

1E

MARCOS PORTUGAL
UMA REAVALIAÇÃO

Coordenador
David Cranmer

Assistente editorial
Simão Marcelino e Carmo

Edições Colibri

Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
Universidade Nova de Lisboa

18

0127265

Biblioteca Nacional de Portugal – Catalogação na Publicação

MARCOS PORTUGAL

Marcos Portugal : uma reavaliação / coord. David Cranmer. –
(Estudos musicológicos ; 19)
ISBN 978-989-689-245-6

1 – CRANMER, David, 1954-

CDU 929Portugal, Marcos
78Portugal, Marcos

Agradecimentos institucionais

Pela autorização para reproduzir partituras e documentos:

Biblioteca Nacional de Portugal
Fábrica da Sé de Lisboa
Biblioteca Comunale, Castelfranco

Título: Marcos Portugal: uma reavaliação

Coordenador: David Cranmer

Assistente editorial: Simão Marcelino e Carmo

Edição: Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia
e Estética Musical – Universidade Nova de Lisboa

Depósito legal n.º 347 316/12

Lisboa, novembro de 2012

IV

**AS FARSE RINALDO D'ASTE E LO SPAZZACAMINO
PRINCIPE NA TRADIÇÃO DO TEATRO DECLAMADO
E MUSICAL ITALIANO¹**

David Bryant

Università di Studi Ca' Foscari, Venezia

Na comédia de Goldoni *Il teatro comico* o hábito de inserir *intermezzi* vocais entre os atos das peças de teatro declamado é criticado pelo poeta Orazio: "i comici [non hanno] bisogno, per far fortuna, dell'aiuto della musica"; todavia, "pur troppo per qualche tempo l'arte nostra si è avvilita a segno di mendicar dalla musica i suffragi per tirar la gente al teatro" (Goldoni 1972, II 15). Giovanni Bianchi, no seu *Discorso in lode dell'arte comica [...] pronunziato [in] 1752 in sua casa in un'accademia solenne dei Lincei*, defende:

che le commedie e le tragedie poco o nulla vagliono se dal canto, dal suono, o sia dalla musica e dal ballo non vengono accompagnate. Siccome indivisibilmente venivano sempre accompagnate dagli antichi autori delle commedie e delle tragedie, che parte d'esse le facevano, [così] d'ordinario anche al presente degli attori che più sanno, s'accompagnano (Puccinelli 1815, *apud* Licciardi 1995, 312).

Goldoni e Bianchi baseiam as suas opiniões contrastantes sobre o valor da música no teatro declamado no que era uma prática comum evidente, não numa série de episódios isolados. Este texto fará um resumo ilustrativo dos principais aspetos "habituais" desta tradição e examinará os pontos de con-

¹ Tradução portuguesa de Simão Marcelino e Carmo.

Marcos Portugal: uma reavaliação, Lisbon, Edições Colibri/C.E.S.E.M., 2012, pp. 181-191.

tacto entre o teatro musical e o declamado com particular referência para as *farse* do fim do século XVIII e do início do século XIX e para o contributo de Marcos Portugal para este género. Em linha com metodologias já aplicadas noutros campos da História da Música², a ênfase será posta menos nos autores individuais ou nos textos, teatros, cantores, etc. do que nos condicionamentos impostos necessariamente na vida teatral quotidiana – práticas que correspondem às expectativas normais dos espectadores, as quais formam parte da economia produtiva habitual da vida teatral e as quais, assim, são necessariamente refletidas nas ações de todos os operadores do sector (naturalmente dentro de parâmetros flexíveis que refletem a posição social e económica dos diversos teatros). Marcos Portugal será assim discutido sobretudo com o propósito de exemplificar práticas amplamente disseminadas em relação a um dos mais ilustres nomes da ópera italiana de finais do século XVIII.

Dado este objetivo, a pesquisa foi direcionada para uma série de teatros e de cidades, abrangendo um vasto período cronológico: se a mesma prática é documentada como “normal”, por exemplo, em 1780, 1805 e novamente em 1830, será legítimo supor que pode referir-se não só aos três anos em questão mas ao período como um todo (e também antes e depois). Assim, a recolha de dados considerou não apenas os teatros venezianos San Moisè (onde as *farse* de Marcos Portugal foram encenadas) e San Luca mas também os principais teatros de Pádua, Treviso e Trieste, teatros das pequenas cidades de Castelfranco e Sacile e da ainda mais pequena comuna de Mirano, perto de Veneza. A principal fonte de informação foi documentação diversa em arquivo: contratos (os quais estabelecem as obrigações dos teatros, empresários, companhias de atores, músicos, etc.); correspondência entre companhias e teatros; panfletos publicitários enviados aos teatros pelas várias companhias de atores; *avvisi* (pequenos cartazes) teatrais; livros de contabilidade (em particular, aqueles contendo detalhes das receitas e despesas diárias); inventários, etc.. Um número de teatros na Itália central foram investigados através das páginas do *Indice de' teatrali spettacoli*³.

O uso de música no teatro declamado italiano pode ser descrito com referência a quatro categorias gerais: interlúdios instrumentais entre os atos, *balli*, *intermezzi* vocais e inserções musicais em peças declamadas.

² Cf. em especial Quaranta (1998), Bryant & Quaranta (2006, 7-16), e Bryant, Quaranta e grupo di lavoro (2006, 17-65).

³ Apresentado e analisado em Verti (1996).

I Interlúdios instrumentais entre os atos

Em 1824, o diretor de música e o primeiro violinista do Teatro Nuovo de Trieste – respetivamente Giuseppe Farinelli e Giuseppe Scaramelli – elaboraram um inventário dos manuscritos musicais detidos pelo arquivo do teatro para uso nos intervalos entre atos de peças declamadas⁴. Foi-lhes também pedido que compilassem a lista “dell’antica ed inservibile, e ciò tanto delle sinfonie, che di qualunque altro pezzo di musica”⁵ – a execução de música instrumental entre os atos de drama falado era, evidentemente, uma prática de longa data. Esta impressão é confirmada por documentos venezianos que datam das primeiras décadas do século XVIII⁶. A mesma prática é ainda “normal” em 1909 quando o correspondente teatral de um jornal de Treviso se queixa daquilo a que chama de nova “moda”, “assurda [e] antiestetica”, de fazer sem “intermezzi orchestrali nella commedia. [...] Sono 15, talvolta 20 minuti ad ogni atto di una tristezza ineffabile, di una noia profonda che fan perdere il divertimento provato e male dispone all’atto che segue, così che si anela la fine dello spettacolo come una liberazione e la sera appresso le scuse non mancano per disertare il teatro”⁷.

Evidentemente, os interlúdios instrumentais – os quais, em geral, não ilustram especificamente o texto teatral mas têm o objetivo de puro entretenimento – são de pouco interesse no que respeita às intersecções entre teatro musical e declamado. Eles, no entanto, fornecem a prova de que as orquestras eram um componente recorrente durante as realizações do drama declamado.

II Balli

Os *balli* teatrais podem tomar o lugar dos interlúdios instrumentais entre os atos do drama declamado. Eles implicam, por vezes, ocasiões especiais; não é raro, contudo, realizarem-se com uma regularidade diária ao longo de uma temporada inteira. Quatro exemplos:

⁴ Archivio del Teatro Verdi di Trieste, b. 12, fol. 425r-v.

⁵ Archivio del Teatro Verdi di Trieste, b. 10, fol. 40r-v.

⁶ Ver, por exemplo, o suplemento manuscrito “suonino” que segue os atos segundo e quarto da tragédia de Sebastiano Degli Antoni *La congiura di Bruto* (Vicenza, 1733) numa das duas cópias preservadas na Biblioteca Nazionale Marciana (*I-Vnn* Dramm. 1699.8). Cf. o verbete Dale E. Monson, *Galuppi, Baldassare*, de Dale E. Monson, in *New Grove Dictionary* IX, 483-89 (especificamente 483), defende que o pai de Baldassare Galuppi tocou violino em orquestras de teatro para aumentar o seu vencimento como barbeiro.

⁷ *Giornale di Treviso*, 13 de maio de 1909.

- 1 Em 29 de agosto de 1835 Giacomo Bon Martini, diretor de uma companhia de atores, escreve para o conselho de administração do Teatro Sociale, Sacile (perto de Udine), oferecendo a sua companhia para uma série de quinze récitas ao longo da temporada da feira local e prometendo "due balli nuovi di Viganò ed uno serio, composto di 8 uomini tutti ballerini della Fenice, e sei donne"⁸; quando a principal sala de ópera veneziana está fechada, os seus *ballerini* estão, evidentemente, livres de aceitar contratos noutros locais;
- 2 Numa carta dirigida ao dono do teatro veneziano San Moisé, datada de julho de 1800, Antonio Viganò solicita que o teatro seja disponibilizado para um certo Schantrach, diretor de um companhia de atores alemã, de modo a permitir que ali se realize uma curta série de récitas "con piccoli balli"⁹;
- 3 Num contrato estipulado em 17 de dezembro de 1760, "di validità annuale", Giuliana Fioretti promete à companhia residente de atores no Teatro San Luca "[...] di recitare quelle parti che da comici sudetti le saranno somministrare, obbligandosi inoltre di ballare ogni sera in cui non havesse da recitare oltre la prima scena dell'atto terzo, sicché haver possa il tempo da vestirsi per ballare"; o contrato é válido por um ano e subseqüentemente renovado¹⁰;
- 4 Começando em 1768, o *Indice de' teatrali spettacoli* regista o que parece ser um uso sistemático de *balli teatrali* entre atos de dramas declamados para temporadas inteiras no Teatro degl'Infuocati, no Teatro na Via di Santa Maria e no Teatro di Borgo Ognissanti, em Florença; nos Teatro alla Pantera e Teatro Castiglionecci, em Lucca; Teatro Canobbiana e Teatro alla Piazza de' Mercanti, Milão; Teatro San Giovanni Grisostomo, Teatro Sant'Angelo, Teatro San Luca e Teatro San Cassiano, Veneza; Teatro Pace, Roma; e teatros em Jesi, Livorno, Mântua, Pádua, Parma e Rimini.

⁸ Archivio Comunale di Sacile, arquivo do Teatro Sociale, miscelânea.

⁹ Veneza, arquivo privado dos Giustiniani, Teatro S. Moisé, fasc. 9 (Outono 1800 - Carnaval 1801), doc. 7.

¹⁰ Veneza, Biblioteca di Casa Goldoni, Archivio Vendramin, b. 42 F 8/1, ff. 75r e 78r. Outro bailarino mencionado nos contratos é o irmão Ventura de Giuliana; não se pode excluir que este contrato "familiar" omite referências a outros *ballerini* presentes nas performances.

Handwritten notes in the right margin, including the name "Giuliana" and other illegible scribbles.

III *Intermezzi* vocais

No seu catálogo de textos para o teatro musical publicado por tipografias romanas entre 1579 e 1800, Saverio Franchi lista centenas de *intermezzi* ou “farse” designadas para serem realizadas entre os atos de dramas declamados de todas as espécies (Franchi 1994). A mesma prática é documentada noutras cidades da península itálica – sobretudo, na zona central e do norte – durante a segunda metade do século XVIII¹¹. Em 25 de fevereiro de 1790, a administração do Teatro Nuovo, em Pádua, deliberou “aprire il teatro nel prossimo carnevale 1791” e autorizou os diretores do teatro a “rinforzare occorrendo la solita commedia con un intermezzo in musica, ovvero sostituire opera buffa” (a última solução foi, de facto, adotada)¹²; no Teatro Nuovo, o uso de *intermezzi* vocais está documentado desde as primeiras temporadas de teatro declamado, em 1773-1774 (Brunelli 1921, 179-71, 184-85, etc.). Em Veneza, a mesma prática é documentada num número de libretos, começando nas primeiras décadas de setecentos; isto fornece uma confirmação independente sobre a queixa de Orazio (sobre Goldoni) no *Teatro comico* (Chirulli 2008-09).

IV Inserções musicais em peças declamadas

Os seguintes exemplos ilustram o que foi indubitavelmente uma prática generalizada:

- 1 Um folheto de publicidade representando a “compagnia di prosa e vaudevilles”, dirigida por Alessandro Vaudagna, contém uma lista dos atores, atrizes e repertório da companhia (Quadro I). O documento é válido por três anos (de 1875 a 1877) e está impresso: assim, parece representar a atividade normal da companhia, provavelmente em vários teatros diferentes. Nenhum dos atores é conhecido por ser cantor. Mas, na lista de títulos, no meio de numerosos textos aparentemente declamados, atribuídos aos seus reconhecidos dramaturgos, uma versão de *Faust* é atribuída ao compositor da sua música (Gounod). Não é claro se a versão da ópera usada por Vaudagna e os seus atores foi toda cantada ou, talvez mais provavelmente, se foi usado diálogo falado entre os números musicais. Outro “problema” na lista de Vaudagna refere-se à tragédia *Luisa Miller*, aqui atribuída

¹¹ Cf. *Indice de' teatrali spettacoli, passim*.

¹² Archivio di Stato di Padova, Teatro Verdi, b. 10, fol. 149.

1875), *Virginia*, *Agnese*, *La forza del destino*, *Don Carlos*, *La signora dalle camelie*. O folheto de publicidade foi enviado a partir de Quistello (perto de Mântua, onde a companhia estava para uma série de récitas) para o Teatro Accademico, Castelfranco (perto de Veneza).

- 2 Em 1872 Floriano Bovi-Campeggi, diretor de uma companhia de "prosa e canto", envia o seu próprio folheto publicitário de Pontedera (perto de Pisa) para o Teatro Sociale, em Sacile. Como o folheto de Vaudagna, este documento é também impresso e, por isso, representa provavelmente a "ementa" oferecida pela companhia aos diversos teatros no circuito provincial. Contém uma lista do repertório em prosa da companhia e, no fim, outro curto "Elenco delle operette in prosa e in musica ridotte a mo' di vaudevilles": *Le avventure di Scaramuccia*, *Pipelè*, *Columella*, *Elixir [sic] d'amore*, *Chi dura vince*, *Il barbiere di Siviglia*, *Il campanello*. *Il campanello*, uma farsa em um ato de Donizetti, é tirada de *La sonnette de la nuit*, um vaudeville de Lévy-Brunswick, Troin e Lhérie; os diálogos declamados da produção napolitana de 1836 foram posteriormente postos em recitativo pelo compositor. Será que a versão de Bovi-Campeggi representa assim um regresso ao "original"? Seja qual for o caso, e para lá e acima de todas as questões relativas a textos específicos, os dois procedimentos aparentemente inversos de reduzir partituras integrais de ópera na forma de diálogos falados e de vaudevilles ou "embelezando" dramas declamados com árias operáticas originam, na realidade, potenciais resultados idênticos!
- 3 Um terceiro exemplo data da década de 1760. Durante o Carnaval de 1768, o Teatro San Samuele, em Veneza, pôs em cena uma "farsa ad uso francese con arie in musica" intitulada *Orazio finto schieson astrologo per amore*, com diálogos falados alternando com árias de Giovanni Giacomo Avanzolini. Nos anos entre 1770 e 1774, outras doze farse deste tipo foram encenadas no Teatro San Cassian. Em todos os casos, estas farse foram desempenhadas por atores. O diretor da companhia no Teatro S. Cassian era muito provavelmente o ator Domenico Bassi, sobre quem Francesco Bartoli escreve no seu *Notizie storiche de' comici italiani*:

Passò d'Italia in Francia, dove fece qualche fortuna e apprese cose appartenenti al suo mestiere. [...] Compose delle commedie di buona condotta e delle farse giocose per musica co' recitativi però senza canto e scritti in prosa [...] Occupò il teatro detto di San Cassiano in Venezia per diversi anni [...]; ma la troppa frequenza di ritornarvi senza un nuovo genere di divertimento gli cagionò delle perdite considerabili.

Outros membros da companhia eram a sua nora Gaetana Bassi, quem, "oltre l'aver recitato nelle commedie, si è anche talvolta addestrata nel canto e nel ballo"; e a sua filha Marianna, quem "recitava con molta intelligenza, cantava di buon gusto, e favevasi del ballo un passatempo. Questi tre pregi adoperati tutti anche in una sola sera sopra il teatro destavano la meraviglia e gli applausi negli uditori".

Cronologicamente, a meio caminho entre estes exemplos dos séculos XVIII e XIX estão duas "commedie con musica" em um ato, *Rinaldo d'Aste* e *Lo spazzacamino principe*, encenadas durante o Carnaval de 1794 no Teatro San Moisè, em Veneza. Um primeiro olhar sobre a história dos dois textos evoca a impressão de um intercâmbio entre a tradição do teatro declamado e musical. *Rinaldo d'Aste* ganha vida em Paris em 1787 como *Renaud d'Ast, comédie [...] en prose, mêlée d'ariettes*, antes de chegar a Monza em 1789 como *Rinaldo d'Aste, commedia con musica [...] in due atti [...] tolta dal francese* com libreto de Giuseppe Carpani e, posteriormente, em Veneza como uma "commedia con musica" em um ato; a *farsa* em um ato *La neve, ossia Rinaldo d'Aste*, apenas genericamente similar no enredo com a "commedia con musica", foi publicada em Veneza em 1808 (*Terza raccolta 1808*)¹³. *Le ramoneur prince et le prince ramoneur (O basculho principe e o principe basculho)* é uma "comédie-proverbe" realizada no Théâtre des Variétés-Amusantes em dezembro de 1784, uma "commedia con musica" (*Lo spazzacamino principe*, de Marcos Portugal) no Teatro San Moisè no Carnaval de 1794, um ballet teatral no veneziano Teatro in San Benedetto, no Outono de 1795, e uma *farsa* declamada no Teatro San Cassiano em fevereiro de 1797. A estreita relação alcançada pelos contemporâneos entre as versões de teatro declamado e musical é sugerida pelas palavras de abertura do "notizie storico-critiche" anexado a uma edição do texto teatral publicado em 1799:

Questa farsa, non come sta, ma posta in versi e musicalmente atteggiata, diede pascolo assai gradito in Venezia nel teatro di S. Moisè [...]. Benché l'applauso possale in gran parte esser derivato e dall'armonia e dagli attori, pure noi portiamo opinione che anche il poeta v'abbia di molto concorso, il quale deve il suo lavoro riconoscere dal primo autore francese (*Il teatro moderno 1799, XXXIII*).

¹³ Vol. XI. Neste comentário crítico, Giovanni Piazza relata que a *farsa* teatral "fu rappresentata con molto successo, e su questi [venezianos] teatri, ed in molti altri d'Italia".

Outros exemplos de múltiplas transformações de *farse* em um ato são:

- *Le secret*, "comédie mêlée d'ariettes" executada na Opéra-Comique, em Paris, em abril de 1796; *farsa* em prosa "con alcune ariette per musica" no veneziano Teatro San Cassiano em julho de 1797; "farsa giocosa per musica" (*Il segreto*) no Teatro San Moisè no final do Verão de 1797 (libreto de Giuseppe Foppa, música de Johann Simon Mayr); ballet teatral no Teatro San Moisè em novembro de 1808;
- *La maison à vendre*, "comédie mêlée d'ariettes" executada na Opéra-Comique em outubro de 1800; *farsa* em prosa no Teatro in San Benedetto no Outono de 1803; "farsa giocosa per musica" (*La casa da vendere*) no Teatro Sant'Angelo no Carnaval de 1804 (libreto de Domenico Camagna, música de Antonio Capuzzi);
- Entre 1793 e 1809, as seguintes adaptações de comédias de Goldoni são encenadas em teatros venezianos como *farse* em um ato ou "drammi giocosi per musica" de dois atos: *Pamela nubile* (libreto de Rossi, música de Generali), *Pamela maritata* (Rossi e Farinelli), *Zelinda e Lindoro* (Camagna e Pucitta), *Gli innamorati* (libreto de Foppa, música de Nasolini e Trento), *La locandiera* (em duas versões, respetivamente, de Artusi e Nasolini, Rossi e Mayr), *Amore la vince* (baseado em *La locandiera*; libretto de Foppa, música de Nasolini), *L'avar* (Foppa e Mayr), *Vanità ed accortezza* (de *La sposa sagace*; libretto de Foppa, música de Gerace), *La donna di spirito* (de *La vedova scaltra*, libretto e música de Marcello da Capua), *L'impresario delle Smirne* (Foppa e Rossi), *La bottega del caffè* (Foppa e Gardi), *Il ventaglio* (Rossi e Farinelli), *La finta ammalata* (música de Trento).

Como as poucas fontes documentais sugerem, ambos Vaudagna e Bovi-Campeggi operam sobretudo no contexto provincial: na verdade, a sua publicidade impressa é projetada obviamente para assegurar a distribuição mais alargada possível em muitos teatros menores. É mesmo fácil de entender o porquê das representações em prosa e dos vaudevilles por companhias de atores (relativamente baratas comparando com as dos cantores profissionais) terem representado, para muitos dos teatros de província, a maneira mais económica de aí produzir óperas (de outro modo seria inacessível para as audiências) para um número limitado de apresentações. Isto pode explicar parcialmente o elevado número de "títulos paralelos" nos repertórios operáticos dos séculos XVIII e XIX, dos quais os já referidos textos de Goldoni e os títulos do folheto publicitário de Vaudagna fornecem alguns exemplos. Como os folhetos publicitários sugerem, a contaminação é bidirecional (não só do teatro declamado para o musical mas também vice-versa).

Os desempenhos já mencionados e as partituras sobreviventes de *Rinaldo d'Aste* e *Lo spazzacamino principe* podem, talvez, fornecer uma ilustração parcial do fenômeno¹⁴. Os libretos mostram claramente que o projeto duplo original (San Moisè, 1794) tinha diálogos falados em vez de recitativos. Enquanto uma partitura de *Rinaldo d'Aste*, guardada no Conservatório de Florença, segue o libreto veneziano (com o diálogo falado por escrito, sem recitativo, entre os números musicais), *Lo spazzacamino principe* inclui recitativos em partituras manuscritas guardadas pelos conservatórios de Parma e de Florença¹⁵. Os recitativos estão em verso; as adaptações do texto, respeitante à versificação, são diferentes, apesar de ambas serem claramente baseadas na prosa declamada original. Presumivelmente, cada uma foi versificada e preparada para encenação independentemente da outra. Nenhuma delas dá qualquer pista sobre onde foi preparada ou usada. Uma outra partitura de *Lo spazzacamino principe* na biblioteca do Conservatório de Florença carece de diálogo de qualquer tipo, falado ou em recitativo, assim como outra conservada no arquivo da Ricordi (conforme uma cópia desta na Library of Congress)¹⁶. A situação é, no mínimo, escorregadia, e sugere que as soluções *ad hoc* tenham sido elaboradas para produções individuais. Muito pode ter dependido da produtividade da economia dos teatros, da capacidade dos executantes e das expectativas das audiências.

Bibliografia

- BRUNELLI, Bruno. *I teatri di Padova dalle origini alla fine del secolo XIX*. Pádua: Angelo Draghi, 1921.
- BRYANT, David & QUARANTA, Elena (ed.). *Per una nuova storiografia della musica sacra da chiesa in epoca pre-napoleonica, in Produzione, circolazione e consumo. Consuetudine e quotidianità della polifonia sacra nelle chiese monastiche e parrocchiali dal tardo Medioevo alla fine degli Antichi Regimi* ("Quaderni di Musica e storia", V). Bologna: Il Mulino, 2006.
- BRYANT, David, QUARANTA, Elena e GRUPPO DI LAVORO «TREVISO» DELL'UNIVERSITÀ CA' FOSCARI DI VENEZIA. *Come si consuma (e perché si produce) la musica sacra da chiesa? Sondaggi sulle città della Repubblica Veneta e qualche appunto storiografico*. in Bryant & Quaranta (2006), 17-65.

¹⁴ Os nossos agradecimentos vão para David Cranmer por um número de observações em primeira mão sobre as partituras, das quais pude consultar apenas algumas em microfiche.

¹⁵ *Rinaldo d'Aste*: I-Fc D-1-561; *Lo spazzacamino principe*: PAc Borbone 2970 e I-Fc F.P. T 397.

¹⁶ Respetivamente, I-Fc E-V-61 e US-Wc M 1500 P85SC (case).

- CHIRULLI, C. *Sulla consuetudine della musica nel teatro di prosa tra '700 e '800: indagini su intermezzi, compagnie e balli*. Tese universitaria. Venezia: Università Ca' Foscari, 2008-2009.
- FRANCHI, Saverio. *Le impressioni sceniche. Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1994.
- GOLDONI, Carlo (ed. Kurt Ringger). *Commedie. Il teatro comico*. Turin: Einaudi, 1972. 2 v.
- PUCCINELLI, Crispino. *Discorso in lode dell'arte comica del sig. dott. Gio. Bianchi nobile e medico primario della città di Rimini pronunziato da lui l'ultimo venerdì di Carnevale dell'anno 1752 in sua casa in un'accademia solenne dei Lincei*, in *Biblioteca teatrale, ossia Raccolta di scenici componimenti originali e tradotti che godono presentemente il più alto favore sui teatri italiani*. Roma, 1815, citato em LICCIARDI, Fabiana. *Di alcune compagnie di attori-cantanti e cantanti-attori nella critica fra Sette e Ottocento*. In ALBERTI, C. & PIZZAMIGLIO, G. (eds.). *Carlo Goldoni 1793-1993. Atti del convegno del Bicentenario*. Venezia, Regione del Veneto: 1995.
- QUARANTA, Elena. *Oltre San Marco. Organizzazione e prassi della musica nelle chiese di Venezia nel Rinascimento*. Venezia: Leo Olschki, 1998.
- Il teatro moderno applaudito, ossia Raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, così italiani come stranieri*. Venezia: s.t., 1799.
- Terza raccolta di scenici componimenti applauditi in continuazione all'Anno teatrale corredata di notizie storico-critiche [...]*. Venezia: Antonio Rosa, 1808.
- VERTI, Roberto (ed.). *Un almanacco drammatico. L'indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*. Pesaro: Fondazione Rossini, 1996.