

STORIA
dello **PETTACOLO**

3

collana diretta da Siro Ferrone

GIANLUCA STEFANI

I DUE “GEMELLI” VENEZIANI
FRANCESCO & FRANCESCO SANTURINI
UOMINI DI TEATRO AL SERVIZIO
DELLA SERENISSIMA REPUBBLICA



EDIZIONI POLISTAMPA

In copertina:

Francesco Santurini *quondam* Stefano, Scena con la Reggia di Nettuno da *Fedra incoronata* (1662),
incisione di Melchior e Matthias Küsell.

www.polistampa.com

© 2023 LEONARDO LIBRI srl
Via Livorno, 8/32 - 50142 Firenze - Tel. 055 73787
info@leonardolibri.com - www.leonardolibri.com

ISBN 978-88-596-2342-7

Alla mia famiglia

INDICE

- 8 Abbreviazioni
- 9 Introduzione

PARTE PRIMA - FRANCESCO SANTURINI *QUONDAM* STEFANO

- 15 I. TRA ARSENALE E TEATRO
- 15 1. “Navi di terraferma”
- 21 2. Nei teatri di Venezia
- 24 II. ALLA CORTE BAVARESE DEI WITTELSBACH (1662-1669)
- 24 1. Monaco festeggiante
- 30 2. *Welscher Ingenir*
- 35 3. Il bucintoro di Starnberg
- 39 III. IL RITORNO IN PATRIA (1662-1682)

PARTE SECONDA - FRANCESCO SANTURINI *QUONDAM* ANTONIO

- 43 I. PROLOGO
- 43 1. «Infarinato dell'arte»
- 45 2. La “rivoluzione dei prezzi” al San Moisè
- 52 II. L'IMPRESA DEL SANT'ANGELO (1677-1686)
- 52 1. L'apertura di un nuovo teatro
- 60 2. Le angustie del settennato
- 67 3. La proroga: *Falaride* censurato
- 79 4. Il caso di Vittoria Tarquini
- 86 5. Un altro episodio di censura: *Il Demone amante*
- 90 III. L'ULTIMO SIPARIO (1707-1708)

- 101 Documenti
- 128 Bibliografia
- 138 Indice dei nomi

Abbreviazioni

AG = Archivio Gonzaga

ASF = Archivio di Stato di Firenze

ASMn = Archivio di Stato di Mantova

ASPV = Archivio Storico del Patriarcato di Venezia

AST = Archivio di Stato di Torino

ASVe = Archivio di Stato di Venezia

AV = Archivio Vendramin

BCG = Biblioteca di Casa Goldoni - Venezia

BNM = Biblioteca Nazionale Marciana - Venezia

GE = Giudici dell'esaminador

GP = Giudici di petizion

MP = Mediceo del Principato

ms = manoscritto

m.v. = more veneto

NA = Notarile Atti

s.v. = sub voce

Introduzione

Una colonia di Santurini popolò la parrocchia veneziana di San Pietro di Castello tra Sei e Settecento. I registri di battesimi, matrimoni e morti censiscono decine e decine di individui con questo nome. Molti di loro per generazioni lavorarono nei reparti del vicino Arsenale con mansioni specifiche e diversificate. Tra questi professionisti ci furono anche uomini di teatro. Maestri d'ascia, esperti carpentieri o addetti al calafataggio che pensarono bene di applicare i loro saperi pratici di ambito navale alla scenotecnica e alla costruzione-manutenzione di edifici per lo spettacolo. Personalità di genio, in qualche caso, che furono un vanto per la Serenissima Repubblica e circolarono oltre i confini della laguna promuovendo l'arte veneziana al di qua e al di là delle Alpi.

Francesco Santurini *quondam* Stefano e Francesco Santurini *quondam* Antonio riuscirono entrambi ad emergere dall'anonimato. Il primo, il più anziano dei due, ottenne fama europea in qualità di apparatore di corte in Baviera, dopo essersi distinto come macchinista dei maggiori palcoscenici musicali di Venezia. Il secondo fondò uno dei più importanti teatri della città, quel Sant'Angelo che sarebbe diventato, nel secolo seguente, la sala di riferimento di Antonio Vivaldi e Carlo Goldoni.

Nonostante le rispettive imprese in ambito spettacolare, il figlio di Stefano risulta, nei documenti ufficiali, un semplice "calafà", come riporta anche l'attestato di morte. Parimenti il figlio di Antonio è formalmente un "marangone" che si diletta a tempo perso con la pratica scenica e che a un certo punto s'inventa nell'attività di impresario d'opera.

Quella del doppio mestiere è questione antica. Lavorare in teatro spesso non garantiva un guadagno sicuro né bastevole, come dimostrano i casi acclarati di comici dell'Arte impiegati contemporaneamente in qualità di profumieri (Flaminio Scala) oppure dediti ad attività commerciali dagli esiti avventurosi (Pier Maria Cecchini). A Venezia i musicisti esercitarono sovente due o più professioni oppure, nei casi più fortunati, detennero incarichi stabili presso gli ospedali cittadini o nell'organico della Cappella di San Marco. Per non parlare

degli impresari teatrali, il cui mestiere-non mestiere era quasi sempre alternativo alla professione vera e propria, praticata a tempo pieno oppure, in stagione di recite, a mezzo servizio.

Analogo il caso di quelli che oggi chiameremmo “scenografi”, e che allora erano appellati semplicemente ingegneri o pittori di scena, i quali oscillarono tra mille attività pur di sbarcare il lunario. I Mauro ad esempio, almeno quelli di prima generazione, non abbandonarono mai il “posto fisso” garantito anche per loro dai fiorenti cantieri produttivi della “Casa dell’Arsenal”. Nei registri ufficiali Gasparo figura alternativamente come carpentiere, calafato, ingegnere. Il fratello maggiore Francesco viene sempre definito “calafà”, mentre i fratelli minori Pietro e Domenico risultano rispettivamente ingegnere e calafato-pittore. Eppure tutti e quattro lavorarono con discreta fortuna in ambito spettacolare dentro e fuori Venezia, raggiungendo – nel caso soprattutto di Gasparo – una ragguardevole affermazione internazionale.

Ma sbaglieremmo se guardassimo la cultura di allora con le lenti di oggi. In un mestiere come quello teatrale, i cui esiti erano il frutto di una forza collettiva, distinguere le mani di chi cooperò al prodotto spettacolare diventa particolarmente arduo. Con le famiglie d’arte le cose si complicano ulteriormente, là dove il lavoro fianco a fianco fa perdere l’identità dei singoli sotto l’egida del consorzio o, meglio, della “bottega”. Come i Burnacini, i Bezzi e – oltre il territorio lagunare – i Bibiena, i Mauro operarono spesso in squadra, spartendosi i compiti in base alle rispettive specialità. Nei libretti musicali figurano il più delle volte citati con formule generiche, atte a valorizzare più la forza del *team* che non le singole personalità: «fratelli Mauri», «cugini Mauri», e così via. Perciò distinguerne i rispettivi percorsi “artistici” si fa non poco difficoltoso.

La situazione si ingarbuglia ancor più nel caso dei Santurini. Probabilmente consanguinei, forse zio e nipote, i due “gemelli veneziani” svolsero più o meno lo stesso mestiere, per quanto ne sappiamo, in separata sede. Per un certo periodo le loro carriere corsero parallele; poi, a un certo punto, si incrociarono, rischiando il cortocircuito come in una commedia di Plauto o di Goldoni. Nel teatro San Luca i due Francesco Santurini sottoscrissero insieme un documento, l’inventario delle “robbe”, il 9 dicembre 1669. A quel punto, apponendo le firme l’una di seguito all’altra, sentirono il bisogno di sciogliere il gioco degli equivoci e di consegnarci, attraverso la precisazione del patronimico, il segreto della loro separata identità.

Fu grazie a quella carta inequivocabile oggi conservata alla Biblioteca di Casa Goldoni che la storiografia iniziò a distinguere i due omonimi. Se ancora l’*Enciclopedia dello spettacolo* ne sovrapponeva i profili, fu Nicola Mangini per

primo a far chiarezza su quel fraintendimento di lungo corso, separando ne *I teatri di Venezia* la personalità del figlio di Stefano da quella del figlio di Antonio. Nei volumi *I teatri del Veneto* Franco Mancini, Maria Teresa Muraro e Elena Povoledo scontornarono più nettamente le rispettive figure e aggiunsero al duo l'esistenza di un terzo Santurini scenografo, Stefano, forse nipote del Francesco più anziano.

In seguito a un attento lavoro sui documenti, in gran parte reperiti all'Archivio di Stato di Venezia e in altre istituzioni cittadine, siamo ora in grado di distribuire con maggior sicurezza le tessere delle carriere dei Santurini nel mosaico intrecciato delle loro attività. La definizione temporale della permanenza del primo Francesco in Baviera e il ritrovamento del suo certificato di morte hanno consentito di ricondurre al secondo Francesco i lavori veneziani tra il 1662 e il 1669, nonché i suoi movimenti in città e fuori città post 1682. Analogamente, l'interpretazione di una lettera ha dato modo di accreditare al *quondam* Antonio un importante inventario finora ritenuto dalla storiografia del *quondam* Stefano. Inoltre, grazie a emergenze quali conti o voci di spesa, sono affiorati due quadri economici opposti dei due personaggi: l'uno, rientrato ricco dalla trasferta alla corte di Monaco, condusse con ogni probabilità una vita agiata; l'altro, assillato costantemente dai creditori, morì in disgrazia.

Non di meno la ricostruzione biografica dei Santurini resta a oggi lacunosa. Le prime notizie note riguardanti il più vecchio dei due risalgono al 1657, quando aveva trent'anni e il suo nome compare in chiaro – accanto a quello di Gasparo Mauro – come “direttore delle scene e delle macchine” al Sant'Aponal. La sua carriera in Baviera e in patria è documentata con discontinuità, con un *vulnus* di qualche anno nel periodo successivo al rientro dalla Germania, forse dovuto al fatto che era ammalato.

Quanto all'altro Francesco, le notizie si fanno fitte, a tratti fittissime, in corrispondenza dell'attività di impresario d'opera: merito soprattutto dei guai legali e giudiziari incontrati durante la gestione del San Moisè e del Sant'Angelo che ci informano continuamente sulla sua condotta. Viceversa, il suo profilo privato è quasi del tutto sguarnito mancando perfino i certificati di battesimo e di morte, che si perdono nell'orizzonte grigio a cui è destinata gran parte dei membri del ceto medio-basso al quale appartenne.

Sicché, alla luce dei problemi insoluti e delle lacune ancora aperte, questo libro vuol essere non un punto di arrivo bensì di partenza per un'indagine a tutto tondo sulla famiglia Santurini e sui teatri in cui tali professionisti si trovarono a operare. La vicenda dei due “gemelli veneziani” ripercorre la storia – una delle tante possibili – del mondo dell'opera e dello spettacolo veneziano ed europeo nella seconda metà del Seicento e nel primo scampolo del secolo

successivo, in un girotondo di mecenati, maestranze tuttofare, editori censurati, castrati inclini al pettegolezzo, primedonne contese o violate, protettori di teatri e di cantanti, proprietari invadenti, imprese musicali costantemente sull'orlo della bancarotta.

Il mio primo ringraziamento va a Siro Ferrone e a Sara Mamone, insegnanti veri: alle nostre discussioni e ai nostri confronti devo molte delle idee che circolano in questo libro.

Sono molto riconoscente a Renzo Guardenti, Caterina Pagnini e Lorena Vallieri che con generosità hanno agevolato il più possibile il mio lavoro, condividendo con me consigli e pensieri.

Gli scambi di riflessione avuti con Ilaria Contesotto sono stati parimenti proficui. Così come il dialogo con Enrico Lucchese tra arti figurative, musica e teatro.

Ringrazio a vario titolo Maria Ida Biggi, Laura Giambastiani, Beth Glixon, Sergio Monaldini, Maria Roca, Andrea Zedler, nonché il personale dell'Archivio di Stato di Venezia, dell'Archivio di Stato di Mantova, dell'Archivio Storico del Patriarcato di Venezia, della Biblioteca di Casa Goldoni, dell'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini.

Un ultimo pensiero va al mio maestro Stefano Mazzoni e al rigore del suo insegnamento.

Parte prima

FRANCESCO SANTURINI *QUONDAM* STEFANO

I.

Tra Arsenale e teatro

I. “NAVI DI TERRAFERMA”

Francesco Santurini figlio di Stefano nacque a Venezia intorno al 1627.¹ Il padre era probabilmente calafato presso l’Arsenale e a questo mestiere indirizzò il piccolo Francesco, come era consuetudine tra i cosiddetti “arsenalotti” che da secoli si trasmettevano generazionalmente i segreti della professione.² Il lavoro del calafato era considerato, dopo quello del “marangone”, l’anello più importante nel processo produttivo della costruzione navale.³ Consisteva in due specializzazioni: nella prima ci si occupava di inchiodare il “fasciame” alla struttura portante dello scafo (i calafati “da fizer”); nella seconda si otturavano con la stoppa le fessure tra una tavola e l’altra e si impermeabilizzava l’imbarcazione spalmandovi della pece (i calafati “da maio”).⁴ Erano entrambe operazioni delicate, che avevano bisogno

¹ Cfr. infra p. 40, nota 7. Su di lui cfr. almeno CRANACH-SICHART 1935, POVOLEDO 1961a, VIALE FERRERO 1992, STEFANI 2022a. Questa parte del volume sviluppa e approfondisce le indagini contenute ivi, nonché un mio contributo in corso di stampa per il vol. *Karriere-sprungbretter. Mobilität und Migration zwischen Italien und Bayern im 17. und 18. Jahrhundert*, a cura di A. Zedler e J. Zedler, in uscita in lingua tedesca presso la casa editrice utzverlag.

² Tale consuetudine fu istituita nel 1629 quando fu disposto un registro alfabetico dove si annotavano, al momento del battesimo, i figli legittimi di ogni maestro già in organico (cfr. PALADINI 2020, p. 106). Si trattava di una sorta di “libro d’oro” che mirava «a rendere ereditario l’ingresso nei moli dell’Arsenale» (AYMARD 1991, p. 278). Quanto all’arte costruttiva navale, a questa altezza cronologica si basava per lo più su «acquisizioni empiriche» e «regole di geometria elementare tramandate per via pratica». Non vi erano manuali a stampa, ma solo appunti manoscritti circolanti in via esclusiva. Una vera e propria scienza navale si sarebbe sviluppata soltanto a partire dalla fine del Settecento (VENTRICE 2009, pp. 31-33; e cfr. GAGLIANÒ 2022, p. 279).

³ Su “marangoni” e “calafati” cfr. ivi, pp. 272-273. La realizzazione di galee, commerciali e militari, investiva buona parte del sistema produttivo dell’Arsenale, che si estendeva anche al cordame, all’artiglieria e alla polvere da sparo (cfr. ivi, p. 264).

⁴ Cfr. ivi, p. 269.

di maestranze esperte del cui operato rispondeva un “capo d’opera” (il “proto”).⁵ Stando all’iter canonico,⁶ il giovane Francesco era in Arsenale all’età di dieci o dodici anni. Come ogni apprendista calafato (“garzone” o “fante”) aveva esercitato un tirocinio di almeno sei anni. Alla fine del ciclo formativo aveva sostenuto un esame, che prevedeva esperienze di navigazione; passato questo era diventato “maestro nella sua arte”. Si calcola, dunque, che entro il 1645 Francesco Santurini fosse operativo a tutti gli effetti nei reparti del calafataggio delle navi, con una paga giornaliera sotto i quaranta soldi.⁷ Un salario modesto rispetto a quello che potevano offrirgli gli “squeri” privati, ma che andava bilanciato con gli incentivi e le prerogative di vario genere elargiti dalla struttura statale, tra cui premi, facilitazioni nella assegnazione di un alloggio, coinvolgimento in ruoli civili, oltre alle maggiori garanzie offerte da un incarico più stabile contro le incertezze del mercato.⁸

Il complesso dell’Arsenale si estendeva per oltre ventisei ettari di superficie nel sestiere di Castello, nella parte nord-orientale della città.⁹ Definito nel 1509 con delibera senatoria «cuore dello Stato Veneto»,¹⁰ dava lavoro a parecchie centinaia di operai,¹¹ che abitavano per lo più nelle contrade (i “confini”) delle parrocchie limitrofe di Santa Ternita, San Martino, San Biagio e San Pietro di Castello, dove la concentrazione di “arsenalotti” poteva raggiungere il sessanta per cento della popolazione.¹² Caso eccezionale

⁵ Sui “proti” cfr. *ivi*, pp. 265-272.

⁶ Cfr. *ivi*, pp. 277-278.

⁷ La paga giornaliera dei “marangoni”, le maestranze meglio remunerate, oscillava tra i ventiquattro e i quaranta soldi, corrispondenti – nella gratificazione massima – a due lire (cfr. *ivi*, pp. 276-277).

⁸ Cfr. AYMARD 1991, pp. 267-273; PALADINI 2020, p. 107; GAGLIANÒ 2022, p. 277. Fin dal Trecento è documentata «la formazione dei primi nuclei di “Case del Comun” o “Case di San Marco”, alloggi di proprietà pubblica, situati a ridosso delle mura dell’Arsenale, nelle contrade di San Martino e San Biagio, dati ai *Patroni* in carica, ai *proti* e ai salariati fissi» (CONCINA 1991a, p. 154).

⁹ Dopo aver raggiunto i 263.000 metri quadri nella seconda metà del ’500, l’area era rimasta pressoché invariata fino a inizio ’700 (cfr. BELLAVITIS 1983, p. 116).

¹⁰ Così nella delibera del 22 maggio 1509 cit. in GAGLIANÒ 2022, p. 277.

¹¹ Sul numero degli “arsenalotti” influì pesantemente la grande epidemia del 1630, che ridusse drasticamente il numero dei lavoratori iscritti. Nel 1633 ne sono registrati 1.118 (di cui 425 effettivamente operativi); nel 1641 salirono a 2.329 unità (con «poco meno di 2000 effettivi»: CONCINA 1991a, p. 185). Nel 1643 si contavano «512 maestri marangoni e 439 fanti, 549 maestri calafati e 316 fanti, 233 maestri e fanti remeri, 37 maestri alboranti, 153 facchini, 100 unità fra fabbri, segadori e velere, per un totale di 2.339 persone» (GAGLIANÒ 2022, p. 281). Per la distribuzione delle maestranze nel 1645 si veda la documentazione pubblicata in MARCHIONNI 1986.

¹² Cfr. PALADINI 2020, pp. 107-108; CONCINA 2006, pp. 167-173. In una delle contrade orientali di San Pietro di Castello, San Nicolò dei Mendicoli, la percentuale si attestò alla metà del Seicento intorno al novanta per cento (cfr. *ivi*, p. 167).

nella storia dell'Europa moderna,¹³ chi lavorava tra le mura del cantiere pubblico del sestiere di Castello si considerava parte di una comunità a sé stante, molto coesa al suo interno e retta da un forte spirito di solidarietà, in cui ricorrevano tendenze sociali peculiari come il fenomeno dell'endogamia.¹⁴

Del resto, la "Casa dell'Arsenal" costituiva un microcosmo autosufficiente e perfettamente regolato al suo interno, caratterizzato da un'organizzazione gerarchica di derivazione bizantina¹⁵ che consentiva di individuare esattamente le responsabilità di ciascuna fase produttiva e che, al contempo, promuoveva la cooperazione "democratica" di tutte le maestranze coinvolte nella realizzazione del prodotto finale.¹⁶ In questo sistema da una parte i "proti" sovrintendevano alle rispettive "squadre",¹⁷ alle quali fornivano il modulo e il disegno geometrico da realizzare;¹⁸ dall'altra tutti i componenti delle équipes prendevano parte, ciascuno con le proprie specificità, alla creazione dell'opera navale, interagendo e confrontandosi reciprocamente per trovare nella pratica la soluzione migliore in un combinato di tecnica, esperienza e creatività.¹⁹

Non sorprende che alla base del funzionamento ingegneristico dei teatri veneziani ci fossero proprio gli "arsenalotti". Sappiamo che Giacomo Torelli, l'inventore del sistema di mutazioni sceniche a vista in apparizione e sparizione simultanea grazie all'ausilio di un organo unico centrale, lavorò all'Arsenale di Venezia almeno a partire dal 1640, quando verosimilmente ebbe modo di affinare le sue conoscenze acquisite nella terra marchigiana d'origine.²⁰ Nei moli del grandioso cantiere pubblico della Serenissima operarono anche i Mauro, architetti-scenografi che per più generazioni dominarono il comparto scenotecnico ed edilizio delle sale d'opera della città.²¹ A questi affiancarono la loro attività di ingegneri teatrali il "nostro" Francesco Santurini figlio di Stefano, l'omonimo *quondam* Antonio di cui avremo modo

¹³ Cfr. PALADINI 2020.

¹⁴ Cfr. *ivi*, p. 108. Edmund Warcupp annotava nel 1660 che gli "arsenalotti" non erano attratti che dal loro luogo di nascita (cfr. CONCINA 2006, p. 167).

¹⁵ Cfr. CONCINA 1991b, p. 228; GAGLIANÒ 2022, p. 268.

¹⁶ Cfr. VENTRICE 2009, pp. 16 e 28-29.

¹⁷ Cfr. *ivi*, p. 30.

¹⁸ In particolare, ciò spettava ai "proti dei marangoni" (cfr. GAGLIANÒ 2022, p. 269).

¹⁹ Cfr. VENTRICE 2009, p. 29.

²⁰ Su Giacomo Torelli cfr. almeno BJURSTRÖM 1962; *Giacomo Torelli* 2000; MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1995, *passim*; BIGGI 2019 (con bibliografia).

²¹ Sulla famiglia Mauro cfr. almeno POVOLEDO 1960, STEFANI 2016, AMBROSIANO 2018.

di parlare più avanti, nonché uno Stefano Santurini che potrebbe essere figlio di Girolamo, fratello del padre del primo Francesco²² e che sarebbe diventato ingegnere di punta del San Luca.²³ Tutti “arsenalotti”.

Furono questi professionisti a trasferire il loro bagaglio di competenze tecniche e logistiche dal cantiere marittimo al teatro, ponendo le premesse per la creazione di un prototipo organizzativo unico destinato a essere imitato per svariati decenni in Italia e in Europa. Il teatro non era altro che la trasposizione su “terraferma” dell’industriosità di mare: forse non è un caso che proprio la città dell’Arsenale divenne, entro la prima metà del Seicento, la capitale indiscussa dello spettacolo. In questa ottica gli edifici teatrali si configuravano come sorta di “navi” trascinate a riva, calate nel tessuto urbano dove gli artigiani addetti alla costruzione e alla manutenzione delle sovrastrutture e degli interni, nonché alle operazioni di allestimento scenico, riproducevano in piccolo il modello di “squadra” proprio della cultura arsenalotta. Un modello, si è detto, gerarchicamente organizzato, sorretto dalla collaborazione paritetica e orientato alla realizzazione di un obiettivo comune.

Come il prodotto navale, anche quello teatrale era l’esito di uno sforzo collettivo, che condensava il meglio dello scambio sinergico delle singole competenze.²⁴ La logica dell’Arsenale aderiva perfettamente a quella del teatro e la sua mutuazione da parte degli operatori del settore quali i Mauro o i Santurini pose le premesse per la creazione di una formidabile macchina per lo spettacolo che precorse di gran lunga quella, maggiormente celebrata, dei Bibiena.²⁵

Se, ad esempio, il processo della costruzione delle galee iniziava dall’individuazione delle piante nei boschi della Serenissima,²⁶ di cui si occupavano nello specifico gli “alboranti”,²⁷ analogamente la realizzazione delle scene teatrali partiva dall’acquisto della materia prima, e cioè soprattutto del legno, essenza di cui gli artigiani-scenografi possedevano una conoscenza approfondita.

Da un documento dell’8 ottobre 1670 si viene a sapere che il «legname impiegato nel teatro del illustrissimo et eccellentissimo signor Andrea Vendra-

²² Secondo quanto si apprende dal seguente registro di battesimo: ASPV, *Parrocchia di San Pietro di Castello, Registri di battesimo*, reg. 12, c. 78r., 12 febbraio 1651 m.v.

²³ Cfr. MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1996, p. 73 nota.

²⁴ Il concetto di “drammaturgia a più mani” è stato portato a maturazione da FERRONE 1994.

²⁵ Sulla famiglia Bibiena è ancora fondante *I Bibiena* 2000.

²⁶ Su questo tema cfr. LAZZARINI 2021.

²⁷ Erano questi gli addetti alla costruzione e alla riparazione degli alberi, delle antenne e dei timoni delle navi da mercato e da guerra (cfr. GAGLIANÒ 2022, p. 269).

mino» era stato «comprato» personalmente da Francesco Santurini *quondam* Antonio.²⁸ Nel conto si precisava la provenienza dei travicelli («moralì»)²⁹ dalla zona del Brenta, dalle foreste del Cadore e così via, a riprova delle competenze sulla varietà del prodotto da parte di Santurini stesso, di professione – non a caso – “marangone”. Tale legname era servito non solo per confezionare le scenografie di montagne che sarebbero dovute andare in frantumi durante la messinscena («due monti che si spacava»), ma anche per realizzare, più banalmente, la ringhiera che proteggeva la fossa («busa») antistante la zona dell’orchestra, oltre a rifare la copertura e la pavimentazione di un corridoio che, a causa dell’usura e delle infiltrazioni dell’acqua, era marcescente.³⁰

Importando in teatro il “sistema arsenalotto”, le maestranze dettero vita a un “ecosistema” funzionale e onnicomprensivo che andava dall’approvvigionamento delle tavole con cui costruire la scena alla sistemazione dei lumi, dall’armatura e “fortezza” dei telari alla direzione dei movimenti delle macchine azionate dal sottopalco e dalla soffitta.³¹

Nessuno stupore che questi specialisti tuttofare fossero considerati dai proprietari dei teatri veneziani una risorsa ideale da impiegare al servizio dei loro allestimenti. Quello stesso patriziato che in tempi recenti aveva individuato nello spettacolo un buon terreno di investimento nutriva tutto l’interesse ad agevolare il trasferimento della “manodopera” più qualificata dall’Arsenale – parimenti sotto la propria giurisdizione – al nuovo settore produttivo. D’altra parte il lavoro nella cantieristica pubblica era poco retribuito, e il bisogno di riscattarsi da una condizione di mediocrità poteva aver indotto professionisti come i Santurini o i Mauro a tentare spontaneamente altre strade di guadagno. Il teatro d’opera, in rapida espansione alla metà del secolo, costituiva un’ottima alternativa su cui puntare.

Del resto, la contiguità tra Arsenale e teatro era tutt’altro che peregrina. Non solo perché dai cantieri navali uscivano le imbarcazioni da parata destinate a comporre lo spettacolo galleggiante che da oltre due secoli la Serenissima offriva ai visitatori e ai suoi cittadini.³² Non solo perché le maestranze che lavoravano nelle sale d’opera erano le stesse che si incaricavano di realizzare le decorazioni e le dorature per la flotta effimera utilizzata nelle regate.³³ Ma

²⁸ BCG, AV, b. 42 F 6.2, c. 35r.

²⁹ Cfr. CONCINA 1988, pp. 99-100, s.v.

³⁰ BCG, AV, b. 42 F 6.2, c. 35r.

³¹ Su questi termini tecnici cfr. POVOLEDO 1961b, col. 1612.

³² Su questo genere spettacolare, cfr. almeno URBAN 2014-2015 e URBAN 2016.

³³ Cfr. SECCO 2009, pp. 161-173. In una testimonianza coeva relativa alla regata del marzo 1688 in onore di Ferdinando gran principe di Toscana, si attribuisce l’invenzione di

anche perché gli “arsenalotti” avevano parte attiva nelle cerimonie pubbliche allestite a fior d’acqua, durante le quali ricoprivano ruoli istituzionali e di un certo lustro. Nel corso della cerimonia dell’Ascensione di Cristo (la “Sensa”), quando il doge sposava metaforicamente il mare seguendo una tradizione bizantina, erano i comuni lavoratori dell’Arsenale i rematori del bucintoro dogale, in adeguato “costume di scena”, mentre ai loro membri più insigni era riservato un posto d’onore nel banchetto ufficiale.³⁴ Anche in questo senso costituivano un corpo privilegiato, che lo Stato privilegiava e proteggeva proiettando in esso un valore rituale di alta rappresentanza politica.

Ma non basta. Soprattutto a partire dalla seconda metà del secolo all’interno del recinto dell’Arsenale venivano allestiti veri e propri spettacoli destinati a ospiti illustri. Visitatori spesso in incognito, che facendo tappa obbligata a Venezia nel corso del loro *grand tour* (di cui gli spettacoli teatrali costituivano una delle maggiori attrazioni) non si lasciavano sfuggire l’occasione di un «suntuoso rinfresco» in «quest’arsenale, ottava meraviglia del mondo». È quel che accadde il 4 marzo 1687 a Vittorio Amedeo II duca di Savoia, giunto inizialmente sotto lo pseudonimo di “conte di Tenda”, in onore del quale «si fecero nell’istesso tempo da quelle maestranze voli forze d’Ercole, balli et altri divertimenti». ³⁵ Poco tempo addietro, il 5 febbraio 1684, un altro principe, il «Serenissimo Elettore di Sassonia», «si portò [...] a vedere questo Arsenale con un nobile corteggio [...] gli fu preparata una sontuosa colatione di rinfreschi con superbissima musica, e si fece gittar all’acque una Galera, et il Bucintoro». ³⁶

È assai probabile che dietro a questi allestimenti ci fosse la “regia” dei Mauro, dei Santurini o di qualche altra maestranza attiva anche nei teatri cittadini. D’altronde, quando l’architetto svedese Nicodemus Tessin il Giovane, nel carnevale 1688, fece visita a Venezia, nel suo resoconto sulla grande sala di San Giovanni Grisostomo notava la doppia “anima” di questi individui:³⁷

Il direttore di questo teatro, sia sul piano dei macchinari che delle decorazioni, è il signor Ippolito, che è molto abile, e ha sotto di lui diversi capomastri come il

«addobbate e ricchite livree tutte differenti una dall’altra» al «famosissimo architetto Gasparo Mauro, che sì in tal funtione come ne’ veneti teatri fece sempre vedere l’impossibile fatto possibile» (CICOGLIA 1856, p. 34).

³⁴ Cfr. CASONI 1829, pp. 116-117.

³⁵ SELFRIDGE-FIELD 1985, p. 161. Cfr. sull’episodio anche DAINOTTI 1933, p. 449.

³⁶ *Mercuri* del 10 febbraio 1684 m.v., in BNM, Cod. It. VI 462 (= 12106), c. 116r.

³⁷ Sulla questione del doppio lavoro per gli uomini di teatro: FERRONE 2014, p. 155; BIANCONI 1982a, pp. 387-388; PIPERNO 1987, pp. 17-18 e 24; GLIXON-GLIXON 2006, p. 222.

signor Santurini e anche il signor Gasparo Mauro, il primo dei quali vive a Castello a S. Domenico. Questi di solito sono sempre al lavoro nell'Arsenale.³⁸

Pendolando tra cantiere a teatro, i due “maestri” della scenotecnica lavoravano sul più importante palcoscenico di Venezia diretti da Ippolito Mazzarini.³⁹ Da una parte c'era il sessantunenne Gasparo Mauro, figlio di Todaro, calafato all'Arsenale e ingegnere teatrale consacrato oltre i confini di patria;⁴⁰ dall'altra un certo «signor Santurini». Non si trattava certo di Francesco *quondam* Antonio, all'epoca trasferitosi nella parrocchia di Sant'Angelo,⁴¹ quanto piuttosto di Stefano Santurini figlio di Girolamo, che evidentemente abitava nei dintorni di San Domenico.⁴²

Del resto, è escluso che il Santurini in questione sia da identificarsi con Francesco *quondam* Stefano, come è stato ipotizzato in passato:⁴³ all'epoca l'uomo era deceduto da quasi sei anni.⁴⁴

2. NEI TEATRI DI VENEZIA

Solo alcune figure professionali che lavoravano all'Arsenale avevano l'obbligo della prestazione giornaliera. A parte i “remeri”,⁴⁵ gli “alboranti”, le “velere”,⁴⁶ tutti gli altri professionisti potevano decidere di non presentarsi

³⁸ «Der Diese theaters vorstehet so wohl an machinen als an ordonnancen der decorationen heist S:r Hippolito, welcher sehr habile ist, undt unter sich hat er unterschiedliche capomaestri alls S:r Santurini wie auch Sr. Gasparo Mauro, von dhenen der erste wohnet à Castello à S. Domenico, welche beijde meist immerfort im Arsenal zu thuen haben, neben dhenen» (TESSIN 2002, p. 357; traduzione mia). Il confinio di San Domenico rientrava sotto la parrocchia di San Pietro di Castello.

³⁹ Ippolito Mazzarini era al tempo un pittore-scenografo molto stimato (cfr. IVANOVICH 1993, p. 452).

⁴⁰ Avremo modo di accertare più avanti la reputazione ottenuta da Gasparo Mauro anche all'estero. Sulle sue date di nascita e morte, rispettivamente 1627 e 1715 ca., cfr. AMBROSIANO 2018, p. 30.

⁴¹ Vedi infra p. 45.

⁴² La chiesa di San Domenico, non più esistente, si trovava nella parrocchia di San Pietro di Castello, dove Stefano Santurini presumibilmente era nato (cfr. ASPV, *Parrocchia di San Pietro di Castello, Registri di battesimo*, reg. 12, c. 78r., 12 febbraio 1651 m.v.).

⁴³ Cfr. BJURSTRÖM 1962, p. 233 nota.

⁴⁴ Vedi il certificato di morte infra p. 40.

⁴⁵ I “remeri” erano gli addetti alla produzione dei remi (cfr. GAGLIANÒ 2022, p. 274).

⁴⁶ Le “velere”, che si occupavano della predisposizione delle vele, costituivano il personale femminile dell'Arsenale (cfr. *ibid.*).

la mattina in cantiere. La nutrita manodopera complessiva di cui la “Casa” disponeva era solo una «riserva stabile da utilizzare al bisogno»,⁴⁷ mentre il tasso di assenteismo dal lavoro raggiunse in alcuni periodi percentuali rilevanti.⁴⁸

Non fu dunque un problema, per Francesco Santurini figlio di Stefano, rallentare o sospendere l'attività cantieristica quando, nel carnevale del 1657, ricevè il suo primo incarico noto al teatro di Sant'Aponal.⁴⁹ La non esclusività del suo rapporto con l'Arsenale gli permise di dedicare gran parte delle proprie energie all'attività di “scenografo”. Nell'opera *Le fortune di Rodope e Damira* di Aurelio Aureli (poesia) e Pietro Andrea Ziani (musica),⁵⁰ Santurini poté mettere a frutto tutte le competenze acquisite in circa vent'anni di attività di calafato lavorando insieme a un compagno di cantiere, Gasparo Mauro, anch'egli alla sua prima esperienza certificata in teatro. Entrambi sovrintendevano come «direttori de le scene, e machine» al lavoro di Antonio Lech, Antonio Zanchi e Giovan Battista Recaldi, cui erano state affidate tre “mutazioni” sceniche a testa.⁵¹

Perfetto coetaneo di Francesco, Gasparo era ancor più talentuoso del collega.⁵² Anche dal punto di vista sociale era destinato a maggior fortuna, visto che di lì a poco avrebbe sposato tale Anna del *quondam* Vincenzo, vice “proto” dei marangoni. Il loro matrimonio si sarebbe celebrato il 21 febbraio 1658 nella chiesa del Redentore, alla presenza dell'ammiraglio d'armata Marco Fasoi, vertice dell'organizzazione arsenalotta.⁵³

Nonostante la loro effettiva disparità, tra Santurini e Mauro dovè correre solidarietà fraterna, la stessa che teneva unito il *milieu* del “confinio” di cui facevano parte. L'affiatamento dei due calafati proseguì felicemente l'anno successivo, quando passarono a lavorare in un teatro più illustre, quello di San Cassiano, prima sala pubblica della storia dell'opera.⁵⁴ Il dramma per musica che vi si rappresentava era *L'incostanza trionfante overo il Theseo* di Francesco Piccoli, su intonazione di Pietro Andrea Ziani.⁵⁵ Stavolta la loro posizione di

⁴⁷ Ivi, p. 279.

⁴⁸ Cfr. ivi, p. 281.

⁴⁹ Su questo teatro, cfr. MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1995, pp. 362-378.

⁵⁰ Cfr. GLIXON-GLIXON 2006, p. 329.

⁵¹ *Le fortune di Rodope e Damira*, Venezia, Andrea Giuliani, 1657, pp. 9-10.

⁵² Cfr. infra p. 24 e nota 2.

⁵³ Cfr. ASPV, *Parrocchia di San Pietro di Castello, Registri di matrimonio*, reg. 7, c. 79r. Periose informazioni sono date dalle “pubblicazioni” (c. 78v.), sub 3 febbraio 1657 m.v.

⁵⁴ Su questo teatro, cfr. MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1995, pp. 97-149.

⁵⁵ Cfr. GLIXON-GLIXON 2006, p. 329.

«ingegneri» doveva essere subordinata a quella del «maestro delle scene» Gasparo Beccari, menzionato per primo nel libretto.⁵⁶

Ma, al di là del gioco delle precedenze, conta qui rilevare (come già al Sant'Aponal) l'organizzazione gerarchizzata del lavoro, distribuito tra più soggetti, ciascuno avente precisi compiti e responsabilità dichiarate. Altro dato da mettere in evidenza è la natura precipuamente ingegneristica dell'incarico affidato a Santurini e a Mauro. Questi ultimi curavano la parte tecnica dell'allestimento – vale a dire la piantazione dei teleri, la progettazione delle macchine, la “regia” delle mutazioni – mentre gli interventi di tipo decorativo spettavano ai colleghi pittori. In questo modo si fissava un modello produttivo perfettamente funzionale, destinato a essere replicato per svariati decenni nel sistema di predisposizione scenica dei teatri veneziani.

La bipartizione delle operazioni di allestimento fu ricalcata anche nella terza opera cui Santurini prese parte, *Antioco* su libretto di Nicolò Minato e musica di Francesco Cavalli, dato sempre al San Cassiano nel carnevale del 1659.⁵⁷ Dai conti di bilancio del teatro risultano intestate a Santurini 1.288 lire per la messa a punto delle macchine, mentre a un certo Gasparo Revan doveva essere corrisposto oltre il doppio del denaro per la realizzazione delle scene.⁵⁸ Chi fosse quest'ultimo non sappiamo: c'è il sospetto che si trattasse, per un errore di trascrizione,⁵⁹ del fidato Mauro, già sodale nello stesso teatro l'anno precedente.

Certo è che le strade dei due amici ben presto si separarono. Santurini divenne l'architetto ufficiale del prestigioso San Luca, proprietà della famiglia Vendramin; Gasparo fu eletto dai Grimani a dirigere le scene del teatro di Santi Giovanni e Paolo, la maggiore sala d'opera della Serenissima.⁶⁰ Ormai erano due personalità mature contese dai più potenti esercenti degli spettacoli cittadini. La loro rapida ascesa li avrebbe portati in breve tempo a entrare nella sfera di interesse della diplomazia internazionale.

⁵⁶ *L'incostanza trionfante ovvero il Theseo*, Venezia, Andrea Giuliani, 1658, p. n.n.

⁵⁷ Cfr. GLIXON-GLIXON 2006, p. 330.

⁵⁸ Cfr. BIANCONI-WALKER 1984, p. 225.

⁵⁹ Cfr. *ibid.*

⁶⁰ Vedi *infra* p. 24.

II.

Alla corte bavarese dei Wittelsbach (1662-1669)

I. MONACO FESTEGGIANTE

Sul principio del 1662, desiderando rimpiazzare lo scenografo Lodovico Ottavio Burnacini alla corte di Vienna a causa del suo coinvolgimento in un illecito amoroso, l'imperatore Leopoldo I si informava presso il proprio ambasciatore a Venezia su chi fossero i più validi sostituti su piazza.¹ L'interpellato, il conte Humprecht Jan Czernin, non aveva dubbi: il migliore in circolazione era Gasparo Mauro, attivo in quegli anni in città al teatro dei Santi Giovanni e Paolo e all'Arsenale.² Se proprio non si fosse riusciti a strappare il Mauro dalla morsa di tanti impegni lavorativi e dalla famiglia numerosa, di cui facevano parte i tre attaccatissimi fratelli,³ il primo della lista era Francesco di Stefano Santurini, riferimento del teatro di San Luca. Ma c'era un problema:

Questo Francesco sta in trattato d'andar in Baviera, se però il parto dell'Elettrice sarà d'un maschio, ma non per restarvi; solo che lo chiamaran per un opera sola

¹ Pare che, violando le regole della corte viennese, una sorella di Burnacini avesse sposato in segreto, con il consenso del fratello, un valletto di palazzo. Di questa vicenda dà dettagliata notizia SOMMER-MATHIS 2000, pp. 391-392.

² «Questo è il meglio, li ho fatto parlare e li ho parlato, non si sa risolvere, richiede maggiore tempo a risolversi, ha casa numerosa, moglie, molti figlioli, tre fratelli che tutti lo dissuadono, però lui potendo migliorare il suo utile si lascierebbe credo io disporre, qui fra diversi impieghi che ha continou [sic] nel Arsenale e governo del teatro San Giovanni e Paolo cavarà d'utile in circa sei cento taleri, oltre li straordinarij che in breve tempo lor [sic] fanno guadagnar molto, cioè quando vengono chiamati fuori da questi duchi per un opera sola, questa consideratione havranno ancora tutti gli altri che li cessarà questo straordinario, benché li crescesse l'ordinario utile» (Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, *Obersthofmeisteramt Sonderreihe* 367, cc. 623r.-624v.: 623r.). Il documento è databile ante 8 aprile 1662.

³ Ossia Francesco (1622-1687), Pietro (1634-1714) e Domenico (1642-1712). I quattro fratelli lavorarono spesso insieme come apparatori di spettacoli. Sul carattere "chiuso" dell'ambiente arsenalotto, cfr. COCINA 2006, p. 167.

che si farà, onde lui che dice che lascierebbe quel partito transitorio per acquistar con qualche suo vantaggio un servitio fermo in una corte grande, non volse dichiararsi se prima non se li diceva cosa era solito darsi a Vienna il che io non sapevo.⁴

Alla prova dei fatti, le cose alla corte di Monaco sarebbero andate secondo i migliori auspici. La coppia elettorale avrebbe avuto il figlio maschio desiderato e Santurini avrebbe accettato l'incarico, che prevedeva non una, bensì tre opere, più una serie di mansioni che lo avrebbero trattenuto in terra bavarese ben oltre i termini pattuiti. Quanto all'*affaire* viennese, si risolse in un nulla di fatto: Burnacini fu perdonato e reintegrato, mentre la "nota" compilata dal conte Czernin, anziché essere stracciata, fu conservata «pro memoria» in caso di necessità,⁵ giungendo fortunatamente fino ai nostri giorni.

Lo spettacolo operistico fu, in età barocca, il veicolo per eccellenza di propaganda delle ideologie sovrane. Lo spirito di aperta competizione tra le maggiori corti europee nell'accaparrarsi i migliori ingegni italiani, e veneziani in particolare, si esercitò in buona parte nel campo della scenografia e dell'architettura teatrale.⁶ Nell'opera, al pari della poesia e della musica, erano i prodigi della scenotecnica ad appagare i sensi degli spettatori d'Ancien Régime, specie di quelli non italo-foni che nel dato visivo trovavano conforto.⁷ Così l'apparatore teatrale divenne ben presto la figura dominante nella realizzazione dei programmi culturali di corte, messi a punto in occasione di ricorrenze importanti e caratterizzati da cicli di intrattenimenti allegorici a carattere autocelebrativo dei quali l'opera in musica costituì sovente il fulcro.⁸

⁴ Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, *Obersthofmeisteramt Sonderreihe* 367, c. 623r. (nel documento si legge, per un evidente refuso, «Francesco Lantorini»). La lista degli architetti prosegue con un certo «Pellegimo», seguito da Antonio Bottari e da tre marangoni; questi ultimi preceduti da Giacomo Torelli e Gasparo Vigarani, entrambi al rientro dalla Francia: «Del Torelli non ho potuto cavar altra informazione. Dell'altro dicono che sii homo di tutto proposito e che eccedi nella sua professione la riga ordinaria» (ivi, 623v.-624r.).

⁵ Lettera dell'imperatore Leopoldo I al conte Humprecht Jan Czernin, 8 aprile 1662, in SOMMER-MATHIS 2000, p. 391 nota.

⁶ Cfr. MAMONE 2003a, pp. 169-192.

⁷ La diffusione europea del modello operistico veneziano si accompagnò al trapianto della macchina scenografica di ascendenza fiorentina, introdotta nel sud della Germania anche grazie agli scritti di architettura di Joseph Furtenbach il Vecchio, nei quali era messa a frutto la sapienza tecnologica degli allestimenti di Michelangelo Buonarroti il Giovane, Remigio Cantagallina e Jacques Callot alla corte dei Medici tra il 1608 e il 1617. Si pensi in particolare al Codex iconographicus 401 della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco, databile ai primi anni del Seicento, oggi consultabile anche in trad. inglese: *Technologies of Theatre* 2016, pp. 316-363.

⁸ Cfr. STRONG 1984; MAMONE 2003a, in partic. pp. 193-209; STROHM 2018.

Dopo essersi impiantata a Vienna e nelle principali corti al nord delle Alpi, alla metà del secolo l'opera italiana si affermò prepotentemente anche nei territori tedeschi di area cattolica,⁹ fino ad allora dominati dal teatro dei gesuiti.¹⁰ A Monaco le prime rappresentazioni operistiche si ebbero con l'elettore Massimiliano I Wittelsbach. Va sgombrato definitivamente il campo dalla vecchia tesi storiografica che vedeva nell'elettrice Adelaide Enrichetta di Savoia colei che per la prima volta introdusse questo genere spettacolare presso la corte bavarese.¹¹ In realtà, già in occasione del matrimonio per procura tra l'allora principessa sabauda e l'erede al soglio elettorale Federico Maria (8 dicembre 1650), Massimiliano I aveva fatto dare un allestimento operistico dal titolo ignoto. Senza badare a spese, tra uno spettacolo di fuochi d'artificio, una corsa in slitta, una commedia dei gesuiti e una "Wirtschaft" (mascherata) conclusiva, il 13 febbraio 1651 l'ambizioso programma del vecchio elettore aveva previsto una bellissima «comoedia in musica» con quattro mutazioni di scena nel teatro provvisorio della Georgsaaal della Residenza, non è noto su quale libretto né con quale intonazione (forse del maestro di cappella Jakob Porro).¹² Il dispendio di mezzi profuso in quei festeggiamenti poneva la corte di Monaco in evidente competizione con quella sabauda, la quale il 15 dicembre 1650 in omaggio agli sposi aveva a sua volta allestito in piazza Castello a Torino un grandioso carosello accompagnato da una relazione a stampa, la cui memoria visiva fu affidata a una serie di tavole miniate di Giovanni Tommaso Borgonio e a un'incisione all'acquaforte firmata da Giovenale Boetto.¹³

Lo stesso Massimiliano, supportato dall'Obersthofmeister conte Maximilian Kurtz, aveva predisposto fervidi preparativi per celebrare in autunno l'ingresso

⁹ Cfr. BOLONGARO-CREVENNA 1963, pp. 17-22. Sulla produzione operistica e musicale alla corte di Monaco si veda, da ultimo, OVER 2022 (con bibliografia).

¹⁰ Sul teatro dei gesuiti in area tedesca cfr. in partic. SZAROTA 1979-1987 e VALENTIN 2001.

¹¹ Cfr. LÖWENFELDER 1955, pp. 7-8 e 16. Sull'elettrice Adelaide Enrichetta di Baviera: CLARETTA 1877; MERKEL 1892; BARY 1980.

¹² La citazione è tratta dall'*Eigenhändiges Diarium* manoscritto dell'Obersthofmeister conte Maximilian Kurtz (cit. in LÖWENFELDER 1955, pp. 7 e 125 nota), dove si dà conto di questi festeggiamenti, compresa l'opera anonima. La notizia consente di anticipare al 13 febbraio 1651 l'inizio dell'opera italiana a Monaco, solitamente associato all'allestimento dell'*Arpa festante* nell'agosto 1653 (cfr. *ivi*, p. 8).

¹³ Lo spettacolo si intitolava *Gli Ercoli domatori de' mostri, et Amore domatore degli Ercoli* (1650). Per il codice miniato di 176 carte e 57 tavole alla Biblioteca Reale di Torino e per l'acquaforte alla Galleria Sabauda cfr. rispettivamente le schede II.17 e II.18 di Clelia Arnaldi di Balme in *Feste barocche* 2009, pp. 100-103. Sulla spettacolarità torinese, cfr. BASSO 2016 (per *Gli Ercoli*: vol. I, pp. 247, 251, 253, 292, 296).

trionfale a Monaco di Adelaide Enrichetta e le sue nozze in presenza con Federico Maria. A conclusione di un torneo, di una processione e del lancio di fuochi d'artificio, i festeggiamenti sarebbero dovuti culminare con un'opera a tema erculeo, composta forse dal cappellano di corte Giovanni Battista Maccioni¹⁴ e contraddistinta da almeno venti mutazioni sceniche.¹⁵ L'opera era destinata a inaugurare un teatro appositamente progettato, ricavato da un vecchio granaio nei paraggi della chiesa del Salvatore, a ridosso dell'omonimo cimitero.¹⁶ L'area su cui insisteva il capannone a due piani con tetto spiovente, dotato di numerose finestrelle e portoni su tutti i lati, può essere apprezzata grazie al plastico della città realizzato nel 1570 dal tornitore Jacob Sandtner e conservato al Bayerisches Nationalmuseum di Monaco,¹⁷ dal quale si può ipotizzare una fabbrica rettangolare lunga 29,20 metri, larga 14,75 e alta 27 alla sommità della copertura.¹⁸ Tuttavia l'elettore morì improvvisamente il 27 settembre 1651, sicché i festeggiamenti furono rimandati, mentre il cantiere del teatro di corte si arenò e l'opera erculea rimase probabilmente irrealizzata.¹⁹ Ma le basi per un nuovo corso erano ormai gettate.

L'inizio vero e proprio dell'opera a Monaco si fa convenzionalmente risalire all'*Arpa festante*, una cantata drammatica ancora di Maccioni data sul palcoscenico provvisorio della Georgsaal o della Herkulesaal della Residenza nell'agosto 1653 in occasione della visita dell'imperatore Ferdinando III.²⁰ L'evento era stato celebrato pomposamente sotto gli auspici della nuova coppia regnante, che della promozione delle arti e della musica avrebbe fatto il contrassegno del proprio corso politico negli anni pacifici segnati dalla fine della Guerra dei Trent'anni.²¹ Il matrimonio tra i due giovani era stato pianificato dai rispettivi

¹⁴ Su Maccioni, cfr. BOLONGARO-CREVENNA 1963, pp. 27-30, e DAOLMI 2006.

¹⁵ Di questa grande opera festiva si è conservato lo "scenario" (cfr. LÖWENFELDER 1955, pp. 39-40).

¹⁶ Cfr. HUBER 2002, p. 15.

¹⁷ <https://www.stadtatlas-muenchen.de/stadtmodell-1570> (ultimo accesso: 25 marzo 2023).

¹⁸ Cfr. LÖWENFELDER 1955, p. 10. Le misure dell'edificio, desunte dal plastico, non sono però del tutto attendibili: Sandtner, infatti, tendeva a falsare leggermente le proporzioni degli edifici per renderne meglio visibili le facciate (cfr. *ivi*, pp. 126-127 nota 44).

¹⁹ Cfr. BOLONGARO-CREVENNA 1963, p. 28. I festeggiamenti di nozze si sarebbero poi svolti il 25 giugno 1652.

²⁰ *L'Arpa Festante*, Monaco, s.e., 1653. Cfr. LÖWENFELDER 1955, p. 18; BOLONGARO-CREVENNA 1963, pp. 28-29; NÖLLE 1980, p. 213. La partitura manoscritta autografa dell'opera è conservata alla Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, Mus.Hs.16889. Sulla Georgsaal e sulla Herkulesaal come luoghi di spettacolo: BOLONGARO-CREVENNA 1963, p. 36.

²¹ Cfr. BARY 1980, *passim*; KLINGENSMITH 1993, pp. 36-40 e 71-75; KREMS 2012, pp. 151-203; FACCHIN 2017, pp. 119-121. La coppia elettorale praticò in prima persona la musica, la pittura e la poesia (cfr. BARY 1980, pp. 291-313).

genitori, Massimiliano I e Maria Cristina di Savoia detta “Madama Reale”, nel quadro dei nuovi equilibri internazionali sia al fine di potenziare, grazie alla intermediazione torinese, il legame dell’elettorato con la Francia, sia per consentire al duca di Baviera di smarcarsi, ancorché parzialmente, dall’egida ingombrante degli Asburgo.

I risultati di questi nuovi orientamenti politici non tardarono a ripercuotersi anche in ambito culturale e artistico. La nuova coppia elettorale potenziò il legame con la cultura italiana,²² in particolare con quella veneziana e torinese,²³ mentre si affacciavano per la prima volta alla corte dei Wittelsbach gli influssi della letteratura e delle arti francesi, filtrati dalla civiltà sabauda tramite l’apporto di Adelaide Enrichetta.²⁴ I due elettori affidarono a pittori e architetti italiani tanto il coordinamento del piano di riallestimento e decorazione degli appartamenti della Residenza,²⁵ quanto la costruzione della Theatinerkirche, coinvolgendo maestranze locali nell’esecuzione dei lavori.²⁶

Gli artigiani bavaresi si affiancarono ai professionisti forestieri anche nei cantieri dello spettacolo. Almeno in una prima fase, alle forze autoctone furono affidati incarichi di responsabilità, in modo da consentire alla tradizione locale di assumere i comandi della macchina operistica.²⁷ Se la composizione delle musiche fu per anni prerogativa del maestro di cappella sassone Johann Kaspar Kerll,²⁸ il primo scenografo noto dell’opera di corte era un bavarese, il pittore Kaspar Amort il Vecchio, formatosi in Italia grazie a una borsa di studio assegnatagli da Massimiliano I.²⁹ Dal 1651 al 1672 Amort fu coinvolto in tutte le feste e i principali spettacoli principeschi, come risulta dai libri cassa dell’am-

²² Cfr. *ivi*, pp. 208 ss.; KÄGLER 2009.

²³ Il legame con la cultura torinese discendeva dalle origini della principessa. Sul mecenatismo artistico veneziano della coppia elettorale cfr., da ultimo, COLLAVIN 2018-2019, pp. 133-134. Il profondo sentimento che legò Ferdinando Maria e Adelaide Enrichetta a Venezia fu sancito dal loro viaggio nella Serenissima Repubblica (cfr. BARY 1980, pp. 208-224). Sul piano dell’opera in musica, erano ben radicati i rapporti tra Venezia e la corte sabauda (cfr. VIALE FERRERO 1976).

²⁴ Cfr. BARY 1980, pp. 304 ss. In particolare, Adelaide Enrichetta si adoperò per introdurre il balletto – forma elettiva della cultura spettacolare francese – nelle feste di corte di Monaco (cfr. *ivi*, p. 297).

²⁵ Cfr. KREMS 2012, pp. 151-203. Adelaide Enrichetta non si fidava delle capacità delle maestranze bavaresi (cfr. HUBER 2002, p. 20; COLLAVIN 2018-2019, pp. 134-135).

²⁶ Cfr. BARY 1980, pp. 307-308.

²⁷ Cfr. LÖWENFELDER 1955, pp. 6 e 28.

²⁸ Su Kerll, cfr. BOLONGARO-CREVENNA 1963, pp. 31-35; BARY 1980, pp. 298-299, 311-313.

²⁹ Cfr. NÖLLE 1980, pp. 213-216. Su Amort cfr. almeno LEHMANN 1992.

ministrato di corte. Fu lui a firmare le scenografie all'italiana de *La ninfa ritrosa*,³⁰ opera con cui venne inaugurato il nuovo teatro in Salvatorplatz il 12 febbraio 1654.³¹

La costruzione del primo teatro concepito come edificio a sé stante della Baviera spetta con ogni probabilità a un altro tedesco, il capomastro Marx Schinnagl, già vincitore dell'appalto sotto Massimiliano I,³² il quale nel 1653 riprese i lavori fino al compimento della fabbrica. Realizzato su modello italiano, ma tradendo nella composizione architettonica un più grezzo stile locale,³³ il palcoscenico del nuovo teatro si rivelò tecnologicamente inadeguato, tanto che dopo l'inaugurazione dovette essere ristrutturato sotto la direzione dello stesso Schinnagl, nel frattempo nominato architetto di corte.³⁴ Si deve ai suggerimenti di un non meglio identificato «Welsche Paumaisters Francisci»³⁵ l'adeguamento di quel palcoscenico al sistema torelliano di quinte scorrevoli su carrelli montati su binari nel sottopalco e collegati tramite funi a un organo centrale, che ne consentiva la manovra simultanea.³⁶

Il teatro «novissimo», finalmente ammodernato, fu riaperto il 13 febbraio 1657 da *L'Oronte* di Giorgio Jacopo Alcaini e Johann Caspar Kerll,³⁷ stavolta con le mutazioni sceniche di un italiano, il castrato, musicista e scenografo Francesco Santi, che da tre lustri si trovava al servizio della corte di Monaco.³⁸ Quattro anni più tardi, per le celebrazioni della primogenita elettorale Maria Anna Cristina, fu chiamato un altro apparatore italiano di esperienza internazionale, il maestro di tornei Vincenzo Castiglione, direttore di una compagnia

³⁰ *La ninfa ritrosa*, Monaco, s.e., 1654.

³¹ Cfr. LÖWENFELDER 1955, p. 18. Su questo teatro: RUDHART 1865, pp. 40-41; GRANDAUR 1878, p. 7; LÖWENFELDER 1955, passim; BOLONGARO-CREVENNA 1963, passim; SCHRADER 1988, pp. 117-125; HUBER 2002. La fabbrica, oggi non più esistente, fu demolita nel 1803, mentre il teatro era stato chiuso l'anno precedente (cfr. *ivi*, p. 25).

³² Cfr. BOLONGARO-CREVENNA 1963, p. 37. Su Schinnagl, cfr. LÖWENFELDER 1955, p. 127 nota.

³³ Cfr. BOLONGARO-CREVENNA 1963, p. 37.

³⁴ Cfr. LÖWENFELDER 1955, p. 24; BOLONGARO-CREVENNA 1963, p. 37. Il palcoscenico era profondo all'incirca 10 metri (cfr. *ivi*, p. 37).

³⁵ Cfr. LÖWENFELDER 1955, p. 24; NÖLLE 1980, p. 216.

³⁶ Cfr. LÖWENFELDER 1955, pp. 24-25; SCHLÄDER 1999, pp. 45-46.

³⁷ *L'Oronte*, Monaco, s.e., 1657. Il riferimento al «teatro novissimo» si legge a p. 2 del libretto, mentre nella dedica al «benigno lettore» l'autore del dramma Alcaini spiega che «il giorno intero stavo di continuo occupato a rificare un teatro», lasciando intendere che ebbe parte attiva nel *restyling* del palcoscenico (p. 1). Su questo spettacolo, cfr. BOLONGARO-CREVENNA 1963, pp. 31-32.

³⁸ Cfr. LÖWENFELDER 1955, pp. 26-28; NÖLLE 1980, pp. 216-220.

di giro di professionisti che allestiva feste per l'Europa spostandosi di corte in corte.³⁹ Privo di talento personale ma abile a gestire quelli altrui, Castiglione si incaricò della messa in scena de *L'Erinto*, dato all'Opernhaus am Salvatorplatz su libretto di Pietro Paolo Bissari,⁴⁰ con cast tutto italiano.⁴¹

Fu forse il maestro Castiglione che due anni dopo, per un evento memorabile come la sospirata nascita dell'erede al trono, suggerì alla coppia regnante che era giunto il momento anche per Monaco di fregiarsi del talento di un vero e proprio fuoriclasse.⁴² Un virtuoso della scenografia che venisse direttamente da una capitale incontrastata dell'opera commerciale come Venezia. Il suo nome era Francesco Santurini.⁴³

2. *WELSCHER INGENIR*

Conclusa felicemente la trattativa dopo le titubanze iniziali, entro il mese di maggio il trentacinquenne Santurini prendeva alloggio presso la corte di Adelaide Enrichetta e Federico Maria Wittelsbach, preparandosi a ricoprire il ruolo di massimo responsabile degli apparati festivi di corte.⁴⁴

Le tesi storiografiche circa una precedente esperienza dell'architetto-scenografo veneziano in terra bavarese o non tengono conto della letteratura tedesca,⁴⁵ che ormai da tempo ha sgombrato il campo da tali infondate speculazioni,⁴⁶ oppure si basano su indizi fuorvianti da tempo archiviati dagli studi più avvertiti.⁴⁷ Il primo di questi indizi è dato dalla figura misteriosa del «Welsche Pau-

³⁹ Cfr. LÖWENFELDER 1955, pp. 30-33; NÖLLE 1980, pp. 220-221.

⁴⁰ *L'Erinto*, Monaco, s.e., 1661. Su questo spettacolo cfr. BOLONGARO-CREVENNA 1963, p. 32. Bissari era allora presidente dell'Accademia Olimpica di Vicenza e fu affiliato all'Accademia degli Incogniti di Venezia. Sul poeta e avvocato vicentino: BALLISTRERI 1968; BARY 1980, pp. 300-301; BROGNOLINO 1980; HELLER 2009.

⁴¹ I cantanti erano Giovanni Carlo Ferrucci, Giovanni Antonio Tinti, Serafino Jacobuti, Paolo Rivani, Pietro Zambonini, Giuseppe Maria Donati, Giovanni Antonio Divido, Francesco Galli, Gabriel Angelo Battistini, Benedetto Giussani, Francesco Bardi (cfr. BARY 1980, p. 299; SARTORI 1990-1994, n. 9109).

⁴² Cfr. LÖWENFELDER 1955, p. 33; NÖLLE 1980, p. 220.

⁴³ Santurini fu uno dei capiscuola della scenografia veneziana. Il canonico dalmata Cristoforo Ivanovich lo inserisce «tra gli architetti più celebri» dell'epoca d'oro del melodramma veneziano, insieme a Giacomo Torelli e a Gasparo Mauro (IVANOVICH 1993, p. 452).

⁴⁴ Cfr. CRANACH-SICHART 1935, p. 452; VIALE FERRERO 1992, p. 174.

⁴⁵ A partire dall'egregio lavoro di LÖWENFELDER 1955, tutto basato su ricerche d'archivio.

⁴⁶ Divulgate fino ai nostri giorni a partire da CRANACH-SICHART 1935.

⁴⁷ Cfr. le dubbie argomentazioni di ANGIOLILLO 1998, pp. 111-113.

maisters Francisci» collegato alla ristrutturazione dell'Opernhaus am Salvatorplatz, che ha fatto pensare per mera "assonanza", ma senza prova alcuna, che quel "Francesco" fosse da identificarsi con Santurini e che a lui spettasse la paternità del teatro.⁴⁸ Il secondo indizio consiste nella firma "Francesco Santi" sulle incisioni dell'*Oronte*: la supposizione che "Santi" fosse forma contratta per "Santurini" è stata messa in ombra dalla più convincente identificazione dello scenografo con il musicista Santi.⁴⁹ Fatto sta che, assente il nome di Santurini dai registri contabili di corte ante 1662, l'ipotesi circa sue presunte attività per i Wittelsbach prima di quella data è al momento indimostrabile. Tanto più alla luce del documento viennese più volte citato, che parrebbe attestare che i primi contatti dell'elettorato bavarese a beneficio del veneziano fossero avvenuti proprio in quella circostanza.

La più antica menzione di Santurini nei documenti tedeschi risale al maggio 1662, quando il "Welscher Ingenir" fu messo a libro paga nell'*Hofzählamtsrechnungen* per il ragguardevole salario mensile di 50 talleri.⁵⁰ Complessivamente, grazie alle numerose donazioni che gli furono elargite, pare che il suo stipendio ammontasse a poco meno di 1.000 fiorini l'anno.⁵¹ Un compenso generoso che dà conto della delicatissima incombenza cui fu sottoposto, quella di dirigere la complicata macchina scenografica degli *Applausi festivi*, la trilogia di «musicali attioni»⁵² ideata dal nobile vicentino e gentiluomo da camera dei principi elettori Bissari per celebrare il battesimo dell'erede al trono Massimiliano Emanuele.⁵³

⁴⁸ Cfr. le giuste osservazioni di LÖWENFELDER 1955, pp. 24 e 150 nota 81. Che Santurini (in collaborazione con Francesco Mauro) fosse il costruttore dell'Opernhaus am Salvatorplatz viene reiterato dagli studi più recenti (cfr. e.g. CIAMMAICHELLA 2021, pp. 156-157).

⁴⁹ Cfr. LÖWENFELDER 1955, pp. 26-27.

⁵⁰ L'*Hofzählamtsrechnungen* è conservato presso il Bayerisches Hauptstaatsarchiv. Vedi la nota seguente.

⁵¹ Riporto qui le voci dell'*Hofzählamtsrechnungen* relative a Santurini sub anno 1662: «Bl. 498a: Francesco Santurini Ingeniern dessen bsoldung Monats Mai, Juni, July, Augusti, Septembris, das vom 1. bis 8. October in allem an dem Ime monatlich verwilligt 50 Thaler... fl. 393,45; Bl. 499: Saturini [sic] und... jedem zur Zöhrung... fl. 42; Bl. 594: F. S. welschen Ingenier ein laut Ordinanz v. 23. July dis Jahrs wochentlich 3 fl. Costgelt angeschafft worden, thuet des jahrs 150 fl. thuet das ratum so er empfangen fl. 33» (LÖWENFELDER 1955, *Anhang*, p. 3).

⁵² *Fedra incoronata*, Monaco, Gioann Iekelino, 1662, p. n.n.

⁵³ Sugli *Applausi festivi* cfr. in particolare: MOLINARI 1968, pp. 194-197; SCHONE 1972; SCHLÄDER 1999; HELLER 2009; HELLER 2010, pp. 76-84; BRACCA 2014, pp. 186-193; GARAVAGLIA 2015, pp. 111-123; MERINO 2020.

Lo spettacolo diviso in tre parti – l’opera tradizionale *Fedra incoronata*,⁵⁴ la giostra in maschera *Antiopa giustificata*⁵⁵ e la “serenata” intercalata da eventi pirotecnici *Medea vendicativa* –⁵⁶ impegnò l’estro creativo e le abilità tecnologiche di Santurini in una intensa preparazione a tempo di record, in cui furono coinvolte numerose maestranze locali, compreso il pittore Amort, al fianco di tre artigiani del legno, due mastri artigieri e un maestro di lingua tutti provenienti dall’Italia.⁵⁷ È più che plausibile che allo stesso veneziano fosse stata offerta la possibilità di scegliere i compatrioti che lo avrebbero assistito, a partire dalla squadra di maestranze composta da Anastasio Marangoni, Aloisio Rosetto e da quel Francesco Mauro, fratello maggiore di Gasparo, con cui forse aveva già collaborato a Venezia.⁵⁸ Lo staff comprendeva anche il solito Kerll, autore delle musiche (perdute), e Vincenzo Castiglione, cui fu affidata la direzione delle coreografie.

Il 24 settembre 1662 il sipario rosso, di circa 80 metri quadri di tessuto,⁵⁹ dell’Opernhaus am Salvatorplatz si alzò sulla *Fedra incoronata*. L’ex fienile ristrutturato da Schinnagl, collegato direttamente alla Residenza tramite un passaggio coperto (la cosiddetta *Hofgang*),⁶⁰ accolse gli scelti spettatori nella sua sala dalle calde tonalità brune,⁶¹ dominata al centro del *parterre* dalla pedana rialzata con i seggi dei principi elettori. L’imponente palco principesco con la disposizione ad alveare così come appare in una nota incisione del *Servio Tullio* (1685) risale ai più tardi interventi che il teatro subì per mano di Gasparo Mauro e del fratello Domenico, mirati ad aggiornare la zona dell’udienza nella tipica disposizione “all’italiana” e a rinnovare l’antiquato arcoscenico.⁶² Ai tempi di Santurini que-

⁵⁴ Cfr. infra nota 52.

⁵⁵ *Antiopa giustificata*, Monaco, Gioann Iekelino, 1662. Sulla definizione di “giostra”, cfr. GESSI 1671, pp. 18-19.

⁵⁶ *Medea vendicativa*, Monaco, Gioann Iekelino, 1662.

⁵⁷ In particolare, tra gli italiani risultavano operativi gli artigieri Satter e Dormitosa e il maestro di lingua Ludovico Bonda; tra i pittori e gli scultori bavaresi sono registrati Mathias Schöfflhueber, Franz Koch, Balthasar Egger, Johann Maria Holzmaier, Johann Wilhelm Holzmaier, Johann Adam Holzmaier, Hans Georg Pichler, Hans Georg Irmkauf, Adam Grißmann, Mathias Schütz, Johann Pader, Balthasar Ableitner (cfr. LÖWENFELDER 1955, *Anhang*, pp. 3-4).

⁵⁸ Francesco Mauro, di professione calafato, era nato nel 1622 (cfr. AMBROSIANO 2018, p. 30).

⁵⁹ Cfr. LÖWENFELDER 1955, p. 12.

⁶⁰ Tale passaggio sfruttava il cammino di ronda delle mura cittadine (cfr. BOLONGARO-CREVENNA 1963, p. 37; HUBER 2002, p. 15).

⁶¹ Cfr. LÖWENFELDER 1955, p. 14.

⁶² Cfr. *ivi*, p. 13. Le due incisioni, realizzate da Michael Wening, sono accluse al libretto del *Servio Tullio* (Monaco, Giovanni Jecklino, 1685).

st'ultimo era concluso sulla sommità da una cornice orizzontale sormontata da una sorta di frontone mistilineo che, vincolato alle linee di taglio del tetto spiovente, appariva animato da statue e dal doppio stemma bavarese e sabauda.⁶³ La scena era incorniciata ai lati da lesene scanalate concluse da capitelli corinzi su cui poggiava una stretta trabeazione e in basso da un basamento a riquadri decorati che si allargava al centro formando lo spazio dell'orchestra.⁶⁴

Tra gli effetti speciali messi a punto da Santurini nelle dodici mutazioni della *Fedra* i più originali parrebbero essere quelli del sesto quadro, con l'apparizione del regno di Nettuno.⁶⁵ Dall'incisione dei fratelli Melchior e Matthias Küssell a corredo del libretto⁶⁶ si osserva come, con una soluzione senza precedenti, lo scenografo avesse diviso orizzontalmente il palcoscenico in due metà, sott'acqua e sopra l'acqua. Nella metà inferiore brulicava il mondo sottomarino di sirene, nereidi e mostri marini dominato da Nettuno assiso in trono con Anfitrite in una grotta. Nella metà superiore si vedevano le buffe figure di Alico e Ferebea a prua e a poppa di una barchetta in movimento sul finto mare increspato. È stato ipotizzato che Santurini avesse fatto dipingere quinte e fondali per metà con acqua e per metà con rocce e che l'imbarcazione fosse fissata a un supporto mobile che scorreva nel taglio del palcoscenico praticato dietro la sesta coppie di quinte (il cosiddetto *hinteren Graben*). Forse più semplicemente lo scenografo aveva fatto disporre un "trasparente" a mezza altezza in modo da simulare l'effetto dell'acqua, mentre la barchetta apparentemente galleggiante era appoggiata sulla "macchina" della grotta di Nettuno al centro del palcoscenico, con un minimo margine di manovra consentito da un breve binario di scorrimento. Tuttavia sarebbe fuorviante pretendere di leggere queste incisioni come delle «Aufführungsfotos» ("foto di scena");⁶⁷ il loro carattere preventivo rispetto all'esecuzione dell'opera, il grado di formalizzazione tecnica e artistica e gli intenti propagandistici che vi sono sottesi sconsigliano di arrischiarsi in particolareggiate ricostruzioni sulla base di questo tipo di testimonianze iconografiche.

⁶³ L'altezza dell'edificio alla base del tetto misurava 10,2 metri, l'arcoscenico 11,3: questo spiega le linee di taglio inclinate della cornice superiore dell'arcoscenico medesimo. Il progetto del soffitto del teatro fu risolto in modo soddisfacente solo nel 1685 grazie all'intervento dei fratelli Mauro (cfr. LÖWENFELDER 1955, pp. 19-20).

⁶⁴ L'incisione del nudo arcoscenico con lo spazio dell'orchestra è acclusa al libretto di *L'Alessandro il Grande vincitor di se stesso*, Monaco, s.e., 1658. Cfr. LÖWENFELDER 1955, p. 29.

⁶⁵ Cfr. *Fedra innamorata*, cit., p. n.n. Su questo bozzetto, cfr. LÖWENFELDER 1955, pp. 36-37; *Bretter die die Welt bedeuten* 1978, pp. 72-73, cat. 54; SCHLÄDER 1999, p. 50.

⁶⁶ Sulle incisioni relative agli *Applausi festivi* si legge «Franc.o Santurini Archit. Inv.», «Caspar am Ort delineavit»; il che chiarisce il ruolo di inventore di Santurini e quello di esecutore di Amort.

⁶⁷ Cfr. NÖLLE 1980, p. 216.

Smaltita l'apoteosi visiva della *Fedra*, gli spettatori si prepararono ad assistere – e in un certo numero a partecipare attivamente – a un tipo di spettacolo amatissimo da Ferdinando Maria,⁶⁸ nonché vicino alla tradizione spettacolare sabauda di derivazione francese propria della principessa Adelaide Enrichetta:⁶⁹ l'opera-torneo.⁷⁰ Il «drama guerriero» *Antiopa giustificata*, fatto di cortei, battaglie simulate, carri allegorici e *tableaux* con intermezzi musicali,⁷¹ si tenne a distanza di due giorni nella nuova Thurnierhaus appositamente progettata da Schinnagl e decorata al suo interno da Amort.⁷² Le incisioni del libretto mostrano la pianta e il prospetto esterno del mastodontico edificio confinante con il lato ovest dell'Hofgarten, nei pressi della Schwabinger Tor.⁷³

Il 6 marzo 1661, quando fu completata, l'opera architettonica di Schinnagl era costata alle casse elettorali oltre il doppio di quanto fu preventivato.⁷⁴ Secondo Michael Wening, la fabbrica si estendeva per circa 104 metri di lunghezza, 23 di larghezza e oltre 23 di altezza (con copertura di 15), era animata da ottantaquattro finestre e due grandi portoni al centro dei lati minori e poteva contenere comodamente fino a diecimila persone.⁷⁵ Nel libretto di *Antiopa* si parla di un «nobilissimo steccato di piazza coperta, in lunghezza di P. 360. in larghezza di P. 80. & in altezza di P. 100».⁷⁶ Sia come sia quello spazio doveva essere grande abbastanza da contenere lo spettacolare ingresso di Medea in volo da una torre su un drago sputafuoco, così come gli affollatissimi cortei («comparse») di animali, eroi, amazzoni interpretati dai nobili ospiti di sesso maschile diligentemente elencati nel libretto, abbigliati con travestimenti mostruosi e immaginifici di sapore carnevalesco. L'elettore in persona prese parte al torneo nel ruolo di «Soloonte re d'Athene», mentre suo fratello Massimiliano Filippo vestì i panni di Teseo e il librettista Bissari si esibì come Perseo.⁷⁷ Eretti sui due lati brevi dell'edificio si affrontavano due palcoscenici speculari, l'uno con figurazioni muliebri contrassegnato dallo stemma sabauda,

⁶⁸ Cfr. BARY 1980, p. 297.

⁶⁹ Cfr. SACCOMANI 1999.

⁷⁰ Per una definizione di "opera-torneo", cfr. VENTRONE-ZORZI 1986, p. 106. Su questo genere spettacolare, cfr. *Musica in torneo* 1999.

⁷¹ Cfr. HELLER 2010, pp. 77-78.

⁷² Cfr. LÖWENFELDER 1955, p. 37; BOLONGARO-CREVENNA 1963, p. 38.

⁷³ Cfr. *ivi*, p. 38.

⁷⁴ Cfr. LÖWENFELDER 1955, p. 37.

⁷⁵ Cfr. WENING 1701, p. 9 e fig. 7. Più precisamente, si parla di 360 piedi di lunghezza, 80 di larghezza e 80 altezza.

⁷⁶ *Antiopa giustificata*, cit., p. 5.

⁷⁷ Cfr. SCHLÄDER 1999, p. 42. Per la citazione: *Antiopa giustificata*, cit., p. 3.

in omaggio all'elettrice; l'altro con simbologia maschile e le insegne bavaresi, proprie di Ferdinando Maria.

Tra le sfide scenotecniche che Santurini dovette affrontare ci fu quella di creare «la notte nel giorno»: una impresa ulteriormente complicata dalla presenza di «tanti lumi» di cui «ogni comparsa era arricchita», che avrebbero reso «chiarissima quella notte». ⁷⁸ Quest'effetto sofisticato doveva far capire a tutti il potere illimitato della sovranità elettorale: se poi la sua effettiva realizzazione fosse rimasta nelle intenzioni del librettista Bissari o se Santurini fosse davvero riuscito a metterla in pratica sono questioni che si perdono nella coltre mitopoietica della propaganda di corte.

L'ultimo episodio del programma dei festeggiamenti, il dramma «di fuoco» *Medea vendicativa*, allestito il primo di ottobre su un palcoscenico galleggiante sul fiume Isar, concluse magnificamente una trilogia memorabile destinata a segnare uno dei vertici della spettacolarità di corte barocca. ⁷⁹ L'esito trionfale di quel ciclo festivo valse certamente a Santurini un'altra commissione di pari prestigio che lo tenne impegnato per svariati mesi consecutivi: la realizzazione del bucintoro. ⁸⁰

3. IL BUCINTORO DI STARNBERG

Fin dal XVI secolo i duchi bavaresi possedevano una flottiglia sul lago di Starnberg. ⁸¹ L'idea maturata nella mente di Ferdinando Maria era quella di coronare quel piccolo patrimonio con una sfarzosa nave da diporto sul modello di quella dogale dell'amatissima Venezia. ⁸² Il calafato Santurini, con la sua lunga esperienza

⁷⁸ Ivi, p. 6.

⁷⁹ Cfr. LÖWENFELDER 1955, pp. 41-42; BOLONGARO-CREVENNA 1963, pp. 32-33, 41-42; *Bretter die die Welt bedeuten* 1978, pp. 73-74, cat. 54A; SCHLÄDER 1999, pp. 55-56; BRACCA 2014, pp. 192-193; MERINO 2020, pp. 46-47. Gli *Applausi festivi* coronarono un decennio d'oro della spettacolarità bavarese (cfr. NÖLLE 1980, p. 224). Queste sfarzose opere teatrali, in particolare *Medea vendicativa*, gravarono sulle casse elettorali per circa 34.000 fiorini, mettendo a dura prova la tenuta finanziaria del governo (cfr. BARY 1980, p. 301). Il ritorno di immagine fu comunque notevole: la spettacolarità monacense giunse a influenzare cicli di eventi quali quelli viennesi degli anni Sessanta del secolo o *Les Plaisirs de l'Isle enchantée* di Versailles del 1664 (cfr. SCHLÄDER 1999, p. 42; HELLER 2009, p. 212).

⁸⁰ Sul bucintoro bavarese cfr. soprattutto SIMONSFELD 1890; BARY 1980, pp. 179-191; SCHÖBER 1982; KURZ 1993, pp. 20-117; URBAN 2012, pp. 54-55.

⁸¹ Questa fu bruciata dagli svedesi durante la Guerra dei Trent'anni e poi sostituita (cfr. BARY 1980, p. 180).

⁸² Pare che l'idea del bucintoro fosse stata concepita da Bissari (cfr. BARY 1980, p. 180). Sul bucintoro veneziano cfr. in particolare *Con il legno e con l'oro* 2009; SUCCI 2017 (con bibliografia).

di “maestro” dell’Arsenale, era l’uomo giusto per accontentarlo. Antichi dubbi sulla sua paternità dell’opera sono fugati da una inequivocabile lettera di pugno dell’elettrice, che gli attribuisce il merito di aver «basty notre Bucentore». ⁸³ Come se non bastasse un registro di 164 pagine con la fatturazione completa dell’imbarcazione informa passo per passo sul procedere dei lavori e sull’imponente squadra di costruttori, artigiani, aiutanti, falegnami, boscaioli, guardiani e interpreti coinvolti. ⁸⁴ Tra i collaboratori di Santurini c’erano il fidato Francesco Mauro, forte anch’egli del mestiere pluriennale di operaio in Arsenale, e Pietro Renner, verosimilmente loro sodale a Venezia; ⁸⁵ mentre il reclutamento degli artigiani locali fu forse compito di Amort, che assunse la direzione della decorazione pittorica della galea. ⁸⁶ Anche il capomastro Schinnagl ebbe un ruolo attivo nell’impresa, probabilmente nell’esecuzione degli arredi e di altri elementi strutturali e sovrastrutturali. ⁸⁷

I lavori iniziarono il primo dicembre 1662 e terminarono, dopo ottantasei settimane, a metà agosto 1664. In qualità di capo costruttore dell’opera, Santurini ottenne un salario mensile di 75 fiorini, che gli fu erogato dalla data di inizio cantiere fino allo scadere del gennaio 1665, ben oltre il termine di completamento delle operazioni; in più gli fu corrisposta (fino al 18 ottobre 1664) una rilevante somma di denaro per vitto (vino, pane, birra) e alloggio riscaldato e illuminato. Per parte sua, Francesco Mauro ricevè 36 fiorini al mese, mentre Renner ne percepì 30. ⁸⁸

Il Bucintoro fu varato assai prima della chiusura del registro dei pagamenti, nell’estate del 1663. Lo chiarisce una lettera del 5 luglio di quell’anno di Adelaide Enrichetta in cui la scrivente racconta alla madre di essere in procinto di recarsi insieme ai figli «deux iours à Starneberg a la belle galere que S.H.E. à fait faire». ⁸⁹ Tuttavia i lavori non erano ancora del tutto conclusi e la nave aveva bisogno di continua assistenza. Uno scambio di missive del gennaio 1664 (1663 m.v.) tra l’agente di Ferdinando Maria e il Reggimento dell’Arsenale documenta la necessità di ottenere da Venezia «un huomo habile a regger le vele, e dargli a suo tempo la concia [...] che

⁸³ Cfr. il documento infra p. 39.

⁸⁴ *L’Ueber das grosse Leibschoff und der aufgesetzten neuen Schöff- und werckhütten zue Starneberg Anno 1663* è conservato presso lo Staatsarchiv München (cfr. KURZ 1993, pp. 25 e 263 nota).

⁸⁵ Cfr. ivi, pp. 24 e 26.

⁸⁶ Cfr. ivi, pp. 26, 30, 32 e 51.

⁸⁷ Cfr. ivi, pp. 27-28.

⁸⁸ Cfr. *ibid.*

⁸⁹ Lettera di Adelaide Enrichetta a Maria Cristina di Savoia detta “Madama Reale”, 5 luglio 1663, AST, *Materie politiche per rapporto all’interno, Storia della Real Casa, Lettere diverse della Real Casa, Lettere principi diversi*, mazzo 23, fasc. 2, n. 59 (la lettera si trova già menzionata in MERKEL 1892, p. 376). In effetti, dalle fatture del registro di conti si evince che la nave fu portata in acqua all’inizio di giugno (cfr. KURZ 1993, p. 25).

per qualche tempo possi andare a quel servizio». ⁹⁰ Che ci si rivolgesse per questa mansione a un professionista veneziano non deve stupire: in assenza di manuali o di scuole di formazione specifiche, ⁹¹ i segreti della messa in assetto e del calafataggio di simili imbarcazioni circolavano oralmente di generazione in generazione tra le famiglie che operavano nei cantieri navali della Serenissima ed erano di loro esclusivo dominio. ⁹²

La nave che «Nicolo de Demitrio calafato da Maglio», ⁹³ inviato a Monaco dal Reggimento dell'Arsenale di Venezia, trovò a Starnberg era una bireme a tre ponti lunga 34 metri, larga 8,5 e alta 6, ⁹⁴ che poteva accogliere fino a cinquecento persone compreso l'equipaggio. ⁹⁵ Rispetto al bucintoro veneziano del 1606 al quale pure si ispirava, ⁹⁶ quello messo a punto da Santurini era più largo per garantire – in corrispondenza del secondo ponte – la disposizione di capienti sale per l'alloggio dei principi, della corte e dei loro ospiti. ⁹⁷ Il ponte inferiore era occupato dai rematori (fino a centoventi), mentre quello superiore era destinato ad accogliere i musicisti, i cortigiani meno illustri, il timoniere e uno schieramento di cannoni pronti per il saluto. ⁹⁸ Alcuni dipinti e incisioni poco più tardi mostrano in tutta la sua magnificenza l'orgoglio del mecenatismo targato Wittelsbach: ⁹⁹ una imbarcazione blu e bianca – i colori dell'elettorato bavarese – adorna di pitture, statue e decorazioni dorate. La stessa Adelaide Enrichetta era entusiasta della nave ammiraglia voluta dallo sposo, ¹⁰⁰ come si apprende da una lettera al marchese di San Tommaso del 12 settembre 1664 in cui la principessa raccontava di essere «venuë au lac de Starnberg, pour prendre quelque divertissement sur le tres-superbe Bucintore que S.A.E. a fait bastir». ¹⁰¹

⁹⁰ Documenti citati in *Appendice (Beilagen)* da SIMONSFELD 1890, pp. 204-205.

⁹¹ Cfr. KURZ 1993, p. 268 nota.

⁹² Rivedi infra p. 15, nota 2.

⁹³ SIMONSFELD 1890, p. 205.

⁹⁴ Più precisamente, era lunga 100 piedi, larga 25 e alta 17 (cfr. KURZ 1993, p. 31).

⁹⁵ Cfr. *ivi*, p. 38.

⁹⁶ Cfr. *ivi*, pp. 42-49. Il grande bucintoro veneziano fu varato il giorno dell'Ascensione del 1606 sotto il doge Leonardo Donà. Questa elegante galea era ben nota grazie alla circolazione di incisioni quali quella di Giacomo Franco intitolata *Il nobilissimo et gran vascelo Bucintoro* (1610).

⁹⁷ Cfr. KURZ 1993, p. 45.

⁹⁸ Cfr. *ivi*, p. 31.

⁹⁹ Cfr. *ivi*, pp. 31-32.

¹⁰⁰ Fu Ferdinando Maria a commissionare la nave (cfr. BARY 1980, pp. 182-183).

¹⁰¹ AST, *Materie politiche per rapporto all'interno, Storia della Real Casa, Lettere diverse della Real Casa, Lettere principi diversi*, marzo 23, fasc. 3, n. 64 (la lettera si trova già menzionata in MERKEL 1892, p. 376).

Il bucintoro tenne impegnato Santurini fino agli ultimi giorni della sua presenza a Monaco. Lo documentano le voci di pagamento a lui intestate, registrate nell'*Hofzahlamtsrechnungen* anno per anno a partire dal 1666.¹⁰² L'ultimo compenso gli fu erogato nel 1669: «Francesco Santurini gewester Schifmaister zu Starnberg für Außlesungs spesa laut Rechnung fl. 127».¹⁰³

La permanenza del veneziano presso i Wittelsbach fu, a quanto risulta, continuativa: oltre al bucintoro, il “Welscher Ingenir” realizzò nel 1665, in occasione del battesimo del principe Luigi Amedeo Gaetano, le scenografie de *L'amor della patria superiore ad ogn'altro*¹⁰⁴ e de *I trionfi di Baviera*,¹⁰⁵ un'opera e un balletto allestiti rispettivamente nell'Opernhaus am Salvatorplatz e nel teatro provvisorio della Herulesaal della Residenza.¹⁰⁶

Ma era giunto il momento degli addii. Del resto, come avrebbe rivelato Adelaide Enrichetta in una lettera al fratello Carlo Emanuele del 22 novembre 1669, Santurini mal sopportava il clima della bassa Baviera, cosa che gli avrebbe impedito di trattenersi troppo a lungo alla corte di Monaco.¹⁰⁷ Non sarà un caso che, scaduti i termini degli accordi, la sua presenza negli archivi tedeschi sparisce del tutto.¹⁰⁸

¹⁰² Riporto qui le voci dell'*Hofzahlamtsrechnungen* post 1662 relative a Santurini: «1666. Bl. 400: ...welscher Ingenir hat vom 24. Marty a 1665 bis 6. Dezembris a 1665 alsda er abgefertiget worden, wegen verfertigung der Starnbergischen Schiff vom Hofzalamt empfangen crafft Schein v. verzeichnus fl. 1 300. 1667. Bl. 577: ... ist wegen verfertigung 2 Schöf auf dem Starnberg See vermög Ordinanz monatlich mit 50 thaler und ein Adiunst mit 30 thaler, so lang sie mit verfertigung diser Schöf zuthun haben werden vom 23. August dieß Jahrs angeschafft worden, thuet dem Santur. monatl. 75 und dem Adiuncten 45 zusammen 170 des Jahrs... fl. 1 440. 1668. Bl. 561: Francesco Santurini wegen verfertigt. 2 Schif aufn Starnberg Ses monatlich 50 Thaler und sein Adiunet 30 Thaler, doch nur so lang sie mit verfertigt. diser Schöf zuthun haben werden, thust monatlich 120 und des Jahrs fl. 1440. Weillen er zu Starnberg bezalt wird als empfängt er disserorts - fl.; Bl. 401. Unter der Rubrik *Abfertigung*: Francesco Santurini per dergl. laut Scheins fl. 150. 1669. Bl. 421a: Francesco Santurini gewester Schifmaister zu Starnberg für Außlesungs spesa laut Rechnung fl. 127» (LÖWENFELDER 1955, *Anhang*, p. 3).

¹⁰³ Cfr. nota precedente.

¹⁰⁴ *L'amor della patria superiore ad ogn'altro*, Monaco, Luca Straub, 1665. La poesia era di Francesco Sbarra, la musica di Kerll. Sei incisioni di Melchior Küssell accluse al libretto illustrano le scenografie di Santurini.

¹⁰⁵ *I trionfi di Baviera*, s.l., s.e., [1665].

¹⁰⁶ Cfr. LÖWENFELDER 1955, pp. 42-43.

¹⁰⁷ Cfr. documento infra a p. 39.

¹⁰⁸ Il documento indicato da Felix Joseph Lipowsky sulla permanenza di Santurini presso la corte bavarese fino alla data di morte non è mai stato ritrovato (cfr. LÖWENFELDER 1955, p. 132 nota 105).

III.

Il ritorno in patria (1662-1682)

Entro l'autunno del 1669, carico di onori, il quarantaduenne Santurini riprese la via dell'Italia. Una lettera di Adelaide Enrichetta al fratello evidenziava, non senza rammarico, l'ineluttabile partenza di un cavallo di razza:

Celuy qui rendrà celcey a V.A.R. est l'Ingenieur Santurinj de Venise, qui nous à si bien servy icy pour le Theatre, que sans les incommoditez de l'air, qui ne luy estoit point salutaire, on ne l'auroit jamais laissè partir de Baviere. J'ay donc voulu le recommander à V.A.R. dans le dessein qu'il à d'aller à Turin pour luy offrir sa personne, et ses services. Et comme il s'entend en toutes choses, ayant mesme basty notre Bucentore, j'espere qu'elle aura plaisir de connoistre un tres habil'homme en matiere de Machines pour toute sorte de festes. Je supplie pourtant V.A.R. de croire qu'il se rendrà bien digne de sa protection, et des graces qu'elle luy voudrà departir a la consideration de la priere que luy en fait celle qui est tres passionnement.¹

Non sappiamo se la raccomandazione torinese dell'elettrice sortì gli esiti sperati. Quel che è certo è che Santurini riconquistò subito il suo ruolo di

¹ Lettera di Adelaide Enrichetta al fratello Carlo Emanuele, 22 novembre 1669: «Colui che presterà questo servizio a Vostra Altezza Reale è l'ingegner Santurini di Venezia, che ci ha servito qui per il teatro così bene, che senza l'inconveniente dell'aria, che non gli era affatto salutare, non gli avremmo mai concesso di lasciare la Baviera. Volevo quindi raccomandarlo a Vostra Altezza Reale intendendo costui andare a Torino per offrire la sua persona e i suoi servizi. E siccome lui se ne intende di tutto, avendo anche imbastito il nostro Bucintoro, spero che ella sarà contento di conoscere un uomo molto bravo in fatto di macchine per ogni tipo di festa. Supplico pertanto Vostra Altezza Reale di credere che saprà rendersi degno della sua protezione e delle grazie che ella vorrà concedergli in considerazione della preghiera che le è stata fatta da una persona molto appassionata» (AST, *Materie politiche per rapporto all'interno, Storia della Real Casa, Lettere diverse della Real Casa, Lettere principi diversi*, mazzo 25, fasc. 2, n. 10; traduzione mia). La prima menzione della lettera si trova in CLARETTA 1877, p. 150, mentre il primo a pubblicarne qualche stralcio è stato MERKEL 1892, pp. 375-376 nota.

architetto al teatro di San Luca, come attesta un inventario da lui firmato insieme all'omonimo "gemello" il 9 dicembre 1669.²

Per un po' di anni non si hanno più notizie di lui, probabilmente a causa del cattivo stato di salute che il clima bavarese gli aveva cagionato. Poi il suo nome ricompare, nel biennio 1679-1680, come responsabile degli allestimenti d'opera del Teatro Grande ubicato nella villa del procuratore Marco Contarini a Piazzola sul Brenta.³ Carico di fama internazionale, Santurini era l'uomo giusto per dirigere la macchina spettacolare degli sfarzosi allestimenti programmati nella stagione di villeggiatura, che comprendevano concerti, recite teatrali, feste acquatiche e naumachie.⁴

Del resto, come attesta Bartolomeo Dal Pozzo, in seguito al suo definitivo rientro a Venezia era stato soprannominato "il Baviera", a suggello di un'esperienza straordinaria alla quale sarebbe rimasto per sempre legato nella memoria collettiva.⁵

Intanto la malattia lo attanagliava. Il 30 marzo 1679 era spirata la moglie Corona, con la quale aveva abitato «in Riello» nella parrocchia di San Pietro di Castello.⁶ Tre anni più tardi Santurini avrebbe seguito la consorte. Nei medesimi registri parrocchiali, in data 20 settembre 1682, si legge:

Messer Francesco quondam Stefano Santurini calafà dell'Arsenal d'anni 50 in circa da molto tempo indisposto, sopraggiunto da febre in giorni tre morse. Il medico Melis. Fa sepelir messer Zuanne Mauri. Sta in corte di San Zuanne.⁷

Zuanne era il figlio di Francesco Mauro, amico di una vita.⁸ Abitava poco distante. Il fatto che si fosse preso cura del seppellimento di Santurini conferma l'affetto mai interrotto di quest'ultimo con la famiglia Mauro. Nel segno della solidarietà "arsenalotta".

² BCG, AV, b. 42 F 6.2, c. 41r. Il documento era già stato pubblicato da MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1995, pp. 265-266.

³ Cfr. in partic. MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1988, pp. 291-311; BRACCA 2014, pp. 195-202 (con bibliografia).

⁴ Cfr. PICCIOLI 1685.

⁵ Il ben informato Bartolomeo Dal Pozzo annota che il pittore-scenografo Antonio Zannoni «con la pratica, che v'hebbe con l'ingegnere Francesco Santurini detto il Baviera, pervenne alla cognizione delle machine sceniche» (DAL POZZO 1718, p. 9 [pagina aggiunta]).

⁶ ASPV, *Parrocchia di San Pietro di Castello, Registri dei morti*, reg. 6, c. 164r.

⁷ Ivi, reg. 7, c. 60r. Stando al certificato di morte, Santurini dovrebbe essere nato nel 1632, anziché nel 1627, come attestano le più antiche voci biografiche sul suo conto (cfr. CRANACH-SICHART 1935 con bibliografia). Tuttavia l'attitudine del tempo all'approssimazione non consente di confutare la data fissata dalla tradizione.

⁸ Giovanni (Zuanne) Mauro visse dal 1646 al 1720 (cfr. AMBROSIANO 2018, p. 30).

Parte seconda
FRANCESCO SANTURINI *QUONDAM* ANTONIO

I. Prologo

I. «INFARINATO DELL'ARTE»

Mentre Francesco Santurini *quondam* Stefano si accingeva a partire per la Baviera,¹ Francesco Santurini *quondam* Antonio muoveva i suoi primi passi dietro le quinte dei teatri veneziani.² Il suo mestiere era quello di «marangon»,³ non è certo se in forze all'Arsenale o meno: il fatto che abitasse nei dintorni, precisamente «in Ruga» a San Pietro di Castello,⁴ indizia fortemente questa possibilità. È quindi probabile che, giovane garzone, avesse conseguito il canonico apprendistato di sette anni⁵ e che poi, superato l'esame, avesse ricevuto l'attestato di “maestro nella sua arte” conferitogli dall'ammiraglio e dai protti.⁶ Dal padre Antonio doveva aver ereditato il soprannome “Negro” o “Negri”, che ritroviamo nelle prime testimonianze della sua attività teatrale. Quel nomignolo venne utilizzato dal conte Humprecht Jan Czernin nel noto documento del 1662 quando, nella lista «de' architetti migliori di Venetia e de' marangoni», avvertì la necessità di distinguerlo dall'omonimo calafato:

Anastasio, marangon; Lantorini [Santurini, sic] Negri, marangon; Alvise Bonandon, marangon.

Questi sono ancora infarinati dell'arte ma non sarebbero a proposito.⁷

¹ Rivedi infra, pp. 24-25.

² Su di lui, cfr. GIAZOTTO 1967a, pp. 274-275; GIAZOTTO 1967b, pp. 476-488; LECLERC 1987, pp. 353-355 e 368-370; WHENHAM 1992; MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1996, pp. 3 ss.; STEFANI 2018. Questa parte del volume prende le mosse dalle ricerche messe a frutto in quest'ultimo contributo.

³ Cfr. documento seguente, nota 7.

⁴ Cfr. infra p. 106, doc. 10.

⁵ Cfr. GAGLIANO 2022, p. 273.

⁶ Cfr. *ivi*, p. 278. La professione del “marangone” era centrale nella filiera produttiva della cantieristica navale: consisteva nell'assemblaggio dello scafo, nella costruzione delle infrastrutture (il ponte, gli scalmi, il cassero) e nella realizzazione degli interni (cfr. *ivi*, p. 273).

⁷ Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, *Obersthofmeisteramt Sonderreihe* 367, c. 624r.

Probabilmente alle sue prime esperienze sui palcoscenici veneziani, il “marangone” «infarinato dell’arte» avrebbe superato la prova della maturità soltanto alla fine di quel decennio, quando sottoscrisse insieme a Francesco Santurini *quondam* Stefano un inventario «della roba ritrovata nel teatro di S. Salvatore» in data 9 dicembre 1669.⁸ È del figlio di Antonio la redazione del documento: la sua firma presenta la medesima grafia del testo che la precede, mentre quella del “gemello” risulta aggiunta successivamente con un altro tipo di inchiostro. Il 22 agosto 1670 la stessa mano redige insieme a un certo Fantin Fantinoli un secondo inventario per volontà di Andrea Vendramin, proprietario del San Luca (il «San Salvador»)⁹ Del medesimo pugno sono anche le note e ricevute dell’8 ottobre 1670, dell’11 e del 23 gennaio 1671 relative a oggetti impiegati per le scene di quel teatro,¹⁰ un’altra carta senza data su materiali occorrenti per una certa «prima opera»,¹¹ nonché un «conto del illustrissimo et eccellentissimo signor Andrea Vendramin per fature fate nel suo teatro l’ano presente 1671 per meterli in sena due opere».¹²

A Francesco Santurini *quondam* Antonio va ascritto, infine, un terzo importante inventario finora attribuito al “Baviera”, registrato presso notaio in data 21 luglio 1679 ma risalente al 1666.¹³ Si tratta di una «stima fatta delle materie che sono nel teatro di San Moisè» firmata da «Francesco Santurini detto Negri». La preziosa specificazione del nomignolo permette sia di fugare i dubbi circa un eventuale rientro in patria temporaneo dell’omonimo “gemello”, impegnato in terra bavarese dal 1662 al 1669,¹⁴ sia di accertare la presenza del “marangone” figlio di Antonio in un teatro, quello della famiglia Zane, che lo avrebbe visto presto attivo come impresario.¹⁵

⁸ BCG, AV, b. 42 F 6.2, c. 41r.

⁹ Ivi, cc. 43r.-44r. (doc. pubblicato in MURARO 2004).

¹⁰ Cfr. BCG, AV, b. 42 F 6.2, rispettivamente cc. 35r., 26r. e 25r.

¹¹ Ivi, 18r.

¹² Ivi, 36r. Le due opere citate nella carta sono *Claudio Cesare* di Aurelio Aureli e Giovanni Antonio Boretti, di cui Santurini realizzò «dieci mutacion di sene», e *L’Adelaide* intonata da Antonio Sartorio su libretto attribuito a Pietro Dolfin, entrambe allestite nel carnevale 1672 (1671 m.v.). *Claudio Cesare*, che aveva debuttato durante la novena dell’anno precedente, andò in replica fino al 19 febbraio, quando fu sostituito da *L’Adelaide* (cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, pp. 105-107).

¹³ ASVe, NA, b. 6111, cc. 74r.-v., 21 luglio 1679. Il documento è quasi interamente trascritto in GLIXON-GLIXON 2006, pp. 249-255, 343-344.

¹⁴ Rivedi infra parte prima, cap. II.

¹⁵ Sul teatro di San Moisè cfr. almeno GIAZOTTO 1967a, pp. 273-278; MANGINI 1974, pp. 43-47 e 105-109; ROSAND 2013, passim; MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1995, pp. 155-208.

2. LA “RIVOLUZIONE DEI PREZZI” AL SAN MOISÈ

Il 21 febbraio 1674 la quarantatreenne consorte di Francesco Santurini, Geronima, era morta da «febre maligna». ¹⁶ Il vedovo, senza perder troppo tempo, si era risposato l'anno seguente con Angela Bevilacqua, figlia di Zuanne, abitante a San Pietro di Castello. ¹⁷ Tre anni più tardi la coppia si sarebbe trasferita nella parrocchia di Sant'Angelo, ¹⁸ nel sestiere di San Marco, dove l'uomo avrebbe avuto l'intuizione di costruire un teatro, il primo della storia veneziana su iniziativa “dal basso”.

Prima di allora, Santurini si trovava al servizio della famiglia Zane al San Moisè, dapprima come semplice “scenografo”, poi come impresario. ¹⁹ In quest'ultima veste dimostrò di avere maggior stoffa rispetto alla sua professione d'origine, di cui era apparso solo “infarinato”. ²⁰

Nelle celebri *Memorie teatrali di Venezia* (1681) il canonico dalmata Cristoforo Ivanovich ²¹ gli attribuisce la responsabilità di aver introdotto una «novità vantaggiosa» che «piacque all'universale»: la riduzione del costo del «bollettino» di ingresso da «lire quattro» (corrispondenti a ottanta soldi) a un «quarto di ducato» (trentuno soldi). ²² Una “rivoluzione” destinata a segnare un punto di non ritorno nella storia dei teatri veneziani. ²³ La nuova politica dei prezzi ebbe un tale successo da essere imitata nel giro di sei anni dalle altre sale d'opera ²⁴ – a eccezione del San Giovanni Grisostomo – mettendo a rischio i bilanci già claudicanti di quelle imprese.

L'ingegnosa intuizione di Santurini non nasceva dal nulla. Prima di lui un altro impresario, Urban Serena, aveva messo a segno nello stesso San Moisè una strategia commerciale al ribasso per riempire la sala. ²⁵ Il teatro di Marin Zane veniva da un lungo periodo di cambi di gestione e di presunta inattività. Riaperto negli anni Ses-

¹⁶ ASPV, *Parrocchia di San Pietro di Castello, Registri dei morti*, b. 6, c. 5v.

¹⁷ La cerimonia di nozze fu celebrata il 28 aprile 1675 nella chiesa parrocchiale. L'atto è corredato dalle consuete “pubblicazioni”: cfr. ASPV, *Parrocchia di San Pietro di Castello, Registri di matrimonio*, b. 9, cc. 86v.-87r.

¹⁸ Vedi infra pp. 109-110, doc. 14.

¹⁹ Sulla sua attività di impresario al San Moisè, cfr. GIAZOTTO 1967a, pp. 274-275; MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1995, pp. 158-159 e 186; ROSAND 2013, pp. 439-440.

²⁰ Cfr. infra il paragrafo «*Infarinato dell'arte*».

²¹ Su Ivanovich e le *Memorie*, cfr. almeno WALKER 1976; MILOŠEVIĆ 1992; CAVALLINI 1994; BELLINA 2002.

²² IVANOVICH 1993, pp. 411-412.

²³ Come giustamente osserva ANNIBALDI 2017 (in partic. pp. 225-226), è improprio parlare di industria dello spettacolo nel contesto dei teatri veneziani di questi anni: i meccanismi di questa sorta di “industria assistita”, più che di tipo capitalistico, sono da considerarsi proto-capitalistici.

²⁴ Cfr. IVANOVICH 1993, p. 412.

²⁵ Cfr. MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1995, pp. 158-159; ANNIBALDI 2017, pp. 226-227.

santa per tre stagioni gestite da una società accademica,²⁶ aveva chiuso di nuovo travolto dagli scandali per disordini insorti tra gli spettatori durante una recita.²⁷ Serviva un “miracolo” per rilanciare quel piccolo teatro già penalizzato dall’angustia della sala e del palcoscenico. Incaricato nel carnevale 1672-1673 di rilevare l’impresa²⁸ con il sostegno di una cordata di aristocratici (forse gli stessi “accademici” che avevano assunto in passato le redini del teatro),²⁹ Serena ebbe un’intuizione: non far pagare il biglietto di ingresso ai possessori dei palchi assegnando loro, in aggiunta, «quattro bollettini» a testa per ospitarvi «quattro amici così gratis».³⁰

Sparigliando le carte il rampante impresario intendeva dare una scossa all’ingessato mercato spartito tra i Grimani e i Vendramin.³¹ La ricetta fu vincente. *La costanza trionfante* debuttò al teatro Zane il 30 dicembre 1672.³² Scriveva

²⁶ Nel carnevale 1661 una società formata da Giovanni da Mula, Matteo Pisani e Matteo da Lezze inaugurò il teatro con *Demetrio* di Carlo Pallavicino (musica) e Giacomo dall’Angelo (poesia). Dopo un altro stop, il San Moisè riaprì i battenti sul finire del carnevale 1666 con *L’Aureliano* (sempre di Pallavicino-dall’Angelo) e il 30 gennaio dell’anno dopo con *L’Alessandro amante* (cfr. MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1995, p. 158; SELFRIDGE-FIELD 2007, pp. 82-83, 86-87 e 90-91).

²⁷ Sobillati da «un tale signor Zuane Cardon», come si legge in una denuncia del 25 settembre 1667 (ASVe, *Inquisitori di stato*, b. 406, c. n.n., alla data).

²⁸ Che Urban Serena fosse impresario al San Moisè nella corrente stagione teatrale è documentato dalla sua firma alla dedicatoria indirizzata all’ambasciatore francese a Venezia Jean Antoine de Mesmes, conte d’Avaux, contenuta nel libretto a stampa dell’una produzione operistica di quell’anno teatrale, *La costanza trionfante* (Venezia, Bertani, 1673). Inoltre si apprende da una “stragiudiziale” del 14 dicembre 1676 stilata dalle sorelle Serena dopo la morte del fratello impresario che «ricevè ad affitto il Signor Urban Serena dall’illustrissimo reverendo Marin Zane il teatro di S. Moisè l’anno 1672 come per suddetto de’ 22 dicembre» (ASVe, NA, b. 1103, cc. 163r.-v.). Da tale documento è stato desunto, non si comprende su che base, che al Serena fu dato in locazione il teatro per un triennio (cfr. GIAZOTTO 1967a, pp. 273-274; MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1995, pp. 158 e 186); salvo evidenza contraria, vale la ricostruzione filologica qui proposta.

²⁹ Rivedi nota 26.

³⁰ Lettera di Francesco Maria Massi a Johann Friedrich duca di Brunswick-Lüneburg, Venezia, 30 dicembre 1672 (VAVOULIS 2010, p. 220). Questo documento (e quelli che seguono, tratti dalla medesima corrispondenza) è stato erroneamente ricondotto all’impresariato di Santurini e alla sua politica del “quarto di ducato” (cfr. ROSAND 2013, pp. 440 nota e 716-717).

³¹ In quel periodo era escluso dalla competizione dei teatri musicali il teatro Tron a San Cassiano, che dal carnevale 1666 (quando si allestì *Il Giasone* di Cavalli-Cicognini) alla stagione 1679-1680 (con *Candaule* di Ziani-Morselli e *Tomiri* di Vitali-Medolago) alternò periodi di inattività all’allestimento di commedie (cfr. MANGINI 1974, p. 41; SELFRIDGE-FIELD 2007, pp. 86, 133-134 e 139-140).

³² Cfr. *ivi*, p. 109. La musica era di Giovanni Domenico Partenio; le scene dell’ingegnere Stefano Santurini (il probabile figlio di Girolamo già menzionato) e del pittore Domenico Mauro; i costumi di Tomaso Zanoli; i balli di Bortolo Gorbissa (*La costanza trionfante*, cit., pp. n.n.). Ivanovich non fu l’autore del dramma, a dispetto di quanto egli stesso dichiara nelle *Memorie teatrali* (cfr. IVANOVICH 1993, p. 439), bensì del suo rifacimento. Il libretto

il segretario Francesco Maria Massi a Johann Friedrich, duca di Brunswick-Lüneburg, l'8 gennaio seguente: «è riuscita molto piacevole l'opera di San Moisè, e vi è stata assai gente, massime per il vantaggio che non si paga alle porte, e per questo sarà quest'anno il più frequentato di tutti gl'altri theatri». ³³ Una previsione confermata cinque giorni dopo in un'altra missiva: «San Moisè, ha grandissimo concorso, e ne penuriano gl'altri theatri». ³⁴

Nonostante l'opera non brillasse per qualità, ³⁵ il piccolo teatro fece *sold out* mettendo al tappeto la concorrenza. Così appuntava infastidito il librettista Pietro Dolfin: «a S. Moisè si fa un opera, senz'altra spesa, che quella del palco, ma è tanto poco di buono, che più d'una volta non torna il conto di vederla; e pur quella ha l'applauso, et è sempre ripieno il teatro». ³⁶

Serena sapeva bene che, a quelle condizioni, il suo “negozio” sarebbe andato incontro a sicura rimessa. ³⁷ Del resto, se è vero che furono fatti pagare «li bollettini» a «quelli che non hanno il palco», ³⁸ gran parte dell'uditorio dei teatri veneziani era formata da patrizi habitués che il palco lo possedevano, agghindato a salottino privato e sovente trasmesso in eredità da una generazione all'altra. Né poteva bastare il «generoso regalo» elargito dal «signor ambasciator di Francia», dedicatario del libretto, a far quadrare i conti. ³⁹

originario era infatti *Hipermestra* di Giovanni Andrea Moniglia, festa teatrale andata in scena nel 1658 a Firenze con musiche di Francesco Cavalli. È questo il motivo per il quale il suo nome non è citato nel libretto. Per Selfridge-Field il canonico dalmata si nasconderebbe sotto lo pseudonimo di Urban Serena, ma quest'ultimo era persona in carne e ossa.

³³ VAVOULIS 2010, p. 221.

³⁴ Ivi, p. 224.

³⁵ Soprattutto sul piano dell'allestimento scenico. Gli interpreti, fatta eccezione per Carlo Lesma (nel ruolo di Danao), erano semiconosciuti destinati a scarsa fortuna: Teresa Balsami, Zannetto Carletti, Orsola Parmeni, Bastianino Rosa, Pietro Corte, Sebastiano Orfei e Tonino Cola (cfr. *La costanza trionfante*, cit., p. n.n.; il libretto è uno dei pochi esemplari veneziani del tempo a fornire l'elenco dei cantanti).

³⁶ Lettera a Johann Friedrich duca di Brunswick-Lüneburg, Venezia, 20 gennaio 1673 (VAVOULIS 2010, p. 225). Che l'allestimento non fosse imponente lo ammette lo stesso Serena nell'*Aviso a chi legge*: «la brevità del tempo, e la strettezza del teatro non ha dato modo, di moltiplicar nelle scene» (*La costanza trionfante*, cit., p. n.n.).

³⁷ È noto che «il più certo utile, che ha ogni teatro, consiste negli affitti de' palchetti» (IVANOVICH 1993, p. 401).

³⁸ «E quelli che non hanno il palco pagano li bollettini, et il palco se lo vogliono» (lettera di Francesco Maria Massi a Johann Friedrich duca di Brunswick-Lüneburg, Venezia, 30 dicembre 1672, in VAVOULIS 2010, p. 220).

³⁹ Come sostenuto da SELFRIDGE-FIELD 2007, p. 109, riferendosi alla testimonianza contenuta in un *avviso* da Venezia del 7 gennaio 1673: «s'è dato principio alla terza opera, che si fa in questo theatro di San Moisè da alcuni signori particolari senza alcuna spesa, ed essendo il drama intitolato *La costanza trionfante* è stato dedicato a questo signor ambasciator di

Fu piuttosto l'assistenza dei «cavalieri protettori» a garantire la copertura alla manovra. Nell'*Aviso a chi legge* si precisava che tali «geni virtuosi» avevano consentito al teatro di «rappresentare generosamente» l'opera.⁴⁰ Più che a un atto di beneficenza fine a sé stessa dovremmo pensare alla politica lungimirante di chi guardava oltre la circoscritta esperienza di quella stagione. Si può presumere che fossero quei cavalieri ad assicurare la continuità gestionale del San Moisè al di là del *turnover* degli impresari.⁴¹ Possedendo, com'è probabile, le quote (i «carati») del teatro,⁴² gli accademici dovevano aver avallato quella spregiudicata operazione di *marketing* da un lato per «recuperare» i vecchi «palcchettisti» risarcendoli da anni di inattività e di cattiva gestione; dall'altro per attirare nuovo pubblico. I fatti avevano dato loro ragione.

L'anno seguente il San Moisè tornava a far parlare di sé. Il nuovo «conduttore» era, come si è anticipato, Francesco Santurini, che per il carnevale 1674 aveva messo in cantiere un'unica opera, *La schiava fortunata* su musica di Antonio Cesti e Marc'Antonio Ziani e libretto di Moniglia adattato da Giulio Cesare Corradi.⁴³ Fu in tale circostanza che l'impresario sfoderò la «carta» del quarto di ducato. Secondo Ivanovich, lo scaltro Santurini poté agire grazie al «comodo del teatro di San Moisè preso ad affitto vantaggiosamente, con le scene, e materiali, che servirono l'anno innanzi ad una generosità accademica, e con una mediocre compagnia de' cantanti».⁴⁴

Scenografia e cast canoro erano voci onerose nei bilanci di un teatro d'opera.⁴⁵ Se i costi dei cantanti erano quelli che incidavano di più sul *budget*, non poco sollievo poteva derivare da un oculato «riuso» dei materiali scenici, riaggiustati all'occorrenza con il minimo sforzo per il massimo rendimento.⁴⁶

Francia, che l'ha riconosciuto con generoso regalo» (doc. consultato nelle carte dei residenti di Toscana a Venezia, in ASF, MP, b. 3037, c. 1361v.).

⁴⁰ *La costanza trionfante*, cit., p. n.n.

⁴¹ Analogamente, nel libretto a stampa della precedente produzione al San Moisè *L'Alessandro amante*, l'impresario Enno dichiarava al *Cortese lettore* che il suo lavoro era stato prodotto grazie alla «assistenza di riveriti Padroni» (Venezia, Nicolini, 1666, p. n.n.).

⁴² Erano cioè «carattadori» (sulla cui identificazione cfr. GLIXON-GLIXON 2006, pp. 4-5, 11 e 359; STEFANI 2015, pp. 163-164, con bibliografia). In quel giro d'anni la gestione del San Moisè era, dunque, tripartita: Marin Zane, proprietario del teatro, metteva a disposizione la sala; la «società accademica» finanziava le operazioni; l'impresario *pro tempore* gestiva il teatro e i contratti tra i professionisti (investendo forse del suo o agendo come «prestanome»).

⁴³ L'opera debuttò il 13 gennaio 1674 (cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, pp. 111-112).

⁴⁴ IVANOVICH 1993, pp. 411-412.

⁴⁵ Cfr. rispettivamente VIALE FERRERO 1988, pp. 9 ss; ROSSELLI 1993, pp. 153-200. Sui cantanti, cfr. DURANTE 1987 e GLIXON-GLIXON 2006, pp. 173-213.

⁴⁶ Il «reimpiego» era la prassi, consentita dalla ricorrenza dei medesimi soggetti nelle

Sgravato da quelle ingenti spese produttive, Santurini poté permettersi il lusso di ridurre il biglietto di ingresso battendo la concorrenza⁴⁷ sul piano dei prezzi a fronte del cast scadente ingaggiato per la stagione (quindi, si presume, *low cost*). Il successo fu epocale.

Si può ipotizzare, si è detto, che dietro a quell'operazione ci fosse il finanziamento del "generoso" consorzio di aristocratici protettori del teatro.⁴⁸ Certamente un ruolo chiave lo ebbe il nobile Alessandro Contarini, procuratore di San Marco. A questa personalità di spicco della politica veneziana Santurini dedicò, non a caso, il libretto a stampa della *Schiava fortunata*.⁴⁹ Lo stesso illustre personaggio figura come dedicatario sul frontespizio sia dell'*Almerico in Cipro*, opera messa in scena nel dicembre 1674,⁵⁰ sia della *Medea in Atene*, produzione tardiva dell'"autunno" 1675.⁵¹

Che Contarini avesse un ruolo attivo negli affari del San Moisè⁵² lo confermano alcune carte ritrovate. Da una denuncia depositata presso la magistratura

"mutazioni" sceniche richieste. A Venezia, dopo la grande fallimentare stagione degli spettacoli torelliani, «produzioni tutte nuove erano rare» (ROSAND 2013, p. 169), mentre per la gran parte degli allestimenti si prevedeva la realizzazione *ex novo* soltanto di qualche scena. La bibliografia sull'argomento è sterminata; in questa sede, oltre a ivi (pp. 169-170), si rimanda a PIPERNO 1987, p. 27; VIALE FERRERO 1988, p. 9; BAKER 2013, p. 27. Più in generale sulla prassi del riuso cfr. MAMONE 2003a, pp. 149-168.

⁴⁷ Del resto l'unico teatro rivale quell'anno era quello di Santi Giovanni e Paolo cui certamente fu dato del filo da torcere. Al San Luca la stagione teatrale saltò (cfr. MANGINI 1974, p. 53).

⁴⁸ Rivedi infra p. 46, nota 26.

⁴⁹ Ad Alessandro Contarini era già stato dedicato il libretto di una produzione del San Luca del carnevale 1669. Nell'autunno 1683 il nome del nobiluomo sarebbe comparso sul frontespizio del *Falaride tiranno d'Agrigento* presso lo stesso Sant'Angelo. Il coinvolgimento del Contarini nel circuito dei teatri veneziani di questi anni è documentato anche da una lettera di Matteo del Teglia al granduca di Toscana in cui contestualmente si allude al serenissimo di Mantova e alla virtuosa «Orsolina» sua protetta (Venezia, 9 gennaio 1675, ASF, MP, b. 3038, cc. 903r.-v.).

⁵⁰ Fu l'unica produzione della stagione teatrale 1674-1675 al San Moisè. La dedica del libretto (Venezia, Nicolini, 1675), datata 30 novembre 1674, ha la firma del poeta Girolamo Castelli. La musica era di Antonio Del Gaudio (cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, pp. 112-113).

⁵¹ Venezia, Nicolini, 1676. Secondo SELFRIDGE-FIELD 2007 (p. 116), l'opera uscì il 17 dicembre (la studiosa rinvia per la fonte al Public Record Office di Londra senza altra specificazione); tuttavia, in un "avviso" conservato all'ASF, si annuncia il debutto dell'opera per il 14 del mese (MP, b. 3038, c. 1372v.). «Nel 1675 si stabilì di aprire la stagione teatrale in tempo di Novena probabilmente a causa della programmazione di un giubileo dopo Natale, per cui i teatri sarebbero stati chiusi per due settimane» (SELFIDGE-FIELD 2007, p. 116 nota; traduzione mia).

⁵² Non sappiamo se nel ruolo di "investitore" o di "protettore" legato al teatro o all'imprendario dal punto di vista legale e/o finanziario; su queste definizioni cfr. GLIXON-GLIXON 2006, p. 4.

del Petizion si apprende che nel 1674, a carnevale concluso, proprio il procuratore di San Marco aveva incaricato il pittore-scenografo Domenico Mauro di realizzare le scene per la seconda opera della stagione ventura.⁵³ Per quattro mesi si erano protratte le operazioni, durante le quali il Mauro, fratello dei citati Gasparo e Francesco,⁵⁴ aveva avuto libero accesso alla sala. Completati i lavori lo scenografo aveva riconsegnato le chiavi del teatro a tale «Savioni». Ma per qualche ragione la produzione era saltata; «l'anno susseguente li detti telleri e scene furono poste in opera nel detto teatro a S. Moise, che fu diretto dal Santurini».⁵⁵

Tale resoconto trova conferma nelle cronologie. Nella stagione teatrale 1674-1675 la seconda opera, quella di carnevale, non si era fatta. Il cartellone registra solo la produzione di autunno, *L'Almerico in Cipro* con musica di Antonio Del Gaudio su testo del poeta Girolamo Castelli firmatario di una dedica al Contarini.⁵⁶ L'impresario era, appunto, Marco Savioni. Da un inedito documento si apprende che il 19 aprile 1675 Marin Zane gli aveva affittato la sala per un altro biennio – con la promessa di concedergli il tris – mediante un accordo formale ratificato dal notaio Gregorio Bianconi.⁵⁷ Per ragioni a noi ignote il proprietario del teatro si era poi pentito di quella scelta: ripresentatosi l'agosto seguente davanti allo stesso notaio, aveva dichiarato nulla la «locatione».⁵⁸

All'origine della ritrattazione c'era forse lo zampino di Santurini. Interessato a riprendersi quel teatro che doveva avergli fruttato un bel gruzzolo, il 22 maggio l'architetto-impresario fu nominato procuratore dallo Zane per gestire i suoi affari durante la sua permanenza a Verona per incarichi governativi.⁵⁹ Cosa accadde nel periodo di assenza del nobiluomo dalla Serenissima non sappiamo. Certo è che in men che non si dica si crearono le condizioni perché diventasse Santurini il “conduttore” del San Moisè.⁶⁰ Vane furono le proteste del Savioni: davanti al “muro” della controparte le sue rimostranze si pensero.

⁵³ Cfr. ASVe, GP, *Scritture e risposte in causa*, b. 209, fasc. 105, n. 353 (6 febbraio 1692 m.v.); fasc. 106, n. 1 (2 marzo 1693). Domenico Mauro aveva già lavorato per il teatro Zane due anni prima, ingaggiato da Urban Serena (infra p. 46, nota 32).

⁵⁴ Rivedi infra parte prima.

⁵⁵ ASVe, GP, *Scritture e risposte in causa*, b. 209, fasc. 106, n. 1.

⁵⁶ Rivedi infra p. 49, nota 49. L'opera aveva debuttato il primo dicembre 1674.

⁵⁷ Cfr. ASVe, NA, b. 1102, cc. 38r.-39r.

⁵⁸ Come è verbalizzato a margine del doc., ivi, c. 38r.

⁵⁹ Cfr. ASVe, NA, b. 1102, c. 51v.

⁶⁰ Cfr. la scrittura d'intimazione di Santurini registrata negli atti dello stesso Bianconi il 24 settembre 1675, in ASVe, NA, b. 1102, cc. 230r.-v.

Tra i due impresari fu siglato un accordo in base al quale il «signor Savioni, e compagni cederano al Santorini il teatro di San Moise per questo anno solamente». Come consolazione, all'impresario "defraudato" venne accordata la riscossione dell'affitto di un palco a sera (per «estrazione») e fu concesso un altro palco «libero» per proprio uso o da subaffittare.⁶¹

Una forma di risarcimento che derivava dalle «spese fatte dal signor Savioni, e suoi compagni in litti, et altri emergenti per il teatro suddetto».⁶² Si sa dalla citata scrittura Mauro⁶³ che Savioni era implicato nella commissione delle "mutazioni" sceniche per la stagione teatrale 1674-1675. Sotto la sua gestione era stata avviata una macchina produttiva poi rimasta inutilizzata. Da quelle operazioni preparatorie Santurini aveva tratto vantaggio beneficiando di «scene» e «telleri» nuovi di fabbrica pronti all'uso. Una partenza in discesa, fotocopia di quella di due anni prima, che probabilmente gli permise di bissare la "tattica" dei biglietti ribassati.

Il destino gli arrise ancora se, nonostante gli accordi presi con Savioni, l'anno dopo tornò alla carica rivendicando la locazione del San Moise. Stavolta però Marin Zane non era dalla sua parte. Poco interessato agli affari del proprio teatro, il nobiluomo fu forse il responsabile di un nuovo pasticcio diplomatico tra i due impresari. Il 1° agosto 1676 Santurini lamentava di aver a lungo pazientato nell'attesa che gli fossero consegnate le chiavi dell'edificio.⁶⁴ Esasperato da quella *impasse* aveva dato l'ultimatum: se «nel termine di giorni tre» la questione non si fosse risolta, giurava di togliersi «da ogni disturbo» riprendendosi le «robbe [...] e materiali di *sua* propria ragione hora esistenti in detto theatro».⁶⁵ Minacce al vento: non solo la sala non gli fu accordata, ma pure le sue «robbe» rimasero al loro posto.⁶⁶ E chissà se mai riuscì a riprendersele.

⁶¹ ASVe, NA, b. 1102, cc. 138r.-139r. Il documento è datato 14 dicembre 1675.

⁶² Ivi, c. 138v.

⁶³ Rivedi infra p. 50, nota 53.

⁶⁴ Cfr. ASVe, NA, b. 1103, cc. 143r.-144r. (in GIAZOTTO 1967a, p. 275; MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1995, p. 186). La polemica potrebbe riferirsi a un presunto danneggiamento della scena cui si allude nella citata scrittura delle sorelle dell'impresario Urban Serena (rivedi la nota): non a caso di lì a poco il teatro fu chiuso e sottoposto a un'opera di restauro radicale (cfr. ivi, p. 159).

⁶⁵ ASVe, NA, b. 1103, cc. 143r.-144r.

⁶⁶ Come si apprende dal suo testamento datato al 26 marzo 1677, in ASVe, *Notarile. Testamenti*, b. 154, n. 169.

II. L'impresa del Sant'Angelo (1677-1686)

I. L'APERTURA DI UN NUOVO TEATRO

Francesco Santurini non era tipo da arrendersi. In quel periodo di attesa snervante, vedendo «sempre più combattute le speranze» di ottenere il San Moisè¹ aveva maturato l'idea di fabbricarsi un teatro tutto suo.² Il fondo adocchiato era un sito “ruinoso” della parrocchia di Sant'Angelo, in corte dell'Albero, che apparteneva a tre famiglie aristocratiche distinte: un ramo della famiglia Marcello e due rami dei Capello.³ L'area, di circa ventuno metri per trenta, sorgeva in riva al Canal Grande, in una zona centrale della città non lontano dalle più importanti sale teatrali che attiravano in laguna frotte di viaggiatori.⁴ Il teatro avrebbe ospitato un palcoscenico poco profondo ma ben attrezzato⁵ e una sala non molto ampia con cinque ordini di circa trenta palchi⁶ abbelliti con medaglioni dorati in rilievo più la “sof-

¹ ASVe, NA, b. 1103, c. 143r.

² Sul teatro di Sant'Angelo cfr. GIAZOTTO 1967b, pp. 476-491; *I teatri pubblici di Venezia* 1971, passim; MANGINI 1974, pp. 73-76 e 132-139; MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1996, pp. 3-62; TALBOT 2002, pp. 10-61; STEFANI 2015, pp. 97-116; SELFRIDGE-FIELD 2018; STEFANI 2021; STEFANI 2022.

³ Si tratta dei Marcello “a San Gregorio” (poi “di Santa Maria Formosa”), dei Capello “in Canonica” e dei Capello “di Santa Maria Mater Domini”. Dei Marcello erano implicati Piero, Vettor, Francesco e Giacomo Antonio Vettor, figli del defunto Alvisè. Per i Capello “in Canonica” c'era Lucrezia Marcello *quondam* Andrea, vedova di Vettor Capello, mentre i Capello “di Santa Maria Mater Domini” erano rappresentati da Alvisè *quondam* Polo (tali nominativi si ricavano dal contratto di fondazione del teatro, in ASVe, NA, b. 1103, cc. 97r.-99v.). Cfr. STEFANI 2015, pp. 98-99.

⁴ Il teatro, affacciato sulla corte dell'Albero (oggi ramo e campiello del Teatro), si trovava all'incirca a metà strada tra i teatri di San Samuele e di San Luca (cfr. MANGINI 1974, p. 74; MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1996, p. 3). La sua estensione può essere apprezzata confrontando i rilievi della pianta Ughi (1729) con quelli della mappatura della città redatta in età napoleonica (1808) (cfr. *ivi*, pp. 13-14).

⁵ Cfr. *ibid.*

⁶ Cfr. *ivi*, pp. 14-16. Nella sua lettera al «*Mercure galant*» del 20 febbraio 1683, Jacques

fitta".⁷ Autore del progetto dell'edificio era probabilmente lo stesso Santurini, qualificato dalle fonti come "architetto".⁸

Scaduti i termini dell'*aut aut*, l'impresario decise che era tempo di imbarcarsi in quella nuova sfida. Il 15 agosto 1676 firmò il contratto con i comproprietari del fondo per la costruzione a proprie spese di «un teattro per recitarvi o comedie, o opere a suo piacimento».⁹ Il documento, depositato tra gli atti del notaio Bianconi solo l'ottobre seguente (forse a seguito di complicazioni legali), stabiliva il suo diritto alla gestione del futuro edificio teatrale, con oneri e utili, per un periodo di sette anni; dopodiché la proprietà e l'usufrutto del locale sarebbero rientrati ai "compatroni".¹⁰

Secondo gli accordi contrattuali la «fabrica» avrebbe dovuto essere completata «per la prossima stagione delle recite 1676» (m.v.).¹¹ Santurini fu di parola. L'11 gennaio 1677 il «novissimo» teatro di Sant'Angelo fu inaugurato dal melodramma *Helena rapita da Paride*. Il cast era di tutto rispetto, nonostante fosse stato assemblato in tempi serrati parallelamente ai lavori di edificazione della sala. Il corrispondente del «*Mercure galant*» lodò la sapienza della musica «de l'excellent seigneur Dominique Freschi, maistre de chapelle à Vicenze».¹² Il compositore bassanese,¹³ unico professionista menzionato nel libretto a stampa, avrebbe avviato da quel momento con Santurini un sodalizio artistico destinato a protrarsi ben oltre i sette anni del contratto.¹⁴

Chassebras de Cramailles sosteneva che i palchi fossero in tutto centoquarantacinque (cfr. *Relation des Opera, représentez à Venise pendant le carnaval de l'année 1683*, in SELFRIDGE-FIELD 1985, p. 351). In una epistola del 29 gennaio 1686 ad Amato Danio, regio consigliere di Napoli, Giovanni Francesco Gemelli Careri ne contava centotrentasei (cfr. GEMELLI CARERI 1719, p. 20). Infine due anni più tardi lo svedese Tessin annotava nel suo *Diario* che i palchi erano centocinquanta (cfr. TESSIN 2002, p. 364).

⁷ Cfr. *ibid.* La fila di palchi più elevata, detta appunto "soffitta", non era compresa negli ordini.

⁸ Fu definito in un libretto a stampa «architetto de' più singolari de' nostri tempi» (*L'Alessandro amante*, Nicolini & Curti, 1667, p. n.n.). In un altro documento lo si nomina «Santurini architetto» (lettera di Pietro Dolfin a Johann Friedrich duca di Brunswick-Lüneburg, Venezia, 20 agosto 1677, in VAVOULIS 2010, p. 446). Al Santurini è stata attribuita l'edificazione dell'Opernhaus di Hannover nel 1689 (cfr. MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1996, p. 36).

⁹ ASVe, NA, b. 1103, cc. 97r.-99v.: 97v.

¹⁰ In base all'ottava clausola del contratto (cfr. *ivi*, 98v.).

¹¹ Stando alla quinta clausola (*ivi*, c. 98r.).

¹² Questa testimonianza, datata agosto 1677, si legge in SELFRIDGE-FIELD 1985, pp. 339-340. Sul «*Mercure galant*» cfr. NESTOLA 2002 (con bibliografia).

¹³ Su Freschi cfr. WALKER-GLIXON 2001; ZANOTELLI 2001. Su *Helena rapita da Paride* cfr. *ivi*, pp. 15-52.

¹⁴ L'ultimo frutto della cooperazione tra compositore e impresario fu *Teseo tra le rivali*, su libretto di Aureli, che esordì al Sant'Angelo il 4 febbraio 1685 (cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, p. 169).

Encomi furono tributati dal giornale francese anche alle doti vocali dei «tres habiles musiciens», i cui nomi restano purtroppo sconosciuti. Tutti salvo uno: quello di Margherita Salicola.¹⁵ In una lettera dell'8 marzo 1677, così Angelo Morosini riferiva al marchese Ippolito Bentivoglio: «se ne ritorna a Bologna, sua patria, la signora Margarita, che quest'anno ha cantato con piaccimento universale in questo teatro di Sant'Angelo».¹⁶ La notizia è preziosa, non solo perché consente di stabilire la prima esibizione a oggi nota¹⁷ della futura *star* del belcanto contesa tra i palcoscenici e le corti d'Europa,¹⁸ ma – per quanto qui più interessa – rivela una attitudine vincente di Santurini: il “futo” per il talento (oltre a una discreta competenza musicale). Una dote quanto mai preziosa per un piccolo gestore di teatro come lui, obbligato dalle scarse risorse a disposizione a ricercare esordienti di belle speranze a poco prezzo piuttosto che professionisti affermati fuori *budget*. Una linea “politica” destinata a rafforzarsi negli anni, facendo del Sant'Angelo una fucina di sperimentazioni foriera di novità.¹⁹

¹⁵ Su Margherita Salicola: ADEMOLLO 1889; FRATI 1930, s.v.; BIANCONI-WALKER 1984, pp. 274-277; CIRANI 2004, pp. 64 e 106-107; SARTORI 1990-1994, vol. *Indici-II. Cantanti*, p. 583; MONALDINI 2020, passim; ANZANI 2021, pp. 320-328.

¹⁶ MONALDINI 2020, p. 342. Per un refuso la lettera era stata datata 1678, per cui si corregga quanto si legge in STEFANI 2018, pp. 70-71 e 74 (ringrazio Sergio Monaldini per la consulenza).

¹⁷ Claudio Sartori fa risalire il debutto della Salicola all'interpretazione del ruolo di Claudia nel *Germanico sul Reno* di Giovanni Legrenzi su libretto di Giulio Cesare Corradi, opera andata in scena nell'estate 1677 al teatro Ducale di Piazza a Modena (SARTORI 1990-1994, *Indici-II. Cantanti*, p. 583). Su quest'opera, cfr. GHERPELLI 1988, p. 195. Santurini ebbe con il teatro modenese di Piazza un costante rapporto di scambio: la citata *Schiava fortunata* prodotta al San Moisè fu replicata a Modena l'autunno successivo, mentre *Helena rapita*, opera inaugurale del Sant'Angelo, fu ripresa nella città emiliana nel carnevale 1681.

¹⁸ Sul finire degli anni Settanta la Salicola fu protetta del marchese Ippolito Bentivoglio (cfr. MONALDINI 2020, passim); in seguito (a partire dal 1682) del duca di Mantova (cfr. CIRANI 2004, p. 106). Nel 1685 fu assunta stabilmente alla corte di Dresda (cfr. ROSSELLI 1993, p. 164). Rientrata in Italia *post* 1693, passò sotto la protezione del duca di Parma e poi, dal 1698 al 1706, del duca di Modena Rinaldo I d'Este. Si sa che nei primi anni Ottanta a Venezia arrivò a guadagnare cinquecento doppie (cfr. ADEMOLLO 1889, p. 528). Nel 1684 fu al centro di un vero e proprio caso diplomatico tra Ferdinando Carlo Gonzaga Nevers e l'elettore di Sassonia Johann Georg III il quale, invaghitosi della cantante, la sottrasse allo stesso duca di Mantova portandola con sé a Dresda (cfr. *ivi*, pp. 528-534; FRATI 1930, pp. 28-29; CIRANI 2004, pp. 106-107). Ceduta in prestito dal duca di Modena al gran principe Ferdinando de' Medici (cfr. ADEMOLLO 1889, pp. 546-550; SPINELLI 2010, p. 176 nota), nel carnevale 1706 si esibì in *La Penelope* e *La Clotilde d'Aragona* al teatro del Cocomero (cfr. PAGNINI 2017, p. 154). Nell'ultima fase della sua carriera fu oggetto di menzioni importanti (cfr. BIANCONI-WALKER 1984, p. 275) e perfino di caricature (cfr. LUCCHESI 2015, scheda 28.IV).

¹⁹ Cfr. TALBOT 2002, pp. 28-31; STEFANI 2015, pp. 107-109.

Fin dalla sua apertura fu applicata al Sant'Angelo la medesima strategia del “quarto di ducato” sperimentata al San Moisè.²⁰ Con queste parole qualche mese più tardi Pietro Dolfin ne dava notizia al duca di Brunswick-Lüneburg:

Sin l'anno passato 76 fu eretto un novo teatro in questa città per far opere in musica situato in bellissimo posto sì, ma questo per esser stato fabricato da vile persona col prezzo all'ingresso d'un da 31 soldo per bollettino, seben prevedevo dover far questo di grandi facende per il buon mercato, io non volsi portarne immaginabile aviso all'Altezza Vostra Serenissima perché mai non potesse dubitare alcuno de' suoi sirvitori che per mio piacere, più che per zelo delle sue riveritissime satisfattioni io di ciò gliene havessi portato il motivo.²¹

Dolfin definiva «vile» Santurini secondo una valutazione “etica” della propria iniziativa commerciale. Come è noto, per l'élite intellettuale del tempo il “deprezzamento” era una questione di “decoro” ancor prima che economica.²² Lo stesso Vincenzo Grimani avrebbe dichiarato che far l'opera al prezzo di «trenta un soldo» non era «per sogetti che hanno pensiero di porsi nel buon credito».²³

Anche nelle *Memorie* Ivanovich rimproverava a Santurini, senza farne il nome, il «privato fine di putrido interesse a pregiudizio della virtù»,²⁴ sostenendo che il «poco prezzo» attirava «più facilmente il volgo ignorante, e tumultuario».²⁵ Il termine “volgo” evocato dal canonico dalmata va ridimensionato più di quanto non sia già stato fatto.²⁶ Non solo la svalutazione del biglietto di ingresso non significò un allargamento del bacino di utenza agli ultimi strati della popolazione, ma le sue ricadute sociali sono da ritenersi ben più circoscritte. Basterà dare un'occhiata alla documentazione superstite relativa ai palchi del Sant'Angelo per rendersi conto che la quasi totalità degli spettatori nel periodo in esame, almeno di quelli abituali, era

²⁰ Cfr. IVANOVICH 1993, pp. 411-412. Ancora nel 1714 si può riscontrare al Sant'Angelo la medesima tariffa (cfr. TALBOT 2002, pp. 26-27).

²¹ Lettera da Venezia del 20 agosto 1677 (VAVOULIS 2010, p. 446).

²² Cfr. GUCCINI 1988, p. 133.

²³ Lettera a Ippolito Bentivoglio, Venezia, 5 aprile 1679 (MONALDINI 2020, p. 367). Per lo stesso motivo, in quella lettera il Grimani definiva il suo San Giovanni Grisostomo l'unico «teatro nobile» che operasse correntemente in laguna.

²⁴ IVANOVICH 1993, p. 394.

²⁵ Ivi, p. 411.

²⁶ «Le frange di frequentatori delle classi inferiori sono, per la struttura economica dell'impresa teatrale, irrilevanti» (BIANCONI 1982b, p. 185), là dove Claudio Annibaldi sostiene che l'abbassamento dei prezzi aprì le porte dei teatri a «una categoria di spettatori di modesta estrazione sociale» (ANNIBALDI 2017, p. 225; cfr. anche GLIXON-GLIXON 2006, pp. 319-320).

composta da aristocratici.²⁷ Fu principalmente tra le file del patriziato che la misura di Santurini ebbe presa. «Il trentuno [...] riesce molto comodo a questi gentilhomineti figli di fameglia», avrebbe confidato tre anni più tardi l'evirato cantore Francesco de Castris al suo protettore Bentivoglio.²⁸ «Giovanotti» di sangue blu o discendenti di nuovi arricchiti che tra gli sperperi della vita mondana non disdegnavano di risparmiare qualche soldo mantenendo il loro «posto al sole» tra i divertimenti della bella società cittadina. Era in parte questo pubblico di rampolli spesso maleducati e litigiosi²⁹ a far inarcare il sopracciglio alla «casta» dei benpensanti. Per il resto, parafrasando Dolfin, la politica del quarto di ducato procurò al Santurinini «grandi facende per il buon mercato».³⁰ A fronte di una sala poco capiente, l'incasso del Sant'Angelo dovette essere sufficiente per ammortizzare le spese portando il bilancio in attivo. L'ottimo concorso di spettatori che lascia presumere il «*Mercure galant*»³¹ nonché, soprattutto, il cospicuo capitale di partenza derivato dalla vendita dei palchetti e dal «regalo» dei compatroni del teatro arricchirono le tasche di Santurini, che si affrettò a far testamento per registrare nero su bianco quel bene fruttuoso.

Il carnevale era da poco concluso. L'impresario stava per mettersi in viaggio alla volta di «Firenze³² et in altri paesi» per reperire «musicisti et altri interessi del *suo* teatro» in previsione dell'anno venturo.³³ Occorreva muoversi in fretta per battere sul tempo la concorrenza e limitare possibili ritardi o intoppi nell'organizzazione del calendario stagionale. Viaggiare era complicato nell'Italia povera e mal collegata di fine Seicento.³⁴ Per un piccolo imprenditore privato come Santurini spostarsi era necessario se voleva mettere insieme un cast competitivo. Mentre i Grimani o i Vendramin potevano permettersi di trattare mediante carteggio l'ingaggio dei professionisti per i loro spettacoli grazie a un fitto reticolo di conoscenze disseminate per la penisola,³⁵ il nostro impresario doveva contare sulle proprie forze.

²⁷ Un dato accertabile fin da GIAZOTTO 1967b, pp. 481 ss. E cfr. GLIXON-GLIXON 2006, pp. 296-301.

²⁸ MONALDINI 2020, p. 420.

²⁹ Scorrendo i dispacci dei vari corrispondenti da Venezia o le carte degli *Inquisitori di stato* all'ASVe, si incorre in una sequela interminabile di liti a teatro tra giovani nobiluomini.

³⁰ Rivedi infra p. 55, nota 21.

³¹ Cfr. infra p. 53, nota 12.

³² Firenze era allora una piazza importante del circuito operistico e teatrale della penisola. A fronte della vastità bibliografica sul tema, mi limito qui a rinviare a WEAVER-WEAVER 1978.

³³ ASVe, NA, b. 154, n. 169.

³⁴ Per i problemi relativi al viaggio degli uomini di teatro, cfr. FERRONE 2011, pp. 3-51.

³⁵ Si vedano, a tal proposito, i cospicui scambi epistolari di queste famiglie con Ippolito Bentivoglio (cfr. MONALDINI 2020) o con i Medici (cfr. MAMONE 2003b; MAMONE 2013).

Il 26 marzo 1677, alla vigilia della partenza, Santurini si recava prudentemente dal notaio Bianconi per assicurare i suoi averi in caso di morte agli eredi più prossimi: la madre, la sorella Regina e soprattutto la moglie Angela. A quest'ultima lasciava quasi tutto, in particolare «mobili denari materie de' teatro si trova in S. Angiolo e in San Moise crediti di affitti del teatro novo da me costruto». Quindi disponeva per lei il «godimento del teatro quale lo faci recitare o lo affitti come più li piace». ³⁶ Non era solo per ragioni affettive che Santurini teneva alla sua «creatura». Nel testamento si parla di «crediti», a conferma dell'esito soddisfacente del primo anno di impresa.

L'unico inconveniente di cui sia giunta notizia in rapporto a quella stagione teatrale è un grosso debito contratto da Santurini con il musicista Francesco Rozzi «per occasione dell'accordo con quello stabbillito di sonar di sera in sera nell'opera del teatro novissimo di Sant'Angelo». ³⁷ Un incidente di percorso come tanti: le successive stagioni teatrali avrebbero riservato all'impavido impresario angustie ben peggiori.

Il viaggio intrapreso da Santurini portò i suoi frutti. In Toscana riuscì a ingaggiare il librettista fiorentino Antonio Medolago, autore di quella *Tullia superba* che fu prodotta dal Sant'Angelo il carnevale venturo su intonazione di Domenico Freschi. ³⁸ Contestualmente fu scritturato il musicista livornese Stefano Bucci o Bruzzi, il cui nome ignoto ai repertori viene a galla grazie a un inedito contenzioso legale. ³⁹ Un'altra tappa della discesa dell'impresario dovè essere l'Emilia: l'autunno seguente sarebbe andata in scena nel suo teatro l'*Arsinoe*, opera che aveva debuttato al Formagliari di Bologna il 26 dicembre 1676 su libretto del bolognese Tomaso Stanzani con musica di Franceschini violoncellista a San Petronio. ⁴⁰

Il Sant'Angelo riaprì i battenti il 29 novembre 1677. ⁴¹ Fino al carnevale tutto sembrò filare liscio. Il 3 gennaio doveva essere il debutto di *Medea in*

³⁶ ASVe, NA, b. 154, n. 169.

³⁷ ASVe, GP, *Domande prodotte in causa*, b. 54, fasc. a. 1676, n. 451.

³⁸ La «prima» andò in scena il 29 gennaio 1678 (cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, p. 127). L'opera fu ridata nel carnevale 1680 al teatro della Sala di Bologna, con musica rimaneggiata da Giovanni Paolo Colonna (cfr. RICCI 1888, p. 351). L'attività librettistica di Medolago fu molto limitata. Due anni dopo il suo debutto veneziano il poeta fiorentino ebbe una seconda e ultima *chance* in laguna con *Tomiri*, opera su musica di Angelo Vitali che esordì al San Cassiano il 30 gennaio 1680 (cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, pp. 139-140).

³⁹ Cfr. ASVe, GP, *Domande prodotte in causa*, reg. a. 1677, c. 71v. Le notizie sul cast canoro sono quanto mai preziose: nessuno dei libretti relativi agli allestimenti operistici del settennato di Santurini registra i nomi degli interpreti.

⁴⁰ Cfr. RICCI 1888, p. 347; *La librettistica bolognese* 1989, p. 19 nota; SELFRIDGE-FIELD 2007, p. 123.

⁴¹ Con *Arsinoe* di Franceschini-Stanzani (cfr. *ivi*, p. 123).

Atene,⁴² altra produzione di riciclo che l'accorto impresario aveva tirato fuori dai "magazzini" del San Moisè.⁴³ Si trattava dell'ennesimo risultato di una politica al risparmio che avrebbe consentito a Santurini di trarre il massimo profitto dal libretto di Aurelio Aureli e dalla partitura originale di cui aveva acquisito i diritti.⁴⁴

Tuttavia la sera della "prima" avvenne un fattaccio. Due fazioni capeggiate da altrettante coppie di nobiluomini – da una parte Francesco Cornaro e Francesco Bembo, dall'altra Alessandro Molin e Giorgio Benzoni – si erano dichiarate guerra «a causa di due virtuosi di strumenti» loro protetti. I due orchestrali, la cui identità è ignota, «pretendevano sonarvi ciascuno al primo luogo». Invano Santurini aveva tentato di placare le acque. Cornaro e Bembo, alla testa di cinquanta uomini armati e mascherati, avevano circondato il teatro impedendo, pare, l'ingresso del suonatore della parte avversa. C'erano stati perfino degli spari senza spargimento di sangue. La recita era stata subito sospesa. Per ordine del Consiglio dei dieci il teatro era rimasto serrato per un paio di giorni, salvo riaprire una volta che i mandanti furono assicurati alla giustizia.⁴⁵ È curioso notare che l'oggetto della contesa furono due strumentisti: in epoca di divismo di cantanti bisognerà rivalutare la presenza

⁴² Selfridge-Field sostiene che la "prima" doveva essere martedì 4 (cfr. *ivi*, p. 125), ma in una lettera di del Teglia del 5 gennaio si legge che «lunedì sera» si doveva «fare al Teatro nuovo [Sant'Angelo] la prima recita della suddetta opera musicale» (ASF, MP, b. 3040, c. 7r.).

⁴³ Presso il teatro *Zane Medea in Atene* era andata in scena tre anni avanti; cfr. *infra* p. 49, nota 51.

⁴⁴ La musica è attribuita ad Antonio Giannettini. «Nel secolo XVII il compositore d'opera era in genere "espropriato" del proprio lavoro operistico. Una volta rappresentata l'opera, la partitura veniva ceduta al teatro (al proprietario o all'impresario), che la poteva riutilizzare successivamente senza corrispondere alcun compenso ulteriore all'autore della musica» (SURIAN 1987, p. 301; e cfr. BIANCONI 1982b, pp. 83-91). Si legge, ad esempio, nel contratto (Venezia, 29 giugno 1667) tra il compositore Francesco Cavalli e l'impresario Marco Faustini: «Il signor Francesco Cavalli s'obliga di poner in musica [...] un'opera [...] et occorrendo, anco aggiunger, alterare et levare quelle cose che fossero necessarie et occorressero conforme alla soddisfazione d'esso signor Faustini, al quale doveranno restare li originali» (BIANCONI-WALKER 1984, p. 237 e nota). Ritroveremo un caso analogo più avanti con *Tiberio, imperatore d'Oriente* di Francesco Gasparini nella stagione 1706-1707 ancora al Sant'Angelo (cfr. *infra* p. 99).

⁴⁵ I fatti sono ricostruiti sulla fitta corrispondenza di del Teglia: ASF, MP, b. 3040, cc. 7r.-v. e 9r. (5 gennaio 1678); c. 10r. (8 gennaio 1678); c. 13r. (id.); cc. 15r.-v. (12 gennaio 1678); c. 23r. (id.); c. 25r. (19 gennaio 1678; le date *ab Incarnazione* sono state uniformate al calendario gregoriano). La ricostruzione differisce da quella di Selfridge-Field che identifica in un unico musicista, forse lo stesso compositore Giannettini, l'oggetto della contesa (cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, p. 125 e nota). Sul Consiglio dei Dieci, cfr. DA MOSTO 1937, pp. 52-60.

degli orchestrali, trascurati dalla storiografia al punto da presupporre che non fossero neppure oggetto di contratto.⁴⁶

Penalizzato sulla ripartenza, dopo una corsa in solitaria il Sant'Angelo dovette affrontare l'ostacolo più arduo: l'apertura del concorrente San Giovanni Grisostomo. Il nuovo gioiello targato Grimani fu inaugurato in pompa magna il 24 gennaio con *Il Vespesiano* di Corradi su partitura di Carlo Pallavicino.⁴⁷ L'*appeal* della novità e le grandi aspettative (ben ripagate) portarono una folla di patrizi e di viaggiatori illustri a gremire quella sala grandiosa,⁴⁸ la più ampia di Venezia, dotata di palchi lussuosissimi.⁴⁹

Con il consueto snobismo Pietro Dolfin osservava che il terzo teatro di Giovan Carlo e Vincenzo Grimani aveva debuttato «non con li musici dal *quarto* di ducato, ma con quelli del da quatro lire»: ⁵⁰ vale a dire professionisti di ben altro calibro rispetto a quelli, scadenti, messi su al Sant'Angelo. In realtà, almeno sul piano delle voci, la partita fu più equilibrata di quanto si possa credere. Fuori dal coro filo-grimaniaco riporta in asse la bilancia del giudizio il resoconto del residente fiorentino a Venezia Matteo del Teglia:

seguì la prima recita dell'opera musicale nel teatro novissimo di questi signori Grimani, con applauso grande dell'universale per l'apertura del medesimo; non però in considerazione dell'opera, poi che questa non si stima molto nelle voci, poiché due soli soprani fanno quivi la figura di due poli al sostentamento di questo scenico mondo, e sono Giuseppino di Baviera, bolognese, e Siface, suddito di Serenissimo Duca, non so di dove. La decorazione non puol esser migliore; ma per fare di bollettini alla porta, e rimborsarsi delle spese, questo paese vuol sentir cantare, e buona musica, e buone voci, di che si penuria più tosto.⁵¹

⁴⁶ Cfr. ZORZI 2023, p. 200; GLIXON-GLIXON 2006, p. 223.

⁴⁷ Cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, pp. 125-126. Libretto a stampa: Venezia, Nicolini, 1678. Sul San Giovanni Grisostomo, cfr. MANGINI 1974, pp. 77-83 e 140-150; SAUNDERS 1985; MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1996, pp. 63-126; MORELLI 2001; CONTESOTTO 2022. E si legga la descrizione del corrispondente del «*Mercure galant*», aprile 1679, in SELFRIDGE-FIELD 1985, pp. 341-343.

⁴⁸ Come testimoniano gli *Avvisi* all'Archivio di stato di Modena (cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, p. 126).

⁴⁹ Cfr. MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1996, pp. 72-76.

⁵⁰ Lettera a Johann Friedrich duca di Brunswick-Lüneburg, Venezia, 20 agosto 1677 (VAVOULIS 2010, p. 446). Il cast del San Giovanni Grisostomo comprendeva Salina Basso, Giovanni Francesco Grossi detto Siface, Giuseppe Maria Donati, Giulia Zuffi, Marc'Antonio Origoni, Francesco Maria Sassi, Alessandro Moscanera, Francesca Cottini e Tomaso Boni (cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, p. 126).

⁵¹ Lettera al granduca di Toscana, Venezia, 26 gennaio 1677 (= 1678), ASF, MP, b. 3040, c. 37v. Anche nella stagione teatrale seguente del Teglia riferiva che i teatri Grimani «non sono in molto grido quest'anno con le solite voci di Siface, e Giuseppino» (lettera al granduca

Nel *clou* della delicata sfida con il San Giovanni Grisostomo un altro grattacapo mise a rischio la macchina di Santurini. Una sera un cantante, il citato «Steffano Bucci musico da Livorno», abbandonò il teatro nel bel mezzo della recita per non ripresentarsi più. L'impresario andò su tutte le furie: dopo averne fatto fermare il baule per impedirgli di lasciare Venezia, gli fece causa per cinquecento ducati «a buon conto dell'irreparabili danni, che per vostra causa, converò sofferire nel corso del rimanente tempo». ⁵²

Episodi di questo tipo non erano infrequenti nella routine dei teatri veneziani ed extra-veneziani. Spesso, anche nei casi minori, intervenivano le istituzioni della Serenissima che consideravano tali fatti un grave rischio per la tenuta dell'ordine pubblico. D'altronde, pare che il Sant'Angelo avesse retto a quell'incidente conducendo in porto la stagione. Il carnevale era terminato «con tutta quietezza». ⁵³

2. LE ANGUSTIE DEL SETTENNATO

Se è vero che per la stagione 1677-1678 i documenti a noi noti non registrano pendenze pecuniarie sull'amministrazione del Sant'Angelo, furono piuttosto i crediti inevasi a turbare i sonni di Santurini. Gli incassi, già ridimensionati dal deprezzamento dei bollettini, erano rallentati dai continui ritardi nel pagamento degli affitti.

Quella dei «palchettisti» morosi era, a Venezia e oltre, una piaga diffusa che nel caso del Sant'Angelo raggiungeva proporzioni critiche. ⁵⁴ Mentre i Vendramin o i Grimani potevano trattare alla pari con gli aristocratici affittuari dei rispettivi teatri, ⁵⁵ diversa era la condizione di un modesto imprenditore pic-

di Toscana, Venezia, 10 dicembre 1678, ivi, c. 421r.). E nel carnevale 1679-1680 Francesco de Castris, in organico al San Giovanni Grisostomo, ammetteva che «l'opera nostra piace pochissimo [...]; là musica dicono che è un lazzarone; nelle scene non vi è miracolo, la compagnia dei musici non si puol migliorare, ma non hanno robba che gli faccia spiccare» (lettera a Ippolito Bentivoglio, Venezia, 27 gennaio 1680, in MONALDINI 2020, p. 420). Testimonianze che contrastano con la glorificazione del teatro intessuta da Ivanovich a partire dalla dedica delle *Memorie* ai fratelli Grimani (cfr. ROSAND 2013, pp. 444-446).

⁵² ASVe, GP, *Domande prodotte in causa*, reg. a. 1677, c. 71v.

⁵³ Lettera di Matteo del Teglia al granduca di Toscana, Venezia, 26 febbraio 1678, ASF, MP, b. 3040, cc. 69r.-70v.

⁵⁴ Cfr. GIAZZOTTO 1967b, pp. 480-485; MANGINI 1974, p. 75; MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1996, p. 4.

⁵⁵ Cfr. MANGINI 1974, p. 75; MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1996, p. 4.

colo-borghese come Santurini che per far valere le proprie ragioni era costretto a farsi “coprire le spalle”. La settima clausola del contratto di fondazione del teatro doveva servire proprio a garantirgli l’assistenza dei locatori ogni volta che ce ne fosse stato bisogno.⁵⁶ Più facile a dirsi che a farsi: i nobili “consorti” non furono di parola. In una “stragiudiziale”⁵⁷ del 5 ottobre 1678 l’impresario li richiamava al proprio dovere, ricordando l’obbligo «di prestar i loro nomi nell’occorrenze per la riscossione degl’affitti de palchi, come per far correre i cogniti, et [...] quegli, che non pagassero detti affitti».⁵⁸

Tuttavia quell’intimazione non ebbe l’effetto sperato. Nonostante il 17 febbraio seguente Santurini avesse ufficializzato la sua diffida facendola registrare tra le carte del notaio Bianconi,⁵⁹ la protezione dei compatroni continuò a latitare. Nei mesi successivi la situazione si aggravò ulteriormente, al punto che l’impresario non era neppure in grado di «pagar la decima al principe» (o almeno così dichiarava in un documento del 15 maggio 1679).⁶⁰ Quindi tornava a «citare» la «protezione» dei «Nobili Homeni sier Cappelli e Marcelli» «non essendo vevoli le *sue* istanze a stimolar li debitori de’ palchi perché che pagino [sic] li regalli et affitti».⁶¹

Solo a quel punto la sua richiesta venne accolta. Intimoriti dall’eventualità che l’imposta governativa rimanesse inevasa, i locatori si decisero a firmare delle lettere di sollecito per

far urbanamente intender a tutti quelli, a quali la presente sarà intimata che nel termine di giorni otto doppo l’intimazione di questa habbiano effettivamente sodisfatto il detto Santurini di quanto va creditor per occasione di regali, et affitti de’ palchi, passato il qual tempo senza haver adempito a quanto di sopra s’intenderanno decaduti da ogni benefittio de’ palchi medemi, quali si disponeranno ad altri senza altro cognito, o atti giudiziarij, dovendo questo far l’effetto, ed invitto cortese, e in caso di renitenza di cognito per poter far la dispositione de’ palchi come sopra.⁶²

⁵⁶ Cfr. ASVe, NA, b. 1103, c. 98v.

⁵⁷ La “stragiudiziale” era una scrittura privata registrata presso notaio con cui si avanzavano le proprie rivendicazioni verso terzi senza ricorrere al tribunale, o meglio «prima di dar mano agli atti civili» (BOERIO 1867, p. 709).

⁵⁸ ASVe, NA, b. 1105, c. 185r. Il doc. è registrato in GIAZOTTO 1967b, pp. 480-481.

⁵⁹ Cfr. ASVe, NA, b. 1105, cc. 215r.-v.

⁶⁰ ASVe, NA, b. 1106, c. 116r. (doc. segnalato in GIAZOTTO 1967b, p. 481). Il pagamento della decima spettava a Santurini secondo la sesta clausola del contratto di fondazione del teatro (cfr. ASVe, NA, b. 1103, cc. 98r.-v.). Come precisava Ivanovich, «i teatri come stabili de’ sudditi soggiacciono alla sovranità del principe» (IVANOVICH 1993, p. 405).

⁶¹ ASVe, NA, b. 1106, c. 116r.

⁶² Venezia, 18 luglio 1679, ivi, c. 133r.; doc. segnalato in GIAZOTTO 1967b, p. 481.

Grazie a quel provvedimento le cose parvero acquietarsi, non essendo noti ulteriori strascichi di questa vicenda. Ma i guai per Santurini erano tutt'altro che alle spalle. Nell'avvertenza al *Pompeo Magno in Cilicia*, produzione del carnevale 1681, l'autore del dramma si scusava con il pubblico poiché l'allestimento non era «accompagnato da quella pompa, che reso l'avrebbe più decoroso a *suoi* lumi: rendendosi in un medesimo tempo anco degno di compatimento il signor Francesco Santorini, che fa rappresentarlo, per le sventure da lui provate in quest'anno, a ciascuno ben note». ⁶³

Quali fossero queste «sventure» non sappiamo, anche se è verosimile ricondurre almeno in parte alla questione dei crediti. Del resto furono anche altri i fattori di crisi. Si sa che l'opera era una «macchina mangiasoldi» ⁶⁴ i cui costi di produzione superavano quasi sempre i guadagni. ⁶⁵ Esaurita la spinta del fattore «novità», le entrate subirono un calo «fisiologico». Il «tesoretto» di partenza, accumulato grazie al «regalo» dei compatroni e alla vendita iniziale dei palchi, si andava estinguendo, mentre gli incassi appesi al quarto di ducato rendevano sempre «più difficile il recupero dei capitali investiti negli allestimenti». ⁶⁶

La politica dei prezzi al ribasso era un'arma a doppio taglio: formidabile traino per la vendita dei biglietti, rendeva al botteghino meno della metà rispetto agli altri teatri. Al Sant'Angelo, si è detto, i palchi erano centocinquanta o poco meno: considerato che una parte degli affittuari era morosa ⁶⁷ non doveva essere agevole trovare il denaro per far fronte agli esorbitanti costi del carrozzone operistico. ⁶⁸

⁶³ Venezia, Nicolini, 1681, p. 10. *Pompeo Magno*, libretto di Aureli, musica di Freschi, debuttò al Sant'Angelo alla fine di gennaio (cfr. la lettera di Matteo del Teglia al granduca di Toscana, Venezia, primo febbraio 1681, ASF, MP, b. 3041, c. 382r.; va quindi aggiornata la datazione all'8 febbraio avanzata da SELFRIDGE-FIELD 2007, p. 147).

⁶⁴ L'espressione è di MORELLI 2001, p. 34.

⁶⁵ «L'opera era raramente redditizia e spesso rovinosa. Chiunque se ne faceva promotore doveva essere preparato a sottoscriverne le quasi inevitabili perdite» (TALBOT 2002, p. 19; traduzione mia). Cfr. sul tema: MORELLI-WALKER 1976, p. 103; PIPERNO 1987, pp. 24-25; ANNIBALDI 2017, pp. 219-220. D'altronde, al di là del dato economico, sottendevano al mercato operistico anche interessi di tipo politico e sociale (cfr. PIPERNO 1987, pp. 18-19; ANNIBALDI 2017, p. 237).

⁶⁶ MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1996, p. 4.

⁶⁷ Secondo GIAZOTTO 1967b (pp. 480-485), la morosità dei palchettisti causò la crisi dell'impresariato di Santurini. Cfr. MANGINI 1974, p. 75.

⁶⁸ In realtà il sistema di finanziamento di una stagione d'opera veneziana era molto complesso. È dimostrato, ad esempio, che in anni successivi la figura dell'impresario al Sant'Angelo era supportata finanziariamente da un manipolo di «carattadori» o di committenti privati sostenuti da motivazioni politiche (cfr. ANNIBALDI 2017, pp. 232-234). Nella documentazione relativa ad altri teatri lagunari a questa altezza cronologica si fa spesso riferimento agli «interessati», figure di azionisti-investitori che interferivano anche nelle questioni «artistiche» (e.g.

Tuttavia non è esatto affermare che il “quarto di ducato” fosse in sé e per sé la causa principale dei problemi finanziari dell'impresa.⁶⁹ Se crisi ci fu, questa fu dovuta piuttosto all'adeguamento degli altri teatri alla stessa politica. Finché rimase un'esclusiva di Santurini, il deprezzamento dei biglietti funzionò da “bonus” garantendo un sicuro concorso di pubblico anche a fronte di spettacoli di poco *appeal*. «Al Santo Angelo, per essere da trentauno, fanno qualche bolettino; ma ne meno questa [opera] incontra; onde recitano anch'essi con niun applauso», scriveva il musicista Giovanni Legrenzi sul *Sardanapalo* di Domenico Freschi e Carlo Maderni.⁷⁰ Mancavano gli applausi, non gli spettatori.

Che la ricetta di Santurini fosse vincente lo dimostra il fatto che, come anticipato, entro tre anni fu imitata dagli altri teatri. Ivanovich informa che il Santi Giovanni e Paolo si ridusse «doppo quaranta anni di così decorosa contribuzione al sudetto quarto l'anno 1679 e coll'esempio di lui l'anno 1680 quelli di San Salvatore, e di San Cassiano».⁷¹ Un avvicendamento che trova conforto documentario nell'epistolario Bentivoglio.⁷²

Il 24 dicembre 1678, nella missiva sopra citata, Legrenzi annunciava al suo corrispondente il prossimo debutto dell'*Alessandro Magno in Sidone*: «a Santi Giovanni e Paolo alestiscono un opera del signor Aurelio, posta in musica dal Zianetto, et si farà col trentauno».⁷³ La tempistica non era casuale: solo dopo aver lanciato su piazza la loro “nuovissima” sala musicale, i Grimani decisero che era tempo di convertire il vecchio teatro di famiglia al tariffario ribassato.⁷⁴

lettere di Antonio Vendramin e di Francesco de Castris a Ippolito Bentivoglio, Venezia, 12 giugno 1683 e 8 agosto 1684, in MONALDINI 2020, pp. 577 e 612). Sugli investitori, cfr. GLIXON-GLIXON 2006, pp. 11-12.

⁶⁹ Come sostenuto in MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1996, p. 4.

⁷⁰ Lettera a Ippolito Bentivoglio, Venezia, 24 dicembre 1678 (MONALDINI 2020, p. 351). *Sardanapalo* debuttò al Sant'Angelo il 10 dicembre 1678 (cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, pp. 128-129). A dispetto del giudizio negativo di Legrenzi, nell'aprile 1679 il corrispondente del «*Mercure galant*» elogiava «la beauté des machines et des décorations répondoit à la bonté des instrumens et de la musique» sia del *Sardanapalo* sia dell'altra opera allestita al Sant'Angelo in quella stagione teatrale, *La Circe* (SELFRIEDGE-FIELD 1985, p. 341).

⁷¹ IVANOVICH 1993, p. 412.

⁷² Per il Santi Giovanni e Paolo cfr. di seguito la nota 74. Per il San Luca, cfr. la lettera di Vincenzo Grimani Calergi a Ippolito Bentivoglio, Venezia, 5 aprile 1679 (MONALDINI 2020, p. 367).

⁷³ Lettera a Ippolito Bentivoglio, Venezia, 24 dicembre 1678, cit. L'opera, su libretto di Aurelio Aureli con musica di Marc'Antonio Ziani, avrebbe debuttato il 7 gennaio 1679 (cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, pp. 130-131).

⁷⁴ Già in una lettera del 20 agosto 1677 a Ippolito Bentivoglio, Pietro Dolfin aveva previsto che, con l'imminente apertura del San Giovanni Grisostomo, il vecchio teatro Grimani avrebbe dovuto andare incontro a «mutatione. Dico mutatione perché o non si faran più opere a Santi Giovanni Paolo o si faran col 31 soldo che vuol dire con rosicoti» (VAVOULIS 2010, p. 446).

Perseguendo una lucida strategia commerciale, i potenti fratelli veneziani schierarono un'agguerrita corazzata a tre lunghezze per soddisfare un *target* differenziato: il San Samuele per la commedia; il San Giovanni Grisostomo come sala "di rappresentanza" per spettatori scelti; e, appunto, il Santi Giovanni e Paolo quale "cavallo d'assalto" nell'arena dei teatri a buon mercato. Una tattica escogitata per evitare la guerra fratricida e al tempo stesso espugnare lo scacchiere operistico lagunare.

D'altra parte per i Grimani il rischio che saltasse il banco era molto labile. Le possibili falle di un teatro spendaccione come il San Giovanni Grisostomo potevano essere assorbite con gli introiti degli altri due; viceversa i lauti incassi del "salotto buono" dell'élite veneziana e straniera potevano dare ossigeno alla commedia del San Samuele o alla produzione operistica più "debole" del Santi Giovanni e Paolo.

Per parte propria il Sant'Angelo rimase spiazzato da quel panorama mutato. Se, prima che gli altri teatri ne seguissero il *trend* commerciale, l'incentivo del "quarto di ducato" poteva bastare per controbilanciare l'eventuale modestia dell'offerta, in seguito tale ricetta non fu più praticabile. Ad armi pari bisognava offrire un prodotto il più possibile competitivo per battere la concorrenza. A far la differenza tornava a essere la "qualità".⁷⁵

Santurini ce la mise tutta per non perdere il passo. Nella stagione teatrale 1678-1679, dopo aver prodotto la replica di un'opera parzialmente aggiornata dalla musica del solito Freschi,⁷⁶ mise in scena *La Circe* dotandola di «qualche pompa, ed apparenza, permessa dall'angustie del tempo, e del luogo».⁷⁷ Ne fa fede il libretto che registra a parte, in una lunga lista, le cosiddette «apparenze» infarcite di «voli d'Amorini, e d'ombre», di «passaggieri convertiti in fiere», di fontane e statue parlanti e di un «globo, che getta fuoco, e si dirama per la scena con più spiriti in aria».⁷⁸ Uno sforzo produttivo di cui dava conto, con dovizia di dettagli, il corrispondente del «Mercure galant».⁷⁹ Non fu da meno, nel corso del carnevale suc-

⁷⁵ È dunque inesatto, a mio parere, affermare che con il "quarto di ducato" «da una concorrenza basata sulla qualità degli spettacoli, i teatri d'opera veneziani iniziarono a praticare una concorrenza basata sui prezzi» (ANNIBALDI 2017, p. 226). Le cose furono più complesse (cfr. *infra* pp. ss.).

⁷⁶ Si trattava del *Sardanapalo*: cfr. *infra* p. 63, nota 70.

⁷⁷ *Lo stampatore a chi legge*, in *La Circe*, Venezia, Nicolini, 1679, p. n.n. La "prima" dell'opera scritta da Ivanovich e composta in musica da Freschi fu il 23 gennaio 1679 (cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, pp. 131-132).

⁷⁸ *La Circe*, cit., p. n.n. (s.v. *Scene*). Ogni «impresario sapeva bene che, per far accorrere il pubblico pagante, doveva offrirgli "maravigliose comparse"; queste costavano e spesso incidevano fortemente in senso negativo su bilanci già pericolanti» (VIALE FERRERO 1988, p. 9).

⁷⁹ Rivedi *infra* p. 63, nota 70.

cessivo, l'allestimento dell'*Odoacre* tra le cui «machine» figuravano la «demolizione della reggia di Romolo» e il «precipitio d'un ponte mentre due esserciti vi combattono sopra».⁸⁰

L'anno dopo, nell'*avvertenza* al libretto della *Flora*, si annunciava il nome dell'architetto e pittore di scena Tomaso Giusti, prima menzione di uno scenografo al servizio del Sant'Angelo dall'anno della sua fondazione.⁸¹ In quella stessa paginetta si faceva notare come «l'inventione de' balli, & abbattimento del signor Alessandro Evangelista» fossero «accompagnati dalla diligenza del signor Francesco Santorini, che non risparmia fatica né spesa».⁸² Parole riecheggiate anche nel *Giulio Cesare trionfante*, carnevale 1682: «non ha riguardato a risparmio di spesa il signor Francesco Santurini, per l'apparenze numerose, e magnifiche di comparse, abiti, e scene, l'architettura, e pittura delle quali è parto ammirabile dell'ingegno del signor Tomaso Giusti».⁸³

Anche sul piano delle voci l'impresario non pensò a «risparmiarsi». Se i libretti relativi al suo settennato tacciono sul cast canoro, si apprende dalla testimonianza del viaggiatore tedesco Adam Ebert che nel carnevale 1680 due virtuose protette del Serenissimo di Mantova cantarono al Sant'Angelo «in modo mirabile».⁸⁴ Margherita Salicola, riconfermata dopo la memorabile stagione inaugurale,⁸⁵ e un'altra bolognese di vaglia, Isabella Buffagnotti.⁸⁶ Un'ulteriore fonte rivela che per la stagione 1680-1681 Santurini si era assicurato la bolognese Anna Maria Menarini, protetta del marchese Quaranta Bentivoglio.⁸⁷ La virtuosa doveva essere un talento,

⁸⁰ *L'Odoacre*, Venezia, Batti, 1680, p. 8. L'opera del librettista Novello Bonis e del compositore Giovanni Varischino esordì il 4 gennaio 1680 (cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, pp. 137-138).

⁸¹ *Al lettore*, in *La Flora*, Venezia, Nicolini, 1681, p. 7. Il 26 dicembre 1680 andò in scena la «prima» dell'opera su libretto di Novello Bonis. La musica, lasciata incompiuta da Antonio Sartorio per la sopravvenuta malattia e la morte, fu completata da Marc'Antonio Ziani (cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, p. 146).

⁸² *Al lettore*, in *La Flora*, cit., p. 7.

⁸³ *A' chi legge*, in *Giulio Cesare trionfante*, Venezia, Nicolini, 1682, p. 5. L'opera, su libretto del barone mantovano Luigi Orlandi e intonazione di Domenico Freschi, debuttò l'11 gennaio 1682 (cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, p. 152).

⁸⁴ [A. EBERT], *Auli Apronii vermehrte Reise-Beschreibung von Franco Porto der Chur-Brandenburg Durch Teutschland [...] gantz Italien*, Frankfurt, Franco Porto, 1724, p. 84, cit. in BIANCONI-WALKER 1984, pp. 274-275.

⁸⁵ Rivedi infra p. 54.

⁸⁶ Accertata sulle scene tra la fine degli anni settanta e i primi ottanta del secolo, la Buffagnotti si esibì a Reggio nella *Tullia superba* (1679), a Bologna in *Apollo in Tessaglia* e in *Atide* (1679), a Milano in *Pallazzo del segreto* (1683) e in *Eteocle e Polinice* (1684), infine di nuovo a Reggio in *La Calma fra le tempeste* (1684). Cfr. FRATI 1930, pp. 389-390 e SARTORI 1990-1994, *Indici-II. Cantanti*, p. 126.

⁸⁷ Cfr. la lettera di Giovan Carlo Grimani a Ippolito Bentivoglio, Venezia, 14 dicembre

visto che le aveva messo gli occhi addosso nientemeno che Giovan Carlo Grimani, pianificandone con ogni mezzo l'ingaggio «in uno de' *suoi* teatri» «nel venturo anno 1681». ⁸⁸ Ancora il «*Mercure galant*» informa che nella stagione teatrale 1682-1683 un altro cantante «si era distinto» nel teatro di Santurini «accordando e accoppiando in modo ammirevole la sua voce con le arie delle trombe». ⁸⁹ Si trattava di Giuseppe Maria Segni detto Finalino, castrato di successo che di lì a pochi anni avrebbe calcato le tavole del Santi Giovanni e Paolo. ⁹⁰

1680 (MONALDINI 2020, p. 447). L'anno prima la Menarini aveva recitato insieme alla Buffagnotti (cfr. nota precedente) nei ruoli di Corisca in *Apollo in Tessaglia* (in giugno) e di Gilbo in *Atide* (in luglio) presso il Formagliari di Bologna (cfr. RICCI 1888, pp. 348-349; *La librettistica bolognese* 1989, pp. 20-21, note 266 e 268), teatro con il quale evidentemente Santurini ebbe un rapporto preferenziale. Sua collega di scena fu in quell'occasione Margherita Salicola, già protagonista della prima stagione del Sant'Angelo. Della carriera della "Menarina" non sappiamo granché (cfr. SARTORI 1990-1994, *Indici-II. Cantanti*, p. 427): dopo l'esperienza veneziana cantò a Reggio nell'*Onor vindicato* di Domenico Freschi (cfr. FABBRI-VERTI 1987, p. 42). Quindi fu di nuovo in laguna, stavolta al San Luca, con *I due Cesari* di Corradi-Legrenzi (carnevale 1682-1683) e con *Publio Elio Pertinace* di Pietro d'Averara su musica dello stesso Legrenzi (carnevale 1684). Cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, pp. 155-156 e 164-165.

⁸⁸ «Tiene qui il Santorini obligata quest'anno una tal donna musica Manarina, dependente dal signor Quaranta marchese Bentivoglio; e perché bramo che la medesima virtuosa nel venturo anno 1681 fosse impiegata in uno de' miei teatri, non ho mancato farne trattar al padre di detta, che mi si è mostrato disposto, quando però vi concorra il placet del suaccennato signor marchese Quaranta. Supplico dunque l'Eccellenza Vostra di honorarmi de' suoi officij ma subito, acciò prima dell'esser quella sentita in teatro, io possa avvantaggiar i miei trattati, sicura, che del favore le conserverò distinta obligazione di comprovarmi sempre» (lettera di Giovan Carlo Grimani a Ippolito Bentivoglio, Venezia, 14 dicembre 1680, in MONALDINI 2020, p. 447).

⁸⁹ «Filanin, un des principaux chanteurs, se fait distinguer, accordant et mariant admirablement bien sa voix avec les fanfares des trompetes»: lettera di Chassebras de Cramailles al «*Mercure galant*» del 20 febbraio 1683 (SELFRIDGE-FIELD 1985, p. 351; trad. it. in MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1996, p. 57).

⁹⁰ Nel *Gran Tamerlano* di Giulio Cesare Corradi (poesia) e Marc'Antonio Ziani (musica), opera che esordì nel teatro Grimani il 30 dicembre 1688 (cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, p. 187). Al Sant'Angelo il Finalino si sarebbe riaffacciato nel carnevale 1700 cantando nel pasticcio *L'oracolo in sogno* su libretto di Francesco Silvani. Per il resto il castrato spese buona parte della sua carriera nei maggiori teatri di area padana (cfr. SARTORI 1990-1994, *Indici-II. Cantanti*, p. 606). Le sue prime esibizioni sono attestate in Emilia quando, in compagnia di Margherita Salicola, interpretò Lucio nel *Germanico sul Reno* a Modena (1677) e Floro in *Tullia superba* a Reggio (1679). Quindi fu *Venere* nell'allestimento parmense di *Amore riconciliato con Venere* (1681). Di nuovo a Modena, presso il teatro Fontanelli, si esibì nel *Vespesiano* (1685); poi a Verona recitò ne *Gl'Amori tra gl'odii* (1693; cfr. GHERPELLI 1988, p. 195; FABBRI-VERTI 1987, p. 42). Dal 2 aprile 1685 fu stipendiato della corte di Mantova, posizione in cui fu confermato il 10 giugno 1688 «in qualità di musico soprano», «riportando applauso in tutte le funtioni nostre» (BESUTTI 1989, p. 66, doc. 41; e cfr. la relativa scheda in BIANCONI et al. 2018, pp. 196-200).

Episodi significativi, ancorché circoscritti, che dimostrano come il Sant'Angelo non facesse parte di un circuito produttivo di serie b (secondo una diffusa opinione riproposta anche di recente),⁹¹ bensì concorresse alla pari con gli altri *big* esercenti dello spettacolo teatrale veneziano.

Del resto l'ingaggio di professionisti rinomati quali il compositore Antonio Sartorio (alla sua ultima composizione)⁹² e il librettista alla moda Aurelio Aureli⁹³ confermano tutta l'ambizione di Santurini il quale, messa da parte la prudenza iniziale, volle cimentarsi in un'operazione commerciale ad alto rischio che alla fine gli costò cara.

Se, stando alla testimonianza dell'impresario Vincenzo Grimani, produrre qualcosa di buono col «trenta un soldo» e «avvantaggiar nel medesimo le *proprie* fortune» era affare impossibile,⁹⁴ Santurini puntò forse troppo in alto. Le entrate non furono sufficienti a tamponare le uscite. I crediti non riscossi fecero il resto, portando la sua impresa sull'orlo della bancarotta.⁹⁵

3. LA PROROGA: *FALARIDE* CENSURATO

Alla fine del suo mandato Santurini chiese ai compatroni di poter rinnovare la locazione del teatro, probabilmente nella speranza di rimettere i conti in ordine. La proroga concessa fu inizialmente di un anno, dopodiché gli fu rinnovata di altri due. La sua avventura settennale era, dunque, destinata a protrarsi

⁹¹ Claudio Annibaldi parla di un doppio circuito produttivo tra i teatri veneziani che adottarono la politica del «quarto di ducato» e quelli che mantennero i bollettini a quattro lire; vale a dire tra produzione a buon mercato e produzione di lusso (cfr. ANNIBALDI 2017, p. 228). Che il Sant'Angelo non fosse un teatro «d'élite» lo pensava oltre mezzo secolo fa Remo Giazotto (GIAZOTTO 1965, p. 125). Per una rivalutazione storiografica del Sant'Angelo, cfr. MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1996, in partic. pp. 19 e 24; TALBOT 2002; STEFANI 2015, in partic. pp. 106-109.

⁹² Cfr. *infra* p. 65, nota 81.

⁹³ Nel settennato di gestione santuriniana Aureli collaborò al Sant'Angelo nei carnevali 1678 (*Medea in Atene*) e 1681 (*Pompeo Magno in Cilicia*), nonché nell'autunno 1681 (*L'Olimpia vendicata*). Cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, pp. 125 e 147-148.

⁹⁴ Lettera a Ippolito Bentivoglio, Venezia, 5 aprile 1679 (MONALDINI 2020, p. 367). Tale testimonianza è quanto mai preziosa non solo perché viene da uno dei principali promotori della macchina operistica veneziana, ma anche perché il Grimani parlava per esperienza diretta, avendo sperimentato quella stessa linea commerciale nel teatro di Santi Giovanni e Paolo.

⁹⁵ Cfr. ad es. l'ennesima intimazione indirizzata da Santurini ai compatroni per affitti e «regali» non corrisposti (26 marzo 1685): ASVe, NA, b. 6114, cc. 11v.-12v. (cit. in GIAZOTTO 1967b, pp. 484-485).

per un ulteriore triennio, dall'autunno 1683 al carnevale 1686.⁹⁶ Memore delle iniziali fortune al botteghino, l'impresario volle insistere nella gestione di un teatro al quale lo legava, fatalmente, un impulso affettivo. Ma i grattacapi che lo attendevano sarebbero stati superiori alle soddisfazioni.

Le cose si misero male fin dall'inizio, quando il contratto di proroga del suo mandato non fu firmato da tutti i compatroni. L'accordo informale era stato raggiunto da Santurini il 24 aprile 1683,⁹⁷ allorché aveva incassato il consenso di Lugrezia Capello,⁹⁸ Lugrezia Zen,⁹⁹ Marietta Boldù (nata Bollani),¹⁰⁰ Alvise Capello, Angelo Memo,¹⁰¹ Pietro, Vettor e Francesco Marcello. Ottenuto il nuovo incarico, l'impresario si era messo «devotissimo alla preparatione della recita dell'anno corrente, e fatto molte spese in viaggi, e caparre de' musici, stabilliti i contratti tanto con i medesimi quanto con gli artefici delle scene, habbiti, et ogn'altre occorrenze all'opera stessa».¹⁰² Ma non aveva fatto i conti con uno degli azionisti principali del teatro, quel Giacomo Antonio Vettor Marcello, fratello di Pietro, Vettor e Francesco, che possedeva ampie quote dello stabile. A quanto pare il nobiluomo di casa Marcello non aveva controfirmato la scrittura di accordo diversamente dagli altri consorti.

Le ragioni dell'assenza di una figura di tale rilievo in quella decisione sono ignote. Evidentemente Giacomo Antonio era contrario fin dall'inizio a rinnovare la fiducia a Santurini ma i suoi sodali avevano fatto di testa propria. Fatto sta che, a cose compiute, il nobiluomo si era deciso a passare all'azione. Secondo il racconto dell'impresario, Marcello gli avrebbe intimato più volte di lasciare il teatro, arrivando perfino a minacciarlo di morte. Quindi, sentendosi in pericolo di vita, il malcapitato era corso ai ripari: dall'ufficio del notaio Alessandro Bronzini aveva fatto notificare agli altri compatroni, tramite "stragiudiziale", i gravi fatti accaduti, chiedendo loro

⁹⁶ Cfr. MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1996, p. 36.

⁹⁷ Lo si evince da un documento consultato tra gli atti del notaio Alessandro Bronzini: ASVe, NA, b. 1284, c. 125r. La minuta del protocollo era già stata segnalata da GIAZZOTTO 1967b, pp. 482-483.

⁹⁸ Ossia Lugrezia Marcello vedova di Vettor Capello.

⁹⁹ Anche la famiglia Zen era subentrata nella proprietà. In un documento del 14 luglio 1704 Nicolò Zen viene chiamato in causa come compatrone del teatro (cfr. ASVe, NA, b. 4025, fasc. a. 1704, c. n.n.).

¹⁰⁰ Figlia di Lunardo *quondam* Alessandro, apparteneva ai Bollani "da San Fantin" (cfr. M. Barbaro, *Arbori de' patritii veneti*, ms, ASVe, *Miscellanee Codici*, I. Storia veneta, nn. 17-23, vol. II, p. 43, s.v.). Nel 1675 la nobildonna sposò Francesco *quondam* Girolamo dei Boldù "da San Lio" (cfr. *ivi*, p. 63, s.v.).

¹⁰¹ La quota del teatro tenuta da Angelo Memo passò dopo la sua morte al figlio Silvestro e fratelli.

¹⁰² ASVe, NA, b. 1284, c. 125r., 2 ottobre 1683.

di provvedere a far valere il «patuito». Inoltre li aveva ammoniti che, se nel giro di tre giorni non avessero «operato per il *suo* sollievo», sarebbe ricorso alla giustizia per ottenere il legittimo risarcimento delle «spese e contratti fatti», correndo loro l'obbligo di «riparare alla desolazione di *lui*, e della *sua* povera famiglia». ¹⁰³

La replica dei “consorti” non si era fatta attendere. Tre giorni dopo i destinatari della lettera avevano confermato gli accordi presi con l'impresario e gli avevano garantito che avrebbero proceduto «con le forme proprie per mantenere le condizioni stesse, et affittanza fattagli». Quanto alle «asserite prepotenze» di Giacomo Antonio Marcello, questi erano fatti di cui non potevano rispondere e che Santurini avrebbe dovuto denunciare in tribunale autonomamente. ¹⁰⁴

I compatroni tennero fede alla parola data. Santurini rimase effettivamente al suo posto e la nuova avventura al Sant'Angelo prese avvio. Ma episodi dai risvolti inquietanti turbarono i sonni dell'impresario alla vigilia dell'inizio della stagione teatrale.

In quegli anni a Venezia il mercato editoriale respirava un clima di censura maggiore che in passato. ¹⁰⁵ In seguito alla decisione politica di concedere alla Chiesa il diritto di apporre la “fede” alle pubblicazioni veneziane (1565), le cose erano precipitate con l'arrivo in laguna dell'inquisitore domenicano Thomas Rovetta (1682), bresciano, ¹⁰⁶ la cui azione censoria del tutto autoritaria avrebbe finito per scontrarsi con le istituzioni civili della Serenissima, sino a sfociare in un vero e proprio contenzioso (1688). ¹⁰⁷ Tra i materiali a stampa su cui si abbatté più frequentemente la scure di Rovetta ci furono proprio i libretti d'opera, testi in cui potenzialmente si concentravano tematiche invise al Sant'Uffizio: pratiche di magia ed esoterismo, risurrezioni di morti, manipolazione o uso improprio di oggetti sacri, divinazioni. ¹⁰⁸ Evidentemente il domenicano aveva ben compreso la forza dirompente che i drammi per musica, più che sulla pagina, esercitavano

¹⁰³ Ivi, cc. 125r.-v.

¹⁰⁴ Ivi, c. 126r., 5 ottobre 1683.

¹⁰⁵ Tra il 1590 e il 1660 il mercato editoriale veneziano aveva vissuto una stagione priva di rilevanti censure da parte delle autorità secolari ed ecclesiastiche (cfr. INFELISE 2014, p. 124).

¹⁰⁶ Fin dal 1560, a Venezia, l'inquisitore era un frate domenicano che dipendeva direttamente dall'Inquisizione romana. «A lui, o a un suo vicario, spettava in primo luogo la responsabilità della revisione preventiva tramite il rilascio della fede che era preliminare e indispensabile al rilascio dei permessi di stampa» (ivi, p. 154).

¹⁰⁷ Sul quadro storico e, in particolare, su questo contenzioso, cfr. INFELISE 1992.

¹⁰⁸ Rinvio qui alle ricerche in corso di Ilaria Contesotto nell'ambito del Dottorato in Arti visive, performative, mediali dell'Università di Bologna, tutor prof. Nicola Badolato. Sulle materie di competenza del Sant'Uffizio cfr. anche VERONESE 2010, pp. 107-150. Sulle pratiche magiche cfr., in particolare, ZAMBELLI 1991, p. 124.

in scena, dove divenivano veicolo efficacissimo di valori considerati pericolosi e contrari ai dogmi della religione cattolica.

Di questo nuovo corso fece le spese il Sant'Angelo,¹⁰⁹ teatro che – come si è visto – era particolarmente “fragile” essendo privo della corazza protettiva di un patronato forte e riconoscibile. Il libretto della prima opera prodotta da Santurini per l'autunno 1683, *Falaride, tiranno d'Agriunto*, su musica di Giovan Battista Bassani, aveva apparentemente superato la trafila dei controlli preventivi ottenendo l'approvazione dei Riformatori dello Studio di Padova.¹¹⁰ Nonostante l'attestazione della «licenza» esibita sul frontespizio, il libretto cadde vittima delle maglie della censura repressiva, forse a causa di una spiata che risvegliò le attenzioni dei controllori sulla pubblica moralità:

L'opera nostra, per la prova generale seguita martedì prossimo passato¹¹¹ con applauso universale, ha causato nelli emoli una sì grand'invidia, e timore che hanno posto in campo mille sconcerti, sopra l'opera, che sia troppo lasciva, onde è convenuto travagliare, perché hanno voluto si ponga sotto l'occhio de' revisori, che per riputatione hanno moderate poche parole, onde spero anderemo in scena dimani sera, o lunedì prossimo.¹¹²

Così rendicontava il compositore Luca Antonio Predieri, a qualche titolo coinvolto nella produzione del Sant'Angelo,¹¹³ in una lettera spedita il 27 novembre 1683 alla corte di Mantova,¹¹⁴ ossia quattro giorni dopo la prova generale

¹⁰⁹ Cfr. infra il paragrafo *Un altro episodio di censura: “Il Demone amante”*.

¹¹⁰ Istituiti nel 1528, i Riformatori dello Studio di Padova si erano affermati come organo giuridico competente nel settore librario, nonché della cultura e dell'insegnamento (cfr. DA MOSTO 1937, pp. 217-218; INFELISE 1989, pp. 39-48). A Venezia, la formula *licenza de' superiori e privilegio* venne applicata sistematicamente sulle opere a stampa a partire dal 1603 (cfr. INFELISE 2014, p. 46). Il dedicatario del *Falaride* era una vecchia conoscenza di Santurini, il patrizio Alessandro Contarini (rivedi infra p. 49).

¹¹¹ Ossia il 23 novembre 1683.

¹¹² Lettera di Luca Antonio Predieri, Venezia, 27 novembre 1683, in ASMn, AG, *Carteggio da Venezia*, b. 1578, cc. n.n.

¹¹³ Dobbiamo pensare che Predieri fosse uno degli “interessati” (ossia carattadore) della stagione teatrale del Sant'Angelo in quanto l'opera, come già ricordato, era ufficialmente «parto della penna del signor Giovan Battista Bassani mastro di capella dell'illustrissima Accademia della Morte in Ferara» (*Falaride*, cit., p. 8). Sul musicista bolognese, cfr. MELLACE 2016.

¹¹⁴ Luca Antonio Predieri avrebbe ricevuto la patente e il passaporto di musicista della corte gonzaghesca il 2 ottobre 1684. Il documento, trascritto in BESUTTI 1989 (p. 56, n. 16), recita: «havendoci dati Antonio Predieri bolognese molti saggi della propria virtù nella musica in diverse occasioni di nostro servizio, con non puoca sua lode, e nostra sodisfattione, [...] habbiamo perciò deliberato di retribuirlo con particolare nostra gratia eleggendolo, e dichiarandolo, [...] nostro Musico Attuale [...] e perché può sovente accadergi di trasferirsi in alieni stati per suoi interessi preghiamo perciò tutti li ministri».

del *Falaride*. Le sue parole adombrano sinistre macchinazioni da parte dei teatri concorrenti (gli «emoli»), che profittando delle nuove istanze di censura avrebbero pianificato di sabotare la macchina santuriniana a pochi giorni dalla “prima”. Né è escluso che, per quanto poc’anzi ricostruito, l’opera fosse il bersaglio di fuochi “amici”: le minacce di Giacomo Antonio Marcello, apparentemente finite nel nulla, potrebbero allungarsi come ombre su questa vicenda, assumendo i contorni di una vera e propria vendetta consumata a freddo.

Secondo Predieri, i tagli della censura al libretto furono poca cosa, ma il musicista era chiaramente di parte. La gravità dell’accaduto sta tutta nelle parole di Francesco De Castris, protetto dal marchese Ippolito Bentivoglio e prossimo a debuttare al San Luca: «L’opera di S. Angelo chi sa quando anderà in scena, mentre li signori sopra la bestemmia hanno fatto metter prigione lo stampatore».¹¹⁵

Al momento le estreme conseguenze della vicenda non sono accertabili. Negli anni a venire altri libretti continuarono a uscire regolarmente dai torchi di Francesco Niccolini, stampatore del *Falaride*, segno che la sua asserita esperienza carceraria rimase circoscritta o che, in ogni caso, non ebbe ripercussioni rilevanti. Ciò che il racconto del pettegolo De Castris semmai accerta è l’intervento repressivo degli Esecutori contro la bestemmia,¹¹⁶ magistratura secolare preposta alla sorveglianza sull’offesa alla religione e al culto,¹¹⁷ e quindi implicitamente la materia giuridica dell’oltraggio di cui si sarebbe macchiato Niccolini.¹¹⁸ Quest’ultimo fu punito come responsabile della trasgressione in quanto unico referente accreditato del

¹¹⁵ Lettera di Francesco de Castris a Ippolito Bentivoglio, Venezia, 27 novembre 1683 (MONALDINI 2020, p. 593).

¹¹⁶ Nata il 20 dicembre 1537 su istanza del Consiglio dei dieci, questa magistratura si occupava principalmente, oltre che di bestemmia, di gioco, deflorazioni e, in un secondo momento, di violazione delle leggi sulla stampa. Al suo tribunale sarebbe stata affidata ufficialmente l’approvazione dei testi teatrali soltanto a partire dal 1703. Sugli Esecutori contro la bestemmia, cfr. DA MOSTO 1937, p. 175; COZZI 2000, in partic. pp. 80-82; D’ALIBERTI 2011-2012, in partic. pp. 23-24.

¹¹⁷ In un decreto del 17 agosto 1759, gli Esecutori contro la bestemmia si sarebbero auto-definiti «difensori in foro secolare delle leggi di Santa Chiesa, e correttori della negligenza delle medesime» (COZZI 2000, p. 80). Nel secondo Seicento furono particolarmente impegnati a smantellare i gruppi ereticali sempre più diffusi (cfr. BARBIERATO 2006, pp. 33-34).

¹¹⁸ «Le tematiche d’interesse degli Esecutori riguardavano [...] comportamenti contro la religione, presa in giro di una autorità della Chiesa o utilizzo sconveniente degli oggetti religiosi: vi rientravano dunque manipolazione di ostie, messe nere, sortilegi e malefici, travestimenti da sacerdote, utilizzo della magia per far risuscitare i morti, ottenere l’invincibilità o modificare la volontà di una terza persona» (da una ricerca in corso di Ilaria Contesotto, cit.).

libretto, essendo l'autore del dramma, identificato con Adriano Morselli,¹¹⁹ coperto da anonimato.

Dal confronto tra la prima e la seconda versione a stampa del *Falaride*, rispettivamente di 59 pagine¹²⁰ e di 57,¹²¹ emerge come l'intervento degli Esecutori contro la bestemmia fosse tutt'altro che pretestuoso. Il *Falaride* ante revisione è un dramma grondante sensualità, con un linguaggio poetico disinibito e risvolti erotici di insolita audacia. Gli ampi tagli inferti all'edizione originaria riguardano quattro scene licenziose di amore carnale su cui gli organi di controllo della Serenissima difficilmente avrebbero potuto transigere.

Nel primo episodio Onoria, vedova disinvolta, invita la timida Irene a lasciarsi andare agli ardori della giovinezza, facendole scoprire il corpo fino a mostrarsi «nuda senza alcun velo».¹²² Nel secondo brano il libidinoso tiranno d'Agrigento va a trovare Onoria e «s'allunga per baciarla», non prima di averle espresso la sua concupiscenza con parole esplicite.¹²³ Nella terza scena il cavaliere Alindo spinge l'amata Irene nelle braccia del tiranno con l'intento di ucciderlo, mentre quest'ultimo intona un'aria lasciva prima di chiudersi con la fanciulla in una stanza.¹²⁴ Infine, nel quarto passaggio incriminato, Irene confessa il

¹¹⁹ Cfr. ALLACCI 1755, col. 321. Su questo librettista, cfr. BADOLATO 2012 e BADOLATO 2022.

¹²⁰ Consultata nella copia conservata alla BCG: CORRER TREVISO 57 E 61.

¹²¹ Consultata nella copia conservata alla Biblioteca Estense Universitaria di Modena: 83.B.18 (5).

¹²² Atto I, scena V. I seguenti versi furono espunti dalla edizione revisionata: «ONORIA: Andianne, andianne. / *La prende per la mano, e la tragge fuori.* / IRENE: Fermati oh Dio: m'inostra / Il rossore le guancie. / ONORIA: Sparirà la vergogna / Più presto che non credi / [IRENE:] (Tremo da capo a piedi). / ONORIA: Basta, che tu incominci / IRENE: E' il genitore? / ONORIA: Deve acquetarsi. / IRENE: E il mondo? / ONORIA: Vieni, vieni a la danza; / Ma lascia pria, che adatti / Questo fiocco d'Eletto (*l'accomoda*) / IRENE: Lisci non curo. / ONORIA: E questo / Odroso narciso / Che in fiume d'or si specchia; / Stia più vicino al viso. / IRENE: Troppo Onoria m'adorni. / ONORIA: Ma che fa questo velo? / Ei di natura / invidioso copre (*le leva il velo*) / Il lavoro più bel: Vadane omai / IRENE: Onoria ohimè che fai? / (*Si copre il seno con le mani*). / ONORIA: Nuda senza alcun velo / Le sue bellezze in Cielo / Scopre la Luna, e nudo splende il Sole / IRENE: Oh quand'egli è così, veda chi vuole» (*Falaride*, cit., pp. 14-15).

¹²³ Atto II, scena IX. Di seguito i versi incriminati: «ONORIA: E che di più vorresti? / FALARIDE: Tu di lui congiungesti / A la destra, la destra. / ONORIA: Non lo negai. / FALARIDE: Meco di lui maggiore / Più cortese congiungi / A la bocca, la bocca, / E da l'arco di rose un bacio scocca. / ONORIA: Come il bacio s'imprima io mi scordai, / mentre più non baciai / Da che lo sposo il Cielo mi rapì! / Fal. Vedi, si fa così? (*s'allunga per baciarla*)» (ivi, p. 35).

¹²⁴ Atto III, scena VII. Questa la scena tagliata: «(*Mentre Falaride vuol abbracciarla Irene lo scaccia, & Alindo li dice piano*). / ALINDO: Lascia, lascia, ch'ei faccia. / FALARIDE: Gioia mia, mia speranza / Andianne entro la stanza. / ALINDO: Al suo voler consenti. / FALARIDE: A

rapporto sessuale avuto, suo malgrado, con Falaride mentre Alindo, impotente, è rimasto bloccato all'ingresso dell'alcova per l'intervento delle guardie di palazzo.¹²⁵

Non sappiamo se il Padre inquisitore fu coinvolto nei provvedimenti degli Esecutori contro la bestemmia:¹²⁶ l'edizione revisionata del libretto non riporta l'*imprimatur* del Sant'Uffizio. Del resto, le "improprietà" apparse nel dramma costituivano più un'offesa alla morale pubblica che non alla religione cattolica nei suoi principi, per cui è probabile che l'intervento dell'autorità secolare fosse giudicato sufficiente a gestire adeguatamente il caso.¹²⁷

Sia come sia, l'incidente non fece slittare troppo la "prima" dell'opera, che ebbe luogo il 29 novembre¹²⁸ con le suture operate in fretta e furia,¹²⁹ il nuovo

dieci, a cento, a mille / I baci io ti darò. / E del soave labro / Il tepido cinabro / Baciando morderò. / A dieci & c.» (ivi, p. 50).

¹²⁵ Atto III, scena IX. «ALINDO: [Il piè lungi porterò] / IRENE: [Partirò / Da l'Idol mio] / (S'allontano [sic] per partire, poi tornano di novo mirandosi l'uno, e l'altro) / ALINDO: Irene (Oh Dio?) / IRENE: Alindo (Oh Dio?) / ALINDO: Fatto d'altri è quel voto / [Rispondi, ohimè, rispondi] / Che meta fu mai sempre / De' miei pensieri onesti? / IRENE: Così, così volesti. / ALINDO: Dunque le spoglie illustri / De l'egregia beltade / Ch'esser premio dovea de' miei sospiri / Ad altri concedesti? / IRENE: Così, così volesti. / ALINDO: Ma dimmi, e che tentò / Ne la stanza secreta / Il perfido regnante? / [Chi sa forse che intatta ei la lasciò]. / IRENE: Figurar te lo puoi: non lo dirò. / ALINDO: Deh narra per pietà. / IRENE: Che vuoi ch'io narri? / Seco mi scorse. / ALINDO: Il vidi. / IRENE: Lascivo mi guardò. / ALINDO: Passi. / IRENE: La destra. / Sospirando mi strinse / Con l'altra man reale. / ALINDO: Questo pur non è male. / IRENE: Mi chiamò suo conforto. / Idolo, Nume, e Sole. / ALINDO: E queste son parole. / Altro più non c'è? / IRENE: Ancora un non so che. / ALINDO: T'abbracciò forse? / IRENE: E come stretta. / ALINDO: Io moro. / Baci impresse? / IRENE: No'l so. / ALINDO: Respiro alquanto. / IRENE: So ben che a le mie labra / Avicinò le sue. / ALINDO: Torno a morire / [O che fiero martire?] / Ma dopo i baci egli acchetò sue brame. / IRENE: Anzi allor più s'accese. / ALINDO: E che fece? / IRENE: No'l sai? / ALINDO: Ah che troppo t'intendo. / Ma perché non gridasti? / Perché non lo sciacisti? / IRENE: Mi dicesti poc'anzi / Lascia, lascia ch'ei faccia, ed io lascia [sic]. / ALINDO: [Stelle che intesi mai?] / IRENE: De le sciagure mie, de le tue pene / Il ministro tu fosti; io già previdi / I miserandi eventi / Ma sur le voci mie scherzò de venti» (ivi, pp. 52-53).

¹²⁶ Secondo una normativa risalente al concordato tra la Serenissima e la Santa Sede (1596) e alle leggi del 1603, le opere a stampa erano sottoposte a due revisioni, quella dei Riformatori dello studio di Padova (tramite un loro revisore incaricato) e quella del Sant'Uffizio (cfr. INFELISE 1989, pp. 62-63). Questa prassi non fu quasi mai applicata alla librettistica musicale, salvo casi eccezionali di sospetta eresia come avvenne, ad esempio, con il *Falaride* e, come vedremo, con il *Demone amante*, allorché intervenne anche l'Inquisizione (cfr. paragrafo *Un altro episodio di censura: "Il Demone amante"*).

¹²⁷ Nel complesso le istituzioni governative di Venezia, espressione del patriziato, premevano per limitare il campo d'azione dell'autorità ecclesiastica (cfr. BARBIERATO 2006, p. 31).

¹²⁸ Cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, p. 161.

¹²⁹ Ad esempio, quando nell'atto II, scena IX, Onoria chiede a Falaride «E che di più vor-

libretto privo di indicazioni di ristampa e la musica “rammendata” da Predieri.¹³⁰ Ma la strada del Sant’Angelo era ancora in salita. Nuovi pericoli provenivano dalla minacciosa concorrenza dei teatri rivali. Al suo esordio il *Falaride* ebbe un concorso di pubblico soddisfacente, come attestato dallo stesso Predieri, essendo il San Luca, il San Giovanni Grisostomo e il Santi Giovanni e Paolo ancora a porte serrate in vista dei rispettivi debutti.¹³¹ Evidentemente la strategia di Santurini era quella di giocare d’anticipo sulla programmazione, in modo da incassare il più possibile al “botteghino” prima di misurarsi con le produzioni rivali:

Si è dato principio alla recita dell’opera nel teatro di S. Angelo intitolata *Falaride*, che riesce di sodisfattione et a momenti devesi principiare anco tutte l’altre, e quest’anno vi è abbondanza di buonissime voci, ma costano molto care, a segno che gl’interessati ne’ theatri prevedono doversi scapitare più tosto che riportarne profitto.¹³²

L’anonimo estensore dei *Mercuri*¹³³ era bene informato: al di là dell’interessante notazione sugli ingaggi onerosi che mettevano a rischio i bilanci dei teatri cittadini, la segnalazione degli agguerriti schieramenti dei *competitors* spiega perché, in corso d’opera, il Sant’Angelo dovette correre ai ripari. Osservava de Castris:

Li musici di S. Giovanni Crisostomo sono Cortona, Cerrini, e Ballerini, e Mattias il soprano todesco, quale dice bene assai, ma non intende troppo la lingua italiana, onde questo gli darrà gran pregiudizio nel recitare. La ventura settimana anderanno in scena, onde vedremo, e ammireremo li soliti miracoli. Di S. Giovanni e Paolo non conosco altri, che il signor Canavese, che fa la prima parte, Montagnana, Giuseppe Marsili, e un soprano che stanno aspettando chiamato Petrillo; onde questa compagnia sarà il flagello di tutte le altre. A S. Angelo domani gli danno l’aggiunta, ma io dico che habino necessità di carne, perché dell’osso ven’è d’avantaggio, ed in

resti?», Falaride risponde un secco «Vorrei» che conclude bruscamente la scena in luogo dei versi originali del dramma (rivedi infra p. 72, nota 123).

¹³⁰ Nella lettera citata del 27 novembre 1683 (rivedi infra p. 70, nota 112) Predieri si lamentava di non aver potuto vedere un amico («il Pesaro») «per li travagli dell’opera», ossia per il lavoro di revisione che gli era stato imposto dalla censura.

¹³¹ «La nostr’opera è andata in scena lunedì prossimo passato, e lodato Dio è riuscita assai bene» (lettera del 4 dicembre 1683, in ASMn, AG, *Carteggio da Venezia*, b. 1578, c. n.n.). Il San Luca avrebbe debuttato il 4 dicembre con *L’anarchia dell’impero* e il San Giovanni Grisostomo il 17 dicembre con *Licinio imperatore*, mentre il teatro di Santi Giovanni e Paolo avrebbe esordito direttamente in carnevale, con la “prima” del *Traiano* nel giorno di Santo Stefano (cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, pp. 161-163).

¹³² *Mercuri* del 4 dicembre 1683, in BNM, Cod. It. VI 460 (= 12104), cc. 223r.-224v.

¹³³ Si tratta di anonimi bollettini manoscritti redatti tra il 1682 e il 1713 e conservati alla BNM, Cod. It. VI 459-489 (= 12103-12133).

particolare quella cara musica di quel maestro di cappella dei pizzicaroli e di osti, con buona gratia del signor conte Buselli.¹³⁴

«L'aggiunta» in questione doveva essere di natura librettistico-musicale: qualche aria o pezzo chiuso pensati per ridare slancio all'opera.¹³⁵ Nulla a che vedere, dunque, con quanto auspicato da de Castris, che evidenziava invece la necessità di rimpolpare l'«osso» con della «carne», ossia – fuor di metafora – di ricorrere a rinforzi vocali a fronte della mediocrità della rosa a disposizione, soprattutto di una certa cantante che godeva della protezione di un influente musicista. Gli *Avvisi* parlano genericamente di «nuovi allettamenti» di cui il Sant'Angelo ebbe a dotarsi a partire dalla recita del 15 dicembre, «per tirare la gente; havendo fatto sin qui poche faccende».¹³⁶

La mossa di Santurini si inquadrava nel tentativo disperato di tenere testa al «molto concorso» del San Luca «per la scritta esquisitezza principalmente de' musici»¹³⁷ e, al tempo stesso, di far fronte al lancio del *Licinio imperatore* targato San Giovanni Grisostomo, opera «riuscita meravigliosamente bella per il dramma, per la musica, per i cantanti, e per le scene, comparendovi fin due cameli condotti qui dall'abate Grimani ritornato da Germania».¹³⁸

¹³⁴ Lettera di Francesco de Castris a Ippolito Bentivoglio, Venezia, 11 dicembre 1683 (MONALDINI 2020, pp. 595-596). Le indicazioni sul cast del *Licinio* sono preziose, non figurando i nomi dei cantanti sul libretto: c'erano Domenico Cecchi detto il Cortona (nei panni del protagonista), un non meglio identificato Cerrini, Francesco Ballerini (Sabino) e un certo castrato tedesco Mattias. Va dunque rivisto, alla luce di questo documento, il cast registrato da SAUNDERS 1985 (*Appendix F*, p. 451), che annovera – oltre a Margherita Salicola (Eusonia), Clarice Gigli (Gitilde), Tommaso Bovio o Bovi e Antonio Formenti – Giuseppe Canavese (nel ruolo di Quintilio). Quest'ultimo – stando alla stessa testimonianza di De Castris – sarebbe invece da ricondurre al cast del Santi Giovanni e Paolo, insieme a un certo Montagnana, al bolognese Giuseppe Marsigli (Marsili) e al castrato senese Giuseppe Maria Petrilli (Petrillo).

¹³⁵ Scriveva infatti Predieri: «Della nostr'opera tutti ne dicono male, ma infatti non ci manca l'udienza, vi si farà una gionta, che manderò poi a Vossignoria Illustrissima» (lettera del 12 dicembre 1683 da Venezia alla corte di Mantova, in ASMn, AG, *Carteggio da Venezia*, b. 1578, c. n.n.).

¹³⁶ L'avviso manoscritto, datato 18 dicembre 1683, è conservato in ASF, MP, b. 3042, cc. 508r.-509v.: 508v.

¹³⁷ Ibid. In realtà, poi, anche il San Luca sarebbe andato indebolendosi. Scriveva Giovanni Antonio Querio l'11 dicembre: «Le opere di S. Lucha, et Sant'Angelo non sono gradite in quanto alle parole e filo dell'opera, la musica è perfetta». Quindi il 17 seguente: «Quella di S. Luca va declinando, non trovandosi alle volte più di quaranta persone, la musica e cantanti sono celeberrimi, ma il soggetto non val una schorza» (lettere da Venezia alla corte di Mantova, in ASMn, AG, *Carteggio da Venezia*, b. 1578, cc. n.n.).

¹³⁸ ASF, MP, b. 3042, c. 508v. (avviso ms cit.). Osservava Querio: «Questa sera hanno recitato l'opera nel Theatro di S. Giovanni Grisostomo intitolata *il Licinio*, opera veramente bel-

Ma non bastavano i «due camelli, che sono di quelli lasciati dall'armata turchesca sotto Vienna, e già tutti li principi di Germania ne abbondano mentre ve ne restorono migliaia»,¹³⁹ a mettere in ombra il Sant'Angelo. Né bastavano a mettere in ginocchio Santurini le favolose formazioni di virtuosi ingaggiate non solo dai Grimani, ma anche dai Vendramin, che per la loro opera d'autunno al San Luca sfoggiavano, oltre a De Castris, «Clementino, Speroncino, don Ascanio, ed una cantatrice di gran vaglia, che tira 1200 ducati di paga».¹⁴⁰ Il 18 dicembre il solito Predieri avvisava la corte di Mantova che una certa Romanina cantante si era ammalata, ennesima tegola destinata a far capitolare la traballante "barca" di Santurini.¹⁴¹

La cantante indisposta era Barbara Riccioni, futura diva immortalata da un sonetto edito da «Pallade veneta» nel gennaio 1687¹⁴² e ritenuta da Francesco Saverio Quadrio degna di menzione con la qualifica di «virtuosa del Duca di Mantova».¹⁴³ Al Sant'Angelo la giovane interprete, destinata di lì a poco a calcare le scene più fastose del San Giovanni Grisostomo (1686) e del San Luca (1687),¹⁴⁴ muoveva già da protagonista i suoi primi passi, a conferma dell'abilità da *talent scout* di Santurini che già con Margherita Salicola¹⁴⁵ aveva dimostrato di avere

lissima e di cantanti, di sene et altre inventioni degne da gran prencipe» (lettera del 17 dicembre 1683 da Venezia alla corte di Mantova, in ASMn, AG, *Carteggio da Venezia*, b. 1578, c. n.n.).

¹³⁹ *Mercuri* del 25 dicembre 1683, in BNM, Cod. It. VI 460 (= 12104), cc. 233r.-234v.: 233v.

¹⁴⁰ Avviso manoscritto dell'11 dicembre 1683, in ASE, MP, b. 3042, cc. 504r.-505v.: 504r. Si tratta del castrato Clementino (notizie su di lui in ROSSELLI 1989, p. 4 e nota), Gian Battista Muzzi detto Speroni (Speroncino) e Ascanio Belli chierico. La cantante profumatamente remunerata di cui non viene specificato il nome potrebbe essere Anna Maria Menarini, o Rosanna Tarquini, o Chiaretta Bianchetti, tutte e tre coinvolte nella seconda produzione stagionale del San Luca, *Publio Elio Pertinace* (Venezia, Francesco Nicolini, 1684, cast a p. 9), che esordì il 22 gennaio 1684 (cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, pp. 164-165). A proposito della Menarini, de Castris racconta un succoso aneddoto: «Piaccia a Dio che noi altri finiamo l'opera in bene; mentre l'altra sera il Serenissimo [di Mantova] non volse far recitare la Menarina, per gelosia d'un caratatore, che è Antonio Canal quale haveva gran intrinsechezza con la suddetta e ci passavano corrispondenze d'affetto; hieri sera poi era in scena, e se non si partiva, nasceva qualche disordine, e non si finiva l'opera; onde Iddio ce la mandi buona» (lettera a Ippolito Bentivoglio, Venezia, 11 dicembre 1683, in MONALDINI 2020, cit., p. 595).

¹⁴¹ «A noi s'è amalata la nostra Romanina quella, che sosteneva tutti noi, onde Dio ce la mandi buona» (lettera di Luca Antonio Predieri alla corte di Mantova, in ASMn, AG, *Carteggio da Venezia*, b. 1578, cc. n.n.).

¹⁴² Cfr. SELFRIDGE-FIELD 1985, pp. 143-145.

¹⁴³ QUADRIO 1744, p. 535. La Riccioni militava «nel gruppo delle virtuose di Mantova» ai primi del Settecento (BESUTTI 1997, pp. 417, 419-420).

¹⁴⁴ Recitò in *Amore innamorato*, rappresentato al San Giovanni Grisostomo dal 19 gennaio 1686 (cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, pp. 173-174), e ne *Il Mauritio*, di scena al San Luca a partire dal 26 dicembre dello stesso anno. Ebbe una carriera intensa fino al primo decennio del Settecento (cfr. SARTORI 1990-1994, *Indici-II. Cantanti*, pp. 556-557, s.v.).

¹⁴⁵ Su questa cantante rivedi infra pp. 54 e 65.

particolare intuito nel procacciarsi le migliori promesse del canto. Stavolta però il destino remava contro di lui: la convalescenza della Riccioni si sarebbe protratta per un mese circa, fino al 18 gennaio, richiedendo certamente un “rimpiazzo” che dové costargli caro. Il povero impresario non poté ottemperare al pagamento completo della cantante, fissato a 550 scudi dal loro contratto del 31 luglio passato. Gliene accordò la metà, provocando la reazione della donna, tanto da essere costretto a rivolgersi al tribunale:

Havendo io Francesco Santurini patuito con la signora Barbara Rizzioni cantatrice di Roma l'esborso di scudi 550 di paulli dieci l'uno per recitare a tutte le prove, e recite di una o più opere del teatro di S. Angelo dell'anno decorso, come da scrittura de' dì 31 luglio 1683, et essendo stata ammalada in mia casa dalli dicembre 1683 sino li 18 gennaro susseguente, con quel gravissimo mio discapito, che è ben noto, insto perciò stante l'accidente sudetto e cose come stano, che dall'Eccellenze Vostre resti terminato, che con l'esborso già da me fatto alla sudetta de' scudi 275 de paulli s'intendi intieramente saldata per le recite dell'anno predetto, et io disobligato dalla scrittura sopra espressa, per quanto sarà opportunamente considerato.¹⁴⁶

Il documento datato 6 novembre 1684 offre, tra i tanti spunti possibili, uno spaccato sociologico interessante. Il fatto che la virtuosa fosse accasata da Santurini, dove aveva trascorso tutta la convalescenza, certifica che la dimora nella parrocchia di Sant'Angelo coabitata con la moglie si prestava a ospitare all'occorrenza uno o più cantanti, consentendo all'impresario di risparmiare sulle loro spese di vitto e alloggio, che in genere risultavano a suo carico.

A questo punto le testimonianze superstiti sulla stagione del Sant'Angelo si concludono, salvo la notizia di una trattativa in corso ingaggiata dal solito Predieri per far venire da Mantova a suonare nella seconda opera un giovanissimo suonatore di tromba (il «putello Trombetta»), cui erano stati promessi trenta ducati più le spese di viaggio e vitto.¹⁴⁷ Nulla sappiamo del

¹⁴⁶ ASVe, GP, *Domande prodotte in causa*, b. 55, reg. a. 1684, c. 117v.

¹⁴⁷ Predieri supplicava il funzionario della corte di Mantova di «chiamare il signor Giosepe Brufaschi, che suona il violino, e dirli che Sua Altezza Serenissima ha concessa licenza al putello Trombetta, già del signor marchese Rizardo, hora del Serenissimo Padrone, di venir a Venezia a suonare nel Teatro del S. Anzolo per la seconda opera, proposto da me; onde Vostra Signoria farà gratia intendersi seco, e dire li si darà per regalo ducati trenta, viaggi, e spese cibarie; gli ho procurato io tal occasione per suo bene. Il Serenissimo stesso darà l'ordine. Mi rimetto mò alla benignità di Vostra Signoria Illustrissima di procurare che tal fatto sia aggiustato, et occorrendo parlarne anche col signor marchese Rizzardo, la supplico farlo et avvisarmi per l'ordinario perché darà poi l'ordine per la venuta» (lettera di Luca Antonio Predieri da Venezia alla corte di Mantova, 18 dicembre 1683, cit.).

carnevale,¹⁴⁸ se non che le cose si misero male per tutti a causa del maltempo:

Sono tre giorni che neviga continuamente [...]. L'opere sono tutte in tanta malora e tutti discapiteranno assai, perché è stata una gran disgrazia quest'anno, essendoci stati gl'interrompimenti di Pantalone, mal de musici, giacci, feste, neve, con centomila altri diavoli.¹⁴⁹

Questi sono tempi scomunicati, [...] mentre neviga assai [...]. Qui non v'è altro di nuovo se non che li teatri sono tutti in malora, e S. Luca ci perderà 8 mila ducati, onde Vostra Eccellenza veda che negozio è questo.¹⁵⁰

Resta, su questa travagliata stagione teatrale, la viva testimonianza di Predieri, che nella citata lettera del 18 dicembre alla corte di Mantova riaprive la polemica, personale ma probabile riflesso di un malumore collettivo, sull'episodio mal digerito del *Falaride*: «Mando l'opera di S. Giovanni Grisostimo riuscita hieri sera nella prima recita ottimamente bene, ma assai assai più lasciva, che non era la nostra, insomma il pesce grosso mangia il piccolo».¹⁵¹

Le recriminazioni di Predieri su *Licinio imperatore*,¹⁵² su libretto di Matteo Noris e musica di Carlo Pallavicino,¹⁵³ non erano del tutto prive di fondamento. Come *Falaride*, l'eponimo protagonista del dramma è un regnante, per usare le parole del poeta nell'*Argomento*, «crudelissimo di natura, disonesto, libidinoso e vano, pieno di sensualità, e cupidigia, ignorantissimo, e senza dottrina veruna».¹⁵⁴ La sua morale e la sua condotta sono una parodia di tutto quello che dovrebbe essere la figura di un governante. Il suo ingresso in scena avviene attorniato da donne in un effluvio di rose a mollo in un bacile,¹⁵⁵ che lo qualificano immediatamente nella sua condizione di lussurioso.

Tuttavia, al di là della lettura del libretto, bisognerebbe capire cosa Predieri e gli spettatori del tempo davvero videro, ossia come il dramma prese forma

¹⁴⁸ *L'incoronazione di Dario*, su musica e poesia attribuite rispettivamente a Domenico Freschi e Adriano Morselli, debuttò al Sant'Angelo il 4 gennaio 1684 (cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, p. 163).

¹⁴⁹ Lettera di Francesco de Castris a Ippolito Bentivoglio, Venezia, 2 febbraio 1684 (MONALDINI 2020, p. 604).

¹⁵⁰ Lettera di Francesco de Castris a Ippolito Bentivoglio, Venezia, 9 febbraio 1684 (ivi, p. 605).

¹⁵¹ Rivedi infra p. 76, nota 141.

¹⁵² Su quest'opera cfr. ROSA SALVA 2006-2007.

¹⁵³ Sul poeta e sul musicista cfr. rispettivamente BADOLATO 2013 e GARAVAGLIA 2014.

¹⁵⁴ *Licinio imperatore*, Venezia, Francesco Niccolini, 1984, p. 6.

¹⁵⁵ Cfr. ivi, atto I, scena IV.

sulla scena. Nell'atto secondo, scena decima, il vecchio Sabino e Giunio, figlio di Licinio, tornano senza abiti dal protagonista del dramma fingendosi naufraghi:¹⁵⁶ come fu resa, ad esempio, la nudità maschile? E più in generale, in che modo le didascalie e i versi inchiostrati sulla pagina si trasformavano in gesti e azioni in palcoscenico? Nel caso specifico di Licinio: quali espedienti recitativi erano adottati per restituire plasticamente gli atteggiamenti dissoluti dell'imperatore lussurioso? Le testimonianze di chi assistette allo spettacolo, pur nella loro soggettività, diventano in tal senso decisive.

Del resto, che il San Giovanni Grisostomo godesse di un trattamento di riguardo rispetto al Sant'Angelo è un sospetto più che legittimo. Molti indizi lasciano intendere che gli organi politici e giudiziari chiudessero spesso e volentieri un occhio rispetto ai traffici teatrali più o meno leciti dei potenti signori di Santa Maria Formosa.¹⁵⁷ Il fatto che il poeta del *Licinio* Matteo Noris, autore di molti drammi per i teatri Grimani, capitolasse sotto la scure della censura soltanto una volta affacciatosi al Sant'Angelo fa pensare che Predieri, tutto sommato, non avesse torto a evocare la saggezza popolare: «il pesce grosso mangia il piccolo».¹⁵⁸

4. IL CASO DI VITTORIA TARQUINI

L'anno seguente Santurini adottò la strategia già sperimentata nella stagione 1683-1684: far uscire per prima la sua produzione d'autunno giocando d'anticipo sul calendario degli altri teatri d'opera. In questo modo l'unica concorrenza che potesse impensierirlo era quella delle sale da commedia:

La sera poi di detto giorno¹⁵⁹ fu dato principio nel teatro di S. Angelo alla recita dell'opera musicale intitolata *L'amante fortunato per forza*, la quale viene molto

¹⁵⁶ Giunio, presentandosi insieme a Sabino di fronte all'imperatore, così lo supplica: «stimolato / Dal pentimento di mie colpe, venni / A te *nudo*, e piangente / Suplice, e penitente» (ivi, p. 52; mio il corsivo).

¹⁵⁷ Le menzionate ricerche di Ilaria Contesotto si stanno proficuamente muovendo in questa direzione.

¹⁵⁸ Va precisato che i drammaturghi medesimi nutrivano verso i teatri più blasonati uno spirito reverenziale che li portava a regolare la propria materia poetica con studiate accortezze, a dispetto della maggiore libertà espressiva sperimentabile nei teatri minori. Così si esprimeva lo stesso Morselli nell'avvertenza al lettore del *Pirro e Demetrio*, dato al San Giovanni Grisostomo nel carnevale del 1690: «Questo drama è tutto amoroso, ma gl'amori sono tutti onesti ed adornati di qualche azione eroica per adattarsi alla dignità del teatro ed al genio nobile de' spettatori» (*Pirro e Demetrio*, Venezia, Francesco Niccolini, 1690, pp. 9-10: 9).

¹⁵⁹ Si tratta del 29 novembre 1684.

gradita, massime perché fin hora non vi è, oltre le comedie, altro divertimento in teatro di maggior rimarco; parendo, che sino alli 10 corrente non comincerà il teatro Vendramino di S. Salvatore a far facende; né si sente peraltro cosa di preciso del quale si habbi ad aprire il famoso de' Grimani a S. Gio: Chrisostomo; come né pure quello de' medesimi a Santi Giovanni e Paolo.¹⁶⁰

Quella de *L'amante fortunato per forza*, su libretto di Pietro d'Averara e musica di Giovanni Varischino, fu per il Sant'Angelo una corsa in solitaria che durò fino al 12 dicembre 1684, quando il Consiglio dei Dieci dichiarò sospese le recite a causa dell'aggravarsi della situazione politica internazionale.¹⁶¹ L'infuriare della guerra di Morea contro il sultano aveva indotto le autorità della Serenissima a mettere in atto misure di ridimensionamento del lusso e precetti di penitenza «per implorare l'assistenza divina contra il commun nemico».¹⁶² Sicché San Luca, San Giovanni Grisostomo e Santi Giovanni e Paolo erano rimasti al palo, in attesa di aprire finalmente le loro porte al pubblico in carnevale.

Il giorno di Santo Stefano, o poco di seguito, tutti i principali teatri cittadini furono pronti all'appuntamento, tranne il maggiore teatro Grimani «a causa d'un soprano indisposto che gli tiene in apprensione se non guarisce».¹⁶³ Non è certo se il Sant'Angelo ripartì con la ripresa de *L'amante* o se mise in produzione la riproposizione del *Dario*, versione modificata de *L'incoronazione di Dario* fatta rappresentare nel carnevale precedente.¹⁶⁴ Fatto sta che, nei giorni successivi, l'opera di Santurini era "a terra". Lo rileva un testimone d'eccezione, Matteo Salicola, padre delle cantanti Margherita e Angela, quest'ultima in forze al teatro di Santi Giovanni e Paolo. Vale la pena riportare per intero la lettera di pugno dell'apprensivo genitore:

¹⁶⁰ L'avviso manoscritto, datato 2 dicembre 1684, è conservato in ASF, MP, b. 3042, cc. 924r.-925v.: 924v.

¹⁶¹ Cfr. la lettera di Matteo del Teglia al granduca di Toscana, Venezia, 13 dicembre 1684, in ASF, MP, b. 3043, cc. 934r.-936r.: 934v.

¹⁶² *Avviso* da Venezia del 16 dicembre 1684, in ASF, MP, b. 3042, cc. 942r.-943v.: 943r.

¹⁶³ Lettera di Matteo del Teglia al granduca di Toscana, Venezia, 10 gennaio 1685, in ASF, MP, b. 3042, cc. 5r.-6v.: 5v.

¹⁶⁴ SELFRIDGE-FIELD 2007 (p. 167) data ipoteticamente la "prima" del *Dario* di Domenico Freschi e Adriano Morselli al 7 gennaio 1685. *L'incoronazione di Dario* aveva debuttato il 4 gennaio dell'anno precedente (cfr. *ivi*, p. 163).

Circa poi il ragualio delle opere che si fano li aporto l'avisò che l'opera di S. Luca¹⁶⁵ non piace niente, a segno che in 4 recite si sono ridoti a recitare con 50 boletini, onde si dano al gran diavolo, né quelli musici per esere tuti cima di virtuosi non la posano intendere in niun modo, la musicha del Gobbo non è piaciuta niente poichè il drama non valle un fanfano, sene brutissime onde stano freschi, freshi, S. Angiolo è in tera affatto. Hor veniamo a S. Giovanni e Pavolo dicendoli che l'opera¹⁶⁶ à incontrato a segno talle che dicono di non haver vista la più bella, e benchè li musici siano inferiori di quelli di S. Luca et altri teatri, et in particolare l'Angiolina mia figlia à fatto un scopio così grande che tuta la nobiltà si fano gran meraviglia e come la vedano a usire si forma un silentio così grande che pare essere in chiesa, si per la voce che assai li piace come per l'atione, che quando ha finito una arieta si sente un'aplausò universale, signor marchese li scrivo la pura verità, né ardirei per tuto l'oro del mondo di dire a Vostra Eccellenza una bugia e poi ne sentirà le vive relationi da altri. La Buffagnota piace ancor lei, et à i suoi aplausi, la nostra Gobba per la figura belissima che fa in sena ne aporta un aplausò bellissimo, tuti li huomini fano la sua parte e li ascoltano volentieri, le sene sono meravigliose fate dal signor Gasparo ingenero di S. Giovanni e Pavolo cioè il Mauri,¹⁶⁷ l'opera è del Aurelio Aurelli, la musica è del signor Carlo Palavicini che in vero è una cosa di paradiso, sì che tuta l'odienza la S. Giovanni e Pavolo esendo senpre pieno il teatro, se quelli di S. Luca dicono quatro cose lo lasio considerare a Vostra Eccellenza e poi dicono che la Gobba di San Giovanni e Pavolo dà al Gobbo di S. Lucha onde si sentono le più belle cose del mondo, l'opera di S. Moise¹⁶⁸ non è per anche conposta in giostra, che quando l'avrò sentita ne porterò il ragualio a Vostra Eccellenza. Quella di S. Gio. Grisostamo sono dietro alle prove:¹⁶⁹ al mio parere vol essere una superbisima opera ma non dico 4 sin tanto che non la vedo nel sacho, come si sol dire per tritto proverbio. So che stiamo malle a suprani: S. Martino si fatto cavar sangue 2 volte per ricoperare la voce che l'ha perduta, se non giova il sangue signor marchese mio signore e patrone la vedo ingarbuliata. Questa è la prima pasquinata fatta a San Lucha. Donne piccole, huomini grandi, teatro de stochi, poesia di Zago,¹⁷⁰ musicha di Gobbo¹⁷¹ e protizione di sanguinazi e cospetoni. Seconda pasquinata alli

¹⁶⁵ *Ariberto, e Flavio, Regi de Longobardi* di Carlo Ambrogio Lonati (musica) e Rinaldo Cialli (poesia), opera che aveva debuttato al San Luca il 26 dicembre 1684 (cfr. *ivi*, p. 166).

¹⁶⁶ *Massimo Puppino* di Carlo Pallavicino e Aurelio Aurelli, il cui esordio al Santi Giovanni e Paolo è datato 4 gennaio 1685 (cfr. *ivi*, pp. 166-167).

¹⁶⁷ Si tratta di Gasparo Mauro, celebre scenografo più volte incontrato in questa trattazione (cfr. *infra* in partic. pp. 21-24).

¹⁶⁸ *Rodoaldo re d'Italia* di Domenico Gabrielli (musica) e Tomaso Stanzani (poesia) sarebbe andata in scena al San Moisè a partire dal 10 gennaio 1685 (cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, p. 167).

¹⁶⁹ *Penelope la casta* di Carlo Pallavicino (musica) e Matteo Noris (poesia) avrebbe debuttato il 28 gennaio 1685 (cfr. *ivi*, pp. 167-168).

¹⁷⁰ L'autore del dramma era Rinaldo Cialli, di cui Zago era evidentemente il soprannome.

¹⁷¹ Si tratta di Carlo Ambrogio Lonati detto il Gobbo, su cui cfr. *infra* p. 82, nota 174.

4 teatri. S. Luca combatte perché vi è un combattimento, S. Giovanni e Pavolo ferise perché Masimino ven fuori ferito, S. Angiolo è morto, perché non vi era niuno, S. Giovanni Grisostamo li sepelisce perché fano il funerale d'Ulise creduto morto.¹⁷²

Il documento è uno spaccato vivissimo della competizione teatrale di quel carnevale. Occorre tener conto, nel valutare la fonte, che Matteo Salicola era chiaramente di parte: a fronte dell'irresistibile debutto di «l'Angiolina *sua* figlia» nel *Massimo Puppiano* («à fatto scopio così grande»), il suo resoconto sull'*Ariberto, e Flavio, Regi de Longobardi* del rivale San Luca va forse ridimensionato nella sua severità, anche considerato quanto dichiaravano i *Mercuri*: «Martedì sera fu principata nel teatro di S. Luca l'opera musicale intitolata *Ariberto Flavio*, quale è riuscita di universale sodisfattione, tanto per le voci squisite quanto per la compositione, et altr'operationi tutte perfette».¹⁷³

Purtroppo non sappiamo chi fece parte del cast dell'opera intonata da Carlo Ambrogio Lonati alias il «Gobbo», violinista, cantante e compositore protetto da Cristina di Svezia a Roma.¹⁷⁴ Salicola ammette che, sulla carta, i virtuosi dell'*Ariberto* erano superiori a quelli del *Massimo*, dove accanto alla figlia si esibivano Isabetta Buffagnotti e una certa «Gobba» cantante che con la sua «figura belisima» dava del filo da torcere alla concorrenza.

In questa battaglia all'ultimo bollettino venduto il Sant'Angelo sembrava tagliato fuori. Era pressoché «morto», come recitava la «pasquinata alli quattro teatri» che circolava tra i canali e le calli di Venezia. Non è improbabile che, schiacciata dalla concorrenza, la sala di Santurini avesse pochissimo, se non proprio «niuno», concorso. Spesso le filastrocche salaci che accompagnavano il mondo musicale veneziano, prodromi di una tradizione satirica destinata a esplodere nel secolo successivo, contenevano al loro fondo inequivocabili, taglienti verità.¹⁷⁵

¹⁷² Lettera di Matteo Salicola a Ippolito Bentivoglio, Venezia, 6 gennaio 1685 (MONALDINI 2020, pp. 620-621).

¹⁷³ *Mercuri* del 30 dicembre 1684, in BNM, Cod. It. VI 461 (= 12105), cc. 208r.-209v.: 208r.

¹⁷⁴ Lonati, impiegato a Roma al servizio di Cristina di Svezia a partire dal 1673, era noto come «il Gobbo della regina» (cfr. DUBOWY 2005). Su Cristina di Svezia cfr. in particolare *Cristina di Svezia e la musica* 1998.

¹⁷⁵ È noto che già nel 1679 l'*Ermelinda* su poesia del patrizio Marco Morosini e musica attribuita a Carlo Fedeli, rappresentata nell'autunno di quell'anno al teatro di Cannaregio, era stata un tale insuccesso da indurre qualche penna burlona a far circolare versi satirici su quel bersaglio specifico (cfr. A. Groppo, *Catalogo purgatissimo di tutti li drammi per musica recitatasi ne' teatri di Venezia dall'anno MDCXXXVII sin oggi*, ms, in BNM, Cod. It. VII 2326 [= 8263], c. 92). La satira teatrale avrebbe avuto un punto di riferimento imprescindibile nel

Così Santurini, preso atto dei magri incassi, era costretto a mettere in cantiere una nuova produzione. La terza opera della stagione fu *Teseo tra le rivali* della fidata coppia Aurelio Aureli e Domenico Freschi, il cui ciclo di recite ebbe inizio il 4 febbraio 1685.¹⁷⁶ Al solito non sono noti gli interpreti dell'opera. Aureli, che nel libretto scherzava sulla «stravaganza» di essere «medesimo autore in due teatri diversi»,¹⁷⁷ faceva rispetto al cast questa dichiarazione degna di nota:

S'è andato divisando di formarti un soggetto con sei donne, pensando in tal guisa d'incontrar forte più facilmente il tuo genio; ma perché la quantità de' teatri quest'anno in Venetia ne tengono molte occupate, e le migliori, s'ha stimato meglio il ridurle a cinque sole, che compire il numero di sei con qualcuna, che t'havesse poco gradito.¹⁷⁸

Grazie a una serie di carte d'archivio conosciamo il nome di almeno una delle cinque cantanti che interpretarono le “rivali” schernite da Teseo: Vittoria Tarquini.¹⁷⁹ La futura amante di Händel¹⁸⁰ aveva allora appena quattordici anni. Perciò quello al Sant'Angelo era il suo debutto assoluto. Al solito Santurini aveva visto lungo: dopo i lanci di Salicola e Riccioni, un altro astro del canto nasceva sulle scene del Sant'Angelo ben prima di spiccare il volo sulle tavole dei teatri Grimani e poi, con il soprannome di «La Bombace» o «La Bambagia», di entrare nella pregiatissima scuderia di Ferdinando de' Medici, gran principe di Toscana.¹⁸¹

Sotto la tutela vigilante del padre Andrea, la cantante dimostrava già tutto il suo caratterino, rifiutando la parte di una nuova opera assegnatale da Santurini e disertando la recita del giovedì grasso:

pamphlet *Il teatro alla moda* di Benedetto Marcello, uscito anonimo nel 1720 per l'editore “fantasma” Pinelli (cfr. MARCELLO 2015).

¹⁷⁶ Cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, p. 169.

¹⁷⁷ *A chi legge*, in *Teseo tra le rivali*, Venezia, Francesco Nicolini, 1985, pp. 7-8: 7. «Nel famoso Teatro Grimano a Santi Giovanni e Paolo ho procurato di fare il meglio ch'ho saputo per quanto ricerca la maestà di quel nobile teatro. In questo del Santorini a S. Angelo ho studiato di comporre un drama appropriato al medesimo».

¹⁷⁸ Ivi, pp. 7-8.

¹⁷⁹ Sulla cantante veneziana, cfr. GLIXON 2016 e GLIXON 2019.

¹⁸⁰ Cfr. *George Frideric Handel* 2014, p. 182.

¹⁸¹ Fu Giunia nell'*Orazio* dato al San Giovanni Grisostomo nel carnevale 1688 (cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, pp. 184-185). Sul periodo fiorentino, cfr. LORA 2016, passim, e SPINELLI 2020, passim.

Dalla stravagante rissoluzione improvvisamente presa da voi domino Andrea Tarquinio, di far che habbia ruscato di venir a recitar la signora Vittoria vostra figliola heri sera di Giovedì Grasso, che vuol dire una delle più importanti recite di tutta questa stagione, è derivato a me Francesco Santorini danno, et pregiudizio di molto rilievo, oltre che col haver precedentemente negato di voler riccver altra parte in opera, che s'era dissegnato di poner in scena, m'è pure risultato altro nocumento al mio interesse. Queste forme impropriamente praticate contro il chiaro tenor de' nostri patti, et il pretesto d'haverle usate per professare cautioni, sono inventioni, et stravaganze, che non saranno mai da giusto giudice tollerate, et perciò all'indennità delle mie ragioni protesto a voi domino Andrea suddetto d'ogni mio danno, et interesse così patito.¹⁸²

In realtà padre e figlia qualche ragione dovevano averla, visto che il 15 luglio 1685 Santurini si vedeva costretto a dichiararsi «real debitor al signor Andrea Tarquinio di doble 90 da lire 27 l'una per le recite fate l'anno 1684 da Vitoria sua figliuola nel teatro di S. Angelo». Evidentemente a corto di quattrini, l'impresario si impegnava a saldare il suo debito «dentro il mese di novembre prossimo venturo senza alcun ritardo».¹⁸³ Ma, come sempre più spesso gli succedeva, non poté o volle tener fede alla promessa. Scaduti i termini il padre di Vittoria perse la pazienza e si rivolse alla magistratura per rivendicare quanto gli era dovuto. Il 4 dicembre, con una «sentenza a legge», i giudici gli diedero ragione.¹⁸⁴

Ma la questione era ben lungi dall'essere risolta. Quell'anno Santurini abbandonava il teatro per circa un quindicennio, periodo in cui spariscono pressoché le notizie sul suo conto. Alle soglie del nuovo secolo l'impresario si ripresentava ai compatroni con l'intenzione di riprendersi il «suo» teatro. Lì rimase per un nuovo biennio, collezionando altre beghe giudiziarie. A queste dovette sommarsi anche il vecchio conto aperto con Andrea Tarquini. In quegli anni l'uomo aveva certamente perso le tracce del suo debitore. Non appena questi ricomparve agli onori delle cronache ripartì all'attacco. Il 20 novembre 1701 Tarquini richiese il sequestro di tutto il ricavato delle recite che Giovan Battista Raisoni, agente del Sant'Angelo, avrebbe maneggiato per conto dell'impresario.¹⁸⁵ Il 18 febbraio

¹⁸² ASVe, NA, b. 6114, c. 2r., 2 marzo 1685. Probabilmente a partire da questo documento Remo Giazotto ha fantasticato su un presunto oltraggio «dinanzi a San Marco, al passeggio del mattino», di Vittoria Traquini per mano di «due sconosciuti che poi risultarono essere emissari del Santurini» (GIAZOTTO 1965, pp. 31 e 286 nota). Ma i documenti in questione risultano irreperibili.

¹⁸³ ASVe, *Giudici del mobile, Sentenze, Sentenze a legge*, b. 597, cc. 132v.-133v., sub 4 dicembre 1685.

¹⁸⁴ Cfr. *ibid.*

¹⁸⁵ Cfr. ASVe, GE, *Interdetti*, b. 237, c. 181v.

1704 ottenne di far interdire «nelle mani del Nobil Homo sier Vettor Grimani Callerghi tutti li affitti corsi e che correranno del palcho per lui tenuto ad'affitto nel teatro di S. Angelo a pepian n. 27 di ragion per le recite aspetanti a domino Francesco Santurini». ¹⁸⁶ In quest'ultimo mandato di sequestro si faceva esplicito riferimento alla sentenza a legge del 4 dicembre 1685, evidentemente mai fatta rispettare. ¹⁸⁷

Quel 1685 doveva essere stato un anno tutt'altro che facile per Andrea Tarquini. Un fatto ben più grave era destinato a scuoterlo nel profondo: lo stupro della figlia. La notizia ci viene dalle filze criminali del Consiglio dei dieci, che registrano in data 4 maggio la denuncia sporta dall'uomo «concernente il rapto di Vittoria sua figliuola». ¹⁸⁸

Il rapimento di una fanciulla poteva avvenire per vari fini, «ad oggetto di corromperla, di sposarla, o di farle contrarre qualche altro impegno». ¹⁸⁹ La carta non offre specifiche al riguardo, nonché presenta parti cifrate e omette il nome dell'autore del crimine, probabilmente qualche patrizio in vista che si voleva tutelare. Tuttavia informa che il caso era stato rimesso agli Esecutori contro la bestemmia, magistratura specializzata nelle deflorazioni: ¹⁹⁰ un particolare che non lascia adito a dubbi sulla natura del misfatto.

¹⁸⁶ ASVe, GE, *Interdetti*, b. 239, c. 180r.

¹⁸⁷ Probabilmente il poveruomo non avrebbe mai visto indietro i suoi crediti, dato che di lì a poco (16 marzo 1705) trovò la morte (GLIXON 2016, p. 403 nota).

¹⁸⁸ «Che la scrittura hora letta presentata al tribunal de' Capi da Andrea Tarquini concernente il rapto di Vittoria sua figliuola, sia accettata per proseguirsi a gl'effetti di giustizia etc. [...]. Che la scrittura sopraddetta sia rimessa a gli Essecutori contro la Biastema, perché col rito del loro Magistrato amministrino ragion, e giustizia etc.» (ASVe, *Consiglio di dieci, Deliberazioni, Criminali, Filze*, b. 117, c. n.n.). Il documento è stato reso noto da GLIXON 2016, p. 403).

¹⁸⁹ «Questo delitto si commette levando una figliuola, una femmina, o una vedova dalla casa del padre, di suo marito, dalla sua propria, o da quella del suo tutore, o curatore, od anche da qualunque altro luogo, ovvero togliendo una religiosa dal suo convento. È pure un ratto il togliere un minore o un figliuolo di famiglia, e sottrarlo dalla podestà del padre o della madre, del tutore o curatore, per fare che contragga matrimonio, senza saputa e senza il consenso di quelli, ai quali è soggetto» (FERRO 1845-1847, vol. II, pp. 588-591: 588, s.v. "ratto").

¹⁹⁰ «Le nostre leggi sono rigorosissime in tal materia, ed a difesa dell'onor virginale delle donne, sforzate o rapite, pronunziarono pene rigorosissime. Provvedono per altro esse leggi contro le accuse di donne ree, disponendo che il magistrato alla bestemmia, al quale è commessa la cognizione di tal delitto, non abbia ad accettar querele, se non di donne che per violenza, con promessa di matrimonio, con suggestione o con frode fossero state violate» (ivi, p. 591). Inoltre: «Il Magistrato degli Esecutori contro la bestemmia, è quello cui spetta la materia delle deflorazioni, che riceve denunce e querele, procedendo con formazione di processo, e rilasciando ordini di retenzione contro i delinquenti» (ivi, vol. I, pp. 558-560: 560, s.v. "deflorazione"). Purtroppo non è stato possibile reperire il processo nel fondo degli Esecutori contro la bestemmia all'ASVe in quanto quest'ultimo risulta depauperato.

La violenza carnale era stata subita da Vittoria Tarquini poco dopo il suo debutto sulle scene teatrali. Evidentemente il potere seduttivo della quattordicenne appena affacciatasi sui palcoscenici cittadini aveva acceso la fantasia di qualche ammiratore senza scrupoli tra i tanti nobiluomini che frequentavano il Sant'Angelo. L'episodio va ricondotto a una mentalità che, radicata nei secoli, associava le cantanti-attrici alle prostitute,¹⁹¹ alimentando comportamenti estremi che arrivavano perfino, come in questo caso, al vero e proprio crimine.

5. UN ALTRO EPISODIO DI CENSURA: *IL DEMONE AMANTE*

A poco più di due anni dall'episodio del *Falaride*¹⁹² la macchina del Sant'Angelo incappò di nuovo nella morsa della censura. Il 3 gennaio 1686 debuttava *Il Demone amante, ovvero Giugurta*, su libretto di Matteo Noris e musica attribuita a Carlo Francesco Pollarolo, editore ancora Niccolini.¹⁹³ Pochi giorni dopo la *première*, le autorità fecero sospendere il ciclo di recite. Il dramma passò prima al setaccio degli Esecutori contro la bestemmia, poi sotto esame del Sant'Uffizio.¹⁹⁴ In breve tempo il libretto uscì in una seconda edizione, con il titolo mutato: non più *Il Demone amante* bensì solo *Il Giugurta*,¹⁹⁵ con un voluto slittamento del fulcro tematico dall'entità inferica, motivo di scandalo, alla dimensione del protagonista eponimo. La nuova versione a stampa contiene l'*imprimatur* dell'inquisitore Rovetta,¹⁹⁶ che certifica l'azione della Chiesa nel procedimento repressivo contro il nuovo dramma prodotto da Santurini.

¹⁹¹ Cfr. FERRONE 2014, pp. 40-41.

¹⁹² Rileggi infra il paragrafo *La proroga: "Falaride" censurato*.

¹⁹³ *Il Demone amante, ovvero Giugurta*, Venezia, Francesco Nicolini, 1686, 84 pp. (consultato nella copia conservata alla Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, *Racc. Dramm. Corniani Algarotti* 743). Per un ulteriore approfondimento di questo episodio rinvio alle citate ricerche in corso di Ilaria Contesotto e alla sua relazione *Un caso di censura nei libretti d'opera: "Il demone amante" di Matteo Noris (1686)*, presentata al XXIII Colloquio di Musicologia del «Saggiatore Musicale» (Bologna, 17-19 novembre 2019). Su Pollarolo cfr. BIZZARINI 2015.

¹⁹⁴ Il tribunale ecclesiastico fu coinvolto a causa della piega ereticale dei temi affrontati (vedi infra p. seguente). Sul Sant'Uffizio cfr. almeno VERONESE 2017 (con bibliografia).

¹⁹⁵ *Il Giugurta*, Venezia, Francesco Nicolini, 1686, 71 pp. (consultato nella copia conservata alla Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, *Racc. Dramm. Corniani Algarotti* 522).

¹⁹⁶ L'*imprimatur* figura in fondo al libretto nelle carte di guardia.

In effetti, la materia elaborata da Noris è un concentrato di tematiche sul filo dell'eresia il cui trattamento era di competenza del cosiddetto "misto foro", ossia dell'azione congiunta dei tribunali secolare ed ecclesiastico.¹⁹⁷ Protagonista del dramma è un demone, o meglio quello che la fanciulla Efigenia crede essere tale, essendo in realtà il cavaliere Aderbale travestito per burla da creatura ultramondana su suggerimento di una nutrice in vena di scherzi. L'equivoco giocoso dà luogo a una serie di "improprietà" che riguardano la fede: invocazioni e adorazioni demoniache (sia pure in chiave parodica),¹⁹⁸ passioni erotiche per il "maligno",¹⁹⁹ riti e formulari ambiguamente confinanti con l'ufficio cattolico,²⁰⁰ esorcismi ad opera di sacerdoti che finiscono insultati e schiaffeggiati.²⁰¹ Una materia tanto più infida dal momento che il demone, nonostante i tentativi di contestualizzazione, presenta tratti ascrivibili più al diavolo cristiano che non agli dèi pagani («fu in Cielo / di beltà pari al nume», «discese a dominar l'Inferno»²⁰²).

Insomma, ce n'era abbastanza non solo per richiamare l'attenzione delle autorità di competenza ma, secondo l'agente mantovano Lorenzo Zanchi, per urtare la sensibilità di quanti assisterono alla prima rappresentazione:

Giovedì [3 gennaio] entrò in scena l'opera di S. Angelo quale reussi cossì ingratta all'udienza che poco meno non si solevasse l'udienza contro le molte improprietà della medesima; né si leva perciò il merito di alcun delli cantanti, che fecero compitamente la parte sua.²⁰³

In men che non si dica la magistratura aveva messo i sigilli al teatro di Santurini:

Dal zelo di questo Governo fu fatta sospendere la recita del teatro di Sant'Angelo che veniva intitolata *Il Diavolo innamorato* [sic] dove si rapresentavano azzioni che rendevano scandolo notabile alla cattolica religione, e si sono fatte esattissime perquisitioni per castigare severamente gli attori, alcuni de' quali si ritirarono.²⁰⁴

¹⁹⁷ Contrapposto al "foro ordinario" (cfr. VERONESE 2017, pp. 41-72). Matteo Noris era anche l'autore di *Licinio imperatore* su cui Predieri ebbe da recriminare (cfr. infra pp. 78-79).

¹⁹⁸ Rispettivamente nelle scene IX-XI e XIII, XVIII dell'atto I.

¹⁹⁹ Atto I, scena XII.

²⁰⁰ Atto II, scena XVI-XVII; atto III, scena V.

²⁰¹ Atto II, scena XVI. Il personaggio del Sacerdote, autore dell'esorcismo, viene sostituito da quello del Ministro e la sua parte del tutto ridimensionata.

²⁰² Atto I, scena III (pp. 17-18).

²⁰³ Lettera di Lorenzo Zanchi alla corte di Mantova, Venezia, 5 gennaio 1685 m.v. (= 1686), in ASMn, AG, *Carteggio da Venezia*, b. 1581, c. n.n.

²⁰⁴ *Mercuri* del 12 gennaio 1686, in BNM, Cod. It. VI 463 (= 12107), cc. 108r.-109v.:

Nondimeno, l'uscita immediata della nuova edizione del libretto sempre per Niccolini, con l'attestazione di "fede" datata 11 gennaio,²⁰⁵ aveva consentito la rapida ripresa delle recite, a conferma della volontà delle autorità governative veneziane di assicurare, per quanto possibile, il normale svolgimento dei divertimenti carnevaleschi, preservando l'ordine pubblico.

Quali furono le conseguenze effettive di questo incidente non sappiamo. Secondo l'anonimo estensore dei *Mercuri*, gli «attori» furono inquisiti e dichiarati colpevoli. Pagavano il prezzo di aver pronunciato parole blasfeme e interpretato «azzioni» motivo di «scandolo», delle quali erano ritenuti, evidentemente, responsabili o corresponsabili sul piano giuridico. Per questa ragione, a seguito delle «perquisitioni», alcuni di essi avevano deciso di abbandonare il teatro.

La cosa poté essere rimediata, stando a una lettera di Giovanni Francesco Gemelli Careri del 28 gennaio al consigliere Amato Danio in cui lo scrivente raccontava di aver «udito rappresentare per eccellenza il *Giugurta re de' Numidi*».²⁰⁶ Una testimonianza che sembrava riconoscere in primo luogo la qualità a tutto tondo del cast. In quest'opera più che mai le abilità degli interpreti dovevano fondarsi non solo sulle doti vocali, ma anche sulle risorse recitative: la ricchezza delle "note di regia" nel libretto indica in gran parte e con buona approssimazione i movimenti degli attori sulla scena.²⁰⁷

Le doti interpretative dei cantanti sono un elemento chiave per comprendere l'impatto che l'opera, nella sua prima versione soprattutto, ebbe sul pubblico. Pensiamo alla scena dell'esorcismo,²⁰⁸ decurtata *ex abrupto* nel *Giugurta*. Alcune azioni dei personaggi che ne sono i protagonisti sono esplicitate dalle didascalie: il Sacerdote che «tocca con la verga Efigenia» comandando al demone di uscire dal suo corpo; la donna che «guardatolo un poco con ira lo minaccia col capo poi camina sdegnata»; lui che «vuol batterla con la verga» ed «ella glela toglie di mano»; infine la stessa Efigenia che «dà uno schiafo al Sacerdote» ed «entra ridendo». Altre azioni sono solo intuibili dalla lettura dei versi e dalle contingenze: quando il ministro di Dio impone il suo bastone sulla finta indemoniata e pronuncia il formulario di rito si può

108r. Si noti come il titolo dell'opera non sia riportato esattamente bensì parafrasato, denotando lo scarso rigore da parte dell'estensore nel dare la notizia.

²⁰⁵ Rivedi infra p. 86, nota 196.

²⁰⁶ GEMELLI CARERI 1719, p. 20.

²⁰⁷ Si guardi, in particolare, alla scena X dell'atto I, alle scene III e IV dell'atto II e alle scene II e V dell'atto III.

²⁰⁸ Atto II, scena XVI.

facilmente ipotizzare la reazione di ripulsa fisica dell'interprete femminile; analogamente la battuta dell'esorcista «Spirto più ostinato / Io non intesi mai» lascia supporre una dialettica di opposizione prossemica dei due attori sul palcoscenico.

In generale, al di là di qualsiasi analisi del libretto, il caso studio dimostra come il dramma vada soprattutto pensato in azione. Per quanti sforzi possiamo fare, le nostre ricostruzioni si scontrano inevitabilmente con il carattere effimero di un evento che possiamo solo immaginare.

III.

L'ultimo sipario (1707-1708)

Nella primavera del 1706, nonostante gli acciacchi degli anni e la sopravvenuta cecità, Santurini decise di calarsi per l'ultima volta da vecchio leone nell'arena dei teatri veneziani.¹ Le ragioni, più che banalmente affettive, dovevano essere economiche. Già il 29 giugno 1704 aveva dichiarato il suo stato di indigenza in una "stragiudiziale" indirizzata ai compatroni del Sant'Angelo: «ora, che pressato da una estrema povertà, e carico di molti anni poco più mi resta da vivere, mi trovo in necessità di procurare il mio sollievo, ed il conseguimento de' miei crediti».² La volontà di recuperare quanto gli era dovuto e, insieme, lo spirito di inguaribile giocatore d'azzardo dovevano averlo convinto a rimettersi in pista nel teatro che amorevolmente aveva costruito, ampliato, diretto per tanti anni, e che di certo rappresentava, nonostante i tanti dispiaceri, quanto di più caro gli rimanesse.

Il suo nuovo contratto di affitto fu controfirmato con scrittura privata il 29 maggio 1706.³ Tuttavia, come già accaduto in passato, alcuni compatroni erano rimasti esclusi dalla sottoscrizione del documento o perlomeno non avevano aderito alla risoluzione collegiale. Evidentemente le tante battaglie legali che da anni mettevano le rispettive casate le une contro le altre⁴ avevano finito per incrinare la tenuta del consorzio, sempre più frazionato al suo interno per la dispersione delle quote di proprietà nel passaggio ai numerosi eredi.

¹ La sua attività di impresario al Sant'Angelo era ricominciata a inizio secolo. Santurini aveva preso in gestione il teatro nelle stagioni 1700-1701, 1701-1702 e 1703-1704 (durante quest'ultima era a fianco del suo protettore Tomaso Malipiero). Quanto all'anno teatrale 1702-1703, non fu lui l'impresario ma Giovanni Orsatto: a Santurini spetta il rifacimento di «otto palchi novi nel proscenio», dei quali avrebbe percepito gli affitti in base a precisi accordi (ASVe, NA, b. 1450, n. 51).

² ASVe, NA, b. 4025, fasc. a. 1704, cc. n.n.

³ Cfr. ASVe, NA, b. 4026, fasc. a. 1706, c. n.n., sub 12 gennaio 1707.

⁴ Nei registri dei notai veneziani Fratina o Generini si trovano decine e decine di beghe legali tra i compatroni del Sant'Angelo, non soltanto afferenti alle questioni del teatro.

Quell'anno, fintanto che l'impresa era filata liscia, le acque erano rimaste chete. La prima produzione fu *Paride in Ida*, opera d'autunno firmata, per il libretto, da Francesco Mazzari, e per la partitura da Agostino Bonaventura Coletti, che l'aveva arrangiata su musica originale di Luigi Mancia.⁵ Non è improbabile che il dramma così composto, con il suo libretto manoscritto, si trovasse già nei depositi del teatro. Sappiamo, infatti, che un'opera di Mazzari si doveva produrre al Sant'Angelo nella stagione 1705-1706 ma che l'allora neo impresario Sebastiano Ricci, affiancandosi in corsa a Giovanni Orsatto, aveva deciso di non metterla in scena e di sostituirla con *La regina creduta re* di Matteo Noris.⁶

Con Santurini impresario, il libretto di Mazzari fu affidato all'intonazione del maestro lucchese Coletti, violinista e organista attivo soprattutto come compositore di oratori e musica sacra, ma quasi del tutto sconosciuto come operista.⁷ Il suo nome era l'ennesima scommessa lanciata dal piccolo Sant'Angelo, che al solito puntava su nuovi talenti per destare curiosità e tenere basso il *budget*.

Ma se con l'opera d'autunno non si ebbero grosse difficoltà, complice il profilo tutto sommato modesto della concorrenza,⁸ la situazione entrò in crisi quando si giunse alla produzione di carnevale. Contro *Taicán, re della Cina* del San Cassiano, *Il Mitridate Eupatore* del San Giovanni Grisostomo e *Il trionfo dell'innocenza* del San Fantin,⁹ il Sant'Angelo schierava *L'Ifigenia*, un'opera affidata ancora alla fragile personalità di Coletti, la cui novità si era esaurita con l'autunno. Il libretto ripescava un soggetto «da molto tempo sepolto con le ceneri del poeta» Pietro Riva,¹⁰ riadattato per l'occasione dalla penna del veterano Aurelio Aureli e, forse, da Tomaso Malipiero, protettore del teatro e dell'impresario Santurini.¹¹ Messo in programma dopo mille tra-

⁵ Cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, p. 272.

⁶ Cfr. STEFANI 2015, pp. 143-148.

⁷ Su di lui si vedano MACEDONIO 2019; TALBOT 2011, p. 48, s.v.

⁸ Contro il Sant'Angelo correvano soltanto il San Cassiano con *Sidonio*, musica di Antonio Lotti su libretto di Pietro Pariati, e il San Fantin (cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, pp. 271-272).

⁹ Cfr. *Taicán, re della Cina*, con musica e poesia attribuite rispettivamente a Francesco Gasparini e a Urbano Rizzi; *Il Mitridate Eupatore* di Alessandro Scarlatti e Girolamo Frigimelica Roberti; e *Il trionfo dell'innocenza* composto a più mani su libretto attribuito a Francesco Rossi (cfr. *ivi*, pp. 273-275).

¹⁰ La citazione è tratta dall'avviso *Al lettore* di Aurelio Aureli (*L'Ifigenia*, Venezia, Marino Rossetti, 1707, pp. 7-8: 7). Il nome del poeta in questione, taciuto dal libretto, si trova ad. es. annotato manoscritto sul frontespizio della copia consultata alla Biblioteca Estense Universitaria di Modena, 70.G.10 (7), ed è parimenti riportato da Groppo, *Catalogo purgatissimo*, cit., p. 155.

¹¹ In una sua scrittura il compatrone Andrea Capello dichiara che il dramma fu fatto «regolare, e ridurre al suo essere dall'esperienza, ed cognitione di Sua Eccellenza», ossia Tomaso Malipiero (ASVe, NA, b. 4026, fasc. a. 1707, c. n.n., sub 14 marzo 1707).

versie e con poca convinzione, il nuovo lavoro intonato da Coletti andò incontro a un risultato disastroso. Fu tenuto in cartellone meno di trenta giorni, poi venne sostituito. Al suo posto debuttò *La fede tra gl'inganni*, opera firmata da Tomaso Albinoni e Francesco Silvani che, nonostante i maggiori crediti, non ebbe miglior sorte.¹² Il finale di stagione fu di quelli da dimenticare: Santurini non poteva immaginare un destino peggiore per il suo addio alle scene teatrali.

Gli esiti infausti del carnevale di quel 1707 erano stati ampiamente preannunciati da un processo produttivo catastrofico, fatto di fraintendimenti e prevaricazioni, contratti stracciati e prese di posizione individuali. Alla vigilia della partenza del carnevale con *L'Ifigenia*, i fratelli Alvisè Vettor e Gerolamo Vettor, figli di Francesco Marcello, estromessi a suo tempo dalla nomina dell'impresario, avevano deciso di impugnare la causa denunciando Santurini per aver «posta in scena [...] un'opera nel teatro di Sant'Angelo, del quale per la quarta parte ne sono detti Nobili Homeni li padroni», «senza loro intervento, assenso, e sottoscrizione d'alcuna carta».¹³

Il penultimo giorno di carnevale Santurini vuotava il sacco. Presso lo studio del notaio Alvisè Cavertino depositava con una “stragiudiziale” la sua particolareggiata versione dei fatti, venata di toni amarissimi che, tra le righe, lasciavano affiorare una profonda commozione. Il destinatario delle sue accuse aveva un nome e un cognome precisi: Andrea Capello *quondam* Bortolo, nipote di Zuanne, proprietario di una delle quote del teatro.¹⁴

Con lucidità Santurini faceva appello al primo e al secondo punto del contratto da lui sottoscritto – approvato, a suo dire, dalla collegialità dei compatroni del teatro – che prevedevano da un lato la sua assunzione di responsabilità nel caso in cui non si fosse recitato per propria insolvenza e il conseguente dovere di risarcire uno a uno gli affittuari dei palchi; dall'altro l'altrettanto sacrosanto suo diritto alla libertà nel gestire il teatro e le recite, senza altrui ingerenze. Si trattava di clausole standard previste dal modello contrattuale del Sant'Angelo e rimaste invariate negli anni: le ritroviamo

¹² L'opera debuttò il 29 gennaio 1707 (cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, p. 276).

¹³ ASVe, NA, b. 9353, cc. 123v.-124r., 3 gennaio 1706 m.v. (= 1707).

¹⁴ Cfr. ASVe, NA, b. 3833, n. 105, 7 marzo 1707. Da questo documento sono riprese le citazioni a seguire. Andrea Capello, figlio di Bortolo, aveva beneficiato con i fratelli delle porzioni del teatro ereditate dal nonno Zuanne. Quest'ultimo apparteneva alla prima generazione dei compatroni del Sant'Angelo, ossia di quanti firmarono con Santurini l'atto di fondazione del teatro (1676). Andrea era dunque un discendente dei Capello “in Canonica” (cfr. Barbaro, *Arbori de' patritii veneti*, cit., vol. II, p. 269, s.v. “Capello K”).

identiche in uno dei rari contratti superstiti, quello firmato dall'impresario Pietro Antonio Denzio l'11 dicembre 1714.¹⁵

Secondo il racconto di Santurini, le clausole in questione erano state violate da Andrea Capello. Dopo la messa in scena della prima opera, il nobiluomo avrebbe iniziato a intramettersi nelle faccende di sua competenza, assumendo, di fatto, la gestione del teatro. Nominato un *pull* di "assistenti", avrebbe rimesso tutte le pratiche amministrative nelle mani di Agostin Rosa, procuratore legale del Sant'Angelo al quale sarebbe spettato sovrintendere alla cassa, allo smercio dei biglietti, al comparto costumi e alle faccende editoriali. Quindi avrebbe chiesto e ottenuto l'introduzione di due cantanti – un castrato con voce di contralto e una donna ben remunerata – e, non contento, si sarebbe parimenti permesso di sostituire le due opere previste per il carnevale, con «quella riuscita, che s'è veduta e si vede». Infine, la beffa oltre l'inganno: con pervicace malanimo avrebbe costretto Santurini a firmare le carte delle sue macchinazioni senza che questi ne avesse contezza, approfittandosi «sopra l'età *sua*, e per esser quasi privo della luce».

Possiamo farci un'idea di come andarono effettivamente le cose confrontando questa versione con quella di Andrea Capello, la cui replica arrivava a una settimana esatta dal *j'accuse* dell'impresario.¹⁶ Il nobiluomo confermava come la decisione di affidare a Santurini l'affittanza del teatro non fosse stata condivisa all'unanimità, essendo lui contrario fin dall'inizio alla sua nomina e avendo messo in guardia preventivamente gli altri consorti sulla natura delle sue mil-lanterie. Quindi rispondeva punto su punto alle istanze del suo avversario, sottolineando che aveva agito così perché mosso a compassione dalla situazione critica in cui l'impresario si era cacciato, indotto dalla «facilità benevole» di

¹⁵ Il secondo punto del contratto Denzio stabiliva che «se per sua colpa [dell'impresario] andassero in difetto le recite, et per ciò venisse dalli affittuali de' palchi ricusata la solita annual corrisponsione delli affitti e se non conseguissero essi Nobili Homeni Compadroni le utilità de' loro palchi inaffittati, resti, e sia obligatto esso Conduttore al rissarcimento, et satisfazione intiera degl'affitti tutti, e danni, che per tal causa essi Nobili Homeni rissentissero, così per patto espresso, senza di che non sarebbero condescesi alla presente locatione». E il punto quinto disponeva «che a detto Conduttur resti l'intiera, e total assoluta libertà, disposizione, e direzione indipendente in tutti gl'interessi, et affari del teatro, opere, e recite, così che detti Nobili Homeni Compatroni non abbino, né possano ingerirsi, come così promettono in cosa alcuna immaginabile a ciò attinente, o dipendente, niuna eccettuata» (ASVe, *Inquisitori di Stato*, b. 914, fasc. "Case da gioco e teatri", sottofasc. "S. Angelo", cc. 1r.-3r., Venezia, 11 dicembre 1714). Il documento è pubblicato integralmente in TALBOT 2002, pp. 44-49.

¹⁶ Cfr. ASVe, NA, b. 4026, fasc. a. 1707, cc. n.n., 14 marzo 1707. Da questo documento sono riprese le citazioni a seguire. A questa risposta sarebbe poi seguita la controreplica di Santurini (ASVe, NA, b. 3833, n. 110).

evitargli spiacevoli conseguenze. La specchiata buonafede del nobiluomo era a prova di ferro, così come la sua correttezza, al punto da continuare cavallerescamente a pagare il biglietto d'ingresso a teatro per sé e per la sua famiglia nonostante i cortesi dinieghi di Tomaso Malipiero.

Parole opposte a quelle espresse da Santurini, ma non in contraddizione. Le versioni dei due contendenti, pur esprimendo punti di vista differenti, nella sostanza collimano. Dal loro raffronto si può provare a ricostruire a grandi linee cosa davvero accadde.

Dopo aver ottenuto il suo quattordicesimo mandato alla guida del Sant'Angelo, l'esperto Santurini si era messo alla ricerca del personale che gli serviva per mettere in piedi il cartellone. Secondo Capello non fece abbastanza, anche se le fonti ci dicono che, sul piano dei cantanti, taluni elementi da lui scritturati erano tutt'altro che disprezzabili. In assenza di qualsiasi informazione sul cast nei libretti a stampa delle opere prodotte quell'anno, alcune carte inedite svelano notizie preziose. Una di queste attesta, ad esempio, che tra gli ingaggiati della stagione ci fu il famoso Nicola Grimaldi detto Nicolino, allora di passaggio alla corte di Mantova:

Dovendo venire a cantare a Venezia il signor Nicolino Ciccolino esibitore di questa mia, è pregato Vossignoria Illustrissima sborsarle le consapute lire ventiquattro ad effetto egli se ne possa valere per il suo viaggio, mentre qui me ne verrà dato il rimborso dal Santorini conduttore del teatro di S. Angelo, dove il detto virtuoso deve venire a cantare.¹⁷

La futura star londinese, già insignita in laguna del titolo di cavaliere della Croce di San Marco per l'interpretazione dell'eroe in titolo nell'*Antioco* al San Cassiano (1705), vantava una lunga carriera operistica iniziata nel 1685 a Napoli, sua città natale.¹⁸ A Venezia Nicolino era approdato per la prima volta nella stagione 1699-1700 al San Luca e poi nel carnevale del 1703 passando dalla porta principale, quella del San Giovanni Grisostomo, dove si era esibito nel *Venceslao* di Carlo Francesco Pollarolo e Apostolo Zeno.¹⁹

¹⁷ Lettera di Muzio Francesco Cremona alla corte di Mantova, Venezia, 14 ottobre 1706, in ASMn, AG, *Carteggio da Venezia*, b. 1586, c. n.n.

¹⁸ Sulla carriera di Nicolino: SARTORI 1990-1994, *Indici-II. Cantanti*, pp. 336-338, s.v.; SPERANZA 2002; *The Grove Book of Opera Singers* 2008, p. 345, s.v. Per l'attività londinese: *George Frideric Handel* 2014, passim; *George Frideric Handel* 2015, passim (con bibliografia).

¹⁹ Su quest'opera, andata in scena per la prima volta il 7 febbraio 1703, cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, pp. 256-257.

Aver portato al Sant'Angelo un simile talento era un grosso colpo di mercato per Santurini. La lettera del 14 ottobre di Muzio Francesco Cremona, residente mantovano in laguna, conferma ancora una volta sia la solida rete di relazioni intessuta dal vecchio impresario nel corso di oltre un trentennio, sia i rapporti privilegiati del piccolo teatro veneziano con la corte di Ferdinando Carlo Gonzaga. Inoltre smentisce, almeno in parte, le illazioni di Capello sulla mendacia delle pretese accampate dall'avversario «d'aver protezzioni, assistenze, fondamenti, e proviggioni soprabondanti per far in quello recitare con proprietà».

I fruttuosi rapporti di Santurini con il circuito mantovano trovano riscontro in un'altra missiva di Cremona, vergata 15 ottobre, in cui spuntano i nomi di altri due interpreti:

Hieri sera scrissi al signor Vivarelli, che potevano partire le due virtuose Farnetti, e Frigeri per questa recita di S. Angelo, e quando quella mia spedizione non fosse giunta, Vossignoria Illustrissima potrà prevenirne l'avviso ad effetto si disponghino alla partenza. Così pregavo Vossignoria Illustrissima a consegnare al musico Nicolino Ciccolini le consapute lire 24 mentre deve ancor lui venire.²⁰

In questo caso si trattava della bolognese Margherita Farnetti e della torinese Teresa Frigeri, cantanti di media levatura che avevano ricevuto la patente di «serva virtuosa» del duca di Mantova, con tanto di passaporto rilasciato per entrambe il 12 maggio di quel 1706.²¹ Insieme al collega Nicolino le due cantanti si preparavano per venire a Venezia a un mese esatto dal loro debutto. Il periodo auspicato per le prove di un'opera era, in genere, di tre settimane, anche se spesso tale intervallo si riduceva ulteriormente.²² La tabella di marcia di Santurini sembrava, dunque, perfettamente nei tempi. Di fatto, *Paride in Ida* andò in scena regolarmente il 15 novembre 1706.²³

Come si è anticipato, le cose iniziarono a incrinarsi con la preparazione del carnevale. Capello racconta che il suo avversario era arrivato al punto «di non poter né men aprir il teatro per andar in scena con l'universal esclamazione, e danno notabilissimo di tutti i compatroni». Stando alle sue parole, l'opera che

²⁰ Lettera di Muzio Francesco Cremona alla corte di Mantova, Venezia, 15 ottobre 1706, in ASMn, AG, *Carteggio da Venezia*, b. 1586, c. n.n.

²¹ Cfr. BESUTTI 1989, pp. 86-87, docc. 101 e 102. Sulle carriere di Farnetti e Frigeri, cfr. SARTORI 1990-1994, *Indici-II. Cantanti*, pp. 265 e 291, s.v. In particolare, la Farnetti sarebbe poi diventata protetta del conte bolognese Francesco Maria Zambeccari (cfr. MONFERRINI 2021, pp. 264, 267, 288-290).

²² Cfr. ROSSELLI 1985, pp. 5-6; ROSSELLI 1993, p. 215.

²³ Cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, p. 272.

avrebbe dovuto aprire la stagione invernale non era stata ancora stabilita. In realtà, secondo Santurini, ce ne erano in serbo due, una procuratagli dal protettore Tomaso Malipiero, un'altra indicata da lui stesso. Fu Capello che, rifiutatosi di ascoltarle entrambe, aveva imposto la scelta di una terza opera. Quest'ultimo, dal canto suo, rigettava quelle insinuazioni: non solo non aveva promosso lui quell'opera, ma anzi era stato escluso, suo malgrado, dalla nomina del «maestro di musica» (lasciando intendere che di norma i compatroni avevano voce in capitolo in siffatte deliberazioni).

Il maestro in questione era appunto Coletti, già autore dell'opera d'autunno. Nelle rispettive denunce Santurini e Capello scaricavano l'uno sull'altro la responsabilità di quella scelta. Santurini dichiarava che il compositore lucchese era stato «ritrovato» da Capello senza che l'impresario conoscesse, o avesse avuto modo di visionare, i termini di ingaggio. Il nobiluomo per parte sua replicava che Coletti non era da lui «né men più conosciuto, né veduto», anzi giudicava le sue credenziali poco confacenti al delicato compito che gli era stato affidato: quello di «poner in musica anco la prima opera nel carnevale, quando [...] era bene provvedere de' soggetti accreditati, et d'esperienza così per la prima, come per la seconda».²⁴

Ma c'era di più. Un giorno, convocato da Malipiero nella sua abitazione, Capello aveva avuto modo di visionare la privata scrittura d'ingaggio di Coletti, dalla quale risultava stabilito l'onorario di centocinquanta ducati. Dopodiché – secondo il racconto del nobiluomo – Santurini si era rimangiato la parola garantendogliene solo cento, provocando la legittima reazione del musicista.

In effetti, da una carta ritrovata, veniamo a sapere che il 18 gennaio 1707 Coletti aveva sporto denuncia contro l'impresario al magistrato del Petizion:

Son creditore io Agostin Bonaventura Colletti del signor Francesco Santurini ducatti cento, e cinquanta per occasione dell'acordato per far la musica dell'opera recitata nel theatro di S. Angelo intitolata l'*Effigenia*, et come dalla scrittura tra di noi stabilita apparisce. Volendo perciò conseguire la dovuta sodisfazione di detto mio credito insto, et addimando, che detto signor Santurini resti sententiato in detti ducati 150, et nelle spese et servi per fermar sequestro.²⁵

Non è improbabile che questa tattica fosse un *modus operandi* già applicato in passato da Santurini: facendo leva sul carattere non ufficiale (quindi aleatorio)

²⁴ La diffidenza di Capello nasceva presumibilmente dall'inesperienza del giovane Coletti, che al Sant'Angelo debuttava ufficialmente a Venezia (cfr. GLIXON-WHITE 2008, p. 7).

²⁵ ASVe, GP, *Domande prodotte in causa*, b. 65, n. 492.

del contratto, cambiava le carte in tavola dando meno di quanto aveva promesso, probabilmente adducendo la giustificazione dei magri incassi. Alcuni dei malcapitati incassavano limitandosi alle proteste verbali; altri, come nel caso del musicista lucchese, si rivolgevano ai tribunali senza troppi complimenti.

Il caso Coletti era stato preceduto da quello di Terenzia Partini detta Angela. La semisconosciuta cantante, di cui i repertori registrano un'unica esibizione bolognese nel 1712,²⁶ può essere annoverata come quarto elemento del cast di quell'anno grazie al ritrovamento di alcuni documenti che la collegano alla stagione. Da una carta del 4 dicembre 1706 firmata da Santurini si viene a sapere che il primo del mese al Sant'Angelo erano iniziate le prove per il carnevale. L'impresario aveva radunato i cantanti e aveva assegnato loro parti e ruoli da «recitarsi nella ventura opera». Secondo il racconto di Santurini, nel ricevere la «parte del primo atto in musica» la Partini aveva esternato tutto il suo disappunto con eloquenti «espressioni». Assente alle prove del 4 mattina, avrebbe fatto intendere «di non voler venire alle prove, né recitare, ricusar la parte». Una «risoluzione» estrema di fronte alla quale l'impresario si era visto costretto a «proveder d'altro soggetto».²⁷

Tre giorni dopo la Partini controbatteva alle accuse. La sua versione dei fatti rivela particolari ricchi di implicazioni. La virtuosa si dichiarava «pronta a qualunque parte, che *le fosse stata data*», a meno che non prevedesse di «star nella scena senza apena proferir voce», come a suo dire era già successo nell'opera d'autunno. Quindi, ferita nell'orgoglio, passava al contrattacco:

[Santurini] con quella fa invito a me Angela Partini di esser alle prove dell'opera da recitarsi, et nel tempo stesso mi notifica haver già fatta elettione di altro sogetto, e ciò con l'unico non vero supposto che io Angela sudetta habbi ricusato di recitar la già destinatami parte.²⁸

L'insinuazione potrebbe trovare fondamento nel terremoto di opere e contratti che rivoluzionò il corso del Sant'Angelo nel passaggio tra l'autunno e il carnevale.

Il contenzioso Partini-Santurini si protrasse almeno fino al 13 dicembre.²⁹ Non sappiamo se nel frattempo le cose furono sanate o se, più prevedibilmente, portarono alla rottura. Non è improbabile che, nella sua denuncia, Andrea

²⁶ Cfr. SARTORI 1990-1994, *Indici-II. Cantanti*, p. 498, s.v.

²⁷ ASVe, NA, b. 4026, cc. n.n., sub 4 dicembre 1706.

²⁸ ASVe, NA, b. 4026, cc. n.n., sub 7 dicembre 1706.

²⁹ Altre due carte sono firmate 10 e 13 dicembre: ASVe, NA, b. 4026, cc. n.n., alle date.

Capello facesse riferimento anche alla cantante quando parlava di scellerate scelte di «recitanti la maggior parte anco dovuti abbandonare».

Del resto, come si è accennato, il cast scontò ulteriori rimaneggiamenti. Capello osservava come per l'opera di carnevale si era reso «necessario un altro recitante oltre quelli che v'erano». Così, d'accordo con Malipiero, dopo diverse audizioni giudicate insoddisfacenti si era rivolto a Niccolino Grimaldi, il quale aveva proposto un suo candidato, da tutti reputato «sufficiente al bisogno».

Chi fosse il «contralto» procurato da Grimaldi non sappiamo con certezza, anche se possiamo supporre che si trattasse del giovanissimo Senesino, qui alla sua prima esibizione accertata.³⁰ In effetti una denuncia contro Francesco Santurini da parte di «Francesco Bernardi di Siena» (poi divenuto celeberrimo, appunto, con l'appellativo di Senesino) spunta tra i registri dei giudici dell'Esaminador in data 17 marzo 1707:

Essendo creditore io Francesco Bernardi di Siena da domino Francesco Santurini, e compatroni sive rappresentanti il Teatro di S. Angelo di doppie quaranta in circa, insto e ricerco che siano sententiati. E questa servi per fermare et sine pregiudicio.³¹

Il documento, inedito, consente di retrodatare di un anno il debutto assoluto del contralto toscano nel mondo dell'opera, ufficialmente ricondotto all'*Armida abbandonata* dell'autunno 1707 sempre al Sant'Angelo.³² Ancora una volta uno dei più grandi divi del firmamento musicale barocco veniva tenuto a battesimo sulle assi del piccolo teatro veneziano. Che Nicola Grimaldi ne fosse il «padrino» è un'ipotesi suggestiva: tale retroscena prefigurerebbe una filiazione ideale tra la già affermata star partenopea e una promessa del canto che iniziava a dar prova della sua immensa qualità sulle scene.

Dell'ingresso del nuovo contralto in compagnia fece le spese Nicola (Nicolino) Pini, quinto nome del cast ingaggiato da Santurini.³³ Il cantante non doveva brillare di grande luce, se gli fu chiesto di «lasciar quella parte, che principata aveva ad imparar, et prender l'altra di minor azione, e personaggio». Il virtuoso modenese proveniva dal circolo del duca Ferdinando Carlo Gonzaga,

³⁰ Sulla carriera del Senesino, cfr. PIRONTI 1967; MAZZEO 1980; SARTORI 1990-1994, *Indici-II. Cantanti*, pp. 79-80, s.v.; *The Grove Book of Opera Singers* 2008, pp. 447-449, s.v. Sulla sua futura attività londinese, cfr. passim *George Frideric Handel* 2014; *George Frideric Handel* 2015; *George Frideric Handel* 2019.

³¹ ASVe, GP, *Domande prodotte in causa*, b. 65, «Registro delle dimande del Officio del Peticion», c. 6r.

³² Cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, pp. 278-279.

³³ Sulla carriera di Nicola Pini, cfr. SARTORI 1990-1994, *Indici-II. Cantanti*, p. 523, s.v.

avendo cantato nel 1704 a Casale Monferrato dove la corte di Mantova si era trasferita in esilio temporaneo. Al Sant'Angelo avrebbe fatto ritorno almeno una volta nella stagione 1711-1712, quando si era esibito ne *La costanza in cimento con la crudeltà* di Floriano Arresti e in *Arsinoe vendicata* di Giovanni Maria Ruggieri, ambedue su libretto di Grazio Braccioli.³⁴

L'ultimo nome che può essere accreditato alla rosa dei virtuosi di Santurini è quello di Maria Maddalena Vettori detta la Marsuppina («Marzopina»), cantante fiorentina della cerchia del gran principe Ferdinando de' Medici.³⁵ Anche lei, in corso di stagione, si era appellata alla magistratura del Petizion per rivendicare i suoi diritti violati, avendo «abbandonato la patria per venir a recitare nel teatro di S. Angelo con la promessa accordatagli di doble quaranta d'Italia, et di soccombere alle spese, e di vitto e di viaggi». La donna dichiarava di aver «prestato il suo impiego senza haver sin' hora conseguito la dovuta mercede», reclamando «il di lei credito in ducati cento».³⁶

Furono questi i cantanti che, riprendendo la testimonianza di Capello, si presero la briga di procurare alla direzione del teatro la terza opera della stagione. La loro iniziativa «rivoluzionaria» contrastava con il suggerimento dato dal nobiluomo di recuperare un dramma prodotto in passato, *Tiberio, imperatore d'Oriente*, «del quale teneva il Santorini anco li originali della musica». Quell'opera, su musica di Francesco Gasparini, era andata in scena al Sant'Angelo nel carnevale del 1702, quando era appunto impresario Santurini.³⁷ La notizia conferma la prassi secondo cui, una volta che la produzione aveva fatto il suo corso, il compositore veniva espropriato della sua partitura e questa era ceduta al teatro,³⁸ che poteva tirarla fuori dal magazzino nei momenti di difficoltà.

Scartata l'opzione *Tiberio*, una sera era stato convocato in audizione nella casa attigua al teatro il compositore e maestro di canto Tomaso Albinoni «co' il suo originale in musica».³⁹ L'ascolto dell'opera, avvenuto alla presenza di

³⁴ Cfr. SELFRIDGE- FIELD 2007, pp. 307-308.

³⁵ Cfr. WEAVER-WEAVER 1978, pp. 68. La prima esibizione nota della cantante viene ricondotta al dramma pastorale *Il sospetto non ha fondamento ovvero La costanza negli amori* rappresentato al teatro del Cocomero nell'estate del 1699 (cfr. ivi, p. 185). Sulle altre tappe della sua carriera, cfr. SARTORI 1990-1994, *Indici-II. Cantanti*, p. 668, s.v.

³⁶ ASVe, GP, *Domande prodotte in causa*, b. 65, n. 561, 21 febbraio 1707.

³⁷ Cfr. SELFRIDGE- FIELD 2007, pp. 251-252. Il libretto è attribuito a Giovanni Domenico Pallavicini.

³⁸ Rivedi infra p. 58, nota 44.

³⁹ Su Tomaso Albinoni, cfr. almeno VIO 1989 e TALBOT 1990. Si segnala, inoltre, il convegno *Ombre romite, tacite orrori* svoltosi il 15 ottobre 2021 presso il Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia.

Santurini, Malipiero e dei cantanti al completo, era terminato in un fragoroso applauso e aveva ottenuto l'approvazione di tutti tranne Andrea Capello, secondo cui «era bene sentir prima il dramma in libretto co'l suo argomento, che non l'aveva».

Quest'ultima chiosa potrebbe risultare ambigua ma certamente va interpretata alla luce dell'ipotesi più ragionevole, e cioè che Albinoni non aveva con sé il libretto. Di orientamento più prudente, il nobiluomo spegneva i facili entusiasmi ricordando a tutti che il melodramma era fatto, oltre che di note, di versi. In questo senso la questione acquista più importanza di ciò che il singolo episodio rappresenta. La musica *vs* le parole. Una *querelle* annosa più da retori attardati che non riguardante la realtà della prassi scenica.⁴⁰ Con questa testimonianza Capello dichiarava da che parte stava, cioè dalla parte del testo, in antitesi rispetto a quanti, con i loro applausi ad Albinoni, il teatro lo facevano. La messa in produzione effettiva di quella che sarebbe stata *La fede tra gl'inganni* albinoniana, emanazione della decisione “dal basso” del gruppo dei cantanti, sta infatti a indicare che lo spettacolo, al netto della conclamata sovranità della poesia, aveva certamente bisogno più di musica che di parole.

* * *

Alla fine nemmeno Tomaso Albinoni fu pagato nei termini concordati e sporse denuncia.⁴¹ Così il coro dei creditori accompagnò l'ingloriosa uscita di scena di Santurini, ormai invecchiato e prossimo alla morte. Al teatro non avrebbe fatto mai più ritorno. Di lui si perdono le tracce, né è stato possibile finora rinvenire il suo certificato di morte.⁴²

⁴⁰ Rinvio per brevità, sull'articolata questione, a DI BENEDETTO 1988.

⁴¹ Cfr. ASVe, GP, *Domande prodotte in causa*, b. 65, n. 538, 7 febbraio 1707.

⁴² Quanto alle avventurose ricostruzioni dello studioso Remo Giazotto che vedono Santurini ancora “intrallazzato” con il Sant'Angelo fino al 1715, dove avrebbe continuato a “spadroneggiare” per poi a cedere il timone all'altrettanto prepotente “Prete rosso” Antonio Vivaldi, non sono provate da alcuna fonte (GIAZOTTO 1965, pp. 35-37, 104-105, 122-123; GIAZOTTO 1967b, pp. 485-487). Tali tesi erano già state confutate da MANGINI 1978.

Documenti

Per la trascrizione dei documenti, prevalentemente conservativa, si sono usati i seguenti criteri: 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; i titoli delle opere sono stati normalizzati in corsivo; le doppie e le scempie sono state lasciate inalterate; la u e la v sono state normalizzate secondo l'uso moderno.

1662

1. Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, *Obersthofmeisteramt Sonderreihe* 367, cc. 623r.-624v.

Nota de' architetti migliori di Venetia e de' marangoni

Gasparo Mauro Architetto del Theatro di S. Giovanni, e Paulo.

Questo è il meglio, li ho fatto parlare e li ho parlato, non si sa risolvere, richiede maggiore tempo a risolversi, ha casa numerosa, moglie, molti figlioli, tre fratelli che tutti lo dissuadono, però lui potendo migliorare il suo utile si lascierebbe credo io disporre, qui fra diversi impieghi che ha continoui [sic] nel Arsenale e governo del teatro San Giovanni e Paolo cavarà d'utile in circa sei cento taleri, oltre li straordinarij che in breve tempo lor [sic] fanno guadagnar molto, cioè quando vengono chiamati fuori da questi duchi per un opera sola, questa consideratione havranno ancora tutti gli altri che li cessarà questo straordinario, benché li crescesse l'ordinario utile.

Francesco Lantorini [sic] Architetto nel Theatro di S. Luca, quale si dice, che sia in tratto per il Serenissimo di Baviera.

Questo Francesco sta in trattato d'andar in Baviera, se però il parto dell'Elettrice sarà d'un maschio, ma non per restarvi; solo che lo chiamaran per un opera sola che si farà, onde lui che dice che lascierebbe quel partito transitorio per acquistar con qualche suo vantaggio un servitio fermo in una corte grande, non volse dichiararsi se prima non se li diceva cosa era solito darsi a Vienna il che io non sapevo.

Pellegimo [sic] ... questo è stato in Ispruck dove ha operato, habbita a Santa Giustina.

Non è qui e dicono sij de' mediocri, né venirà che doppo Pasqua.

Antonio Bottari, ma dicono esser fuori di Venetia alla Polesella a lavorare cioè in Polesine poco lontano.

Dicono che l'habbi toccato la goccia [gotta] onde benché guarrito è sempre mal sicuro che non li replichi, come suole far questo male dove comincia.

Dicono che ve ne sono due che tornano di Francia, uno si chiama il Torelli, e l'altro Gasparo Vigarano modonese, persona comoda e ben nata.

Del Torelli non ho potuto cavar altra informazione. Dell'altro dicono che sii homo di tutto proposito e che eccedi nella sua professione la riga ordinaria.

Anastasio, Marangon; Lantorini [sic] Negri, Marangon; Alvise Bonandon, Marangon.

Questi sono ancora infarinati dell'arte ma non sarebbero a proposito.

1669

2. AST, *Materie politiche per rapporto all'interno, Storia della Real Casa, Lettere diverse della Real Casa, Lettere principi diversi*, marzo 25, fasc. 2, n. 10

Monsieur mon Frere,

Celuy qui rendrà celley a V.A.R. est l'Ingenieur Santurinj de Venise, qui nous à si bien servy icy pour le Theatre, que sans les incommoditez de l'air, qui ne luy estoit point salutaire, on ne l'auroit jamais laissé partir de Baviere. J'ay donc voulu le recommander à V.A.R. dans le dessein qu'il à d'aller à Turin pour luy offrir sa personne, et ses services. Et comme il s'entend en toutes choses, ayant mesme basty notre Bucentore, j'espere qu'elle aura plaisir de connoistre un tres habil'homme en matiere de Machines pour toute sorte de festes. Je supplie pourtant V.A.R. de croire qu'il se rendrà bien digne de sa protection, et des graces qu'elle luy voudrà departir a la consideration de la priere que luy en fait celle qui est tres passionnement.

Monsieur mon Frere

De V.A.R.

Tres humble Leur et Servente

Adeleide

A Munic ce 22 9.re 1669

3. BCG, AV, b. 42 F 6.2, c. 41r.

Adi 9 decembre 1669

Inventario fatto da noi Francesco Santurini quondam Steffano e Francesco Santurini quondam Antonio della roba ritrovata nel teatro di S. Salvatore et in d'ordine del clarissimo signor Aurelio Aurelii come condutore di detto teatro l'ano sudeto per cautione di quelle persone alle quali per giustitia competir potesse alcuna ragione sopra la medesima roba.

neli lontanj	telleri grandi	n. 3
dele sene	telleri grandi	n. 108
	Prospecti	n. 3 in su teleri
	lontani telerreti	n. 62
	sofitti e cieli in tuto	n. 17

rottami di diverse sorti	n. 13
lume senza bochini	n. 63
un fasso de corde di libre	n. 100 in circa
la tenda con alquanti teli roti nel mezo a la quale mancano tre teli	
anime per condur le sene	n. 24
Dete per prospeti	n. 2
Animete soto sena	n. 8
leti per anime e animete	n. 32
rocheloni grandi	n. 2
un deto più picholo per la tenda e un tamburo per la deta	
sono in tuti	n. 2
tagiole per li soffiti	n. 12
tagie soto sena e li pesi	n. 16
due argene	n. 2

Io Francesco Santorini quondam Antonio affermo quanto di sopra
Io Francesco quondam Stefano Santurini affermo quanto di sopra

1670

4. BCG, AV, b. 42 F 6.2, cc. 43r.-44r.

22 agosto 1670 Venetia

Inventario, et stima fatta da noi Fantin Fantinoli et Francesco Santurini de tutte le matterie che si ritrovano nel Teatro a San Salvador, cioè le appartenenti alla sena, il tutto giuriamo in nostra coscienza [...].

Mutazione di sene n. 9 de in telleri, per una sino al prospetto che sono telleri 108 val	lire 900
Soffitti doi di 6 telleri per uno fino al prospetto, che sono 12 telleri in tutto val	lire 238
La salla fatta nova con il suo soffitto, et sporti che vien in sena, cioè 12 telleri, in sporti, et sei telleri nel soffitto val	lire 300
Prospetti 4 che sono otto telleri in tutto val	lire 120
Cieli 12 in tutto quattro grandi di fori, et otto nelli lontani, val	lire 58
Mutation de lontani 5 tra tutti con suoi soffitti, teleri novanta val	lire 205
Albori isoladi otto con due statue val	lire 30
Anime che conduce li telleri 14 anemette piccole otto val	lire 96
Letti di sotto sena n. 12, val	lire 36
Gargami di sotto, et di sopra che conduce li prospetti, val	lire 30
Rodelon di sopra che conduce li soffiti, val	lire 49
Rodelon che conduce li lontani	lire 24
Lumiere dieci	lire 31

Rochelon, che conduce la tenda	lire 12
Arghane doi	lire 12
Taglie grande e piccole in tutto 36, val	lire 18
Strade da machinar di sopra doi, val	lire 30
Strade di passar di sopra 5, val	lire 40
Taggie sotto la sena che conduce li telari, val	lire 12
Rochelon sotto la sena, val	lire 98
Coridori di sopra, che va a torno il teatro, val	lire 90
Trombe doi per li contrapesi	lire 24
Contrapesi tre grandi	lire 28
Pavimento della sena	lire 180
Scalle 7 per metter li telleri su le anime, val	lire 18
Orchestra fornida	lire 30
Il teatro stropado sopra la calle di legname, val	lire 90
Prosenio	lire 60
Manganelli 6 con doi tamburi, val	lire 24
Tenda di feste 14, val	lire 125
Corde diverse	lire 96
Lumi da oglio 70	lire 22
Ponte, che si va in sena	lire 4

	lire 3080

23 aprile 1670

Tratto d'altro civile. Inventario presentato nell'ufficio illustrissimo del Forestier fatto d'accordo tra il nobile homo sier Andrea Vendramin, et li heredi Mozzoni [...].

5. BCG, AV, b. 42 F 6.2, c. 35r.

1670 adi 8 ottobre

Per legname impiegato nel teatro del illustrissimo et eccellentissimo signor Andrea Vendramino comprato da me Francesco Santurini. Sino che sua eccellenza aspeto li ordini di fuori per il signor Fabian dal legname.

per tavole caselere	n. 80 a soldi 24 l'una	lire 96:
per morali brenta	n. 20 a soldi 20 l'uni	lire 20:
per deti cadorini	n. 30 a soldi 8 l'uno	lire 12:
per mezi morali brenta	n. 40 a soldi 12 l'uno	lire 24:
per [...] scorci	n. 50 a soldi 14 l'uno	lire 35:

		lire 187

di deto legname si fece li lontani dela saleta tutti in un peso portati li con le sue scalinate vi si fece il coridor dala parte Bolani che era marcito et il pavimento e covertto al

suddetto. Si segò 300 cantinele et il trabadelo per la pari et altro. La busa con rengiera ala orchestra e due monti che si spacava.

6. BCG, AV, b. 42 F 6.2, c. 18r.

Senza data [1670 ca.]

Io Francesco Santurini [Negro] affermo di aver auto la qui sotto scritta roba per il teatro per la prima opera e prima

chiodi canali	12800 lire
deti da 14	9000 lire
deti terni	2900 lire
deti da beco	725 lire
deti da soldo	300 lire
deti da peso	lire 20: 6
Broche	miera 47:-
filo de fero di peso	lire [?]0:2
Propeti	n: 70
fero che si diede al fa un peso	lire 275:1
piombo de peso	lire 10:6
filo de caton per far fili peso	lire 20:7
aneli per la tenda	[?] 100
verceti stagnadi col suo ochieto	[?] 6

1671

7. BCG, AV, b. 42 F 6.2, c. 26r.

Adi 11 gienaro 1670 [m.v.]

Ho riceuto io Francesco Santurini dal signor Ventura Bartoli a conto de' ducati cento che mi deve contar lire trecento sesanta. Val lire 360

Dì deto

Ho riceuto io Francesco oltrascrito dal signor Ventura oltrascrito lire doicentosessantasei per resto e saldo di ducati cento come di sopra. Val lire 260.

8. BCG, AV, b. 42 F 6.2, c. 25r.

1670 [m.v.] il dì 23 gienaro

Ho riceuto io Francesco Santurini Negro dall'illustrissimo signor Iseppo Astori lire trecento e dieci per ordine dell'illustrissimo et eccellentissimo signor Andrea Vendramino a conto del mio acordo val lire 310.

9. BCG, AV, b. 42 F 6.2, cc. 36r.-v.

Conto del illustrissimo et eccellentissimo signor Andrea Vendramin per fature fate nel suo teatro l'ano presente 1671 per meterli in sena due opere così d'acordo
 Per far dipingier dieci mutacion di sene servì per l'opera del *Claudio Cesare* a ducati 26
 l'una così d'acordo sono in tute ducati 260
 di più per meter in sena due opere di tutte quelle fature
 che l'apartiene, d'architetto e marangon che ci è state comandate
 dali signori direttori dele opere ducati tresento cossì d'acordo val ducati 300:
 Summa in tuto ducati 560

Ho riceuto io Francesco Santorini Negro assieme col mio compagno
 per aver fate le fature come più sopra dal signor Giacomo Perini ducati
 cinquantasete in più volte quali me li contò per ordine
 dell'eccellentissimo suddetto come apar mie riceute val ducati 57
 Ho riceuto io Francesco suddetto dal signor Ventura Bartoli
 in doi volte a conto come di sopra ducati quaranta come apar
 mie riceute val ducati 40:
 Dal illustrissimo et eccellentissimo oltrascritto
 ho riceuto farina nera 41 val ducati 152: lire 12
 Dal illustrissimo et eccellentissimo oltrascritto
 ho riceuto in più volte vin bigonci vintioto cioe 28 val ducati 140:
 Adi 16 gienaro Ho riceuto dal signor Ventura ducati vinticinque
 quali me li contò a casa da sua Eccellenza: val ducati 25
 Adi 23 deto Ho riceuto dala illustrissima et eccellentissima
 padrona a conto come di sopra dopie quatro meno grani sedeci val ducati 17 lire 5
 Adi 13 febraro Ho riceuto dal illustrissimo et eccellentissimo
 Vendramin ducati vinti cinque a conto de' quali me li contò
 illustrissimo signor Antonio Scieti al suo leto val ducati 25
 Adi 18 detto Ho riceuto dal illustrissimo signor Antonio Schieti
 a conto del eccellentissimo Vendramin cechini dieci quali
 me li contò in teatro val ducati 29 lire 5

 389 lire 41

1674

10. ASVP, *Parrocchia di San Pietro di Castello*, Registri dei morti, reg. 6, c. 5v.

Adi 21 [febbraio 1673 m.v.]

La signora Geronima consorte del signor Francesco quondam Antonio Santurini marangon, de anni 43 in circa, da febre maligna già giorni 6. Il medico Sfachiotto. Fa sepelir il suddetto suo marito sta in Ruga.

1675

11. ASVP, *Parrocchia di San Pietro di Castello*, Registri di matrimoni, reg. 9, cc. 86v.-87r.

Adi detto [16 aprile 1675] la prima

La signora Anzola figliola del quondam Zuane Bevilaqua solleva habbitar in contrà di Santa Ternita al presente sta in Ruga, intende contraher matrimonio con il signor Francesco quondam Antonio Santurini sta in detto luoco.

Adi 21. la seconda. Adi 25 la terza.

Adi 28 aprile 1675

Nella nostra chiesa alla presenza di me curato infrascritto e dell'infrascritti testimoni si è fatto il controscritto matrimonio e subito si è celebrato il sposalitio.

Test: Antonio del quondam Domenicco de Grandi biancarolo sta su la fundamenta a S. Francesco di Paula.

Pasqualino Mazzocca nostro chierico.

S. Lucio Emilio curato.

1676

12. ASVe, NA, b. 1103, cc. 97r.-99v.

Die veneris secunda mensis octobris 1676 ad cancellum

Constituito alla presentia di me nodaro et testimonii infrascritti il signor Francesco Santurini quondam signor Antonio et presentò a me nodaro l'infrascritta scrittura pregandomi registrarla nell'atti miei, a perpetua memoria affermando esser da lui sottoscritta et da tutti in quella nominati quali sottoscrizioni vedute dall'eccellente signor Zuan Battista Galante, et da domino Zuanne de Zorzi figliolo di domino Francesco; et hanno attestato esser le sottoscrizioni di mano propria delli sottoscritti in quella et sic etc.

Il tenor della quale, è come segue

Adi 15 agosto 1676 in Venetia

Per la presente privata scrittura qual vogliono le parti habbia vigore, come fosse pubblico instromento rogato in atti di nodaro di questa città, si dichiara qualmente la Nobil Donna Lugretia Marcello relitta quondam sier Vettor Capello, et il Nobil Homo sier Alvisè Capello fu de sier Polo, nec non li Nobili Homeni sier Pietro, sier Francesco, sier Vettor et sier Giacomo Antonio Marcello furono de sier Alvisè, facendo tutti per le proprie ragioni et rappresentanze da una, et domino Francesco Santurini quondam Antonio dall'altra, sono divenuti concordemente a gl'infrascritti patti, et conventioni per la fabrica et godimento dell'infrascritta proprietà da edificarsi ad uso di teatro, come segue, cioè: Primo. Che possedendo la Nobil Donna Lugretia Marcello, et essi Nobili Homeni Capello, et Marcelli per li loro titoli, et ragioni come di sopra a quali non s'intenda per la presente scrittura inferito alcun immaginabil pregiuditio, ma sia in qualsivoglia tempo ad arbitrio di cadauna d'esse parti salva la liquidatione de' carati, che loro spettassero per le loro rappresentanze, una proprietà ruvinosa per la maggior parte, anzi rovinata con materiali diversi, resta da molto tempo in qua inutile situata in questa città in contrà de' Sant'Angelo

in Corte dell'Alboro sopra Canal Grande tra suoi confrascritti per parte della quale, è ultimamente pervenuta in essi Nobili Homeni per acquisto fattone al Magistrato Eccellentissimo de Proveditori de Commun; Questa tutta con li materiali di cadauna sorte s'intenda cessa, et liberamente rinoncata al prefatto domino Francesco Santurini perché possa sopra quella costruire un teattro per recitarvi o comedie, o opere a suo piacimento, et con li patti et obligationi infrascritte.

Secondo: Sia fatta la fabrica a sodisfatione commune in forma da periti laudabile, come pure il prossenio sia a piacimento d'esso Santurini, dovendo li palchi esser della larghezza di quelli di S. Luca, et della longhezza che gli concederà il sitto.

Terzo: Habbia facultà di prevalersi di tutte le materie che si trovano sopra detto fondo, così che ne sia libero patrone, eccettuato però le collone e pilastri grandi di marmo, che per aventura fossero sepeliti sotto le rovine dell'antiche fabriche dirocate, de' quali possa servirsi se gli occoessero per detta fabrica, ma non ponendole in opera in esso teatro, restino per conto de' prenominati patroni del fondo.

Quarto: Li copi del coperto, non siano ferraresi, ma nostrani di buona condicione, o vecchi, o novi.

Quinto: Sii esso Santurini tenuto ridurre la fabrica a perfezione per la prossima stagione delle recite 1676 così che si differisca né la riducesse in stato s'intenda correr il tempo a suo pregiudicio in modo che gl'infrascritti sette anni di suo godimento tanto meno habbia egli da ricever l'utile quanto stasse in mora nella suddetta fabbrica, et possa ad ogni modo esser astretto a perfezionarlo, come nella presente per patto espresso.

Sesto: Debba pagar per il corso de' detti anni sette la decima che fosse importa dal Principe, et così qualunque agravio che derivasse per essa, come pure per detto tempo d'anni sette, sia obligato pagar ducati trenta all'anno a che sono tenuti detti Nobili Homeni cedenti per ragione de' livello perpetuo, et più ducati cento, a chi sarà da essi nominato, con patto però terminati li anni sette predetti di dover esser rimborsato al medesimo Santurini da Patroni soprannominati li ducati cento immediate, se lui lascierà il teatro, et delli ducati trenta all'anno in altri anni sette all'hora havenire, senza contradicione alcuna, ma se continuasse il detto Santurini a tener ad affitto il teatro doverano, così li ducati cento, come li ducati trenta de gl'anni 7 predetti essergli compensati nell'affitto del primo anno.

Settimo: Haverà esso Francesco il godimento libero d'esso teattro, come sopra per sé fabricato l'intiero corso di sette anni prossimi venturi hoggi principiati senza alcun pagamento d'affitto, promettendo essi mantenerlo nel quieto, et pacifico possesso contro cadauna molestante persona in giudicio et fuori, anzi di prestar il nome tanto per le riscossioni de' palchi quanto per far li cogniti, che occoessero così per far lasciar li palchi a chi non corrispondesse gli affitti, come per astringier a pagamento li renitenti, tutto però a comodo et ricomodo d'esso Santurini eccettuata la difesa del quieto godimento, che in ogni caso di molestia, o devisione s'obligano li predetti alla difesa a proprie spese, come di sopra.

Ottavo: Terminati li anni sette predetti e fatte, o non fatte le recitationi ogni anno s'intenderà essa proprietà, et fabrica di teatro tornato nel libero dominio e possesso de gl'antenominati Nobili Homeni e Nobil Donna Capello, e Marcelli, così che tutta essa fabrica, palchi, prossenio, et rochellon saranno fatti di propria ragione loro senza poterne detto

Santurini pretender bonificatione, compensatione o pagamento di sorte alcuna, tutto intendendosi compreso, sodisfatto, et rimborsato col godimento degl'anni sette predetti. Nono: S'intenderano con essi alli Nobili Homeni Marcelli suddetti due palchi a loro electione, cioè uno al Nobil Homo sier Piero, et uno al Nobil Homo sier Francesco con obbligo a medesimi di pagare per affitto in ragion d'anno ducati venticinque per uno, et pagar due fitti anticipatamente senza altro agravio, o ricognitione di donativo, di più un altro palco libero, e da donativo, e da affitto con tre bolettini solamente per sera che si reciterà alli predetti Nobili Homeni sier Pier, sier Vettor, sier Francesco et sier Giacomo Antonio fratelli Marcello, et ciò da dividersi, come meglio fra di loro s'intendano.

Decimo: Così parimente alli Nobili Homeni Marcello, e Capello doverà esser concesso un palco libero da qualunque agravio di ricognitione anticipata; e da ogni affitto, con più sei bolettini per ogni sera di recita, dichiarandosi, che resti in libertà esso Santurini d'elegier a suo arbitrio così gli operarij, come li recitanti senza potter esser obbligato da suddetti patroni ad ammetter più l'uno che l'altro.

Quali cose tutte contenute nella presente promettono anche le parti suddette vicendevolmente per li heredi et successori loro attender, mantener, et osservar sotto obligatione de' beni loro presenti, et futuri d'ogni sorte, in fede di che la presente sarà sottoscritta dalle parti, et da testimonij.

[...]

1677

13. ASVe, GP, *Domande prodotte in causa*, b. 54, fasc. a. 1676, n. 450

29 genaro [1676 m.v.]

Vado creditor io Pre. Francesco Rozzi dal signor Francesco Santorini per occasione dell'accordo con quello stabbillito di sonar di sera in sera nell'opera del teatro novissimo di Sant'Angelo rilevante summa di dennaro; et essendo di dovere, che resti di dette mie mercedi sodisfatto. Perciò humilmente dimando, che resti sententiato in ducati sessanta per parte a buon conto; e nelle spese e la presente servi per fermar Interdetto; e sia senza pregiuditio di cadauna mia ragione [...].

14. ASVe, *Notarile. Testamenti*, b. 154, n. 169, testamenti chiusi

Laus Deo et Maria

Adi 26 marzo 1677 in Venecia

Trovandomi io Francesco Santorini quondam Antonio per gracia di Dio e dela gloriosa Vergine Maria sano di mente e di corpo, e dovendomi partire per dominicha prosima sarà li 28 del suddetto mese e portarmi a Fiorenza et in altri paesi per musici et altri interessi del mio teatro e perché non so l'ora del mio morire se piacesse al signor Idio levarmi di questa vita nel tempo ch'io fossi viaggiando e lontano dala mia patria risolvo disporre di quanto intendo sia fato in tal caso del mio avere di mobili denari materie de'

teatro si trova in S. Angiolo e in San Moise crediti di affitti del teatro novo da me costruto e si trova a mia disposizione per ani sete come apar scritture presentate negli atti del nodaro Bianchoni quali cosse tute niuna ecetuata lasio liberamente e senza alcuna contradicione e come cosse mie proprie da me aquistate ala mia consorte Anzola del quondam Zuane detto Bevilaqua con quelli pati e condicioni espresse qui sotto
 Che la suddetta mia consorte deba conservarsi casta e da bene et venendoli occasione di maritarsi in persona da bene la conseguisca et a presso lasio ala suddetta mia consorte per espressa obligacione di dare ducati doi cento in più volte del suddetto mio avere a quale [sic] chiese più li parerà per farmi dir tante messe per l'anima mia et di più debba la suddetta mia consorte contare ducati cento per una sola volta a mia madre quali goda per mio amore esborsandoglieli in due tre volte se non potrà in una sola volta et di più sia obligata detta mia consorte contar a mia sorela Regina ducati vinti per una sola volta
 et del rimanente di tuto il mio avere e del godimento del teatro quale lo faci recitare o lo affitti come più li piace lasio et intendo sia assoluta padrona d'ogni cosa niuna ecetuata e se ne possi valer come cosa sua o disporre del tuto a suo beneficio e sostentamento senza poter eser molestata né da miei parenti né da chi si sia persona et in fede di questa mia deliberata libertà e volontà sarà la presente e fata e sottoscrita di mia mano propia.

Io Francesco Santorini suddetto ò fata la presente e volontaria cesione e sottoscrita di mia mano propia a gloria di Dio et dela Beata Vergine Maria e di S. Antonio di Padova mio avochato - e così intendo sia adempito.

Io Pre Bernardin Sarborata fui presente così da lui pregato

Io Anzolo Redolfi fui presente e da lui fu' pregato

[intestazione]

[...] Essendo io Francesco Santorini quondam Antonio sano per gratia di Dio della mente et intelletto ma infermo del corpo stando nel letto in camera della mia habitation di contrà di S. Angelo li fatto chiamar domino Gregorio Bianconi nodaro veneto [...].

1678

15. ASVe, GP, *Domande prodotte in causa*, b. 54, reg. a. 1677, c. 71v.

[...] Data li 12 febraro 1677 [m.v.]

Con notabile, et evidente danno di me Francesco Santorini havete voi Steffano Bucci musico da Livorno abbandonato la recita, nel calor più grande di recitare, dell'opera in S. Angelo; per riparare in qualche parte a sì gran pregiuditio, ho fatto fermare il vostro baule, o forciero, et con la presente, insto che restiate sententiato in ducati 500 per parte et a buon conto dell'ireparabili danni, che per vostra causa, converò sofferire nel corso del rimanente tempo, che si deve recitare, et ciò senza alcun pregiuditio delle mie raggioni.

[...]

Giovan Francesco Marcello avvocato

16. ASVe, NA, b. 1105, cc. 185r.-v.

Per la forma della locazione, et scrittura di godimento del Theatro di Sant'Angelo del dì 25 [ma 15] agosto 1676 presentata negl'atti di domino Gregorio Bianconi nodaro veneto sotto li 2 ottobre susseguente stipulata tra la Nobil Donna Lucretia Marcello relitta sier Vettor Capello, et il Nobil Homo sier Alvise Capello fu de sier Polo, nec non li Nobili Homeni Piero e Francesco quondam Vettor, et sier Giacomo Antonio Marcello furono de sier Alvise da una, et me Francesco Santorini quondam Antonio dall'altra in virtù del settimo capitolo contenuto nella preaccennata scrittura, ben l'altre obbligazioni, ch'inviano a mio favore in detto capitolo, e scrittura siete voi Nobili Homeni obligati di prestar i loro nomi nell'occorrenze per la riscossione degl'affitti de' palchi, come per far correre i cogniti, et escomiare quegli, che non pagassero detti affitti. Pertanto richiedendo hora il bisogno di convenire i debitori d'essi affitti, et far altri atti eguali all'emergenze [?], perciò vengo ad implorare da cadauno di loro la facultà necessaria a tenore del detto settimo capitolo, ben cert'io Santorini, che non voranno differire tal dovuta concessione a giusto sollievo de' miei interessi, come sono supplicati. E la presente sarà registrata negl'atti del detto signor Bianconi.

Die mercurij 5 mensis octobris 1678 ad cancellum.

[...]

1679**17.** ASVe, NA, b. 1106, c. 116r.

Oltre le obbligacioni contenute nella scrittura celebrata tra voi Nobili Homeni sier Cappelli e Marcelli et me Francesco Santurini vi è l'obbligo di pagar la decima al Prencipe et l'obligacione loro è di prestar ogni assistenza per la rescossione de' palchi per le renitenzze de' debitori. Con più scritture ho procurato di ecitare la loro protezione acciò porgino quella assistenza che è necessaria et motivata nella antedeta scrittura al tempo presente più [?] insorgono l'occasione della rescossione suddetta poichè dovendosi pagare il pubblico per la decima imposta sopra i teatri et questa dovendosi ricavar dal utile et affitti de' palchi mi trovo in streteze et angustia già che non esendo vevoli le mie istanze a stimolar li debitori de' palchi perchè che pagino li regalli et affitti resta pertanto in debito la decima non sapendo io come pagarla alli magistrati di esencione ove anderà in pena et ne resteranno discorsi grandi a pregiuditio notabile del teatro e comune pro. A fine di evitar male così considerabile vi porto con ogni riverenza la noticia acìo con ardenza intraprendano questa difesa per li giusti affari suddetti [...].

Die lune 15 mensis majj 1679 ad cancellum

[...]

18. ASVe, NA, b. 1106, cc. 133r.-134r.

In ordine alle obbligacioni assunte da noi Nobil Donna e Nobili Homeni Cappelli, e Marcelli interessati nel Teatro di S. Angelo con domino Francesco Santurini giusta il capitolo settimo

della scrittura negl'atti di domino Gregorio Bianconi nodaro, stabilita tra esso, e noi, e perché lo stesso possa con la dovuta neccessaria puntualità sodisfare alle decime per le quali il teatro è tenuto siamo neccessitati a far urbanamente intender a tutti quelli, a quali la presente sarà intimata che nel termine di giorni otto doppo l'intimatione di questa habbiano effettivamente sodisfatto il detto Santurini di quanto va creditor per occasione di regali, et affitti de' palchi, passato il qual tempo senza haver adempito a quanto di sopra s'intenderanno decaduti da ogni benefitto de' palchi medesimi, quali si disponderanno ad altri senza altro cognito, o atti giuditarij, dovendo questo far l'effetto, ed'invitto cortese, e in caso di renitenza di cognito per poter far la disposizione de' palchi come sopra. Il che si farà senza pregiuditio di poter praticar per le vie che più compettiranno il modo del suo rimborso.
[...]

Die martis 18 mensis julij 1679 ad cancellum [...].

19. ASVe, NA, b. 6111, cc. 74r.-v.

1679 Die veneris 21 mensis julii

Fu publicata l'infrascritta stima d'acordo, et così contentanti l'illustrissimi signori conte Giacomo Angeli et domino Camilo Coveglia per nome suo, et di domino Piero Recaldoni, et domino Christofolo Rimondo.

1671 die sabati 9 mensis majj in scriptoria mei notarij

Domino Anzolo de Zuane da Venetia detto Buchari calafa dell'Arsenal così richiesto dall'eccellentissimo signor Giacomo Angeli avvocato presentò la presente carta sigilata dicendo in quella contenersi una stima datagli già anni sei in circa da domino Francesco Santurini detto Negri da esser aperta ad ogni comando della giustitia e poi registrata nelli atti miei a perpetua memoria.
[...]

Stima fatta delle materie che sono nel teatro di San Moisè:

Tenda con sue corde, ordimenti e legname per il bisogno della detta, tutto	lire 104
Scene	
Sala con suo soffitto, prospeto, e lontani	lire 165
Camera con suo soffitto e lontani	lire 110
Galaria con suo soffitto e lontani	lire 125
Celeste con due teleri di soffitto e teleri per tera	lire 140
Anfiteatro, giardino, cortille, incendio, campo d'arme, queste cinque sene con suoi lontani	lire 310
Prigione, cortille, fontane, piazza, locco remotto, cedrare, campagna, queste sette senza lontani	lire 350
Prospeti quatro	lire 30
Aneme che conduce li telari sono 20	lire 120
Li letti sotto sena con le sue rode et altro	lire 15
Due rocheloni, uno sotto scena, et uno di sopra per li soffitti	lire 40
Corde tutte	lire 120

Due contrapesi	lire 6
Rochelli per machine, manganelli, et altri simile	lire 16
Li cieli sino in lontano con sue cascade dalle parti	lire 40
Il globo	lire 8
Filli di rame per machinar	lire 72
Lumme per luminar le scene quaranta	lire 24
Cantinelle per caminar per li telleri	lire 35
Mastelle da orina	lire 12
Fogara	lire 3
Scale cinque	lire 6
Seggi, e trono d'Aureliano	lire 12
Tolle integhe 20 in circa	lire 16
Rotami di taole, et altri	lire 24
Copi in circa trecento	lire 15
Coridori, strade, et altro che serve per machinar, e lavorar alli soffitti	lire 40
Telle delli cussini, et del trono	lire 8
Feramente rotte	lire 12
	Summa in tutto
	lire 1978

Io Francesco Santorini fece la soprascritta stima, la quale affermo con mio giuramento di haver fatto il tutto per coscienza mia.

Francesco Santorini

1680

20. Ferrara, Archivio di Stato, *Archivio Bentivoglio d'Aragona, Lettere sciolte*, b. 368, c. 669r.

[...]

Tiene qui il Santorini obligata quest'anno una tal donna musica Manarina, dependente dal signor Quaranta marchese Bentivoglio; e perché bramo che la medesima virtuosa nel venturo anno 1681 fosse impiegata in uno de' miei teatri, non ho mancato farne trattar al padre di detta, che mi si è mostrato disposto, quando però vi concorra il placet del suaccennato signor marchese Quaranta. Supplico dunque l'Eccellenza Vostra [Ippolito Bentivoglio] di honorarmi de' suoi officij ma subito, acciò prima del'esser quella sentita in teatro, io possa avvantaggiar i miei trattati, sicura, che del favore le conserverò distinta obligazione di comprovarmi sempre [...].

Venezia 14 dicembre 1680 [...] Giovan Carlo Grimani

1682

21. ASPV, *Parrocchia di San Pietro di Castello, Registri dei morti*, reg. 7, c. 60r.

detto [20 settembre 1682]

Messer Francesco quondam Stefano Santurini calafà dell'Arsenal d'anni 50 in circa da

molto tempo indisposto, sopraggiunto da febre in giorni tre morse. Il medico Melis. Fa sepelir messer Zuanne Mauri. Sta in corte di San Zuanne.

1683

22. ASVe, NA, b. 1284, cc. 124v.-125v.

Die sabbati secunda mensis octobris 1683 ad cancellum ut trascritti
[...]

Con la fede della scrittura 24 aprile prossimo passato sottoscritta da voi Nobil Donne Lugretia Capello, Lugretia Zen, Marieta Boldù, et da voi Nobili Homeni sier Alvisè Capello, sier Pietro, sier Vettor, sier Francesco fratelli Marcello, et sier Angelo Memo, cadauno per le loro ragioni, e titoli padroni del teatro di Sant'Angelo, mi son applicato io Francesco Santorini servo suo devotissimo alla preparatione della recita dell'anno corrente, e fatto molte spese in viaggi, e capare de' musici, stabilliti i contratti tanto con i medemi quanto con gli artefici delle scene, habbiti, et ogn'altre occorrenze all'opera stessa; mi veggio con stupore sorpreso dal Nobil Homo sier Giacomo Antonio Marcello, fratello di voi Nobili Homeni sier Pietro, sier Vettor, et sier Francesco Marcello, quale con minacce risolte sopra la mia vita intende, che parta dal teatro, e non habbi loco la scrittura sudetta, professando alteratione totale dal patuito. In tale stato di cose son necessitato a portar le notitie di ciò a voi Nobili Donne, et Nobili Homeni sopradetti, acciò nel termine de' giorni tre habbiate operato per il mio sollievo, e cautella della propria vita nel meglio modo, che dalla loro maturità sarà stimato più proprio, perché senza tali inquietezze e riguardi possa effettuando la scrittura sudetta valermi del teatro stesso. A che quando non havete modo di provedere, et io dovessi abbandonare il teatro medesimo col restar aggravato per le spese e contratti fatti come sopra, intendo restar con le vie di giustitia rissarcito da voi Nobili Donne, et Nobili Homeni sopradetti, come ogni ragion richiede, essendo con la fede vostra, et della scrittura da voi sottoscritta innoltrato in tali dispendij, voglio credere che la loro bontà haverà modo d'adempire a quanto sono tenuti, con vender anco me quieto, e consolato levandomi l'occasione di capitar con mio sommo dispiacere a tribunali per il mio giusto rissarcimento, e per riparare alla desolatione di me, e della mia povera famiglia, tanto vi sia intimato, e protestato ad ogni buon fine, et effetto, e senza pregiudicio d'ogn'altra mia ragione, et la presente sarà registrata negli atti del signor nodaro Alessandro Bronzini.
[...]

23. ASVe, NA, b. 1284, cc. 126r.-v.

Die martis quinta mensis octobris 1683 ad cancellum
[...]

Osserviamo noi Lugretia Capello, Alvisè Capello, et altri consorti la scrittura fattaci intimare da voi domino Francesco Santurini a motivo dell'asserite prepotenze, che dite

vengono contro di voi praticate da Nobil Homo sier Giacomo Antonio Marcello fu de' sier Alvisè. Come però noi siamo pronti a mantenere li patti tutti fra di voi, et noi concorsi stabiliti con scrittura a causa del Teatro di Sant'Angelo, così quando dal detto Nobil Homo, et da chi si sia sarà preteso per via giudiciaria, et servatis servandis di voler quelli alterare, procederemo con le forme proprie per mantenervi le condizioni stesse, et affittanza fattavi. Quando poi detto Nobil Homo prepotentemente pratica con voi le minacce, che in detta vostra scrittura estragiudiciali asserite, voi sapete le vie proprie a gravi tribunali per li vostri ricorsi, dove a sacietà vi sarà fatta giustizia. Nel resto ciò non può pregiudicare alle ragioni nostre per conservazione delle quali pretestiamo di nullità a qualunque vostra disseminata vantaggiosa espressione; et la presente sarà registrata negl'atti del signor Alessandro Bronzini nodaro veneto, et sine pregiudicio etc.
[...]

1684

24. ASVe, GP, *Domande prodotte in causa*, b. 55, reg. a. 1684, c. 117v.

[...] Data li 6 novembre 1684

Havendo io Francesco Santurini patuito con la signora Barbara Rizzioni cantatrice di Roma l'esborso di scudi 550 di paulli dieci l'uno per recitare a tutte le prove, e recite di una o più opere del Teatro di S. Angelo dell'anno decorso, come da scrittura de' dì 31 luglio 1683, et essendo stata ammalada in mia casa dalli dicembre 1683 sino li 18 genaro susseguente, con quel gravissimo mio discapito, che è ben noto, insto perciò stante l'accidente sudetto e cose come stano, che dall'Eccellenze Vostre resti terminato, che con l'esborso già da me fatto alla sudetta de' scudi 275 de pauli s'intendi intieramente saldata per le recite dell'anno predetto, et io disobligato dalla scrittura sopra espressa, per quanto sarà opportunamente considerato [...].

Francesco Santurini

1685

25. ASVe, NA, b. 6114, c. 2r.

1685. Die veneris 2 mensis martij.

[...]

Dalla stravagante rissoluzione improvvisamente presa da voi domino Andrea Tarquinio, di far che habbia ricusato di venir a recitar la signora Vittoria vostra figliola heri sera di Giovedì Grasso, che vuol dire una delle più importanti recite di tutta questa stagione, è derivato a me Francesco Santorini danno, et pregiudicio di molto rilievo, oltre che col haver precedentemente negato di voler ricever altra parte in opera, che s'era disegnato di poner in scena, m'è pure risultato altro nocumento al mio interesse. Queste forme impropriamente praticate contro il chiaro tenor de' nostri patti, et il pretesto d'haverle usate per proffessare cautioni, sono inventioni, et stravaganze, che non saranno mai da

giusto giudice tolerate, et perciò all'indennità delle mie ragioni protesto a voi domino Andrea suddetto d'ogni mio danno, et interesse così patito [...].

26. ASVe, *Giudici del mobile, Sentenze, Sentenze a legge*, b. 597, cc. 132v.-133v.

Adi 4 dicembre [1685]

Gl'illustrissimi signori Felippo Capello et Francesco Piton honorandi giudici del Mobile, udita l'istanza di domino Andrea Tarquini dimandante, et ricercante doversi in forma debita sententia a legge la scrittura de dì 15 luglio 1685 seguita tra il detto esponente creditor da una et domino Francesco Santurini debitor dall'altra del tenor che segue.

Adi 15 luglio 1685 Venezia

Si dichiara con la presente privata scrittura come se fosse fata per mano di pubblico nodaro io Francesco Santorini mi chiamo vero, e real debitor al signor Andrea Tarquinio di doble 90 da lire 27 l'una per le recite fate l'anno 1684 da Vitoria sua figliuola nel teatro di S. Angelo libera d'ogni mia pretenzione, et questo dinaro si obliga il detto Santorini pagarlo dentro il mese di novembre prossimo venturo senza alcun ritardo obligandosi il medesimo Santorini di pagar al signor Andrea Tarquini suddetto, obligandosi sé stesso tutti li suoi beni mobili, stabili, presenti e futuri [...].

Io Francesco Santorini affermo, et prometo quanto di sopra si contiene mano propria [...]

Onde vista detta scrittura sottoscritta dal suddetto debitor et da testimonij come in essa et absente il suddetto debitor cittato per questa mattina, come nei commandamenti chiamato e non comparso [...], hanno a legge sententiato la scrittura suddetta in tutto, in tutto [sic] e per tutto, come sta [...].

1702

27. ASVe, NA, b. 1450, n. 51

Laus Deus 1702 adi 10 zugno in Venezia

Havendo domino Francesco Santorini proposto alli Nobili Homeni compatroni del Teatro di S. Angelo, che fu da lui a principio costruto colle convenzioni tra li medesimi, et esso corse, di voler avvantaggiar la vendita a medesimi con il costruire di nuovo nel medesimo otto palchi tra il pepia' primo secondo e terzo ordine giusta il modello fattogli vedere e forse alcune altre operazioni, che pure saranno di vantaggio et utile ad essi Nobili Homeni compatroni senza inferir verun pregiuditio al teatro stesso, né alla rendita di quello, obligandosi far tutto ciò a sue spese proprie, senza prettenderne da medesmi verun risarcimento, ma con le condizioni solamente infrascritte. Concorrono però essi Nobili Homeni compatroni a permetterglo, purché sia d'utile, e non di pregiuditio al teatro con condicione però, che se con ciò inferisce pregiuditio al teatro medesimo, sia obligato a tutte sue spese restituir il tutto nel suo pristino stato, come pure di non haver essi a soccombere ad alcuna spesa per quelli, solo che in risarcimento delle spese che farà esso Santurini, et in premio di tali sue operationi, consentano che

restino per suo solo e particolar conto, e ragione, o di chi haverà causa da lui, o fosse da esso dichiarato le utilità tutte, et affitti che per causa di detti palchi di nuovo, et altre operationi potrà ricavare in tutto il primo anno che si reciterà in detto teatro doppo dette costruzioni, così che possa erigerli, e consegnarli liberamente come proprij, et a quelli regali, e donativi che per la dispositione, e concessione de' medemi sempre incontrasse di ricavare da quelli che voranno riceverli in affittanza, dovendo restare a quelli a quali da esso Santorini saranno concessi in affittanza (per il che li concedono piena facoltà) così che pagando continuatis temporis, ogn'anno li loro affitti non gli possano esser levati, né da medesimi escomeati, non potendo però affittar li suddetti palchi meno di ducati 25 all'anno quelli di primo e secondo ordine, e di ducati 20 quelli di pepia', e terzo ordine come si pratica degl'altri, e perché dovranno restar li due palchi a pepian che saranno costrutti per li musici in luocho di quelli due che al presente si tengono a tale oggetto da detti Nobili Homeni compatroni potrà esso Santorini disponer, et affitar li stessi in luocho di quelli due che farà di nuovo come se fossero li medesimi. Passato il sopraddetto primo anno poi di recita, le utilità annue, et affitti, che si ricaveranno resteranno per particolar conto, e raggione di essi Nobili Homeni compatroni per farsene tra d'essi secondo il praticato antecedentemente la divisione, senza che esso Santorini habbi più ad haverne alcuna participatione, interesse o ingerenza, che perciò essendosi così concordato resta la presente per la sua inviolabile e ferma esecuzione dalle parti sottoscritta con la fede di che principierà esso Santorini imediate l'opera etc.
[...]

28. ASVe, NA, b. 1450, n. 51

Laus Deus 1702 adi 15 settembre Venetia etc.

Essendosi da domino Francesco Santorini in ordine alla scrittura privata 10 zugno prossimo passatto da noi Compatroni del Teatro di S. Angelo sottoscritta perfetionata l'opera con la facitura delli otto palchi novi nel proscenio come in quella, et havendo lo stesso adempito ad ogni sua incombenza sicome tal operatione riesce a perfetione di tutta nostra sodisfatione così noi Compatroni stessi gli l'approviamo, rafermandole la facoltà al medesimo concessa di potter disponer, assegnar, et affittar li otto palchi sudetti in proscenio da lui fatti di novo ovvero li proscenij vecchi vicini alli novi, sé con quelli tengono di presente li proscenij vecchi con cambiarsi per conseguirne per suo proprio conto li regali per l'assegnatione et ricavar anco del primo anno gli affitti, et utilità in tutto, e per tutto come in detta scrittura [...].
[...]

1704

29. ASVe, GE, *Interdetti*, b. 239, c. 180r.

1703 [m.v.] adi 18 febraro e fu li 16 detto

De mandato refferì Piero Antonio Taneschi comandador haver interdetto a legge nelle mani del Nobil Homo sier Vettor Grimani Callerghi tutti li affitti corsi e che correranno

del palcho per lui tenuto ad'affitto nel Teatro di S. Angelo a pepian n. 27 di ragion per le recite aspetanti a domino Francesco Santurini et tutto quello ha et quovis modo capitar li potesse di ragion del detto [...] per poliza alla casa in man di dona.

Ad'istanza di domino Andrea Tarquinio

Intimato al detto Santurini per poliza alla casa posta sotto la porta alla presenza di un homo di casa.

1706

30. ASMn, AG, *Carteggio da Venezia*, b. 1586, c. n.n.

706 14 ottobre

[...] Dovendo venire a cantare a Venezia il signor Nicolino Ciccolino esibitore di questa mia, è pregato Vossignoria Illustrissima sborsarle le consapute lire ventiquattro ad effetto egli se ne possa valere per il suo viaggio, mentre qui me ne verrà dato il rimborso dal Santorini conduttore del teatro di S. Angelo, dove il detto virtuoso deve venire a cantare. [...] Muzio Francesco Cremona

31. ASMn, AG, *Carteggio da Venezia*, b. 1586, c. n.n.

706 15 ottobre

[...] Hieri sera scrissi al signor Vivarelli, che potevano partire le due virtuose Farnetti, e Frigeri per questa recita di S. Angelo, e quando quella mia spedizione non fosse giunta, Vossignoria Illustrissima potrà prevenirne l'avviso ad effetto si disponghino alla partenza. Così pregavo Vossignoria Illustrissima a consegnare al musico Nicolino Ciccolini le consapute lire 24 mentre deve ancor lui venire. [...] Muzio Francesco Cremona

32. ASVe, NA, b. 4026, fasc. a. 1706, cc. n.n.

Die sabbathi quarta mensis decembris 1706 ad cancellum etc.

[...]

A motivo dell'espressioni fatte da voi signora Angela, o sia Terenzia Partini il giorno di mercordì sera nell'occasione dell'unione de' signori virtuosi per la prova, et incontro delle parti, che devono recitarsi nella ventura opera del Teatro di S. Angelo, nella quale vi è stata da me destinata la vostra parte, e personaggio da rappresentare e consegnatavi per avanti la stessa vostra parte del primo atto in musica, ho voluto per non restare in ambiguità alcuna certificarmi io Francesco Santorini Conduttore del detto teatro della vostra risoluzione, avendo mandato ieri mattina il signor Ottavian Varottari, et il signor Domenico ad invitarvi alla prova, che cogli altri virtuosi questa mattina è per farsi, e con ciò ricevere la vostra risoluzione, la quale essendomi stata riportata da medesimi essere, di non voler venire alle prove, né recitare, ricusar la parte consegnatavi, et anzi che andavate all'ora a

lasciarla, ho preso l'espedito di proveder d'altro soggetto, et a fine, che tal fatto, e verità sempre apparisca, esponerlo nella presente, che sarà registrata negli atti del signor Nodaro Ciola, et a voi intimata; dal che io non sarò ad alcuna cosa verso di voi tenuto, né obligato, che così la giustizia per tal vostro rifiuto vuole [...].

33. ASVe, NA, b. 4026, fasc. a. 1706, cc. n.n.

Die marti septima mensis decembris 1706 ad cancellum etc.

[...]

Si confonde domino Francesco Santurini nelle sue fallaci idee sparse nella scrittura presentata in atti del signor Pietro Antonio Ciola nodaro veneto sotto li 4 corrente, da cui anzi spicca la sagacità della sua condotta; mentre con quella fa invito a me Angela Partini di esser alle prove dell'opera da recitarsi, et nel tempo stesso mi notifica haver già fatta elezione di altro sogetto, e ciò con l'unico non vero supposto che io Angela sudetta habbi ruscato di recitar la già destinatami parte. Non gioveranno però al medesimo domino Francesco Santorini li pretesti insulsi con cui cerca alterar, e pregiudicar li accordi tra di noi seguiti né mai valeranno ad alterar la verità de' fatti sin hora corsi. Rammentisi pure il seguito nella prima opera; oltre quello che da me ha riccuto di beneficio; e quanto cerca di oprare in questa seconda, per esimersi da suoi oblihi, e poi condotto, o sia dalla suggestione, da qual altra cosa sino ad'intimare a me suddetta. La suddetta estragiudiciale scrittura già conosce detto signor Santurini il suo debito per il patuito nella scrittura tra di noi corsa, né si vergogna voler con tratto incivile esponermi in parte che non può esser, che di pregiudicio al mio essere. Ho risolto perciò dirle in risposta che come nella prima opera già ero pronta a qualunque parte, che mi fosse stata data, dalla quale non so a qual fine sia stata esclusa così in questa seconda ogni volta che mi sarà destinata qualunque parte e per il resto della scrittura stessa in cui habbi parte di recitare, e non da dover star nella scena senza apena proferir voce sarò pronta di farla; per altro anzi quando differentemente sia intentione del signor Santurini di insistere nella sua opinione nella parte datami gli protesto, che intenderò d'esser sodisfatta non solo pro rata della prima opera, ma anco per tutto l'intiero giusta la scrittura stessa ciò sia detto per necessaria risposta alle sue bugiarde, e machinate intentioni in detta sua estragiudicial scrittura, e per salvezza di mie ragioni avanti qualunque tribunale, e la presente sarà registrata oggi in atti del domino Nodaro Ciola.

34. ASVe, NA, b. 4026, fasc. a. 1706, c. n.n.

Die veneris 10 mensis decembris 1706 ad cancellum etc.

[...]

Come la signora Angela Partini va mendicando pretesti et cerca attachi nella sua scrittura in risposta di quella da me Francesco Santorini fatagli intimare, non perché ne havessi bisogno, ma solo perché apparisca il di lei rifiuto di venir alle prove, et di recitar la parte che gli era destinata,

et del primo atto consegnata, così le conviene però confessar il rifiuto stesso, che ha posto in necessità me di procurar, et far provvigione come m'è sortito non admettendo l'interesse mio veruna dilatione d'altro soggetto per rapresentar quella parte nell'opera, che devo poner in scena.
[...]

35. ASVe, NA, b. 4026, fasc. a. 1706, c. n.n.

Die lune 13 mensis decembri 1706 ad cancellum

[...]

Convinto domino Francesco Santurini della verità delli concludenti fatti da me Angiola Partini con altra mia rimproverabili riserve doppo vedersi convinto il ordinario rimedio forense di chiamar li stessi per pretesti, et attacchi. Legga con ochio disapasionato la mia scrittura, anco chi lo fomenta, che comprenderà da quella la mia pontualità giusto li accordi, e si vergognerà d'insistere in più procurarmi pregiuditij, et incomodi de' quali vorrà ogni giustitia che ne resti sodisfatta e risarcita. Ciò che voi opraste saranno quelle ragioni che persuaderà al mio giusto sollevo, mentre da quello spicca la continua vostra attenzione a miei danni, et per non multiplicar in scritte mi restringo dirvi, che quando da voi in termine di giorni tre non habbiaste meco adempito alle vostre parti per il conveniente giusto, et il tra di noi stabilito passerò a quegl'atti, che sarò consigliata.

[...]

1707

36. ASVe, NA, b. 9353, cc. 123v.-124r.

Die 3 mensis januarij 1706 [m.v.]. In Ducali Palatio.

[...]

Con stupore hanno dovuto il Nobil Homo sier Alvise Vettor Marcello, et Perina Gargagnani procuratrice del Nobil Homo sier Gerolamo Vettor Marcello ambi fratelli, vedere, che senza loro intervento, assenso, e sottoscrizione d'alcuna carta, posta in scena da voi ... Santorini un'opera nel Teatro di Sant'Angelo, del quale per la quarta parte ne sono detti Nobili Homeni li padroni. Potrebbero posponendo ogni altro riguardo praticar li loro giusti ricorsi, et esercitar quelle azioni, che gli compatiscono, per non lasciar correr un tanto pregiudicio al dominio, che tengono per la loro porzione sopra detto teatro, niente di meno abbandonando per questa volta senza però alcun loro pregiudicio tale esercizio, se gli dice, e protesta, che come contro la ragione, il dovere, et il giusto, vi siete forse con troppo coraggio ridotto a poner in scena detta opera senza partecipazione, et concorso di detto Nobil Homo, e procuratrice suddetta; così non intendono ne meno di soccombere ad'alcuna corrisponsione, né in poca, né in molta quantità d'asserto regalo, o altro aggravio, che da voi fosse preteso. Tanto per ora vi si dice, e protesta con salvezza sempre, e senza pregiudicio delle ragioni, et azioni di Nobili Homeni, et la presente sarà registrata negl'atti.

Die 5 mensis supradicti.

Refferi Francesco Bortoletti comandador per aver heri intimato la suddetta scrittura estragiudicial in tutto, come in essa al suddetto signor Santorini per polizza alla casa in man d'un uomo, ad istanza ut supra.

37. ASVe, NA, b. 4026, fasc. a. 1706, c. n.n.

Die martis 12 mensis januarijs 1706 m.v. ad cancellum

[...]

Si come la grande indisposizione del Nobil Homo sier Alvise Vettor Marcello quondam sier Francesco ha per l'ossequio, e riverenza, che sempre ho professato ad esso, et al Nobil Homo sier Gerolamo Vettor suo fratello fatto remorar la risposta alla scrittura co'l loro nome fatta intimare a me Francesco Santorini, così perché forse dal mio silenzio non si pretendesse mai desumerne verun vantaggio, risolvo, implorandone prima un benigno compatimento, se più non differisco dirle, se ben fuori di bisogno, et ex abundanti, che non di mia autorità, in me incapace, ma bensì per la facultà concessami con la locazione a me fatta del Teatro di Sant'Angelo sin a 29 maggio passato sottoscritta dalla maggior parte dei Nobbili Huomini Compatroni di quello, doppo che uniti a l'intervento anco di chi per nome d'essi Nobbili Homini fratelli a causa dell'absenza dell'uno, et impedimento dell'altro nelle conferenze, et deliberazione d'affittar a me il teatro istesso con le solite formalità, assegnazioni, patti, condizioni, et obblighi, che anco in quella si leggono stabiliti, sono entrato nel medesimo, e casa, e fatte tutte quelle provisioni, et operazioni necessarie per andar, come son andato in scena con le opere, con tanti dispendij, et obbligazioni, come ad'essi, et a tutti è nottorio, et che sanno essergli da me stato fatto intendere, ove sono li bollettini, che ad essi attengono, come a tutti gli altri per consegnargli ad ogni loro volere, et che sono sempre ivi rimasti, come tuttavia sono, e restano a tal effetto. Onde non può mai concepirsi per verun riguardo, che io non habbi a conseguire quanto nella scrittura di locazione suddetta m'è stato assegnato, co'l qual fondamento ho intrapreso la condotta del teatro, et sono state fatte da me le operazioni, e spese necessarie a far conseguir ad ogn'uno gli affitti de' palchi, et ricavar gli emolumenti dalli non affittati; che però replicando i miei protesti d'humilissima rassegnatione restano protestate l'espressioni tutte in essa scrittura inserte; quando nella medesima, che non posso persuadermelo insistessero, et ciò nel miglior modo, e forma, e senza pregiudizio [...].

38. ASVe, GP, *Domande prodotte in causa*, b. 65, n. 492

1706 [m.v.] adi 18 gennaio

[...]

Son creditore io Agostin Bonaventura Colletti del signor Francesco Santurini ducatti cento, e cinquanta per occasione dell'acordato per far la musica dell'opera recitata nel theatro di S. Angelo intitolata l'*Effigenia*, et come dalla scrittura tra di noi stabilita

apparisce. Volendo perciò conseguire la dovuta sodisfazione di detto mio credito insto, et addimando, che detto signor Santurini resti sentenziato in detti ducati 150, et nelle spese et servi per fermar sequestro; et senza pregiudicio d'altre mie ragioni dipendenti dalla scrittura medesima.

39. ASVe, GP, *Domande prodotte in causa*, b. 65, n. 538

1706 [m.v.] 7 febraro

[...]

Vado creditor io Tomaso Albinoni da domino Francesco Santorini direttor o sia patrone del Teatro di San Angiolo diversa summa di danaro per occasione dell'opera del medesimo Teatro [...] poterlo conseguire fermato effetti del medesimo insto che sia lo stesso sentenziato in ducati 20 per parte [...].

40. ASVe, GP, *Domande prodotte in causa*, b. 65, n. 561

1706 [m.v.] adi 21 febraro

[...]

Per la fede dipendente da scrittura stabilita con la signora Maria Madalena detta Marzopina virtuosa di Firenze, ha la detta signora abbandonato la patria per venir a recitare nel teatro di S. Angelo con la promessa accordatagli di doble quaranta d'Italia, et di soccombere alle spese, e di vitto e di viaggi. Ha la stessa prestato il suo impiego senza haver sin' hora conseguito la dovuta mercede. Fatto pertanto seguir sequestro d'alcuni degl'affitti de palchi assignati a domino Francesco Santorini insta la stessa et humilmente ricerca, che resti il detto Santorini sentenziato et conseguentemente giudicato per parte, et a buon conto il di lei credito in ducati cento, et ciò senza pregiudicio [...].

41. ASVe, NA, b. 3833, n. 105

Die lunj 7 mensis martij 1707

[...]

Con scrittura privata ma come fatta fosse in atti di pubblico nodaro sotto li 29 maggio 1706 dalli Nobil Homo sier Zuanne Capello fu de sier Vettor, per nome suo, e nipoti, sier Nicolò Zen fu de sier Vicenzo per nome suo, e fratelli, Nobil Donna Marieta Bolani consorte del Nobil Homo sier Francesco Boldù, Nobil Homo sier Polo Cappello fu de sier Alvisè, Nobil Homo sier Silvestro Memo fu de sier Anzolo per nome suo fratelli, e sorelle, nec non dalla Nobil Donna Paulina Vittoria Marcello relita del quondam Nobil Homo sier Alvisè Renier, Nobil Homo sier Giacomo Antonio Vettor Marcello fu de sier Alvisè, Nobil Homo sier Gerolamo Vettor Marcello fu de sier Francesco, Nobil Homo sier Alvisè Vettor Marcello fu de sier Francesco tutti compatroni del Teatro

di S. Angelo ho preso ad affitto io Francesco Santurini detto teatro per anno uno per farvi recitare opere nell'autunno, e carnevale con le condizioni, e capitoli in essa espressi; nel primo de' quali è stato dichiarato, che se per mia colpa andassero in difetto le recite, e venissero dall'affittuali ruscata la solita annua corrisponsione degl'affitti resti io Santurini tenuto nella propria spetialità al rissarcimento, e sodisfattione intiera degl'affitti tutti, e danni, che per tal causa essi Nobil Homeni riceversero.

Nel secondo pure è stato stabilito per patto espresso, che a me Santurini Conduttore resti l'intiera libertà, dispositione, e direttione indipendente in tutti gl'interessi del teatro, opere, e recite, così che detti Nobil Homeni Compatroni n'habbino ad ingerirsi, come promettono in cosa alcuna a ciò attinente, e dipendente niuna eccettuata com'in essa scrittura.

Sottoscritta da me la carta con li patti inseriti, doppo posta in scena la prima opera, son stato privato della concessa libertà, dispositione e direttione indipendente, mentre quelli negletti da lei Nobil Homo sier Andrea Cappello ha voluto ingerirsi nel mio interesse col farsi dispotico della mia volontà, et arbitrio, disponendo, e dirigendo le cose tutte del teatro a suo piacere senza alcun mio assenso, e partecipazione.

Due opere tenevo doppo la prima per far recitare, una essibitami dal Nobil Homo sier Tomaso Malipiero, l'altra di mia ragione, ma né all'una né all'altra di queste ancorché partecipategli all'Eccellenza Vostra, et al signor Agostin Rosa diffensor del teatro, elletto anco per assistente, con altri da lei destinati s'ha voluto prestar orecchio, né meno vederle, non che udirle, né leggerle, onde fatta scielta da lei, e dagl'assistenti della seconda, e terza opera recitata, e che si recita (non havendo mai assentito, che si pongano in scena) hanno fatta quella riuscita, che s'è veduta e si vede con notabile mio pregiudicio.

Feci la compagnia de' musici di mia sodisfattione, e nella seconda opera l'Eccellenza Vostra ha voluto prender un contralto in loco di quello da me stabilito per tutto il carnevale, come nella terza opera ha presa un'altra donna in cambio d'una mia già stabilita, con non pocco onorario senza meco comunicarlo, e doppo stabilite, e fermate dette parti m'ha obligato a sottoscrivere le loro scritture d'accordo senza leggerle, e senza sapere il contenuto, come successe anco del signor Coletti maestro, che compose la musica della seconda opera da lei ritrovato senza sapere, né vedere la sua scrittura (quale anco questi passati giorni m'hà fatto citare per sentenziar a legge la sua carta), havendo tutti fabricato sopra l'età mia, e per esser quasi privo della luce.

In tutto il resto poi dell'opere, cioè bolettini, stampe, abiti, e cassa appoggiata questa al detto signor Rosa, ha havuto la total ingerenza senza punto haver della mia persona consideratione.

Quali, e quante siano state le mie doglianze ne possono esser testimonij tutti li conoscenti del teatro, et amici, e le sono state penetrate all'Eccellenza Vostra, non potendo di meno bensì con tutto il rispetto di non ripeterle, essendo stato operato da lei contro il patuito della locatione, onde con la presente estragiudiziale ho giusto motivo di portarle li miei gravosi sentimenti, perché dal silentio non resti pregiudicato intendendo per qual si sia cosa non haver a soggiacere, né rissentire alcun danno, che possa esservi in dette opere, e per causa delle stesse, così per li musici, maestri, et altro, come di qualunque altra cosa nuna eccettuata, mentre a dirittura m'è stata levata da lei la libertà,

dispositione, e direttione in tutti gl'interessi dell'opere, e teatro non havendo alcuna colpa per le recite, né per altro per non essermi ingerito, né concorso in cosa alcuna, anzi detestato quello veniva fatto per haver il tutto operato a sua soddisfazione, volontà, e piacere, e perciò non intendo esser tenuto ad alcuna spesa, né socombere a verun aggravio e danno, o rissarcimento per causa d'affitti, come gli protesto, essendo necessario darne notitia a tutti gl'altri Compatroni del detto teatro di tali operationi [...].

42. ASVe, NA, b. 4026, fasc. a. 1707, cc. n.n.

Die lune 14 mensis martij 1707 ad cancellum
[...]

Con ammiratione, e sommo stupore, quando ho potuto averne la copia ho dovuto io Andrea Capello leggere la tal qual scrittura fatta a me intimare presentata negl'atti del signor nodaro Cavertini da Francesco Santorini, che ha condotto in quest'anno scaduto il Teatro di Sant'Angelo; alla quale se bene non avrei bisogno di darle veruna risposta, ad ogni modo; perché li suoi artificij non prendano verun fomento dal mio silenzio risolvo a quello protestar amplamente di nullità; come ripiena de' mendacie, et inventate introduzioni suggerite da un detastabile genio, e fine, et concepita dalla sua maliziosa arguzia, o insinuata da maggior finezza d'ingegno, che mai però può apportar a me verun pregiudicio, né servirle alle meditate sue idee; anzi a renderlo sempre più in esoso al mondo per le sue disapprovabili operationi. Tanto sarebbe sufficiente senza più inoltrarsi; ma per farlo maggiormente arrossire, et perché di ciò è palese ne resti anco in carta le vestigie, e memorie, voglio anco rimproverandolo dirle, che ben sa, che io indussi li Nobili Homeni mio zio, e fratelli per non eccettuar la mia Casa dal voler degl'altri Compatroni a concedergli il teatro persuasi dalle di lui astute asserzioni, d'aver protezzioni, assistenze, fondamenti, e provvigioni soprabondanti per far in quello recitare con proprietà, che finalmente s'è scoperto niente aveva solo inganni, et artificij per carpire, et appropriarsi ciò, che con tali apparenze la sua sagacità meditava a tutt'altro applicando fuorché a quello doveva per farne seguire con forma laudabile le recite, notorie essendo le sue operationi, e contegni, et il stato, nel quale s'era avanzato di non poter né men aprir il teatro per andar in scena con l'universal esclamazione, e danno notabilissimo di tutti i Compatroni doppo d'aver ricavato quanto sa sopra i proventi del teatro, et gl'impegni da lui contratti, scielte de' maestri di musica, e recitanti la maggior parte anco dovuti abbandonare; et altre sue operationi, ch'è ben tacerle, nel qual estremo mi fece pregare, et le sorti indure la mia facilità benevole a prestarle qualche assistenza, et esser coll'eccellentissimo signor Tomaso Malipiero suo protettore direttore per qualche raccordo, et opinione; et la prima volta, che fui ricercato a capitar nella casa di Sua Eccellenza trovai ivi il maestro di musica, che operava nella prima opera per l'autunno, che mi fu detto esser il signor Colletti da me ne men più conosciuto, né veduto, che dissero poi esser stato accordato per poner in musica anco la prima opera nel carnevale, quando io raccordavo, ch'era bene provvedere de' soggetti accreditati, et d'esperienza così per la prima, come per la seconda, da che è solito dipen-

dere gl'esiti delle opere, che in progresso fu pure detto, quando venivano proposti soggetti qualificati, a' quali non si volse dar orecchio, che avevan fermato anco l'altro maestro di musica per poner in scena la seconda, né a me è stato prima né men partecipati, non che da me ritrovati, come con aperto mendacio asserisce, né mostrati gli accordi, et scritture con essi fatte, solo ebbi occasione di vedere quella della signor Colletti il giorno prima, che andasse in scena da lui mostrata; mentre facevano estendere la notte delle spese, et altro, che di sera in sera dovevano esser pagate, che esprimendo quella esser il suo onorario di ducati 150 dissero, ch'erano in fede soli ducati 100; scrivendo la notte medema il signor Agostin Rosa da essi chiamato, et che fu pregato, et anco persuaso; benché avesse tutta la renitenza per quello ben sa ha dovuto altre volte incontrare a ricever l'incomodo di tenere la cassa, et notte tutte necessarie di spese, pagamenti, et altre provvigioni; perché ciò si ricavava non andasse disperso; ma s'andasse impiegando nell'occorrente; dal quale sa lui, che gli ricercava, et riceveva, et faceve provveder il bisogno, quanto sij stato operato, et può esser veduto anco dalle notte che pontuali averà tenuto, che serviranno ad esso Santorini di maggior rimprovero.

Sa anche, che raccordavo esser bene applicarsi subito alla provvigione della prima opera per il carnevale, e li stimoli, che ne diedi; perché dissero, che provvista non l'avevano; et che quella teniva l'eccellentissimo Malipiero v'era tempo di considerarla; mentre voleva farla per ultima con l'impegno, che aveva dell'altro scielto maestro di musica, et al fine doppo molte dilazioni passatone sotto i suoi riflessi per quello disse molte, credute non proprie dall'eccellentissimo Malipiero, e da lui, né fu sentita da medemi anch'io presente, il signor maestro Colletti, et altri quella che doppo fatta regolare, e ridurre al suo essere dall'esperienza, ed cognitione di Sua Eccellenza fu data a poner in musica, e poi in scena nella quali trovisi esservi necessario un'altro recitante oltre quelli che v'erano doppo procuratone, e sentitone più d'uno, non giudicati sufficienti fu proposto dal signor Nicolin Grimaldi, che veniva alle prove il contralto, che sentito con l'eccellente Malipiero stesso, che lo reputò sufficiente al bisogno, et disse il suo pensiero circa il di lui onorario, et partecipato al detto Santorini, fu dato l'ordine di contrattar, e concluder per la quantità formalizzata, né io ebbi altra parte, che di trattar per ridurlo a tal quantità dalle maggiori sue pretese, che teniva, e lui stesso sottoscrisse la scrittura d'accordo, che fu formata, e mandata al virtuoso, persuaso, che fu da sua eccellenza Nicolin Pini a lasciar quella parte, che principiata aveva ad imparar, et prender l'altra di minor azione, e personaggio, come gl'è ben notto; essendo un'aperta menzogna, ed astuzia l'asserta ignoranza.

Né può fingersi pure ignaro, che la terza sia stata raccordata da' suoi musici (mentre io nella ristrettezza delle cose raccordavo, che si potesse poner in scena il dramma del *Tiberio*, del quale teniva il Santorini anco li originali della musica; non essendovene altre in pronto; né mottivandosi più cosa alcuna circa quella, che si diceva tenir l'eccellentissimo Malipiero, che da me non fu mai ricusata di sentire, né che non s'avesse a poner in scena; anzi riportandomi sempre alla sua riverita opinione e comando). Et che fatto venir in casa del teatro una sera il signor maestro Albinoni co' il suo originale in musica, ove fui ricercato esservi anch'io, et sentita da detto eccellentissimo Malipiero, et Santorini con li virtuosi fu applaudita, et ammirata la musica, et rissolta; benché io,

dicendo la mia opinione raccordavo, che era bene sentir prima il dramma in libretto co'l suo argomento, che non l'aveva, né io ebbi altra parte, che assentir alla loro rissoluzione, ed impiegarmi a far ridur il signor Albinoni a darla con quel maggior vantaggio, che sortì conseguirla da essi approbato, et per la quale mi convenne aver poi quegl'incomodi, ed'anco dispendij, che non connumero, senza averne verun interesse; ma tutto per il di lui vantaggio, come ho fatto in tutto il corso del tempo anco nelle antecedenti. La donna poi, che per quella fu creduta neccessaria, et senza della quale fu opinione universale non potersi recitarla fu fatta procurar, et stabilito l'onorario, come esprime la scrittura da lui stesso firmata, di che veramente avrebbe potuto far di meno, se a principio avesse fatto proviggione di parti sufficienti, e né meno in ciò ho avuto altra parte, che di dir la mia opinione, che s'uniformò a quella degl'altri.

L'introdurre avermi arrogato io disposizione, direzione, arbitrio, et volontà, et levata ad'esso la libertà, et auctorità sua, posti assistenti, et altro, che va disseminando, et asserite sue doglianze è una vanità maliziosa, ed un'effetto d'innaudita ingratitudine a tutto ciò, che le ho assistito, procurato, e fattole somministrare, con tanto mio incomodo, e danno per quello che a lui particolarmente è notto, e che non voglio esprimer d'avvantaggio a tutto lasciatomi persuadere mosso a pietà, che non avesse a soccomber, non recitandosi, a risarcimenti de' danni per gl'affitti de' palchi come è sua obbligazione, et per il suo vantaggio tutto ho contribuito sino a venir in teatro all'opera co'l mio bollettino pagato, come fa tutta la mia casa, benché l'eccellentissimo Malipiero doppo qualche tempo me lo vietò, ma ho voluto continuarlo nel tempo delle recite, nelle quali v'è stata altra disposizione, et ingerenza.

[...]

43. ASVe, GP, *Domande prodotte in causa*, b. 65, *Registro delle dimande del Officio del Peticion*, c. 6r.

[...] Data li 17 marzo 1707

Essendo creditore io Francesco Bernardi di Siena da domino Francesco Santurini, e compatroni sive rappresentanti il Teatro di S. Angelo di doppie quaranta in circa, insto e ricerco che siano sententiati. E questa servi per fermare et sine pregiuditio. Salvis etc.

44. ASVe, NA, b. 3833, n. 110

Die lune 21 mensis martij 1707

[...]

Se bene li diffensori del Nobil Homo sier Andrea Cappello nel tessere la lunghissima scrittura presentata nelli atti del signor Nodaro Ciola contro di me Francesco Santurini hanno raccolto tutto l'artificio forense, e studiata tutta l'arte per farla comparire insciente delle cose del teatro condotto l'anno scorso da me Santurini predetto, e lontano dall'ingerenza, e maneggio havuto nelle mie opere, con tutto ciò nella negativa stessa

hanno dovuto confessare quella verità, che con acume si sono ingegnati valere, quale esso Nobil Homo con la viva voce se fosse interpellato, con illibatezza di cuore, con candidezza, e con la sua bell'anima non mi negarebbe.

Non mi può essere contradetto non haver io nell' principio dell'autunno fatta la compagnia de' musici creduti buoni, e sufficienti per le mie opere con li loro accordi; posta in scena la prima opera, e provveduto a tutto il bisogno, sì che si recitò coll'universal applauso, né vi fu mai timore, che si dovesse tenere chiuso il teatro, come s'è espresso in scrittura se non fosse stata sparsa voce, che non fu a mia notizia da malevoli.

Se dal signor Agostin Rosa, che tenne la cassa d'ordine di detto Nobil Homo, e non mio, havessi havuto il dinaro ricavato dall'opera haverei continuato il carnevale con l'altre già da me preparate, una delle quali era *il Tiberio*, che pur esso Nobil Homo confessò nella sua scrittura haver raccordato, ma terminata la prima, vedutomi privo del soldo, e cominciato esso Nobil Homo Cappello ad ingerirsi, maneggiare, et operare in ogni cosa dell'altre opere posteriori con il signor Rosa, che già haveva il dinaro nelle mani, convenni haver pazienza abbandonar il tutto, e lasciar operar a lor sodisfattione, essendone testimonio tra gl'altri il Nobil Homo sier Tomaso Malipiero, che scielsi per mio protettore, e che pur esso tralasciò di prestarmi quella fervorosa assistenza per haver veduto Sua Eccellenza interessarsi in ogni cosa con il predetto signor Rosa.

Singolar gratia mi farebbe, come lo supplico di farmi fare la consegna de' conti col maneggio fatto dal detto signor Rosa tante, e tante volte ricercati con le scritture di Bernardo Nodarini fattemi sottoscrivere, havendo convenuto per la petitione di quelle passare a consulti avogareschi, che non ho potuto ancor avere, né vedere, essendosi pur esibito darle, premendomi alcuni musici per il loro pagamento, che dovrebbe esso sodisfare se ha il mio dinaro nelle mani.

Ad ogn'un'alcuna poi delle cose espresse in scrittura potrei con valido fondamento rispondere, ma per troncare le lunghezze, né moltiplicare in repliche superflue havendo a sufficienza notificato il mio sentimento con la passata estragiudiziale, servirà di risposta alla prolissa sua scrittura un amplissimo, e solenne protesto di nullità [...].

Bibliografia

- ADEMOLLO 1889 - A. Ademollo, *Le cantanti italiane celebri del secolo decimottavo: Margherita Salicola*, «Nuova antologia di scienze, lettere ed arti», s. III, CVII, 1889, 23, pp. 524-553.
- ALLACCI 1755 - L. Allacci, *Drammaturgia accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, Venezia, Pasquali, 1755.
- AMBROSIANO 2018 - A. Ambrosiano, *I Mauro e Antonio Vivaldi: nuove informazioni e spunti di riflessione*, «Studi vivaldiani», 2018, 18, pp. 3-39.
- ANGIOLILLO 1998 - M. Angiolillo, *Lo spettacolo barocco a Venezia*, Roma, Guidotti, 1998.
- ANNIBALDI 2017 - C. Annibaldi, *Quando l'opera si fece "negozio". Logiche di mercato e teatro musicale nel Seicento veneziano*, in *Tra musica e storia: saggi di varia umanità in ricordo di Saverio Franchi*, a cura di G. Rostirolla e E. Zomparelli, Roma, Ibimus, 2017, pp. 213-241.
- ANZANI 2021 - V. Anzani, *Patrimoni, matrimoni e tresche di virtuose, cantanti, canterine e figlie da camera attraverso le lettere di supplica ai loro Serenissimi Padroni*, in "Padron mio colendissimo...". *Letters about Music and the Stage in the 18th Century*, a cura di I. Yordanova e C. Fernandes, Wien, Hollitzer, 2021, pp. 319-345.
- AYMARD 1991 - M. Aymard, *Strategie di cantiere*, in *Storia di Venezia*, vol. XII. *Il mare*, a cura di A. Tenenti e U. Tucci, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1991, pp. 259-283.
- BADOLATO 2012 - N. Badolato, *Morselli, Adriano*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 77, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2012, on line.
- BADOLATO 2013 - N. Badolato, *Noris, Matteo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 78, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2013, on line.
- BADOLATO 2022 - N. Badolato, *«Non ho scritto una tragedia, ma un drama per le scene di Venezia»: i libretti di Adriano Morselli per il San Giovanni Grisostomo (1688-1692)*, «Drammaturgia», XIX / n.s. 9, 2022, pp. 53-103.
- BAKER 2013 - E. Baker, *From the Score to the Stage. An Illustrated History of Continental Opera Production and Staging*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2013.
- BALLISTRERI 1968 - G. Ballistreri, *Bissari, Pietro Paolo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 10, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1968, on line.
- BARBIERATO 2006 - F. Barbierato, *Politici e ateisti. Percorsi della miscredenza a Venezia fra Sei e Settecento*, Milano, Unicopli, 2006.
- BARY 1980 - R. von Bary, *Henriette Adelaide von Savoyen. Kurfürstin von Bayern*, München, Süddeutscher, 1980.
- BASSO 2016 - A. Basso, *L'Eridano e la Dora festeggianti. Le musiche e gli spettacoli nella Torino di Antico regime*, Lucca, LIM, 2016, 2 voll.
- BELLAVITIS 1983 - G. Bellavitis, *L'Arsenale di Venezia. Storia di una grande struttura urbana*, Venezia, Marsilio, 1983.

- BELLINA 2002 - A.L. Bellina, *Brevità, frequenza e varietà: Cristoforo Ivanovich librettista e storico dell'opera veneziana*, «Musica e storia», VIII, 2002, 2, pp. 367-390.
- BESUTTI 1989 - P. Besutti, *La corte musicale di Ferdinando Carlo Gonzaga ultimo duca di Mantova. Musicisti, cantanti e teatro d'opera tra il 1665 e il 1707*, Mantova, Arcari, 1989.
- BESUTTI 1997 - P. Besutti, *La figura professionale del cantante d'opera: le virtuose di Ferdinando Carlo Gonzaga*, «Quaderni storici», XXXII, 1997, 2, pp. 409-433.
- BIANCONI 1982a - L. Bianconi, *Condizione sociale e intellettuale del musicista di teatro ai tempi di Vivaldi*, in *Antonio Vivaldi: teatro musicale, cultura e società*. Atti del convegno internazionale di studio (Venezia, 10-12 settembre 1981), a cura di L. B. e G. Morelli, Firenze, Olschki, 1982, vol. II, pp. 371-388.
- BIANCONI 1982b - L. Bianconi, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1982.
- BIANCONI et al. 2018 - L. Bianconi et al., *I ritratti del Museo della musica di Bologna da padre Martini al Liceo musicale*, Firenze, Olschki, 2018.
- BIANCONI-WALKER 1984 - L. Bianconi-T. Walker, *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera*, «Early Music History», 4, 1984, pp. 209-296.
- BIGGI 2019 - M.I. Biggi, *Torelli, Giacomo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 96, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2019, on line.
- BIZZARINI 2015 - M. Bizzarini, *Pollarolo, Carlo Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 84, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2015, on line.
- BJURSTRÖM 1962 - P. Bjurström, *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*, Stockholm, Nationalmuseum, 1962.
- BOERIO 1867 - G. Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, Cecchini, 1867.
- BOLONGARO-CREVENNA 1963 - H. Bolongaro-Crevenna, *L'Arpa Festante. Die Münchner Oper, 1651-1825. Von den Anfängen bis zum «Freyschützen»*, München, Georg D.W. Callwey, 1963.
- BRACCA 2014 - S. Bracca, *Locchio e l'orecchio: immagini per il dramma per musica nella Venezia del '600. Incisori, pittori e scenografi all'Opera con un repertorio dei libretti illustrati stampati in Laguna tra il 1637 e il 1719*, Treviso, ZeL, 2014.
- Bretter die die Welt bedeuten 1978 - *Bretter die die Welt bedeuten. Entwürfe zum Theaterdekor und zum Bühnenkostüm in 5 Jahrhunderten*, catalogo della mostra a cura di Ekhart Berckenhagen e Gretel Wagner, Berlin, Reimer, 1978.
- BROGNOLINO 1980 - G. Brognolino, *La vita di un gentiluomo italiano del Seicento: Pietro Paolo Bissari vicentino*, «Studi di letteratura italiana», VIII, 1980, pp. 292-400.
- CASONI 1829 - G. Casoni, *Guida per l'Arsenale di Venezia*, Venezia, Antonelli, 1829.
- CAVALLINI 1994 - I. Cavallini, *Questioni di stile e struttura del melodramma nelle lettere di Cristoforo Ivanovich*, in Id., *I due volti di Nettuno. Studi su teatro e musica a Venezia e in Dalmazia dal Cinquecento al Settecento*, Lucca, LIM, 1994, pp. 93-117.
- CIAMMAICHELLA 2021 - M. Ciammaichella, *Scenografia e prospettiva nella Venezia del Cinquecento e Seicento. Premesse e sviluppi del teatro barocco*, Napoli, La scuola di Pitagora, 2021.
- CICOGNA 1856 - E. Cicogna, *Lettera intorno ad alcune regate veneziane*, Venezia, Merlo, 1856.
- CIRANI 2004 - P. Cirani, *Comici, musicisti e artisti di teatro alla corte di Ferdinando Carlo Gonzaga Nevers*, «Postumia», XV, 2004, 1.
- CLARETTA 1877 - G. Claretta, *Adelaide di Savoia, duchessa di Baviera e i suoi tempi: narrazione storica*, Torino, Stamperia reale di G.B. Paravia e comp., 1877.
- COLLAVIN 2018-2019 - A. Collavin, *Johann Carl Loth (1632-1698). Le rotte della geografia artistica di un pittore veneziano fra l'Italia e l'Europa germanofona*, tesi di perfezionamento in Discipline storico-artistiche, Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e filosofia, a.a. 2018-2019, tutor prof. L. Simonato.

- CONCINA 1988 - E. Concina, *Pietre parole storia. Glossario della costruzione nelle fonti veneziane (secoli XV-XVIII)*, Venezia, Marsilio, 1988.
- CONCINA 1991a - E. Concina, *La casa dell'Arsenale*, in *Storia di Venezia*, vol. XII. *Il mare*, a cura di A. Tenenti e U. Tucci, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1991, pp. 147-210.
- CONCINA 1991b - E. Concina, *La costruzione navale*, in *Storia di Venezia*, vol. XII. *Il mare*, a cura di A. Tenenti e U. Tucci, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1991, pp. 211-258.
- CONCINA 2006 - E. Concina, *L'Arsenale della Repubblica di Venezia*, premessa di M. Tafuri, Milano, Electa, 2006.
- Con il legno e con l'oro* 2009 - *Con il legno e con l'oro. La Venezia artigiana degli intagliatori, battiloro e doratori*, a cura di G. Caniato, Verona, Cierre, 2009.
- CONTESOTTO 2022 - I. Contesotto, *Gli affittuali dei palchi del San Giovanni Grisostomo (1678)*, «Drammaturgia», XIX / n.s. 9, 2022, pp. 123-147.
- COZZI 2000 - G. Cozzi, *Religione, moralità e giustizia a Venezia: vicende della magistratura degli Esecutori contro la bestemmia (secoli XVI-XVII)*, in *La società veneta e il suo diritto. Saggi su questioni matrimoniali, giustizia penale, politica del diritto, sopravvivenza del diritto veneto nell'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 65-148.
- CRANACH-SICHART 1935 - E. von Cranach-Sichart, *Santurini, Francesco*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler: von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di U. Thieme e F. Becker, vol. XXIX, Leipzig, Seemann, 1935, pp. 452-453.
- Cristina di Svezia e la musica* 1998 - *Cristina di Svezia e la musica*. Atti del convegno internazionale (Roma, 5-6 dicembre 1996), Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1998.
- DAINOTTI 1933 - V. Dainotti, *Vittorio Amedeo II a Venezia nel 1687 e la Lega di Augusta*, «Bollettino storico-bibliografico subalpino», XXXV, 1933, 5-6, pp. 434-477.
- D'ALIBERTI 2011-2012 - M. D'Aliberti, *Gli Esecutori contro la bestemmia ed il controllo sulla stampa tra '500 e '600*, tesi di laurea magistrale in Storia dal Medioevo all'età contemporanea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2011-2012, relatore prof. M. Infelise.
- DAL POZZO 1718 - B. Dal Pozzo, *Le vite de' pittori, degli scultori, et architetti veronesi [...]*, Verona, Giovanni Berno, 1718 (rist. anast. Bologna, Forni, 1976).
- DA MOSTO 1937 - A. Da Mosto, *L'Archivio di Stato di Venezia*, to. I. *Archivi dell'amministrazione centrale della Repubblica Veneta e archivi notarili*, Roma, Biblioteca d'arte, 1937.
- DAOLMI 2006 - D. Daolmi, *Maccioni, Giovanni Battista*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 67, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2006, on line.
- DI BENEDETTO 1988 - R. Di Benedetto, *Poetiche e polemiche*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, VI. *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, EDT, 1988, pp. 1-76.
- DUBOWY 2005 - N. Dubowy, *Lonati, Carlo Ambrogio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 65, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2005, on line.
- DURANTE 1987 - S. Durante, *Il cantante*, 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. 347-415.
- FABBRI-VERTI 1987 - P. Fabbri-R. Verti, *Due secoli di teatro per musica a Reggio Emilia: repertorio cronologico delle opere e dei balli 1645-1857*, con una premessa di L. Bianconi, Reggio Emilia, Edizioni del teatro municipale Valli, 1987.
- FACCHIN 2017 - L. Facchin, *Il ciclo delle cacce di Giovanni Battista Curlando nel castello di Lustheim in Baviera. Modelli di riferimento ed elementi di novità*, in *Le cacce reali nell'Europa dei principi*, a cura di A. Merlotti, Firenze, Olschki, 2017, pp. 119-147.
- FERRO 1845-1847 - M. Ferro, *Dizionario del diritto comune e veneto*, Venezia, Andrea Santini e figlio, 1845-1847, 2 voll.

- FERRONE 1994 - S. Ferrone, *Scrivere per lo spettacolo*, «Drammaturgia», I, 1994, pp. 7-22.
- FERRONE 2011 - S. Ferrone, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento* (1993), Torino, Einaudi, 2011².
- FERRONE 2014 - S. Ferrone, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014.
- Feste barocche 2009 - Feste barocche: cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Settecento*, a cura di C. Arnaldi di Balme e F. Varallo, Cinisello Balsamo, Silvana, 2009.
- FRATI 1930 - L. Frati, *Donne musiciste bolognesi*, «Rivista musicale italiana», XXXVII, 1930, 3, pp. 387-400.
- GAGLIANÒ 2022 - F. Gaglianò, *L'Arsenale di Venezia. Una storia produttiva (secoli XIII-XVIII)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2022.
- GARAVAGLIA 2014 - A. Garavaglia, *Pallavicino, Carlo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 80, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2014, on line.
- GARAVAGLIA 2015 - A. Garavaglia, *Il mito delle Amazzoni nell'opera barocca italiana*, Milano, LED, 2015.
- GEMELLI CARERI 1719 - G.F. Gemelli Careri, *Giro del mondo*, vol. VII, Venezia, Giovanni Malachin, 1719.
- George Frideric Handel 2014 - George Frideric Handel. Collected Documents*, a cura di D. BURROWS et al., I. 1609-1725, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.
- George Frideric Handel 2015 - George Frideric Handel. Collected Documents*, a cura di D. BURROWS et al., II. 1627-1734, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
- George Frideric Handel 2019 - George Frideric Handel. Collected Documents*, a cura di D. BURROWS et al., III. 1734-1742, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.
- GESSI 1671 - B. Gessi, *Il giuoco de' cavalieri. Discorso sopra le giostre, ed i tornei*, in *Prose de' Signori Accademici Gelati di Bologna [...]*, a cura di G.B. Capponi, Bologna, Manolesi, 1671, pp. 5-63.
- GHERPELLI 1988 - G. Gherpelli, *L'opera nei teatri di Modena*, presentazione di C.M. Badini, Modena, Artioli, 1988.
- Giacomo Torelli 2000 - Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, catalogo della mostra a cura di F. Milesi (Fano, 8 luglio-30 settembre 2000), Fano, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, 2000.
- GIAZOTTO 1965 - R. Giazotto, *Vivaldi*, Milano, Nuova Accademia, 1965.
- GIAZOTTO 1967a - R. Giazotto, *La guerra dei palchi (prima serie)*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», I, 1967, 2, pp. 245-286.
- GIAZOTTO 1967b - R. Giazotto, *La guerra dei palchi (seconda serie)*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», I, 1967, 3, pp. 465-508.
- GLIXON 2016 - B. Glixon, «*Superminet omnes*»: *New Light on the Life and Career of Vittoria Tarquini*, «Händel-Jahrbuch», LXII, 2016, pp. 401-414.
- GLIXON 2019 - B. Glixon, *Tarquini, Vittoria*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 95, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2019, on line.
- GLIXON-GLIXON 2006 - B.L. Glixon-J.E. Glixon, *Inventing the Business of Opera. The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- GLIXON-WHITE 2008 - B.L. Glixon-M. White, «*Creso tolto a le fiamme*»: *Girolamo Polani, Antonio Vivaldi and Opera Production at the Teatro S. Angelo, 1705-1706*, «Studi vivaldiani», 8, 2008, pp. 3-19.
- GRANDAUR 1878 - F. Grandaur, *Chronik des Königlichen Hof- und National-theaters in München. Zur Feier seines hundertjährigen Bestehens*, München, Theodor Ackermann, 1878.

- GUCCINI 1988 - G. Guccini, *Direzione scenica e regia*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, v. *La spettacolarità*, Torino, EDT, 1988, pp. 123-174.
- HELLER 2009 - W. Heller, *Loving Theseus: The Spectacle of Feminine Passions on the Munich Stage (1662)*, «Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis», XXXIII, 2009, pp. 197-212.
- HELLER 2010 - W. Heller, *Phaedra's Handmaidens: Tragedy as Comedy and Spectacle in Seventeenth-Century Opera*, in *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*, a cura di P. Brown e S. Ograjensek, Oxford, Oxford University Press, 2010, pp. 67-84.
- HUBER 2002 - B. Huber, *Vom «Comoedie-Hauß» zum Literaturhaus. Zwölf Stationen der Erinnerung*, in *München Salvatorplatz. Vom «Comoedie-Hauß» zum Literaturhaus*, a cura di R.G. Wittmann, München, Stiftung Buch-, Medien- und Literaturhaus, 2002, pp. 12-43.
- I Bibiena* 2000 - *I Bibiena: una famiglia europea*, catalogo della mostra a cura di D. Lenzi e J. Bentini (Bologna, 23 settembre 2000-7 gennaio 2001), con la collaborazione di S. Battistini e A. Cantelli, Venezia, Marsilio, 2000.
- INFELISE 1989 - M. Infelise, *L'editoria veneziana nel '700*, Milano, Franco Angeli, 1989.
- INFELISE 1992 - M. Infelise, *A proposito di "imprimatur". Una controversia giurisdizionale di fine Seicento tra Venezia e Roma*, in *Studi veneti offerti a Gaetano Cozzi*, Venezia, il Cardo, 1992, pp. 287-299.
- INFELISE 2014 - M. Infelise, *I padroni dei libri: il controllo sulla stampa nella prima età moderna*, Roma-Bari, Laterza, 2014.
- I teatri pubblici di Venezia* 1971 - *I teatri pubblici di Venezia (secoli XVII-XVIII)*, mostra documentaria e catalogo a cura di L. Zorzi et al. (Venezia, 22 settembre-11 ottobre 1971), Venezia, La Biennale di Venezia, 1971.
- IVANOVICH 1993 - C. Ivanovich, *Memorie teatrali di Venezia (1688)*, a cura di N. Dubowy, Lucca, LIM, 1993.
- KÄGLER 2009 - B. Kägler, *Kulturkonflikte im Alpenraum. Das italienische Gefolge der Kurfürstin Henriette Adelaide am Münchener Hof (1651-1676)*, in *Atelier. Vorbild, Austausch, Konkurrenz. Höfe und Residenzen in der gegenseitigen Wahrnehmung*, a cura di A.P. Orłowska, W. Paravicini e J. Wettlaufer, Kiel, Universitätsdruckerei der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, 2009, pp. 119-137.
- KLINGENSMITH 1993 - S.J. Klingensmith, *The Utility of Splendor: Ceremony, Social Life, and Architecture at the Court of Bavaria, 1600-1800*, a cura di C.F. Otto e M. Ashton, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1993.
- KREMS 2012 - E.-B. Krems, *Die Wittelsbacher und Europa: Kulturtransfer am frühneuzeitlichen Hof*, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, 2012.
- KURZ 1993 - H. Kurz, *Barocke Prunk- und Lustschiffe am kurfürstlichen Hof zu München*, München, UNI-Druck, 1993.
- La librettistica bolognese* 1989 - *La librettistica bolognese nei secoli XVII e XVIII. Catalogo e indici*, a cura di L. Callegari, G. Sartini e G. Bersani Berselli, Roma, Torre d'Orfeo, 1989.
- LAZZARINI 2021 - A. Lazzarini, *Boschi, legnami, costruzioni navali. L'Arsenale di Venezia fra XVI e XVIII secolo*, Roma, Viella, 2021.
- LECLERC 1987 - H. Leclerc, *Venise et l'avènement de l'opéra public à l'âge baroque*, Paris, Armand Colin, 1987.
- LEHMANN 1992 - R. Lehmann, *Amort*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. III, München-Leipzig, Saur, 1992, pp. 281-283.
- LORA 2016 - F. Lora, *Nel teatro del Principe. I drammi per musica di Giacomo Antonio Perti per la Villa medicea di Pratolino*, Bologna, Alibisani, 2016.

- LÖWENFELDER 1955 - G. Löwenfelder, *Die Bühnendekoration am Münchner Hoftheater von den Anfängen der Oper bis zur Gründung des Nationaltheaters 1651-1778*, Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität zu München, 1955, 2 voll., vol. I, referent prof. dr. Hans Heinrich Borcherdt.
- LUCCHESI 2015 - E. Lucchese, *L'Album di caricature di Anton Maria Zanetti alla Fondazione Giorgio Cini*, Venezia, lineadacqua, 2015.
- MACEDONIO 2019 - M. Macedonio, *Coletti, Agostino Bonaventura*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 26, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1982, on line.
- MAMONE 2003a - S. Mamone, *Dèi, semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, 2003.
- MAMONE 2003b - 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)*, trascrizione in collaborazione con A. Evangelista, Firenze, Le Lettere, 2003.
- MAMONE 2013 - 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.
- MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1988 - F. Mancini-M.T. Muraro-E. Povoledo, *I teatri del Veneto*, III. *Padova, Rovigo e il loro territorio*, Venezia, Regione del Veneto, Giunta regionale-Corbo e Fiore, 1988.
- MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1995 - F. Mancini-M.T. Muraro-E. Povoledo, *I teatri del Veneto*, I. to. I. *I teatri di Venezia. Teatri effimeri e nobili imprenditori*, Venezia, Regione del Veneto, Giunta regionale-Corbo e Fiore, 1995.
- MANCINI-MURARO-POVOLEDO 1996 - F. Mancini-M.T. Muraro-E. Povoledo, *I teatri del Veneto*, I. to. II. *Venezia e il suo territorio. Imprese private e teatri sociali*, Venezia, Regione del Veneto, Giunta regionale-Corbo e Fiore, 1996.
- MANGINI 1974 - N. Mangini, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974.
- MANGINI 1978 - N. Mangini, *Sui rapporti del Vivaldi col teatro di Sant'Angelo*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di M.T. Muraro, Firenze, Olschki, 1978, vol. II, pp. 263-270.
- MARCELLO 2015 - B. Marcello, *Il teatro alla moda [1720]*, a cura di M. Geremia, Treviso, Diastema, 2015.
- MARCHIONNI 1986 - E. Marchionni, *L'Arsenale di Venezia. Gli uomini, il lavoro, le galere: documenti*, in *Venezia e la difesa del Levante da Lepanto a Candia, 1570-1670*, Venezia, Arsenale editrice, 1986, pp. 55-58.
- MAZZEO 1980 - A. Mazzeo, *I tre "Senesini" musici ed altri cantanti evirati senesi*, Siena, Cantagalli, 1980.
- MELLACE 2016 - R. Mellace, *Predieri*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 85, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2016, on line.
- MERINO 2020 - E. Merino, *Escenarios de poder en el Seicento. La escenografía veneciana de fin de siglo y su proyección europea. Francesco Santurini*, «Ludica», XXVI, 2020, pp. 35-49.
- MERKEL 1892 - C. Merkel, *Adelaide di Savoia elettrice di Baviera. Contributo alla storia civile e politica del Milleseicento*, Torino, Bocca, 1892.
- MILOŠEVIĆ 1992 - M. Milošević, *Il contributo di Cristoforo Ivanovich nell'evoluzione del melodramma seicentesco*, in *Il libro nel bacino dell'Adriatico (secc. XV-XVIII)*, a cura di S. Graciotti, Firenze, Olschki, 1992, pp. 111-124.
- MOLINARI 1968 - C. Molinari, *Le nozze degli dèi. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1968.
- MONALDINI 2020 - S. Monaldini, *L'Orto dell'Esperidi. Musicisti, attori e artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio (1646-1685)* (2000), Lucca, LIM, 2020².

- MONFERRINI 2021 - S. Monferrini, «Questo è l'unico mio divertimento»: notizie musicali da Roma, Napoli, Milano e Venezia nelle lettere del Conte Francesco Maria Zambecari (1701-1744), in "Padron mio colendissimo...". *Letters about Music and the Stage in the 18th Century*, a cura di I. Yordanova e C. Fernandes, Wien, Hollitzer, 2021, pp. 255-318.
- MORELLI 2001 - G. Morelli, *Inquiete muse e temporanee glorie del terzo Teatro Grimani*, in *Teatro Malibran. Venezia a San Giovanni Grisostomo*, a cura di M.I. Biggi e G. Mangini, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 33-63.
- MORELLI-WALKER 1976 - G. Morelli-T. Walker, *Tre controversie intorno al San Cassiano*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di M.T. Muraro, premessa di G. Folena, Firenze, Olschki, 1976, pp. 97-120.
- MURARO 2004 - M.T. Muraro, *Teatro, scena, messinscena, il lessico degli addetti ai lavori*, in *Scena e messinscena. Scritti teatrali 1960-1998*, a cura di M.I. Biggi, con una premessa di P. Petrobelli e M. Viale Ferrero, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 135-143.
- Musica in torneo 1999 - *Musica in torneo nell'Italia del Seicento*, a cura di P. Fabbri, Lucca, LIM, 1999.
- NESTOLA 2002 - B. Nestola, *La musica italiana nel "Mercure galant" (1677-1683)*, «Recercare», XIV, 2002, pp. 99-156.
- NÖLLE 1980 - E. Nölle, *Die Wittelsbacher und das Theater*, in H.E. Valentin et al., *Die Wittelsbacher und ihre Künstler in acht Jahrhunderten*, München, Süddeutscher, 1980, pp. 189-321.
- OVER 2022 - B. Over, *Music in the Court Budget: The Example of the Bavarian Court in Munich (1570-1802)*, in *Financing Music in Europe*, a cura di E. Jardin, Turnhout, Brepols, 2022, pp. 3-18.
- PAGNINI 2017 - C. Pagnini, *Il teatro del Cocomero a Firenze (1701-1748). Accademici impresari per due dinastie*, Firenze, Le Lettere, 2017.
- PALADINI 2020 - F.M. Paladini, *Come pretoriani a Roma: arsenalotti tra continuità, mutamenti e stereotipi (secoli XIII-XIX)*, in *L'Arsenale di Venezia. Da grande complesso industriale a risorsa patrimoniale*, a cura di P. Lanaro e C. Austruy, Venezia, Marsilio, 2020, pp. 101-132.
- PICCIOLI 1685 - F.M. Piccioli, *L'orologio del piacere [...]*, Piazzola, nel luoco delle Vergini, 1685.
- PIPERNO 1987 - 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.
- PIRONTI 1967 - A. Pironti, *Bernardi, Francesco, detto il Senesino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 9, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1967, on line.
- POVOLEDO 1960 - E. Povoledo, *Mauro*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. VII, Roma, Le maschere, 1960, coll. 310-321.
- POVOLEDO 1961a - E. Povoledo, *Santurini, Francesco (detto il Baviera)*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. VIII, Roma, Le maschere, 1961, coll. 1497-1498.
- POVOLEDO 1961b - E. Povoledo, *Scenografo*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. VIII, Roma, Le maschere, 1961, coll. 1612-1613.
- QUADRIO 1744 - F.S. Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, vol. III, parte II, Milano, Agnelli, 1744.
- RICCI 1888 - C. Ricci, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII. Storia aneddotica*, Bologna, Successori Monti, 1888 (rist. anast. Bologna, Forni, 1965).
- ROSA SALVA 2006-2007 - M. Rosa Salva, "Licinio imperatore". *Un dramma di soggetto comico per il S. Giovanni Grisostomo*, «Musicorum», v, 2006-2007, pp. 133-152.
- ROSAND 2013 - E. Rosand, *L'opera a Venezia nel XVII secolo. La nascita di un genere* (1991), trad. it. di N. Michelassi, P. Moretti e G. Viviani, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2013.
- ROSSELLI 1985 - J. Rosselli, *L'impresario d'opera* (1984), Torino, EDT, 1985.

- ROSSELLI 1989 - J. Rosselli, *From Princely Service to the Open Market: Singers of Italian Opera and Their Patrons, 1600-1850*, «Cambridge Opera Journal», I, 1989, 1, pp. 1-32.
- ROSSELLI 1993 - J. Rosselli, *Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1990)* (1988-1989), trad. it. di P. Russo, Bologna, il Mulino, 1993.
- RUDHART 1865 - F.M. Rudhart, *Geschichte der Oper am Hofe zu München. Erster Theil: Die italienische Oper von 1654-1787*, Freising, Franz Datterer, 1865.
- SACCOMANI 1999 - S. Saccomani, *Feste a cavallo alla corte sabauda nella seconda metà del XVII secolo*, in *Musica in torneo nell'Italia del Seicento*, a cura di P. Fabbri, Lucca, LIM, 1999, pp. 97-102.
- SARTORI 1990-1994 - C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994, 7 voll.
- SAUNDERS 1985 - H.S. Saunders, *The Repertoire of a Venetian Opera House (1678-1714): The Teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo*, tesi di dottorato, Harvard University, 1985.
- SCHLÄDER 1999 - J. Schläder, *Das Fest als theatrale Fiktion von Wirklichkeit: über die Bühnenästhetik der Münchner "Applausus festivi" von 1662*, «Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis», XXIII, 1999, pp. 41-58.
- SCHOBER 1982 - G. Schober, *Prunkschiffe auf dem Starnberger See: Eine Geschichte der Lustflotten bayerischer Herrscher*, München, Suddeutscher, 1982.
- SCHONE 1972 - G. Schone, *Les grandes fêtes de Munich en 1662*, «Baroque», V, 1972, pp. 121-127.
- SCHRADER 1988 - S. Schrader, *Architektur der barocken Hoftheater in Deutschland*, München, scaneg, 1988.
- SECCO 2009 - A. Secco, *Le decorazioni delle navi da guerra nell'Arsenale di Venezia*, in *Con il legno e con l'oro. La Venezia artigiana degli intagliatori, battiloro e doratori*, a cura di G. Caniato, Verona, Cierre, 2009, pp. 161-173.
- SELFRIDGE-FIELD 1985 - E. Selfridge-Field, *Pallade Veneta. Writings on Music in Venetian Society 1650-1750*, Venezia, Fondazione Levi, 1985.
- SELFRIDGE-FIELD 2007 - E. Selfridge-Field, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007.
- SELFRIDGE-FIELD 2018 - E. Selfridge-Field, *The Teatro Sant'Angelo: Cradle of Fledgling Opera Troupes*, «Musicologica Brunensia», *Supplementum*, LIII, 2018, pp. 158-170.
- SIMONSFELD 1890 - H. Simonsfeld, *Der Bucintoro auf dem Starnberger See*, in *Jahrbuch für Münchener Geschichte*, a cura di K. von Reinhardstöttner e K. Trautmann, vol. IV, Bamberg (München), Buchnersche, 1890, pp. 175-214.
- SOMMER-MATHIS 2000 - A. Sommer-Mathis, *Lodovico Ottavio Burnacini scenografo e costumista di Antonio Draghi*, in «*Quel novo Cario, quel divin Orfeo*». Antonio Draghi da Rimini a Vienna. Atti del convegno internazionale (Rimini, 5-7 ottobre 1998), a cura di E. Sala e D. Daolmi, Lucca, LIM, 2000, pp. 387-410.
- SPERANZA 2002 - E. Speranza, *Grimaldi, Nicola*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 59, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2002, on line.
- SPINELLI 2010 - L. Spinelli, *Il principe in fuga e la principessa straniera. Vita e teatro alla corte di Ferdinando de' Medici e di Violante di Baviera (1675-1731)*, Firenze, Le Lettere, 2010.
- SPINELLI 2020 - L. Spinelli, *Cantar fuori porta. Storia, spettacoli e protagonisti del teatro medicco di Pratolino, 1679-1710*, Firenze, Polistampa, 2020.
- STEFANI 2015 - G. Stefani, *Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento*, Firenze, Firenze University Press, 2015.

- STEFANI 2016 - G. Stefani, *Nuovi documenti su Domenico Mauro e figli*, in *Illusione e pratica teatrale*. Atti del convegno internazionale di studi in onore di E. Povoledo (Venezia, 16-17 novembre 2015), a cura di M.I. Biggi, Firenze, Le Lettere, 2016, pp. 284-293.
- STEFANI 2018 - G. Stefani, *Francesco Santurini impresario d'opera a Venezia (1674-1683)*, «Drammaturgia», XV / n.s. 5, 2018, pp. 55-82.
- STEFANI 2021 - G. Stefani, «*Un teatro per recitarvi ò commedie, ò opere*». *Il teatro di Sant'Angelo fino alle "Fiabe" di Gozzi*, «Studi goldoniani», XVIII - 10 n.s, 2021, pp. 45-57.
- STEFANI 2022a - G. Stefani, *Francesco Santurini il Baviera. Un "Welscher Ingenir" alla corte dei Wittelsbach (1662-1669)*, «Drammaturgia.it», <https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=8432>.
- STEFANI 2022b - G. Stefani, *I fratelli Bezzi scenografi e impresari del Teatro di Sant'Angelo al tempo del doge Morosini (1688-1694)*, in *La "splendida" Venezia di Francesco Morosini (1619-1694): cerimoniali, arti, cultura*. Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 19-20 novembre 2019), a cura di M. Casini, S. Guerriero e V. Mancini, Venezia, Marsilio, 2022, pp. 193-201.
- STROHM 2018 - R. Strohm, *Emblems and Problems of Rulership in Early Modern Opera*, in *Music and Power in the Baroque Era*, a cura di R. Rasch, Turnhout, Brepols, 2018, pp. 3-18.
- STRONG 1984 - R. Strong, *Art and Power: Renaissance Festivals, 1450-1650*, Woodbridge, Boydell, 1984.
- SUCCI 2017 - D. Succi, *Il Bucintoro nella grande arte della Serenissima*, Treviso, ZeL, 2017.
- SURIAN 1987 - E. Surian, *L'operista*, 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. 293-345.
- SZAROTA 1979-1987 - E.M. Szarota, *Das Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet: Eine Periochen-Edition. Texte und Kommentare*, München, Fink, 1979-1987, 4 voll.
- TALBOT 1990 - M. Talbot, *Tomaso Albinoni: The Venetian Composer and His World*, Oxford, Clarendon Press, 1990.
- TALBOT 2002 - M. Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, in *The Business of Music*, a cura di M. T., Liverpool, Liverpool University Press, 2002, pp. 10-61.
- TALBOT 2011 - M. Talbot, *The Vivaldi Compendium*, Woodbridge, The Boydell Press, 2011.
- Technologies of Theatre 2016 - Technologies of Theatre. Joseph Furtttenbach and the Transfer of Mechanical Knowledge in Early Modern Theatre Cultures*, a cura di J. Lazardzig e H. Rößler, «Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit», Band 20, 2016, Heft 3/4.
- TESSIN 2002 - N. Tessin, *Travel Notes 1673-77 and 1687-88*, a cura di M. Laine e B. Magnusson, Stockholm, Nationalmuseum, 2002.
- The Grove Book of Opera Singers 2008 - The Grove Book of Opera Singers*, a cura di L. Macy, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- URBAN 2012 - L. Urban, *L'iconografia dell'ultimo Bucintoro della Serenissima e bucentori oltre Venezia*, in *Il Bucintoro dei Savoia. Contributi per la conoscenza e per il restauro*. Atti del convegno internazionale di studi (Torino, 22-23 marzo 2012), a cura di S. De Blasi, Torino, Editris, 2012, pp. 47-59.
- URBAN 2014-2015 - L. Urban, *Venezia e gli autori dell'effimero: tra bucentori, "teatri del mondo", macchine per regate, per serenate, peote e bissoni*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», IX-X, 2014-2015, pp. 108-119.
- URBAN 2016 - L. Urban, *Venezia e le sue flotte effimere nei secoli XV-XVIII*, «Arte | Documento», XXXII, 2016, pp. 165-167.
- VALENTIN 2001 - J.-M. Valentin, *Les jésuites et le théâtre, 1554-1680: contribution à l'histoire du monde catholique dans le Saint Empire romain germanique*, Paris, Desjonquères, 2001.

- VAVOULIS 2010 - V. Vavoulis, "Nel teatro di tutta l'Europa". *Venetian-Hanoverian Patronage in 17th-Century Europe*, Lucca, LIM, 2010.
- VENTRICE 2009 - P. Ventrice, *L'Arsenale di Venezia tra manifattura e industria*, Verona, Cierre, 2009.
- VENTRONE-ZORZI 1986 - P. Ventrone-A. Zorzi, *La festa barocca di corte*, in *La società in costume: giostre e tornei nell'Italia di Antico Regime*, catalogo della mostra (Foligno, 27 settembre-29 novembre 1986), Foligno, Edizioni dell'Arquata, 1986, pp. 95-118.
- VERONESE 2010 - F. Veronese, «Terra di nessuno». *Misto foro e conflitti tra Inquisizione e magistrature secolari nella Repubblica di Venezia (XVIII sec.)*, tesi dottorale in Storia sociale europea dal Medioevo all'Età contemporanea, XXI ciclo, Università Ca' Foscari di Venezia, 2010, tutor prof. G. del Torre.
- VERONESE 2017 - F. Veronese, *L'Inquisizione nel secolo dei lumi. Il Sant'Uffizio e la Repubblica di Venezia*, Palermo, New Digital Press, 2017.
- VIALE FERRERO 1976 - M. Viale Ferrero, *Repliche a Torino di alcuni melodrammi veneziani e loro caratteristiche*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di M.T. Muraro, premessa di G. Folena, Firenze, Olschki, 1976, pp. 145-172.
- VIALE FERRERO 1988 - M. Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, v. *La spettacolarità*, Torino, EDT, 1988, pp. 1-122.
- VIALE FERRERO 1992 - M. Viale Ferrero, *Santurini, Francesco (I)*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, a cura di S. Sadie, London, Macmillan, 1992, vol. IV, pp. 174-175.
- VIO 1989 - G. Vio, *Per una migliore conoscenza di Tommaso Albinoni: documenti d'archivio*, «Recercare», I, 1989, pp. 111-121.
- WALKER 1976 - T. Walker, *Gli errori di "Minerva al tavolino"*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di M.T. Muraro, premessa di G. Folena, Firenze, Olschki, 1976, pp. 7-20.
- WALKER-GLIXON 2001 - T. WALKER-B.L. GLIXON, *Freschi, (Giovanni) Domenico*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, London, Macmillan, 2001, vol. IX, p. 238.
- WEAVER-WEAVER 1978 - R.L. Weaver-N.W. Weaver, *A Chronology of Music in the Florentine Theater, 1590-1750. Operas, Prologues, Finales, Intermezzos and Plays with Incidental Music*, Detroit, Informations Coordinators, 1978.
- WENING 1701 - M. Wening, *Historico-topographica descriptio*, vol. I, München, Johann Lucas Straub, 1701.
- WHENHAM 1992 - J. Whenham, *Santurini, Francesco (II)*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, a cura di S. Sadie, London, Macmillan, 1992, vol. IV, p. 175.
- ZAMBELLI 1991 - P. Zambelli, *L'ambigua natura della magia*, Milano, Il Saggiatore, 1991.
- ZANOTELLI 2001 - A. Zanotelli, *Domenico Freschi musicista vicentino del Seicento. Catalogo tematico*, Venezia, Fondazione Levi, 2001.
- ZORZI 2023 - L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana (1977)*, Imola, Cue Press, 2023.

Indice dei nomi*

- Ableitner, Balthasar, 32n.
Adelaide Enrichetta di Savoia, 24, 26 e n-28 e n, 30, 31, 34-39 e n, 101, 102.
Ademollo, Alessandro, 54n.
Albinoni, Tomaso, 92, 99 e n, 100, 122, 125, 126.
Alcaini, Giorgio Jacopo, 29 e n.
Allacci, Lione, 72n.
Ambrosiano, Aurelia, 17n, 21n, 32n, 40n.
Amort, Kaspar, il Vecchio, 28 e n, 32-34, 36.
Anastasio, marangone, 43, 102.
Angeli, Giacomo, *vedi* Dall'Angelo, Giacomo.
Angiolillo, Marialuisa, 30n.
Anna, moglie di Gasparo Mauro, 22.
Annibaldi, Claudio, 45n, 55n, 62n, 64n, 67n.
Anzani, Valentina, 54n.
Arnaldi di Balme, Clelia, 26n.
Arresti, Floriano, 99.
Asburgo, famiglia, 28.
Astori, Iseppo, 105.
Aureli, Aurelio, 22, 44n, 54n, 58, 62n, 63 e n, 67 e n, 81 e n, 83, 91 e n, 102.
Aymard, Maurice, 15n, 16n.
Badolato, Nicola, 69n, 72n, 78n.
Baker, Evan, 49n.
Ballerini, Francesco, 74, 75n.
Ballistreri, Gianni, 30n.
Balsami, Teresa, 47n.
Barbaro, Marco, 68n, 92n.
Barbierato, Federico, 71n, 73n.
Bardi, Francesco, 30n.
Bartoli, Ventura, 105, 106.
Bary, Roswitha von, 26n-28n, 30n, 34n, 35n, 37n.
Bassani, Giovan Battista, 70 e n.
Basso, Alberto, 26n.
Basso, Salina, 59n.
Battistini, Gabriel Angelo, 30n.
Beccari, Gasparo, 23.
Bellavitis, Giorgio, 16n.
Belli, Ascanio, 76 e n.
Bellina, Anna Laura, 45n.
Bembo, Francesco, 58.
Bentivoglio, Ippolito, 54 e n-56 e n, 60n, 63n, 65n-67n, 71 e n, 75n, 76n, 78n, 81, 82n, 113.
Bentivoglio, Quaranta, 65, 66n, 113.
Benzoni, Giorgio, 58.
Bernardi, Francesco, detto il Senesino, 98 e n, 126.
Besutti, Paola, 66n, 70n, 76n, 95n.
Bevilacqua, Angela, 45, 57, 77, 107, 110.
Bevilacqua, Zuanne, 45, 107, 110.
Bezzi, famiglia, 10.
Bianchetti, Rosetta, 76n.
Bianconi, Gregorio, 50 e n, 53, 57, 61, 110-112.
Bianconi, Lorenzo, 20n, 23n, 54n, 55n, 58n, 65n, 66n.
Bibiena, famiglia, 10, 18 e n.
Biggi, Maria Ida, 12, 17n.
Bissari, Pietro Paolo, 30 e n, 31, 34, 35 e n.
Bizzarini, Marco, 86n.
Bjurström, Per, 17n, 21n.
Boerio, Giuseppe, 61n.
Boetto, Giovenale, 26.
Boldù "da San Lio", famiglia, 68n.

* Non sono indicizzati né i personaggi di fantasia, né quelli tratti dai titoli delle opere letterarie e scientifiche. Sono parimenti omesse le ricorrenze dei due Francesco Santurini protagonisti di questo studio.

- Boldù, Francesco, 68n, 122.
 Boldù, Girolamo, 68n.
 Boldù, Marietta, 68 e n, 114, 122.
 Bollani (Bolani) "da San Fantin", famiglia, 68 e n, 104.
 Bollani, Alessandro, 68n.
 Bollani, Lunardo, 68n.
 Bolongaro-Crevenna, Hubertus, 26-30n, 32n, 34n, 35n.
 Bonandon, Alvisè, 43, 102.
 Bonda, Ludovico, 32n.
 Boni, Tomaso, 59n.
 Bonis, Novello, 65n.
 Boretti, Giovanni Antonio, 44n.
 Borgonio, Giovanni Tommaso, 26.
 Bortoletti, Francesco, 121.
 Bottari, Antonio, 25n, 101.
 Bovio (Bovi), Tommaso, 75n.
 Bracca, Silvia, 31n, 35n, 40n.
 Braccioli, Grazio, 99.
 Brognolino, Gioachino, 30n.
 Bronzini, Alessandro, 68 e n, 114, 115.
 Brufaschi, Giuseppe, 77n.
 Bucari, Anzolo de Zuane detto, 112.
 Bucci (Bruzzi), Stefano, 57, 60, 110.
 Buffagnotti, Isabetta (Isabella), 65 e n, 66n, 81, 82.
 Buonarroti, Michelangelo, il Giovane, 25n.
 Burnacini, famiglia, 10.
 Burnacini, Ludovico Antonio, 24 e n, 25.
 Buselli, conte, 75.
 Callot, Jacques, 25n.
 Canal, Antonio, 76n.
 Canavese, Giuseppe, 74, 75n.
 Cantagallina, Remigio, 25n.
 Capello "di santa Maria Mater Domini", famiglia, 52 e n, 61, 107-109, 111, 114, 116, 117, 121, 124, 126.
 Capello "in Canonica", famiglia, 52 e n, 61, 92n, 107-109, 111, 114, 116, 117, 121, 124, 126.
 Capello, Alvisè, 52n, 68, 107, 111, 114, 122.
 Capello, Andrea, 91n-100, 123, 124, 126, 127.
 Capello, Bortolo, 92 e n.
 Capello, Filippo, 116.
 Capello, Lugrezia, *vedi* Marcello, Lugrezia.
 Capello, Polo, 52n, 107, 111, 122.
 Capello, Vettor, 52n, 68n, 107, 111, 122.
 Capello, Zuanne, 92 e n, 122.
 Cardon, Zuane, 46n.
 Carletti, Zannetto, 47n.
 Carlo Emanuele II di Savoia, 38, 39 e n, 102.
 Casoni, Giovanni, 20n.
 Castelli, Girolamo, 49n, 50.
 Castiglione, Vincenzo, 29, 30, 32.
 Cavalli, Francesco, 23, 46n, 47n, 58n.
 Cavallini, Ivano, 45n.
 Cavertino, Alvisè, 92, 124.
 Cecchi, Domenico, detto il Cortona, 74, 75n.
 Cecchini, Pier Maria, 9.
 Cerrini, cantante, 74, 75n.
 Cesti, Antonio, 48.
 Chassebras de Cramailles, Jacques, 52n, 53n, 66n.
 Cialli, Rinaldo, detto Zago, 81 e n.
 Ciammaichella, Massimiliano, 31n.
 Cicogna, Emanuele, 20n.
 Cicognini, Giacinto Andrea, 46n.
 Ciola, Pietro Antonio, 119, 126.
 Cirani, Paola, 54n.
 Claretta, Gaudenzio, 26n, 39n.
 Clementino, cantante, 76 e n.
 Cola, Tonino, 47n.
 Coletti, Agostino Bonaventura, 91, 92, 96 e n, 97, 121, 123-125.
 Collavin, Alice, 28n.
 Colonna, Giovanni Paolo, 57n.
 Concina, Ennio, 16n, 17n, 19n, 24n.
 Contarini, Alessandro, 49 e n, 50, 70n.
 Contarini, Marco, 40.
 Contesotto, Ilaria, 12, 59n, 69n, 71n, 79n, 86n.
 Cornaro, Francesco, 58.
 Corona, moglie di Francesco Santurini *quondam* Stefano, 40.
 Corradi, Giulio Cesare, 48, 54n, 59, 66n.
 Corte, Pietro, 47n.
 Cortona, *vedi* Cecchi, Domenico, detto il.
 Cottini, Francesca, 59n.
 Coveglia, Camilo, 112.
 Cozzi, Gaetano, 71n.
 Cranach-Sichart, Eberhard von, 15n, 30n, 40n.
 Cremona, Muzio Francesco, 94n, 95 e n, 118.
 Cristina di Svezia, regina, 82 e n.
 Czernin, Humprecht Jan, 24, 25 e n, 43.
 Dainotti, Virginia, 20n.

- Da Lezze, Matteo, 46n.
 D'Aliberti, Marco, 71n.
 Dall'Angelo, Giacomo, 46n, 112.
 Dal Pozzo, Bartolomeo, 40 e n.
 Da Mosto, Andrea, 58n, 70n, 71n.
 Da Mula, Giovanni, 46n.
 Danio, Amato, 53n, 88.
 Daolmi, Davide, 27n.
 D'Averara, Pietro, 66n, 80.
 De Castris, Francesco, 56, 60n, 63n, 71 e n, 74-76 e n, 78n.
 De Grandi, Antonio, 107.
 Del Gaudio, Antonio, 49n.
 Del Teglia, Matteo, 49n, 58n-60n, 62n, 80n.
 Denzio, Pietro Antonio, 93 e n.
 Di Benedetto, Renato, 100n.
 Divido, Giovanni Antonio, 30n.
 Dolfin, Pietro, 44n, 47, 53n, 55, 56, 59, 63n.
 Donà, Leonardo, 37n.
 Don Ascanio, *vedi* Belli, Ascanio.
 Donati, Giuseppe Maria, 30n, 59 e n.
 Dormitosa, artificiere, 30n.
 Dubowy, Norbert, 82n.
 Durante, Sergio, 48n.
 Ebert, Adam, 65 e n.
 Egger, Balthasar, 32n.
 Enno, Sebastiano, 48n.
 Este, Rinaldo I d', 54n.
 Evangelista, Alessandro, 65.
 Fabbri, Paolo, 66n.
 Fabian, legnaiolo, 104.
 Facchin, Laura, 27n.
 Fantinoli, Fantin, 44, 103.
 Farnetti, Margherita, 95 e n, 118.
 Fasoi, Marco, 22.
 Faustini, Marco, 58n.
 Fedeli, Carlo, 82n.
 Federico Augusto, elettore di Sassonia, 20.
 Ferdinando III, imperatore, 27.
 Ferro, Marco, 85n.
 Ferrone, Siro, 12, 18n, 20n, 56n, 86n.
 Ferrucci, Giovanni Carlo, 30n.
 Filanin, *vedi* Segni, Giuseppe Maria, detto Finalino.
 Formenti, Antonio, 75n.
 Franceschini, violoncellista, 57 e n.
 Franco, Giacomo, 37n.
 Frati, Lodovico, 54n, 65n.
 Fratina, notai, 90n.
 Freschi, Domenico, 53 e n, 57, 62n-66n, 78n, 80n, 83.
 Friggeri, Teresa, 95, 118.
 Frigimelica Roberti, Girolamo, 91n.
 Furttenbach, Joseph, il Vecchio, 25n.
 Gabrielli, Domenico, 81n.
 Gaglianò, Francesco, 15n-18n, 21n, 43n.
 Galante, Zuan Battista, 107.
 Galli, Francesco, 30n.
 Garavaglia, Andrea, 31n, 78n.
 Garbagnani, Perina, 120.
 Gasparini, Francesco, 58n, 91n, 99.
 Gemelli Careri, Giovanni Francesco, 53n, 88 e n.
 Generini, notai, 90n.
 Geronima, prima moglie di Francesco Santurini *quondam* Antonio, 45, 106.
 Gessi, Berlingiero, 32n.
 Gherpelli, Giuseppe, 54n, 66n.
 Giambastiani, Laura, 12.
 Giannettini, Antonio, 58n.
 Giazotto, Remo, 43n-46n, 51n, 52n, 56n, 60n-62n, 67n, 68n, 84, 100n.
 Gigli, Clarice, 75n.
 Giussani, Benedetto, 30n.
 Giusti, Tomaso, 65.
 Glixon, Beth, 12, 20n, 22n, 23n, 44n, 48n, 49n, 53n, 55n, 56n, 59n, 63n, 83n, 85n, 96n.
 Glixon, Jonathan, 20n, 22n, 23n, 44n, 48n, 49n, 55n, 56n, 59n, 63n.
 Gobba, cantante, 81, 82.
 Gobbo, *vedi* Lonati, Carlo Ambrogio, detto il.
 Goldoni, Carlo, 9, 10.
 Gonzaga Nevers, Ferdinando Carlo, duca di Mantova, 49n, 54n, 59, 65, 76 e n, 77n, 95, 98.
 Gorbissa, Bortolo, 46n.
 Grandaur, Franz, 29n.
 Grimaldi, Nicola, detto Nicolino (Ciccolino), 94 e n, 95, 98, 118, 125.
 Grimani, famiglia, 23, 46, 56, 59, 60, 76, 79, 80.
 Grimani, Giovan Carlo, 59, 60n, 63-66 e n, 113.
 Grimani, Vincenzo, 55 e n, 59, 60n, 63 e n, 64, 67 e n, 75.
 Grimani Calergi (Callerghi), Vettor, 85, 117.

- Grißmann, Adam, 32n.
 Groppo, Antonio, 82n, 91n.
 Grossi, Giovanni Francesco, detto Siface, 59 e n.
 Guardenti, Renzo, 12.
 Guccini, Gerardo, 55n.
 Händel, George Friedric, 83.
 Heller, Wendy, 30n, 31n, 34n, 35n.
 Holzmair, Johann Adam, 32n.
 Holzmair, Johann Maria, 32n.
 Holzmair, Johann Wilhelm, 32n.
 Huber, Brigitte, 27n-29n, 32n.
 Infelise, Mario, 69n, 70n, 73n.
 Irmkauf, Hans Georg, 32n.
 Ivanovich, Cristoforo, 21n, 30n, 45 e n-48 e n, 55 e n, 60n, 61n, 63 e n, 64n.
 Jacobuti, Serafino, 30n.
 Johann Friedrich, duca di Brunswick-Lüneburg, 46n, 47 e n, 53n, 55, 59n.
 Johann Georg III, elettore di Sassonia, 54n.
 Kägler, Britta, 28.
 Kerll, Johann Kaspar, 28 e n, 29, 32, 38n.
 Klingensmith, Samuel John, 27n.
 Koch, Franz, 32n.
 Krems, Eva-Bettina, 27n, 28n.
 Kurtz, Maximilian, 26 e n.
 Kurz, Heidrun, 35n-37n.
 Küssel, Matthias, 33.
 Küssel, Melchior, 33, 38n.
 Lazzarini, Antonio, 18n.
 Lech, Antonio, 22.
 Leclerc, Hélène, 43n.
 Legrenzi, Giovanni, 54n, 63 e n, 66n.
 Lehmann, Rose, 28n.
 Leopoldo I, imperatore, 24, 25n.
 Lesma, Carlo, 47n.
 Lipowsky, Felix Joseph, 38n.
 Lonati, Carlo Ambrogio, detto il Gobbo, 81 e n, 82 e n.
 Lora, Francesco, 83n.
 Lotti, Antonio, 91n.
 Löwenfelder, Gertraud, 26n-35n, 38n.
 Lucchese, Enrico, 12, 54n.
 Lucio Emilio, curato, 107.
 Maccioni, Giovanni Battista, 27 e n.
 Macedonio, Mauro, 91n.
 Maderni, Carlo, 63.
 Malipiero, Tomaso, 90n, 91 e n, 94, 96, 98, 100, 123-127.
 Mamone, Sara, 12, 25n, 49n, 56n.
 Mancina, Luigi, 91.
 Mancini, Franco, 11, 17n, 18n, 22n, 40n, 43n-46n, 51n-53n, 59n, 60n, 62n, 63n, 66n-68n.
 Mangini, Nicola, 10, 44n, 46n, 49n, 52n, 59n, 60n, 62n, 100n.
 Marangoni, Anastasio, 32.
 Marcello "a San Gregorio", famiglia, 52 e n, 61, 68, 107-109, 111, 114, 116, 117, 121, 124, 126.
 Marcello, Alvise, 52n, 107, 111, 115, 122.
 Marcello, Alvise Vettor, 92, 120-122.
 Marcello, Andrea, 52n.
 Marcello, Benedetto, 83n.
 Marcello, Francesco, 52n, 68, 92, 107, 109, 111, 114, 121, 122.
 Marcello, Gerolamo Vettor, 92, 120-122.
 Marcello, Giacomo Antonio (Vettor), 68, 69, 71, 107, 109, 111, 114, 115, 122.
 Marcello, Giovan Francesco, 110.
 Marcello, Lugrezia, 52n, 68 e n, 107, 108, 111, 114.
 Marcello, Paulina Vittoria, 122.
 Marcello, Piero (Pietro), 52n, 68, 107, 109, 111, 114.
 Marcello, Vettor, 52n, 68, 107, 109, 111, 114.
 Marchionni, Ennio, 16n.
 Maria Anna Cristina di Baviera, 29.
 Maria Cristina di Savoia, detta Madama Reale, 28, 36n.
 Marsigli (Marsili), Giuseppe, 74, 75n.
 Massi, Francesco Maria, 46n, 47 e n.
 Mattias, cantante tedesco, 74, 75n.
 Mauro, famiglia, 10, 17 e n-20, 40.
 Mauro, Domenico, 10, 24 e n, 32, 33n, 46n, 50 e n, 51.
 Mauro, Francesco, 10, 24 e n, 31n, 32 e n, 36, 40, 50.
 Mauro, Gasparo, 10, 11, 20n-24 e n, 30n, 32, 33n, 50, 81 e n, 101.
 Mauro, Pietro, 10, 24 e n.
 Mauro, Todaro, 21.
 Mauro, Zuanne, 40 e n, 114.
 Mazzari, Francesco, 91.
 Mazarini, Ippolito, 20, 21 e n.

- Mazzeo, Antonio, 98n.
 Mazzocca, Pasqualino, 107.
 Mazzoni, Stefano, 12.
 Medici, famiglia, 25n, 56n.
 Medici, Cosimo III de', granduca di Toscana, 49n, 59n, 60n, 62n, 80n.
 Medici, Ferdinando de', gran principe di Toscana, 19n, 54n, 83, 99.
 Medolago, Antonio, 46n, 57 e n.
 Melis, medico, 40, 114.
 Mellace, Raffaele, 70n.
 Memo, fratelli, 68n, 122.
 Memo, Angelo, 68 e n, 114, 122.
 Memo, Silvestro, 68n, 122.
 Menarini, Anna Maria, 65, 66n, 76n, 113.
 Merino, Esther, 31n, 35n.
 Merkel, Carlo, 26n, 36n, 37n, 39n.
 Mesmes, Jean Antoine de, conte d'Avaux, 46n.
 Milošević, Miloš, 45n.
 Minato, Nicolò, 23.
 Molin, Alessandro, 58.
 Molinari, Cesare, 31n.
 Monaldini, Sergio, 12, 54n-56n, 60n, 63n, 66n, 67n, 71n, 75n, 76n, 78n, 82n.
 Monferrini, Sergio, 95n.
 Moniglia, Giovanni Andrea, 47n, 48.
 Montagnana, cantante, 74, 75n.
 Morelli, Giovanni, 59n, 62n.
 Morosini, Angelo, 54.
 Morosini, Marco, 82n.
 Morselli, Adriano, 46n, 72, 78n-80n.
 Moscanera, Alessandro, 59n.
 Mozzi, famiglia, 104.
 Muraro, Maria Teresa, 11, 17n, 18n, 22n, 40n, 43n-46n, 51n-53n, 59n, 60n, 62n, 63n, 66n-68n.
 Muzzi, Gian Battista, detto Speroni (Speroncino), 76 e n.
 Nestola, Barbara, 53n.
 Niccolini, Francesco, 71, 86, 88.
 Nicolino, *vedi* Grimaldi, Nicola, detto.
 Nicolo de Demitrio, calafato, 37.
 Nodarini, Bernardo, 127.
 Nölle, Eckehart, 27n-30n, 33n, 35n.
 Noris, Matteo, 78, 79, 81n, 86, 87 e n, 91.
 Orfei, Sebastiano, 47n.
 Origoni, Marc'Antonio, 59n.
 Orlandi, Luigi, 65n.
 Orsatto, Giovanni, 90n, 91.
 Orsolina, cantante, 49n.
 Over, Berthold, 26n.
 Pader, Johann, 32n.
 Pagnini, Caterina, 12, 54n.
 Paladini, Filippo Maria, 15n, 16n, 17n.
 Pallavicini, Giovanni Domenico, 99n.
 Pallavicino, Carlo, 46n, 59, 78, 81 e n.
 Pariati, Pietro, 91n.
 Parmeni, Orsola, 47n.
 Partenio, Giovanni Domenico, 46n.
 Partini, Teresa, detta Angela, 97, 98, 118-120.
 Pellegimo, architetto, 25n, 101.
 Perini, Giacomo, 106.
 Pesaro, amico di Luca Antonio Predieri, 74n.
 Petrilli (Petrillo), Giuseppe Maria, 74, 75n.
 Piccioli, Francesco Maria, 40n.
 Piccoli, Francesco, 22.
 Pichler, Hans Georg, 32n.
 Pinelli, editore, 83n.
 Pini, Nicola (Nicolino), 98 e n, 125.
 Piperno, Franco, 20n, 49n, 62n.
 Pironti, Alberto, 98n.
 Pisani, Matteo, 46n.
 Piton, Francesco, 116.
 Plauto, 10.
 Pollarolo, Carlo Francesco, 86 e n, 94.
 Porro, Jakob, 26.
 Povoledo, Elena, 11, 15n, 17n-19n, 22n, 40n, 43n-46n, 51n-53n, 59n, 60n, 62n, 63n, 66n-68n.
 Predieri, Luca Antonio, 70 e n, 71, 74 e n-79, 87n.
 Quadrio, Francesco Saverio, 76 e n.
 Querio, Giovanni Antonio, 75n.
 Rasoni, Giovan Battista, 84.
 Recaldi, Giovan Battista, 22.
 Recaldoni, Piero, 112.
 Redolfi, Anzolo, 110.
 Renier, Alvise, 122.
 Renner, Pietro, 36.
 Revan, Gasparo, 23.
 Ricci, Corrado, 57n, 66n.
 Ricci, Sebastiano, 91.
 Riccioni, Barbara, detta la Romanina, 76 e n, 77, 83, 115.

- Rimondo, Cristofolo, 112.
 Riva, Pietro, 91.
 Rivani, Paolo, 30n.
 Rizzardo, marchese, 77n.
 Rizzi, Urbano, 91n.
 Roca, Maria, 12.
 Romanina *vedi* Riccioni, Barbara, detta la.
 Rosa, Agostin, 93, 123, 125, 127.
 Rosa, Bastianino, 47n.
 Rosand, Ellen, 44n-46n, 49n, 60n.
 Rosa Salva, Marco, 78n.
 Rosetto, Aloisio, 32.
 Rosselli, John, 48n, 54n, 76n, 95n.
 Rossi, Francesco, 91n.
 Rovetta, Thomas, 69, 86.
 Rozzi, Francesco, 57, 109.
 Rudhart, Franz Michael, 29n.
 Ruggieri, Giovanni Maria, 99.
 Saccomani, Sabrina, 34n.
 Salicola, Angela, 80-82.
 Salicola, Margherita, 54 e n, 65, 66n, 75n, 76 e n, 80, 83.
 Salicola, Matteo, 80, 82 e n.
 Sandtner, Jacob, 27 e n.
 Santi, Francesco, 29, 31.
 San Tommaso, Carlo Giuseppe Carron, marchese di, 37.
 Santurini, famiglia, 9, 18-20.
 Santurini, Antonio, padre di Francesco, 9, 11, 17, 43, 44, 107.
 Santurini, Girolamo, 18, 21, 46n.
 Santurini, Regina, 57, 110.
 Santurini, Stefano, padre di Francesco, 9, 11, 15, 17, 18, 22, 40, 113.
 Santurini, Stefano, scenografo, 11, 18, 21 e n, 46n.
 Sarborata, Bernardin, 110.
 Sartori, Claudio, 30n, 54n, 65n, 66n, 76n, 94n, 95n, 97n-99n.
 Sartorio, Antonio, 44n, 65n, 67.
 Sassi, Francesco Maria, 59n.
 Satter, artificiere, 30n.
 Saunders, Harris Sheridan, 59n, 75n.
 Savioni, Marco, 50, 51.
 Sbarra, Francesco, 38n.
 Scala, Flaminio, 9.
 Scarlatti, Alessandro, 91n.
 Schieti (Scieti), Antonio, 106.
 Schinnagl, Marx, 29 e n, 32, 34, 36.
 Schläder, Jürgen, 29n, 31n, 33n-35n.
 Schober, Gerhard, 35n.
 Schöfflhueber, Mathias, 32n.
 Schone, Günter, 31n.
 Schrader, Susanne, 29n.
 Schüz, Mathias, 32n.
 Secco, Alberto, 19n.
 Segni, Giuseppe Maria, detto Finalino, 66 e n.
 Selfridge-Field, Eleanor, 20n, 44n, 46n-49n, 52n-54n, 57n-59n, 62n-67n, 73n, 74n, 76n, 78n, 80n, 81n, 83n, 91n, 92n, 94n, 95n, 98n, 99n.
 Senesino, *vedi* Bernardi, Francesco, detto il.
 Serena, sorelle, 46n.
 Serena, Urban, 45-47 e n, 50n, 51n.
 Sfachiotto, medico, 106.
 Silvani, Francesco, 66n, 92.
 Simonsfeld, Henry, 35n, 37n.
 Sommer-Mathis, Andrea, 24n, 25n.
 Speranza, Ennio, 94n.
 Speroncino, *vedi* Muzzi, Gian Battista, detto Speroni (Speroncino).
 Spinelli, Leonardo, 54n, 83n.
 Stanzani, Tomaso, 57 e n, 81n.
 Stefani, Gianluca, 15n, 17n, 43n, 48n, 52n, 54n, 67n, 91n.
 Strohm, Reinhard, 25n.
 Strong, Roy, 25n.
 Succi, Dario, 35n.
 Surian, Elvidio, 58n.
 Szarota, Elida Maria, 26n.
 Talbot, Michael, 52n, 54n, 55n, 62n, 67n, 91n, 93n, 99n.
 Taneschi, Piero Antonio, 117.
 Tarquini, Andrea, 83-85 e n, 115, 116, 118.
 Tarquini, Rosanna, 76n.
 Tarquini, Vittoria, detta la Bombace (Bambagia), 79, 83 e n-86, 115, 116.
 Tessin, Nicodemus, il Giovane, 20, 21n, 53n.
 Tinti, Giovanni Antonio, 30n.
 Torelli, Giacomo, 17 e n, 25n, 30n, 102.
 Trombetta, suonatore, 77 e n.
 Ughi, Ludovico, 52n.
 Urban, Lina, 19n, 35n.

- Valentin, Jean-Marie, 26n.
 Vallieri, Lorena, 12.
 Varischino, Giovanni, 65n, 80.
 Varottari, Ottavian, 118.
 Vavoulis, Vassilis, 46n, 47n, 53n, 55n, 59n, 63n.
 Vendramin, famiglia, 23, 46, 56, 60, 76.
 Vendramin, Andrea, 18, 44, 104-106.
 Vendramin, Antonio, 63n.
 Ventrice, Pasquale, 15n, 17n.
 Ventrone, Paola, 34n.
 Veronese, Fabiana, 69n, 86n, 87n.
 Verti, Roberto, 66n.
 Vettori, Maria Maddalena, detta la Marsuppina, 99 e n, 122.
 Viale Ferrero, Mercedes, 15n, 28n, 30n, 48n, 49n, 64n.
 Vincenzo, padre di Anna moglie di Gasparo Mauro, 22.
 Vigarani, Gasparo, 25n, 102.
 Vio, Gastone, 99n.
 Vitali, Angelo, 46n, 57n.
 Vittorio Amedeo II, duca di Savoia, 20.
 Vivaldi, Antonio, 9, 100n.
 Vivarelli, corrispondente di Muzio Francesco Cremona, 95, 118.
 Walker, Thomas, 23n, 45n, 53n, 54n, 58n, 62n, 65n.
 Warcupp, Edmund, 17n.
 Weaver, Norma Wright, 56n, 99n.
 Weaver, Robert Lamar, 56n, 99n.
 Wening, Michael, 32n, 34 e n.
 Whenham, John, 43n.
 White, Micky, 96n.
 Wittelsbach, famiglia, 24, 28, 31, 37, 38.
 Wittelsbach, Federico Maria, elettore di Baviera, 26-28 e n, 30, 31, 34-37 e n., 101.
 Wittelsbach, Luigi Amedeo Gaetano, 38.
 Wittelsbach, Massimiliano I, elettore di Baviera, 26-29.
 Wittelsbach, Massimiliano II Emanuele, elettore di Baviera, 31.
 Wittelsbach, Massimiliano Filippo, 34.
 Zago, *vedi* Cialli, Rinaldo, detto.
 Zambecari, Francesco Maria, 95n.
 Zambelli, Paola, 69n.
 Zambonini, Pietro, 30n.
 Zanchi, Antonio, 22.
 Zanchi, Lorenzo, 87 e n.
 Zane, famiglia, 44, 45.
 Zane, Marin, 45, 46n, 48n, 50, 51.
 Zannoni, Antonio, 40n.
 Zanolì, Tomaso, 46n.
 Zanotelli, Alberto, 53n.
 Zedler, Andrea, 12, 15n.
 Zedler, Jörg, 15n.
 Zen, famiglia, 68n.
 Zen, fratelli, 122.
 Zen, Lugrezia, 68, 114.
 Zen, Nicolò, 68n, 122.
 Zen, Vincenzo, 122.
 Zeno, Apostolo, 94.
 Ziani, Marc'Antonio, 48, 63 e n, 65n, 66n.
 Ziani, Pietro Andrea, 22, 46n.
 Zorzi, Andrea, 34n.
 Zorzi, Francesco, 107.
 Zorzi, Ludovico, 59n.
 Zorzi, Zuanne, 107.
 Zuffi, Giulia, 59n.