháza (*L'isola incantata*, 2023).

SERGIO MONFERRINI is an archivist and researcher. He specialises in the history of Novara and Lombardy between the 16th and 18th centuries, with particular reference to the reconstruction of the events of aristocratic families and their artistic patronage. He has been studying the Borromeo Arese family for several years. His works include: *Carlo IV Borromeo Arese, Alessandro Scarlatti e la Cappella Reale di Napoli* (2014); *Nuovi documenti sulla gestione impresariale del teatro di Milano fra Sei e Settecento. Il Teatro Ducale milanese (1642-1716) e la rappresentazione de 'La Floridea' (Novara, 1674)* (2018); *Andare a teatro, «questo è l'unico mio divertimento»*. *Notizie musicali da Roma, Napoli, Milano e Venezia nelle lettere del conte Francesco Maria Zambeccari (1701-1744)* (2021); *Vitaliano Borromeo's Academy of the Isola Bella* (2025).

CATERINA PAGNINI is Associate Professor of Performing Arts at the University of Florence, where she teaches History of Dance and Dramaturgies of Gesture, History of Medieval and Renaissance Theatre within the Bachelor's degree in Arts, Music and Performing Arts (DAMS), and Theatre and Performing Arts within the Master's degree in Performing Arts Studies. Her research concerns the history of theatre and dance during the Ancien Régime, with particular emphasis on the cultural and performative exchanges between the Florentine court and other European courts, notably those of England, France, and Denmark. Her publications include *Il teatro del Cocomero a Firenze (1701-1748)*, *Accademici impresari per due dinastie* (2017) and the monograph *Costantino de' Servi, architetto-scenografo fiorentino alla corte d'Inghilterra (1611-1615)* (2006), as well as several essays exploring the relations between England and the Grand Duchy of Tuscany in the seventeenth century. In the field of dance studies, her work focuses on the reform of pantomime dance in the eighteenth century, with particular attention to the historiographical and artistic reconstruction of the Florentine choreographer Gasparo Angiolini, on whom she has published extensively. Her research also includes studies on the English *masque* during the Jacobean period, particularly the court productions commissioned by Anna of Denmark, consort of James I Stuart. More recently, she has undertaken research on the migration of Italian ballerinas to the United States from the latter half of the nineteenth century onwards.

ALDO ROMA is a research fellow at Roma Tre University and teaches Historiography of theatre and performing arts at Sapienza University of Rome, where he obtained a PhD in Music and Performing Arts in 2016 and a Specialization degree in Archival and Library Science in 2023. He has held scholarships, grants, and research contracts at the University of Amsterdam, the École française de Rome, Sapienza University of Rome, and the Université de Liège. He is a member of the editorial board of the journals «Biblioteca teatrale», «SigMa. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo», «Teatro e Storia» and «Il Saggiatore musicale». His research primarily concerns the history of the performing arts between the 17th and 18th centuries, with a particular focus on philology, dramaturgy, and the material culture of theatre and opera in Rome. He is also interested in issues of contemporary opera direction, applied theatre, and theatrical practices within the Italian deaf community, as well as the preservation and valorisation of performing arts archives. On these topics, he has published several articles in journals, contributions in volumes, edited books, the monograph *'San Bonifazio' di Giulio Rospigliosi (1638): Un melodramma nella Roma barberiniana* (2020), and the critical edition of *Amor pudico* by Iacopo Cicognini (2023).

LEONARDO SPINELLI is Associate Professor of Performing Arts at the University 'Gabriele d'Annunzio' of Chieti and Pescara. His interests focus on Italian theatre and biographies of actors from 17th to the 20th century. He is author of two monographs: *Il principe in fuga e la principessa straniera. Vita e teatro alla corte di Ferdinando de' Medici e Violante di Baviera: 1675-1731* (2010); and *Cantar fuori porta. Storia, spettacoli e protagonisti del teatro mediceo di Pratolino (1679-1710)* (2020). He is editor of *1861/1961: un secolo di circuitazione teatrale in Italia. Attori, compagnie, piazze* (2024). He is a member of the editorial board of «Drammaturgia» and «Archivio Multimediale degli attori italiani».

GIANLUCA STEFANI is a researcher at the University of Florence, where he teaches History of Theatre and Performing Arts. He directs the project *Eunuchus. The Image of Castrati in Baroque Society, between Performance and Medicine*. He was a research fellow at the Giorgio Cini Foundation in Venice. Editor-in-chief of the online current affairs portal *Drammaturgia.it*, he also serves as editorial secretary of the print and digital journal «*Drammaturgia*» and is a member of the scientific committee of the journal «*Studi gol-doniani*». He has published essays on Italian theatre and on Venetian musical theatre of the 17th and 18th centuries. Among his works are the volumes *I due 'gemelli' veneziani. Francesco & Francesco Santurini uomini di teatro al servizio della Serenissima Repubblica* (2023) and *Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento* (2015), the latter winner of the 2014 “Città di Firenze” Research Prize.

LORENA VALLIERI, PhD in the History of Performing Arts, is a Research Fellow at the University of Florence. She is a member of the Research Units *Dionysos. Laboratory and Archive of Theatrical Iconography* (scientific coordinator: Prof. Renzo Guardenti) and *IterKhoré. The Routes of Dance. The Dissemination of Italian Theatrical Dance on the European Stage (18th-20th centuries)* (scientific coordinator: Prof. Caterina Pagnini). She teaches Theory and Practice of Dance and History of Theatre and Performing Arts in the Humanities and Communication degree programme. She is Editor-in-Chief of the Fascia A annual journal «*Drammaturgia*» n.s., editorial secretary of the daily journal «*Drammaturgia.it*», and a member of the Scientific Committee of *DISME. Dissemination of Italian Spectacle Model in Europe* (Florence University Press). Her research interests include Ancien Régime theatre; performances in Bologna between the 16th and 18th centuries, with particular attention to academy theatre and the patronage of the Pepoli family; GIS technologies applied to the study of performance spaces and artist migration. Among her recent publications are *Studio, gestione e valorizzazione delle eredità culturali fiorentine tra interdisciplinarietà e applicazioni geostoriche* (2024, with Alessia Castagnino and Giovanna Liberotti), *The ECADi Project* (2024); as well as the critical edition of the unpublished tragedy *Giuliano cacciatore* by Melchiorre Zoppio (2023).

MARIA VENUSO is graduated in Classical Humanities (V. O.) and in Disciplines of Music and Performance. History and Theory at the University of Naples Federico II, and she is PhD in Classical, Christian, Medieval and Humanistic Greek and Latin Philology for the same University. She is active in the field of Performing Arts Disciplines, as adjunct professor of History of Dance at the National Academy of Dance in Rome (a.a. 2022-2023) and the University of Naples Federico II (aa. 2023-2024). Now she is Research Fellow at the same University. She has published works on the interrelationships between opera and ballet, literature and dance. She currently oversees the reconstruction of the history of the San Carlo Ballet School in Naples between the 19th and 20th centuries. As Critic for «*GBopera Magazine*», she has been on the Executive Board of the Italian Association for Dance Research (AIRDanza – MIC) from the 2017 to 2023. Recent publications include the editing, together with musicologist Paologiovanni Maione, of the volume *Danza e ballo a Napoli: un dialogo con l'Europa (1806-1861)* (2021) and the monographic volume *Giselle e il teatro musicale. New visions for the history of ballet* (2021).

PIERMARIO VESCOVO teaches History of Theatre at “Ca’ Foscari” University of Venice. He has studied the theory and history of theatre and dramatic texts (with editions of Calmo, Goldoni, Gozzi, Nievo, and Gallina), and the relationship between literature and the visual arts (with some applications to art history). His most recent books are: *L'incerto fine. La peste, la legge, il teatro* (2020); *“Nei decreti di Venezia”. Legge tragica e giurisprudenza comica in Shakespeare* (2023); *Il teatro della “Commedia”. Dante e il genere drammatico* (2023). He is the scientific secretary of the national editions of the works of Goldoni, Carlo Gozzi, and Ippolito Nievo.

