



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN  
STORIA DELL'ARTE E  
STORIA DELLO SPETTACOLO

CICLO XXVI

COORDINATORE Prof. Maria Grazia Messina

# Sebastiano Ricci impresario d'opera (1694-1729)

Settore Scientifico Disciplinare L-ART /05

**Dottorando**  
Dott. Stefani Gianluca

**Tutore**  
Prof. Mazzoni Stefano

**Coordinatore**  
Prof. Messina Maria Grazia

Anni 2011/2013

Il mio primo ringraziamento va al prof. Stefano Mazzoni: un riconoscimento affettuoso, senza retorica, al maestro che mi ha guidato fin qui con i suoi insegnamenti scientifici e di vita.

Ringrazio con stima e profondo riconoscimento la prof. Sara Mamone e il prof. Siro Ferrone: se questa avventura dottorale è stata altamente formativa e bellissima, lo devo soprattutto a loro.

Tante le persone con le quali ho contratto debiti nel mio percorso di ricerca. Desidero anzitutto ringraziare la dott. Annalisa Scarpa e la prof. Eleanor Selfridge-Field, per la loro sensibilità e generosità. Altrettanta riconoscenza devo al dott. Enrico Lucchese e alla prof. Beth Glixon, con i quali ho intrattenuto proficui scambi di vedute e conoscenze. Ringrazio inoltre i professori Renzo Guardenti, Maria Chiara Barbieri, Lowell Lindgren, Fabrizio Della Seta, Isabella Bigazzi; quindi il dott. Sergio Nelli (Archivio di stato di Lucca), il conte Girolamo Marcello (archivio privato Marcello), la dott.ssa Angela Losito (Soprintendenza archivistica del Veneto), la dott.ssa Anna Claut (biblioteca Marciana), la prof.ssa Maria Ida Biggi (Fondazione Giorgio Cini) e tutto il personale dell'Archivio di stato di Venezia.

Infine, un'ultima menzione alle persone a me più vicine: alla mia famiglia, a Gloria, a Maria, a Lorena Vallieri, e ai miei impagabili compagni di viaggio: Adela Gjata, Elisa Uffreduzzi, Eva Mori, Diego Passera, Assunta Petrosillo, Lorenzo Galletti, Elena Abbado, Michela Zaccaria.

## INDICE

### I Su Sebastiano Ricci: temi e problemi

1. *Una vita 'alla grande'* .....Pag. 5
2. *Belle donne e buona musica, ossia «lo strano cervello del Ricci»*.....» 18
3. *Ricci vs Vivaldi: 'identikit' di un impresario*.....» 30

### II Prima di Venezia (1681-1694)

1. *A Parma con Ferdinando Bibiena* .....» 41
2. *Un sipario nuovo per le nozze Farnese* .....» 49
3. *Al teatro Pace di Roma* .....» 58
4. *Lo «straniero» Giuseppe Calvi* .....» 68
5. *Senza i «lumi maestri» dei Bibiena* .....» 75

### III Tra Venezia e Firenze (1695-1705)

1. *Primi contatti con Ferdinando de' Medici* .....» 85
2. *Il sonetto di Stampiglia* .....» 93
3. *Dedicatario per burla con Allegri* .....» 98

### IV I guai della stagione veneziana 1705-1706

1. *Documenti e appunti sul teatro di sant'Angelo* .....» 107
2. *Un 'mestiere' difficile* .....» 129
3. *Il socio Giovanni Orsatto* .....» 142
4. *Il ruolo di Sebastiano Ricci* .....» 151
5. *Vivaldi compositore fantasma* .....» 157
6. *Lo strano caso dell'opera scomparsa* .....» 161
7. *Ricci vs Orsatto (atto primo)* .....» 166
8. *Ricci vs Orsatto (atto secondo)*.....» 178

### V Impresario 'in angustie' (1718-1719)

1. *Sostituto impresario al sant'Angelo* .....» 191
2. *In causa contro i Madonis* .....» 203

Documenti .....» 215

Bibliografia .....» 237

Illustrazioni .....» 305

Indice delle illustrazioni .....» 307

Indice dei nomi e dei luoghi .....» 313



# I

## SU SEBASTIANO RICCI: TEMI E PROBLEMI

### 1. *Una vita 'alla grande'*

Uomo e artista 'in moto perpetuo' fu Sebastiano Ricci *quondam* Livio (1659-1734).<sup>1</sup> Nulla di meglio dei ritratti caricaturali dell'amico Anton Maria Zanetti il vecchio (1680-1767)<sup>2</sup> e del nipote Marco Ricci (1676-1730) –<sup>3</sup> nel favorirlo di

---

<sup>1</sup> Propongo di seguito una essenziale bibliografia monografica su Sebastiano Ricci, desunta dal vasto giacimento degli studi riceschi: Joachim von Derschau, *Sebastiano Ricci: ein Beitrag zu den Anfängen der venezianischen Rokokomalerei*, Heidelberg, K. Winters Universitätsbuchhandlung, 1922; Rodolfo Pallucchini, *Studi riceschi (I). Contributo a Sebastiano*, in «Arte veneta», 6, 1952, 21-24, pp. 63-84; Jeffery Daniels, *Sebastiano Ricci*, Hove, Wayland Publishers, 1976; *L'opera completa di Sebastiano Ricci*, a cura di Jeffery Daniels, Milano, Rizzoli, 1976; *Atti del congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo* (Udine, 26-28 maggio 1975), a cura di Anna Serra, Milano, Electa, 1976; Lino Moretti, *Documenti e appunti su Sebastiano Ricci*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 1978, 11, pp. 95-125; *Sebastiano Ricci*, catalogo della mostra a cura di Aldo Rizzi (Udine, 25 giugno-31 ottobre 1989), presentazione di Giuseppe Bergamini, Milano, Electa, 1989; Federico Montecuccoli degli Erri, *Sebastiano Ricci e la sua famiglia. Nuove pagine di vita privata*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», to. 153, 157, 1994-1995, 1, pp. 105-154; Annalisa Scarpa, *Sebastiano Ricci*, Milano, Alfieri, 2006; Lino Moretti, *Miscellanea ricesca*, in *Sebastiano Ricci 1659-1734*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 14-15 dicembre 2009), a cura di Giuseppe Pavanello, Verona, Scripta, 2012, pp. 71-136.

<sup>2</sup> Il collezionista, incisore e caricaturista Anton Maria Zanetti *quondam* Girolamo fu molto legato a Sebastiano Ricci. Ne fu prima allievo, poi committente. I loro rapporti furono talmente intensi che Zanetti assisté l'amico sul letto di morte, firmando il suo codicillo al precedente testamento del 1732,

schiena, capo chino, tutto intento a trafficar qualcosa – ne restituiscono lo spirito vivace e manegione (figg. 1-2).<sup>4</sup> Più noto come ‘pittore di figura’,<sup>5</sup> Bastian Rizzi

---

nel quale, tre giorni prima di morire (il 15 maggio 1734), Ricci nominava unica erede dei suoi beni la consorte Maddalena Vandermer (Venezia, Archivio di stato [d’ora in poi ASV], *Notarile. Testamenti*, b. 863, fasc. 271, c. 19v., Venezia, 12 maggio 1734, in Pietro Zampetti, *Il testamento di Sebastiano Ricci*, «Arte Veneta», 23-24, 1959-1960, pp. 229-231; cfr. anche Ileana Chiappini di Sorio, *L’inventario di beni di S. Ricci*, in *Atti del congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci*, cit., pp. 66-67; Montecuccoli degli Erri, *Sebastiano Ricci e la sua famiglia*, cit., p. 110). Recentemente, Lino Moretti ha accennato all’esistenza di un carteggio tra Sebastiano Ricci e Zanetti, passato anni or sono per le mani dello studioso Alessandro Bettagno, del quale sembrano essersi perdute le tracce (cfr. Moretti, *Miscellanea riccesca*, cit., p. 130). Su Anton Maria Zanetti il vecchio cfr. almeno: Giulio Lorenzetti, *Un dilettante incisore veneziano del XVIII secolo. Anton Maria Zanetti di Gerolamo*, in *Miscellanea di Storia Veneta*, Venezia, Reale Deputazione Veneta di Storia Patria, 1917, s. III, to. XII, pp. 1-148; *Caricature di Anton Maria Zanetti*, catalogo della mostra a cura di Alessandro Bettagno (Venezia, 1969), presentazione di Giuseppe Fiocco, Vicenza, Neri Pozza, 1969. Segnalo, infine, che le caricature zanettiane rilegate nell’album Zanetti, conservato presso l’Istituto di storia dell’arte della Fondazione Giorgio Cini di Venezia (d’ora in poi Vfc), sono attualmente in fase di catalogazione a cura del dott. Enrico Lucchese (sull’album Zanetti vd. qui p. 19).

<sup>3</sup> Sul pittore, disegnatore, caricaturista e scenografo Marco Ricci, nipote di Sebastiano, cfr. almeno: Anthony Blunt-Edward Croft-Murray, *Venetian Drawings of the Seventeenth and Eighteenth Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London, Phaidon, 1957; *Marco Ricci*, catalogo della mostra a cura di Giuseppe Maria Pilo (Bassano del Grappa, 1° settembre-10 novembre 1963), con un saggio di Rodolfo Pallucchini, Venezia, Alfieri, 1963; *An Album of Eighteenth Century Venetian Operatic Caricatures*, catalogo della mostra a cura di Edward Croft-Murray (Toronto, 20 settembre-9 novembre 1980), Toronto, Art Gallery of Ontario, 1980; Annalisa Scarpa Sonino, *Marco Ricci*, Milano, Berenice, 1991; *Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento*, catalogo della mostra a cura di Dario Succi e Annalia Delneri (Belluno, 15 maggio-22 agosto 1993), Milano, Electa, 1993.

<sup>4</sup> Windsor, Windsor Castle, Royal Library, *Album Smith*, inv. 7224 (in Edward Croft-Murray, *Consul Smith’s Album of Caricatures*, in Blunt-Id., *Venetian drawings*, cit., p. 157, scheda 3); Vfc, *Album Zanetti*, f. 34, inv. 36569 (in *Caricature di Anton Maria Zanetti*, cit., p. 70, scheda 169). Una copia dei due disegni si trova anche nel cosiddetto album Algarotti-Gellman (cfr. *An Album of Eighteenth Century*, cit., p. 74, scheda 44). Marco Ricci e Anton Maria Zanetti misero in caricatura personaggi della loro cerchia di amici e del microcosmo teatrale veneziano che amavano frequentare. La loro attività fu parallela e complementare. Spesso i due artisti disegnavano gli stessi soggetti, imitando l’uno il modello dell’altro. Così avvenne nel caso della caricatura in questione, in cui i due amici ritrassero il Ricci *senior* (cfr. William L. Barcham, *Il teatro alla moda*, in *Tiepolo: ironia e comico*, catalogo della mostra a cura di Adriano Mariuz e Giuseppe Pavanello [Venezia, 3 settembre-5 dicembre 2004], Venezia, Marsilio, 2004, p. 90, scheda 10; Enrico Lucchese, *Anton Maria Zanetti il Vecchio. Caricature di Sebastiano Ricci*, in *Sebastiano Ricci. Il trionfo dell’invenzione nel Settecento veneziano*, catalogo della mostra a cura di Giuseppe Pavanello [Venezia, 24 aprile-11 luglio 2010], Venezia, Marsilio, 2010, pp. 48-51, schede 1-3). È probabile che fosse l’artista dilettante Zanetti a imitare lo stile dell’amico pittore, come giustamente mi fa notare Enrico Lucchese (conversazione privata). Questa caricatura di Sebastiano fu, in seguito, rifatta quasi identica dal caricaturista romano Pier Leone Ghezzi (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana [d’ora in poi BAV], *Codici Ottoboniani Latini*, 3116, n. 85, in Maria Cristina Dorati da Empoli, *Pier Leone Ghezzi. Un protagonista del Settecento romano*, Roma, Gangemi, 2008, p. 237; per la riproduzione della caricatura in questione cfr. Croft-Murray, *Consul Smith’s Album of Caricatures*, cit., p. 157).

<sup>5</sup> Nella gerarchia dei pittori, quelli ‘di figura’ occupavano il più alto gradino. In questo studio (pur inteso a mettere in valore il Ricci *senior* come impresario e uomo di teatro), ci riferiremo sovente a Sebastiano Ricci usando l’appellativo di ‘pittore’, essendo la pittura la sua principale occupazione. L’ufficialità del mestiere di ‘dipintore’ a Venezia era sancita dall’iscrizione all’albo della ‘Fraglia’ (cfr. Terisio Pignatti, *La Fraglia dei pittori di Venezia*, in «Bollettino dei musei civici veneziani», 10, 1965, 3, pp. 16-39; Elena Favaro, *L’Arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze, Olschki, 1975; in partic. in quest’ultimo contributo è registrato un documento concernente Ricci, conservato presso l’ASV, *Milizia da Mar*, bb. 550-551, sub 1712).

(come allora era chiamato, per via del suono sibilante che la consonante *c* assume con le vocali *i* e *e* nel dialetto veneto)<sup>6</sup> fu anche disegnatore, restauratore, caricaturista, consulente e mercante di opere d'arte,<sup>7</sup> oltreché probabile scenografo e impresario di teatro. In questo miscuglio di attività,<sup>8</sup> si resero manifesti sia la sua esuberanza d'artista,<sup>9</sup> sia lo spirito di adattabilità tipico dei veneziani.

Le fonti sono concordi nel descrivere Sebastiano Ricci come lavoratore instancabile e inguaribile *viveur*. La convivenza di queste due anime è ben espressa dall'abate modenese Pietr'Ercole Gherardi o Girardi, il quale nel 1749 ne descrive l'«aria civile e grave, accompagnata da giocondità e piacevolezza; un carattere di serietà e di applicazione non disgiunto da sociabilità e cortesia».<sup>10</sup> Con parole non dissimili, Lione Pascoli (1736) si appresta a concludere la sua ricca e informata biografia sul pittore:

Era Sebastiano di giusta altezza, ma assai pieno ancor di faccia, vermiglia, e gioconda, d'ottimo naturale, e costume sempre indefesso alla fatica, e pronto a intraprendere qualunque opera faragginosa, e più d'una insieme, se l'occasione gli si presentava.<sup>11</sup>

---

<sup>6</sup> Cfr. Moretti, *Miscellanea ricca*, cit., p. 71. Scrive Luigi Lanzi: «Sebastiano Ricci, che i Veneti scrivon Rizzi» (*Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo [1795-1796]*, a cura di Martino Capucci, Firenze, Sansoni, 1968-1974, vol. II [1970], p. 170). Moretti sostiene che il vero cognome di Sebastiano fosse Rizzi, e non Ricci, ipercorrettismo toscano di un cognome tuttora diffuso nell'Italia del centro-nord (cfr. Moretti, *Miscellanea ricca*, cit., p. 71). Sulle varianti del cognome cfr. Orietta Ceiner, *Sulle origini della famiglia di Sebastiano Ricci*, in *Sebastiano Ricci tra le sue Dolomiti*, catalogo della mostra a cura di Marta Mazza e Giovanna Galasso (Belluno e Feltre, 30 aprile-29 agosto 2010), Belluno, Provincia di Belluno, 2010, p. 17.

<sup>7</sup> Sebastiano Ricci agì come consulente e procacciatore di opere d'arte per Ferdinando de' Medici (cfr. Gino Fogolari, *Lettere pittoriche del Gran Principe Ferdinando di Toscana a Niccolò Cassana [1698-1709]*, in «Rivista del Regio Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte», 16, 1937, p. 182, lettera 97; *Lettere artistiche del Settecento veneziano. I*, a cura di Alessandro Bettagno e Marina Magrini, Vicenza, Neri Pozza, 2002, pp. 14-22, lettere 1-12. Va detto che non solo Sebastiano Ricci, ma molti artisti coevi operavano come agenti d'arte. Un privilegio che inizierà a declinare poco a poco con l'emergere della figura del conoscitore di professione (cfr. Francesca Del Torre, *Sebastiano Ricci, Ferdinando di Toscana e altri corrispondenti*, in *Lettere artistiche*, cit., pp. 8-9).

<sup>8</sup> Appuntava Vincenzo Maria Coronelli: «Si rendono celebri i pennelli tra' viventi di Sebastiano Ricci, singolare anche in molte altre virtuose facoltà» (*Guida de' forestieri. Per osservare il più riguardevole nella città di Venezia colla di lei pianta e col Protogiornale perpetuo*, Venezia, de' Paoli, 1712, p. 9).

<sup>9</sup> Cfr. Rodolfo Pallucchini, *Sebastiano Ricci e il rococò europeo*, in *Atti del congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci*, cit., p. 11.

<sup>10</sup> [Pietr'Ercole Gherardi], *Descrizione de' cartoni disegnati da Carlo Cignani, e de' quadri dipinti da Sebastiano Ricci posseduti dal signor Giuseppe Smith console della Gran Bretagna appresso la Sereniss. Repubblica di Venezia, con un compendio delle vite dei due celebri professori*, Venezia, Pasquali, 1749, p. LXXIX.

<sup>11</sup> Lione Pascoli, *Vita di Bastiano Ricci*, a cura di Caterina Zappia, in Id., *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni* (1736), ed. critica dedicata a Valentino Martinelli, introduzione di Alessandro Marabottini, Perugia, Electa Editori Umbri, 1992, p. 815.

Nell'avventurosa esistenza dell'artista, subordinata al densissimo *curriculum vitae*, prima venne il dovere (professionale), poi il piacere (nel senso più 'epicureo'). I guai sopraggiunsero ogni qual volta i due valori si invertirono, innescando rocamboleschi accidenti, per la gioia dei biografi di allora (il maligno Sagrestani in testa)<sup>12</sup> e di oggi (chiunque si occupi del Ricci *senior*<sup>13</sup> sa bene di non correre il rischio di annoiarsi).

Partiamo dal senso del dovere. Ricci lo ebbe altissimo,<sup>14</sup> nel suo mestiere di pittore almeno: il lavoro fu, per la sua naturale esuberanza, un proficuo canale di sfogo. La sua attività professionale, specie in gioventù, fu così frenetica che i moderni biografi denunciano perfino un caso di 'ubiquità' nella sua cronologia.<sup>15</sup> L'anomalia si verifica nei primi anni Novanta del Seicento, quando lo si trova attivo contemporaneamente a Roma, dove è coinvolto in varie imprese,<sup>16</sup> e a Milano, operante nella chiesa di san Bernardino delle Ossa.<sup>17</sup> Una questione tuttora irrisolta, per la quale non si è trovato di meglio che ipotizzare una spola incessante tra le due città.<sup>18</sup> La vitalità di Sebastiano non si estinse nemmeno in vecchiaia, allorché, alla soglia dei settant'anni, si rimise in gioco nel rischioso circuito dei teatri commerciali veneziani, accettando la sfida di una nuova impresa teatrale, quella del san Cassiano (1728-1729), che gli darà più di un grattacapo.

Jeffery Daniels coglie nel segno quando osserva che «Ricci era prima di tutto un professionista» al servizio del «cliente»<sup>19</sup> (così, d'altronde, la maggior parte degli artisti di mestiere del suo tempo).<sup>20</sup> Che egli si mostrasse particolarmente solerte

<sup>12</sup> Cfr. Giovanni Camillo Sagrestani, *Vita di Bastiano Ricci, pittore veneziano*, ms., in Anna Matteoli, *Le vite di artisti dei secoli XVII e XVIII di Giovanni Camillo Sagrestani*, «Commentari», 22, 1971, 2-3, pp. 201-202.

<sup>13</sup> Adotteremo di frequente questa denominazione per distinguere Sebastiano Ricci dal celebre nipote Marco.

<sup>14</sup> L'abate Girardi ne descrive il «carattere di serietà e di applicazione» (*Descrizione de' cartoni*, cit., p. LXX).

<sup>15</sup> Si rilegga il passo citato di Pascoli: «pronto a intraprendere qualunque opera faragginosa, e più d'una insieme» (*Vita di Bastiano Ricci*, cit., p. 815).

<sup>16</sup> Si rinvia qui in partic. al par. *Al teatro Pace di Roma*.

<sup>17</sup> Pare che Sebastiano fosse coinvolto anche in alcune commissioni a Pavia e in territorio lombardo (cfr. *L'opera completa di Sebastiano Ricci*, cit., p. 5; vd. inoltre n. 364).

<sup>18</sup> Cfr. Moretti, *Miscellanea riccesca*, cit., p. 74.

<sup>19</sup> *L'opera completa di Sebastiano Ricci*, cit., p. 5.

<sup>20</sup> Del resto, bisogna liberarci una volta per tutte dall'idea (moderna, anacronistica) di pittore quale artista-genio isolato e magari maledetto. Il pittore veneziano del Settecento è un professionista che aspira a esaudire in tutto e per tutto le richieste del committente (vd., sull'argomento, Alberto Craievich, *Pittura fra arte liberale e professione: disegni, progetti, apparati*, in *Officina Veneziana*).

nell'accontentare i propri committenti lo testimoniano, oltre al citato caso del pendolarismo Milano-Roma (in cui è evidente il proposito di non scontentare nessuno, lavorando su più fronti), le circostanze del primo incarico per Ferdinando de' Medici (1663-1713), quello della pala per la chiesa di san Francesco de' Macci a Firenze (1704).<sup>21</sup> Ottenuta forse tramite l'amico Niccolò Cassana (1659-1713), all'epoca consulente del Gran Principe,<sup>22</sup> la commissione della pala – secondo la testimonianza di Giuseppe Richa (1755) – fu sbrigata da Ricci in una 'toccata e fuga' a Firenze, ospite del suo futuro biografo Giovanni Camillo Sagrestani, pure pittore (1660-1731).<sup>23</sup> Un lavoro, se prestiamo fede al Richa, eseguito nel tempo record di quattordici ore,<sup>24</sup> e giudicato di qualità complessivamente soddisfacente dallo stesso Ferdinando.<sup>25</sup> Vero o meno l'aneddoto (le biografie artistiche coeve, si sa, abbondano di simili storielle a sostegno dell'eccezionalità dei loro protagonisti), è certo che Ricci, in seguito al suo soggiorno a Vienna (1702), diviso tra diverse commissioni,<sup>26</sup> trovava il tempo per una incursione a Firenze, per esaudire le richieste del suo aulico committente. È possibile tuttavia che l'artista non si fosse recato nella città toscana, preferendo inviare l'opera per posta,<sup>27</sup> ma ciò non cambia la sostanza della questione: la professionalità impeccabile del suo professionismo.

---

*Maestri e Botteghe nella Venezia del Settecento*, catalogo della mostra a cura di Fabrizio Magani-Id. [Crema, 2 febbraio-2 giugno 2002], Milano, Skira, 2002, pp. 35-51).

<sup>21</sup> Cfr. le due note lettere del Gran Principe Ferdinando de' Medici a Niccolò Cassana, rispettivamente datate 30 agosto e 20 settembre 1704 (entrambe spedite da Pratolino), pubblicate in Gino Fogolari, *Lettere pittoriche*, cit., p. 182, lettere 98-99.

<sup>22</sup> Cfr. quanto si dirà sull'argomento nel par. *Primi contatti con Ferdinando de' Medici*.

<sup>23</sup> Cfr. Giuseppe Richa, *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, Firenze, Viviani, 1754-1762, vol. II (1755), p. 148. A partire dal 1700, il pittore fiorentino Giovanni Camillo Sagrestani (1660-173) fu attivo alla corte dei Medici (cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 44, n. 8).

<sup>24</sup> Cfr. Richa, *Notizie storiche*, cit., p. 148.

<sup>25</sup> In una lettera a Niccolò Cassana del 14 ottobre 1704 da Firenze, Ferdinando riferiva che «il Ricci, per il poco tempo ha fatto una bella tavola» (Venezia, biblioteca Marciana [d'ora in poi Vnm], *Codici Italiani*, IV, 21, in Gino Fogolari, *Lettere pittoriche*, cit., p. 154, lettera 100).

<sup>26</sup> Pare che, tra il 1703 e il 1704, Ricci avesse ricevuto commissioni tra Belluno e Bergamo. Sulla ricostruzione dell'attività ricca di questo periodo, la critica non è concorde (cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., pp. 28-30).

<sup>27</sup> Cfr. Gino Fogolari, *Lettere pittoriche*, cit., p. 154. Il riferimento è a due lettere scritte da Ferdinando de' Medici a Niccolò Cassana, da Pratolino, datate rispettivamente 30 agosto e 20 settembre 1704 (pubblicate in *ivi*, p. 182, lettere 98-99). Nella prima lettera (30 agosto), Ferdinando faceva recapitare al suo agente Cassana una tela vuota da destinare a Ricci per realizzarvi, «dentro Settembre», la pala d'altare. Nella seconda missiva (20 settembre), lo stesso Gran Principe assicurava il suo corrispondente sul fatto che l'opera era stata prontamente eseguita dal bellunese. Per una serie di circostanze (vd. qui pp. 91-92), sembrerebbe più logico pensare che Ricci si fosse recato *in loco* per quella missione (cfr., sull'argomento, Isabella Bigazzi, *I Marucelli*, in Id.-Zeffiro Ciuffoletti, *Palazzo Marucelli Fenzi. Guida storico-artistica*, presentazione di Paolo Blasi e Augusto Marinelli, Firenze, Polistampa, 2002, p. 50).

Naturalmente, tutto ciò che Ricci faceva non era disinteressato: in un'età dove i pittori facevano la fame, e le committenze prestigiose erano per pochi privilegiati,<sup>28</sup> la premura di entrare nelle grazie di un mecenate della generosità e del lignaggio del Gran Principe era strategica. Discendente di una famiglia di 'mercanti',<sup>29</sup> Ricci sapeva bene come coniugare l'attenzione virtuosa verso la 'clientela' con il proprio tornaconto. In questo senso dobbiamo leggere anche la sua piena disponibilità verso quelle furbe operazioni di *marketing* che furono i dipinti di collaborazione di pittori figuristi e quadraturisti, di gran moda tra i committenti dell'epoca.<sup>30</sup> Un vero e proprio *business*, al quale Sebastiano non si sottrasse, griffando su ordinazione ripetitivi soggetti a quattro mani con colleghi del calibro di Antonio Francesco Peruzzini (1643-1724),<sup>31</sup> Alessandro Magnasco (1667-1749),<sup>32</sup> Antonio Marini (1668-1725)<sup>33</sup> e soprattutto del nipote Marco.<sup>34</sup>

La strategia commerciale si annida dietro agli stessi modelletti ricceschi (se ne contano una quarantina).<sup>35</sup> Si definisce modelletto «un lavoro in piccolo formato, ma quasi uguale al definitivo in grande».<sup>36</sup> Come è stato ampiamente messo in risalto in una mostra recente,<sup>37</sup> Sebastiano Ricci fu maestro nell'esecuzione di questo tipo di studi preparatori per composizioni pittoriche: elementi, secondo Daniels, di un

<sup>28</sup> Cfr. Filippo Pedrocchi, *Paesaggi e vedute*, in *Officina Veneziana*, cit., p. 58.

<sup>29</sup> Cfr. Ceiner, *Sulle origini*, cit.

<sup>30</sup> Cfr. Daniele de Sarno Prignano, *Dipinti a più mani con 'figure in piccolo' di Sebastiano Ricci*, in Laura Muti-Id., *A tu per tu con la pittura. Studi e ricerche di Storia dell'Arte*, contributi di Gabriello Milantoni e Laura De Rossi; presentazione di Giuseppe Maria Pilo, Faenza-Monfalcone, Edizioni della Laguna, 2002, pp. 338-349.

<sup>31</sup> Su Peruzzini cfr. almeno Laura Muti-Daniele De Sarno Prignano, *Antonio Francesco Peruzzini*, premessa di Pietro Zampetti, introduzione di Egidio Martini, Monfalcone, Edizioni della Laguna, 1996.

<sup>32</sup> Su Magnasco cfr. Marco Chiarini, *'Ricci o Magnasco?'*, in *Atti del congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci*, cit., pp. 146-150; Laura Muti-Daniele De Sarno Prignano, *Alessandro Magnasco*, con la collaborazione di Egidio Martini, Faenza, Edit Faenza, 1994, pp. 119-134; Laura De Rossi, *Due paesaggi con figure di Alessandro Magnasco e Antonio Francesco Peruzzini*, in *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica: per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti*, a cura di Ileana Chiappini di Sorio e Id., in «ARTE | Documento», 2003, 17-19, pp. 456-461.

<sup>33</sup> Su Antonio Marini cfr. Daniele de Sarno Prignano, *Ancora un dipinto attestante la collaborazione di Antonio Marini con Sebastiano Ricci*, in *Per l'arte da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo*, a cura di Mario Piantoni e Laura De Rossi, Venezia, Edizioni della Laguna, 2001, pp. 449-455; Daniele de Sarno Prignano, *Ancora un'opera di collaborazione tra Antonio Marini e Sebastiano Ricci*, in Laura Muti-Id., *A tu per tu con la pittura*, cit., pp. 302-309.

<sup>34</sup> Cfr. Livia Maggioni, *A proposito della collaborazione tra Sebastiano e Marco Ricci in campo grafico*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», 63, 1992, 279, pp. 63-74, 185-193, 280.

<sup>35</sup> Cfr. *L'opera completa di Sebastiano Ricci*, cit., p. 5.

<sup>36</sup> Egidio Martini, *Due bozzetti di S. Ricci e alcune osservazioni sulla sua tecnica pittorica*, in *Atti del congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo*, cit., p. 44, n. 1.

<sup>37</sup> Cfr. *Sebastiano Ricci. Il trionfo dell'invenzione*, cit.

processo creativo votato alla soddisfazione del committente.<sup>38</sup> Nel Settecento il ‘bozzetto’ in senso lato diventa un vero e proprio «genere pittorico»: non più, dunque, mero «strumento di lavoro»,<sup>39</sup> ma opera d’arte in sé conchiusa, secondo una ‘poetica’ che lo stesso Ricci contribuisce ad alimentare.<sup>40</sup> È noto, a tal proposito, il contenuto di una lettera del 14 novembre 1731, indirizzata dal pittore al conte Gian Giacomo Tassis, in merito al modelletto da lui eseguito per una pala con la *Vergine del suffragio*, destinata alla chiesa di sant’Alessandro della Croce di Bergamo: «sappia di più, che questo piccolo è l’originale, e la tavola da altare è la copia».<sup>41</sup> Questa famosa frase è unanimemente considerata dalla critica il manifesto di una nuova sensibilità estetica tutta settecentesca, improntata al gusto per l’opera d’arte ‘in picciolo’.<sup>42</sup> Nondimeno, Sebastiano Ricci aveva il suo interesse nello scrivere quanto scrisse, essendoci «di mezzo un compenso», ed essendo l’intera lettera «dedicata alla trattativa su questo punto specifico»:<sup>43</sup> nelle mire dell’interlocutore Tassis c’era il bozzetto, non l’opera.<sup>44</sup>

Difficilmente capiremmo Sebastiano Ricci se lo disgiungessimo dall’innato senso pratico e dallo spiccato e spesso spregiudicato affarismo. Fu un uomo del suo tempo. Il Ricci che tocca vertici di poesia nei sublimi paradisi della sua pittura e il Ricci che si sporca le mani nelle furfanterie dei teatri commerciali, pronto a sacrificare l’‘arte’ sull’altare della *mediocritas* del pubblico medio veneziano (facendo inarcare il sopracciglio ai censori dell’epoca), sono, piaccia o meno, le facce di una stessa medaglia.

Né ciò deve stupire. Di natura pragmatica, lontano da ideologie intellettualistiche, il nostro pittore seppe, per così dire, ‘farsi da solo’, monetizzando il proprio talento e trasformandolo in «uno strumento di promozione sociale».<sup>45</sup> Partito da un contesto ambientale modesto – quello della provinciale Belluno e di una famiglia di ceto

<sup>38</sup> Cfr. *L’opera completa di Sebastiano Ricci*, cit., p. 5.

<sup>39</sup> Alberto Craievich, *Sebastiano Ricci: i bozzetti*, in *Sebastiano Ricci 1659-1734*, cit., p. 55.

<sup>40</sup> Cfr. *ivi*, p. 46.

<sup>41</sup> Lettera di Sebastiano Ricci a Gian Giacomo Tassis, Venezia, 14 novembre 1731, pubblicata in *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da’ più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, a cura di Giovanni Gaetano Bottari e Stefano Ticozzi, Milano, Silvestri, 1822, vol. IV (rist. anast. Bologna, Forni, 1980), p. 94, lettera LXIV.

<sup>42</sup> Cfr. Massimo Favilla-Ruggero Rugolo, *Venezia ’700. Arte e società nell’ultimo secolo della Serenissima*, introduzione di Lionello Puppi, fotografie di Luca Sassi, appendice di Serena Tagliapietra, Schio (Vicenza), Sassi, 2011, p. 17; Craievich, *Sebastiano Ricci: i bozzetti*, cit., p. 46.

<sup>43</sup> Craievich, *Sebastiano Ricci: i bozzetti*, cit., p. 46-47.

<sup>44</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>45</sup> *L’opera completa di Sebastiano Ricci*, cit., p. 5.

medio-basso –,<sup>46</sup> Sebastiano Ricci giunse a carteggiare con principi ‘d’altezza’ e a muoversi a proprio agio negli ambienti nobiliari e prelatizi. Lo sottolinea, probabilmente con una punta di snobismo,<sup>47</sup> lo stesso Pascoli: «essendo già avvezzo a trattare di continuo co’ Sovrani non gli pareva di potere star bene, se non che nelle regie corti».<sup>48</sup> D’altronde, Sebastiano fu uno dei pochi pittori dell’epoca sua ad avere il privilegio di trattare direttamente con i propri committenti. La maggior parte dei suoi colleghi matricolati lavorava al soldo di *botteggheri da quadri*, ossia tirannici titolari di botteghe, i quali si occupavano di vendere il prodotto al maggior prezzo possibile pagandolo al minore.<sup>49</sup>

Eccezione alla regola, Ricci fu invece circondato da potenti protettori con cui ebbe un rapporto se non alla pari, comunque ben al di là della normale relazione tra mecenate e artista. Così, ad esempio, con Ranuccio II Farnese (1646-1694), del quale si ricordano i provvidenziali interventi a favore dell’artista in almeno un’occasione in cui quest’ultimo si era cacciato nei guai.<sup>50</sup> Lo stesso duca di Parma, dopo avergli affidato prestigiosi incarichi nel suo palazzo,<sup>51</sup> lo aveva fatto trasferire in un appartamento accanto al proprio, per l’invidia, davvero malcelata, di Sagrestani:

Et ivi stavasene a dipingere in una bella e spaziosa stanza assegniatagli da quella Altezza, dove fece [in] breve tempo molti quadri. E mi trovai presente a vedergli guadagnare ottanta Genovine la settimana, dove che a simil guadagno stavasene il Ricci da Papa [...].<sup>52</sup>

Oltretutto, che tra Ricci e il Farnese corresse un rapporto confidenziale prossimo all’amicizia è provato dallo scherzo irriverente che l’artista giocò al suo signore: una vera e propria caricatura, eseguita alla maniera del Bernini, dove Ranuccio è ritratto in tutta la sua pronunciata obesità (fig. 3).<sup>53</sup> Un omaggio giocoso, non c’è da

<sup>46</sup> Cfr. Ceiner, *Sulle origini*, cit.

<sup>47</sup> Cfr. Daniels, *Sebastiano Ricci*, cit., p. XVII.

<sup>48</sup> Pascoli, *Vita di Bastiano Ricci*, cit., p. 813.

<sup>49</sup> Cfr. Pedrocco, *Paesaggi e vedute*, cit., p. 58.

<sup>50</sup> Cfr. qui pp. 21-22.

<sup>51</sup> Vd. più avanti pp. 44-45.

<sup>52</sup> Sagrestani, *Vita di Bastiano Ricci*, cit., p. 201.

<sup>53</sup> Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, AE 1965; cfr. Elisabetta Fadda, *Sebastiano Ricci e gli affreschi dell’Oratorio del Serraglio*, in *Oratorio del Serraglio: dedicato al santo nome di Maria*, a cura di Eugenia Calunga e Sauro Rossi, contributi di Alfredo Bianchi et al., prefazione di Lucia Fornari Schianchi, fotografie di Paolo Gepri, Parma, Grafiche Step, 2000, pp. 104-105. Per il Farnese l’obesità era un malanno ereditario (cfr. Fausto Razzetti, *Introduzione*, in *Il viaggio a Parma. Visitatori stranieri in età farnesiana e borbonica*, testi raccolti e presentati da Giorgio Cusatelli e Id., Parma, Guanda, 1990, p. 15).

dubitarne,<sup>54</sup> che avrà forse suscitato l'ilarità della vittima, mista allo stupore per quel tiro mancino così ben giocato dal suo protetto. D'altronde, anni dopo, quando lo stesso Sebastiano avrà messo su chili, i due complici Marco Ricci e Anton Maria Zanetti ne irrideranno la stazza smisurata in più caricature,<sup>55</sup> inclusa quella già menzionata (fig. 1), nella quale i due 'aguzzini' sorprendono la loro preda alle spalle, in un 'agguato' che sa di imboscata.<sup>56</sup> Come noto, il nipote Marco fu virtuoso della caricatura, nonché suo prolifico interprete.<sup>57</sup> Il ritrattino 'carico' raffigurante il Farnese, databile a prima del 1694 (anno di morte di Ranuccio), attesta che lo zio gli fu precursore nel 'genere'.<sup>58</sup> Di Sebastiano, dunque, il merito di aver importato a Venezia l' 'invenzione' dei Carracci,<sup>59</sup> acquisita forse in ambiente bolognese, dove l'artista si era formato al principio degli anni Ottanta.<sup>60</sup>

Che la sorte avesse arreso al bellunese nel caso del munifico Farnese è anche possibile, ma, in genere, fu lo stesso Ricci il principale *artifex* del proprio destino. Esemplare l'intreccio di relazioni diplomatiche che egli seppe tessere intorno a Ferdinando de' Medici.<sup>61</sup> Dopo la citata commissione per la chiesa fiorentina, Sebastiano aveva continuato a inseguire il suo committente con un'assidua corrispondenza epistolare, corteggiandolo in vario modo, compreso il regalo di un autoritratto all'indomani del proprio rientro a Venezia (13 settembre 1704).<sup>62</sup> Le sue

<sup>54</sup> Avremo modo di analizzare in seguito (soprattutto nel capitolo II) i rapporti affettuosi che intercorrevano tra l'artista e il mecenate. Lo stesso Sebastiano Ricci ammetteva in una lettera il suo rapporto particolare con casa Farnese (cfr. qui p. 22 e n. 140).

<sup>55</sup> Oltre alle caricature già presentate (vd. qui n. 4), cfr. i ritratti ricceschi in Windsor, Windsor Castle, Royal Library, *Album Smith*, inv. 7223 (in Edward Croft-Murray, *Consul Smith's Album of Caricatures*, cit., p. 157, scheda 2); Vfc, *Album Zanetti*, ff. 33 e 56, invv. 36560 e 36679 (in *Caricature di Anton Maria Zanetti*, cit., pp. 68 e 96, schede 160 e 279).

<sup>56</sup> Rinvio qui alla n. 4.

<sup>57</sup> Cfr. almeno Croft-Murray, *Consul Smith's Album of Caricatures*, cit.; Id., *An Album of Eighteenth Century*, cit.

<sup>58</sup> Le prime caricature di Marco Ricci sono databili tra la fine del primo e l'inizio del secondo decennio del Settecento.

<sup>59</sup> Un'altra caricatura attribuita a Sebastiano Ricci, raffigurante un personaggio non meglio identificato (probabilmente uno studioso), è passata per Christie's nel 2003 (cfr. *Old Master Pictures and Drawings*, Christie's, London, 12 dicembre 2003, p. 149, lot. 368). Sulla storia della caricatura cfr. almeno: Werner Hofmann, *La caricatura. Da Leonardo a Picasso* (1956), trad. it. e cura di Giovanni Gurisatti, Costabissara, Colla, 2006; Vittorio Rubiu, *La caricatura*, Firenze, Sansoni, 1973; Attilio Brilli, *Dalla satira alla caricatura. Storia, tecniche e ideologie della rappresentazione*, Bari, Dedalo, 1985; Giacomo Berra, *Il ritratto 'caricato in forma strana, e ridicolosa, e con tanta felicità di somiglianza'. La nascita della caricatura e i suoi sviluppi in Italia fino al Settecento*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 53, 2009, 1, pp. 73-144.

<sup>60</sup> Vd. pp. 42-44.

<sup>61</sup> Rinvio in particolare al par. *Primi contatti con Ferdinando de' Medici*.

<sup>62</sup> Sebastiano Ricci, *Autoritratto*, olio su tela, cm. 98,5 x 72,2, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 1846. (cfr. Silvia Meloni Trkulja, *Ricci, Sebastiano. Autoritratto*, in *Gli Uffizi: catalogo*

aspettative non erano state deluse.<sup>63</sup> Nemmeno due anni dopo il Gran Principe aveva premiato quella tenacia invitando l'artista a Firenze per alcune prestigiose commissioni a palazzo Pitti e a Pratolino.<sup>64</sup> Anche quando, terminati i lavori, Sebastiano aveva fatto ritorno in Laguna, i rapporti con Ferdinando non si erano interrotti: il bellunese aveva continuato a servire sua altezza come procuratore di opere d'arte, fino all'aggravarsi, di lì a poco, delle condizioni di salute del Gran Principe che morì nel 1713.<sup>65</sup>

Fu proprio grazie a questa ambizione e a una forza di volontà fuori del comune che Sebastiano lastricò la strada della propria fortuna. Nel 1711, ormai celebre, il pittore aveva accettato di seguire il nipote Marco Ricci sulla strada dell'Inghilterra, probabilmente (stando a quanto riferiscono le fonti) per strappare al rivale Giovanni Antonio Pellegrini (1675-1741) l'importantissima commissione della decorazione nella cattedrale londinese di Saint Paul, persuaso in quella missione dallo stesso Marco.<sup>66</sup> Imbarcatosi oltremarina in cerca di nuova fortuna, Sebastiano era tornato in patria nel 1715 notevolmente arricchito dalle prestigiose commissioni collezionate.<sup>67</sup> Dopo aver ottenuto la consacrazione internazionale in Francia (1717),<sup>68</sup> una volta a Venezia aveva iniziato a condurre quell'esistenza «à la grande» di cui parla il collezionista ed erudito francese Pierre-Jean Mariette (1694-1774) in un passo del suo *Abecedario* (1851-1858),<sup>69</sup> attinto a piene mani dalla storiografia.

*generale*, coordinamento generale e direzione scientifica di Luciano Berti, Firenze, Centro Di, 1979, vol. II, p. 971, scheda A749; vd. inoltre Valentina Conticelli, *Sebastiano Ricci. Autoritratto*, in *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici [1663-1713]. Collezionista e mecenate*, catalogo della mostra a cura di Riccardo Spinelli [Firenze, 26 giugno-3 novembre 2013], Firenze, Giunti, 2013, pp. 364-365, scheda 88).

<sup>63</sup> Cfr. Francesca Del Torre, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 5.

<sup>64</sup> I rinvii e l'attesa erano dovuti alla salute cagionevole del Gran Principe (cfr. Marco Chiarini, *Sebastiano Ricci*, in *Gli ultimi Medici. Il tardo barocco a Firenze, 1670-1743*, catalogo della mostra a cura di Id. e Frederick J. Cummings [Detroit, 27 marzo-2 giugno 1974; Firenze, 28 giugno-30 settembre 1974], Firenze, Centro Di, 1974, p. 304).

<sup>65</sup> Lo scambio di lettere tra il consulente d'arte Sebastiano Ricci e il Gran Principe Ferdinando de' Medici si concentrò tra il 1705 e il 1708. L'ultima missiva è datata 11 agosto 1708. Le epistole, conservate all'Archivio di stato di Firenze (*Mediceo del principato*), sono pubblicate in *Lettere artistiche*, cit., pp. 15-22, lettere 3-12.

<sup>66</sup> Cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., pp. 34-39, con bibliografia.

<sup>67</sup> Secondo Pascoli, in Inghilterra Ricci si arricchì al punto da dover pagare una speciale tassa di esportazione al suo rientro a Venezia (cfr. Pascoli, *Vita di Bastiano Ricci*, cit., p. 381).

<sup>68</sup> Il 18 maggio 1718, Sebastiano Ricci fu eletto membro dell'Académie Royale de Peinture et de Sculpture di Parigi (cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 67).

<sup>69</sup> Pierre-Jean Mariette, *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites sur les art set les artistes*, a cura di Philippe De Chennevières e Anatole de Montaignon, Paris, Dumoulin, 1851-1860, 6 voll., vol. IV (1857-1858), p. 892.

L'ascesa sociale di Sebastiano Ricci era compiuta. In una lettera a un amico sconosciuto, datata 18 maggio 1720, Sebastiano confessava di passarsela da papa, anzi «dà Re, mà dà Re de [corona]», disegnando proprio una corona al posto del vocabolo.<sup>70</sup> Ammirato da tutti, il pittore si era comperato un appartamento alle Procuratie Vecchie, l'11 marzo 1717,<sup>71</sup> dove aveva creato il proprio cenacolo di artisti ed eruditi.<sup>72</sup> Nel frattempo, con l'oculatezza che gli era propria, aveva investito i suoi guadagni nell'acquisto di terreni agricoli a Sala, vicino Mirano.<sup>73</sup> Una scelta che calcava quella della aristocrazia veneziana, la quale, arricchitasi nei secoli con il commercio e caduta in disgrazia per i disastrosi eventi bellici che avevano travolto la Repubblica marinara sul finire del Seicento, viveva per lo più di rendita sulla base dei propri investimenti fondiari (per non dire degli investimenti nel sistema teatrale). Possedere terre era allora, come tutti sanno, sinonimo di nobiltà, a Venezia come in altri luoghi d'Italia.<sup>74</sup> Di qui le aspirazioni 'emulative' non solo di Ricci, ma (per restare nell'ambito a noi più consono) di molti dei più famosi cantanti del Settecento: Francesco Antonio Pistocchi (1659-1726), Matteo Sassano detto Matteuccio (1667-1737), Nicola Grimaldi detto Nicolino (1673-1732), Carlo Broschi detto Farinelli (1705-1782), Gaetano Caffarelli (1710-1783), Giovanni Manzuoli (1712-post 1790) e così via.<sup>75</sup>

Tuttavia, non era solo per gli ettari di terreno posseduti che un illustre letterato come Apostolo Zeno (1668-1750) definiva Sebastiano Ricci in una lettera un «onorato galantuomo» (il documento è inedito);<sup>76</sup> né il talento pittorico di per sé poteva giustificare il già menzionato abate Girardi nel descriverlo similmente come

<sup>70</sup> Lettera di Sebastiano Ricci a ignoto, Venezia, 18 maggio 1720, in Modena, Biblioteca Estense, *Autografoteca Campori*, 'Ricci', cc. n. n, pubblicata in *Lettere artistiche*, cit., p. 24, lettera 13 (cfr. in appendice doc. 28).

<sup>71</sup> Cfr. Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 111.

<sup>72</sup> Cfr. Montecuccoli degli Erri, *Sebastiano Ricci e la sua famiglia*, cit., pp. 107-108.

<sup>73</sup> Cfr. Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 110 e n. 106.

<sup>74</sup> Cfr. Ludovico Zorzi, *Venezia: la Repubblica a teatro* (1971), in Id., *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 237-238 (ora in versione e-book, con un saggio di Stefano Mazzoni, Bologna, CUE Press, in corso di stampa); cfr. inoltre Manlio Brusatin, *Venezia nel Settecento: stato, architettura, territorio*, Torino, Einaudi, 1980 (vd. in partic. il par. *La campagna come proprietà*, pp. 49-52).

<sup>75</sup> Cfr. John Rosselli, *Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1990)* (1992), trad. it. di Paolo Russo, Bologna, il Mulino, 1993, p. 64.

<sup>76</sup> Lettera di Apostolo Zeno a Andrea Cornaro, Vienna, 9 ottobre 1720, in *Lettere inedite del signor Apostolo Zeno storico e poeta cesareo, raccolte e trascritte da Giulio Bernardino Tomitano opitergino, membro del collegio elettorale dei dotti* (1808), ms., Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, *Codice Ashburnham*, 1788, c. 181r., lettera 380.

«un vero galantuomo di parole e da fatti».<sup>77</sup> Analogamente, non possono essere considerate casuali le affettuose parole usate da Zanetti in una testimonianza successiva alla morte dell'amico:

Sebastian Rizzi non solo era celebre nella Pittura, mà era Uomo di talento, et erudito, e carteggiava di proprio pugno con soggetti qualificati con frase, e sentim[ent]i.<sup>78</sup>

Non si trattava solo di un omaggio amicale né di un giudizio commemorativo di circostanza (per giunta, l'occasione di quell'«epitaffio» era una deposizione giuridica per sventare una truffa ai danni dell'ereditiera di Sebastiano, la vedova Maddalena).<sup>79</sup> Ricci fu davvero uomo «erudito», oltreché di acume profondo. Sbaglia, per una volta, un fine studioso come Daniels a volerlo sgrammaticato e di educazione superficiale.<sup>80</sup>

Sappiamo, al contrario, dai preziosi studi di Pierre Rosenberg,<sup>81</sup> che Sebastiano Ricci si impegnò fin dai primi anni a farsi una cultura nel senso più ampio, non accontentandosi dell'infarinatura di nozioni prevista nel percorso di formazione standard di ogni artista del tempo. È noto, ad esempio, dal carteggio di Matthieu de La Teulière (†1702),<sup>82</sup> che durante gli anni romani Ricci aveva espresso il desiderio di visitare la Francia.<sup>83</sup> «Parla un poco la nostra lingua», confidava lo stesso direttore

<sup>77</sup> [Gherardi], *Descrizione de' cartoni*, cit., p. LXX.

<sup>78</sup> ASV, *Giudici dell'Esaminador*, 'Notificazioni', b. 149, c. 194v., Venezia, 2 aprile 1737 (cit. in Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 123; cfr. anche Montecuccoli degli Erri, *Sebastiano Ricci e la sua famiglia*, cit., p. 120).

<sup>79</sup> Cfr. Moretti, *Documenti e appunti*, cit., pp. 122-123; Montecuccoli degli Erri, *Sebastiano Ricci e la sua famiglia*, cit., pp. 119-120.

<sup>80</sup> «La sua educazione non fu affatto approfondita, a giudicare non soltanto dal suo stile letterario un po' sgrammaticato (come evidenziato dal Derschau), ma anche dalla sua indifferenza alle sottigliezze dell'iconografia pittorica» (Daniels, *Sebastiano Ricci*, cit., p. IX; mia la traduzione).

<sup>81</sup> Cfr. Pierre Rosenberg, *Sebastiano Ricci et la France: a propos de quelques textes anciens*, in *Atti del congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci*, cit., pp. 122-125; Id., *Parigi-Venezia o, piuttosto, Venezia-Parigi: 1715-1723*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti, 161, 2003, pp. 1-30.

<sup>82</sup> Cfr. *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments (1666-1804)*, a cura di Anatole de Montaiglon e Jules Guiffrey, Parigi, Charavay, 1887-1912, voll. I-II.

<sup>83</sup> «Il est d'ailleurs d'inclination Française, parlant même un peu notre langue, qu'il a apprise par la grande envie qu'il a de voir la France» (lettera di Matthieu de La Teulière a Elouard Colbert, Roma, 31 marzo 1693, in *ivi*, vol. I [1887], p. 358, lettera 386). In un'altra lettera, lo stesso La Teulière ribadiva a Colbert come il pittore avesse «une grande envie d'aller en France» (Roma, 27 aprile 1693, in *ivi*, vol. I [1887], p. 383, lettera 397).

dell'Académie de France a Roma al proprio corrispondente Elouard Colbert, marchese di Villacerf (†1699).<sup>84</sup>

Ma la conferma che Sebastiano Ricci fosse colto viene soprattutto dalle ricerche archivistiche di ambito extra riccesco,<sup>85</sup> messe in valore recentemente.<sup>86</sup> La fonte in questione è la denuncia di un certo Felice Petricini o Pedracini, pittore di professione, che in una deposizione del 6 luglio 1730 al Sant'Uffizio si dichiarava allievo di Sebastiano.<sup>87</sup> Petricini, nel denunciare «un tale abate Cerutti, negatore dell'inferno e sprezzatore dei santi e delle gerarchie cattoliche»,<sup>88</sup> riferiva di come Ricci, durante una discussione alla spezieria alla Vigilanza, all'ombra delle Procuratie Nuove, avesse cercato di indirizzarlo su letture poco ortodosse rispetto all'insegnamento cattolico.<sup>89</sup> Nell'episodio incriminato, il pittore bellunese avrebbe negato la transustanziazione e lamentato il «grand'abuso nella Chiesa circa l'invocare i santi, e pregarli, che non si deve ricorrere a loro ma a Dio solo, perché li santi non possono niente».<sup>90</sup> Quindi Petricini avrebbe riferito di un tentativo da parte del maestro «di convincerlo a leggere i 'buoni autori' francesi con argomenti che denotavano uno scarso rispetto per gli insegnamenti della Chiesa».<sup>91</sup> 'Buoni autori', ossia i libri che Sebastiano Ricci possedeva in quantità e che era disponibilissimo a prestare.<sup>92</sup>

Parrebbe, insomma, che nel corso degli anni il pittore si fosse dotato di una propria biblioteca: in parte, si pensa, biblioteca tradizionale, fornita dei classici e delle letture proprie di ogni erudito del Settecento; in parte biblioteca 'proibita', ossia composta da volumi invisi alla Chiesa cattolica. Letture eterodosse e (par di capire) filo-calviniste, di argomento per lo più filosofico e teologico, scritte in francese (a riprova della sua ottima conoscenza di quella lingua).<sup>93</sup> Libri che sarebbero spiaciuti

<sup>84</sup> Lettera di Matthieu de La Teulière a Elouard Colbert, Roma, 31 marzo 1693, in *ivi*, vol. I (1887), p. 358, lettera 386. Non dimentichiamo che la moglie di Sebastiano, Maddalena Vandermer, aveva origini francesi (cfr. quanto si dirà più avanti sulla donna alle pp. 86-88).

<sup>85</sup> Cfr. Federico Barbierato, *Politici e ateisti. Percorsi della miscredenza a Venezia fra Sei e Settecento*, Milano, Unicopli, 2006.

<sup>86</sup> Cfr. Sergio Marinelli, *Modelli diversi di Sebastiano Ricci*, in *Sebastiano Ricci 1659-1734*, cit., pp. 68-69.

<sup>87</sup> Cfr. ASV, *Sant'Uffizio*, b. 140, Venezia, 6 luglio 1730 (cit. in Barbierato, *Politici e ateisti*, cit., pp. 271 e n. 43; 300).

<sup>88</sup> Barbierato, *Politici e ateisti*, cit., p. 300.

<sup>89</sup> Cfr. *ivi*, pp. 271 e 300.

<sup>90</sup> ASV, *Sant'Uffizio*, b. 140, Venezia, 6 luglio 1730, cit. in *ivi*, p. 300.

<sup>91</sup> *Ibidem*.

<sup>92</sup> Cfr. *ivi*, pp. 271 e 300.

<sup>93</sup> Cfr. Marinelli, *Modelli diversi*, cit., p. 68.

agli illustri committenti della curia, che tanti incarichi gli avevano procurato nel corso della sua lunga carriera di pittore.

Per quel che si sa, la denuncia non ebbe conseguenze per l'artista.<sup>94</sup> Evidentemente, tranne che per l'incidente di percorso descritto, Ricci era riuscito a tenere segrete quelle idee a lungo coltivate (forse rugumate negli ambienti anticlericali di Bologna o di Roma o della Milano spagnola), che poi in veneranda età 'predicava' con un entusiasmo da militante.<sup>95</sup> Di certo, per nulla al mondo egli avrebbe potuto permettersi di perdere i remunerativi e prestigiosi incarichi che gli vennero dalle fabbricerie delle chiese o dalle confraternite. Non avrebbe potuto da giovane, affamato di quattrini e di affermazione professionale; non avrebbe potuto neanche da vecchio, vincolato com'era al suo nome eccellente di maestro e di 'galantuomo'.

Quanto sino a qui esposto dimostra, semmai, che Ricci fu uomo 'libero'. Artista al servizio del 'cliente' sì, ma in cuor suo 'emancipato'. Che non credeva ai santi che dipingeva nelle chiese. Saperlo, poi, settantunenne, a disquisire animosamente, sotto l'uscio di casa, di argomenti 'pericolosi', per i quali avrebbe potuto essere facilmente inquisito (e davvero dovè rischiare, in quella circostanza), denota come, sotto la cenere degli anni, nonostante le tante soddisfazioni accumulate in carriera, ancora ardeva, vitalissimo, il fuoco di una vita vissuta 'alla grande'.<sup>96</sup>

## 2. Belle donne e buona musica, ossia «lo strano cervello del Ricci»<sup>97</sup>

In una lettera al conte Tassis del 15 agosto 1731, il settantaduenne Sebastiano Ricci ammetteva di essere ghiotto di formaggio, e in particolare di quello «grasco e

---

<sup>94</sup> Cfr. *ibidem*. Si ricordi, a questo proposito, che Ricci aveva sposato in seconde nozze la francese Maddalena Vandermer (vd. qui pp. 86-87).

<sup>95</sup> Cfr. Marinelli, *Modelli diversi*, cit., p. 68.

<sup>96</sup> Il concetto di vita 'à la grande', espresso da Mariette, era ribadito da un altro biografo ricco, il veneziano Alessandro Longhi: «Visse alla grande in una Proc.<sup>a</sup> di S. Marco» (*Compendio delle vite de' pittori veneziani storici più rinomati del presente secolo*, Venezia, presso l'autore medesimo, 1762, c. 23).

<sup>97</sup> Con queste parole Camillo Sagrestani apre la sua biografia sul nostro pittore: «Qui sì che la Natura si era sbracciata a concepire lo strano cervello del Ricci, mentre che cominciò insino nella sua primiera età a farsi conoscere che voleva non essere da meno dellgli altri stravaganti pittori!» (*Vita di Bastiano Ricci*, cit., p. 201).

mangerino» che si produceva nel bergamasco, patria del suo illustre interlocutore.<sup>98</sup> Nella missiva, l'artista definiva sé stesso, con gustosa autoironia, «più formaggiaro che Pittore».<sup>99</sup> Quindi rincarava la dose in un altro scritto al conte del 17 ottobre seguente, forse nella speranza di ottenere dal suo benevolo committente una partita di quella irresistibile prelibatezza: «Confesso il mio peccato. Sono goloso di formaggio né so che farci. Sono formato di tal natura».<sup>100</sup>

Che Sebastiano Ricci non sapesse resistere ai propri vizi, a partire dalla buona tavola (penso al pasciuto volto vermiglio del ritratto che confezionò per lui l'amica Rosalba Carriera, fig. 4,<sup>101</sup> o alla pancia debordante dei suoi profili 'caricati' a firma dei soliti Zanetti e nipote, fig. 5),<sup>102</sup> lo confermano le fonti confortate dai documenti d'archivio. Il merito di aver scopercchiato il 'vaso di Pandora' della vita non proprio integerrima del bellunese, va al già ricordato Sagrestani,<sup>103</sup> la cui biografia sull'artista è un intarsio di pettegolezzi veritieri, a differenza dei più compassati e riverenti biografi Pascoli,<sup>104</sup> Cignani,<sup>105</sup> Lanzi.<sup>106</sup> Del resto, Sagrestani conobbe personalmente Sebastiano a Parma (circa nel 1685), alloggiando con lui presso una sorta di affittacamere tenuto da «una tall G[i]ulia Pedemonti»,<sup>107</sup> e ritrovandolo poi a

<sup>98</sup> Lettera di Sebastiano Ricci al conte Gian Giacomo Tassis, Venezia, 15 agosto 1731, in Roberto Bassi-Rathgeb, *Secolare la tipicità dei formaggi bergamaschi. Curiosa testimonianza di Sebastiano Ricci*, «Bergamo. Rassegna mensile della camera di commercio industria e agricoltura di Bergamo», 2, 1956, 7, p. 24. Il carteggio in questione (conservato presso la biblioteca dell'Accademia Carrara di Bergamo, cartella V, fasc. 6, inv. 1052-1056, aa. 1730-1731) ha per oggetto la commissione al Ricci di una pala con la *Vergine del suffragio* per la chiesa di sant'Alessandro della Croce di Bergamo. Il conte Tassis agì da intermediario per conto della fabbrica di quella chiesa. Il Ricci confessò scherzosamente a quest'ultimo, a lavoro concluso, che «il formaggio prezioso di Bergamo ha operato la sua parte» nella sua decisione di farsi carico della commissione (cfr. la lettera di Sebastiano Ricci al conte Gian Giacomo Tassis, Venezia, 14 novembre 1731, trascritta in *ibidem*).

<sup>99</sup> Lettera di Sebastiano Ricci al conte Gian Giacomo Tassis, Venezia, 15 agosto 1731, in *ibidem*.

<sup>100</sup> Lettera di Sebastiano Ricci al conte Gian Giacomo Tassis, Venezia, 17 ottobre 1731, in *ibidem*.

<sup>101</sup> Rosalba Carriera, *Ritratto di Sebastiano Ricci*, pastello su carta, cm. 56 x 42, Karlsruhe, Staatliche, Kunsthalle Karlsruhe, inv. 677 (cfr. Bernardina Sani, *Rosalba Carriera*, Torino, Allemandi, 1988, p. 297, scheda 159). Così su questo ritratto l'abate Girardi: «Delineamenti di pienezza e giocondità di volto appaiono bastantemente nel Ritratto presente di lui intagliato in rame, ma con imitazione maggiore nell'altro, dipinto sulla tela» (*Descrizione de' cartoni*, cit., p. LXXIX).

<sup>102</sup> Per le caricature in questione rimando alle nn. 4 e 55. Cfr. inoltre Maggioni, *A proposito della collaborazione*, cit., p. 64; Daniels, *Sebastiano Ricci*, cit., p. XVI.

<sup>103</sup> Cfr. Sagrestani, *Vita di Bastiano Ricci*, cit. Il pittore fiorentino Giovanni Camillo Sagrestani, dopo gli anni di formazione in Toscana, completò la sua crescita artistica a Bologna, nella bottega di Carlo Cignani. La sua presenza a Parma è accertata negli 1684-1685, quando, secondo la sua stessa testimonianza, conobbe Ricci (cfr. *ivi*, p. 201). Egli fu costantemente attivo a Firenze, presso la corte medicea, a partire dal 1700 (vd. n. 23; e cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 44, n. 8).

<sup>104</sup> Cfr. Pascoli, *Vita di Bastiano Ricci*, cit.

<sup>105</sup> Cfr. [Gherardi], *Descrizione de' cartoni*, cit.

<sup>106</sup> Cfr. Lanzi, *Storia pittorica*, cit., vol. II, pp. 170-171.

<sup>107</sup> Sagrestani, *Vita di Bastiano Ricci*, cit., p. 201.

Firenze, nella cerchia ferdinanda, nell'occasione già ricordata della commissione della pala per la chiesa di san Francesco de' Macci.<sup>108</sup> La biografia di Sagrestani si esaurisce tutta in questi primi anni della vita e della carriera di Sebastiano, cioè fino a quando i due si persero di vista. Il suo racconto deve, quindi, ritenersi abbastanza credibile, al di là delle sfumature acide che vi si riscontrano, certamente dovute all'invidia che il pittore-biografo provò nei confronti del ben più fortunato collega.

Dopo un'apertura dai toni perentori,<sup>109</sup> la *Vita di Bastiano Ricci* di Sagrestani entra subito nel vivo, affondando il dito, non senza *pruderie*, nelle disavventure biografiche originate dal primo dei grandi 'vizi' ricceschi: le donne. Le donne, insieme alla musica, furono probabilmente le due più grandi passioni di Sebastiano (la pittura fu più che altro un mestiere).<sup>110</sup> Tali passioni, coltivate fino in tarda età, attraversarono la sua esistenza. Qualche volta si intrecciarono.

Il primo episodio narrato da Sagrestani risale ai primi anni della formazione professionale del pittore,<sup>111</sup> quando questi, fresco dei buoni insegnamenti del maestro Federico Cervelli (1638-*ante* 1700),<sup>112</sup> si sarebbe messo a lavorare in una bottega di «quadraro»,<sup>113</sup> a Rialto. In quel periodo, Sebastiano avrebbe conosciuto «una molto bella giovinetta»,<sup>114</sup> e se ne sarebbe invaghito, ricambiato; dopodiché l'avrebbe messa incinta.<sup>115</sup> Scoperta la «trescha» («per la crescita del corpo» della giovane),<sup>116</sup> la famiglia di lei si sarebbe affrettata a predisporre le condizioni per il matrimonio riparatore. Ma Ricci, che di ammogliarsi non voleva saperne, avrebbe pianificato di avvelenare senza troppi complimenti l'ingombrante promessa sposa.<sup>117</sup> Intercettato per tempo e sventato il tentato omicidio, al malaccorto seduttore sarebbe toccato il carcere e chissà quale pena, se non fosse intervenuta una certa «nobil persona»<sup>118</sup> a metterlo in salvo. Grazie al suo *deus ex machina*, Ricci sarebbe riuscito

---

<sup>108</sup> Si rilegga p. 9.

<sup>109</sup> Rinvio alla n. 97.

<sup>110</sup> In parte, come vedremo, lo fu anche la musica.

<sup>111</sup> L'anno ipotizzato per il decorso degli avvenimenti è il 1693 (cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 14).

<sup>112</sup> Sull'alunnato di Sebastiano si dirà meglio più avanti; vd. pp. 41-42.

<sup>113</sup> Sagrestani, *Vita di Bastiano Ricci*, cit., p. 201. Il 'quadraro' era probabilmente un commerciante di quadri (cfr. Matteoli, *Le vite*, cit., p. 235, n. 127).

<sup>114</sup> Sagrestani, *Vita di Bastiano Ricci*, cit., p. 201.

<sup>115</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>116</sup> *Ibidem*.

<sup>117</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>118</sup> *Ibidem*.

a scampare alle maglie della giustizia, rifugiandosi «nello Stato di Bologna»,<sup>119</sup> dove le leggi veneziane non avevano effetto. Ma forse non occorre il condizionale.

Alcune carte d'archivio confermano la complessiva veridicità del romanzesco episodio. Il primo documento è la certificazione di stato libero presentata il 14 marzo 1681 da Sebastiano Ricci presso la curia patriarcale di Venezia.<sup>120</sup> Era, infatti, uso nell'antica Repubblica lagunare che un non veneziano che intendesse sposare una cittadina veneziana o di altra origine dovesse attestare di essere celibe per ottenere la licenza di matrimonio. Probabilmente indotto dalle circostanze, Sebastiano si era presentato di malavoglia nell'ufficio curiale per ottemperare al proprio dovere, e il cancelliere di turno (tale Bonzio) ne aveva registrato la dichiarazione, unitamente a quella di due testimoni (tra cui Domenico Bianchi, di professione 'botteghèr', possibile titolare della menzionata bottega dove Sebastiano operava).<sup>121</sup> In seguito lo stesso pittore doveva aver cambiato idea. Lo si ricava da un documento di qualche mese dopo, presentato presso la stessa curia il 10 giugno di quell'anno dall'«interveniente» di Sebastiano.<sup>122</sup>

L'interveniente (figura che incontreremo spesso nel corso di questa trattazione) era un semiprofessionista con un'infarinatura di diritto, il quale «agiva nelle cause altrui»,<sup>123</sup> presentandosi nei pubblici uffici per conto di terzi, «con o senza mandato».<sup>124</sup> Nel giorno indicato, questa sorta di 'procuratore', registrato dal cancelliere Lazzari, aveva dichiarato per bocca del suo mandante che quest'ultimo intendeva essere dispensato dalle 'stride',<sup>125</sup> ossia dalle 'pubblicazioni', relative al matrimonio con la fanciulla ingravidata, la diciassettenne Antonia Maria Venanzio. Dal che si apprende, implicitamente, che le nozze auspicate non si erano ancora celebrate, e che il pericolo che non si facessero era dietro l'angolo. Quest'ultimo sospetto sta tutto nelle dichiarazioni contestuali del fratello della ragazza, il

<sup>119</sup> *Ibidem.*

<sup>120</sup> Venezia, Archivio storico del Patriarcato (d'ora innanzi ASPV), Curia Patriarcale, Sezione antica, *Matrimoniorum forensium Repertorium Librorum*, Cancelliere Bonzio, 1678-1681, n. 1, cc. 794-795, 14 marzo 1681 (cit. in Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 98).

<sup>121</sup> Cfr. Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 98.

<sup>122</sup> ASPV, Curia Patriarcale, Sezione antica, *Matrimoniorum forensium Repertorium Librorum*, Cancelliere Lazzari, 1681, cc. 145-146, 10 giugno 1681 (cit. in Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 98).

<sup>123</sup> Giuseppe Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, Cecchini, 1867<sup>3</sup>, p. 349 (*sub voce* 'interveniente').

<sup>124</sup> Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 98, n. 10.

<sup>125</sup> Con il termine 'stride' «si dicono ancora le *Pubblicazioni* che fannosi nelle Chiese pei matrimoni» (Boerio, *Dizionario*, cit., p. 715).

trentatreenne Giovanni, e di un altro teste, il merciaio Antonio Bazzoni, preoccupati che la donna restasse «infamata», con «disonore de' parenti».<sup>126</sup> Nell'occasione, i due testimoni avevano definito Ricci «un giovane bizzarro et un cervello che non ha stabilità», «un huomo capriccioso che qui non ha stanza».<sup>127</sup>

Questa ricostruzione, riproposta sulla scorta di un eccellente studio di Moretti di qualche anno fa,<sup>128</sup> darebbe ragione a Sagrestani. Che poi non si sia ritrovato alcun documento probante sul presunto avvelenamento di Sebastiano ai danni della Venanzio,<sup>129</sup> spiace più alla nostra curiosità che non al nostro interesse scientifico. Premerebbe, semmai, svelare la misteriosa identità di quella «nobil persona» citata dal biografo:<sup>130</sup> indizio inequivocabile, peraltro, del fatto che Ricci seppe scegliersi fin da subito le persone giuste tra i suoi 'numi tutelari'. Resta, poi, dall'episodio (al di là delle deposizioni dei testimoni, di certo tendenziose), il ritratto di quello che oggi definiremmo un perfetto 'scapestrato', un artista inquieto in preda ai bollori della prima giovinezza.

D'altronde, pare che alla fine l'accordo matrimoniale tra i due promessi sposi si fosse concluso, se lo stesso Sagrestani, nel prosieguo del suo racconto, afferma che Ricci, trasferitosi a Bologna, fu unito alla donna dal «Legato di questa città, che era allora il Pigniatelli».<sup>131</sup> A questo punto inizia il secondo aneddoto della *Vita*.<sup>132</sup> Dopo gli incarichi eseguiti a Parma per conto di Ranuccio II Farnese, Sebastiano Ricci sarebbe rientrato a Bologna, «per vedere la sua lasciata figliola».<sup>133</sup> Lì avrebbe

<sup>126</sup> ASPV, Curia Patriarcale, Sezione antica, *Matrimoniorum forensium Repertorium Librorum*, Cancelliere Bonzio, 1678-1681, n. 1, cc. 794-795, 10 giugno 1681 (cit. in Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 98).

<sup>127</sup> *Ibidem*.

<sup>128</sup> Cfr. Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 98.

<sup>129</sup> Cfr. *ivi*, p. 98, n. 12.

<sup>130</sup> Nell'atto del 10 giugno 1681 (ASPV, Curia Patriarcale, Sezione antica, *Matrimoniorum forensium Repertorium Librorum*, Cancelliere Lazzari, 1681, cc. 145-146, *sub data*), si legge che Sebastiano Ricci (prima dimorante nella parrocchia di sant'Angelo; cfr. *ivi*, Cancelliere Bonzio, 1678-1681, n. 1, cc. 794-795, 14 marzo 1681) si era trasferito «in Ca' Tron a San Stae» (cit. in Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 98). Di qui la deduzione che il potente dell'allusione di Sagrestani possa essere identificato con Andrea Tron, proprietario del palazzo in cui Sebastiano aveva trovato dimora (cfr. *ibidem*). L'ipotesi è accolta da Annalisa Scarpa (cfr. *Sebastiano Ricci*, cit., p. 14).

<sup>131</sup> Sagrestani, *Vita di Bastiano Ricci*, cit., p. 201. Antonio Pignatelli (1615-1700) fu cardinale legato a Bologna dal 2 ottobre 1684 al 13 novembre 1687 (cfr. Matteoli, *Le vite di artisti*, cit., p. 235, n. 128). Nel 1691, costui fu eletto papa con il nome di Innocenzo XII. Il matrimonio tra Sebastiano Ricci e Antonia Maria Venanzio potrebbe essere stato celebrato nel 1684 (cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 62; Moretti, *Miscellanea ricesca*, cit., p. 73).

<sup>132</sup> Cfr. Sagrestani, *Vita di Bastiano Ricci*, cit., pp. 201-202.

<sup>133</sup> *Ivi*, p. 201. I fatti risalirebbero all'incirca al 1688 (cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 62).

conosciuto «una molto bella e graziosa» fanciulla,<sup>134</sup> già maritata, il cui padre era un collega e caro amico, certo Giovanni Francesco Peruzzini,<sup>135</sup> «pittore molto valente ne' paesi».<sup>136</sup> Con la sua nuova conquista Ricci sarebbe fuggito a Torino, dove i due amanti si sarebbero fatti passare per marito e moglie. Scoperto l'inganno, entrambi sarebbero stati arrestati e il nostro pittore condannato alla decapitazione con l'accusa di rapimento e bigamia. Sennonché, ancora una volta, una buona stella sarebbe venuta in soccorso di Ricci: Ranuccio in persona contattò il duca di Savoia, Vittorio Amedeo II (1666-1732),<sup>137</sup> per chiedere la grazia. Grazia accordata: la 'sciagurata' coppia avrebbe potuto così rimpatriare, lei tornando dal marito, lui esiliato per sempre dal suolo sabauda.<sup>138</sup>

In questo caso, non si hanno documenti a riprova dei fatti. Perciò il condizionale è d'obbligo. Si sa però che Sebastiano Ricci non mise mai più piede a Torino, nemmeno quando eseguì commissioni per quella corte.<sup>139</sup> Si sa, inoltre, che per i Farnese Ricci nutrì una riconoscenza sconfinata, che i numerosi incarichi svolti per quella famiglia non basterebbero, forse, a spiegare. «Alcuno non si può immaginare, qual sia la venerazione e l'amore obbligato, che io nutro per la gloriosa Casa Farnese. Io solo lo sò, che trovo il mio essere dà quella», scriveva il pittore in una lettera del 30 ottobre 1723.<sup>140</sup>

Infine, altre testimonianze provano che Sebastiano Ricci fu un incorreggibile seduttore. Grazie alle ricerche di Moretti, sappiamo che, nel periodo appena precedente all'aneddoto di Sagrestani, e precisamente il 2 agosto 1681, venne battezzato

<sup>134</sup> Sagrestani, *Vita di Bastiano Ricci*, cit., p. 202.

<sup>135</sup> Sull'identità di questo Peruzzini (che va distinto dal più famoso pittore paesaggista Antonio Francesco Peruzzini), la critica non ha ancora trovato una soluzione soddisfacente (cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 21).

<sup>136</sup> Sagrestani, *Vita di Bastiano Ricci*, cit., p. 202.

<sup>137</sup> Il regno di Vittorio Amedeo II durò dal 1684 al 1732.

<sup>138</sup> Cfr. Sagrestani, *Vita di Bastiano Ricci*, cit., p. 202.

<sup>139</sup> Tra il 1724 e il 1727, Sebastiano Ricci realizzò per l'allora duca di Savoia, Vittorio Amedeo II (1666-1732), un ciclo pittorico tuttora alla Galleria Sabauda. La commissione non fu eseguita *in loco*, dato il divieto per il bellunese di mettere piede in Piemonte (cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 46, n. 65).

<sup>140</sup> Lettera di Sebastiano Ricci senza destinatario (probabilmente il segretario del duca Francesco Farnese), Venezia, 30 ottobre 1723, in Modena, Biblioteca Estense, *Autografoteca Campori*, 'Ricci', cc. n. n. (in *Lettere artistiche*, cit., p. 26, n. 15).

Zuane Giacomo figliolo naturale di messer Sebastiano Ricci pittor da Civald di Belluno et di domina Marieta Bellandis quondam Zuane sua amica battezzato in casa per necessità da me Giovanni Antonio Franchi [...] prete titolato et sacrestano curato di chiesa.<sup>141</sup>

Giovanni Giacomo non fu il solo frutto delle abitudini libertine del bellunese. Nella sua biografia ricca (1738), Tomaso Temanza (1705-1789)<sup>142</sup> racconta che il pittore avrebbe avuto un'altra «fanciulla natali di altra sua donna di piacere», e che «la figlia di Sebastiano pur ora vive ed è maritata in un mercante di marzaria».<sup>143</sup> Notizia confermata per merito dello stesso Moretti,<sup>144</sup> il quale dimostra che Ricci avrebbe concepito questa seconda figlia nel 1712, ossia anni dopo il suo matrimonio con Maddalena Vandermer (sposata dal pittore nel 1698), la donna che lo accompagnerà per tutta la vita.<sup>145</sup>

Fatti, questi ultimi, dei quali era al corrente il citato Anton Maria Zanetti, il quale spesso e volentieri, nel suo noto album di caricature, irrise Sebastiano Ricci per la mai sopita arte amatoria. Come già ricordato, Zanetti il vecchio – figura straordinaria di collezionista, incisore, *connoisseur* – fu anche un abile e prolifico caricaturista, che raccolse i propri disegni burleschi in un album da lui stesso montato e rilegato (ora alla Fondazione Cini).<sup>146</sup> Più volte, sfogliando tale album, spunta, in grande formato, il ritratto ‘caricato’ dell'amico Bastiano, ormai anzianotto, un po' impacciato, comicamente circondato da corolle di donne semiavvenenti.

Del resto, Ricci non fece mai mistero di avere un debole per il gentil sesso. In una lettera del 9 agosto 1720 all'amico Giuseppe Riva, diplomatico modenese a Londra, il pittore raccomandava al suo corrispondente di dare un bacio da parte sua alla «Chez» se maritata, «mille, colla limosina», se *single*. Alla Robinson, invece, niente baci, se «innamorata».<sup>147</sup> Come noto, Anastasia Robinson (1692 ca.-1755) era una

<sup>141</sup> Trascritto in Moretti, *Documenti e appunti*, cit., pp. 98-99. Il figlio fu chiamato Giovanni Giacomo, ma di costui non si hanno altre notizie (cfr. *ibidem*).

<sup>142</sup> Cfr. Tomaso Temanza, *Zibaldon* (1738), a cura di Nicola Ivanoff, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1963.

<sup>143</sup> *Ivi*, p. 71. Si tratta di Domenica Valeria.

<sup>144</sup> Cfr. Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 116.

<sup>145</sup> Su Maddalena Vandermer cfr. pp. 71-72.

<sup>146</sup> Rivedi qui n. 2.

<sup>147</sup> Lettera di Sebastiano Ricci a Giuseppe Riva, Venezia, 9 agosto 1720, in Modena, Biblioteca Estense, *Autografoteca Campori*, 'Ricci' (pubblicata in *Lettere artistiche*, cit., p. 25, lettera 14; per la trascrizione integrale della lettera cfr. qui doc. 29).

famosa e affascinante virtuosa del tempo.<sup>148</sup> Possiamo ipotizzare che anche la non altrimenti identificata ‘Chez’,<sup>149</sup> appartenesse alla stessa categoria professionale. È possibile che Sebastiano Ricci avesse conosciuto entrambe durante il suo soggiorno inglese (1711-1715), quando, in compagnia del nipote scenografo Marco, era venuto in contatto con il mondo operistico d’oltremania. Anche Zanetti (lo sappiamo dalle notizie biografiche raccolte anni or sono da Alessandro Bettagno) aveva conosciuto la Robinson durante il suo viaggio in Inghilterra, nel 1721.<sup>150</sup> Il caricaturista aveva ritratto la cantante in tale occasione (fig. 6),<sup>151</sup> lasciandone il ricordo in quell’album di disegni scherzosi che ha anche il valore di un memoriale.<sup>152</sup> Nell’incollare le caricature sul foglio,<sup>153</sup> Zanetti posiziona, non per caso, l’affascinante virtuosa all’altezza dello sguardo di Sebastiano, la cui figura campeggia, dilatata, al centro della pagina (fig. 7).<sup>154</sup> Nello schizzo, l’ultrasessantenne pittore, appesantito dagli anni e dalla pinguedine, appoggiato al bastone,<sup>155</sup> non può fare a meno di sistemarsi l’occhiale, aguzzando la vista su quella pettoruta signora che gli ha fatto battere il

<sup>148</sup> Il soprano inglese Anastasia Robinson fece il suo debutto sulle scene in un pasticcio arrangiato da Nicola Haym al Queen’s Theatre, il 9 giugno 1713. Da allora la sua carriera spiccò il volo. La virtuosa cantò per Händel nell’*Ode for the Birthday of Queen Anne*, recitata alla corte londinese nel febbraio 1714. Nel frattempo, ella si era unita alla compagnia del Queen’s Theatre, debuttando nel pasticcio *Creso* (27 gennaio 1714) e partecipando a spettacoli prestigiosi, come *Amadigi* di Händel, dove interpretò il ruolo di Oriana (1715). Contestualmente alla fondazione della Royal Academy of Music (1720), la Robinson si ricongiunse alla compagnia d’opera e cantò nelle prime tre produzioni nella primavera del 1720: *Numitore* di Bernardo Porta, *Radamisto* di Händel e l’arrangiamento del *Narciso* di Domenico Scarlatti a firma di Thomas Roseingrave. Da allora, la virtuosa si esibì in tutte le prime rappresentazioni operistiche del King’s Theatre fino al 1724. Verosimilmente, Ricci ebbe occasione di incontrare la cantante durante il suo lungo soggiorno britannico (1711-1715). La stessa Robinson fu in rapporti di amicizia con il diplomatico Giuseppe Riva, al quale scrisse alcune lettere conservate nella raccolta Campori della Biblioteca Estense di Modena (*sub voce* ‘Riva Giuseppe [XVII-XVIII sec.]’). Su Anastasia Robinson cfr. Otto Erich Deutsch, *Handel. A documentary biography*, New York-London, Norton & Company, 1955, p. 53; Kathryn Lowerre, *Beauty, talent, virtue and charm: portraits of two of Handel’s sopranos*, in *Imago Musicae. IX/XII. 1992-95*, a cura di Tilman Seebass e Tilden Russell, Lucca, LIM, 1996, pp. 205-244 [in partic. pp. 206-207]; Winton Dean, *Robinson, Anastasia*, in *The Grove Book of Opera Singers*, Oxford, Oxford University Press, 2008, pp. 409-410).

<sup>149</sup> La grafia incerta del nome rende difficile l’individuazione di questo personaggio (cfr. *Lettere artistiche*, cit., p. 23, n. 22).

<sup>150</sup> Cfr. *Caricature di Anton Maria Zanetti*, cit., pp. 67-68, scheda 159.

<sup>151</sup> Vfc, *Album Zanetti*, f. 33, inv. 36559 (cfr. *Caricature di Anton Maria Zanetti*, cit., pp. 67-68, scheda 159; Lucchese, *Anton Maria Zanetti il Vecchio. Caricature di Sebastiano Ricci*, cit., p. 48, scheda 1 [‘Sebastiano Ricci di profilo con gli occhialini’]).

<sup>152</sup> Cfr. Alessandro Bettagno, *The Birth of a New Collection*, in «Apollo. The Magazine of the Arts», 104, 1976, 173, p. 52.

<sup>153</sup> Vfc, *Album Zanetti*, f. 33, inv. 36556-36564 (cfr. *ivi*, pp. 67-69, schede 156-164).

<sup>154</sup> Vfc, *Album Zanetti*, f. 33, inv. 36560 (cfr. *ivi*, p. 68, scheda 160).

<sup>155</sup> Il pittore potrebbe essere stato affetto da gotta, come suggerisce Livia Maggioni (cfr. *A proposito della collaborazione*, cit., p. 64).

cuore durante il soggiorno in Inghilterra, e non solo per le grazie canore.<sup>156</sup> Zanetti, che doveva avere raccolto le confidenze dell'inguaribile dongiovanni, ci regala così una scenetta di impagabile umorismo.

Zanetti e Riva non furono i soli confidenti di Ricci in materia di donne. Ecco il pittore in una lettera del 18 maggio 1720 a un amico non meglio noto che si trovava a Londra, riferirsi ancora all'indimenticata Chez: « Non so al[c]una nova della nostra Baciata e ribaciata Mistris Chiez: datemene qualche nova ve ne priego».<sup>157</sup> Quindi, al medesimo corrispondente: «Scrivetemi ancora di chi siete innamorato, che zà sò che non si può star senza».<sup>158</sup> Per poi concludere, con lessico colorito e una punta di amarezza: «et io cossì vechio che io sono, sono in Bottega, cazi in cul al diavolo, mi non so che far».<sup>159</sup>

Sebastiano Rizzi non seppe davvero 'star senza' l'amore, e forse si innamorò di nuovo, più 'vechio' ancora, alla soglia dei settant'anni. Oggetto delle sue attenzioni un'altra cantante, Lucrezia Baldini (1700 ca.-1733), con la quale probabilmente il pittore conobbe una nuova primavera.<sup>160</sup>

L'amore, vero o presunto, per la Baldini, invita all'accennato binomio donne e musica. Non è certo un caso che Sebastiano si invaghì quasi sempre di donne dell'*entourage* musicale (si ripensi alla Robinson). Sagrestani accenna al fatto che l'innominata figlia di Peruzzini, per la quale Sebastiano perse la testa ai tempi del secondo soggiorno bolognese, «cantava benissimo di musicha» («oltre all'dipingere»)<sup>161</sup> La stessa moglie di Ricci, Maddalena, fu assidua frequentatrice del teatro musicale, nonché, prima del matrimonio con Sebastiano, amante di un virtuoso d'opera.<sup>162</sup>

Che Ricci nutrisse un amore smisurato per la musica è certo. Si legge nella citata lettera al diplomatico Riva del 9 agosto 1720:

<sup>156</sup> Secondo Giuseppe Riva, la cantante era di bellezza modesta (cfr. Dean, *Robinson, Anastasia*, cit., p. 410). Ella ebbe, comunque, grande fascino (cfr. Lowerre, *Beauty, talent*, cit., p. 205).

<sup>157</sup> Lettera di Sebastiano Ricci a ignoto, Venezia, 18 maggio 1720, in Modena, Biblioteca Estense, *Autografoteca Campori*, 'Ricci' (pubblicata in *Lettere artistiche*, cit., p. 23, lettera 13; cfr. in appendice doc. 28). Difficile identificare la Chez, essendo malcerta la grafia del nome, come già accennato (cfr. n. 149).

<sup>158</sup> *Ibidem*.

<sup>159</sup> *Ibidem*.

<sup>160</sup> Cfr. Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 117.

<sup>161</sup> Sagrestani, *Vita di Bastiano Ricci*, cit., p. 202.

<sup>162</sup> Rinvio al par. *Lo «straniero» Giuseppe Calvi*.

Hora Amico mio vi prego di qualche nova di Londra et in speccie della musicaria che sapete essere in quella tanto matto come lo sette Voi, però non mi lasciate senza nuove.<sup>163</sup>

Dalla stessa missiva emerge che il pittore conosceva bene il circuito operistico londinese, nonché il suo principale ‘guru’, Georg Friedrich Händel (1685-1759), allora direttore della Royal Academy of Music.<sup>164</sup> A quest’ultimo Ricci aveva proposto (senza successo) l’ingaggio del «bravissimo Borosini [...] musico inarrivabile»,<sup>165</sup> evidentemente un suo protetto. Inoltre, si ha conferma che il pittore seguiva assiduamente le stagioni teatrali di Venezia e dintorni. Nella citata lettera del 18 maggio 1720, Ricci informava il suo corrispondente sull’andata in scena di «due opere in Musica assai buone», con «concorssso suficiente», in occasione della festa della Sensa.<sup>166</sup> Sempre a Riva, l’artista bellunese confidava di essersi da poco recato a Reggio per assistere a un nuovo allestimento musicale, riportandone un giudizio entusiastico, in particolare sul prediletto Francesco Borosini (si trattava probabilmente di una recita del *Nino*, poesia di Ippolito Zanelli, musica di Giovan Maria Capelli, Francesco Gasparini e Antonio Bononcini).<sup>167</sup>

<sup>163</sup> Lettera di Sebastiano Ricci a Giuseppe Riva, Venezia, 9 agosto 1720, in Modena, Biblioteca Estense, *Autografoteca Campori*, ‘Ricci’ (pubblicata in *Lettere artistiche*, cit., p. 25, lettera 14).

<sup>164</sup> La conoscenza di Händel da parte di Sebastiano Ricci è svelata da due menzionate lettere dell’Autografoteca Campori della Biblioteca Estense di Modena (riprodotte in *ivi*, pp. 22-25, lettere 13-14; cfr. nella nostra appendice docc. 28 e 29). La Royal Academy of Music, diretta dallo stesso Händel e gestita dall’impresario svizzero John Jacob Heidegger, fu inaugurata il 2 aprile 1720 con il *Numitore* di Giovanni Porta (cfr. Winton Dean-Anthony Hicks, *Handel. The New Grove* [1980], trad. it. di Lorenzo Bianconi e Angelo Pompilio, Milano-Firenze, Giunti-Ricordi, 1987, p. 35).

<sup>165</sup> Così Sebastiano Ricci definiva il veneziano Francesco Borosini – figlio del più famoso Antonio, anch’egli cantante – in una lettera del 18 maggio 1720 a un amico non identificato (Modena, Biblioteca Estense, *Autografoteca Campori*, ‘Ricci’, cc. n. n., in *Lettere artistiche*, p. 23, lettera 13; cfr. in appendice doc. 28). Della trattativa sul tenore Borosini, Ricci parla anche in un’altra lettera già menzionata, destinata a Giuseppe Riva, datata 9 agosto 1720 (cit. in *ivi*, p. 24, lettera 14). Per le notizie su questo cantante cfr. Cesare Casellato, *Borosini, Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani* (d’ora in poi *DBI*), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. XII (1971), pp. 806-807.

<sup>166</sup> Lettera di Sebastiano Ricci a ignoto, Venezia, 18 maggio 1720, in Modena, Biblioteca Estense, *Autografoteca Campori*, ‘Ricci’ (pubblicata in *Lettere artistiche*, cit., pp. 23-24, lettera 13). La Sensa era la festa veneziana dell’Ascensione. Proprio a partire dall’anno 1720, in coincidenza della fiera mercantile tenuta in piazza san Marco per quella festa cristiana, si tennero in alcuni teatri della Serenissima vere e proprie stagioni d’opera. Le opere erano di solito più brevi rispetto a quelle messe in scena in altri periodi dell’anno, e il ciclo di recite più limitato (cfr. Eleanor Selfridge-Field, *A New Chronology of Venetian Opera and related genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, p. 350). Il successo della prima edizione della stagione della Sensa incoraggiò gli organizzatori di spettacolo a ripetersi, ingaggiando una tradizione destinata a durare a lungo (cfr. in appendice doc. 29).

<sup>167</sup> Cfr. la lettera di Sebastiano Ricci a Giuseppe Riva, Venezia, 9 agosto 1720, in Modena, Biblioteca Estense, *Autografoteca Campori*, ‘Ricci’, cc. n.n. (pubblicata in *Lettere artistiche*, cit., p. 24, lettera 14; cfr. in appendice doc. 29). Gli altri cantanti menzionati da Sebastiano Ricci sono Faustina Bordoni, Gaetano Felice Orsini e Diana Vico (cfr. *ibidem*). Sul *Nino* cfr. Paolo Fabbri-Roberto Verti, *Due secoli di teatro per musica a Reggio Emilia: repertorio cronologico delle opere e dei balli 1645-*

Ricci non si limitò ad amare passivamente la musica. Egli stesso fu un musicista dilettante. L'abate Girardi, nel finale della sua rammentata biografia, annota che il pittore

*dilettossi [nella musica] con genio particolare, come di un'Arte, che per la giusta armonia di corde e tuoni, si può dire che abbia affinità e parentela colla proporzione de' gradi e delle parti della Pittura: questa essendo altrettanto dilettatrice dell'occhio, quant'è allettatrice quella dell'orecchio.*<sup>168</sup>

Nel ricordare con perfidia la convivenza parmense, Sagrestani fornisce cruciali informazioni sui 'futili' passatempi del collega, tra i quali quello della chitarra:

*spendeva tutto il suo guadagno in inparare a tirar di [s]pada, giocar di bandiera, ballare, sonare di chitarra: che in questa era il meglio scolare che avesse àuto il Granata di Bologna.*<sup>169</sup>

'Il Granata', ossia Giovanni Battista Granata (1622 ca.-1687),<sup>170</sup> era uno dei più prolifici compositori di musica per chitarra della seconda metà del Seicento. Egli tenne a Bologna una scuola per l'insegnamento di questo strumento, cui dedicò tutta la vita. Dall'estratto di Sagrestani (mai messo in risalto a sufficienza dalla critica ricca per ciò che vale),<sup>171</sup> si apprende che il giovane Ricci non solo fu allievo, negli anni bolognesi (dal 1681-1682), di questo musicista di primissimo piano, ma che fu addirittura il suo «meglio scolare»;<sup>172</sup> ergo, si deduce, un promettente (e forse futuro eccellente) chitarrista. Se Sagrestani, come è probabile, dice il vero, non si può escludere che l'avvicinamento del bellunese al mondo del teatro d'opera professionistico possa essere avvenuto in virtù di questa sua abilità da musicista.

---

1857, con una premessa di Lorenzo Bianconi, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro municipale Valli, 1987, pp. 57-58.

<sup>168</sup> [Gherardi], *Descrizione de' cartoni*, cit., p. LXXX.

<sup>169</sup> Sagrestani, *Vita di Bastiano Ricci*, cit., p. 201. Probabilmente, Sebastiano Ricci frequentò il maestro d'armi Antonio Vezzani, già in stretti rapporti con Ferdinando Bibiena (cfr. Giuseppe Cirillo-Giovanni Godi, *Il trionfo del barocco a Parma nelle feste farnesiane del 1690*, presentazione di Pier Luigi Pizzi; saggi di Giuseppe Marchetti e Gaspare Nello Vetro, Parma, Banca Emiliana, 1989, p. 157).

<sup>170</sup> Su Granata vd. la voce di Gary R. Boye in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001<sup>2</sup>, vol. X, pp. 281-282; cfr. inoltre Beth L. Glixon-Micky White, 'Creso tolto a le fiamme': *Girolamo Polani, Antonio Vivaldi and Opera Production at the Teatro S. Angelo, 1705-1706*, in «Studi vivaldiani», 8, 2008, p. 17.

<sup>171</sup> In verità, il brano è stato opportunamente messo in risalto in Glixon-White, 'Creso tolto a le fiamme', cit., p. 17.

<sup>172</sup> Naturalmente, non è da escludere che la notazione di Sagrestani sia ironica, anche se lo credo poco probabile.

Un artista versatile, Sebastiano Ricci: «matto» non solo per la «musicaria», ma per il teatro *tout court*. Da una biografia manoscritta di Pietro Antonio Novelli,<sup>173</sup> oggetto di recenti ricerche,<sup>174</sup> è emerso che il pittore amava anche gli spettacoli dei burattini. Lo si deduce dal Novelli, il quale riferisce di come il proprio maestro, l'abate Pietro Antonio Toni, non mancasse mai «di intervenire la sera dall'amico Ricci quando facevasi fare in propria casa le commedie de' Pulcinelli».<sup>175</sup> Non solo, quindi, Ricci era spettatore di quel genere di spettacoli, ma ne era anche un 'impegnato' committente, avendo forse ereditato quella passione dal cardinale Pietro Ottoboni,<sup>176</sup> personalità alla quale egli fu legato fin dal periodo romano (1691-1694).

Come quella della chitarra, anche la notizia dei burattini resta, per il momento, sospesa in una bolla, priva di altre radici. Eppure, nonostante non si abbiano in merito che schegge sparse, queste stesse tessere lasciano intuire il mosaico di una personalità artistica ben più complessa di quanto ritenuto finora. Non leggeremmo altrimenti le note di riserva, non prive di prevenuto snobismo, rilasciate da Vincenzo Da Canal quale guizzo finale della sua altrimenti monocorde biografia ricca (1733 ca.):

Io suppongo che il diletto della musica e de' teatri abbia pregiudicato almeno in parte a qualche di lui opera [pittorica] messa in pubblico, non creduta di lui, non avendo sortita quella lode, che meritano le sue solite fatture.<sup>177</sup>

Non è chiaro su quali basi poggi esattamente il severo parere di Da Canal. Tuttavia, al di là del giudizio di merito, quel suo sassolino, lanciato così, quasi con *nonchalance*, rivela l'esistenza di un retroterra ben più profondo nell'universo

<sup>173</sup> Cfr. Pietro Antonio Novelli, *Vita del reverendo sacerdote don Pietro Antonio Toni da Varana*, ms., Venezia, biblioteca del Seminario patriarcale, ms. 788.25 = 877.25.

<sup>174</sup> Cfr. Massimo Favilla-Ruggero Rugolo, 'Il sommo onor dell'arte': *Pietro Antonio Novelli nella Patria del Friuli*, in *Artisti in viaggio: 1750-1900. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, a cura di Maria Paola Frattolin, Venezia, Cafoscarina, 2006, pp. 191-226.

<sup>175</sup> *Ivi*, p. 198.

<sup>176</sup> È noto che Ottoboni organizzò spettacoli di burattini nel suo palazzo della Cancelleria. Sui rapporti del cardinale con Sebastiano vd. più avanti pp. 63-67, 76-82. La passione per i burattini poté essere instillata in Ricci anche tramite i contatti con Ferdinando de' Medici, il quale, è noto, allestì questo genere di intrattenimenti in palazzo Pitti fin dal 1684 (cfr. Elvira Garbero Zorzi, *I teatri di Pratolino*, in *Il giardino d'Europa. Pratolino come modello nella cultura europea*, catalogo della mostra a cura di Alessandro Vezzosi [Firenze-Pratolino, 25 luglio-7 settembre 1986], Milano, Mazzotta, 1986, p. 95; Leonardo Spinelli, *Lo spettacolo toscano sotto il segno del Gran Principe: luoghi e protagonisti*, in *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici [1663-1713]*, cit., p. 111).

<sup>177</sup> Vincenzo Da Canal, *Della maniera del dipingere moderno*, in «Mercurio Filosofico Letterario e Poetico», 1, 1810, p. 15 (mia la quadra nel testo).

dell'artista, collegato a filo doppio alla 'musica' e ai 'teatri'. I documenti di archivio che mi accingo a esplorare, inerenti all'attività impresariale di Sebastiano Ricci nel circuito dell'opera, confermeranno questa intuizione.

### 3. Ricci vs Vivaldi: 'identikit' di un impresario

L'iniziativa di Sebastiano Ricci in campo teatrale, liquidata dagli antichi biografi con gli sparsi accenni alle sue inclinazioni musicali, è stata fino a tempi recenti per lo più relativizzata dagli storici dell'arte come nota di colore a rimorchio della sua fulgida carriera di pittore: un'aggiunta (spesso) obbligata ma irrelata dal contesto.<sup>178</sup> Viceversa, agli stessi musicologici l'apparizione di Ricci tra gli impresari di teatro deve essere sembrata una mera curiosità da mettere agli atti nell'eterogeneo esercito della *gens du théâtre*<sup>179</sup> (quando non è stata del tutto ignorata).<sup>180</sup>

Atteggiamenti, quelli dei moderni studiosi, che in parte sono derivati dalla scarsa consistenza delle fonti allora disponibili sull'attività di Ricci impresario e possibile scenografo nel teatro d'opera veneziano. Se, ad esempio, l'impegno in prima linea di Sebastiano nella stagione 1728-1729 al teatro di san Cassiano era noto da tempo agli studi, e precisamente fin dai contributi di Luigi Ferrari (1914),<sup>181</sup> bisognerà attendere il più volte convocato articolo di Lino Moretti (1978) per accertare, in base al ritrovamento di una isolata carta d'archivio (fino a questo momento l'unica rinvenuta), che il nostro pittore rivestì il ruolo di impresario a Venezia anche nella

<sup>178</sup> Si pensi alle stesse monografie di Jeffery Daniels (cfr. *Sebastiano Ricci*, cit., e *L'opera completa di Sebastiano Ricci*, cit.), o alla menzionata mostra su *Sebastiano Ricci* a cura di Aldo Rizzi (1989). Per contro, si evidenzia il prezioso lavoro di Lino Moretti (*Documenti e appunti*, cit., in partic. pp. 111, 114-116). Meritevole, inoltre, la monografia ricca di Annalisa Scarpa (cfr. *Sebastiano Ricci*, cit.), sensibile ai molteplici interessi extra-pittorici dell'artista, teatro compreso (sia pure con qualche inesattezza, proprio in materia teatrale).

<sup>179</sup> Così Nicola Mangini: «tra gli impresari bisognerà annoverare anche il pittore Sebastiano Ricci, come si legge in un'annotazione su una delle caricature dello Zanetti» (*I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974, p. 99, n. 5). Per la caricatura zanettiana in questione cfr. qui p. 213 e n. 1221.

<sup>180</sup> A fronte del documento pubblicato in Moretti, dove Sebastiano Ricci è definito inequivocabilmente «conduttore» del sant'Angelo sul principio del 1719 (cfr. più avanti nn. 182 e 1144), nella cronologia degli impresari attivi in quel teatro, pubblicata da Franco Mancini, Maria Teresa Muraro e Elena Povoledo, non compare il nome del nostro pittore (cfr. *I Teatri del Veneto*, vol. I, *I teatri di Venezia*, Venezia, Regione del Veneto, Corbo e Fiore, 1995-1996, to. II, *I teatri di Venezia. Imprese private e teatri sociali*, pp. 36-40).

<sup>181</sup> Cfr. Luigi Ferrari, *L'abate Antonio Conti e Madame De Caylus*, in «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 94, 1934-1935, 2, p. 18 e n. 1.

stagione 1718-1719 al sant'Angelo.<sup>182</sup> Recentemente, poi, grazie alle preziose ricerche di Micky White e Beth L. Glixon in ambito vivaldiano (2008),<sup>183</sup> si è potuto allargare ulteriormente i confini di quella che ritenevamo essere una militanza teatrale circoscritta e sporadica (lo fu solo in parte), anticipandola di oltre un decennio (precisamente agli anni 1705-1706, sempre al sant'Angelo).<sup>184</sup>

D'altra parte, la necessità di andare oltre gli schemi e gli strumenti della storia dell'arte non è solo un argomento a sostegno dell'attitudine interdisciplinare e multilineare che fu di Ludovico Zorzi<sup>185</sup>, indagatore dei teatri veneziani e del loro innovativo sistema impresariale. È l'unica via scientifica per storicizzare a tutto tondo un personaggio prismatico come Sebastiano Ricci, ufficialmente pittore (come tale iscritto alla Fraglia),<sup>186</sup> ma artista impegnato su più fronti senza soluzione di continuità e di orizzonti.

Né, si badi, Ricci era in tal senso un caso isolato tra i colleghi del suo tempo. La flessibilità era una caratteristica dei professionisti di allora, i quali acquisirono tecniche e competenze specifiche in campi differenti, specie a Venezia.<sup>187</sup> Una versatilità che per alcuni aspetti faceva rima con necessità: si è accennato allo stato di povertà in cui versavano mediamente gli artisti lagunari del tempo,<sup>188</sup> costretti a reinventarsi e ad adattarsi alle richieste più disparate dei loro committenti, piegandosi a svolgere compiti non sempre in linea con le loro più nobili aspirazioni di pittori. Da ciò deriva non solo la specializzazione di tali artisti nei generi 'minori' che fecero la fortuna figurativa della Serenissima nel primo Settecento: dal vedutismo al paesaggismo, dalla pittura di rovine a quella di costume (la pittura di storia era allora

<sup>182</sup> Cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 12249, c. 251r. (antica numerazione), Venezia, 24 febbraio 1718 *more veneto* (d'ora in poi *m.v.*), atti del notaio Giorgio Maria Stefani, in Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 111. La dicitura latina 'more veneto' indica il calendario dell'antica Repubblica veneziana, in cui l'anno aveva inizio il 1° marzo. Nel corso di questa trattazione, mi riferirò uniformemente al calendario corrente, specificando in nota le date originali, secondo il *more veneto*.

<sup>183</sup> Cfr. Glixon-White, *'Creso tolto a le fiamme'*, cit.

<sup>184</sup> Vedi qui il capitolo *I guai della stagione 1705-1706*.

<sup>185</sup> Sullo studioso veneziano: Stefano Mazzoni, *Profilo di Ludovico Zorzi*, nella versione digitale cit.

<sup>186</sup> Si riveda n. 5.

<sup>187</sup> Cfr. Craievich, *Pittura fra arte liberale e professione*, cit., pp. 38-44.

<sup>188</sup> Cfr. Pedrocco, *Paesaggi e vedute*, cit., p. 58. Per tre generazioni, la famiglia Guardi fu vittima di povertà. Se la passarono male anche il pittore di storia Giovanni Segala e lo stesso Niccolò Cassana, il quale morì in miseria in Inghilterra (cfr. Craievich, *Pittura fra arte liberale e professione*, cit., pp. 37-38). Tutta la precarietà dello *status* dei pittori è racchiusa nella celebre supplica indirizzata al senato dal Collegio dei pittori nel 1712, nella quale l'istituzione poneva in evidenza le difficoltà finanziarie di gran parte dei suoi affiliati (in molti furono obbligati a espatriare in cerca di fortuna); cfr. Favaro, *L'Arte dei pittori in Venezia*, cit., pp. 221-224.

considerato il più alto gradino gerarchico cui ambire). Al tempo stesso, la malleabilità coatta di questi professionisti matricolati li vedeva pure alle prese con mansioni non strettamente attinenti al proprio mestiere, ma ad esso limitrofe: si pensi al ruolo di restauratori di opere antiche o agli incarichi di intermediari per l'acquisto di opere d'arte per conto terzi (incarichi assunti dallo stesso Ricci); si pensi, ancora, al prestarsi di molti pittori come «periti nelle stime delle collezioni nobiliari».<sup>189</sup>

Molteplici furono gli ambiti in cui gli iscritti alla Fraglia acquisirono abilità specifiche: l'editoria, l'arredamento, la scenografia stessa (Marco Ricci e Canaletto, ad esempio), le feste e le cerimonie pubbliche. Per restare al Ricci *senior*, non stupirà, ad esempio, ascrivere al suo catalogo il disegno di un letto nuziale (fig. 8), compiuto con una certa maestria, segno di una eccellente artigianalità.<sup>190</sup>

Ma è soprattutto nel settore delle cerimonie pubbliche che specificità significò eccellenza: pur non essendo argomento di questo studio, non si può non accennare almeno alla grandiosità e alla perizia degli apparati, effimeri e non, che accompagnarono i grandi festeggiamenti con cui la Laguna si apprestò a ricevere i grandi ospiti, o a salutare eventi interni di altro tipo. Occasioni sporadiche che garantirono lavoro – ‘precario’ ma remunerativo – ai vari Gaspare Diziani (1689-1767), Michele Marieschi (1710-1744), allo stesso Canaletto (1697-1768), e a quanti accettarono di buon grado di collaborare in quelle prestigiose cornici festive. Perché lavorare in tali contesti era anche una questione di lustro, non solo di denaro: la possibilità di distinguersi in una vetrina di eccezione come quella delle pubbliche parate (in cui la Repubblica sponsorizzava sé stessa) poteva essere un ottimo trampolino di lancio per molti artisti emergenti, oppure un'importante ribalta per «depentori» affermati. Non si spiegherebbe altrimenti l'adesione di un pittore di chiara fama come Giambattista Tiepolo (1696-1770) alla progettazione di una gondola da parata.<sup>191</sup>

---

<sup>189</sup> Craievich, *Pittura fra arte liberale e professione*, cit., p. 38.

<sup>190</sup> Cfr. *ivi*, p. 44.

<sup>191</sup> La magnifica imbarcazione, dal tema *La Moscovia e la Polonia collegate a favore del re Augusto III*, fu progettata da Giambattista Tiepolo per la regata del 1740 in onore di Federico Cristiano, figlio di Augusto III, elettore di Sassonia e re di Polonia (il disegno si trova attualmente in collezione privata; cfr. Giuseppe Pavanello, *La scultura*, in *Storia di Venezia. Temi. L'arte*, a cura di Rodolfo Pallucchini, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1995, vol. II, p. 470; vd. inoltre Craievich, *Pittura fra arte liberale e professione*, cit., p. 38).

Oltre che una necessità, dunque, la duttilità degli artisti veneziani fu una risorsa: diremmo oggi ‘una marcia in più’, di cui dovettero ben presto accorgersi anche all’estero, specie in Inghilterra. La chiamata a Londra nel 1708 di due pittori come Giovanni Antonio Pellegrini e Marco Ricci (capifila di una lunga ondata di artisti veneziani oltremarina) non fu motivata soltanto dalle loro abilità pittoriche, ma soprattutto da quelle di scenografi (se è vero, come è vero, che entrambi furono immediatamente coinvolti nell’allestimento della produzione operistica del *Pyrrhus e Demetrius*).<sup>192</sup> Analogamente, si deve immaginare che in virtù della stessa duttilità artistica, oltretutto per la fama raggiunta, lo stesso Sebastiano fosse salpato per l’isola britannica nel 1711, convocato là in compagnia del nipote.

E arriviamo al suo impresariato teatrale. Si ricordino, ancora una volta, le già citate parole di Pascoli, secondo cui Sebastiano Ricci era «pronto a intraprendere qualunque opera faragginosa, e più d’una insieme, se l’occasione gli si presentava».<sup>193</sup> I documenti d’archivio attestano in maniera inequivocabile che egli si prestò, a più riprese, come impresario di professione in ambito operistico, anche se senza continuità, compatibilmente con le priorità del mestiere di pittore.

Del resto (come avremo modo di approfondire più avanti),<sup>194</sup> nessuno o quasi nessuno degli impresari dei teatri musicali lagunari dell’epoca svolse questo ‘mestiere’ a tempo pieno. La maggior parte di quanti si sobbarcavano a un’impresa teatrale a Venezia erano a loro volta uomini di teatro, ma non sono rari i casi in cui l’impegno nella produzione dell’industria del divertimento fu assunto da chi proveniva da tutt’altro ambito, e continuava a destreggiarsi su più fronti. Marco Faustini, ad esempio, era avvocato; dopo le appassionante quanto travagliate vicende teatrali tornò all’avvocatura.<sup>195</sup> Ed è solo un esempio.

---

<sup>192</sup> Cfr. Scarpa Sonino, *Marco Ricci*, cit., p. 19; *Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento*, cit., p. 23. Su Marco Ricci scenografo cfr. almeno: Anthony Blunt, *Venetian drawings*, in Id.-Edward Croft-Murray, *Venetian Drawings*, cit., pp. 41-44; Annalia Delneri, *Teatro, paesaggio, capriccio: l’eredità di Marco Ricci*, in *Marieschi, tra Canaletto e Guardi*, catalogo della mostra a cura di Dario Succi (Gorizia, 30 giugno-15 ottobre 1989); contributi di Annalia Delneri e Maurizio Zecchini, Torino, Allemandi, 1989, pp. 29-64.

<sup>193</sup> Pascoli, *Vita di Bastiano Ricci*, cit., p. 815.

<sup>194</sup> Per alcuni *exempla* cfr. qui p. 141.

<sup>195</sup> Su Marco Faustini cfr. Remo Giazotto, *La guerra dei palchi (prima serie)*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1, 1967, 2, pp. 245-286, *passim*; Beth L. Glixon-Jonathan E. Glixon, *Inventing the Business of Opera. The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford, Oxford University Press, 2006 (in partic. par. *Marco Faustini and His Companies*, pp. 34-65).

D'altra parte, molti degli stessi musicisti veneziani non operarono *full time* nel settore operistico. Molti di questi professionisti ebbero la copertura di mestieri sussidiari (al pari di molti comici dell'Arte): Giovanni Battista Vivaldi (1655 ca.-1736) teneva una bottega di barbitonsore in abbinamento al suo incarico di violinista stipendiato all'ospedale della Pietà (pagando, peraltro, una «doppia tassazione»<sup>196</sup>). Il ben più famoso figlio Antonio, oltreché maestro di coro alla stessa Pietà, era prete: chierico tra i tanti chierici che si occuparono di teatro (Metastasio su tutti). E potremmo continuare.

Arriviamo così al problema del 'doppio lavoro',<sup>197</sup> croce (e qualche volta delizia) di molti uomini del tempo: questione, in fondo, vecchia quanto il teatro. Nel caso precipuo di Venezia (ma non solo), la consuetudine da parte dei musicisti di tenere «i piedi in due staffe»<sup>198</sup> era dovuta in parte alle paghe basse, in parte alla precarietà del mestiere operistico. Del resto, è noto, il teatro commerciale era anzitutto il regno dell'incertezza: da un lato, la corresponsione degli onorari di chi vi lavorava non era così scontata (sono tutt'altro che rari i casi di inadempienza da parte degli incaricati ai pagamenti); dall'altro, la sicurezza del posto fisso era un miraggio. Da qui la necessità, per molti musicisti, di ottenere un impiego stabile presso istituzioni consolidate, come la cappella di san Marco o i vari ospedali della città.<sup>199</sup> Il che significava incarichi forse meno remunerativi, ma certi, e soprattutto a più lunga scadenza. Incarichi che spesso non precludevano l'accesso all'opera, previa un'opportuna richiesta di permesso o di particolare licenza per prendere parte alle stagioni teatrali. È il caso, ad esempio, dello stesso Antonio Vivaldi che agli incarichi alla Pietà affiancò, come è risaputo, una costante e proteiforme partecipazione all'attività dei teatri d'opera, veneziani e non.

---

<sup>196</sup> Gastone Vio, *I luoghi di Vivaldi a Venezia*, in «Informazioni e studi vivaldiani», 5, 1984, p. 103, n. 9; cfr. inoltre Michael Talbot, *The Vivaldi Compendium*, Woodbridge, The Boydell Press, 2011, pp. 195-196.

<sup>197</sup> Cfr. Lorenzo 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 Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1982, vol. II, pp. 387-388; Franco Piperno, *Il sistema produttivo, fino al 1780*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, IV, *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT, 1987, pp. 17-18 e 24.

<sup>198</sup> Piperno, *Il sistema produttivo*, cit., p. 17; cfr. inoltre Glixon-Glixon, *Inventing the Business of Opera*, cit., p. 222.

<sup>199</sup> Cfr. Elvidio Surian, *L'operista*, in *Storia dell'opera italiana*, cit., vol. IV, pp. 298-299.

Anche Sebastiano Ricci aveva un lavoro e una posizione tali da garantirgli una certa stabilità e una base finanziaria a sostegno delle proprie iniziative teatrali. Sulle motivazioni che spinsero gli uomini del tempo a prendersi la briga di assumere un'impresa d'opera ci soffermeremo più avanti. Per ora basti dire che una buona molla poteva venire dall'affermazione personale, o dalla speranza di racimolare qualche soldo. Ricci aveva entrambe queste motivazioni, specie a inizio carriera. Per molti aspetti, il suo percorso può essere avvicinato a quello dell'appena menzionato Prete Rosso.<sup>200</sup> Se è vero che ogni impresario ebbe la sua storia, il confronto tra le due personalità può aiutare a ricostruire una sorta di *identikit* dell'impresario d'opera del primo Settecento, e soprattutto a contestualizzare l'operato del Ricci *senior* nella complessa macchina operistica veneziana.

Entrambi, Ricci e Vivaldi, avevano origini famigliari modeste. Dalle ricerche di Orietta Ceiner, di recente pubblicazione,<sup>201</sup> si apprende che il probabile trisnonno del pittore, Simone de Riz, era piccolo possidente terriero, e così il bisnonno Bastiano o Sebastiano;<sup>202</sup> il nonno Gerolamo fu mercante;<sup>203</sup> e il padre Livio, insieme al fratello Andrea, aveva l'appalto del servizio di portalettere e 'trasmessi' (ossia di merci), che dalla città di Belluno scendeva a valle, servendo il territorio veneto e arrivando fino a Venezia.<sup>204</sup> Ancora più umile la provenienza di Antonio Vivaldi: come già ricordato, il padre Giovanni Battista fu barbiere (poi anche violinista); la madre, Camilla Calicchio (1653-1728), era figlia di un sarto.<sup>205</sup>

Nessuna delle due famiglie ebbe la 'fedina penale' pulita. Marco Ricci, il più volte citato nipote di Sebastiano, in gioventù uccise un gondoliere in seguito a una rissa, scampando alla galera grazie alla fuga da Venezia e a una lunga latitanza in Dalmazia.<sup>206</sup> Lo stesso Sebastiano incappò nei già esposti problemi con la

---

<sup>200</sup> Su Antonio Vivaldi la bibliografia è sterminata. Rimando, per ragioni di brevità, all'intelligente 'enciclopedia' vivaldiana realizzata da Michael Talbot, dove sono indicizzati, in maniera sufficientemente esaustiva, soggetti e personaggi relativi al microcosmo del Prete Rosso, con opportuni riferimenti bibliografici (cfr. Talbot, *Compendium*, cit.). Rinvio inoltre all'ultima monografia vivaldiana a cura di Micky White, ricca di nuovi documenti d'archivio: *Antonio Vivaldi: A Life in Documents*, Firenze, Olschki, 2013 (con Cd-Rom).

<sup>201</sup> Cfr. Ceiner, *Sulle origini*, cit.

<sup>202</sup> Cfr. *ivi*, p. 17.

<sup>203</sup> Cfr. *ivi*, p. 18.

<sup>204</sup> Cfr. *ivi*, p. 20. «Il passaggio di Sebastiano a Venezia, tradizionalmente attestato nel 1673 dalle fonti veneziane, dovette essere facilitato dai rapporti e dai contatti che l'impresa commerciale Rizzo aveva stretto dai primi del secolo in quella città» (*ivi*, p. 21).

<sup>205</sup> Cfr. Talbot, *Compendium*, cit., p. 194, *sub voce* 'Vivaldi, Camilla Cattarina'.

<sup>206</sup> Cfr. Temanza, *Zibaldon*, cit., p. 70.

giustizia,<sup>207</sup> e un suo pronipote, Alessandro Torrelazzi, tentò di impossessarsi con la frode di una parte dell'eredità intestata dal pittore alla moglie.<sup>208</sup> Nemmeno i Vivaldi furono 'incensurati'. Se un fratello minore di Antonio, Francesco Gaetano (1690-1752), fu bandito nel 1721 da Venezia per aver insultato il nobile Antonio Soranzo,<sup>209</sup> il terz'ultimo figlio di Giovanni Battista e Camilla, Iseppo Gaetano (1697-post 1728) nel novembre del 1728 accoltellò un fattorino, finendo dapprima in prigione e poi in esilio per un triennio.<sup>210</sup>

Sia Ricci che Vivaldi sapevano come girava il mondo.<sup>211</sup> Entrambi ebbero la tempra giusta per destreggiarsi, con la bussola dell'esperienza e una buona dose di senso pratico, tra le maglie impervie del sistema dei teatri pubblici veneziani.<sup>212</sup> Nella sua doppia veste di compositore e impresario, Vivaldi seppe più e meglio di altri venire incontro alle esigenze dei cantanti e piegarsi alla logica dello spettacolo, sacrificando in nome del pubblico gradimento l'arte ideologicamente intesa.<sup>213</sup> Il Prete Rosso si divise

tra organizzare, dirigere e comporre opere. [...] Il che rivela [...] come [...] fosse in grado di mettere in secondo piano la propria idea di musica in nome del successo dell'opera – un atteggiamento mai riscontrato nel campo della musica strumentale.<sup>214</sup>

Un pragmatismo e un'abnegazione che distinguevano l'uomo di teatro dal teorico, il musicista prezzolato da quello orgogliosamente dilettante (si pensi all'aristocratico

<sup>207</sup> Vd. par. *Belle donne e buona musica, ossia «lo strano cervello del Ricci»*.

<sup>208</sup> Cfr. ASV, *Avogaria di Comun*, 'Miscellanea Penale', b. 4530, fasc. 23, Venezia, 2 gennaio 1734 m.v.; *Giudici dell'Esaminador*, 'Notificazioni', reg. 149, c. 194v., 31 marzo 1735 (cit. in Moretti, *Documenti e appunti*, cit., pp. 122-123; cfr. inoltre Montecuccoli degli Erri, *Sebastiano Ricci e la sua famiglia*, cit., pp. 119-120).

<sup>209</sup> Cfr. Talbot, *The Vivaldi Compendium*, cit., p. 195.

<sup>210</sup> Cfr. *ivi*, pp. 196-197. Pare che lo stesso Giovanni Battista Vivaldi fosse finito in prigione, in gioventù (nell'ottobre 1675), per aver offeso il figlio di un 'nonzolo' della chiesa di sant'Agostino (cfr. Talbot, *The Vivaldi Compendium*, cit., p. 196). Il 'nonzolo' era «colui ch'è destinato ad aver cura del materiale delle Chiese ed ha anche l'ufficio di seppellire i morti» (Boerio, *Dizionario*, cit., p. 443).

<sup>211</sup> Cfr. Bianconi, *Condizione sociale*, cit., p. 381.

<sup>212</sup> Su Vivaldi impresario cfr. in partic. Nicola Mangini, *Sui rapporti del Vivaldi col Teatro di Sant'Angelo*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1978, vol. I, pp. 263-270; Reinhard Strohm, *Vivaldi's Career as an Opera Producter*, in *Antonio Vivaldi: teatro musicale, cultura e società*, cit., vol. I, pp. 11-63; Gastone Vio, *Una satira sul teatro veneziano di Sant'Angelo datata febbraio 1717*, in «Informazioni e studi vivaldiani», 10, 1989, p. 121; Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. II, p. 38; Michael Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, in *The Business of Music*, a cura di Id., Liverpool, Liverpool University Press, 2002, pp. 10-61: *passim*.

<sup>213</sup> Cfr. Egidio Pozzi, *Antonio Vivaldi*, Palermo, L'Epos, 2007, pp. 201-202.

<sup>214</sup> Strohm, *Vivaldi's Career*, cit., p. 13 (mia la traduzione).

Benedetto Marcello).<sup>215</sup> Non si fa fatica a comprendere la pioggia di commenti sprezzanti da parte dei censori coevi riversati sul Vivaldi operista.<sup>216</sup>

Analoghi pregiudizi sono alla base di una parte della critica vivaldiana novecentesca sul *modus operandi* del Prete Rosso impresario,<sup>217</sup> il quale, da parte sua, non fu privo di spregiudicatezza.<sup>218</sup> Ma, al di là dei filtri moralistici e spesso stucchevoli imposti da certi studi, è indubbio che il *bon ton* non fosse il primo requisito di chi ambiva a imporsi nel frenetico e nevrotico microcosmo dell'opera in musica veneziana, vero e proprio purgatorio in bilico tra successi improvvisi e vertiginosi capitomboli, tra furfanterie e operazioni di basso cabotaggio. I modi spicci e privi di 'scrupoli' emergenti dalla corrispondenza teatrale vivaldiana, alcuni contenziosi che lo videro protagonista e i noti provvedimenti riguardo alla sua condotta tutt'altro che ortodossa, non distanziano Vivaldi da altri impresari del suo tempo.<sup>219</sup>

Giustamente, John Rosselli osserva che «il mestiere impresariale rimaneva aperto a chiunque si facesse avanti con una buona provvista di quattrini, di passione o di sfrontatezza».<sup>220</sup> Lo stesso Ricci, come vedremo, non fu meno 'sfrontato' negli affari. E non solo in quelli teatrali. Nel suo *curriculum* pittorico sono assodati casi di contraffazione di opere d'arte.<sup>221</sup>

Ebbe comune col Giordano l'abilità di contraffare ogni maniera; e certi suoi quadri bassaneschi e paoleschi impongono tuttavia a' men periti, siccome impose per qualche tempo un suo quadro in Dresda, pubblicato per una Madonna del Coreggio.

<sup>215</sup> Cfr. Bianconi, *Condizione sociale*, cit., pp. 380-382.

<sup>216</sup> Cfr. *Testimonianze e giudizi su Antonio Vivaldi*, a cura di Francesco Degrada, in *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa*, a cura di Id. e Maria Teresa Muraro, Milano, Electa, 1978, pp. 90-94.

<sup>217</sup> Penso in partic. a Remo Giazotto, *Vivaldi*, Milano, Nuova Accademia, 1965 (anche nella versione ampliata: Id., *Antonio Vivaldi*, catalogo delle opere a cura di Agostino Girard, discografia a cura di Luigi Bellingardi, Torino, ERI, 1973); Adriano Cavicchi, *Inediti nell'epistolario Vivaldi-Bentivoglio*, in «Nuova rivista musicale italiana», 1, 1967, 1, pp. 45-79.

<sup>218</sup> Cfr. Francesco Degrada, *Attualità di Vivaldi*, in *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa*, cit., p. 89. Sulla spregiudicatezza vivaldiana vd. il noto carteggio Bentivoglio pubblicato in Cavicchi, *Inediti*, cit., *passim*, e i documenti notarili editi in Lino Moretti, *Dopo l'insuccesso di Ferrara: diverbio tra Vivaldi e Antonio Mauro*, in *Vivaldi veneziano europeo*, atti del convegno internazionale (Venezia, 18-21 settembre 1978), a cura di Francesco Degrada, Firenze, Olschki, 1980, pp. 89-99.

<sup>219</sup> Cfr. Nicola Mangini, *Sui rapporti del Vivaldi*, cit., vol. II, pp. 268-269.

<sup>220</sup> John Rosselli, *L'impresario d'opera* (1984), Torino, EDT, 1985, p. 17.

<sup>221</sup> Cfr. Lionello Puppi, *Sebastiano Ricci e Andrea Palladio*, in *Atti del congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci*, cit., pp. 23-32; Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 57, n. 215; Franca Zava Boccazzi, *Istantanee familiari di Nicolò Cassana*, in «Arte / Documento», 69, 1975, p. 234; Id., *Nicolò Cassana a Venezia*, in «Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti», Classe di scienze morali, lettere ed arti, 141, 1978-1979, 137, pp. 626-627.

Così Lanzi (1795-1796).<sup>222</sup> Ancora più esplicito, sull'episodio, Anton Raphael Mengs (1728-1779):

V'è [nella Galleria di Sassonia] anche un Quadro della Beata Vergine di mezza figura, col Bambino addormentato nelle braccia, e fu inciso dal celebre Edelink credendolo di Correggio; ma si sa di certo, che è di Sebastiano Ricci Veneziano, colla mira d'imposturare facendolo passare per opera di Correggio col pretendere d'imitarne la maniera, e col darle una patina di antico. Ma coll'esaminare attentamente la sola Stampa si scuopre l'impostura, poiché in vece di grazia non v'è che affettazione, e nel chiaroscuro falsità.<sup>223</sup>

Altrettanto noto è il caso del *Ritrovamento di Mosè* del museo del Prado, un falso Veronese abilmente eseguito dall'imitatore Sebastiano Ricci e registrato come autografo nel catalogo delle collezioni di Joseph Smith (1674-1770) vendute a Giorgio III (1738-1820) nel 1762.<sup>224</sup> Una vera e propria truffa, perpetrata a suo tempo da Ricci forse con la complicità dello stesso Smith, che di Sebastiano era amico.<sup>225</sup>

Per altri versi, la 'sfrontatezza' di cui parla Rosselli quale requisito dell'impresario tipo si può declinare in un desiderio di affermazione personale che caratterizzò non solo, come si è avuto modo di argomentare, il pittore bellunese, ma lo stesso Vivaldi. Come per Sebastiano la pittura, per Vivaldi la tonsura sacerdotale (prima) e la musica (poi) rappresentarono efficaci strumenti di rivalse sociale. In una nota lettera del 16 novembre 1737, così si vantava il Prete Rosso: «ho l'onore di carteggiare con nove Principi d'altezza, e girono le mie lettere per tutta l'Europa».<sup>226</sup>

<sup>222</sup> Lanzi, *Storia pittorica*, cit., vol. II, p. 171.

<sup>223</sup> Anton Raphael Mengs, *Memorie concernenti la vita e le opere di Antonio Allegri*, in *Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore della maestà del re cattolico Carlo III*, a cura di Giuseppe Nicola D'Azara, Bassano, Remondini, 1783, vol. II, p. 171. Perduta la copia originale di Ricci, rimane la stampa di Nicolas Edelink (1680-1768); cfr. Fadda, *Sebastiano Ricci e gli affreschi*, cit., p. 10.

<sup>224</sup> Cfr. in partic. *La collezione del console Smith. Da Raffaello a Canaletto. Grandi disegni italiani dalla Royal Library di Windsor*, catalogo della mostra a cura di Frances Vivian (Venezia, 15 settembre-18 novembre 1990), Milano, Electa, 1990.

<sup>225</sup> Nel dettagliato inventario delle opere di maestri antichi e moderni, vendute da Joseph Smith a Giorgio III nel 1763, si legge al n. 209: «Paolo Veronese, Il ritrovamento di Mosé, con molte figure». «Il dipinto, inciso da J.B. Jackson nel 1741 per conto dello Smith, con dedica a Everard Fawkener, altro non è che un *pastiche* in stile strettamente veronesiano eseguito da Sebastiano: la truffa è evidente, dal momento che non è plausibile pensare che lo Smith non lo sapesse o non fosse in grado di riconoscerlo» (Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 57, n. 215).

<sup>226</sup> Lettera di Antonio Vivaldi a Guido Bentivoglio, Venezia, 16 novembre 1737, pubblicata in Giazotto, *Vivaldi*, cit., p. 309.

I suoi detrattori, però, furono più numerosi dei protettori. E non è un caso che tra questi ultimi non ci fosse neanche un veneziano.<sup>227</sup> I contemporanei lo accusarono di essere un arrampicatore sociale. Nelle lettere del padovano Antonio Conti alla sua corrispondente francese Madame de Caylus del 19 e 23 settembre 1728,<sup>228</sup> si descrive il recente incontro del compositore con l'imperatore Carlo VI (1685-1740), in visita a Trieste per l'inaugurazione del porto della città. La frase «Schiavo Signor Cavalliere»,<sup>229</sup> riferita da Conti come sintesi dei topici salamelecchi in cui, a quanto pare, si profuse Vivaldi nell'occasione, tradisce al tempo stesso tutto il pregiudizio del nobile veneto verso quello che doveva sembrargli un ridicolo *parvenu*.<sup>230</sup>

Né a Ricci né a Vivaldi mancò il senso degli affari. Ascoltiamo Charles De Brosses (1739): «Vivaldi è divenuto mio amico intimo, per vendermi i suoi concerti a carissimo prezzo. In parte vi è riuscito, come son riuscito io nel mio intento, che era quello di ascoltarlo e di procurarmi spesso qualche buona ricreazione musicale: è un *vecchio* dotato di una prodigiosa furia nel creare».<sup>231</sup> Tanto il pittore quanto il compositore, dopo la rispettiva gavetta, giunti alla maturità della carriera, rivelarono piena autocoscienza del proprio valore 'commerciale', senza piegarsi a compromessi con i committenti restii ai pagamenti. In una lettera del 3 novembre 1736, Vivaldi esigeva la «solita paga di zecchini 100», «dopo che per 90 zecchini ho rifiutato di fare la terza opera di S. Cassiano».<sup>232</sup> Negli anni del suo soggiorno inglese, Sebastiano Ricci mostrò di non transigere sulle tariffe d'ingaggio, strappando un commento al veleno a Angela Carriera (1677-*post* 1757), moglie del 'nemico' Pellegrini, nonché sorella di Rosalba (1675-1757): «Bastiano non manca di lavori ma non pol riscuotere un soldo da My Lord Porteland. Dimanda prezzi sì alti, che quelli,

<sup>227</sup> Cfr. Talbot, *The Vivaldi Compendium*, cit., p. 9.

<sup>228</sup> Le lettere sono pubblicate integralmente in Antonio Conti, *Lettere da Venezia a Madame la Comtesse de Caylus (1727-1729). Con l'aggiunta di un Discorso sullo stato della Francia*, a cura di Sylvie Mamy, Firenze, Olschki, 2003, pp. 218-220, lettere 69-70.

<sup>229</sup> Lettera di Antonio Conti a Madame la Comtesse de Caylus, Venezia, 19 settembre 1728, in *ivi*, p. 219, lettera 69.

<sup>230</sup> Cfr. Talbot, *The Vivaldi Compendium*, cit., p. 57.

<sup>231</sup> Lettera di Charles De Brosses al segretario capo di Borgogna Claude-Charles Bernard de Blancey, Venezia, 29 agosto 1739 (in *Viaggio in Italia. Lettere familiari* [1739], prefazione di Carlo Levi, trad. it. di Bruno Schacherl, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 145, lettera XVIII).

<sup>232</sup> Lettera di Antonio Vivaldi a Guido Bentivoglio, Ferrara, 3 novembre 1736, pubblicata in Giazotto, *Vivaldi*, cit., p. 305.

che lo fariano lavorare, se ne spaventono e restano senza pittura, più tosto ch'esborsare tanto dinaro».<sup>233</sup>

Sia Ricci che Vivaldi furono, infine, 'anticonformisti'. L'uno destò più di uno 'scandalo' per il proprio libertinismo, correndo in gioventù da una città all'altra per sfuggire alla morsa della giustizia;<sup>234</sup> l'altro si guadagnò molti pettegolezzi in virtù della presunta convivenza con la cantante Anna Girò (1710 ca.-post 1748).<sup>235</sup> L'uno, come già ricordato, coltivò, in segreto, idee eterodosse;<sup>236</sup> l'altro si prestò alle critiche, essendo un prete che non diceva messa, dedito più al teatro che alle cose di chiesa<sup>237</sup> (si rammenti, al riguardo, il famoso scontro con il cardinale ferrarese Tommaso Ruffo).<sup>238</sup>

Per concludere, due personalità simili, sia pure con destini e fortune diverse. Due uomini 'giusti' per un mestiere difficile come quello dell'impresario teatrale. La sorte li fece incrociare, più di una volta.

---

<sup>233</sup> Lettera di Angela Carriera a Rosalba Carriera, Düsseldorf, 16 giugno 1714, in Bernardina Sani, *Rosalba Carriera. Lettere, diari, frammenti*, Firenze, Olschki, 1985, vol. I, p. 283, lettera 237. A fronte del commento invidioso della moglie del collega Pellegrini, è noto che Sebastiano Ricci rientrò dall'Inghilterra notevolmente arricchito, tanto che perfezionò l'acquisto di terreni agricoli, nonché acquistò un appartamento alle Procuratie Vecchie.

<sup>234</sup> Cfr. qui par. *Belle donne e buona musica, ossia «lo strano cervello del Ricci»*.

<sup>235</sup> Si rinvia, su tutte, alle celebri testimonianze goldoniane dei *Mémoires* (1783-1787) e della *Prefazione* al tomo XIII dell'edizione Pasquali delle sue commedie (1761) (in Carlo Goldoni, *Memorie*, a cura di Paolo Bosisio, trad. it. di Paola Ranzini, Milano, Mondadori, 1993, pp. 211-213 e pp. 890-892). Sulla cantante Girò vd., in partic., Gastone Vio, *Per una migliore conoscenza di Anna Girò (da documenti d'archivio)*, in «Informazioni e studi vivaldiani», 9, 1988, pp. 26-44.

<sup>236</sup> Si rileggano le pp. 13-14.

<sup>237</sup> Cfr. Walter Kolneder, *Profilo biografico di Antonio Vivaldi*, in *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa*, cit., pp. 10-11. Vivaldi non poté ottemperare ai propri doveri clericali per problemi di salute dovuti alla sua 'strettezza di petto' (una sorta di asma branchiale). Sulla malattia di Vivaldi cfr. Talbot, *The Vivaldi Compendium*, cit., p. 99, *sub voce*, con bibliografia.

<sup>238</sup> Cfr. la lettera di Antonio Vivaldi a Guido Bentivoglio, Venezia, 16 novembre 1737 (pubblicata in Giazotto, *Vivaldi*, cit., pp. 308-309). Tommaso Ruffo (1663-1753), nominato cardinale nel 1706, divenne arcivescovo e legato pontificio a Ferrara nel 1717. Alla fine del 1738, l'alto prelato bandì la presenza di Vivaldi da Ferrara durante la stagione operistica (cfr. Talbot, *The Vivaldi Compendium*, cit., p. 158, *sub voce* 'Ruffo, Tommaso', con bibliografia).

## II

### PRIMA DI VENEZIA (1681-1694)

#### 1. A Parma con Ferdinando Bibiena

Sebastiano Ricci nacque a Belluno da Livio Ricci (1598-1663 ca.) e da Andreana Vezzan,<sup>239</sup> qualche giorno prima del suo battesimo, celebrato il 1° agosto 1659 da don Paolo Amigni nella chiesa parrocchiale della città.<sup>240</sup> Il padre morì quando il bambino aveva quattro anni.<sup>241</sup> Sotto la tutela della madre, Sebastiano apprese, come ci istruisce Lione Pascoli, i primi rudimenti scolastici, imparando a leggere, a scrivere, e «qualche regola della grammatica».<sup>242</sup> All'età di quattordici anni (1673),<sup>243</sup> fu messo a bottega a Venezia, evidentemente per le sue doti pittoriche.

---

<sup>239</sup> Cfr. Ceiner, *Sulle origini*, cit., p. 19. Il matrimonio tra Livio e Andreana fu celebrato il 30 giugno 1636 (cfr. *ibidem*).

<sup>240</sup> Cfr. Belluno, Archivio parrocchiale, *Baptizatorum ab anno 1655 ad annum 1681*, n. 4, pubblicato per la prima volta in Derschau, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 168. Tale documento è riprodotto fotograficamente in Ceiner, *Sulle origini*, cit., p. 16.

<sup>241</sup> Cfr. Ceiner, *Sulle origini*, cit., p. 21.

<sup>242</sup> Pascoli, *Vita di Bastiano Ricci*, cit., p. 812.

<sup>243</sup> Il Pascoli sostiene dodici (cfr. *ibidem*), ma alcuni documenti portati alla luce da Moretti provano che il suo trasferimento a Venezia avvenne due anni più tardi (cfr. ASPV, Curia Patriarcale, Sezione antica, *Matrimoniorum forensium Repertorium Librorum*, Cancelliere Bonzio, 1678-1681, n. 1, cc. 794-795, 14 marzo 1681, in Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 98, n. 11). Si tratta della «fede di libertà del Ricci, rilasciata dal vescovo di Belluno e richiesta da Giovanni Venanzio, futuro cognato di Sebastiano» (Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 61).

Pascoli parla di un apprendistato presso «Federigo Corvelli»<sup>244</sup>, ossia il milanese Federico Cervelli (1638-*ante* 1700); su questo nome concordano Anton Maria Zanetti il giovane (1771),<sup>245</sup> l'abate Girardi,<sup>246</sup> Luigi Lanzi,<sup>247</sup> Vincenzo Da Canal (1810).<sup>248</sup> Unica voce contraria, quella di Temanza, il quale indica senza indugio nel fiorentino Sebastiano Mazzoni (1615-1685 ca.) il maestro riccesco.<sup>249</sup> Se fino in tempi recenti la critica si è mostrata propensa per il più accreditato Cervelli, data la concordanza di quasi tutte le fonti,<sup>250</sup> Lino Moretti ha da poco portato argomenti convincenti a favore di Mazzoni,<sup>251</sup> interpretando sui documenti un passo di Temanza relativo ai favori fatti da Ricci alla vedova del pittore fiorentino.<sup>252</sup> D'altra parte, alcuni riscontri sulla biografia del letterato e architetto veneziano dimostrano che quest'ultimo era «discretamente informato» sui fatti,<sup>253</sup> al di là di certe sfumature romanzesche rivelatesi infondate.<sup>254</sup>

Il 14 marzo 1681, Sebastiano Ricci si trovava ancora a Venezia: come si è già avuto modo di anticipare,<sup>255</sup> quel giorno il pittore si era presentato personalmente davanti al cancelliere patriarcale Bonzio per testimoniare il suo stato anagrafico di scapolo in vista del matrimonio con Antonia Maria Venanzio, la fanciulla messa incinta e in seguito sposata (probabilmente nel 1684).<sup>256</sup> Di lì a poco, il pittore si sarebbe recato con la futura moglie e la figlioletta a Bologna.<sup>257</sup>

<sup>244</sup> Pascoli, *Vita di Bastiano Ricci*, cit., p. 812.

<sup>245</sup> Cfr. Anton Maria Zanetti il giovane, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, Venezia, Albrizzi, 1797 (rist. anast. Bologna, Filippi, 1972), p. 438.

<sup>246</sup> Cfr. [Gherardi], *Descrizione de' cartoni*, cit., p. LXX.

<sup>247</sup> Cfr. Lanzi, *Storia pittorica*, cit., vol. II, pp. 131 e 170.

<sup>248</sup> Cfr. Da Canal, *Della maniera del dipingere moderno*, cit., p. 14.

<sup>249</sup> Cfr. Temanza, *Zibaldon*, cit., pp. 87 e 89.

<sup>250</sup> Cfr. Rizzi (a cura di), *Sebastiano Ricci*, cit., p. 21.

<sup>251</sup> Cfr. Moretti, *Miscellanea riccesca*, cit., pp. 71-72.

<sup>252</sup> Cfr. Temanza, *Zibaldon*, cit., pp. 87 e 89.

<sup>253</sup> Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 99.

<sup>254</sup> Tomaso Temanza (1705-1789) aveva trentatré anni quando scrisse il suo *Zibaldon*. Almeno dal 1730, egli iniziò a documentarsi sulle vite degli artisti veneziani. Conobbe personalmente alcuni dei protagonisti delle sue biografie, mentre di altri raccolse le «notizie orali presso i discendenti e familiari superstiti» (Nicola Ivanoff, *Introduzione a Temanza, Zibaldon*, cit., p. XVIII).

<sup>255</sup> Cfr. ASPV, Curia Patriarcale, Sezione antica, *Matrimoniorum forensium Repertorium Librorum*, Cancelliere Bonzio, 1678-1681, n. 1, cc. 794-795, Venezia, 14 marzo 1681 (cit. in Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 98). Si rilegga qui p. 21.

<sup>256</sup> Cfr. Moretti, *Miscellanea riccesca*, cit., p. 73.

<sup>257</sup> Secondo il bolognese Marcello Oretti, Ricci dimorò a lungo in casa di un certo Ferdinando Pisarri, per il quale eseguì alcuni dipinti (cfr. *Notizie de' Professori del disegno*, ms., Bologna, Biblioteca comunale, b. 131, vol. IX, cc. 460-461; b. 134, vol. XII, cc. 149-150; cit. in Mariangela Novelli, *Nuovi accertamenti sul soggiorno bolognese di Sebastiano Ricci e sui suoi rapporti col Peruzzini*, «Arte Veneta», 32, 1978, p. 346).

La sua prima commissione bolognese, una pala (perduta) con la *Decollazione di san Giovanni Battista* per la Confraternita di San Giovanni de' Fiorentini, risale al 28 settembre 1682. Nel relativo contratto, si legge che Ricci era «al presente e da molto tempo in qua habitante in Bologna sotto la Parrocchia di S. Michele del Mercato di mezzo, esercente l'arte e professione del pittore».<sup>258</sup> Il documento, rinvenuto oltre novant'anni fa da Joachim Derschau (1922), permette di fissare un tassello prezioso nell'ondivaga cronologia riccesca.

Nella città felsinea, ben presto Sebastiano entrava a far parte della cerchia dell'influente pittore bolognese Carlo Cignani (1628-1719), nel cui *atelier* gravitava la meglio gioventù artistica di quegli anni.<sup>259</sup> Fu in tale bottega che il nostro pittore fece per la prima volta la conoscenza di Ferdinando Galli Bibiena (1657-1743) e, probabilmente, del fratello minore Francesco (1659-1739).<sup>260</sup> I due Bibiena erano legati a Cignani non solo da un rapporto di alunnato, ma di amicizia: il padre, Giovanni Maria il vecchio (1618-1665), era stato, negli anni della sua formazione, condiscipolo del maestro bolognese.<sup>261</sup>

In quel periodo, sia Cignani che i fratelli Bibiena erano in proficui rapporti con Ranuccio II Farnese. Il primo aveva progettato per il duca, tra il 1678 e il 1680, alcuni affreschi con gli *Amori degli dei* per il palazzo del Giardino di Parma.<sup>262</sup> Ferdinando aveva eseguito per lo stesso Farnese commissioni pittoriche nel refettorio, nella cappella e nel teatro del collegio dei Nobili (1680-1685), nonché

<sup>258</sup> Bologna, Archivio di stato, *Sezione Demaniale Compagnia di S. Giovanni detta de' Fiorentini*, b. 5/6428, n. 50, Venezia, 28 settembre 1682, cit. in Derschau, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 168.

<sup>259</sup> Il massimo rigoglio della bottega di Carlo Cignani si attesta tra il 1675 e il 1686. Tra gli artisti che orbitarono in quell'*atelier* ci fu anche Giuseppe Maria Crespi (1665-1746); cfr. Augusta Ghidiglia Quintavalle, *Premesse giovanili di Sebastiano Ricci*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», 5-6, 1956-1957, p. 411 (rist. in *San Secondo: arte, storia, attualità*, a cura del Centro turistico giovanile e dell'Amministrazione comunale di San Secondo Parmense, Parma, La nazionale, 1970).

<sup>260</sup> Per un profilo di Ferdinando e Francesco Galli Bibiena cfr. le rispettive voci, curate da Deanna Lenzi, in Id., *La dinastia dei Galli Bibiena*, in *I Bibiena: una famiglia europea*, catalogo della mostra a cura di Id. e Jadranka Bentini (Bologna, 23 settembre 2000-7 gennaio 2011), con la collaborazione di Silvia Battistini e Alessandra Cantelli, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 20-23 e 23-25.

<sup>261</sup> Cfr. Lenzi, *La dinastia dei Galli Bibiena*, cit., p. 20. Giampietro Zanotti appunta che, in virtù del legame con il padre, Cignani «sempre gli fu amico» (*Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e dell'Arti*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1739, vol. II, p. 203).

<sup>262</sup> Cfr. Fadda, *Sebastiano Ricci e gli affreschi*, cit., p. 104. I cartoni preparatori per gli affreschi eseguiti da Cignani furono acquistati, nel 1738, da Joseph Smith, grande collezionista e amico dei due Ricci, zio e nipote (cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 16). Che Ranuccio II stimasse Cignani è dimostrato dal 'diploma di familiarità' che il mecenate rilasciò al pittore il 19 settembre 1689 (cfr. Ghidiglia Quintavalle, *Premesse giovanili*, cit., p. 414, n. 13).

presso la chiesa parrocchiale di Stagno (1684) e nel vestibolo del teatro Farnese.<sup>263</sup> Quanto a Francesco, è noto che si trovò spesso a recitare un ruolo subalterno a fianco del fratello:<sup>264</sup> sua, comunque, la firma nella decorazione di alcune stanze di gabinetto nel palazzo ducale di Cittadella (1682).

Secondo il racconto di Sagrestani, fu proprio Cignani a mettere in contatto Sebastiano Ricci con Ranuccio:

Accadde in questo tempo che il Duca Rannuzio di Parma mandò all' Signore Carlo Cigniani a chiedere un valente giovane de' suoi, ché voleva far fare alla Cittadella, sua bellissima villa, alcuni quadri in Sala di essa, espressovi dentro e' fatti de' suoi antecessori. Pensò il Cigniani mandare il Ricci – come in effetto fece – e si portò con la sua consorte a Parma [...].<sup>265</sup>

Né si può escludere che in tale raccomandazione un ruolo lo avesse avuto lo stesso Ferdinando Bibiena.<sup>266</sup> Fatto sta che, all'incirca nel 1685, Ricci si trasferì a Parma, prendendo alloggio presso la stessa struttura in cui era accasato Sagrestani. Qui il pittore bellunese lavorò a due incarichi per il duca: una piccola pala per la chiesa del monastero delle Cappuccine Nuove (circa nel 1686) e, soprattutto, un ciclo di diciannove tele con le storie di Paolo III, *alias* Alessandro Farnese, fondatore della dinastia. Quest'ultima commissione rientrava in un più complesso progetto voluto da Ranuccio per celebrare la propria casata, coinvolgendo artisti del calibro di Giovanni Evangelista Draghi, Marcantonio Franceschini e lo stesso Ferdinando Bibiena. A Ricci, in particolare, era stato affidato il compito di raffigurare le vicende del papato di Paolo III, mentre al genovese Draghi<sup>267</sup> spettava la parte complementare e più impegnativa, quella con i momenti salienti della vita del futuro papa Alessandro Farnese.<sup>268</sup> La critica ha visto in questa seconda parte del ciclo pittorico la mano di Ricci, ipotizzando un poderoso intervento di quest'ultimo in soccorso al Draghi dopo

<sup>263</sup> Cfr. Lenzi, *La dinastia dei Galli Bibiena*, cit., p. 21.

<sup>264</sup> Cfr. Carlo Mambriani, *I Bibiena nei ducati farnesiani di Parma e Piacenza*, in *I Bibiena: una famiglia europea*, cit., p. 97.

<sup>265</sup> Sagrestani, *Vita di Bastiano Ricci*, cit., p. 201.

<sup>266</sup> Cfr. Cirillo-Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., p. 156.

<sup>267</sup> Giovanni Evangelista Draghi (1654-1712), genovese, si trasferì a Piacenza intorno al 1683, dimorando in una casa dei chiostrini del duomo, nella parrocchia della cattedrale. I documenti attestano che Draghi fu attivo per i Farnese a partire dal biennio 1687-1688; ma è ipotizzabile che avesse già lavorato per quella nobile casa, prima al fianco di Francesco Bibiena negli affreschi del salone del primo piano nel palazzo di Piacenza (circa nel 1682); poi (intorno al 1685) per il teatro di Cittadella, collegato al palazzo Farnese, insieme a Ferdinando Bibiena (cfr. Raffaella Arisi, *Giovanni Evangelista Draghi al servizio dei Farnese*, in «Bollettino Storico Piacentino», 69, 1975, 2, p. 16).

<sup>268</sup> Cfr. *ibidem*.

il completamento del proprio lavoro.<sup>269</sup> Un'occasione, quella dei dipinti farnesiani, che diede modo a Ricci di distinguersi agli occhi del signore di Parma.

Del resto, le quotazioni del pittore bellunese dovevano essere salite ancor prima di ottenere tale incarico, allorché gli si era presentata l'opportunità di lavorare fianco a fianco con Ferdinando Bibiena in un'opera cruciale per il futuro di entrambi i giovani allora semiconosciuti artisti: la decorazione dell'oratorio della Madonna del Serraglio a San Secondo, piccola località del parmense (1685-1687, fig. 9).<sup>270</sup> Il ciclo di affreschi, eseguito dai due sulle pareti, nella volta e nella cupola del piccolo edificio, costituisce un gioiello del genere, ed è insieme un punto di frizione cruciale per i destini del quadraturismo e della scenografia teatrale.

C'è incertezza su chi fu il committente: se il conte Scipione I Rossi o il figlio Federico II, feudatari del luogo.<sup>271</sup> La critica non ha chiarito quale dei due nobiluomini si nascondesse dietro l'identità di quell'«Eccel[lentissimo] Sig[no]r Co[n]te di S. Secondo» in nome del quale l'agente Giovanni Pietro Barosi sottoscriveva l'accordo contrattuale con la coppia di artisti.<sup>272</sup> Il contratto, datato 9 dicembre 1685 (doc. 1, fig. 10),<sup>273</sup> regolarmente intestato ai «Sig.ri Sebastiano Rizzij, ed il Sig. Ferdinando Bibiena pittori», prescriveva

di dipingere a fresco l'Oratorio tutto al di dentro da capo à Piedi dell'Oratorio della B. V. M. del Seraglio di S. Secondo, cioè parte a figure, e parte d'architettura, compresovi anche la Capella dove sta collocata l'Immagine della sodetta B. V., e quest'opera pel prezzo di Doppie cento settanta del stampo d'Italia, regolate in ragione di Lire cinquantaquattro per ciascheduna Doppia, che danno moneta corrente di Parma Lire novemilla, e cento ottanta Imperiali [...].<sup>274</sup>

<sup>269</sup> Cfr. *ivi*, pp. 16-17.

<sup>270</sup> Ad Augusta Ghidiglia Quintavalle va il merito di aver posto per prima la decorazione dell'oratorio all'attenzione della critica (cfr. *Premesse giovanili*, cit.). Sull'oratorio cfr. soprattutto l'ottimo volume a cura di Eugenia Calunga e Sauro Rossi, con l'ampio e dettagliato apparato fotografico di Paolo Gepri (cfr. *Oratorio del Serraglio*, cit.).

<sup>271</sup> Se Ghidiglia Quintavalle (cfr. *Premesse giovanili*, cit., pp. 395-396) e Elisabetta Fadda (cfr. *Sebastiano Ricci e gli affreschi*, cit., p. 105) propendono per Scipione I Rossi, Annalisa Scarpa accredita come committente Federico II (cfr. *Sebastiano Ricci*, cit., pp. 62 e 299).

<sup>272</sup> Cfr. Fadda, *Sebastiano Ricci e gli affreschi*, cit., p. 105.

<sup>273</sup> Una copia del contratto (l'originale è oggi perduto) si legge in Giuseppe Maria Cavalli, *Miscellanea Storica*, XIV, ms. (XIX sec.), San Secondo Parmense, Archivio parrocchiale, c. 195r. (documento trascritto in *Regesto documentario*, a cura di Sauro Rossi e Massimo Fava, in *Oratorio del Serraglio*, cit., pp. 201-202; cfr. in appendice doc. 1).

<sup>274</sup> *Ibidem*.

Secondo le clausole di scrittura, i lavori avrebbero dovuto concludersi «dentro l'anno prossimo venturo 1686».<sup>275</sup> Tali termini non furono rispettati. Gli esecutori ricevettero un primo acconto al momento della stipula dell'accordo, mentre il saldo fu effettuato soltanto il 6 dicembre 1687, quando l'opera era stata completata. Bibiena percepì in tutto 4,887 lire, Ricci 4,882 e 16 soldi.<sup>276</sup>

In salomonico accordo, il quadraturista Bibiena e il figurista Ricci si erano spartiti pagamenti e compiti: il primo si era occupato delle quadrature e delle architetture in *trompe-l'œil*, il secondo delle decorazioni nelle cupole e nei monocromi parietali.<sup>277</sup> Nell'opera emergeva in tutta la sua genialità la personalità di Ferdinando quale futuro scenografo e architetto. Ha osservato Augusta Ghidiglia Quintavalle:

entrando nella piccola costruzione, così solida e lineare all'esterno, si ha l'impressione che non di mattoni e di calce siano fatte le pareti, ma di tela e di carta, e che quelle volte, quelle finestre, quegli archi, quelle balastrate si possano arrotolare per cedere il posto ad altre illusorie decorazioni.<sup>278</sup>

Tutto, nella nuova decorazione dell'ambiente, è improntato allo stupore, con ricercati effetti di «spiazzamento, e percorsi di fruizione originalissimi, inediti».<sup>279</sup> In particolare, le pareti del corpo centrale dell'edificio, sormontato da una volta affrescata da Sebastiano Ricci con *L'Assunzione*, erano ritmate dal Bibiena con paraste a candelabre monocrome, che lo stesso quadraturista spezzava con l'inserimento di un colonnato balaustrato ornato di vasi fioriti. Dietro quella decorazione quadraturistica, in corrispondenza della nicchia est, si apriva un ambiente prospettico carico di novità (fig. 11). Uno spazio illusionistico che lasciava intravedere il volume di due palazzi di elaborata architettura disposti a spigolo (fig. 12):<sup>280</sup> non altro che una consapevole attuazione di quella che sarà la scena a fuochi multipli incrociati (e non la 'scena per angolo', come asserito di norma dalla

---

<sup>275</sup> Cfr. *ivi*, p. 202.

<sup>276</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>277</sup> Cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 299.

<sup>278</sup> Ghidiglia Quintavalle, *Premesse giovanili*, cit., p. 401.

<sup>279</sup> Deanna Lenzi, *La più celebre famiglia di architetti e scenografi di età barocca*, in *I Bibiena: una famiglia europea*, cit., p. 41.

<sup>280</sup> Cfr. Ghidiglia Quintavalle, *Premesse giovanili*, cit., p. 398.

critica),<sup>281</sup> precocemente messa in pratica da Ferdinando nella mutazione scenica con le *Logge terrene* nell'opera *Didio Giuliano* (1687, fig. 13).<sup>282</sup>

Dal canto proprio, Sebastiano Ricci si muoveva in comunione di intenti tra le sperimentazioni del poco più anziano compagno di bottega, e anzi ne assimilava la lezione. Da un lato, dava prova di un linguaggio autonomo e originale nel campo del figurativismo, con soluzioni che rielaboravano Correggio e l'insegnamento del maestro Cignani;<sup>283</sup> dall'altro, mostrava di aver compreso tutta la forza dirompente delle innovazioni bibienesche.<sup>284</sup> Nell'affresco a *grisaille* con la *Presentazione di Gesù al tempio*, nella nicchia est a destra dell'ingresso principale, la composizione era già ad 'angolo', in virtù delle divergenti fughe prospettiche originate dallo spigolo dell'architettura che divideva in porzioni lievemente disuguali la scena (fig. 14).<sup>285</sup>

La collaborazione di Sebastiano Ricci con Ferdinando Bibiena nell'oratorio è significativa perché destinata a marchiare per sempre la sua carriera professionale (e viceversa). Fu certamente il quadraturista bolognese, in convergenza con l'ambiente cignanESCO<sup>286</sup> e l'*entourage* farnesiano, a sensibilizzare Ricci al teatro e alla scenografia teatrale. Di lì a poco, il Bibiena sarebbe stato incaricato da Ranuccio Farnese di progettare le scene per il citato *Didio Giuliano* di Lotto Lotti, messo in

<sup>281</sup> Cfr. *ivi*, p. 403; Anna Coccioli Mastroviti, *Momenti, aspetti, protagonisti della decorazione a quadratura nel ducato farnesiano: il ruolo dei Bibiena*, in *Oratorio del Serraglio*, cit., p. 89; Lenzi, *La più celebre famiglia*, cit., p. 41; Mambriani, *I Bibiena nei ducati farnesiani*, cit., p. 98.

<sup>282</sup> Questa celeberrima scena è stata considerata da alcuni studiosi manifesto del vedere teatrale «per angolo» (cfr. Cesare Molinari, *Le nozze degli dèi: un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1968, p. 205; e cfr. le osservazioni di Deanna Lenzi in *La 'veduta per angolo' nella scenografia*, in *Architettura, scenografia, pittura di paesaggio*, catalogo della mostra a cura di Anna Maria Matteucci et al. [Bologna, 8 settembre-25 novembre 1979], Bologna, Alfa, 1980, p. 148). In realtà, nella scena con le *Logge terrene*, lo spigolo della monumentale quinta posta angolarmente al centro del palcoscenico (al pari degli analoghi spigoli disposti sul fondo a moltiplicare i fuochi di concorso) non è che uno 'spartiacque ottico' destinato a moltiplicare gli assi visivi. Una rielaborazione originale della tradizione scenografica pregressa, i cui esiti si possono individuare nella stessa decorazione prospettica dell'*Oratorio*. Viceversa, la 'scena per angolo' propriamente detta è quella che «assume un impianto prospettico diagonale» (Alessandra Frabetti, *Didio Giuliano*, in *I Bibiena*, cit., p. 227, scheda 9a-l). Per un apporto recente: Gerardo Guccini, *Dalla quadratura alla scenografia. Riflessioni sul 'teatro' dei Bibiena*, in «Comunicazioni sociali», n.s., 28, 2006, 2, pp. 208-227.

<sup>283</sup> Cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., pp. 299-300, nn. 436-449.

<sup>284</sup> Cfr. Amalia Barigozzi Brini, *Una partecipazione di Sebastiano Ricci alla scenografia teatrale e i rapporti Ricci-Bibienna*, in «Commentari», 20, 1969, 1-2, p. 129.

<sup>285</sup> Cfr. Ghidiglia Quintavalle, *Premesse giovanili*, cit., p. 403.

<sup>286</sup> È noto che «a Bologna ed in Emilia, l'educazione dello scenografo coincideva con quella del quadraturista [...]» (Marinella Pigozzi, *Carlo Antonio Buffagnotti da Ferdinando Galli Bibiena. Sott'in su*, in *La grande decorazione*, a cura di Anna Maria Matteucci, in *Architettura, scenografia, pittura di paesaggio*, cit., p. 20, scheda 8).

musica dal veneziano Bernardo Sabadini, spettacolo con cui nel 1687 si celebrava la riapertura del teatro di Cittadella a Piacenza.<sup>287</sup> L'anno successivo si inaugurava un nuovo teatro sotto i vessilli farnesiani, il Ducale di Parma nel palazzo di Riserva,<sup>288</sup> con il dramma *Olimpia placata*, su libretto di Aurelio Aureli rimaneggiato da Giuseppe Calvi<sup>289</sup> e musica di Sabadini, che vedeva i balli di Federico Crivelli,<sup>290</sup> gli abiti di Gasparo Torelli e le scene, appunto, di Ferdinando Bibiena. Autore delle macchine, lo stesso progettista dell'edificio, l'architetto di corte Stefano Lolli, bolognese (1665 ca.-post 1714). Il teatro Ducale si poneva, secondo i desideri di Ranuccio, come sala 'pubblica' su modello veneziano,<sup>291</sup> alternativa all'aristocratico teatro Farnese, scandita com'era (almeno nelle intenzioni) da regolari stagioni d'opera, atta a reclutare i migliori artisti sul mercato e messa in funzione da una *équipe* più o meno stabile di collaboratori. Nella 'compagnia' si registra, oltre alla presenza costante di Ferdinando nelle vesti di scenografo, l'apporto regolare del librettista veneziano Aureli, del compositore Sabadini e di una pattuglia di cantanti e di altri operatori di riferimento. A sovrintendere il tutto, il pavese Giuseppe Calvi, musicista di professione, nonché segretario di Ranuccio.<sup>292</sup> Sue, infatti, le firme delle dediche dei libretti nei primi allestimenti di quel teatro.<sup>293</sup>

Alla luce delle esperienze future, non si può escludere che lo stesso Ricci avesse seguito da vicino gli esordi delle attività di questi teatri farnesiani proprio a fianco del Bibiena, sebbene una sua attiva partecipazione non sia mai registrata nei documenti. Non si può nemmeno scartare a priori l'ipotesi di una diffusa collaborazione del pittore bellunese ai preparativi dei grandi festeggiamenti che il

<sup>287</sup> In quello stesso anno, Ferdinando era stato nominato dal duca di Parma pittore di corte (cfr. Lenzi, *La dinastia dei Galli Bibiena*, cit., p. 22). Sul teatro di Cittadella cfr. Attilio Rapetti, *Il Teatro ducale della Cittadella*, in «Bollettino Storico Piacentino», 46, 1951, 1-2, pp. 1-10.

<sup>288</sup> Cfr. in partic. su questo teatro Gaspare Nello Vetro, *Il Teatro Ducale e la vita musicale a Parma. Dai Farnese a Maria Luigia (1687-1829)* (2010), Roma, Aracne, 2013<sup>2</sup>.

<sup>289</sup> «Dedica di Giuseppe Calvi, autore di questo rifacimento dell'*Olimpia vendicata* dell'Aureli rappresentata in Venezia, con musica di D. Freschi» (cfr. Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola & Locatelli, vol. IV [1991], pp. 274-275, n. 16925).

<sup>290</sup> Come emerge dallo spoglio dei libretti, Crivelli rimase per alcuni anni al servizio dei Farnese, collaborando come coreografo alle stagioni del Ducale di Parma e del Ducale di Piacenza (cfr. Sartori, *I libretti italiani*, cit., *passim*).

<sup>291</sup> Cfr. Marco Capra, *Il teatro d'opera a Parma. Quattrocento anni, dal Farnese al Regio*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2007, p. 50.

<sup>292</sup> Pare che Calvi fosse anche librettista: suo il rifacimento dell'*Olimpia placata*, dramma andato in scena nel teatro Ducale di Parma nel 1687 (su Calvi cfr. par. *Lo «straniero» Giuseppe Calvi*).

<sup>293</sup> Cfr. Nello Vetro, *Il Teatro Ducale*, cit., pp. 63-71.

duca Ranuccio aveva messo in moto, con largo anticipo, in vista delle nozze del figlio Odoardo, celebrate nel 1690. Sappiamo, anzi, in virtù di testimonianze posteriori, che in quella cornice Ricci fu effettivamente impegnato: sua la realizzazione del nuovo sipario per lo spettacolo *clou* della festa, quel *Favore degli Dei* che avrebbe sancito, il 25 maggio del 1690, la riapertura del teatro Farnese, fermo da anni, pronto ancora una volta a destare la meraviglia delle corti d'Europa.

## 2. Un sipario nuovo per le nozze Farnese

Durante gli anni del suo fulgido regno, Ranuccio II Farnese aveva intrapreso, è noto, una prodiga politica di mecenatismo culturale, improntata dalla passione per la musica e per l'arte.<sup>294</sup> L'apoteosi della sua megalomania spendacciona (di cui fece le spese il successore Francesco Maria, costretto in più occasioni a tirare la cinghia)<sup>295</sup> fu toccata negli appena citati festeggiamenti della primavera del 1690.<sup>296</sup> Si celebrava, in quell'anno, il sospirato matrimonio tra il rampollo di casa Farnese, l'obeso Odoardo (1666-1693),<sup>297</sup> e Dorotea Sofia di Neuburg (1670-1748), figlia dell'elettore palatino Filippo Guglielmo, cognata di Leopoldo I d'Asburgo, nonché sorella della nuova regina di Portogallo Maria Sofia e della futura regina di Spagna Maria Anna. Le nozze, frutto degli sforzi diplomatici del padre Ranuccio, preoccupato di assicurarsi una discendenza, si inquadravano nei disegni della politica internazionale antifrancese, orientati dalla Lega di Augusta (1688).<sup>298</sup>

Il matrimonio fu preceduto da un forsennato cantiere di lavori, fortemente voluti dallo stesso Ranuccio, mirati al rinnovo e all'abbellimento degli edifici e dei luoghi

<sup>294</sup> Cfr. Bruno Gandolfi, *L'ultimo atto del mecenatismo musicale farnesiano: 'Scipione in Cartagine Nuova' di Carlo Innocenzo Frugoni e Geminiano Giacomelli al Nuovo Ducal Teatro della cittadella di Piacenza (1730)*, in *I Farnese. Arte e collezionismo. Studi*, a cura di Lucia Fornari Schianchi, Milano, Electa, 1995, p. 208.

<sup>295</sup> Cfr. Razzetti, *Introduzione*, cit., p. 15.

<sup>296</sup> Si rinvia, sull'argomento, a due studi fondamentali, con relativa bibliografia: Molinari, *Le nozze degli dèi*, cit., in partic. alle pp. 202-211; e Cirillo-Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit.

<sup>297</sup> Il principe Odoardo morì poco più tardi, il 6 settembre 1693, dopo aver dato alla luce una figlia, Elisabetta (poi moglie di Filippo V di Spagna), e un figlio maschio, Alessandro Ignazio, morto ancora in fasce (cfr. Dario Busolini, *Farnese, Odoardo*, in *DBI*, vol. XLV [1995], p. 119, anche on-line). L'obesità era un male genetico che tormentò i Farnese, compreso, come si è visto, Ranuccio II (si ripensi al ritratto caricaturale che di lui fece Sebastiano Ricci; cfr. fig. 3).

<sup>298</sup> Cfr. Cirillo-Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., pp. 13-14.

di divertimento della corte.<sup>299</sup> Tra le grandi manovre approvate, la costruzione di un'ampia peschiera nel giardino attiguo al palazzo Ducale di Parma, destinata a ospitare un grande spettacolo nautico previsto per la festa;<sup>300</sup> la creazione di un teatrino di corte, fatto edificare nel palazzo della Pilotta dall'architetto Stefano Lolli;<sup>301</sup> e il restauro del grande teatro Farnese, le cui operazioni iniziarono forse nel 1685-1686 (documentate soltanto a partire dal 20 novembre 1688).<sup>302</sup> Molti gli artisti mobilitati nel cantiere, tra i quali lo stesso Ferdinando Bibiena, cui spettò principalmente la decorazione della loggia e dello scalone antistanti il teatro di Giovan Battista Aleotti (sotto la direzione di Lolli).<sup>303</sup> Incaricato da Ranuccio alla sovrintendenza dei lavori del teatro Farnese fu, invece, il marchese Guido Rangoni,<sup>304</sup> il quale poteva vantare nel suo *curriculum* l'incarico di direttore del teatro di san Salvador a Venezia nella stagione 1675-1676.<sup>305</sup>

Proprio ai veneziani il vecchio Farnese scelse di affidarsi in un momento così delicato, nel quale la sua corte sarebbe apparsa sotto i 'riflettori' di tutta Europa. Lo stesso Bibiena rivestì nel contesto dei festeggiamenti un ruolo tutto sommato più defilato, là dove la 'regia' dei principali spettacoli fu consegnata nelle mani dei fratelli Mauro: Domenico, Gaspare e Pietro.<sup>306</sup> Una scelta mirata, quella di convocare a Parma i tre pittori-architetti-scenografi lagunari, che costituiva un potente segnale dell'assoluta supremazia di Venezia in campo teatrale – organizzativo e scenotecnico in particolare – a quest'altezza cronologica.

---

<sup>299</sup> Cfr. *ivi*, pp. 15-17.

<sup>300</sup> Cfr. *ivi*, pp. 94-96.

<sup>301</sup> Cfr. *ivi*, pp. 53-57; Capra, *Il teatro d'opera a Parma*, cit., p. 19.

<sup>302</sup> Cfr. Cirillo-Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., pp. 16-17 e 139.

<sup>303</sup> Cfr. *ivi*, pp. 15 e 139.

<sup>304</sup> Cfr. Cirillo-Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., p. 139.

<sup>305</sup> Cfr. Giovanni Carlo Bonlini, *Le Glorie della poesia, e della musica contenute nell'esatta notizia de teatri della città di Venezia, e nel catalogo purgatissimo de drammi musicali quivi sin hora rappresentati*, Venezia, Buonarrigo, 1730 (rist. anast. Bologna, Forni, 1979), pp. 81-82; Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., pp. 116-117. Guido Rangoni era un personaggio molto noto negli ambienti teatrali veneziani di quegli anni. Il 1° settembre 1673, nel suo palazzo, venne dato un concerto privato con il cantante Antonio Rivani (cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 602). Il marchese fu, inoltre, dedicatario del libretto di *Antioco il Grande*, opera di carnevale della stagione 1681-1682 al teatro di san Giovanni Grisostomo (cfr. *ivi*, p. 151). Nella dedica, datata 17 dicembre 1681, Girolamo Frisari parla della «Fama, che tuttavia qui risuona della pretettione, che ha sempre degnato l'E.V. impartire alla Musica, & alli Drammi» (*Antioco il Grande*, Venezia, Nicolini, 1681, 71 pp.; copia consultata: Milano, biblioteca Nazionale Braidense [d'ora in poi Mnb], *Racc. Dramm. Corniani Algarotti*, 745).

<sup>306</sup> Cfr. Lenzi, *La 'veduta per angolo'*, cit., p. 149. Scarsissima la bibliografia sull'importante dinastia di architetti-scenografi veneziani: cfr. in partic. Elena Povoledo, *Mauro*, in *Enciclopedia dello spettacolo* (1954-1968), Roma, Unedi-Unione Editoriale, 1975, coll. 310-321; e Lucia Casellato, *Mauri (Mauro)*, in *DBI*, vol. LXXII (2008), pp. 357-361, anche on-line.

L'inizio dei festeggiamenti, inizialmente previsto per il 15 maggio ma slittato al 17 a causa del maltempo, fu ufficialmente aperto dall'ingresso trionfale di Dorotea Sofia a Parma.<sup>307</sup> Dopo aver assistito a sfilate di carrozze e spettacoli d'accademia,<sup>308</sup> la sera del 20 maggio gli aristocratici invitati alle nozze poterono prendere parte all'inaugurazione del teatrino di Corte, presenziando alla prima opera in musica in programma, *L'Idea di tutte le Perfezioni*, su libretto del bolognese Lotto Lotti, con musica del concittadino Giuseppe Tosi e scene dei fratelli Ferdinando e Francesco Bibiena.<sup>309</sup> Tra gli interpreti, alcuni personaggi che ritroveremo nel corso di questa trattazione: il contralto Valentino Urbani e la virtuosa Anna Maria Torri detta la Beccheretta, entrambi prestati dal duca di Mantova.<sup>310</sup>

Il giorno seguente, gli ospiti della corte farnesiana si spostarono nel teatro del Collegio dei Nobili, eretto nel 1656 per volontà del rettore Orazio Smeraldi e forse ridecorato per l'occasione.<sup>311</sup> Quella sera, sul palcoscenico di quel complesso accademico, venne inscenata *La Teodolinda*, «una farraginoso 'opera scenica' pantomimica»<sup>312</sup> scritta da un tale padre gesuita, con ben quindici mutazioni sceniche approntate dal solo Ferdinando Bibiena.<sup>313</sup>

La seconda opera in calendario fu *L'Età dell'Oro*, ancora su libretto di Lotti e musica di Tosi, allestita la sera del 23 maggio sempre nel teatrino di Corte, con i soliti fratelli Bibiena a firmare le scene e Lolli nelle vesti di macchinista teatrale.<sup>314</sup> All'opera seguì, il giorno successivo, l'atteso spettacolo acquoreo, *La Gloria d'Amore*, adibito sulla magnifica peschiera fiore all'occhiello degli apparati voluti da

<sup>307</sup> Cfr. Cirillo-Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., pp. 25-27.

<sup>308</sup> Cfr. *ivi*, pp. 36-52.

<sup>309</sup> Cfr. *ivi*, pp. 53-57. «Nella straordinaria occasione delle Feste la collaborazione di Francesco col capo bottega Ferdinando viene gratificata con la debita indicazione del suo nome sui libretti a stampa» (*ivi*, p. 64).

<sup>310</sup> Cfr. Cirillo-Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., p. 58. Il matrimonio farnesiano fu anche l'occasione per la rappacificazione tra il duca di Mantova Ferdinando Carlo Gonzaga e il duca di Modena Francesco II d'Este. La licenza di cantanti da parte del Gonzaga non era altro che una mossa diplomatica inserita in questo disegno politico (cfr. Casimir Freschot, *État ancien et moderne des duche's de Florence, Modene, Mantoue, & Parme. Avec l'histoire anecdote des intrigues des cours de leurs derniers princes. On y a ajouté une semblable relation de la ville & légation de Bologne, Utrecht, Guillaume van Poolsum-Guillaume Broedelet, 1711, pp. 200-206; vd. anche Cirillo-Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., p. 161). Tra gli altri cantanti prestati dal duca per l'evento, si annoverano la fiorentina Clarice Gigli e la bolognese Barbara Riccioni detta la Romanina. A partire da questo momento, la Torri passò al servizio dei Farnese (cfr. Cirillo-Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., p. 58).*

<sup>311</sup> Cfr. Cirillo-Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., p. 76.

<sup>312</sup> *Ibidem*.

<sup>313</sup> Cfr. *ivi*, pp. 76-80.

<sup>314</sup> Cfr. *ivi*, pp. 81-93.

Ranuccio: una vasca troneggiante nel cuore dell'ampio giardino ducale, bordato di antichi platani.<sup>315</sup> Per l'allestimento della naumachia, il duca aveva pensato a una squadra di lavoro tutta veneziana, vista l'esperienza dei lagunari negli apparati effimeri su acqua. Veneziani erano il librettista e il compositore dell'opera, quell'Aurelio Aureli e quel Bernardo Sabadini già collaudati nelle produzioni musicali del nuovo teatro Ducale.<sup>316</sup> Dei costumi fu incaricato un professionista come Orazio Franchi, da oltre tre decenni attivo nei teatri della Serenissima, mentre l'impianto ligneo praticabile innalzato sulla peschiera e la fantasiosa varietà di peote e di macchine allegoriche furono affidati all'ingegno dei già ricordati fratelli Mauro, all'apice della loro fama dopo le esperienze italiane e internazionali.<sup>317</sup> Quanto al cast, fu riproposto quello degli allestimenti del teatrino di Corte, con il supplemento di altre forze, tra le quali il giovane castrato Francesco De Grandis, detto Cecchino, e il famoso Domenico Cecchi, detto il Cortona<sup>318</sup> (1650 ca.-1717), ceduto in prestito dal duca di Mantova in omaggio agli sposi.<sup>319</sup>

I magnifici giochi d'acqua, uniti alle migliori voci sulla piazza, della *Gloria d'Amore*, furono solo una anticipazione della grandiosa macchina spettacolare che venne dispiegata per l'opera finale, *Il Favore degli Dei*,<sup>320</sup> di scena il 25 maggio: degna conclusione di un rutilante ciclo di manifestazioni ludiche destinate a imprimersi per sempre nella memoria di chi ebbe la fortuna di assistervi. Un evento

---

<sup>315</sup> Cfr. sullo spettacolo: Luisa Balestrieri, *Feste e spettacoli alla corte dei Farnese* (1909), Parma, Palatina, 1981, p. 46; Cirillo-Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., pp. 97-138. Per la cronaca dello spettacolo, cfr. la testimonianza di Casimir Freschot, per la quale rinvio alla traduzione italiana di Fausto Razzetti (*Il viaggio a Parma. Visitatori stranieri in età farnesiana e borbonica*, testi raccolti e presentati da Giorgio Cusatelli e Fausto Razzetti, Parma, Guanda, 1990, p. 38). Ampia la documentazione iconografica sulla naumachia, documentata da una fornita serie di disegni e incisioni dettagliate (si pensi alle raffigurazioni di *peote con rematori* di Gaspare, Pietro e Domenico Mauro incise da Sebastiano Bianchi) e perfino da alcuni dipinti, come quello di Ilario Spolverini in palazzo Comunale a Parma (cfr. Cirillo-Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., *passim*, dove si registra un ricco repertorio iconografico).

<sup>316</sup> Cfr. Nello Vetro, *Il Teatro Ducale*, cit., pp. 63-68 (si rilegga qui p. 48).

<sup>317</sup> Cfr. Cirillo-Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., p. 97.

<sup>318</sup> Sul Cortona cfr. Angus Heriot, *I castrati nel teatro d'opera* (1956), trad. it. di Maria Grazia Testi Piceni, Milano, Rizzoli, 1962, pp. 136-138; Elena Gentile, *Cecchi, Domenico, detto il Cortona*, in *DBI*, vol. XXIII (1979), pp. 248-250, anche online; Colin Timms, *Cecchi, Domenico*, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. V, pp. 327-328.

<sup>319</sup> Cfr. Cirillo-Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., p. 101. Il prestito del Cortona avveniva sul filo di delicate questioni diplomatiche (rinvio qui alla n. 310; cfr. inoltre: *ivi*, p. 161; Gentile, *Cecchi, Domenico*, cit., p. 249). Anche il Cortona, come la Torri e Bissoni, avrà un ruolo chiave nel corso del nostro studio (cfr. p. 177).

<sup>320</sup> *Il Favore de gli Dei*, Parma, Stamperia ducale, 1690, 88 pp. (con dodici incisioni di scene); libretto consultato nella copia conservata presso la biblioteca Marucelliana di Firenze (*Melodrammi*, 2116.17).

nell'evento, dato che la sua cornice era quella del rinnovato teatro Farnese, riaperto dopo ventidue anni di assoluto riposo.<sup>321</sup>

Su questo spettacolo è stato ampiamente scritto.<sup>322</sup> Basterà citare alcuni numeri. Le cronache parlano di quattordicimila spettatori (una cifra certamente da ridimensionare).<sup>323</sup> Otto le ore della messinscena, ventiquattro i cantanti impiegati, diciassette i gruppi corali, quarantuno le macchine, tredici le scenografie.<sup>324</sup> Il poeta Aurelio Aureli, costretto a gestire tanta abbondanza, così si giustificava nella prefazione del libretto: «Scrissi più per la Musica, che per la lettura. [...] Spero l'armonia della Musica del Virtuosissimo Sig. D. Bernardo Sabadini Mastro di Capella di S.A.S. sia per rapirti à tal segno la mente, che ò non vedrai, ò vedendole non sdegnarai di leggere, e compatire le mie debolezze».<sup>325</sup>

Aureli era l'uomo giusto per scrivere *Il Favore degli Dei*, date le sue conclamate doti inventive<sup>326</sup> e la sua capacità di piegarsi alla logica dello spettacolo barocco nel senso più puro, tutto macchine e meraviglia. Il dramma non presenta azione drammaturgica, ma è piuttosto una rassegna di scene irrelate infarcite di incantesimi, metamorfosi e ogni sorta di invenzione: una non-trama che agisce da pretestuoso collante per una esplosione di composizioni mitologiche e allegorie celebrative.<sup>327</sup> Ecco, sullo spettacolo, il cronista francese Casimir Freschot:

L'Opera commença par une Simphonie, qui paroissoit être un cry confus de tous les Elements, qui s'efforcoient à se débarasser au premier chaos, où l'on feint qu'ils qu'ils étoient à la création du monde. Le rideau tiré, il parût un véritable chaos sur la scène, où tout étoit sans forme, & sans figure, jusqu'à ce que le fracas de la premiere Musique s'adoncissant peu à peu, on vit sortir du fond du Théâtre formé en abisme des Créatures de toute forte, qui, rangées dans leurs places, formèrent la plus belle scène du monde, décorée de tout ce que les quatre Eléments ont de plus spécieux. Ce fut de cette maniere, que

<sup>321</sup> L'ultimo spettacolo messo in scena al teatro Farnese era l'allestimento del dramma *La Parma* di Alessandro Guitti, in occasione delle terze nozze del duca Ranuccio con la sorella della seconda moglie, Maria d'Este.

<sup>322</sup> Cfr. almeno Molinari, *Le nozze degli dèi*, cit., pp. 202-211; Cirillo-Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., pp. 161-212.

<sup>323</sup> Cfr. Cirillo-Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., p. 166. «In una collezione privata veneziana si conserva un esemplare del libretto, non censito nel catalogo Sartori, che riporta tredici tavole ben conservate, di dimensioni notevoli (cm. 40 x 48) più volte ripiegate, incise su rame» (Guglielmina Verardo Tieri, «Sogni e favole io fingo»: analogie e differenze tra la scenografia d'opera secentesca e quella metastasiana, in *Il canto di Metastasio*, atti del convegno di studi [Venezia, 14-16 dicembre 1999], a cura di Maria Giovanna Miggiani, Bologna, Forni, 2004, vol. I, p. 627).

<sup>324</sup> Cfr. Cirillo-Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., p. 166.

<sup>325</sup> *Il Favore de gli Dei*, cit., pp. V-VI.

<sup>326</sup> Cfr. Balestrieri, *Feste e spettacoli*, cit., p. 64.

<sup>327</sup> Cfr. Verardo Tieri, «Sogni e favole io fingo», cit., p. 626.

s'introdusse la compétence de tous les Eléments à célébrer la gloire de l'Hyménée, qui faisoit le sujet de la fête; compétence qui fit la matiere de tout l'Opera, & dont les efforts à l'envi l'un de l'autre formèrent toutes les scènes. La Terre produisit tout ce qu'elle peut donner au plausi des hommes, des Jardins, des Palais, des Trésors, & tout ce qu'on tire de cette Mere commune des Vivants: l'Air, le Feu & l'Eau donnerent mille spectacles different, & tous dresses à la loüange des Epoux, & tendant à contribuer à leur satisfaction. Les vols, les machines, & les changements de scenes imprévûs, & tous surprenants, furent un sujet continuel d'étonnement, d'ailleurs, par la plus excellente Musique du monde.<sup>328</sup>

Per realizzare questo faraonico apparato, si mantenne in gran parte il *team* di collaboratori già testato nella naumachia: le musiche erano ancora di Sabadini, le coreografie portavano la firma del fidato Federico Crivelli, la compagine dei cantanti riproponeva le star ammirate fino ad allora, con l'aggiunta di ulteriori elementi.<sup>329</sup> Un nuovo costumista si affacciava su quella ribalta d'eccezione, Gasparo Torelli,<sup>330</sup> mentre il nome di Ferdinando Bibiena faceva capolino accanto a quello del pittore-scenografo Domenico Mauro, autore accreditato delle scene dipinte, e a quello dei fratelli Gaspare e Pietro, ideatori della macchineria e responsabili della parte tecnica

<sup>328</sup> «L'opera cominciò con una sinfonia che sembrava essere un grido confuso di tutti gli elementi che si sforzavano di liberarsi dal primitivo caos, come si immagina che fosse alla creazione del mondo. Alzato il sipario, apparve il vero caos sulla scena, dove ogni cosa era senza forma e senza figura, fino a che, addolcendosi poco a poco il frastuono della prima musica, si videro uscire dal fondo del teatro, a forma di abisso, delle creature di tutte le specie che, collocate ai loro posti, formavano la più bella scena del mondo, ornata di tutto ciò che i quattro elementi hanno di più singolare. Fu in questo momento che si diede la possibilità a tutti gli elementi di celebrare la gloria di Imeneo, che era il tema della festa. La Terra produsse tutto quello che può donare per il piacere degli uomini: giardini, palazzi, tesori [...]. L'Aria, il Fuoco, l'Acqua diedero mille differenti spettacoli, tutti innalzati a gloria degli sposi e tesi a contribuire alla loro gioia. I voli, le macchine, i cambiamenti di scena, imprevisi e tutti sorprendenti, furono continuo motivo di stupore e di piacere per gli spettatori, incantanti, d'altra parte, dalla più bella musica del mondo» (la trad. it. si legge in *Il viaggio a Parma*, cit., p. 37).

<sup>329</sup> Ecco l'elenco completo dei cantanti che presero parte allo spettacolo: «Clarice Gigli del Ser. di Mantova (Giunone), Barbara Riccioni del Ser. di Mantova (Venere), Anna Maria Torri del Ser. di Mantova (Calisto), Clarice Beni Venturini del Ser. di Parma (Dafne), Lucretia Pontissi del Ser. di Parma (Diana), Francesco de Grandis di S.M. Cesarea (Mercurio), Domenico Cecchi del Ser. di Mantova (Adone), Francesco Ballerini del Ser. di Mantova (Marte), Ranieri Borini di S.M. Cesarea (Giove), Gio. Francesco Grossi del ser. di Modena (Apollo), Pietro Mozzi del ser. di Mantova (Peneo e Nereo), Marc'Antonio Origoni del ser. di Modena (Gelosia), Valentino Urbani del ser. di Mantova (Amore), Francesco Antonio Pistocchi del ser. di Parma (Fama), Gio. Battista Speroni del ser. di Parma (Berecinthia), Ascanio Belli del ser. di Parma (Notte), Antonio Bissoni del ser. di Parma (Himeneo), Carlo Andrea Clerici del ser. di Parma (Pluto), Giuseppe Scaccia del ser. di Parma (Nettuno), Pietro Paolo Benigni del ser. di Parma (Momo), Antonio Predieri del ser. di Parma (Delfa), Vincenzo Dati del ser. di Parma (Reggio d'Apollo), Rinaldo Gherardini del ser. di Parma (Armonia), Carlo Antonio Riccardi del ser. di Parma (Perseo)» (*Il Favore de gli Dei*, cit., pp. IX-X).

<sup>330</sup> Gasparo Torelli risulta a stipendio dei Farnese dal 1° maggio 1686 al 30 giugno 1693 (data di morte). In questi anni, Torelli è costantemente associato ai libretti delle produzioni operistiche del Ducale di Parma e del teatro piacentino di Cittadella. Il suo nome non veniva fuori dal nulla: negli anni Ottanta del Seicento, costui era già attivo costumista e impresario d'opera tra Genova, Bologna, Venezia (cfr. Sartori, *I libretti italiani*, cit., *Indici. I* [1993], p. 482). A Venezia, in particolare, egli operò presso il teatro di san Salvador, firmando la dedica del libretto dell'opera *Teodora Augusta* con musica di Domenico Gabrielli, che esordì in quel teatro il 26 dicembre 1686 (cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 173).

e ingegneristica. Al Bibiena il compito di realizzare una sola mutazione scenica, quella con le «Therme Reali», debitamente attribuita sul libretto dell'opera:<sup>331</sup> un prestigioso riconoscimento accordato dal generoso Ranuccio a quel suo 'cavallo di razza', che di lì a poco avrebbe scalato le vette d'Europa in virtù delle sue invenzioni scenografiche e architettoniche.

Analogo credito il lungimirante signore di Parma volle tributare a un altro più che promettente gioiello della sua scuderia: Sebastiano Ricci. A quest'ultimo va accreditato lo sfolgorante sipario a caduta che il nutrito pubblico di sangue blu presente quella sera poté ammirare, prima dell'inizio dello spettacolo-evento, entro la cornice dell'arcoscenico.<sup>332</sup> La nuova imponente 'tenda'<sup>333</sup> dipinta dal pittore bellunese sostituiva quella – vecchia e ormai logora – realizzata anni or sono da Lionello Spada, in occasione dell'inaugurazione dello stesso teatro Farnese.<sup>334</sup>

Il sipario riccesco, perduto, è noto attraverso una contemporanea incisione di Francesco Maria Francia (1657-1735),<sup>335</sup> tratta a sua volta da un disegno dell'architetto, pittore e scenografo piacentino Carlo Virginio Draghi<sup>336</sup> (fig. 15). Quest'ultimo era stato incaricato dal duca di imprimere su carta la magnificenza dei complessi apparati del *Favore degli dei*, diffondendo e insieme perpetuando nei minimi dettagli la memoria visiva di quello spettacolo. Tra le numerose stampe coeve desunte dai disegni di Draghi, è giunta fino a noi la riproduzione del proscenio del teatro aleottiano nel momento precedente alla caduta del sipario. Una testimonianza preziosissima, che da un lato illustra la straordinaria ricchezza dell'arcoscenico restaurato per l'occasione, impreziosito da colonne corinzie e

<sup>331</sup> «Inventore, e Dipintore delle Therme Reali. *Il Signor Ferdinando Galli detto il Bibiena Servitore attuale di S.A.S.*» (*Il Favore de gli Dei*, cit., p. XII).

<sup>332</sup> Sul sipario riccesco cfr. *L'opera completa di Sebastiano Ricci*, cit., p. 90, n. 44; Cirillo-Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., pp. 156-161; cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., pp. 18, 62, 355-356 (n. P/42).

<sup>333</sup> Il sipario misurava all'incirca cm. 128 x 160 (cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 62).

<sup>334</sup> Cfr. Paolo Donati, *Descrizione del gran Teatro Farnesiano di Parma e notizie storiche del medesimo*, Parma, Blanchon, 1817, p. 59; Paolo Emilio Ferrari, *Spettacoli Drammatico-musicali e Coreografici in Parma dall'anno 1628 all'anno 1883*, Parma, Battei, 1884 (ma 1887), p. 7.

<sup>335</sup> L'incisione del Francia è attualmente conservata a Soragna, presso la biblioteca Meli Lupi (cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 18).

<sup>336</sup> Carlo Virginio Draghi (1638-1694) veniva dall'ambiente teatrale: nel 1673, egli è attestato come ingegnere delle macchine e ideatore delle scenografie nell'opera *L'Inganno Trionfato*, di scena nella Rocca di Sissa. Dopo aver progettato apparati effimeri per manifestazioni paraspettacolari allestite in alcune chiese di Reggio Emilia, Draghi passò a stipendio presso la corte farnesiana. Insignito del titolo di cavaliere dallo stesso duca di Parma, lavorò come ingegnere a Fidenza, e come architetto a Parma e a Piacenza. In quegli anni, sovrintese alla realizzazione del teatro nella Rocca di Fontanellato, voluto dal conte Alessandro Sanvitale (cfr. Cirillo-Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., p. 151).

nicchie con statue, e sormontato, al centro, dal grande stemma farnesiano. Dall'altro, l'incisione ha il merito di consegnare alla posterità il 'fantasma' di un oggetto effimero come il contestuale sipario, ossia una delle prime opere accertate di Sebastiano Ricci, nonché primo vero e proprio 'aggancio' documentato del pittore bellunese al mondo del teatro.

Dalla riproduzione di Draghi, si intuisce che, nel realizzare il sipario, Ricci aveva eseguito, alla lettera, le istruzioni del librettista Aurelio Aureli:<sup>337</sup> la figurazione della tela echeggia il contenuto del dramma e anticipa perfino alcune situazioni del suo svolgimento, come in quel «Mercurio a sinistra che scende sulla terra spedito da Giunone» oppure, nel Marte, a destra, che ha «deposta l'Hasta, e lo scudo» e «delira per le bellezze di Venere».<sup>338</sup> La stessa composizione figurativa è risolta dal pittore nella costruzione di una complicata 'macchina' barocca, assemblata con figure e elementi dal valore allegorico, inneggianti alla virtù degli sposi e alla gloria della corte ospitante. La scena dipinta da Ricci è anzitutto una celebrazione dell'unione matrimoniale: la forza del legame della coppia reale, sottolineata dalla presenza del leone e approvata dalle divinità personificate, è tale da mettere in fuga l'invidia, anch'essa umanizzata. Lo stemma della famiglia ducale, quasi traslato dall'arcoscenico sulla tela, compare, in duplicato, su uno stendardo sorretto da un putto, mentre Venere versa da una cornucopia gigli farnesiani sulla figura di donna che incarna il fiume Parma.<sup>339</sup> Il tutto pare lievitare su di una evanescente architettura di nubi spumose, dietro le quali splende, radioso, un grosso sole.

Che sia Ricci l'autore dell'opera in questione lo si ricava non già da una fonte coeva, ma da testimonianze ottocentesche. La paternità del sipario viene attribuita per la prima volta al bellunese da Paolo Donati nella sua *Descrizione del gran Teatro Farnesiano di Parma* (1817),<sup>340</sup> confortato a sua volta da un autorevole testimone: Carlantonio Bertani (1743-1801), allievo di Antonio Bibiena.<sup>341</sup> Lo stesso resoconto

---

<sup>337</sup> Cfr. *ivi*, p. 161.

<sup>338</sup> *Ibidem*.

<sup>339</sup> Cfr. *ibidem*; e vd. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 356.

<sup>340</sup> Cfr. Donati, *Descrizione*, cit., pp. 59-60. «In realtà esso [sipario] è lavoro di Sebastiano Ricci nativo di Belluno [...]» (*ivi*, p. 59).

<sup>341</sup> La letteratura critica ha, inoltre, riconosciuto nello stile e nella composizione del sipario la mano del bellunese (cfr. Cirillo-Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., p. 156).

di Donati sarà ripreso successivamente da Paolo Emilio Ferrari (1884),<sup>342</sup> il quale conferma che l'opera fu abbondantemente ritoccata – in particolare nel 1728 –<sup>343</sup> dal pittore pistoiese Sebastiano Galeotti (1676-1746).<sup>344</sup> Pare che il sipario, sopravvissuto almeno fino al primo ventennio dell'Ottocento, sia andato distrutto prima del 1882.<sup>345</sup>

Non ci soffermeremo oltre sull'importanza che la vetrina farnesiana poté rappresentare per i destini di Sebastiano Ricci. Resta il dubbio che egli abbia potuto svolgere ulteriori incarichi per la corte ducale nel contesto dei festeggiamenti del 1690, se è vero che il suo nome, assente dai registri farnesiani finora indagati e dalle cronache coeve, è emerso solo a posteriori. Una sua più attiva partecipazione agli ingegni spettacolari messi in moto in quell'occasione servirebbe a confortare ulteriormente i futuri sviluppi della carriera del nostro pittore in campo teatrale.

Di certo, quella parmense fu un'esperienza destinata a rimanere impressa nella sua mente vivace. Essa servì, inoltre, a cementare ulteriormente il suo rapporto personale con Ranuccio. Collocherei, non a caso, solo a questo punto il citato episodio raccontato da Sagrestani, secondo cui proprio il signore di Parma salvò Ricci dalla condanna a morte dopo che l'artista era fuggito a Milano con una donna maritata, figlia dell'amico pittore Peruzzini.<sup>346</sup> È noto che il 2 marzo 1691 Ranuccio concesse a Ricci una 'patente di familiarità',<sup>347</sup> in vista dell'imminente viaggio che avrebbe portato l'artista a Roma per alcuni anni. Come osserva giustamente Annalisa Scarpa, è del tutto probabile che «l'incidente sia stato la molla» che spinse Ranuccio a decidere di inviare il suo pittore in missione artistica nella Città Eterna: «una saggia 'pausa di riflessione' tra tante polemiche».<sup>348</sup> La stessa studiosa, però, non va in fondo alla sua stessa intuizione, collocando nella cronologia ricca la vicenda là dove la poneva Sagrestani: e cioè nel 1688 circa, dopo la commissione farnesiana

<sup>342</sup> «Di Leonello Spada era [...] il primo sipario [...]; e, logorato avendolo forse il tempo, fu nel 1690, in occasione delle nozze fra il Principe Odoardo Farnese e la Principessa Dorotea Sofia di Neoburgo, sostituito con altro del bellunese Sebastiano Ricci, che Sebastiano Galeotti da Pistoia più tardi ritoccò» (Ferrari, *Spettacoli Drammatico-musicali*, cit., p. 7).

<sup>343</sup> Cfr. Cirillo-Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., p. 161.

<sup>344</sup> Cfr. Ferrari, *Spettacoli Drammatico-musicali*, cit., p. 7. La notizia fornita da Ferrari è ripresa da Donati (*Descrizione*, cit., p. 60).

<sup>345</sup> Cfr. Cirillo-Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., p. 161.

<sup>346</sup> Cfr. Sagrestani, *Vita di Bastiano Ricci*, cit., p. 202; vd. pp. 22-23.

<sup>347</sup> Cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 62. La 'patente di familiarità' era «una dichiarazione dell'appartenenza del soggetto alla famiglia, cioè alla corte del duca» (Moretti, *Miscellanea riccesca*, cit., p. 134, n. 120).

<sup>348</sup> Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 21.

delle tele piacentine.<sup>349</sup> Sappiamo, del resto, quanto le indicazioni temporali dei biografii settecenteschi siano spesso imprecise, e come tali non possono essere prese alla lettera.<sup>350</sup>

Secondo la mia ipotesi di ricostruzione, dunque, dopo il 25 maggio 1690 (giorno di conclusione dei festeggiamenti nuziali) Sebastiano Ricci tornava a Bologna dalla moglie e dalla figlioletta. Nel frattempo, si innamorava della figlia di Peruzzini e scappava con lei a Milano; infine rimpatriava, graziato, per intercessione del Farnese. Nel giro di poco tempo, tra il 3 marzo (quando otteneva la ‘patente di familiarità’) e il 25 aprile 1691 (data in cui l’artista è registrato negli ‘stati delle anime’ della parrocchia romana di santa Caterina della Rota),<sup>351</sup> Sebastiano si trovava a Roma, sotto la protezione farnesiana, pronto per nuove esperienze.

### 3. *Al teatro Pace di Roma*

La biografia di Sagrestani si chiude, bruscamente, con il più volte ricordato pettegolezzo sulla tresca di Sebastiano Ricci con la figlia di Peruzzini, lasciando ad altre penne il compito di tramandare il resto della storia. Chissà, altrimenti, cosa avrebbe potuto scrivere il letterato e pittore fiorentino nel sapere il trentaduenne bellunese a Roma, comodamente allocato «nella loggia grande superiore» di palazzo Farnese,<sup>352</sup> con una pensione ducale di venticinque corone mensili.<sup>353</sup> Una condizione privilegiata di cui era ben informato lo stesso Pascoli: «fu mandato dal medesimo [Ranuccio] in Roma a terminare i suoi studj, e mantenuto sempre di tutto finché vi stette, nel palazzo Farnese».<sup>354</sup>

<sup>349</sup> Cfr. Sagrestani, *Vita di Bastiano Ricci*, cit., pp. 201-202; cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 62.

<sup>350</sup> Le stesse coordinate cronologiche fornite dal Sagrestani sono quanto mai rade; quindi, inevitabilmente, ellittiche.

<sup>351</sup> Cfr. Roma, Archivio parrocchiale di santa Caterina della Rota, *Stati d’Anime*, a. 1691, cc. 35r. e 51v., 25 aprile 1691 (il documento è stato pubblicato in *L’opera completa di Sebastiano Ricci*, cit., p. 83).

<sup>352</sup> *Ibidem*. In seguito, Ricci condivise l’alloggio a palazzo Farnese con un vecchio amico e allievo di Pavia, Pietro Antonio Barbieri (cfr. *L’opera completa di Sebastiano Ricci*, cit., p. 5; Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 62).

<sup>353</sup> «Il [Ricci] a vingt-cinq escus, le mois, de pension du Duc de Parme; il a même un appartement dans le Palais Farnèze [...]» (lettera di Matthieu de La Teulière a Elouard Colbert, Roma, 27 aprile 1693, in *Correspondance des directeurs*, cit., vol. I [1887], p. 383, lettera 397).

<sup>354</sup> Pascoli, *Vita di Bastiano Ricci*, cit., p. 812.

Da tale testimonianza, risulta chiaro che Ricci, nell'Urbe, se la passava piuttosto bene: la protezione farnesiana, oltre a fruttargli quel generoso vitalizio, gli consentì di allargare la sua cerchia di conoscenze e di committenze, complice, senza dubbio, il carattere aperto e affabile da tutti riconosciuto all'artista. Il nostro informatore di riferimento riguardo a questa sua nuova avventura in territorio pontificio è l'allora direttore dell'Accademia di Francia a Roma Matthieu de La Teulière:<sup>355</sup> la sua corrispondenza con il marchese di Villacerf Elouard Colbert, «surintendant des bâtiments», svela preziose indiscrezioni sui movimenti del nostro pittore negli anni 1692-1694.<sup>356</sup>

È noto che, tramite La Teulière, l'Accademia aveva incaricato Ricci, nel 1693, di completare per conto di sua maestà Luigi XIV una copia su tela del celebre affresco *L'incoronazione di Carlo Magno* attribuito a Raffaello (1514-1517), ubicato, come tutti sanno, nella stanza vaticana dedicata all'Incendio di Borgo.<sup>357</sup> L'illustre istituzione francese era solita rivolgersi, per le sue commissioni, a giovani borsisti selezionati a Parigi, inviati a Roma per completare la propria formazione, a diretto contatto con i capolavori dell'antichità e del Rinascimento.<sup>358</sup> Uno di questi artisti, Charles Desforest, era stato incaricato dell'esecuzione della copia raffaellesca, iniziata sul principio del 1692.<sup>359</sup> Dopo sei mesi di lavoro, nell'ottobre di quell'anno, il giovane pittore era venuto improvvisamente a mancare, lasciando l'opera incompiuta.<sup>360</sup> Subito il direttore si era dato un gran daffare per trovare un sostituto disposto a completare la tela, individuandolo, dopo alcune ricerche, in Ricci.<sup>361</sup>

<sup>355</sup> La Teulière fu direttore dell'Accademia dal 1684 al 1699.

<sup>356</sup> Cfr. *Correspondance des directeurs*, cit., voll. I-II (1887-1888). Per uno studio approfondito sul carteggio nei rapporti tra Sebastiano Ricci e l'Accademia rinvio soprattutto a Rosenberg, *Sebastiano Ricci et la France*, cit.; cfr. inoltre Scarpa, *Sebastiano Ricci*, pp. 21-23.

<sup>357</sup> Cfr. Rosenberg, *Sebastiano Ricci et la France*, cit., p. 122.

<sup>358</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>359</sup> Cfr. lettera di Matthieu de La Teulière a Elouard Colbert, Roma, 12 febbraio 1693, in *Correspondance des directeurs*, cit., vol. I (1887), p. 255, lettera 331.

<sup>360</sup> Cfr. Rosenberg, *Sebastiano Ricci et la France*, cit., p. 122.

<sup>361</sup> «Je n'ay pu trouver encore un Peintre qui m'accomode pour finir la coppie du Couronnement de Charlemagne [...]. L'on m'a proposé un Vénitien qui achève une Gallerie chez le Connestable Colonne, dont je dois voir demain quelque ouvrage de che valet, après quoy je me détermineray, s'il a autant de correction qu'il a de feu» (lettera di Matthieu de La Teulière a Elouard Colbert, Roma, 9 dicembre 1692, in *Correspondance des directeurs*, cit., vol. I [1887], pp. 340-341, lettera 375). In una lettera successiva, lo stesso La Teulière appariva fiducioso sulla scelta di Ricci, dopo aver visto un altro lavoro eseguito dal pittore per il papa: «J'ay veu l'esbauche de ce tableau, qui est peint de fort bon goust et d'une belle disposition, ce qui me fait bien espérer de la coppie du Vatica, parceque le Peintre est habile et de génie François» (lettera di Matthieu de La Teulière a Elouard Colbert, Roma, 10 marzo 1693, in *ivi*, vol. I [1887], p. 366, lettera 390).

La gestione del delicatissimo *affaire* e la consegna dell'incarico al nuovo designato non furono operazioni automatiche: lettera dopo lettera, La Teulière teneva informato Colbert sulle fasi della risoluzione e della trattativa.<sup>362</sup> Una volta che Ricci, accettata l'offerta, si era messo all'opera (nell'aprile del 1693),<sup>363</sup> lo stesso direttore istruiva il suo aristocratico corrispondente sullo stato di avanzamento dei lavori.

Tra le righe d'inchiostro scambiate tra i due nobiluomini affiorano, indirettamente, informazioni cruciali sulla frenetica attività del nostro pittore in quegli anni, nella città papalina come in territorio lombardo (dove si segnalano alcune sue incursioni a quest'altezza cronologica).<sup>364</sup> Si apprende, per esempio, da una lettera del 9 dicembre 1692 di La Teulière, che all'epoca Ricci lavorava in palazzo Colonna, in piazza santissimi Apostoli,<sup>365</sup> lavorando all'affresco dell'*Allegoria della battaglia di Lepanto*, nella sala dei Paesaggi.<sup>366</sup> Da un'altra epistola, datata 10 marzo 1693, si viene a sapere che, a quella data, lo stesso pittore stava ultimando un quadro (perduto) per la basilica lateranense su richiesta di papa Innocenzo XII (1615-1700):<sup>367</sup> non altri che quell'Antonio Pignatelli, già legato pontificio a Bologna, che lo aveva unito in matrimonio alla Venanzio.<sup>368</sup> Infine, da

---

<sup>362</sup> Cfr. n. precedente.

<sup>363</sup> In una lettera del 31 marzo 1693, La Teulière scrive: «Je conduisis hier au Vatican le S<sup>t</sup> Bastian, Peintre Vénitien, que j'ay arrêté pour achever la copie du Couronnement de Charlemagne, comme j'ay eu l'honneur de vous escrire, Monsieur. Il m'a promis de la faire avec beaucoup de soign et de diligence, et je croy qu'il me tiendra parole, s'il achève comme il a commancé, estant persuadé, comme il est, que cet ouvrage luy servira pour se perfectionner dans le dessein, qui est la plus foible partie des Peintres de ce pays» (lettera di Matthieu de La Teulière a Elouard Colbert, Roma, alla data, in *ivi*, vol. I [1887], p. 358, lettera 386). Traduco, di seguito, l'estratto: 'Ho condotto ieri in Vaticano il signor Bastian, pittore veneziano, che ho assunto per eseguire la copia dell'Incoronazione di Carlo Magno, come ho avuto l'onore di scrivervi, signore. Mi ha promesso che avrebbe atteso all'opera con il massimo della sollecitudine e della diligenza, e credo che rispetterà la parola data, persuaso com'è che questa stessa opera gli servirà per perfezionarsi nel disegno, che è un po' il punto debole dei pittori di questo paese'.

<sup>364</sup> Rinvio alle pp. 8-9 e n. 17. In una lettera del 15 giugno 1694, La Teulière scriveva che «le Paintre est obligé lui-même d'aller faire un voyage en Lombardie pour y finir une voûte d'esglise qu'il a commancé de peindre, estant pressé de son argent» (lettera di Matthieu de La Teulière a Elouard Colbert, Roma, alla data, in *ivi*, vol. II [1888], p. 42, lettera 506). In questo periodo, Ricci fu attivo presso la chiesa di San Bernardino alle Ossa di Milano e, probabilmente, per la chiesa del Carmine di Pavia (cfr. *L'opera completa di Sebastiano Ricci*, cit., p. 5).

<sup>365</sup> Cfr. la lettera di Matthieu de La Teulière a Elouard Colbert, Roma, 9 dicembre 1692, in *Correspondance des directeurs*, cit., vol. I (1887), p. 341, lettera 375 (si rilegga n. 361). L'allora conestabile era Filippo Colonna (1663-1714), figlio di Lorenzo Onofrio.

<sup>366</sup> Cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 22.

<sup>367</sup> Cfr. la lettera di Matthieu de La Teulière a Elouard Colbert, Roma, 10 marzo 1693, in *Correspondance des directeurs*, cit., vol. I (1887), p. 366, lettera 390.

<sup>368</sup> Pignatelli salì al soglio pontificio il 12 luglio 1691. Sulle circostanze del primo matrimonio di Sebastiano Ricci, cfr. pp. 20-22.

ulteriori stralci di corrispondenza, emerge che Ricci era oberato di commissioni, al punto da essere costretto a interrompere ripetutamente il proprio lavoro sull'affresco, per il disappunto del direttore La Teulière.<sup>369</sup> Nondimeno, la copia raffaellesca fu terminata, con soddisfazione delle parti, entro il 7 settembre 1694, data del saldo (quattrocento scudi totali).<sup>370</sup>

Tra i nomi degli illustri committenti riceschi che emergono dal carteggio, preme segnalare – ai fini dei nostri precipui interessi – quello della famiglia Colonna.<sup>371</sup> Come noto, i Colonna furono attivi committenti di spettacolo nella Roma papalina barocca.<sup>372</sup> Essi facevano parte di una fronda nobile protettrice delle arti, attivissima nella società capitolina tra Sei e Settecento. La famigerata battaglia condotta in quegli anni da alcuni pontefici contro i teatri pubblici e non solo (valga per tutti la tormentata vicenda del teatro Tordinona)<sup>373</sup> aveva indotto alcuni esponenti del patriziato cittadino a patrocinare e organizzare eventi spettacolari ‘in proprio’, allestendo piccoli teatri o adibendo sale *ad hoc* nel chiuso dei rispettivi palazzi.<sup>374</sup> Fu

---

<sup>369</sup> Delle continue interruzioni del lavoro, La Teulière si lamenta, in particolare, nella citata lettera del 15 giugno 1694 (lettera di Matthieu de La Teulière a Elouard Colbert, Roma, alla data, in *Correspondance des directeurs*, cit., vol. II [1888], p. 42, lettera 506).

<sup>370</sup> L'importo del pagamento viene comunicato da La Teulière al suo corrispondente nella citata lettera del 10 marzo 1693 (in *ivi*, vol. I [1887], p. 366, lettera 390).

<sup>371</sup> Cfr. la lettera di Matthieu de La Teulière a Elouard Colbert, Roma, 9 dicembre 1692 (in *ivi*, vol. I [1887], pp. 340-341, lettera 375).

<sup>372</sup> Sui rapporti dei Colonna con lo spettacolo romano cfr. almeno Elena Tamburini, *Da alcuni inventari di casa Colonna: i teatri*, in *Il teatro a Roma nel Settecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989, vol. II, pp. 617-680; e Id., *Due teatri per il principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689)*, con un'ipotesi di ricostruzione del teatro ‘piccolo’ elaborata in collaborazione con Sergio Rotondi, Roma, Bulzoni, 1997. Fin dal primo Cinquecento, l'aristocratica famiglia Colonna fu impegnata in campo teatrale (cfr. *ivi*, pp. 618-619). La committenza di questa casata è «la più importante e duratura della seconda metà del secolo» (*ivi*, p. 629). Frequenti le menzioni negli «Avvisi» di Roma, «massima fonte per gli spettacoli romani del Seicento» (*ivi*, p. 617).

<sup>373</sup> Come noto, il teatro Tordinona, inaugurato nel 1670, restò aperto per sole quattro stagioni. La ricorrenza dell'anno santo nel 1675 ne aveva sospesa l'attività. La sua riapertura l'anno successivo era stata impedita dal neo eletto papa Innocenzo XI *alias* Benedetto Odescalchi (1611-1689). Il teatro, dopo aver finalmente riaperto i battenti nel 1690, grazie al ben più tollerante Alessandro VIII, fu demolito nel 1697, per ordine di Innocenzo XII (cfr. Gloria Staffieri, *Introduzione* a Id., *Colligate Fragmenta. La vita musicale romana negli 'Avvisi Marescotti' [1683-1707]*, Lucca, LIM, 1990, p. 27).

<sup>374</sup> Cfr. Lowell Lindgren, *Il dramma musicale a Roma durante la carriera di Alessandro Scarlatti (1660-1725)*, in *Le Muse galanti. La musica a Roma nel Settecento*, a cura di Bruno Cagli, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985, p. 36; Id., *Rome. The Baroque. (b) 1670-1730*, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. XXI, pp. 626-629. I promotori di spettacolo innalzarono teatri anche fuori città; si pensi a Ariccia, dove gli Accademici Sffaccendati promossero l'opera tra il 1672 e il 1673 (cfr. *ivi*, p. 626).

grazie all'iniziativa dei cardinali Benedetto Pamphili<sup>375</sup> e Pietro Ottoboni, delle famiglie Orsini, Ruspoli, Rospigliosi, Chigi, Borghese,<sup>376</sup> della regina Cristina di Svezia (1626-1689), delle corti diplomatiche e dei cenacoli alto-borghesi (oltreché dei collegi e degli oratori delle varie chiese cittadine), che lo spettacolo a Roma conobbe una fiorente stagione in età barocca. Una rete tentacolare e vivacissima fatta di personalità illuminate e artisti geniali, di scambi e rivalità, di sperimentazione e officine di pensiero. Né si dimentichi che, proprio a Roma, nel 1690, fu fondata l'influente accademia dell'Arcadia, vocata, come si sa, alla regolamentazione della letteratura in ogni sua declinazione, compresa quella drammaturgica.

Fu, insomma, in questo circuito di grande fermento culturale che Ricci si affacciava, con la ricettività propria della giovane età, reduce dalle stimolanti esperienze emiliane. Un *milieu* socialmente distinto, al quale il pittore accedeva dall'ingresso principale, grazie alla raccomandazione farnesiana. Senza dubbio, il nume tutelare di Ranuccio fu decisivo nel far ottenere a Sebastiano le chiavi del bel mondo romano, di cui facevano parte, si è detto, gli stessi Colonna. Questi ultimi, è noto, possedevano un teatro privato nel proprio palazzo domestico ai santissimi Apostoli, attivo da oltre tre decenni.<sup>377</sup> Tale teatro, voluto dal conestabile Lorenzo Onofrio Colonna (1637-1689),<sup>378</sup> era diventato permanente almeno dal 1682,<sup>379</sup> su progetto dell'architetto Carlo Fontana.<sup>380</sup> Su quel palcoscenico furono date soprattutto opere in musica, di produzione veneziana<sup>381</sup> o viennese, e spettacoli eroici

---

<sup>375</sup> Benedetto Pamphili (1653-1730) iniziò a produrre su propria iniziativa opere in musica fin dal 1677. La costruzione di un teatro domestico strutturato nel suo palazzo, ad opera dell'architetto Carlo Fontana, risale al 1684 (cfr. Tamburini, *Da alcuni inventari*, cit., p. 641).

<sup>376</sup> Cfr. Fabrizio Della Seta, *I Borghese (1691-1731). La musica di una generazione*, in «Note d'archivio per la storia musicale», 1, 1983, pp. 139-208.

<sup>377</sup> Cfr. Tamburini, *Da alcuni inventari*, cit., pp. 630-631. Il teatro fu inaugurato il 3 gennaio 1682 (cfr. Tamburini, *Due teatri per il principe*, cit., p. 11). Quello del palazzo dei santissimi Apostoli non era il solo teatro dei Colonna. Essi avevano adibito un salone per lo spettacolo nel palazzo di Borgo, l'attuale Giraud-Torlonia. Il repertorio di tale sala era specializzato in opere in musica e perfino in *performances* di burattini. L'attività dei Colonna presso quel teatro ebbe fine nel 1669, quando la famiglia lo affittò a Cristina di Svezia (cfr. *ivi*, pp. 622, 625-631).

<sup>378</sup> Su Lorenzo Onofrio Colonna cfr. in partic. Gino Benzoni, *Colonna, Lorenzo Onofrio*, in *DBI*, vol. XXVII (1982), pp. 352-361, anche on-line; Tamburini, *Due teatri per il principe*, cit. Non dimentichiamo che, nel 1661, Lorenzo Onofrio aveva sposato Maria Mancini, nipote del Mazzarino, brillante dama francese amante del teatro (cfr. Tamburini, *Da alcuni inventari*, cit., p. 624).

<sup>379</sup> Cfr. Tamburini, *Da alcuni inventari*, cit., p. 641.

<sup>380</sup> Cfr. *ivi*, p. 617. Come noto, Carlo Fontana fu anche l'architetto del Tordinona.

<sup>381</sup> È documentato che Lorenzo Onofrio si fece spedire da Venezia delle commedie in musica (1682). Inoltre, il gusto veneziano per le interpolazioni comiche accomuna la produzione di drammi seri patrocinata dal Colonna (cfr. *ivi*, p. 636).

di tradizione spagnola.<sup>382</sup> Negli anni Ottanta, ispiratore del repertorio di quel teatro fu il nuovo ambasciatore di Spagna Luigi Francesco de la Cerda (1660-1711), dal 1691 duca di Medina Celi.<sup>383</sup> Lorenzo Onofrio si era legato all'ambasciatore dopo il matrimonio del primogenito Filippo con la sorella di lui, Lorenza de la Cerda di Aragona (1666-1697).<sup>384</sup> Dopo la morte del conestabile (1689), il figlio Filippo Alessandro Colonna (1663-1714) aveva proseguito la politica teatrale del padre,<sup>385</sup> basata sempre più sul sodalizio con il de la Cerda.<sup>386</sup>

Fu il nuovo conestabile e principe di Paliano Filippo a incaricare il bellunese di almeno due commissioni pittoriche prima del dicembre 1682, come si apprende dalla citata lettera di La Teulière. È verosimile ipotizzare che i diretti contatti del nostro pittore con il mecenate di casa Colonna si fossero ben presto allargati a un più vasto bacino di interessi condivisi, inclusa l'opera in musica. Si sa, per esempio, che nella cerchia del principe gravitava Silvio Stampiglia (1664-1725),<sup>387</sup> futuro amico di Sebastiano. Non è improbabile che fosse proprio grazie alla comune frequentazione dell'elegante dimora dei santissimi Apostoli che il pittore e il librettista poterono approfondire la reciproca conoscenza.

D'altronde, l'inserimento di Ricci nel tessuto di questa *élite* raffinata, amante della cultura e della musica, dové spalancargli le porte di un altro prestigioso palazzo, quello della Cancelleria, residenza d'ufficio del cardinale e vice cancelliere di santa romana Chiesa Pietro Ottoboni.<sup>388</sup> Era quest'ultimo il più attivo promotore

---

<sup>382</sup> Cfr. *ivi*, pp. 638-639.

<sup>383</sup> Cfr. *ivi*, p. 637; Staffieri, *Introduzione*, cit., p. 24 e n. 42; Lowell Lindgren, *I Trionfi di Camilla*, in «Studi musicali», 6, 1977, p. 90.

<sup>384</sup> Cfr. Staffieri, *Introduzione*, cit., p. 24 e n. 42.

<sup>385</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>386</sup> Con la morte di Lorenzo Onofrio, il teatro di palazzo non fu più luogo privilegiato di spettacolo (cfr. Tamburini, *Da alcuni inventari*, cit., p. 660). Negli anni della permanenza di Ricci a Roma, nel teatro ai santissimi Apostoli, furono date, in particolare, due serenate: *La nemica d'amore fatta amante* (1693) e *La costanza non gradita nel doppio Amore d'Aminta* (1694), entrambe su libretto di Silvio Stampiglia e musica di Giovanni Bononcini (cfr. *ivi*, p. 638).

<sup>387</sup> Cfr. n. precedente.

<sup>388</sup> Il veneziano Pietro Ottoboni (1667-1740) era figlio di Antonio, procuratore di san Marco nella Serenissima. Sulla figura del cardinale Ottoboni cfr. Francis Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca* (1966), Firenze, Sansoni, 1985<sup>2</sup>, pp. 260-263; Mercedes Viale Ferrero, *Antonio e Pietro Ottoboni*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1978, vol. I, pp. 271-294; Flavia Matitti, *Il cardinale Pietro Ottoboni mecenate delle arti. Cronache e documenti (1689-1740)*, in «Storia dell'arte», 84, 1995, pp. 156-243. Vd. inoltre: Stefano La Via, *L'ambiente musicale ottoboniano. Il 'Mondo novo' e la 'Computisteria Ottoboni' a confronto*, in Giancarlo Rostirolla, *Il 'Mondo novo' musicale di Pier Leone Ghezzi*, Milano, Skira, 2001, pp. 53-75. Il palazzo della Cancelleria apparteneva alla Camera Apostolica (cfr. Matitti, *Il cardinale Pietro Ottoboni*, cit., p. 156).

delle arti che la Roma di questi anni conobbe. Personalità eclettica, ampiamente nota agli studi, il veneziano Ottoboni spese una fortuna per finanziare accademie musicali e spettacoli cui prese parte in prima persona. I suoi appartamenti furono un crocevia di letterati, pittori, musicisti, cantanti:<sup>389</sup> in oltre mezzo secolo, dall'ultimo decennio del Seicento al 28 febbraio 1740 (data di morte del cardinale), costui avvicinò la più variegata fauna artistica domiciliata in città o di passaggio nell'Urbe, immortalata con ironico puntiglio nei taccuini dell'amico caricaturista Pier Leone Ghezzi.<sup>390</sup>

Eletto ventiduenne al soglio cardinalizio, nel novembre del 1689,<sup>391</sup> per merito del prozio (il nuovo papa Alessandro VIII),<sup>392</sup> Ottoboni si era dedicato dal primo momento alla passione per il teatro e la musica, raccogliendo il testimone della defunta Cristina di Svezia (spirata nel 1689).<sup>393</sup> Il suo diretto impegno nel mondo dello spettacolo emerge dallo spoglio dei libretti e dalla consultazione delle cronache coeve (con l'integrazione, specie per i decenni del nuovo secolo, delle dettagliate didascalie delle caricature ghezziene). Egli si distinse, in questi anni, come librettista<sup>394</sup> e arrangiatore di musiche per opere, oratori, drammi pastorali.<sup>395</sup> Nella

<sup>389</sup> Tra gli artisti entrati sotto la protezione di Ottoboni, spiccano i nomi del compositore Alessandro Scarlatti, del musicista Arcangelo Corelli e dell'architetto-scenografo Filippo Juvarra (cfr. Mercedes Viale Ferrero, *Antonio e Pietro Ottoboni*, cit., pp. 271-272).

<sup>390</sup> Nel bel mondo romano, si aggirava un giovanissimo Pier (o Pietro) Leone Ghezzi (1674-1755). Costui iniziava in quegli anni a imprimere sui suoi taccuini le caricature di quanti frequentavano i palazzi capitolini e gli alti ambienti prelatizi, alla maniera di Gian Lorenzo Bernini e Pier Francesco Mola. La più antica caricatura ghezziiana a noi nota è datata 3 ottobre 1693 e riguarda un certo «V. D. Gradi Fiorentino Maestro in Casa del Rosso» (didascalia autografa; BAV, *Codici Ottoboniani Latini*, 3112, n. 75; in Dorati da Empoli, *Pier Leone Ghezzi*, cit., p. 175). Non è improbabile che, frequentando lo stesso *milieu*, il caricaturista possa aver conosciuto Sebastiano Ricci in questi anni. Nondimeno, il ritratto caricaturale che l'artista di origine marchigiana fece del pittore bellunese è databile a un periodo successivo, essendo l'imitazione di uno schizzo di Marco Ricci (fig.1), a sua volta emulato da Zanetti (fig. 2; cfr. n. 4). Del resto, che il disegno ghezziiano sia posteriore lo si può desumere sia dal tratto già maturo dell'artista, sia dall'età avanzata del soggetto raffigurato (chiaramente percepibile, nonostante Sebastiano sia di spalle; cfr. Croft-Murray, *Consul Smith's Album of Caricatures*, cit., p. 157).

<sup>391</sup> Pietro Ottoboni fu designato cardinale il 7 novembre, mentre il 14 dello stesso mese fu nominato vice cancelliere di santa romana Chiesa (in quanto tale, ottenne il diritto di dimorare nel palazzo della Cancelleria; cfr. Matitti, *Il cardinale Pietro Ottoboni*, cit., p. 157).

<sup>392</sup> Cfr. Viale Ferrero, *Antonio e Pietro Ottoboni*, cit., p. 271; Fabrizio Della Seta, *Le nozze del Tebro coll'Adria. Musicisti e pubblico tra Roma e Venezia*, in *L'invenzione del gusto. Corelli e Vivaldi. Mutazioni culturali, a Roma e Venezia, nel periodo post-barocco*, a cura di Giovanni Morelli, Milano, Ricordi, 1982, p. 144. Il pontificato dell'omonimo prozio, Pietro Ottoboni *senior*, iniziato il 6 ottobre 1689, ebbe termine il 1° febbraio 1691.

<sup>393</sup> Cfr. Viale Ferrero, *Antonio e Pietro Ottoboni*, cit., p. 273.

<sup>394</sup> Ottoboni fu un mediocre librettista (cfr. *ibidem*).

<sup>395</sup> Nei suoi primi libretti, Pietro Ottoboni si ispirò agli ideali arcadici: così in *Statira* (musica di Scarlatti, 1690), di soggetto eroico; ne *Il martirio di S. Eustachio* (musica di Flavio Carlo Lanciani, 1690), dramma scenico in tre atti su modello oratoriale; e ne *L'amore eroico fra pastori* (di Carlo Francesco Cesarini, Giovanni Lorenzo Lulier e Giovanni Bononcini, 1696), di genere pastorale.

cerchia degli artisti che il cardinale riuscì ad attrarre intorno a sé, spiccano i nomi di Alessandro Scarlatti (con cui egli avviò un proficuo sodalizio) e di Arcangelo Corelli (1653-1713), musicista tenuto a servizio permanente dal 1690 fino alla di lui morte (l'8 gennaio 1713).<sup>396</sup>

Nel 1690 si ha la prima notizia di un teatro della Cancelleria, costruito in uno spazio ricavato tra il secondo e il terzo piano nell'ala est del palazzo,<sup>397</sup> «riparato e ristrutturato nel corso di quell'anno [...] e negli anni successivi»,<sup>398</sup> chiamato «teatro Novo de Burattini».<sup>399</sup> Qui, il cardinale fece replicare la sua *Statira*, già data al Tordinona,<sup>400</sup> nonché allestì il dramma sacro *Il martirio di S. Eustachio*, da lui stesso scritto su musica di Flavio Carlo Lanciani (1661-1706). Ma Ottoboni fu ben presto costretto a smantellare quel teatro, per volontà del nuovo papa Innocenzo XII (eletto il 12 luglio 1691), secondo il quale «i Teatri non sono da ecclesiastici».<sup>401</sup> Non per questo, tuttavia, il prelado si diede per vinto: continuò, anzi, a promuovere e scrivere libretti d'opera per le sale pubbliche romane. Non solo: «altri teatri vennero temporaneamente allestiti in particolari occasioni in altri luoghi della Cancelleria».<sup>402</sup>

Ottoboni commissionò inoltre l'allestimento romano de *La clemenza di Salomone* (poesia di Frigimelica Roberti, musica del Pollarolo *senior*), una opera riformata prodotta nella nativa Venezia.

<sup>396</sup> Ecco quanto si legge nel testamento di Corelli: «Al Sig.r Cardinale Ottoboni Padrone lasio un quadro a sua elettione, e lo prego a farmi sepolire dove a lui più piacerà» (cit. in Mario Rinaldi, *Arcangelo Corelli*, Milano, Curci, 1953, p. 449). Corelli era stato a sua volta un 'protetto' del prozio di Pietro, papa Alessandro VIII: a quest'ultimo il compositore aveva dedicato il quarto libro delle sue *Sonate a tre* (cfr. Viale Ferrero, *Antonio e Pietro Ottoboni*, cit., p. 271).

<sup>397</sup> Cfr. Maria Letizia Volpicelli, *Il teatro del cardinale Ottoboni al Palazzo della Cancelleria*, in *Il teatro a Roma nel Settecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989, vol. II, p. 682.

<sup>398</sup> *Ibidem*.

<sup>399</sup> BAV, *Computisteria Ottoboni*, 30, 'Giustificazioni del libro maestro A. computista Gabellotti', c. n. n., Roma, 11 aprile [1694], in *ivi*, p. 704. La prima notizia certa sull'allestimento di spettacoli di burattini risale al 23 ottobre 1694 (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale [d'ora in poi BNCR], *Vittorio Emanuele*, 'Avvisi Marescotti', 788, c. 559v., in Staffieri, *Colligite Fragmenta*, cit., p. 118). Tale genere spettacolare fu coltivato anche successivamente: si legge in un «Avviso» di Roma del 15 gennaio 1695: «Hieri sera il Card[inal]e Ottoboni fece fare la sua Comedia in Musica da Popazzi» (BAV, *Codici Ottoboniani Latini*, 3359, 'Avvisi di Roma', 15 gennaio 1695, in Volpicelli, *Il teatro del cardinale Ottoboni*, cit., p. 706). Da quella data, le notizie su questo tipo di spettacoli si riproposero regolarmente (cfr. Volpicelli, *Il teatro del cardinale Ottoboni*, cit., pp. 683-684). Nondimeno, non è improbabile che spettacoli di burattini fossero dati fin dal 1690; il che potrebbe spiegare le continue modifiche strutturali cui fu sottoposto il teatro della Cancelleria (cfr. *ivi*, p. 684).

<sup>400</sup> *La Statira*, Roma, Buagni, 1690, 68 pp. (cfr. Sartori, *I libretti*, cit., vol. V [1992], p. 275, n. 22595; vd. anche Viale Ferrero, *Antonio e Pietro Ottoboni*, cit., pp. 272-273).

<sup>401</sup> BAV, *Codici Ottoboniani Latini*, 3279, c. 218r. (in Volpicelli, *Il teatro del cardinale Ottoboni*, cit., p. 699). Come noto, dopo il biennio 1697-1698, il pontefice Innocenzo XII *alias* Antonio Pignatelli vietò gli spettacoli pubblici e osteggiò duramente le recite nei teatri 'domestici' (cfr. Viale Ferrero, *Antonio e Pietro Ottoboni*, cit., pp. 274-275). Il teatro della Cancelleria poté essere riaperto solo nel 1710, completamente rinnovato da Filippo Juvarra (cfr. *ivi*, pp. 275-281).

<sup>402</sup> Volpicelli, *Il teatro del cardinale Ottoboni*, cit., p. 683.

Si sa, ad esempio, di spazi predisposti per l'esecuzione di oratori in un'altra stanza del palazzo<sup>403</sup> o nel giardino.<sup>404</sup>

Francis Haskell afferma che Ottoboni commissionò a Ricci «qualche lavoro» pittorico, anche se lo studioso non specifica quale.<sup>405</sup> È indicativo, tuttavia, che lo stesso pittore avesse eseguito una *Europa* per il suo protetto, il favorito Corelli,<sup>406</sup> quest'ultimo pure appassionato di collezionismo d'arte. I rapporti tra Ricci e il cardinale non sono stati sufficientemente indagati, quando non risultano del tutto trascurati, perfino nelle più recenti monografie riccesche. Eppure essi dovettero essere ben saldi, se proprio al conterraneo prelado Sebastiano Ricci dedicava il libretto della seconda delle due opere in musica prodotte per la stagione del 1694 al teatro Pace.

Si deve a Amalia Barigozzi Brini (1969)<sup>407</sup> il merito di aver condotto per prima l'attenzione della critica su due documenti che attestano una attiva militanza teatrale del pittore bellunese, a Roma, a questa altezza cronologica: una coppia di libretti – gli unici firmati da Ricci nel corso della sua discontinua carriera teatrale – entrambi destinati al carnevale<sup>408</sup> di un piccolo teatro romano. Una traccia isolata, apparentemente senza riferimenti, in realtà chiaramente riconducibile al contesto che si è tentato faticosamente di ricostruire (previa la necessità di ulteriori indagini, che ci riserviamo per il futuro).

Stiamo ai fatti. Nel 1694, al teatro Pace di Roma furono dati due allestimenti d'opera: *Il Roderico*, su libretto anonimo, messo in musica da Francesco Gasparini;<sup>409</sup> e *L'Orfeo*, poesia di Aurelio Aureli, musica di Bernardo Sabadini.<sup>410</sup> I

<sup>403</sup> Nel dicembre del 1690, il cardinale aveva «fatto inalzare in una delle sale della Cancelleria un nobilissimo teatro per l'Accademia di Musica [...]». La notizia è tratta dagli «Avvisi» di Roma, in BAV, *Codici Ottoboniani Latini*, 3356, c. 26r., Roma, 9 dicembre 1690 (cit. in *ivi*, p. 683 e n. 16).

<sup>404</sup> Cfr. Volpicelli, *Il teatro del cardinale Ottoboni*, cit., p. 683.

<sup>405</sup> Francis Haskell, *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiane nell'età barocca* (1963), Torino, Allemandi, 2000<sup>3</sup>, p. 177. Del resto «le cronache per lo più tacciono o riferiscono in maniera approssimativa le notizie relative ad acquisti o commissioni di opere d'arte fatti dal cardinale a titolo privato; solo nei casi in cui tali acquisti o commissioni comportano un interesse pubblico (donazioni, restauri di chiese, apparati effimeri, ecc.) li troviamo menzionati» (Matitti, *Il cardinale Pietro Ottoboni*, cit., p. 157).

<sup>406</sup> L'inventario dei dipinti di Arcangelo Corelli è pubblicato in Alberto Cametti, *Arcangelo Corelli: i suoi quadri e i suoi violini*, in «Roma», 9, 1927, pp. 412-423.

<sup>407</sup> Cfr. Barigozzi Brini, *Una partecipazione di Sebastiano Ricci*, cit.

<sup>408</sup> A Roma, il carnevale era l'unica stagione destinata agli spettacoli pubblici.

<sup>409</sup> *Il Roderico*, Roma, Buagni, 1694, 60 pp. (consultato nella copia conservata in BNCR, 35 9.K.23.4; cfr. Sartori, *I libretti*, cit., vol. V [1992], p. 62, n. 20080; Saverio Franchi, *Le impressioni sceniche: dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti*

libretti, entrambi stampati presso l'editore Francesco Buagni, presentano ciascuno un proprio dedicatario, secondo la consuetudine dell'epoca. Al cardinale Ottoboni è dedicato *l'Orfeo*; a Flaminia Pamphili Pallavicini, principessa di Civitella, *Il Roderico*. E qui si fanno più fitti i collegamenti con la nobiltà capitolina finora descritta. È noto che la nobildonna Flaminia aveva sposato in seconde nozze il principe Niccolò Francesco Pallavicino. Quest'ultimo era un accanito collezionista d'arte. Non è improbabile che Ricci avesse ricevuto commissioni pittoriche dallo stesso principe di Civitella: la dedica del libretto, dai toni adulatori (come consuetudine voleva), sarebbe un inequivocabile tributo di riconoscenza verso il probabile mecenate.

Ma entriamo nel merito delle dediche. *L'incipit* del brano prefatorio relativo alla prima opera della stagione al Pace, *Il Roderico*, è rivelatorio quanto enigmatico:

Il cimento, in cui vede V. Eccellenza il nostro pennello, e le nostre fatiche, per dar al Pubblico questa Scenica ricreazione, non fù elezione della nostra volontà, mà Provocazione precisa d'uno Spirito straniero, che caldo per non sò qual rispetto ci toccò le corde dell'Amicizia, e ci pose nel Ballo; Mà chi dovea cò lumi maestri del suo intendimento precorrerci per guida, né men ci seguita da lungi per osservar i passi del nostro camino.<sup>411</sup>

In calce, la firma: «Bastiano Ricci e compagni».<sup>412</sup> Una formula adoperata anche per la dedica alla seconda opera stagionale, *L'Orfeo*, di cui trascrivo parte della 'Protesta':

Mà l'istessa sorte, ch'ebbero i natali delle parti della Poetica, e della Melodia, incontra ancor'oggi quest'opera nell'Apparato, perché essendo stata destinata congiuntamente colla prima, intitolata *il Roderico*, à soddisfar il nostro impegno, è convenuto al nostro Signor Francesco Bibbiena, che gode l'onore di servir la medesima Altezza, fornire il Teatro delle Scene necessarie in grandissima angustia di tempo, e perder nella strettezza del sito il merito di una perfetta operazione.<sup>413</sup>

Brani allusivi, che indiziano un complicato retroscena di relazioni di personaggi e di interessi di parte. Che ruolo ebbe, in tale intreccio, Sebastiano Ricci? Chi si

*per musica dal 1579 al 1800*, ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con Orietta Sartori, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1994, p. 425, n. 97).

<sup>410</sup> *L'Orfeo*, Roma, Buagni, 1694, 70 pp. (consultato nella copia conservata in BNCR, 34 I.F.37.4; cfr. Sartori, *I libretti*, cit., vol. IV [1991], pp. 321-322, n. 17409; Franchi, *Le impressioni sceniche*, cit., p. 425, n. 99).

<sup>411</sup> *Il Roderico*, cit., p. 3. Per la dedica integrale cfr. doc. 2.

<sup>412</sup> *Ivi*, p. 4.

<sup>413</sup> *L'Orfeo*, cit., p. 6. Per la 'Protesta' integrale cfr. doc. 3.

nascondeva dietro l'identità del misterioso «Spirito straniero» che lo «pose nel Ballo», toccandogli «le corde dell'Amicizia»? E chi avrebbe dovuto guidarlo, «cò lumi maestri del suo intendimento», ma disattese alla parola data? Domande a cui tenteremo di dare una risposta, anche se non tutti i nodi potranno essere sciolti in maniera definitiva.

#### 4. Lo «straniero» Giuseppe Calvi

Abbiamo già avuto modo di introdurre, nel corso di questa trattazione, la figura di Giovanni Calvi, detto il Giuseppino.<sup>414</sup> Era costui segretario di gabinetto di Ranuccio II Farnese. Lo stesso duca l'aveva nominato sovrintendente e impresario del nuovo teatro Ducale di Piacenza (1687),<sup>415</sup> e, verosimilmente, analogo ruolo egli rivestì per il Ducale di Parma.<sup>416</sup> Calvi fu anche arrangiatore di libretti: tale risulta nell'*Olimpia*

<sup>414</sup> Cfr. p. 39.

<sup>415</sup> Cfr. Cirillo-Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., pp. 157-160.

<sup>416</sup> Giovanni Calvi avrebbe tratto i «relativi profitti» delle produzioni operistiche dei teatri farnesiani (cfr. Cirillo-Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., pp. 157-160). I teatri farnesiani, esemplati su modello veneziano, aspiravano a imporsi quali vere e proprie imprese commerciali. Di seguito, in ordine alfabetico, l'elenco delle produzioni operistiche di cui Calvi fu impresario: *Amor spesso inganna*, poesia di Aureli, musica di Sabadini, Ducale di Piacenza, 1689 (cfr. Sartori, *I libretti*, vol. I [1990], p. 153, n. 1466); *Circe abbandonata da Ulisse*, poesia di Aureli, musica di Sabadini, Ducale di Piacenza, 1692 (cfr. *ivi*, vol. II [1990], p. 130, n. 5645); *Ciro riconosciuto*, poesia e musica anonime, Ducale di Piacenza, 1686 (cfr. *ivi*, vol. II [1990], p. 135, n. 5690); *Demetrio tiranno*, poesia di Aureli, musica di Sabadini, scene di Ferdinando Galli Bibiena, balli di Federico Crivelli, Ducale di Piacenza, 1694 (cfr. *ivi*, vol. II [1990], p. 315, n. 7455); *Didio Giuliano*, poesia di Lotti, musica di Sabadini, scene di Ferdinando Galli Bibiena, Ducale di Piacenza, 1687 (cfr. *ivi*, vol. II [1990], p. 345, n. 7723); *Dionisio siracusano*, poesia di Antonio Salvi, musica di Giacomo Antonio Perti, scene di Ferdinando Galli Bibiena, abiti di Gasparo Torelli, balli di Federico Crivelli, Ducale di Parma, 1689 (cfr. *ivi*, vol. II [1990], p. 367, n. 7931); *L'Ercole trionfante*, poesia di Aureli, musica di Sabadini, scene di Ferdinando Galli Bibiena, abiti di Gasparo Torelli, balli di Federico Crivelli, Ducale di Piacenza, 1688 (cfr. *ivi*, vol. III [1991], pp. 46-47, n. 9072); *Il Massimino*, poesia di Aureli, musica di Sabadini, scene di Ferdinando Galli Bibiena, abiti di Gasparo Torelli, balli di Federico Crivelli, Ducale di Parma, 1692 (cfr. *ivi*, vol. IV [1991], p. 93, n. 15085); *Olimpia placata*, poesia di Aureli, musica di Sabadini, scene di Stefano Lolli (ingegnere); scene di Ferdinando Galli Bibiena (pittore), abiti di Gasparo Torelli, balli di Federico Crivelli, Ducale di Parma, 1687 (cfr. *ivi*, vol. IV [1991], pp. 274-275, n. 16925); *La pace fra' Tolomeo e Seleuco*, poesia di Aureli, musica di Sabadini, scene di Ferdinando Galli Bibiena, abiti di Gasparo Torelli, balli di Federico Crivelli, Ducale di Piacenza, 1691 (*ivi*, vol. IV, 1991, pp. 344-345, n. 17664); *Pompeo continente*, poesia di Aureli, musica di Sabadini, scene di Ferdinando Galli Bibiena e Antonio Mauro, abiti di Gasparo Torelli, balli di Federico Crivelli, Ducale di Piacenza, 1690 (cfr. *ivi*, vol. IV [1991], p. 451, n. 18949); *Talestri innamorata d'Alessandro Magno*, poesia di Aureli, musica di Sabadini, scene di Ferdinando Galli Bibiena, abiti di Gasparo Torelli, Ducale di Piacenza, 1693 (cfr. *ivi*, vol. V [1992], p. 292, n. 22780); *Teodora clemente*, poesia di Aureli, musica di Sabadini, scene di Ferdinando Galli Bibiena, abiti di Gasparo Torelli, balli di Federico Crivelli, Ducale di Piacenza, 1689 (cfr. Sartori, vol. V [1992], p. 315, n. 23028); *Il Vespesiano* (sic!), poesia di Aureli (da Cesare Coradi), musica di Sabadini, scene di

*placata*, opera messa in scena nel teatro parmense nel 1688.<sup>417</sup> La sua professione originaria era però quella di cantante: come musico, prima ancora che come segretario, il Giuseppino risulta a stipendio nei registri farnesiani dal 12 maggio 1679 fino al termine del 1692.<sup>418</sup>

Si è anche accennato al fatto che Calvi ebbe una relazione con Maddalena Vandermer, prima che questa diventasse seconda moglie di Sebastiano Ricci.<sup>419</sup> Secondo Temanza, la Vandermer sarebbe stata «donna di piacere» di Ranuccio.<sup>420</sup> È stato da tempo dimostrato che amante della donna non fu il duca, ma piuttosto il suo futuro segretario, vero e proprio filibustiere.<sup>421</sup> Dell'avventurosa *liaison* tra i due spasimanti dà conto il viaggiatore Casimir Freschot, già ricordato come cronista dei festeggiamenti farnesiani del 1690.<sup>422</sup>

Stando a questa fonte coeva,<sup>423</sup> la storia tra la «fille de Joye»<sup>424</sup> *Madelon* e il musico Calvi, figlio di un povero sarto pavese,<sup>425</sup> sarebbe iniziata a Venezia,<sup>426</sup> dove

Ferdinando Galli Bibiena, abiti di Gasparo Torelli, balli di Federico Crivelli, Ducale di Parma, 1689 (cfr. *ivi*, vol. V [1992], p. 471, n. 24725); *Zenone il tiranno*, poesia di Lotti, musica di Sabadini, scene di Ferdinando Galli Bibiena, balli di Federico Crivelli, Ducale di Piacenza, 1687 (cfr. *ivi*, vol. V [1992], p. 535, n. 25368).

<sup>417</sup> Si rilegga la n. 292.

<sup>418</sup> Cfr. Cirillo-Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., p. 160. Cfr. inoltre Balestrieri, *Feste e spettacoli*, cit., pp. 115-116; e Roberto Lasagni, *Calvi Giuseppe*, in Id., *Dizionario Biografico dei parmigiani*, Parma, PPS, 1999, vol. I, p. 804. Calvi fu Altegonda in *Amalasona in Italia*, poesia di Alessandro Guidi, musica di Giovanni Battista Policci (cfr. Sartori, *I libretti*, cit., vol. I [1990], p. 103, n. 979) e *Amore riconciliato con Venere* (cfr. *ivi*, vol. I [1990], pp. 181-182, n. 1728). A Venezia, Calvi aveva interpretato Lisimaco in *Lisimaco riamato da Alessandro*, poesia di Aureli (da Giacomo Sinibaldi), musica di Giovanni Legrenzi, di scena nel 1682 al teatro di san Salvador a Venezia (cfr. *ivi*, vol. IV [1991], pp. 20-21, n. 14302).

<sup>419</sup> Vd. qui p. 26.

<sup>420</sup> Temanza, *Zibaldon*, cit., p. 87.

<sup>421</sup> Cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 19. Del resto, se l'affermazione di Temanza rispondesse al vero, risulterebbero ben poco plausibili i rapporti tra la donna, il musico Giuseppe Calvi e il duca Ranuccio II Farnese descritti da Freschot e qui ricostruiti.

<sup>422</sup> Cfr. Freschot, *État ancien et moderne*, cit.

<sup>423</sup> La fonte pare attendibile. Non solo perché, come vedremo, la storia è in parte confortata da documenti d'archivio (vd. n. 440). Ma anche per il fatto che la vicenda narrata trova conferma nelle *Memorie* di Pietro Antonio Barbieri: *Memorie di diversi pittori*, ms., Bologna, Archiginnasio, c. 1710 (cit. in Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 47, n. 75). Il Barbieri è definito da Pellegrino Antonio Orlandi «scholare di Batista Ricci» (*Abecedario Pittorico [...] in questa edizione corretto e notabilmente di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarienti*, Venezia, Pasquali, 1753, p. 62).

<sup>424</sup> Freschot, *État ancien et moderne*, cit., p. 492.

<sup>425</sup> Cfr. *ivi*, p. 501.

<sup>426</sup> Freschot non fornisce le coordinate cronologiche dell'episodio. Secondo la ricostruzione di Giovanni Cirillo e Giuseppe Godi, l'episodio avrebbe avuto luogo prima del 1680, quando Calvi risulta a stipendio nei registri farnesiani come cantante (cfr. *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., p. 160).

quest'ultimo era di scena in un teatro d'opera imprecisato.<sup>427</sup> Freschot racconta che, durante una sera di recita, Maddalena e una coinquilina di palco, una certa «courtisane»<sup>428</sup> di nome Lucietta, entrambe folgorate dalla «vivacità»<sup>429</sup> di quel cantante, si erano precipitate a fargli visita dopo l'esibizione, contendendoselo avidamente, ciascuna con la promessa di ricchi regali.<sup>430</sup> Calvi lì per lì aveva fatto il prezioso, non dandola vinta a nessuna delle due, ma raccogliendo a piene mani i lauti omaggi che le donne gli dispensarono regolarmente fino all'ultimo giorno di carnevale.<sup>431</sup> Al termine del ciclo delle recite, siccome il cantante non aveva ancora deciso a quale ammiratrice cedere, Maddalena si giocò l'ultima carta, promettendo di intestargli tutti i beni da lei posseduti. Il venale virtuoso non se lo fece ripetere due volte, e scelse.<sup>432</sup>

Secondo lo stesso cronista, dopo qualche giorno i due novelli amanti sarebbero partiti da Venezia, lasciandosi alle spalle il chiacchiericcio che la loro urticante vicenda aveva suscitato.<sup>433</sup> A Milano, dove si trasferirono, Calvi non era riuscito a trovare scritture teatrali per la stagione. Per questo motivo, i due avevano deciso di rientrare in Laguna, passando prima per Parma, dove si stabilirono.<sup>434</sup> Ranuccio II aveva infatti acconsentito a prendere con sé a palazzo musico e amante, stipendiando Calvi come cantante (1679) e 'ricoprendolo d'oro'.<sup>435</sup> Da quel momento, per il Giuseppino era iniziata una folgorante carriera di cortigiano, culminata con la nomina a maggiordomo (circa nel 1683)<sup>436</sup> e con i successivi incarichi di dirigente teatrale (1687).<sup>437</sup> Ma l'idillio ben presto si era incrinato: lo stato della sua «alliance extravagante»<sup>438</sup> con Maddalena non avrebbe potuto durare a lungo, data

---

<sup>427</sup> Casimir Freschot annota semplicemente che «Gioseppino chantoit à l'Opera» (*État ancien et moderne*, cit., p. 492). Il teatro in questione potrebbe essere il san Salvador, e l'opera incriminata *Lisimaco riamato da Alessandro* (in cui Giuseppe Calvi faceva da primo uomo nel ruolo eponimo di Lisimaco; cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., pp. 153-154; e vd. n. precedente). Se così fosse, l'aneddoto riferito da Freschot avrebbe un'esatta collocazione cronologica: l'opera debuttò il 23 gennaio 1682 (cfr. *ivi*, p. 153), mentre l'ultimo giorno di carnevale quell'anno cadeva il 10 febbraio (cfr. *ivi*, p. 654).

<sup>428</sup> Freschot, *État ancien et moderne*, cit., p. 493.

<sup>429</sup> *Ibidem*.

<sup>430</sup> Cfr. *ivi*, pp. 492-494.

<sup>431</sup> Cfr. *ivi*, pp. 494-495.

<sup>432</sup> Cfr. *ivi*, pp. 495-496.

<sup>433</sup> Cfr. *ivi*, p. 496.

<sup>434</sup> Cfr. *ivi*, pp. 497-498.

<sup>435</sup> Cfr. *ivi*, p. 499.

<sup>436</sup> Cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 47, n. 75.

<sup>437</sup> Vd. quanto si è scritto all'inizio di questo paragrafo.

<sup>438</sup> Freschot, *État ancien et moderne*, cit., p. 498.

l'irregolarità di questa relazione, motivata dalla critica con l'assenza del matrimonio<sup>439</sup> (come vedremo, tale spiegazione è inesatta). Così, dopo alcuni anni di quella scandalosa convivenza, la donna fu invitata a chiudersi in convento, continuando a ricevere una pensione elargita dal duca in persona. Si trattava, per la precisione, del monastero delle Convertite di Piacenza, dove – stando a un certificato vescovile della curia di quella città, rinvenuto anni fa – la Vandermer avrebbe dimorato per uno o due anni, dal marzo 1694 al marzo 1695 o 1696.<sup>440</sup>

In questa curiosa vicenda, dai risvolti a dir poco boccacceschi, la critica sembra non aver notato che Calvi era un castrato.<sup>441</sup> Freschot non lo dice esplicitamente, ma lo fa capire senza timore di equivoci, definendo la sua figura «specieuse, dont le défaut de virilité maintenoit l'embonpoint & la fraîcheur».<sup>442</sup> All'epoca, come ben noto, era pratica diffusa operare, prima della pubertà, i fanciulli canterini di belle speranze. È documentato che l'orchietomia bilaterale, riducendo la carica di testosterone,<sup>443</sup> non solo produceva alterazioni sulle corde vocali e quindi sulla voce (che non andava incontro alla 'muta'), ma determinava precise conseguenze sull'aspetto fisico dei soggetti operati. Tra gli effetti visibili dovuti al famigerato coltello del cerusico, la tendenza alla pinguedine (l'*embonpoint*, appunto), specie

---

<sup>439</sup> Cfr. Cirillo-Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., p. 157. La stessa Scarpa condivide questa interpretazione, definendo la relazione tra i due insostenibile perché non regolamentata «formalmente» (Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 19).

<sup>440</sup> Si legge nel documento: «Universis constat dominam Magdalenam Vuandermer quondam Johannis de civitate Rusches in Gallia annorum 30 circiter a mense martii 1694 usque ad mensem martii proximi praeteriti continuo commorata fuisse in monasterio Convertitarum Placentiae et per dictum tempus minime habuisse maritum» (cit. in Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 100 e n. 23; il documento è ivi trascritto senza riferimenti archivistici). Si tratta del certificato di stato libero rilasciato a Maddalena dalla curia piacentina il 30 giugno 1696; documento che attesterebbe la permanenza di Maddalena nel monastero, precisamente dal 1694 al 1696. Tuttavia, come ha dimostrato recentemente Lino Moretti, la notizia contraddice la deposizione rilasciata dalla stessa Maddalena e dall'allora marito Sebastiano Ricci alla Cancelleria patriarcale di Venezia in data 27 giugno 1697. Da quest'ultima testimonianza, si ricava che i due abitarono a Venezia dal marzo 1695, «nella parochia di S. Geremia» (ASPV, Curia Patriarcale, Sezione antica, *Matrimoniorum forensium Repertorium Librorum*, 1697, c. 367; cit. in Moretti, *Miscellanea ricesca*, cit., pp. 75-72). Lo stesso Moretti ipotizza che nella trascrizione del documento piacentino «tra 'martii' e 'proximi' sia caduto 'anni' e perciò si debba intendere marzo del 1695» (*Miscellanea ricesca*, cit., p. 76). Sia come sia, la documentazione morettiana è cruciale, in quanto contribuisce ad accreditare il resoconto di Freschot.

<sup>441</sup> Nel suo dizionario, Roberto Lasagni definisce Calvi soprano, registrando una serie di opere in cui il cantante si esibì *en travesti* (cfr. *Calvi Giuseppe*, cit., p. 804).

<sup>442</sup> Freschot, *État ancien et moderne*, cit., p. 498.

<sup>443</sup> Per un 'referto scientifico' più accurato cfr. Giuseppe Gullo, *La fabbrica degli angeli. La voce, l'aspetto fisico e la psiche dei castrati attraverso un approccio medico integrato*, in «Hortus Musicus», 3, 2002, 9, pp. 50-55; Id., *La fabbrica degli angeli (parte III). Per una iconografia scientifica del castrato*, in «Hortus Musicus», 3, 2002, 11, pp. 34-38.

negli *over* quaranta,<sup>444</sup> e la particolare levigatezza della pelle (la descritta *fraicheur*), che l'assenza di peluria e la carenza di ormoni maschili mantenevano intatta (si pensi, solo per fare un esempio, al viso 'di pesca' del quarantacinquenne Farinelli a contrasto con quello, ben più invecchiato, del 'gemello' Metastasio di soli sette anni più anziano in un celeberrimo quadro di Amigoni).<sup>445</sup> In breve, il ritratto letterario tratteggiato da Frescot corrisponde in tutto e per tutto al profilo del castrato standard (per non parlare di quell'insinuazione esplicita fatta dal cronista: «*défaut de virilité*»).<sup>446</sup>

Appurato, dunque, che il Giuseppino era un 'evirato cantore' (il diminutivo stesso del suo soprannome è indicativo), resta più facile, ai fini della ricostruzione della nostra vicenda, capire sia perché la sua relazione con Maddalena Vandermer avesse suscitato tanto scalpore, a Venezia e altrove, sia perché la loro già ricordata «*alliance extravagante*»<sup>447</sup> divenne a Parma «*insostenibile*»,<sup>448</sup> suscitando un tale imbarazzo da imporre alla donna il chiostro (e che la futura moglie di Sebastiano non fosse rapita da una improvvisa vocazione mistica lo provano, ancora una volta, le parole di Frescot, il quale racconta come in convento costei fosse veduta «*aussi gaye*»).<sup>449</sup> Anche volendo, i due amanti non avrebbero potuto 'regolarizzare' la loro situazione sentimentale, poiché la Chiesa (che in materia di castrati tenne da sempre

---

<sup>444</sup> Cfr. Gullo, *La fabbrica degli angeli (parte III)*, cit., pp. 34-35; Patrick Barbier, *Gli evirati cantori* (1989), trad. it. a cura di Andrea Buzzi, Milano, Rizzoli, 1991, pp. 18-19. Riporto, in proposito, la testimonianza del presidente Charles De Brosses: «Diventano quasi tutti grandi e grossi come capponi, coi fianchi, il sedere, le braccia, il collo tondi e paffutelli come donne» (*Viaggio in Italia*, cit., p. 585).

<sup>445</sup> Jacopo Amigoni, *Farinelli, la Castellini, Metastasio, il Pittore e un ussaretto* (1750-1752 ca.), olio su tela, cm. 172,8 x 245,1, Melbourne, National Gallery of Victoria (per un approfondimento su questo dipinto cfr. Carlo Vitali, *Tre note su Farinelli*, in Carlo Broschi Farinelli, *La solitudine amica. Lettere al conte Sicinio Pepoli*, a cura di Id. e Francesca Boris, Palermo, Sellerio, 2000, pp. 65-68).

<sup>446</sup> Frescot, *État ancien et moderne*, cit., p. 498.

<sup>447</sup> *Ibidem*.

<sup>448</sup> Cirillo-Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., p. 157.

<sup>449</sup> Frescot, *État ancien et moderne*, cit., p. 500. Oltretutto il periodo monasteriale della donna fu di breve durata; dopo due anni, Maddalena sposò Sebastiano Ricci (cfr. qui pp. 86-87).

atteggiamenti ambigui)<sup>450</sup> aveva imposto alle donne il divieto di sposare tali artificiose creature, in quanto sterili.<sup>451</sup>

Del resto, quella tra Maddalena e Calvi non era, al tempo, l'unica relazione sentimentale con castrati (e l'esistenza di una legislazione *ad hoc* lo dimostra). Numerosi, all'epoca, i pettegolezzi sull'argomento, per il quale si intrecciavano interessi morbosi.<sup>452</sup> Non altrettanti, in compenso, gli episodi documentati a suffragio delle dicerie.<sup>453</sup> La vicenda in questione è, in questo senso, esemplare. Essa testimonia l'avventura galante di una donna, una delle tante all'epoca,<sup>454</sup> vittima del potere seduttivo di un uomo 'a metà'.<sup>455</sup> Un fenomeno bizzarro, che potrà però apparire meno incomprensibile se si pensa da un lato all'*allure* che circonfonde, ancora oggi, il cantante di successo o il divo di palcoscenico,<sup>456</sup> dall'altro, all'attrazione per l'ambiguità sessuale, esaltata nell'opera tra Sei e Settecento (si pensi ai tanti ruoli *en travesti*).<sup>457</sup> D'altronde, il mistero del fascino celato in quegli interpreti artificiali, fabbricati su misura dell'estetica barocca, riesce ai nostri occhi, in parte, ancora incomprensibile.

---

<sup>450</sup> Da un lato la Chiesa condannava la castrazione, dall'altro ne era tacitamente connivente. La gran parte dei castrati 'fabbricati' in Italia era, infatti, assunta nella cappella Sistina o in altre cantorie ecclesiastiche (dove, come è noto, le voci dei cosiddetti 'angeli' avrebbero potuto rimpiazzare quelle femminili, escluse dal canto per disposizione pontificia). Dunque, la committenza papale era la prima responsabile della 'mostruosa' macchina degli evirati cantori, dichiarata illegale, solo sulla carta, dai governi italiani. Cfr., sull'argomento, Barbier, *Gli evirati cantori*, cit. (in partic. par. *I castrati e la Chiesa*, pp. 113-124).

<sup>451</sup> È rimasta celebre la storica risposta di Innocenzo XI, il papa Minga, alla richiesta della licenza di matrimonio da parte del castrato Domenico Cecchi detto il Cortona. Quest'ultimo si autodichiarava idoneo alla procreazione, benché operato. «Che si castrì meglio!», fu la secca replica del pontefice a quella supplica. Il divertente aneddoto è evocato da un contemporaneo, il francese Charles Ancillon, in un trattato pensato, appunto, per dissuadere le donne dallo sposare uomini dimidiati: *Traité des eunuques* (1707), a cura di Michela Gardini, Bergamo, Sestante, 2007, p. 203. Il sottotitolo dell'opera recita significativamente: *dans lequel on examine principalement s'il doit leur être permis de se marier*. Difatti, tutta la *seconde partie* del volume è incentrata sulla questione giuridica e morale del matrimonio degli eunuchi (cfr. *ivi*, pp. 161-216). Sull'aneddoto del papa Minga vd. anche Barbier, *Gli evirati cantori*, cit., pp. 114-115. Sul divieto di matrimonio per i castrati cfr. Hubert Ortkemper, *Angeli contro voglia. I castrati e la musica* (1995), trad. it. e cura di Arianna Ghilardotti, Milano, Paravia, 2001, in partic. par. *Il divieto di sposarsi*, pp. 184-208.

<sup>452</sup> Cfr., sull'argomento, Barbier, *Gli evirati cantori*, cit., in partic. par. *I castrati nella società*, pp. 125-156.

<sup>453</sup> Cfr. Rosselli, *Il cantante*, cit., pp. 70 e 129.

<sup>454</sup> Cfr. Barbier, *Gli evirati cantori*, cit., pp. 126-131.

<sup>455</sup> Le donne del Settecento «andavano matte per i castrati, al di là dell'immaginabile. Affascinanti per la voce, seducenti per la nobiltà e la raffinatezza in scena, i castrati furono anche perfetti dongiovanni in città, nei salotti e perfino nell'intimità delle alcove. Un po' ovunque si assistette a vere scene di isteria collettiva da parte delle donne [...]» (*ivi*, p. 125).

<sup>456</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>457</sup> Cfr. Rosselli, *Il cantante*, cit., p. 70.

Quanto al Calvi, ebbe un ruolo particolare nella vita di Sebastiano Ricci. Non solo egli fu l'ex amante della futura moglie. Musicista e pittore furono amici fraterni. Il pavese Pietro Antonio Barbieri, che con il maestro Sebastiano aveva condiviso per qualche tempo gli appartamenti farnesiani a Roma,<sup>458</sup> racconta che fu proprio grazie agli auspici di Calvi che Ranuccio garantì la propria intercessione a Ricci nel ricordato episodio in cui costui rischiò la morte, a Torino, per la sua impresa da *latin lover*.<sup>459</sup> Un'amicizia vera, dunque, vergata col sangue. E un debito di profonda riconoscenza verso colui al quale il nostro pittore doveva la vita.

Non a caso la critica ha identificato proprio nell'amico Calvi lo «spirito straniero» invocato nella dedica riccesca al *Roderico*.<sup>460</sup> Secondo tale ricostruzione, fu per «provocazione precisa» del Giuseppino che Sebastiano, toccato sulle «corde dell'Amicizia», fu tratto «in ballo» nell'impresa del teatro Pace nel 1694. Un'ipotesi più che plausibile: inequivocabili i collegamenti tra le scelte produttive della stagione operistica romana griffata Ricci e la macchina organizzativa dei citati teatri farnesiani, che Calvi dirigeva.

Basti pensare che *L'Orfeo* di Aureli e Sabadini altro non era che una ripresa dell'*Amor spesso inganna* della medesima coppia di autori, messo in scena al Ducale di Parma nel 1689<sup>461</sup> (con la solita firma dell'influente castrato in calce alla dedica). Quest'ultimo spettacolo era a sua volta una versione rimaneggiata dell'*Orfeo* dello stesso Aureli, su intonazione di Antonio Sartorio, andato in scena al san Salvador di Venezia come prima opera di carnevale della stagione 1672-1673.<sup>462</sup> Per il rinnovato allestimento parmense, il poeta lagunare aveva apportato alcuni ritocchi al suo stesso libretto, per servire la musica del collaboratore Sabadini e le esigenze del nuovo cast vocale. Anche lo scenario era stato modificato,<sup>463</sup> in ordine alle scene approntate *ex novo* dall'ingegno di Ferdinando Bibiena.

<sup>458</sup> Pietro Antonio Barbieri (1663-1704) risulta essere stato scolaro di Sebastiano Ricci (cfr. n. 423).

<sup>459</sup> Cfr. Barbieri, *Memorie di diversi pittori*, cit., c. 1710 (cit. in Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 47, n. 75).

<sup>460</sup> Cfr. Cirillo-Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., pp. 160, 235 e n. 277.

<sup>461</sup> *Amor spesso inganna*, Parma, Stamperia ducale, 1689 (copia consultata: Modena, Biblioteca Estense, A 25915). Sul frontespizio del libretto è scritto che il dramma era destinato al Ducale di Piacenza, ma si tratta di un errore tipografico (procrastinato in buona parte della letteratura critica contemporanea). L'opera andò in scena al Ducale di Parma nel 1689, con dedica di Calvi a Ranuccio II (cfr. Nello Vetro, *Il Teatro Ducale*, cit., p. 66).

<sup>462</sup> *L'Orfeo*, Venezia, Nicolini, 1673, 72 pp. (copia consultata: Mnb, *Racc. Dramm. Corniani Algarotti*, 997; cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., pp. 107-108).

<sup>463</sup> Cfr. *L'Orfeo* (1673), cit., p. 12, e *Amor spesso inganna*, cit., p. 12.

Plausibilmente, dunque, nel 1694 l'impresario Calvi decideva di riproporre quello stesso spettacolo al pubblico romano, affidandone la responsabilità al 'vice' Ricci, a suo tempo spettatore (e collaboratore?) dell'allestimento parmense. La squadra restava, pressappoco, quella farnesiana. Immutati il librettista Aureli e il compositore Sabadini, «ambidue Servidori del Serenissimo di Parma».<sup>464</sup> Tra i cantanti figuravano, come si vedrà, almeno due elementi della scuderia di Ranuccio, mentre l'incarico delle mutazioni sceniche, di poco dissimili da quelle parmensi, era affidato non a Ferdinando, ma a Francesco Bibiena, braccio destro del fratello negli incarichi di scenografo presso la stessa corte. Il Bibiena *junior*, secondo l'interpretazione corrente,<sup>465</sup> sarebbe, dunque, identificabile con il 'maestro' che doveva guidare «Bastiano Ricci e compagni» nell'impresa del teatro Pace: colui che, a inizio stagione (nel *Roderico*), «né men ci seguita da lungi per osserrar i passi del nostro camino»,<sup>466</sup> e che, nell'*Orfeo*, aveva finalmente provveduto di «fornire il Teatro delle scene necessarie».<sup>467</sup>

##### 5. Senza i «lumi maestri» dei Bibiena

Il teatro Pace era uno dei più antichi di Roma.<sup>468</sup> Esso sorgeva nel cuore della città, nei pressi della chiesa di santa Maria della Pace, affacciato su una via detta di Zaccalopo, Saccalopo o Mazzalopo<sup>469</sup> (oggi via della Pace). Il fondo sul quale il teatro era costruito apparteneva a Giovanni Domenico de Cupis (1618-1681),<sup>470</sup> ed era in origine un locale di rimessa per carrozze.<sup>471</sup> Lo stesso de Cupis viene indicato

<sup>464</sup> *L'Orfeo* (1694), cit., p. 6.

<sup>465</sup> Cfr. Barigozzi Brini, *Una partecipazione di Sebastiano Ricci*, cit., p. 125. Cfr. in proposito l'ipotesi da me formulata alle pp. 83-84.

<sup>466</sup> *Il Roderico*, cit., p. 3.

<sup>467</sup> *L'Orfeo* (1694), cit., p. 6.

<sup>468</sup> Sul teatro Pace, cfr. Maria Francesca Agresta, *Il teatro della Pace di Roma*, in «Studi romani», 31, 1983, 2, pp. 151-160; Fabrizio Aggarbati et al., *L'architettura dei teatri di Roma 1513/1981*, presentazione di Vittorio De Feo, Roma, Università La Sapienza, 1987, p. 11; Maria Grazia Pastura Ruggiero, *Per una storia del teatro pubblico in Roma nel secolo XVIII. I protagonisti*, in *Il teatro a Roma nel Settecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989, vol. I, *passim*; Saverio Franchi, *Drammaturgia romana*, II, 1701-1750, ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con Orietta Sartori, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, pp. LXVI-LXXI.

<sup>469</sup> A questa strada romana aveva dato il nome una famiglia che vi abitava; cfr. Agresta, *Il teatro della Pace*, cit., p. 151.

<sup>470</sup> Cfr. Franchi, *Drammaturgia romana (II)*, cit., p. LXVIII.

<sup>471</sup> Cfr. Pastura Ruggiero, *Per una storia del teatro pubblico in Roma*, cit., p. 472.

dalla critica come il probabile costruttore.<sup>472</sup> Pare che il teatro fosse già attivo nel 1666: un'ipotesi che lo attesterebbe tra i primissimi teatri moderni della Città Eterna in ordine di fondazione.<sup>473</sup> Tuttavia, le prime notizie certe riguardo ad allestimenti teatrali risalgono al 30 dicembre 1690, quanto la sala fu inaugurata, privatamente, con recite di istrioni.<sup>474</sup>

Quel 1690 fu un anno cruciale per i teatri romani. Grazie al nuovo pontificato di Alessandro VIII, riapriva i battenti, dopo un quindicennio di chiusura forzata, il Tordinona. Tre anni dopo, altre due sale pubbliche vedevano la luce: il Capranica, ubicato nel palazzo dell'omonima famiglia, e lo stesso Pace, rinnovato come sede di spettacolo per spettatori paganti. La buona disposizione del nuovo papa verso il mondo delle arti performative e l'atteggiamento inizialmente compiacente del suo successore, Innocenzo XII,<sup>475</sup> garantirono all'attività teatrale romana una fioritura improvvisa (almeno fino al 1696),<sup>476</sup> e insieme posero le premesse per una svolta epocale. La spinta propulsiva delle tre sale pubbliche aveva imposto a Roma un nuovo modello di teatro, alternativo a quello 'di corte' (o meglio delle 'corti');<sup>477</sup> veicolato, quest'ultimo, dalla costellazione di teatri e teatrini privati o semiprivati sparsi nella selva di palazzi dell'Urbe. Già negli anni Ottanta del secolo, i Colonna avevano sperimentato, nel loro teatro domestico, una più 'moderna' formula di teatralità, «frutto della fusione tra sistema di corte e sistema impresariale».<sup>478</sup> Negli anni Novanta, il modello di teatro commerciale, d'importazione veneziana, era stato trapiantato nel circuito cittadino, dando luogo alla conflittuale convivenza tra lo spettacolo inteso come evento irripetibile al servizio del potere e lo spettacolo come prodotto vendibile e 'riproducibile'.<sup>479</sup>

La contiguità tra vecchio e nuovo (e tra privato e pubblico) è perfettamente incarnata in Pietro Ottoboni. Mai come nel melomane cardinale si scontrano le mire autocelebrative proprie della già ricordata fronda nobiliare capitolina con le nuove

---

<sup>472</sup> Cfr. Franchi, *Drammaturgia romana (II)*, cit., p. LXX.

<sup>473</sup> Cfr. *ivi*, pp. LXIX-LXX.

<sup>474</sup> Cfr. *ivi*, p. LXVII.

<sup>475</sup> Quanto alla politica teatrale di Innocenzo XII, «si rivela assai più complessa e articolata di quanto non appaia a prima vista; anzi, inizialmente, alcuni suoi provvedimenti risultano alla base della crescita impetuosa degli spettacoli» (Staffieri, *Introduzione*, cit., p. 27).

<sup>476</sup> Cfr. *ivi*, p. 26.

<sup>477</sup> Cfr. Franchi, *Drammaturgia romana (II)*, cit., pp. XXIV-XXV.

<sup>478</sup> Staffieri, *Introduzione*, cit., p. 26.

<sup>479</sup> Cfr. *ibidem*; Franchi, *Drammaturgia romana (II)*, cit., pp. XXIV-XXV.

finalità commerciali delle sale pubbliche.<sup>480</sup> Aspirando a imporsi come erede ‘morale’ di Cristina di Svezia, il giovane Ottoboni assumeva il patrocinio di quello che un tempo era stato il teatro della regina: il Tordinona.<sup>481</sup> Di fatto, nel 1690, la sala riaprì sotto la sua protezione. Tale teatro fu inaugurato con una *sua* opera (la *Statira*), messa in musica dal *suo* compositore (Alessandro Scarlatti), a riprova di come il cardinale considerasse il Tordinona una sorta di appendice del teatro della Cancelleria.<sup>482</sup> Così avvenne nel dicembre seguente: stavolta, però, l’allestimento della farsa *Il Colombo*,<sup>483</sup> scritta dallo stesso Ottoboni, fu un clamoroso fiasco.<sup>484</sup>

Così, nella stagione successiva,<sup>485</sup> avvenne un cambio di rotta:<sup>486</sup> l’asse Ottoboni-Scarlatti si trasferì sul versante del Capranica e, presumibilmente, del Pace, mentre il Tordinona passò sotto gli auspici del ‘rivale’ Filippo Colonna e dell’ambasciatore di Spagna:<sup>487</sup> artefici, questi ultimi, di una politica filo-veneziana (o, volendo, filobolognese), imperniata su produzioni confezionate dalla coppia Stampiglia-Bononcini.<sup>488</sup> Dal canto proprio, al Capranica il cardinale fece rappresentare lavori del solito Scarlatti<sup>489</sup> (valendosi della collaborazione del giovane Francesco Gasparini)<sup>490</sup> e opere altrui rivisitate dal compositore palermitano, non dimenticando di ritagliarsi un proprio spazio di gloria (*Il nemico di se stesso*, dato nel 1693, era di sua composizione).<sup>491</sup>

<sup>480</sup> Cfr. Staffieri, *Introduzione*, cit., p. 28.

<sup>481</sup> Cfr. Viale Ferrero, *Antonio e Pietro Ottoboni*, cit., pp. 272-273.

<sup>482</sup> Il cardinale Pietro Ottoboni «intende lo spazio pubblico come semplice meccanismo di amplificazione dell’istanza privata, rappresentando infatti opere composte da lui, con cantanti impiegati direttamente alla sua corte o presso altri nobili romani [...] e destinate a un tipo di fruizione elitaria (alcune opere vengono eseguite prima nello spazio scenico della Cancelleria e poi al Tor di Nona). In questo senso, *La Statira* del 1690 e *Il Colombo* del 1691 non segnano un reale cambiamento rispetto al repertorio degli anni ’80» (Staffieri, *Introduzione*, cit., p. 28).

<sup>483</sup> *Il Colombo ovvero l’India scoperta*, Roma, Buagni, 1690, 97 pp. (copia consultata: BNCR, 34.1.F.22).

<sup>484</sup> Cfr. Viale Ferrero, *Antonio e Pietro Ottoboni*, cit., p. 273 e n. 8.

<sup>485</sup> Nel carnevale 1691 non fu data recita, in ossequio alla morte di Alessandro VIII.

<sup>486</sup> Cfr. Staffieri, *Introduzione*, cit., pp. 28-29.

<sup>487</sup> Cfr. Staffieri, *Colligite fragmenta*, cit., p. 101, n. 68.

<sup>488</sup> I due lavorarono insieme a Roma dal 1692 al 1696, in particolare al Tordinona (fino al 1695; cfr. Lindgren, *I trionfi di Camilla*, cit., p. 90).

<sup>489</sup> Cfr. Staffieri, *Introduzione*, cit., p. 28.

<sup>490</sup> Cfr. Lowell Lindgren, *Le opere drammatiche ‘romane’ di Francesco Gasparini (1689-1699)*, trad. it. di Lorenzo Bianconi, in *Francesco Gasparini (1661-1727)*, atti del primo convegno internazionale (Camaione, 29 settembre-1° ottobre 1978), a cura di Fabrizio Della Seta e Franco Piperno, Firenze, Olschki, 1981, p. 172. Vedi quanto si dirà in seguito alle pp. 67-68.

<sup>491</sup> *Il nemico di se stesso*, Roma, Vannacci, 1693, 60 pp. (cfr. Sartori, *I libretti*, cit., vol. IV [1991], p. 220, n. 16398).

Quanto al Pace, si sa che lo stesso cardinale era in stretti rapporti con Francesco Maria Flavio, *alias* marchese Ornani *olim* de Cupis, figlio ed erede di quel Giovanni Domenico de Cupis accreditato come costruttore del piccolo teatro di famiglia.<sup>492</sup> Il marchese Ornani, assiduo frequentatore della vita mondana della Città Eterna (era intimo dei Barberini), fu legato a Ottoboni al punto da diventarne maestro di camera, nel 1698.<sup>493</sup> Non è difficile immaginare l'intromissione del cardinale negli affari del de Cupis quando il Pace decise di aprire i battenti al pubblico pagante con una stagione in pompa magna.<sup>494</sup> L'anno, appunto, del *Roderico* e dell'*Orfeo*.

È in questo contesto di inedita concorrenza tra sale pubbliche e committenze private<sup>495</sup> che si inquadra l'iniziativa del Pace targata Ricci. Un contesto nel quale l'urgenza di conquistare sempre più spettatori aveva determinato il bisogno di superare i limitanti confini del vivaio cittadino, aprendo il circuito teatrale a quello di altri centri italiani. Le nuove ambizioni si situavano all'origine di una vivace circolazione di drammi, di opere, di musicisti, di cantanti provenienti da Firenze, Bologna, Venezia, Parma, destinati a rinsanguare le anguste e bigotte frontiere della capitale della cristianità.

Sebastiano Ricci agì, su questo sfondo, da uomo cerniera. Amico, si è detto, dell'Ottoboni, fu forse tramite quest'ultimo che egli venne in contatto con il de Cupis (o viceversa). È probabile che il pittore bellunese avesse fatto da mediatore tra la dirigenza del Pace e la corte farnesiana (di cui era al servizio) per gli spettacoli del *Roderico* e dell'*Orfeo*. Le dinamiche della trattativa non si conoscono, ma si possono intuire: da un lato, Ricci avrebbe procurato all'impresario e amico Giuseppe Calvi una nuova piazza e uno sbocco commerciale per la compagnia parmense; dall'altro, al Pace veniva offerta l'opportunità di imbastire una stagione competitiva con professionisti e produzioni di alto livello, per far fronte all'agguerrita concorrenza.

---

<sup>492</sup> Cfr. Franchi, *Drammaturgia romana (II)*, cit., p. LXXI.

<sup>493</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>494</sup> Lo stesso Ottoboni affittò quel teatro nel 1710 e forse già in anni precedenti vi mise in scena spettacoli di burattini (cfr. *ivi*, p. LXXI e n. 175).

<sup>495</sup> A Roma, l'offerta musicale fu, quell'anno, estremamente variegata: molteplici i cantanti e gli strumentisti che operarono nella Dominante pontificia. Circa quaranta furono i componimenti per musica, di produzione pubblica e privata, sacra e profana: otto i melodrammi, nove gli oratori, circa quattordici le serenate, quattro i drammi con inserti musicali alternati (cfr. Oscar Mischiati, *Una statistica della musica a Roma nel 1694*, in «Note d'archivio per la storia musicale», n.s., 1, 1983, 3, pp. 209-227; Lindgren, *Il dramma musicale a Roma*, cit., p. 37).

In tale compromesso, si è accennato, una parte consistente l'avrebbe avuta lo stesso Pietro Ottoboni: non sarà un caso che Ricci lo omaggiasse con la dedica della seconda opera in cartellone (come già ricordato). D'altronde, che il cardinale fosse vicino all'*entourage* del Pace lo prova un avviso di Roma del 13 febbraio 1694, in cui si riferisce che

sua em[inen]za [Pietro Ottoboni] intanto si v[er]rà trattenendo colli musici del ser[enissi]mo di Parma, dalli quali vuole nella prossima Quadragesima far recitare un bellissimo oratorio nella Cancelleria, che v[er]rà egli medesimo componendo.<sup>496</sup>

L'oratorio cui si allude nel testo potrebbe essere *La Giuditta*, composta da Ottoboni su musica di Scarlatti già nel 1693 e andata in scena il 27 marzo 1694.<sup>497</sup> I 'musici del serenissimo di Parma' che il cardinale contattò per la sua produzione oratoriale altri non erano che i cantanti della compagnia del teatro Pace.<sup>498</sup> Di questi ultimi si conoscono solo tre elementi, grazie alla preziosa testimonianza di un diarista locale contemporaneo:

Stato il Papa sinora renitente a conceder licenza per le comedie, finalmente il giorno 20 gennaio [1694] di S. Sebastiano nell'udienza data al governatore ne diede la permissione per doversi principiare il di 25 [...].

Alla Pace [fu dato] il *Roderico* ove recitano Ant. Bission del duca di Parma, Valentino, Bocca di Lepre et altri musicisti di minor nome.<sup>499</sup>

<sup>496</sup> BNCR, *Vittorio Emanuele*, 'Avvisi Marescotti', 788, c. 489r.-v., cit. in Staffieri, *Colligite fragmenta*, cit., p. 113.

<sup>497</sup> *La Giuditta*, Roma, Komarek, 1693, 20 pp. (copia consultata: Vfc, *Rolandi*, Rol.0725.01). Cfr. Staffieri, *Colligite fragmenta*, cit., pp. 113 e 115, nn. 82 e 86; Franchi, *Le impressioni sceniche*, cit., p. 360, n. 17; Id., *Drammaturgia romana*, vol. I, *Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988, p. 693.

<sup>498</sup> Nell'avviso del 30 gennaio di quell'anno, si dice che l'opera data al Pace era «recitata da musici del ser[enissi]mo di Parma [...]» (BNCR, *Vittorio Emanuele*, 'Avvisi Marescotti', 788, cc. 484v., in Staffieri, *Colligite fragmenta*, cit., p. 111). Credo, dunque, fuorviante prendere in considerazione tutti «i musici del duca di Parma impegnati a Roma nel 1694», e cioè: «Francesco A. Pistocchi, Rinaldo Gherardini e Carlo Antonio Corno al Tor di Nona, Antonio Bission al Teatro Pace nel *Roderico*» (Staffieri, *Colligite fragmenta*, cit., p. 113, n. 82; il censimento si basa sulle notizie raccolte da Alessandro Ademollo, *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo: memorie sincrone, inedite o non conosciute, di fatti ed artisti teatrali, 'librettisti', commediografi e musicisti, cronologicamente ordinate per servire alla storia del teatro italiano*, Roma, Pasqualucci, 1888 [rist. anast. Bologna, Forni, 1969], p. 190). Si sa, per esempio, che Ottoboni aveva chiuso i contatti con il Tordinona, passato sotto il dominio dei rivali Colonna: difficilmente il cardinale avrebbe potuto rivolgersi a cantanti impegnati nel concorrente teatro per ingaggiarli nella sua produzione.

<sup>499</sup> Ademollo, *I teatri di Roma*, cit., p. 190; cfr. Staffieri, *Introduzione*, cit., p. 44. Purtroppo il libretto dell'opera non registra gli interpreti.

L'unico nome finora decodificato dalla critica è quello di Antonio Bissoni, musicista stipendiato da Ranuccio II, il quale aveva partecipato attivamente al *Favore degli dei* nel ciclo di intrattenimenti musicali serviti alla corte di Parma per i festeggiamenti del 1690.<sup>500</sup> Mentre permangono dubbi su 'Bocca di Lepre' (cantante così soprannominato, evidentemente, per la caratteristica del labbro leporino),<sup>501</sup> si può risalire, con un certo margine di sicurezza, all'identità del virtuoso 'Valentino': non altri che Valentino Urbani, cantante soprano di futura fama, allora al principio della carriera.<sup>502</sup> Quest'ultimo si era esibito, guarda caso, con il collega Bissoni nel *Favore degli Dei*, il più volte ricordato spettacolo di chiusura dei fasti farnesiani per il matrimonio di Odoardo.<sup>503</sup> Lo stesso castrato era comunemente chiamato 'Valentino': come tale, difatti, è indicato nelle caricature di Marco Ricci e Anton Maria Zanetti che lo ritraggono in anni successivi.<sup>504</sup>

Per il resto, anche se non conosciamo con esattezza la lista dei cantanti che si esibirono al Pace nelle due opere firmate Ricci, sappiamo che il cast era composto da alcuni degli interpreti maschili<sup>505</sup> desunti dalla legione di ugole d'oro 'del Serenissimo di Parma': di quanti, cioè, avevano preso parte al *Favore degli Dei* o agli altri spettacoli piacentini e parmensi di quegli anni. L'appartenenza della compagnia del Pace alla scuderia farnesiana è confermata dai cronisti del tempo. Così recita un avviso del 23 gennaio:

havendogli [al papa] parlato monsignor governatore per la licenza delle comedie in musica, li concesse benignamente la licenza, onde lunedì sera si darà principio alle medesime, e per

<sup>500</sup> Cfr. n. 319. Antonio Bissoni fu, inoltre, attivo presso il teatro Ducale di Parma: lo si registra nel *Vespasiano* (1690) e nel *Massimino* (1692), entrambi di Aureli e Sabadini, con la precisazione: «del serenissimo di Parma» (cfr. Nello Vetro, *Il Teatro Ducale*, cit., pp. 68-69, 71-72). Una carta decorata giunta fino a noi, relativa al *Vespasiano*, registra le lodi del cantante: «Al merito singolare del signor Antonio Bissoni che nell'opera del *Vespasiano* porta mirabilmente il personaggio d'Attilio» (Parma, biblioteca Palatina, *Fogli volanti*, A.14; cit. in *ivi*, p. 68).

<sup>501</sup> Un cantante così soprannominato non è registrato nei libretti raccolti da Claudio Sartori (*I libretti musicali*, cit.). Per ulteriori ricerche sullo spettacolo romano di questi anni attendiamo il contributo in preparazione per «*Analecta Musicologica*» a cura di Lorenzo Bianconi, Lowell Lindgren, Margaret Murata e Thomas Walker.

<sup>502</sup> Valentino Urbani è accertato sulle scene tra il 1690 e il 1722 (cfr. Winton Dean, *Valentini [Urbani, Valentino]*, in *The Grove Book of Opera Singers*, a cura di Laura Macy, Oxford, Oxford University Press, 2008, pp. 510-511).

<sup>503</sup> Lo stesso Valentino Urbani aveva, inoltre, partecipato all'*Idea di tutte le Perfezioni* e alla *Gloria d'Amore* (cfr. qui p. 51).

<sup>504</sup> Si veda il confronto tra tre caricature riccesche e zanettiane del castrato riprodotte in *An Album of Eighteenth Century*, cit., n. 7, p. 37.

<sup>505</sup> Come noto, in territorio pontificio era imposto il divieto per le donne di esibirsi in pubblico.

qualche insolenza fatta alle porte del Teatro della Pace, ove recita la compagnia di Parma, restano fermati [...] li figli del duca Cesarini.<sup>506</sup>

Un altro avviso della settimana successiva suona, in tal senso, ancora più esplicito:

Si è dato principio alla recita dell'opere in musica in questi Teatri della Pace, di Tordinona, e di Capranica, portando però il maggiore applauso la prima recitata da musicisti del ser[enissimo]mo di Parma [...].<sup>507</sup>

Quest'ultima testimonianza risulta quanto mai preziosa. Da un lato, l'avviso offre indirettamente la conferma di un clima di aperta rivalità tra le tre sale pubbliche romane in questa stagione. Dall'altro, grazie a tale resoconto sappiamo che la prima opera data al Pace, *Il Roderico*, aveva riscosso, fino a quel momento, «il maggiore applauso», sbaragliando la concorrenza del Tordinona e del Capranica. Segno che l'operazione concertata da Ricci, Calvi, de Cupis e Ottoboni aveva fatto centro (in rapporto almeno ai primi giorni di recita). Del resto, in caso di insuccesso, difficilmente il cardinale Ottoboni si sarebbe rivolto alla stessa compagnia per allestire, più tardi, la già ricordata *Giuditta*.

Stando ai documenti sopra riportati, dunque, *Il Roderico* debuttò il 25 gennaio al teatro Pace, quale primo allestimento di carnevale. Come nel caso dell'*Orfeo*, l'opera era una 'ripresa', anche se non di una produzione farnesiana. Il primo *Roderico* della storia era andato in scena a Brescia, nel 1684, su libretto attribuito a Giovanni Battista Bottalino e musica di Carlo Francesco Pollarolo.<sup>508</sup> Nella sua decennale fortuna, il dramma per musica aveva conosciuto molteplici versioni, tra le quali una livornese del 1686, su intonazione di Francesco Gasparini (al probabile debutto come operista).<sup>509</sup> Fu quest'ultima variante a essere ripresa per lo spettacolo romano, su

<sup>506</sup> BNCR, *Vittorio Emanuele*, 'Avvisi Marescotti', 788, cc. 482v.-483 (cit. in Staffieri, *Colligate Fragmenta*, cit., p. 111). Non si sa a quali 'insolente' ci si riferisce, ma è comunque probabile che tali inconvenienti fossero riconducibili al clima di accennata concorrenza tra i teatri romani.

<sup>507</sup> BNCR, *Vittorio Emanuele*, 'Avvisi Marescotti', 788, c. 484v., Roma, 30 gennaio 1694 (in *ibidem*).

<sup>508</sup> Cfr. Elvidio Surian, *L'esordio teatrale del giovane Gasparini: alcune considerazioni sull'apprendimento e tirocinio musicale nel Seicento*, in *Francesco Gasparini (1661-1727)*, cit., pp. 48-50.

<sup>509</sup> Cfr. Dennis Libby-Angela Lepore, *Francesco Gasparini*, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. IX, p. 557. L'altra opera che segnò l'esordio del Gasparini operista fu *Olimpia vendicata*, di scena quello stesso anno, sempre a Livorno (cfr. *ibidem*).

libretto revisionato (prevedibilmente del solito Aureli), e con musica dello stesso Gasparini.<sup>510</sup>

Non sappiamo perché la direzione del Pace scelse proprio quest'opera per il suo esordio pubblico, ma possiamo immaginare che un ruolo chiave in questa risoluzione possa averlo avuto l'allora trentatreenne compositore lucchese. È stato ipotizzato che, nel 1692, Gasparini fosse maestro di cappella al teatro Capranica, al fianco di Scarlatti.<sup>511</sup> Quell'anno, il Capranica metteva in scena due rifacimenti, tra cui una nuova versione dell'*Olimpia vendicata* di Aureli, data a suo tempo al teatro veneziano di sant'Angelo con musica di Domenico Freschi (1681)<sup>512</sup> e ribattezzata con il titolo *Amor vince lo sdegno overo L'Olimpia placata*.<sup>513</sup> Secondo la critica,<sup>514</sup> le musiche nuove dell'opera sarebbero state composte, in buona parte, proprio da Gasparini (in collaborazione con Scarlatti).<sup>515</sup> L'attiva cooperazione di quest'ultimo nel teatro allora diretto da Ottoboni spiegherebbe i consolidati rapporti tra compositore e cardinale, all'origine, probabilmente, della produzione teatrale di due anni dopo. Va, peraltro, ricordato che il libretto del *Roderico* fu dedicato a Flaminia Pamphili Pallavicini, sorella di quel cardinale Benedetto Pamphili per il quale Gasparini lavorò come violinista e compositore di arie e cantate fin dal 1687,<sup>516</sup> anno della sua prima presenza accertata a Roma.<sup>517</sup>

L'intreccio confermerebbe, una volta di più, il ruolo centrale di Ottoboni nelle dinamiche dell'impresa del Pace; impresa in cui, lo si ricordi, Ricci fu coinvolto per volontà altrui (come il pittore stesso dichiara nell'estratto prefatorio citato). Del ruolo di probabile mediatore rivestito dal bellunese in quel contesto si è detto. Resta da

<sup>510</sup> Cfr. Franchi, *Drammaturgia romana (I)*, cit., p. 671.

<sup>511</sup> Cfr. Lindgren, *Le opere drammatiche*, cit., p. 172.

<sup>512</sup> Cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 148. L'opera debuttò il 28 novembre 1681.

<sup>513</sup> *Amor vince lo sdegno overo L'Olimpia placata*, Roma, Vannacci, 1692, 72 pp. (cfr. Sartori, *I libretti*, cit., vol. I [1990], pp. 158-159, n. 1513).

<sup>514</sup> Cfr. Roberto Pagano-Malcolm Boyd-Edwin Hanley, *(Pietro) Alessandro (Gaspere) Scarlatti*, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. XXII, p. 384.

<sup>515</sup> Cfr. Lindgren, *Le opere drammatiche*, cit., p. 172; Sartori, *I libretti*, cit., vol. I (1990), p. 159; Pagano-Boyd-Hanley, *(Pietro) Alessandro (Gaspere) Scarlatti*, cit., p. 384. Lo stesso Gasparini aveva composto le musiche di un'ulteriore versione dell'*Olimpia placata*, andata in scena a Livorno sei anni prima, nel 1686 (cfr. Sartori, *I libretti*, cit., vol. IV [1991], p. 275, n. 16929; Libby-Lepore, *Francesco Gasparini*, cit., p. 557).

<sup>516</sup> Cfr. Lindgren, *Le opere drammatiche*, cit., p. 167; Libby-Lepore, *Francesco Gasparini*, cit., p. 557. Le composizioni gaspariniane, musicate su testi scritti dallo stesso Pamphili, erano destinate alle accademie, allestite nel palazzo romano del cardinale (cfr. Libby-Lepore, *Francesco Gasparini*, cit., p. 557).

<sup>517</sup> Cfr. Libby-Lepore, *Francesco Gasparini*, cit., p. 557.

accertare quale fu la sua funzione nella produzione teatrale: se egli si limitò ad agire come impresario<sup>518</sup> oppure se fu qualcosa di più.

Si è accennato al fatto che, nella dedica al *Roderico*, il nostro pittore sentì il bisogno di togliersi qualche sassolino dalla scarpa, lanciando frecciate stizzite a chi avrebbe dovuto seguirlo nei lavori, e di fatto lo abbandonò in balia della sua (presunta) inesperienza. Poiché nella ‘Protesta’ dell’*Orfeo* lo stesso Ricci dichiarava che, per quella seconda opera, era giunto Francesco Bibiena a onorare il proprio impegno (creando in fretta e furia una messinscena di tutto punto),<sup>519</sup> la critica ha convenuto nel ritenere che il pittore bellunese fosse stato costretto ad assumere da solo, nel *Roderico*, la responsabilità dell’allestimento scenografico, per via dell’inadempienza del Bibiena *junior*.<sup>520</sup> Se così fosse, ci troveremmo di fronte al primo e unico caso documentato dell’attività scenografica di Sebastiano Ricci.<sup>521</sup> Una sorta di battesimo, sia pure controvolgia, del nostro pittore in una funzione certo inedita (anche se è difficile pensare al pittore bellunese come neofita, date le passate esperienze farnesiane).<sup>522</sup>

Se tale lettura dei documenti pare plausibile, la cautela è d’obbligo: l’interpretazione dei passi librettistici proposti non è così pacifica. Qualche dubbio, per esempio, si potrebbe avanzare su chi fosse effettivamente colui che «dovea cò lumi maestri del suo intendimento precorrerci per guida».<sup>523</sup> Sappiamo che le scenografie originali dell’*Amor spesso inganna* erano di Ferdinando Bibiena:<sup>524</sup> non sarebbe più logico individuare in quest’ultimo l’autore dei bozzetti scenici del suo rifacimento romano (e dello stesso *Roderico*)? Dopotutto, era Ferdinando lo scenografo ufficiale di Ranuccio (Francesco non era che il fido collaboratore del fratello).<sup>525</sup> Non solo. Si è visto che il Bibiena *senior* e Ricci erano amici: il risentimento espresso dal pittore bellunese nella dedica potrebbe essere scaturito dalla ferita di una amicizia ‘tradita’.

<sup>518</sup> Cfr. Cirillo-Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., p. 157; Franchi, *Drammaturgia (I)*, cit., p. 900; Id., *Drammaturgia (II)*, cit., p. LXXI.

<sup>519</sup> Cfr. *L’Orfeo* (1694), cit., p. 6.

<sup>520</sup> Cfr. Barigozzi Brini, *Una partecipazione di Sebastiano Ricci*, cit., p. 125.

<sup>521</sup> Della collaborazione di Sebastiano Ricci come scenografo non ha dubbi Amalia Barigozzi Brini (cfr. *ibidem*), e con lei la successiva critica riccesca.

<sup>522</sup> Cfr. par. *Un sipario nuovo per le nozze Farnese*.

<sup>523</sup> *Il Roderico* (1694), cit., p. 3.

<sup>524</sup> Cfr. Nello Vetro, *Il Teatro Ducale*, cit., p. 66.

<sup>525</sup> Vd. p. 44 e n. 264.

Oltretutto, è noto che Ferdinando Bibiena adottò spesso, come procedimento di lavoro, quello di inviare progetti scenografici da far eseguire a scenografi da lui designati. Questa soluzione sarebbe stata necessaria soprattutto dopo il 1697,<sup>526</sup> quando il nuovo duca di Parma Francesco Farnese proibì al Bibiena di «divertirsi a lavori estranei od in altri paesi»,<sup>527</sup> se non per concessione ducale. Da quel momento, il Bibiena *senior* avrebbe continuato a lavorare per altri teatri, incaricando il fratello minore (esente da obblighi di corte) o qualche altro suo allievo o aiutante di eseguire i suoi bozzetti *in loco*.

Qualcosa di simile dovè avvenire anche in questa occasione. Suppongo che Ferdinando fosse il caposquadra di un *team* di collaboratori di cui facevano parte il fratello Francesco e Sebastiano Ricci, secondo un'idea cooperativa che sarà tipica del *modus operandi* della dinastia bibienesca.<sup>528</sup> Forse Ferdinando, costretto per impegni a saltare l'appuntamento con Roma, aveva inizialmente lasciato Ricci da solo, per poi affiancargli, in sua vece, il fratello Francesco. Nell'ipotesi, sarebbe il Bibiena *senior* il maggiore responsabile del pasticcio diplomatico: a lui il bellunese avrebbe diretto le frecciate della prima dedica.<sup>529</sup> D'altronde, al Bibiena *junior* sono riservate solo parole di lode nella seconda dedica, forse anche per il sollievo del lieto fine della vicenda.<sup>530</sup>

Sia come sia, Ricci dovè dimostrarsi, nella circostanza, all'altezza del compito. Insieme ai «compagni» (verosimilmente gli aiutanti scenografi), il pittore bellunese dava prova di carattere e maturità professionale, portando a termine, con successo, l'allestimento del *Roderico* (si rammentino a riguardo i toni entusiastici degli «Avvisi»).<sup>531</sup> Solo in un secondo momento giungeva sul posto Francesco Bibiena a raddrizzare la barca («in grandissima angustia di tempo»), perdendo «nella ristrettezza del sito il merito di una perfetta operazione». <sup>532</sup> Nel frattempo, Ricci aveva già dimostrato di aver appreso a meraviglia la lezione bibienesca. E di averla messa in pratica, con «applauso». <sup>533</sup>

<sup>526</sup> Cfr. Mambriani, *I Bibiena nei ducati farnesiani*, cit., p. 98.

<sup>527</sup> Cit. in *ibidem*.

<sup>528</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>529</sup> Cfr. *Il Roderico* (1694), cit., p. 3.

<sup>530</sup> Cfr. *L'Orfeo* (1694), cit., p. 6.

<sup>531</sup> Rivedi p. 81 e n. 507.

<sup>532</sup> *L'Orfeo*, cit., p. 6.

<sup>533</sup> BNCR, *Vittorio Emanuele*, 'Avvisi Marescotti', 788, cc. 484v., cit. in Staffieri, *Colligite Fragmenta*, cit., p. 111.

### III

#### TRA VENEZIA E FIRENZE

(1695-1705)

##### 1. *Primi contatti con Ferdinando de' Medici*

La morte di Ranuccio II Farnese (11 dicembre 1694) segnò la fine di un'epoca anche nella carriera di Sebastiano Ricci. L'anno prima (6 settembre) era spirato Odoardo II, soffocato dalla pinguedine e dal dolore per la perdita del figlioletto di appena venti mesi, Alessandro Ignazio. Per salvare il legame con l'impero, il secondogenito di Ranuccio, Francesco, era stato motivato dal padre in punto di morte a sposare la cognata vedova Dorotea.<sup>534</sup> Le nozze tra i due furono celebrate il 7 settembre 1696, con una cerimonia ridimensionata dagli ultimi eventi luttuosi e dalle scricchiolanti finanze di corte. Il nuovo duca di Parma e Piacenza, succeduto al trono diciassettenne, rinverdì i legami con alcuni artisti orbitanti nella cerchia del padre, tra i quali gli stessi Ferdinando Bibiena e Sebastiano Ricci. A quest'ultimo, in

---

<sup>534</sup> Cfr. Dario Busolini, *Farnese, Odoardo*, cit., p. 120, anche on-line; Marina Romanello, *Francesco Farnese, duca di Parma e Piacenza*, in *DBI*, vol. XLIX (1997), p. 743, anche on-line.

particolare, Francesco avrebbe accordato, l'11 marzo 1701, una nuova 'patente di familiarità', forse in previsione dell'imminente viaggio del pittore a Vienna.<sup>535</sup>

Certo è che, scomparso Ranuccio, Ricci abbandonò definitivamente l'appartamento farnesiano di Roma.<sup>536</sup> Il pittore si stabilì per un periodo a Milano, dove proseguì alcuni lavori già avviati negli anni della permanenza capitolina. Non sappiamo per quanto tempo esattamente si protrasse il suo soggiorno in territorio lombardo. In un documento del 5 settembre 1696,<sup>537</sup> il bellunese dichiarava di aver risieduto a Milano ininterrottamente dal gennaio 1694 fino a quel giorno. Deposizione smentita da un altro certificato firmato dallo stesso pittore il 27 giugno 1697 (reso noto recentemente), in cui sia Ricci che la seconda moglie Maddalena Vandermer denunciavano di abitare a Venezia dal «mese di marzo del 1695».<sup>538</sup> Pasticci cronologici che non devono stupire: le false testimonianze non sono rare, e anzi casi come questi insegnano a non prendere certi documenti per oro colato.<sup>539</sup> È stato ragionevolmente ipotizzato che, nella prima deposizione, rilasciata presso la Curia arcivescovile milanese, Ricci avesse taciuto suoi trasferimenti in altre città per evitare di mobilitare ulteriori uffici, con le nuove seccature che ne sarebbero derivate.<sup>540</sup> Sarebbe fondata, per contro, la seconda dichiarazione ricca, confortata da quella della novella sposa.<sup>541</sup>

Avevamo lasciato 'Madelon' in convento, nel 1694, in seguito all'avventura finita male con il castrato Calvi.<sup>542</sup> Sappiamo che il 12 settembre 1696 Sebastiano Ricci la prese in moglie<sup>543</sup>. Come e quando i due si fossero conosciuti, non è dato sapere,

<sup>535</sup> Cfr. Balestrieri, *Feste e spettacoli*, cit., p. 49; Cirillo-Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., p. 157; Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 64.

<sup>536</sup> Cfr. Pascoli, *Vita di Bastiano Ricci*, cit., p. 380.

<sup>537</sup> ASPV, Curia Patriarcale, Sezione antica, *Matrimoniorum forensium Repertorium Librorum*, 1696, c. 549v., 5 settembre 1696 (cit. in Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 99 e n. 16). Il documento in questione riguarda la certificazione di stato libero sottoscritta dal nostro pittore in funzione delle sue nozze con Maddalena Vandermer (il matrimonio ebbe luogo il 12 settembre 1696).

<sup>538</sup> ASPV, Curia Patriarcale, Sezione antica, *Matrimoniorum forensium Repertorium Librorum*, 1697, c. 367, 27 giugno 1697 (cit. in Moretti, *Miscellanea ricca*, cit., p. 75). Con questo documento, il nostro pittore e la moglie Maddalena, in qualità di testimoni, controfirmavano l'attestato di celibato relativo a tale «Pietro quondam Iseppo del fu Iseppo Magiarazzina da Mazzara d'anni 29» (*ibidem*).

<sup>539</sup> Cfr. Moretti, *Miscellanea ricca*, cit., p. 74.

<sup>540</sup> Cfr. *ivi*, pp. 74-75.

<sup>541</sup> Cfr. *ivi*, pp. 75-76. Del resto, l'ipotesi di un soggiorno stabile di Sebastiano Ricci a Milano a partire dal gennaio del 1694 sarebbe risultata incompatibile con l'attività teatrale del pittore al teatro Pace (per la quale cfr. in partic. par. *Senza i «lumi maestri» dei Bibiena*).

<sup>542</sup> Cfr. par. *Lo «straniero» Giuseppe Calvi*.

<sup>543</sup> Cfr. Venezia, Archivio parrocchiale di san Giacomo dall'Orio, *Matrimoni*, reg. 7, c. 120r., 12 settembre 1696 (cit. in Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 100 e n. 24).

anche se le comuni frequentazioni di cui si è ampiamente riferito lasciano poco spazio alla fantasia. Fatto sta che, uscita di convento, Maddalena seguì Ricci a Venezia, dove i due amanti si stabilirono, a quanto pare, nel marzo 1695. La notizia del loro imminente matrimonio lascia presumere la morte della prima moglie di Ricci, l'infelice Antonia Maria Venanzio.<sup>544</sup>

È Tomaso Temanza a riannodare i fili della nostra storia, raccontando che Maddalena «si rifugiò in Venezia [in casa di un certo Vincenzo Cechi d:to Becherin] la seguì imediatamente Sebastiano, e la prese per moglie».<sup>545</sup> Il soprannome «Becherin» consente di identificare il personaggio con quel «Vincenzo Cecchi della Beccarina» raffigurato in una caricatura di Zanetti (fig. 16).<sup>546</sup> Si tratta del pittore bolognese Vincenzo Cecchi, artista di scarsa fortuna, sposatosi a Piacenza circa tre anni prima con la Beccheretta, nome d'arte della virtuosa Anna Maria Torri.<sup>547</sup> Quest'ultima, si ricorderà, era la cantante prestata dal duca di Mantova a Ranuccio II per le nozze del figlio Odoardo nel 1690, poi passata a servizio stabile presso la corte farnesiana.<sup>548</sup> Ricci dovette conoscerla in quella circostanza, e lo stesso Maddalena. I rapporti dei futuri coniugi con la virtuosa dovevano essersi mantenuti negli anni, se è vero che quest'ultima li accolse in casa propria per qualche tempo, prima delle loro nozze. L'amicizia con la Torri giunge a conferma delle continuative e in parte sotterranee relazioni di Ricci con il mondo del teatro, destinate a trovare sbocco nelle sue future esperienze imprenditoriali, maturate proprio nella Serenissima.

La trentatreenne Maddalena Vandermer *quondam* Giovanni (1663-1742) restò moglie di Ricci fino ai suoi ultimi giorni di vita. Nonostante i documentati tradimenti del marito,<sup>549</sup> la francese dové esercitare un certo ascendente su di lui. È stato ipotizzato che fosse proprio per via della moglie che Ricci si avvicinò alle pericolose

<sup>544</sup> Cfr. Moretti, *Miscellanea riccesca*, cit., p. 130, n. 25.

<sup>545</sup> Temanza, *Zibaldon*, cit., p. 87.

<sup>546</sup> Vfc, *Album Zanetti*, f. 36, inv. 36590 (cfr. *Caricature di Anton Maria Zanetti*, cit., p. 75, scheda 190). L'identificazione del ritratto caricaturale si deve a Lino Moretti (cfr. *Documenti e appunti*, cit., p. 99, n. 20).

<sup>547</sup> Cfr. Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 99, n. 20.

<sup>548</sup> Cfr. qui p. 51 e n. 310.

<sup>549</sup> Come si è accennato, intorno al 1712 Sebastiano Ricci ebbe una figlia da una relazione extraconiugale, Domenica Valeria (cfr. Temanza, *Zibaldon*, cit., p. 87; rimando qui p. 24 e n. 143). L'anno del concepimento di Domenica Valeria sarebbe deducibile da alcuni documenti dell'8 febbraio 1730, secondo i quali la donna avrebbe avuto, all'epoca, diciotto anni (ASPV, Curia Patriarcale, Sezione antica, *Matrimoniorum forensium Repertorium Librorum*, 1730, c. 103, 8 febbraio 1729 *m.v.*, cit. in Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 116 e n. 154; cfr., inoltre, Montecuccoli degli Erri, *Sebastiano Ricci e la sua famiglia*, cit., p. 107). Il concepimento dové avvenire prima dell'ottobre 1711, quando Ricci salpò per l'Inghilterra.

idee eterodosse, di matrice calvinista, che gli valsero la già ricordata denuncia del pittore Petricini nel 1730 (la van der Meer, di origini olandesi, era nata a La Rochelle, famosa roccaforte del calvinismo).<sup>550</sup> Lo stesso pittore non si distaccò che per brevi periodi dalla consorte. È attestato che, durante il suo prolungato soggiorno in Inghilterra (1711-1715), Maddalena seguì il marito, raggiungendolo pochi mesi dopo la sua partenza (1712).<sup>551</sup>

Gli interessi economici erano di certo un buon collante per la coppia, specie all'inizio del loro rapporto. Che la donna fosse di famiglia benestante si può desumere dal rocambolesco racconto dell'innamoramento di Calvi.<sup>552</sup> La disponibilità pecuniaria di Maddalena non dové lasciare indifferente Ricci, amante della bella vita e istintivamente attratto dagli affari lucrosi. L'11 gennaio 1700, il pittore dichiarava, presso il notaio Carlo Gabrieli *senior*, di aver ricevuto dalla neo sposa ottomila ducati di dote:<sup>553</sup> una somma niente male. A ciò si aggiunga una informazione che forse potrà interessare qualche biografo riccesco: in data 24 maggio 1704,<sup>554</sup> Sebastiano si fece prestare dalla consorte la consistente «summa di ducati seimila»,<sup>555</sup> attestando in scrittura privata di essere suo «real debitore».<sup>556</sup> Si ignora la ragione che spinse il pittore a chiedere tale «imprestito».<sup>557</sup> La notizia, inedita, si evince da un documento notarile di anni successivi (docc. 4 e 30).

Dopo il suo secondo matrimonio, e la sistemazione in pianta stabile a Venezia, Ricci iniziò a consolidare, commissione su commissione, la carriera di pittore, certo favorita dal *curriculum* farnesiano. La fama del bellunese varcò ben presto i confini dell'Italia: nel 1702, Sebastiano si trovava a Vienna, al servizio del futuro imperatore Giuseppe I d'Asburgo (1678-1711), impegnato nella decorazione del soffitto della sala degli Specchi nella reggia di Schönbrunn.<sup>558</sup> Risale, invece, al 1704 il suo primo contatto documentato con il Gran Principe Ferdinando. In una lettera del 30 agosto di

<sup>550</sup> Cfr. Marinelli, *Modelli diversi*, cit., p. 68. Si rivedano qui le pp. 17-18.

<sup>551</sup> Cfr. la lettera di Giorgio Maria Rapparini a Rosalba Carriera, Düsseldorf, 10 luglio 1712 (in Sani, *Rosalba Carriera. Lettere, diari, frammenti*, cit., p. 212, lettera 179).

<sup>552</sup> Cfr. par. *Lo «straniero» Giuseppe Calvi*.

<sup>553</sup> Cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 7069, cc. 517v.-518v., Venezia, 11 gennaio 1699 *m.v.* (protocolli del notaio Carlo Gabrieli *senior*), cit. in Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 100 e n. 27.

<sup>554</sup> Cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 2053, cc. 123r.-v., Venezia, 24 maggio 1704 (protocolli del notaio Andrea Bonamin).

<sup>555</sup> *Ivi*, c. 123v.

<sup>556</sup> *Ibidem*.

<sup>557</sup> *Ivi*, c. 123r.

<sup>558</sup> Cfr. Francesca Flores d'Arcais, *Sebastiano Ricci e Vienna*, in *Sebastiano Ricci 1659-1734*, cit., pp. 249-259.

quell'anno, il Medici chiedeva espressamente a Niccolò Cassana di fargli da tramite per la commissione a Ricci della ricordata tela della *Crocefissione con la Vergine, san Giovanni e san Carlo Borromeo* per la chiesa delle monache di san Francesco de' Macci.<sup>559</sup>

Quando il pittore bellunese e il Gran Principe si fossero conosciuti esattamente, non sappiamo. Le occasioni di possibile incontro tra i due furono molteplici. È noto che Ferdinando aveva intrapreso due viaggi a Venezia tra gli anni Ottanta e Novanta del Seicento.<sup>560</sup> Nel corso della prima spedizione, il principe si era fermato a Bologna, tra il 19 e il 26 dicembre 1687, ospite del conte Annibale Ranuzzi (1625-1698). Quest'ultimo era stato, a sua volta, generoso committente di Ricci, negli anni del suo soggiorno felsineo. Si sa di pagamenti a beneficio del pittore da parte del nobiluomo bolognese in svariate date tra il novembre del 1682 e il 24 maggio del 1687.<sup>561</sup> Da un inventario di famiglia redatto nel 1698, si apprende dell'esistenza di diversi quadri ricceschi nella collezione Ranuzzi.<sup>562</sup> È del tutto probabile che Ferdinando, durante il suo soggiorno a Bologna, avesse potuto ammirare, nella galleria del conte Annibale, le prime opere del giovane Sebastiano<sup>563</sup> (a questa altezza cronologica, il pittore era impegnato a Piacenza, nel ciclo di affreschi per il palazzo di Cittadella).<sup>564</sup>

Una seconda occasione di incontro poté aver luogo durante l'altro soggiorno veneziano del Gran Principe, accertato tra il febbraio e il marzo del 1696. Mentre il precedente viaggio ferdinando è ampiamente documentato nel diario di Vincenzo Ranuzzi, figlio di Annibale, sui cinquanta giorni di questa ulteriore spedizione lagunare, intrapresa «in incognito»,<sup>565</sup> ci restano ben poche notizie.<sup>566</sup> Le condizioni

<sup>559</sup> La lettera, conservata alla Marciana (Cod. It. IV, 21), è pubblicata in Gino Fogolari, *Lettere pittoriche*, cit., p. 182, lettera 98. Per la verità, in un'altra missiva del 5 aprile di quell'anno, indirizzata allo stesso Cassana, Ferdinando accennava all'esistenza di un ritratto tizianesco posseduto da Sebastiano Ricci (*ivi*, p. 154, n. 97). Tuttavia, i contatti tra i due personaggi sono certificati soltanto a partire dalla prima lettera menzionata.

<sup>560</sup> Cfr. Vincenzo Ranuzzi, *Il diario di viaggio di Ferdinando de' Medici*, cit. in Laura Muti-Daniele De Sarno Prignano, *Alessandro Magnasco*, con la collaborazione di Egidio Martini, Faenza, EDIT FAENZA, 1994, pp. 121-125; cfr. inoltre Leonardo 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, pp. 35-41, 136-137.

<sup>561</sup> Cfr. Moretti, *Miscellanea riccesca*, cit., p. 73.

<sup>562</sup> Cfr. Novelli, *Nuovi accertamenti*, cit., p. 348; Muti-De Sarno Prignano, *Alessandro Magnasco*, cit., pp. 133-134 e n. 23.

<sup>563</sup> Cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 20.

<sup>564</sup> Rivedi qui p. 44.

<sup>565</sup> Spinelli, *Il principe in fuga*, cit., p. 136.

per l'incontro con il bellunese ci furono:<sup>567</sup> si è provato poco più sopra come il pittore si trovasse, all'epoca dei fatti, proprio a Venezia, forse ancora alloggiato presso la Beccheretta e consorte.

Tornando alla lettera del 1704,<sup>568</sup> si può verosimilmente presumere che un tramite per la conoscenza tra committente e pittore fosse stato Niccolò Cassana, destinatario della missiva. Il Cassana, di origini genovesi ma da tempo abitante a Venezia, aveva conosciuto (lui sì) il Medici durante il primo viaggio lagunare di quest'ultimo.<sup>569</sup> Negli anni del fervore collezionistico del Gran Principe, il pittore gli aveva fatto da agente, occupandosi del reperimento e dell'acquisto di opere d'arte, soprattutto di antichi maestri, sul vivace mercato veneziano.<sup>570</sup> Ne è testimonianza il fitto carteggio che intercorse tra i due dal 1698 al 1709, pubblicato anni or sono, come risaputo, da Gino Fogolari (1937).<sup>571</sup>

L'eventuale ruolo di mediatore svolto da Cassana nella vicenda sembra suggerito dalla stessa lettera del 30 agosto 1704,<sup>572</sup> dove è il genovese a gestire i termini della citata commissione riccesca, trattando addirittura sul prezzo. La riconoscenza dimostrata più volte dal bellunese al collega potrebbe essere un'indicazione a conferma dell'aiuto ricevuto in quella mediazione. Si legga, in proposito, il commento divertito di Ferdinando in una lettera a Cassana del 3 settembre 1707, in relazione all'ultimo quadro del pittore genovese, *La cuoca*: «e Bastian Ricci so, che dirà il solito, che ha detto di tutti i quadri, che ho di suo, che quando li vede, si mette gli occhiali, e va loro matto dietro [...]».<sup>573</sup>

<sup>566</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>567</sup> Cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 26.

<sup>568</sup> Lettera di Ferdinando de' Medici a Niccolò Cassana, Pratolino, 30 agosto 1704, in Fogolari, *Lettere pittoriche*, cit., p. 182, lettera 98.

<sup>569</sup> «L'introduzione alla corte fiorentina [del Cassana] non avviene [...] che dopo il viaggio a Venezia di Ferdinando nel 1687, quando, assai probabilmente, questi incontrò per la prima volta il pittore, guida la più idonea e non solo artistica della città, ma delle sue tante e varie attrazioni musicali e mondane che il giovane principe si concedeva nella deprimente prospettiva del suo prossimo matrimonio con Violante di Baviera» (Zava Boccazzi, *Istantanee familiari*, cit., p. 232). Sui rapporti tra Cassana e Ferdinando cfr. Fogolari, *Lettere pittoriche*, cit., *passim*; *Artisti alla corte granducale*, catalogo della mostra a cura di Marco Chiarini (Firenze, maggio-luglio 1969), Firenze, Centro Di, 1969, p. 63; Del Torre, *Sebastiano Ricci*, cit., *passim*).

<sup>570</sup> Cfr. Del Torre, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 4.

<sup>571</sup> Cfr. Fogolari, *Lettere pittoriche*, cit.

<sup>572</sup> Lettera di Ferdinando de' Medici a Niccolò Cassana, Pratolino, 30 agosto 1704, in *ivi*, p. 182, lettera 98.

<sup>573</sup> Lettera di Ferdinando de' Medici a Niccolò Cassana, Pratolino, 3 settembre 1707, in Fogolari, *Lettere pittoriche*, cit. p. 186, lettera 120.

Più piaggeria che stima, verrebbe da pensare, dettata dalla gratitudine per quell'amico coautore della sua buona sorte. Si sa, d'altra parte, che, fino ad allora, né Ricci né Cassana avevano 'sfondato' a Venezia,<sup>574</sup> data la difficoltà di affermarsi in un contesto dominato da una 'casta' di pittori, istituzionalizzata nella Fraglia. E che Ricci non navigasse in eccellenti acque a quell'altezza cronologica lo dimostrerebbe la richiesta di prestito di seimila ducati alla moglie, cui si è accennato.<sup>575</sup> Ecco, dunque, in condizioni di indigenza, il provvidenziale salvagente di Ferdinando de' Medici, il più importante mecenate ricresco dalla scomparsa di Ranuccio.

Come anticipato, non è certo se Sebastiano (al quale il Gran Principe aveva inviato una tela vuota per il dipinto)<sup>576</sup> si fosse recato a Firenze per eseguire la commissione o se si fosse limitato a spedire l'opera per posta.<sup>577</sup> Nondimeno, è lecito pensare a un suo effettivo trasferimento in Toscana. Non solo prestando fede al menzionato racconto di Richa, secondo cui, lo si ricordi, Ricci, in meno di quattordici ore, avrebbe realizzato *in loco* la tela.<sup>578</sup> In una lettera posteriore del bellunese a Ferdinando, datata 1° maggio 1706,<sup>579</sup> il pittore annunciava il suo prossimo viaggio a Firenze (nel mese di giugno) per completare la già avviata decorazione di una stanza del canonico Marucelli.<sup>580</sup> Pare che, fino a quel momento, Sebastiano non avesse avuto altre occasioni per 'iniziare' i lavori. Si potrebbe,

<sup>574</sup> Cfr. Zava Boccazzi, *Nicolò Cassana a Venezia*, cit., p. 618.

<sup>575</sup> Cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 2053, cc. 123r.-v., Venezia, 24 maggio 1704 (protocolli del notaio Andrea Bonamin).

<sup>576</sup> Cfr. la lettera di Ferdinando de' Medici a Niccolò Cassana, Pratolino, 30 agosto 1704, in Fogolari, *Lettere pittoriche*, cit., p. 182, lettera 98.

<sup>577</sup> Rivedi qui p. 9.

<sup>578</sup> Cfr. Richa, *Notizie istoriche*, cit., p. 148.

<sup>579</sup> Lettera di Sebastiano Ricci a Ferdinando de' Medici, [Venezia], 1° maggio 1706, in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5903, c. 197r.-v. (trascritta in Haskell, *Mecenati e pittori*, cit., p. 387).

<sup>580</sup> «Nel principio di giugno spero d'essere ad hum[i]liar]mi all'altezza vostra, e con questa occasione haver la gloria di poter dipingere la stanza del museo che con tanta clemenza si degno V.A. comandarmi. Mi sono impegnato pure di dover dipingere un'altra stanza al Sig. Can Marucelli [...]» (*ibidem*; trascritta in Haskell, *Mecenati e pittori*, cit., p. 387). L'«altra stanza» è identificabile con il salone d'Ercole del palazzo Marucelli-Fenzi, affacciato su via san Gallo (cfr. Marco Chiarini, *S.R., Ercole e Caco*, cit., p. 308; Scarpa Sonino, *Marco Ricci*, cit., p. 14). Alla lettera in questione, Sebastiano Ricci allegava «due cassette, una con due paesi di mio Nipote Um[ilissi]mo Serv[ito]re di V.A.R.S. et l'altra con li due sfondi del Sig[no]r Canonico Marucelli». Dunque, Sebastiano Ricci spedi al Gran Principe «due paesi di mio Nipote» (per la loro identificazione, cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 51, n. 144, con bibliografia), desideroso com'era di introdurre Marco nelle grazie del delfino toscano. Quanto all'identificazione dei due citati «sfondi», le interpretazioni della critica sono tutt'altro che concordi. Bigazzi propone di identificare il primo sfondo con l'*Amore punito*, mentre il secondo con un modelletto preparatorio per *La Vittoria della Sapienza e delle Arti sull'Ignoranza*. Per un quadro riassuntivo del dibattito attribuzionistico rinvio a Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., pp. 32 e 52, n. 134; cfr. inoltre Marco Chiarini, *S.R., Ercole e Caco; Ercole al Bivio*, in *Sebastiano Ricci. Il trionfo dell'invenzione*, cit., pp. 62-65, schede 9-10.

quindi, far risalire le circostanze di esecuzione della stanza proprio al 1704, contestualmente alla realizzazione della pala per la chiesa di san Francesco de' Macci.<sup>581</sup>

Ma c'è di più. Si è avuto modo di menzionare, più volte, il nipote prediletto di Sebastiano, il pittore Marco Ricci. Figlio del fratello Girolamo, il Ricci *junior* aveva diciassette anni meno dello zio: il rapporto che si instaurò fra i due fu quasi di tipo paterno. Pare che l'uno fosse allievo dell'altro, ed è certo che Sebastiano si prese cura di Marco, tanto da ospitarlo nella propria casa alle Procuratie Vecchie fino agli ultimi giorni di vita (il nipote premorì allo zio, il 29 gennaio 1730). Di carattere opposto, taciturno e ombroso, Marco ebbe in comune con il parente i guai con la giustizia: come altrove accennato, egli avrebbe ucciso un gondoliere in una rissa, sul principio del Settecento. La critica ipotizza che fu proprio Sebastiano, solidale con il nipote scavezzacollo, a metterlo in salvo, facendolo espatriare.<sup>582</sup> Da quel momento, le loro strade si sarebbero incrociate più volte, anche in ambito teatrale. È noto, per esempio, che Marco Ricci fu scenografo al teatro di sant'Angelo nella stagione 1718-1719,<sup>583</sup> proprio quando Sebastiano era impresario.

Non sarebbe fuori luogo, dunque, ipotizzare la presenza del Ricci nipote a Firenze, tra il 1704 e il 1705, in compresenza dello zio. Sua, d'altra parte, la firma di un dipinto a più mani, noto al mondo degli studi con il nome di *Tebaide* (altrimenti detto *Paesaggio con anacoreti*).<sup>584</sup> L'opera, oggi scomparsa, presentava la seguente scritta postergale: «Paese del Bianchi di Livorno; figure di Alessandro Magnasco di

---

<sup>581</sup> Cfr. la cronologia dei lavori di palazzo Marucelli riassunta in Bigazzi, *I Marucelli*, cit., p. 64. La stessa studiosa propone di retrodatare al 1703 l'avvio del cantiere (cfr. *ivi*, p. 51). Nel catalogo di una mostra di recente allestimento, Riccardo Spinelli colloca l'inizio delle decorazioni ricchesche nel 1705. Secondo quest'ultimo studioso, al bellunese sarebbe stata commissionata contestualmente la decorazione ad affresco dell'anticamera dell'appartamento del Gran Principe al pian terreno di palazzo Pitti, poi realizzata nel 1707 (cfr. Riccardo Spinelli, *Ferdinando di Cosimo III de' Medici, Gran Principe di Toscana «di tutte le Scienze amatissimo, e di tutte le nobili Arti il Promotore»: spunti e riflessioni per una biografia*, in *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici [1663-1713]*, cit., p. 62). L'ipotesi è senz'altro attendibile, ma al momento non suffragata dalle fonti.

<sup>582</sup> Cfr. Scarpa Sonino, *Marco Ricci*, cit., p. 10. La studiosa presta fede al racconto di Temanza (cfr. *Zibaldon*, cit., p. 70).

<sup>583</sup> I libretti accreditano a Marco Ricci le invenzioni scenografiche di tutti e tre gli allestimenti operistici andati in scena al teatro di sant'Angelo in quella stagione: *L'amor di figlia*, musica di Giovanni Porta, libretto di Giovanni Andrea Moniglia; *Amalasantha*, musica di Fortunato Chelleri, libretto attribuito a Giacomo Gabrieli; e *Il Pentimento generoso*, musica di Andrea Stefano Fiorè, libretto di Domenico Lalli.

<sup>584</sup> Olio su tela, cm. 86 x 67, già Bolgheri (Livorno), collezione dei principi della Gherardesca (cfr. Scarpa Sonino, *Marco Ricci*, cit., p. 117, scheda 14 [illustrata]; vd. inoltre Giuseppe Maria Pilo, *Introduzione a Marco Ricci*, in *Marco Ricci [1963]*, cit., p. XXXIII).

Genova; l'erbe di Nicola Wan Oubrachen; l'acqua e i sassi di Marco Ricci veneziano». Delineata su una roccia della composizione la data: «1705».<sup>585</sup>

Ferma l'ipotesi che il Ricci *junior* avrebbe potuto contribuire al dipinto senza necessariamente recarsi a Firenze, preme sottolineare un altro aspetto di questa collaborazione: la committenza. Si sa che il quadro faceva parte della collezione dei fiorentini Della Gherardesca, conservata a Bolgheri.<sup>586</sup> Non sarà forse un caso che di quella famiglia facesse parte monsignor Tommaso Della Gherardesca (1654-1721), arcivescovo di Firenze: lo stesso che il 4 ottobre 1704 aveva officiato la cerimonia di riapertura della restaurata chiesa di san Francesco de' Macci, adorna della nuova pala di Sebastiano.<sup>587</sup> I destini dei due Ricci si intrecciavano anche in questa occasione.

## 2. Il sonetto di Stampiglia

Come noto, Ferdinando de' Medici fu un grande promotore di spettacolo. Fin dal 1679, nella sua residenza estiva di Pratolino, il Gran Principe patrocinò l'allestimento di svariati divertimenti a carattere spettacolare, dalle commedie in prosa, agli spettacoli di burattini, ai concerti, alle opere in musica.<sup>588</sup> Una vera e propria officina teatrale<sup>589</sup> che coinvolse dapprima maestranze locali, in seguito professionisti venuti da fuori.<sup>590</sup> Un cambio di rotta che rispecchiava un complessivo mutamento di gusto: si è visto come, dopo il secondo soggiorno veneziano (1696), il Gran Principe avesse

<sup>585</sup> Cfr. Scarpa Sonino, *Marco Ricci*, cit., p. 117, scheda 14.

<sup>586</sup> Vd. n. 584.

<sup>587</sup> Cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 50, n. 138.

<sup>588</sup> Su Pratolino si vedano almeno: Harold Acton, *Nota sugli ultimi Medici*, in *Gli ultimi Medici*, cit., pp. 15-17; Klaus Lankheit, *Firenze sotto gli ultimi Medici*, in *ivi*, pp. 19-24. Su Pratolino come luogo di spettacolo cfr. Maria Letizia Strocchi, *Pratolino alla fine del Seicento e Ferdinando di Cosimo III*, in «Paradigma», 1978, 2, pp. 419-438; Garbero Zorzi, *I teatri di Pratolino*, cit., pp. 93-99; Riccardo Spinelli, *Profilo di un principe-mecenate: Ferdinando di Cosimo III de' Medici*, in *Fasto di corte: la decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena*, III, *L'età di Cosimo III de' Medici e la fine della dinastia (1670-1743)*, a cura di Mina Gregori; testi di Elisa Acanfora et al.; fotografie di Paolo Bacherini, Firenze, Edifir, 2007, pp. 180-183; Spinelli, *Il principe in fuga*, cit., *passim*; Maria Letizia Strocchi, *Pratolino alla fine del Seicento e Ferdinando di Cosimo III*, in *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici (1663-1713)*, cit., pp. 73-81; Spinelli, *Lo spettacolo toscano*, cit., pp. 104-113. Sulla parte più strettamente musicale, cfr. Gabriele Rossi Rognoni, *Il Gran Principe Ferdinando e la musica*, in *Gran Principe Ferdinando de' Medici (1663-1713)*, cit., pp. 115-125.

<sup>589</sup> Cfr. Spinelli, *Profilo di un principe-mecenate*, cit., pp. 180-181.

<sup>590</sup> Cfr. *ivi*, p. 181.

designato quali referenti per le proprie collezioni d'arte il citato Nicolò Cassana (1697) e lo stesso Sebastiano Ricci (1704).<sup>591</sup>

Nel campo della scenografia teatrale, all'architetto Giovan Battista Foggini (1652-1725), ai pittori prospettici Jacopo Chiavistelli (1621-1698), Pier Dandini (1646-1712), Atanasio Bimbacci (1649 ca.-1734), erano subentrati artisti di altre scuole, come quella bolognese, compresi Ferdinando e Francesco Bibiena.<sup>592</sup>

Il desiderio di avere i Bibiena era stato accarezzato dal Gran Principe in occasione dei festeggiamenti del suo matrimonio con la principessa Violante di Baviera (9 gennaio 1689).<sup>593</sup> Dovevano passare dodici anni perché l'aspirazione a portare a Pratolino i due fratelli bolognesi potesse avverarsi. In una lettera del 21 maggio 1701, il Medici chiedeva formalmente a Francesco Farnese la concessione temporanea di Ferdinando Bibiena, «per valermi dell'opera sua nel mio Teatro di Pratolino». <sup>594</sup> Dalla replica dell'interessato, datata 3 giugno, trapela tutto il malumore del duca di Parma nel dover accontentare il Gran Principe, geloso com'era del suo architetto di corte.<sup>595</sup> Il *nulla osta* fu comunque concesso, seppure a denti stretti, in nome dell'amicizia e dei proficui rapporti diplomatici tra le due case regnanti, e a patto che «per il fine d'Agosto» il Bibiena rientrasse a Parma.<sup>596</sup> Una volta siglato l'accordo, non era il solo Ferdinando a raggiungere la cinquecentesca villa immersa nel verde della campagna fiorentina. In una seconda lettera, il Gran Principe ringraziava il Farnese per aver reso disponibili «i Pittori Bibiena a lavorare nel mio Teatro di Pratolino»,<sup>597</sup> alludendo alla compresenza di Francesco: ancora una testimonianza sulla 'indivisibilità' professionale dei due fratelli.<sup>598</sup>

Sebastiano Ricci aveva lasciato i Bibiena a Roma, al teatro Pace, nel 1694. Non sappiamo se il pittore mantenne in quel frattempo i contatti con i due bolognesi, e se essi ebbero una qualche influenza nel suo successivo legame con Ferdinando de'

---

<sup>591</sup> Sul mecenatismo artistico di Ferdinando de' Medici si rimanda all'ormai classico e sempre attuale Haskell, *Mecenati e pittori*, cit., pp. 354-373.

<sup>592</sup> Cfr. *ivi*, pp. 189-190.

<sup>593</sup> Cfr. Strocchi, *Pratolino alla fine del Seicento*, cit., pp. 434-435.

<sup>594</sup> Lettera di Ferdinando de' Medici a Francesco Maria Farnese, Poggio a Caiano, 21 maggio 1701, in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5886, c. 48r. (cit. in Strocchi, *Pratolino alla fine del Seicento*, cit., p. 435 e n. 73).

<sup>595</sup> Cfr. la lettera di Francesco Maria Farnese a Ferdinando de' Medici, Parma, 3 giugno 1701, in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5886, c. 22r. (cit. in *ivi*, p. 436 e n. 74).

<sup>596</sup> *Ibidem*.

<sup>597</sup> Lettera di Ferdinando de' Medici a Francesco Maria Farnese, Firenze, 10 giugno 1701, in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5886, c. 51r. (cit. in *ivi*, p. 436 e n. 75).

<sup>598</sup> Cfr. *ibidem*.

Medici, nonché in un suo eventuale collegamento con la villa di Pratolino. Del resto, ad oggi, l'unico *trait d'union* tra Ricci e il teatro privato della residenza estiva del Gran Principe pare essere un sonetto burlesco a lui dedicato, composto dal poeta Palemone Licurio *alias* Silvio Stampiglia, arcade ben noto al nostro pittore.<sup>599</sup>

Come anticipato, Sebastiano Ricci e Stampiglia si erano conosciuti, verosimilmente, presso il palazzo Colonna, nell'Urbe.<sup>600</sup> In concomitanza con l'attività impresariale del bellunese al teatro Pace, erano state date, nel concorrente Tordinona, due opere del librettista romano, *Il Xerxe*<sup>601</sup> e *Tullo Ostilio*,<sup>602</sup> su musica di Giovanni Bononcini. In seguito alla comune permanenza a Roma, pittore e poeta non si erano persi di vista, o quanto meno avevano avuto modo di incontrarsi, plausibilmente in occasione del probabile soggiorno fiorentino di Ricci. Una lettera di quest'ultimo al Gran Principe, datata 21 novembre 1705, prova la consuetudine tra i due a questa altezza cronologica: «Stampiglia mi scrive che Vostra Altezza Reale disidera l'ultimo prezzo di detto quadro [un dipinto di Giovanni Battista Moroni], onde io mi prendo l'ardire d'inviare al'Altezza Vostra Reale l'ingionto biglietto della dama».<sup>603</sup>

La collaborazione di Stampiglia con Pratolino è accertata nelle stagioni 1704 e 1705.<sup>604</sup> In questo biennio, nei rispettivi mesi di settembre, si allestirono due opere su suoi libretti, con musiche di Alessandro Scarlatti: *Turno Aricino* (1704)<sup>605</sup> e *Lucio Manlio l'imperioso* (1705).<sup>606</sup> Il primo dei due drammi è al centro del sonetto cui si accennava, indirizzato all'amico bellunese, con tanto di dedica:

<sup>599</sup> Cfr. Palemone Licurio Pastore Arcade (Luigi Maria Stampiglia), *Delle Rime*, tomo III, libro I, *Sonetti*, Roma, 1718, ms., Firenze, Biblioteca Laurenziana, *Codice Ashburnham*, 729, to. III, 3, c. 6, sonetto 6. Sul sonetto cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 47, n. 83; Norbert Dubowy, *Stampiglia e Scarlatti a Firenze*, in *Intorno a Silvio Stampiglia: librettisti, compositori e interpreti nell'età premetastasiana*, atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 5-6 ottobre 2007), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa, 2010, p. 110.

<sup>600</sup> Si riveda qui p. 63.

<sup>601</sup> *Il Xerxe*, Roma, Buagni, 1694, 84 pp. (cfr. Sartori, *I libretti*, cit., vol. V [1992], p. 522, n. 25246).

<sup>602</sup> *Tullo Ostilio*, Roma, Buagni, 1694, 72 pp. (cfr. *ivi*, p. 412, n. 24106).

<sup>603</sup> Lettera di Sebastiano Ricci a Ferdinando de' Medici, Venezia, 21 novembre 1705, in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5892, c. 352 (edita in *Lettere artistiche*, cit., p. 14, lettera 1).

<sup>604</sup> Cfr. Dubowy, *Stampiglia e Scarlatti a Firenze*, cit., p. 99.

<sup>605</sup> *Turno Aricino*, Firenze, Stamperia di Sua Altezza Reale, 1704, 72 pp. (cfr. Sartori, *I libretti*, cit., vol. V [1992], p. 414, n. 24126).

<sup>606</sup> *Lucio Manlio l'imperioso*, Firenze, Stamperia di Sua Altezza Reale, 1705, 60 pp. (cfr. *ivi*, vol. IV [1991], p. 34, n. 14437).

Al Sig.<sup>re</sup> Sebastiano Riccj à Venetia per haverglj l'Autore mandato un suo dramma intitolato Turno Aricino rappresentato in Pratinolo acciò lo dasse alla Figlia.<sup>607</sup>

Dalla dedica si evince che Stampiglia conosceva bene la figlia di primo letto di Sebastiano.<sup>608</sup> Destinare alla ragazza (all'epoca ultraventenne) il *Turno Aricino* doveva essere certo un *escamotage* scherzoso usato da Stampiglia per far pervenire a Ricci il suo dramma: ansioso l'uno di ottenere il parere del competente amico; bramoso l'altro di nuovi libretti da divorare. Di seguito le quattro strofe della poesiola, in endecasillabi:

Che mandj? un dramma alla gentil tua Figlia  
Il Soggetto è Romano, ed è latino.  
Chi l'autore ne fù? Silvio Stampiglia.  
Il titolo qual è? Turno Aricino.

Gl'Abiti? Son belli à meraviglia.  
Musica? Di Scarlatto soprafino.  
E le scene? inarcar fanno le ciglia.  
Dove si fà quest'opra? In Pratinolo.

La compagnia de virtuosi? è buona;  
V'è la Bonbace, Tilla, Canavese,  
Raffaello, Matteo, Carlo, e Cortona.

E si farà? Sei volte in questo mese.  
E poi? Parte il Padrone, e la Padrona;  
E ciascuno ritorna al suo Paese.<sup>609</sup>

Nel sonetto, in un gioco scherzoso, Stampiglia previene le domande dell'amico, appagandone con pronte e spicciative risposte l'insaziabile curiosità di melomane. Grazie a quel godibile gioco, si apprendono informazioni preziose sull'opera di Pratinolo, altrimenti obliate nell'alone di riservatezza del teatro privato del Gran Principe.<sup>610</sup> Si viene a sapere, ad esempio, da chi era composto il cast del *Turno Aricino*. Tra i nomi decodificabili nel crocchio dei cantanti menzionati, spicca una

<sup>607</sup> Stampiglia, *Delle Rime*, cit., c. 6, sonetto 6.

<sup>608</sup> Si tratta probabilmente della figlia avuta da Sebastiano con la defunta Antonia Maria Venanzio, sua prima moglie; si rileggano qui le pp. 20-22.

<sup>609</sup> Stampiglia, *Delle Rime*, cit., c. 6, sonetto 6 (cfr. doc. 5).

<sup>610</sup> Si ricordi che nei libretti degli spettacoli musicali allestiti a Pratinolo non figurano né i librettisti né i compositori né i cantanti né altri professionisti (compreso lo scenografo). Della musica non sono pervenute le partiture; assenti le testimonianze iconografiche. L'unico documento superstite è l'elenco delle «Robe e fornimenti da Teatro», una sorta di inventario della villa di Pratinolo, redatto da Filippo Neri Canovai, ministro di Guardaroba (1748; cfr. Strocchi, *Pratinolo alla fine del Seicento*, cit., pp. 424-425 e n. 16).

nostra vecchia conoscenza: Domenico Cecchi, *alias* 'Cortona', tra le star nel *Favore degli dei* al teatro Farnese nel 1690.<sup>611</sup> Da anni, il castrato militava alla corte di Mantova. Nel 1704, Cecchi si era esibito a Reggio Emilia, nella *Caduta dei decemviri*, sempre su libretto di Stampiglia.<sup>612</sup> Dopo quell'esperienza, il virtuoso era stato ceduto in prestito dal Gonzaga al Gran Principe, per l'occasione, appunto, della nuova stagione di Pratolino. Forse non sarà casuale la presenza del Cortona al teatro di sant'Angelo nella stagione 1705-1706, quella con Sebastiano Ricci impresario.

Né il Cortona né i suoi colleghi né alcun altro operatore dello spettacolo figurano nel libretto dell'opera,<sup>613</sup> silenziati dal protagonismo dello stesso direttore del teatro: Ferdinando in persona.<sup>614</sup> L'afasia dei libretti ha reso inevitabilmente complicato il lavoro di quanti si sono occupati e tuttora si occupano di ricostruire il criptato *entourage* operistico del Gran Principe. Anche per questa ragione, non è possibile scartare a priori un eventuale collegamento di Sebastiano Ricci con Pratolino, ventilato dall'esistenza stessa del sonetto. Del resto, a fronte della documentazione finora archiviata, è difficile non pensare a un coinvolgimento – più o meno diretto – di Ricci nel teatro della villa ferdinandea.<sup>615</sup> Il Gran Principe era un appassionato d'opera<sup>616</sup> come lo era il bellunese. Le passate esperienze in ambiente teatrale da parte di Sebastiano non potevano aver lasciato indifferente l'erede di casa Medici, e piace immaginare che i due avessero discusso a lungo, in animati colloqui, dei

---

<sup>611</sup> Si riveda qui p. 52. Il soprannome di «Cortona» rende chiaramente identificabile Domenico Cecchi nella schiera dei cantanti citati nel sonetto. È noto, peraltro, che il Cortona cantò a Roma per Ottoboni nel 1690, comparando nel suo sfortunato *Colombo* (cfr. Timms, *Cecchi, Domenico*, cit., p. 328).

<sup>612</sup> Cfr. Gentile, *Cecchi, Domenico*, cit., p. 249.

<sup>613</sup> Cfr. Piero Marchi, *Il Teatro di Pratolino nei documenti d'archivio*, in *Il giardino d'Europa*, cit., pp. 100-101; Marcello de Angelis, *Ferdinando de' Medici: l'Orfeo dei principi*, in *ivi*, p. 103; Dubowy, *Stampiglia e Scarlatti a Firenze*, cit., p. 108.

<sup>614</sup> Cfr. Spinelli, *Il principe in fuga*, cit., p. 107.

<sup>615</sup> Sebastiano Ricci e il nipote Marco «ebbero sicuramente modo di frequentare a Firenze l'accollita di strumentisti e cantanti di cui il Gran Principe Ferdinando (anch'egli valido musicista dilettante) amava circondarsi, come testimoniano le opere di Anton Domenico Gabbiani» (Valentina Conticelli, *Marco Ricci. Riunione musicale*, in *Il fasto e la ragione. Arte del Settecento a Firenze*, catalogo della mostra a cura di Carlo Sisi e Riccardo Spinelli [Firenze, 30 maggio-30 settembre 2009], Firenze, Giunti, 2009, p. 220, scheda 75). Una conversazione musicale di Marco Ricci, in particolare, sarebbe riconducibile a un analogo cenacolo musicale, dal carattere colto e riservato, ospitato in casa Tempi, una famiglia aristocratica del fiorentino, o meglio del pratese (cfr. *ibidem*). Su quest'ultimo dipinto cfr. Scarpa Sonino, *Marco Ricci*, cit., p. 123, scheda 39 (illustrata).

<sup>616</sup> «Dotato suonatore di salterio e buon cantante, si dice che [Ferdinando] fosse anche compositore» (Lankheit, *Firenze sotto gli ultimi Medici*, cit., p. 20). Egli fu anche collezionista di strumenti musicali (cfr. de Angelis, *Ferdinando de' Medici*, cit., p. 102).

repertori musicali dell'amata Venezia.<sup>617</sup> Nondimeno, l'ipotesi suggestiva di una adesione di Ricci al mecenatismo musicale del Gran Principe, quand'anche plausibile, deve arenarsi di fronte al silenzio delle fonti, nell'attesa di ulteriori ispezioni d'archivio.

### 3. Dedicatario per burla con Allegri

Un'altra dedica collega Ricci al mondo teatrale, questa volta veneziano, alla stessa altezza cronologica. Si tratta di un episodio non meno curioso, e ugualmente circoscritto, dietro il quale si possono indovinare i retroscena più disparati. Un libretto per musica di taglio satirico, *Il non ubbidir per finezza*, datato 1705, è «dedicato al Famosissimo Penello del Signor Sebastiano Ricci» (fig. 17).<sup>618</sup> Il frontespizio reca il nome del poeta: Osvaldo Funese, friulano («furlano»)<sup>619</sup>

La satira teatrale a Venezia, è noto, assunse, soprattutto nel XVIII secolo, i contorni di fortunato fenomeno di costume. La più famosa resta *Il teatro alla moda* di Benedetto Marcello (1720),<sup>620</sup> capostipite di un vero e proprio filone di genere che potremmo, appunto, definire 'marcelliano', destinato a fare sempre maggiori proseliti in Laguna e altrove.<sup>621</sup> Molteplici le forme letterarie che discesero dal finto trattato del musicista veneziano, soprattutto di stampo metateatrale:<sup>622</sup> tra queste spiccano,

<sup>617</sup> Non scordiamoci quanta influenza ebbe Venezia su Ferdinando e sulla sua passione teatrale. Il fascino del carnevale, sperimentato durante i viaggi in Laguna (si rivedano le pp. 89-90), fu indimenticabile per il Gran Principe, così come lo era stato oltre cinquant'anni prima per Mattias de' Medici, a sua volta grande promotore di teatro (cfr. Sara 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).

<sup>618</sup> *Il non ubbidir per finezza*, Venezia, Rossetti, 1705, 72 pp. (copia consultata: Mnb, *Racc. Dramm. Corniani Algarotti*, 1028), p. 3 (frontespizio).

<sup>619</sup> *Ibidem*.

<sup>620</sup> Cfr. Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda*, Venezia, [Pinelli], [1720], d'ora in poi cit. nell'ed. a cura di Raffaele Manica (Roma, Quiritta, 2001); cfr. Carlo Vitali, 'Il Teatro alla moda' ha finalmente un editore. E altre spigolature archivistiche in margine alla nuova edizione del 'Grove's Dictionary of Music and Musicians', in «Note d'archivio per la storia musicale», n.s., 1, 1983, 3, pp. 245-250.

<sup>621</sup> Cfr. Renato Di Benedetto, *Poetiche e polemiche*, in *Storia dell'opera italiana*, cit., VI, *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, p. 37; Carlo Parmentola, *L'opera come fatto di costume*, in *Storia dell'opera*, a cura di Guglielmo Barblan e Alberto Basso, III, *Aspetti e problemi dell'opera*, to. I, a cura di Rodolfo Celletti, Gustavo Marchesi, Carlo Parmentola, Torino, UTET, 1977, p. 464; Giulio Ferroni, *L'opera in commedia: una immagine del Melodramma nella cultura veneziana del Settecento*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, cit., vol. I, pp. 63-78.

<sup>622</sup> Cfr. almeno Piero Weiss, *Da Aldiviva a Lotavio Vandini. I «drammi per musica» dei Comici a Venezia nel primo Settecento*, in *L'invenzione del gusto*, cit., pp. 168-188. Sulla tradizione della satira

appunto, i libretti d'opera atti a schernire l'opera stessa.<sup>623</sup> Una filiera destinata a incrementarsi nel corso del Settecento e anche oltre.

Ben prima del *pamphlet* di Marcello, altri casi di satire musicali fecero capolino a Venezia. La satira, si sa, è una cartina di tornasole dello stato di popolarità del bersaglio preso di mira.<sup>624</sup> E che il melodramma nella Serenissima godesse di ottima salute fin dall'apertura del primo teatro d'opera pubblico (1637), è cosa risaputa. Non stupisce, dunque, la notizia dell'esistenza di versi satirici di argomento operistico già a partire dal 1679, occasionati dal fiasco dell'*Ermelinda*, su poesia del patrizio Marco Morosini e musica attribuita a Carlo Fedeli, al debutto al teatro di Cannaregio il 23 novembre di quell'anno.<sup>625</sup> All'epoca, le sale tragicamente semivuote del piccolo teatro vicino alla chiesa di san Giobbe suscitarono l'ilarità di qualche penna burlona: il che accadeva quasi quarant'anni prima che un altro componimento satirico infierisse ancora su un clamoroso insuccesso, quello di *Penelope la casta* di Matteo Noris e Fortunato Chelleri,<sup>626</sup> di scena al teatro di sant'Angelo come prima opera di carnevale della stagione 1716-1717.<sup>627</sup>

Negli stessi anni Settanta del Seicento, si colloca la prima satira 'metateatrale' esplicitamente incentrata sul mondo del melodramma: *Il fantasma dittatore* di Giovanni Francesco Saliti (1678):<sup>628</sup> una canzonatura degli eccessi degli allestimenti operistici lagunari (alla vigilia dell'inaugurazione dello sfarzoso san Giovanni Grisostomo), nella forma di un vero e proprio libretto d'opera. Difficilmente potremmo pensare che tale *pièce* fosse destinata ad altro scopo se non alla lettura;<sup>629</sup> però è curioso che già a questa altezza cronologica si possa registrare a Venezia l'esempio di un genere letterario e drammaturgico di successiva fortuna (anche scenica). La satira di Saliti resta, peraltro, un caso isolato. Bisognerà aspettare il 1705

e dei drammi giocosi cfr. in partic. Anna Vencato, *Introduzione* a Carlo Goldoni, *Drammi musicali per i comici del San Samuele*, a cura di A. V., Venezia, Marsilio, 2009, pp. 9-110.

<sup>623</sup> Cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., pp. 577-579.

<sup>624</sup> Cfr. Di Benedetto, *Poetiche e polemiche*, cit., p. 5.

<sup>625</sup> Cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 133. La notizia si ricava da Antonio Groppo, *Catalogo de drammi musicali di Venezia*, ms., Vnm, Cod. It. VII-2326 (= 8263), p. 92.

<sup>626</sup> Per questo poema satirico cfr. Vio, *Una satira*, cit., pp. 103-128; vd. inoltre Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. II, pp. 38-39. Non è improbabile che l'insuccesso dell'opera fosse in parte dovuto al soggetto del libretto di gusto seicentesco, incardinato sull'usurato immaginario mitologico, a fronte della moda crescente dei drammi storici.

<sup>627</sup> Cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 330.

<sup>628</sup> Cfr. *ivi*, p. 577.

<sup>629</sup> Cfr. *ibidem*.

per incontrare un componimento del tutto analogo: *Il non ubbidir per finezza*, appunto.<sup>630</sup>

Era, quest'ultimo, il primo di una piccola serie di libretti scherzosi pubblicati nel giro di quattro anni, a firma dello stesso Osvaldo Funese, pseudonimo dietro il quale si nascondeva chissà quale scrittore.<sup>631</sup> Come nel caso del *Fantasma dittatore*, è molto probabile che tale libretto non fosse destinato alla rappresentazione scenica, dato che nessun luogo teatrale è indicato sul frontespizio (né si ha notizia di un effettivo allestimento del dramma). Del resto, il componimento in questione è più che altro un esercizio metaletterario e metalinguistico, ancor prima che metateatrale: un libretto d'opera che irride i difetti del libretto d'opera. Gli aspetti formali e strutturali dei vari opuscoli che gli spettatori veneziani si procuravano, per meno di trenta soldi,<sup>632</sup> all'entrata del teatro, o acquistavano in prevendita presso la libreria di riferimento,<sup>633</sup> sono l'oggetto autoriflessivo degli sberleffi di Funese. E non è un caso che l'anonimo poeta si affidi per la stampa all'editore Marino Rossetti, lo stesso di tanti drammi musicali messi in scena nei teatri della Serenissima.

La confezione della satira in esame è fatta per ingannare, essendo quella di un vero libretto d'opera: stesso formato, stessa scaletta, stessa impostazione. I molteplici errori di stampa e l'impiego sbadato di varianti del medesimo vocabolo nello spazio di poche frasi, o dello stesso periodo addirittura, sono frecciate autoironiche ai vari editori musicali, costretti spesso e volentieri a stampare i libretti in fretta e furia, trascurando le questioni di *editing*. Le snervanti ripetizioni, le perifrasi tortuose e ossessive, l'uso di un vocabolario costretto entro stanchi orizzonti semantici sono, invece, la sottolineatura caricaturale della scrittura spesso sciatta dei poeti d'opera.

---

<sup>630</sup> Cfr. Antonio Groppo, *Catalogo di tutti i drammi per musica recitati ne' teatri di Venezia dall'anno 1637 in cui ebbero principio le pubbliche rappresentazioni de' medesimi fin all'anno presente 1745*, Venezia, Groppo, 1745, p. 91; Irene Alm, *Catalog of Venetian Librettos at the University of California, Los Angeles*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California press, 1993, p. 323, n. 529; Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., pp. 577-578.

<sup>631</sup> Cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., pp. 577-578.

<sup>632</sup> «Ogni libretto costava circa 30 soldi» (Michael Talbot, *Tomaso Albinoni: The Venetian Composer and his World*, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 202; mia la traduzione). Secondo le ricerche di Beth e Jonathan Glixon, nel Seicento il costo dei bollettini oscillava dai ventitré ai ventisei soldi (cfr. Glixon-Glixon, *Inventing the Business of Opera*, cit., p. 136).

<sup>633</sup> «Il libretto a stampa era venduto al pubblico in diversi luoghi. Poteva, prevedibilmente, essere acquistato a teatro, presumibilmente dallo stampatore stesso o da un suo agente (dove la vendita dei libretti avvenisse, se dentro o fuori il teatro, è ignoto). I frequentatori d'opera potevano anche acquistare il libretto al negozio dello stesso stampatore prima della sera delle recite, o, in qualche caso, presso un libraio, il cui nome era segnalato sul frontespizio del libretto» (Glixon-Glixon, *Inventing the Business of Opera*, cit., p. 136; mia la traduzione).

Anche il contenuto è, in fondo, verosimile rispetto a quello di tanti drammi coevi: si esagera, ma neanche più di tanto. Ecco allora il disorientante intreccio fantastorico che si arrovela su sé stesso, riparando in improbabili espedienti drammaturgici; ecco i personaggi che non sono mai quelli che appaiono, hanno nomi tutti uguali (Gilauro, Gilaura, Gittauro) e sono legati da complicatissime relazioni parentali o sentimentali.

Analogamente, la dedica (doc. 6) è una spassosa parodia delle dediche di tanti libretti d'opera, dove per un gioco delle parti i librettisti solevano umiliarsi al cospetto dell'illustre dedicatario.<sup>634</sup> Di qui, i logorroici salamelecchi in cui la controfigura del poeta baciapile si avvita (il dedicatario non solo prestava alla produzione teatrale il suo prestigioso nome, ma finanziava i costi del libretto ed elargiva un 'regalo' a chi firmava la dedica),<sup>635</sup> rifrullando in varie salse lo stesso identico concetto senza trovare il bandolo del discorso. L'acme parossistica della dedica è toccata nel riferimento al dedicatario: «e per dar fine a questa mia insolenza con V.S. Illustrissima come qui ardisco di pore il suo nome onde l'è un Titolo molto grande».<sup>636</sup> Annunciato con tanta enfasi non è l'illustre gentiluomo di qualche aristocratica casata, ma un semplice pittore: Sebastiano Ricci, appunto (non ancora ai fasti della propria carriera). Uno sfottò in piena regola, diretto all'unico personaggio reale in quel *divertissement* di pura fantasia, che strizza l'occhio a un'élite ben precisa di frequentatori d'opera.

L'altro riferimento reale nella satira potrebbe essere individuato nella data della dedica: 8 marzo 1705.<sup>637</sup> Non abbiamo notizie certe sull'attività di Ricci a questa altezza cronologica. Sappiamo, però, che nell'autunno di quello stesso anno, il pittore avrebbe assunto, insieme a Giovanni Orsatto, l'impresa del teatro di sant'Angelo. La notizia si apprende da una serie di documenti notarili segnalati in parte da Micky White e Beth L. Glixon in un recente contributo per gli studi vivaldiani (2008).<sup>638</sup> Una novità assoluta per i biografi riceschi, che anticipa di parecchi anni l'attività impresariale di Sebastiano a Venezia, dopo la parentesi romana del 1694.

<sup>634</sup> Cfr. *Il non ubbidir per finezza*, cit., pp. 5-8.

<sup>635</sup> Cfr. Glixon-Glixon, *Inventing the Business of Opera*, cit., pp. 136-137.

<sup>636</sup> *Il non ubbidir per finezza*, cit., p. 8.

<sup>637</sup> Secondo Selfridge-Field, la data quaresimale potrebbe essere fittizia (cfr. *A New Chronology*, cit., p. 577, n. 6). Di certo, tale indicazione temporale voleva essere burlesca: come universalmente noto, gli spettacoli pubblici erano vietati in quaresima.

<sup>638</sup> Cfr. Glixon-White, *Creso tolto a le fiamme*, cit.

Alla luce di tali elementi, ce n'è abbastanza per indiziare una partecipazione attiva e fluida di Ricci alla vita operistica della città nei primi anni del Settecento. In quale ruolo non sappiamo. Forse come impresario, come lascerebbe intuire la posizione ottenuta al sant'Angelo nella stagione 1705-1706; forse come scenografo, visti i trascorsi al teatro Pace di Roma, a fianco dei Bibiena. In entrambi i casi, i libretti d'opera non sono d'aiuto: solo qualche volta gli impresari firmavano le produzioni dei rispettivi teatri, mentre raramente erano registrati i nomi degli scenografi, tranne nei casi di professionisti affermati (almeno fino al secondo decennio del Settecento). In base alla dedica del *Non ubbidir*, si potrebbe pensare a un Ricci scenografo. In quel caso, il «Famosissimo Penello del Signor Sebastiano Ricci», cui si allude nel frontespizio, sarebbe riferito non già allo strumento per eccellenza del maestro virtuoso che di lì a poco avrebbe rivoluzionato la pittura fiorentina, aprendola ai bagliori del rococò, ma piuttosto (restando al contesto della satira) al pennellaccio rozzo e approssimativo impugnato dallo scenografo di professione delle sale d'opera della Serenissima.

Resta da capire chi fu l'artefice di tanto scherzo giocato a suo tiro. Troppo pochi gli elementi in nostro possesso per giungere a una conclusione vagamente soddisfacente. Possiamo solo ipotizzare che la burla fosse stata congegnata nella cerchia familiare di Ricci, la stessa che favorì la diffusione seriale di caricature per mano del nipote Marco e di Anton Maria Zanetti. Caricature di cui rimase vittima, si è accennato, lo stesso Sebastiano, e che ritrassero alcuni dei protagonisti del mondo musicale del tempo (soprattutto tra gli anni Dieci e Venti del Settecento). Una sorta di cenacolo, quello riccesco, cui parteciparono via via artisti, collezionisti e amanti dell'opera orbitanti in Laguna, legati da amicizia: oltre a Zanetti, la pittrice Rosalba Carriera, il di lei cognato Giovanni Antonio Pellegrini, il futuro console Joseph Smith, il celeberrimo librettista Apostolo Zeno e altri ancora.<sup>639</sup>

A favore di quest'ultima ipotesi spunterebbe un indizio di qualche rilievo. Si è detto che, con lo pseudonimo di Osvaldo Funese, furono firmate altre satire dello stesso genere del *Non ubbidir*. Tra tali componimenti, spiccano due intermezzi del 1707, *Il Non saper e Il Volere radunati in vita*, definiti nel frontespizio «Intermedi

---

<sup>639</sup> Per un approfondimento sulla cerchia di Rosalba Carriera cfr. in partic. Franca Zava Boccazzi, «*M.lle Rosalba très vertueuse pentresse*», in *Rosalba Carriera 'prima pittrice de l'Europa'*, catalogo della mostra a cura di Giuseppe Pavanello (Venezia, 1° settembre-28 ottobre 2007), Venezia, Marsilio, 2007, pp. 15-25.

per Musica bellissimi, e honestissimi [...] fatti à honore di chi li legge». <sup>640</sup> Gli intermezzi *entr'acte* erano appena apparsi a Venezia (nel 1706) che già venivano messi alla berlina: la satira correva veloce. <sup>641</sup> Il libello, destinato alla sola lettura, aveva per dedicatario un altro personaggio del mondo reale: Andrea Allegri.

Gli studiosi ricceschi conoscono un Andrea Allegri grazie alle ricerche d'archivio di Moretti. Era questi il procuratore designato da Sebastiano Ricci per condurre i propri affari durante la sua permanenza in Inghilterra (1711-1715). <sup>642</sup> Tramite Allegri, il pittore poté perfezionare, come altrove accennato, l'acquisto di duecento campi a Sala, nei pressi di Mirano (1713): un sicuro investimento dei primi guadagni conseguiti oltremarina. Una persona fidata, dunque, Allegri, oltreché esperta (il suo nome compare in più documenti legali in qualità di interveniente): <sup>643</sup> l'uomo giusto su cui Ricci poteva contare per amministrare le proprie sostanze.

Recentemente, in ambito musicologico, è stato registrato un altro Andrea Allegri, attivo come impresario al teatro di sant'Angelo in relazione all'opera *Gl'Inganni felici* di Apostolo Zeno e Carlo Francesco Pollarolo, opera d'autunno della stagione 1696-1697. La cronologia da cui si ricava questa notizia si limita a fornire il dato, senza riferimento alle fonti. <sup>644</sup>

A Venezia, un nome e un cognome non sono sufficienti a individuare con certezza l'identità di un personaggio, data la frequenza di omonimie. Per questa ragione, nei documenti ufficiali del tempo, si usava specificare il patronimico, ossia il nome del padre, per disambiguare possibili casi di confusione. Il fenomeno è particolarmente ricorrente, ad esempio, nel caso di famiglie nobiliari, dove i medesimi nomi ricorrevano con una certa frequenza da una generazione all'altra.

Devo alla gentilezza della professoressa Glixon la comunicazione del patronimico dell'impresario in questione, che la studiosa ricava da una serie di documenti rinvenuti all'Archivio di stato di Venezia. Tali carte riguarderebbero una controversia scoppiata in seno alla produzione della citata opera di Pollarolo, nella

---

<sup>640</sup> *Il Non saper e Il Volere radunati in vita*, Venezia, Valvasense, 1707, 24 pp. (copia consultata: Mnb, *Racc. Dramm. Corniani Algarotti*, 1100, p. 3 [frontespizio]).

<sup>641</sup> Sugli intermezzi comici cfr. almeno Gian Giacomo Stiffoni, *Introduzione a Carlo Goldoni, Intermezzi e farse per musica*, a cura di Anna Vencato, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 9-65; Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., pp. 580-594.

<sup>642</sup> Cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 13880, cc. 86r.-87v., protocolli del notaio Vincenzo Vincenti (cit. in Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 110 e n. 106).

<sup>643</sup> Cfr. Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 110, n. 106.

<sup>644</sup> Cfr. Glixon-White, *'Creso tolto a le fiamme'*, cit., p. 6.

quale risulta coinvolto tale Andrea Allegri *quondam* Ludovico, impresario.<sup>645</sup> Secondo Glixon, questo Allegri sarebbe stato, peraltro, nel biennio 1702-1703, procuratore di un esponente dei Capello di santa Maria Mater Domini, famiglia proprietaria del teatro di sant'Angelo. Un documento da me rintracciato all'Archivio di stato confermerebbe tale tesi: una scrittura estragiudiziale<sup>646</sup> del 4 agosto 1703, presentata al notaio Alvise Centone, attesta che Andrea Allegri era causidico al servizio di Polo Capello.<sup>647</sup>

Per tornare al patronimico, gli scrupoli nel nostro caso sono tutt'altro che vani, dato che la stessa Glixon mi informa dell'esistenza di un Andrea Allegri *quondam* Francesco, anch'egli implicato in questioni relative al sant'Angelo. Un fratello? Un parente? La questione non è chiara, anche perché, nella messe documentaria rintracciata dalla musicologa americana (in attesa di pubblicazione), il patronimico non è sempre precisato.<sup>648</sup> Le cose sono destinate a complicarsi in virtù del confronto con un prezioso ma datato studio di Remo Giazotto, il noto *La guerra dei palchi*. Nella ricca e spesso confusa indagine archivistica dello scomparso studioso romano, il nome di Andrea Allegri viene a galla in merito ad alcuni pagamenti effettuati dai Grimani, per mezzo di palchi, tra il 1686 e il 1696.<sup>649</sup> In questa traccia documentaria, datata 31 gennaio 1689, Allegri e il librettista Giulio Cesare Corradi (1645-1702) sarebbero indicati come «capi dei conduttori del loro [dei Grimani] teatro di S. Giovanni e Paolo creditori da li NN.HH. Grimani di una considerabile somma quale stipendio della loro opera»: milleduecentotrentadue ducati.<sup>650</sup> Giazotto non specifica quale Andrea Allegri avrebbe assunto quel prestigioso incarico per i signori di santa

<sup>645</sup> Conversazione privata. Colgo qui l'occasione per un sentito ringraziamento alla prof. Glixon.

<sup>646</sup> «Extragiudiziale si diceva di una scrittura privata, 'al di fuori del giudizio', registrata cioè presso un notaio e indirizzata contro un avversario per ottenere soddisfazione senza ricorrere in tribunale» (Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. II, p. 5, n. 13). In breve, l'equivalente dell'odierna lettera di sollecito (cfr. Talbot, *The Vivaldi Compendium*, cit., p. 74). La gran parte delle controversie declinate per via estragiudiziale che riempiono di inchiostro filze e filze di documenti d'archivio non finivano in tribunale: «in genere si cercava un accomodamento o un compromesso per mezzo di arbitri» (Lino Moretti, *Le inconvenienze teatrali: documenti inediti su Vivaldi impresario*, in *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa*, cit., p. 29).

<sup>647</sup> Cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 3904, n. 26, Venezia, 4 agosto 1703 (extragiudiziali del notaio Alvise Centone).

<sup>648</sup> Conversazione privata.

<sup>649</sup> Cfr. Remo Giazotto, *La guerra dei palchi (seconda serie)*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1, 1967, 3, 1967, p. 496.

<sup>650</sup> ASV, *Notarile. Atti*, b. 6115, c. 251, Venezia, 31 gennaio 1689 (notaio Marco Fratina), cit. in *ibidem*. Si tratta di una lista di 'affittuali' allegata a un compromesso notarile riguardante «cessioni di palchi a soluzione di debiti contratti dai fratelli Grimani» (*ivi*, p. 494). Riguardo a questo documento non è stato possibile effettuare i dovuti riscontri.

Maria Formosa.<sup>651</sup> Fatto sta che, a quanto pare, uno dei due omonimi avrebbe avuto alle spalle una carriera teatrale di tutto rispetto, nel segno di una delle più prestigiose sale veneziane del Seicento.

Al di là delle fonti giazottiane (tassativamente da verificare), ciò che a noi interessa è aver definito il profilo di Andrea Allegri *quondam* Ludovico: impresario di teatro (attivo al sant'Angelo nel 1696), nonché causidico, ossia esperto in materia giuridica, per conto del citato Polo Capello. Sarebbe questo Allegri – e arriviamo al punto – l'uomo che Sebastiano Ricci aveva ingaggiato come «suo legit[ti]mo Proc[urato]r, et Comesso» in vista della propria trasferta britannica, come dai citati documenti.<sup>652</sup> Ho potuto verificare la coincidenza del patronimico sulla base di alcune carte archivistiche inedite, delle quali converrà parlare più avanti (doc. 18).<sup>653</sup>

Ecco, dunque, un personaggio del tutto accessorio – inventariato, quasi per dovere di cronaca, dai moderni biografi riceschi – assumere un ruolo decisivo nella ricostruzione della vita del pittore bellunese. Uomo di fiducia di Ricci e insieme personalità attiva nel circuito dei teatri pubblici veneziani, Andrea Allegri *quondam* Ludovico dové essere legato da rapporti sia amicali che professionali al nostro pittore. Fu forse grazie a lui che Sebastiano si avvicinò al sant'Angelo, diventandone impresario nel 1705-1706 (Polo Capello *quondam* Alvise, di cui Allegri era procuratore, possedeva una grossa fetta di quel teatro). Non è nemmeno da escludere la possibilità che il bellunese potesse aver lavorato per Allegri nel periodo della sua conduzione dello stesso teatro (1696), magari nel ruolo di scenografo.

Del resto – e torniamo al punto dal quale eravamo partiti – che i due uomini facessero parte del medesimo *entourage* sarebbe provato dall'esistenza delle satire di cui si è riferito. Non sarà un caso che furono entrambi bersaglio delle frecciate satiriche del finto poeta Osvaldo Funese, dietro la cui maschera davvero poteva celarsi un amico comune, o qualche buontempone del loro *milieu*.

Sia come sia, Ricci e Allegri condivisero un primato assai poco invidiabile: quello di finire sul frontespizio di una satira musicale 'alla moda' ben prima che il più celebre *pamphlet* di Marcello scolpisse nel firmamento dell'umorismo i nomi di

<sup>651</sup> Cfr. su questa aristocratica casata *Archivi di famiglie e di persone. Materiali per una guida*, III, *Toscana – Veneto*, a cura di Giovanni Pesiri et al., Roma, Ministero per i beni e le attività culturali – Direzione generale per gli archivi, 2009, pp. 497-498, n. 4227.

<sup>652</sup> ASV, *Notarile. Atti*, b. 7294, c. 155r., Venezia, 10 ottobre 1711 (protocolli del notaio Domenico Gonella; il documento è inedito).

<sup>653</sup> Cfr. p. 193 e n. 1110.

Antonio Vivaldi e di Giovanni Orsatto.<sup>654</sup> Fu solo una coincidenza che tutti costoro militassero nel ‘famigerato’ teatro di sant’ Angelo?

---

<sup>654</sup> Come noto, il frontespizio del *Teatro alla moda* di Benedetto Marcello riproduce in incisione un gustoso disegno caricaturale, con tre figurine su una barca in mare aperto. Sotto al disegno, si legge una bizzarra indicazione tipografica diventata ormai famosa: «Stampato ne BORGHI Di BELISANIA per ALDIVIVA LICANTE, all’Insegna dell’ORSO in PEATA. Si vende nella STRADA del CORALLO alla PORTA del Palazzo d’ORLANDO». L’insieme crittografico è stato sciolto grazie alle postille settecentesche annotate su una copia della prima edizione del *pamphlet*. Leggiamo: «ALDIVIVA LICANTE. ‘Aldiviva’ Mon.r Vivaldi virtuoso celebre di violino, e compositore delle opere in Sant’ Angelo»; «ORSO in PEATA. ‘Orso’. Il sig.r Orsatto Impressario, il quale subito auto un teatro affitta Palchi, scagni, Botteghino etc., e provvede di legne, vino, farina, etc. per tutto l’anno» (Gian Francesco Malipiero, *Un frontespizio enigmatico*, in «Bollettino bibliografico-musicale», 5, 1930, pp. 16 e 18; sul frontespizio del *Teatro alla moda* cfr. inoltre Ulderico Rolandi, *A. Vivaldi nell’enigmatico frontespizio del ‘Teatro alla moda’*, in «Musica d’oggi. Rassegna di vita e di cultura musicale», 22, 1940, 1, pp. 5-9).

## IV

### I GUAI DELLA STAGIONE VENEZIANA 1705-1706

#### 1. Documenti e appunti sul teatro di sant'Angelo

Il teatro di sant'Angelo sorgeva nel cuore di Venezia, in una zona centralissima dell'omonima parrocchia, in riva al Canal Grande, affacciato sulla corte dell'Albero (oggi Ramo e Campiello del Teatro).<sup>655</sup> L'edificio era stato fatto costruire, nel 1676, su un fondo diroccato di proprietà indivisa tra più famiglie, per iniziativa di Francesco Santurini *quondam* Antonio, all'epoca impresario del piccolo teatro di san Moisè.<sup>656</sup> L'area della fabbrica può essere stimata in base a una mappa napoleonica

---

<sup>655</sup> Sul teatro di sant'Angelo cfr. Cristoforo Ivanovich, *Memorie teatrali di Venezia* (1681), a cura di Norbert Dubowy, Lucca, LIM, 1993, pp. 400-401, 411-412; Nicodemus Tessin the Younger, *Travel Notes 1673-77 and 1687-88*, a cura di Merit Laine e Börje Magnusson, Stockholm, Nationalmuseum, 2002, pp. 363-364; Nicola Mangini, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974, pp. 73-76, 132-137; Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. II, pp. 3-62; Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., pp. 10-61, *passim*; Eleanor Selfridge-Field, *Song and Season: Science, Culture, and Theatrical Time in Early Modern Venice*, Stanford, Stanford University Press, 2007, *passim*; Id., *A New Chronology*, cit., *passim*; Talbot, *The Vivaldi Compendium*, cit., p. 183. Si aggiunga che il poderoso studio sui *Teatri del Veneto*, egregiamente condotto da Mancini, Muraro, Povoledo, si basa in buona parte sul lavoro intrapreso qualche anno prima da un gruppo di ricerca guidato da Ludovico Zorzi: *I teatri pubblici di Venezia (secoli XVII-XVIII)*, mostra documentaria e catalogo a cura di Id. et al. (Venezia, 22 settembre-11 ottobre 1971), Venezia, La Biennale di Venezia, 1971.

<sup>656</sup> Cfr. Ivanovich, *Memorie teatrali*, cit., p. 400; Mangini, *I teatri di Venezia*, cit., p. 73. Su Francesco Santurini cfr. John Whenham, *Santurini, Francesco (ii)*, in *New Grove Dictionary of Opera*, a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 1992, vol. IV, p. 175, anche on-line; cfr. inoltre Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. I, pp. 122 e 158, nn. 92 e 20; to. II, pp. 3-62, *passim*. Questo

del 1808 (fig. 18):<sup>657</sup> il perimetro della superficie (n. 489), di metri 21 x 30, era delimitato su due lati dal canale e dalla piazza, e lungo alcuni segmenti da un piccolo gruppo di case in affitto (nn. 484-486, 489) e locali di legno (nn. 487-488), di proprietà del nobile Lorenzo Marcello.<sup>658</sup> A quest'ultimo apparteneva anche un portico annesso all'edificio, formato da colonne di marmo, di cui fu interdetto l'uso.<sup>659</sup> Oggi il teatro non esiste più, fu soppresso per decreto governativo nel 1807:<sup>660</sup> tutto ciò che resta è l'attigua casetta nella quale solevano alloggiare i cantanti, destinata a deposito delle provvigioni, ubicata attualmente nei pressi dell'omonima fermata del vaporetto (fig. 19).<sup>661</sup>

Il piccolo teatro (la più angusta sala veneziana, a detta di Nicodemus Tessin)<sup>662</sup> fu, per diversi aspetti, un caso anomalo nella storia della Serenissima. È noto che le nobili famiglie Tron, Vendramin, Grimani fecero costruire personalmente i rispettivi teatri, cui diedero il proprio nome.<sup>663</sup> Il sant'Angelo ebbe tutt'altra genesi. Fu l'impresario Santurini a voler erigere la sala. In base al contratto del 15 agosto 1676, controfirmato dai proprietari,<sup>664</sup> il nuovo teatro sarebbe stato impiegato dall'impresario per un periodo di sette anni, per suo esclusivo profitto, con tutti gli

Santurini va distinto dall'omonimo Francesco Santurini *quondam* Stefano, detto 'il Baviera'. Scenografo, forse cugino dell'omonimo impresario, il figlio di Stefano Santurini prese il soprannome di 'Baviera' per aver lavorato a lungo in territorio germanico. In particolare, egli operò al servizio della corte di Monaco negli anni 1662-1669, godendo del titolo di ingegnere italiano di Welscher dal 1662 al 1665 (cfr. Mercedes Viale Ferrero, *Santurini, Francesco [i]*, in *New Grove Dictionary of Opera*, cit., vol. IV, pp. 174-175).

<sup>657</sup> Cfr. *Catasto Napoleonico*, 1808. Particolare della parrocchia di sant'Angelo con l'area occupata dal teatro (pubblicato in Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. II, p. 14).

<sup>658</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>659</sup> Così prescriveva il terzo punto del contratto tra Francesco Santurini e i 'compatroni' del teatro di sant'Angelo, firmato il 15 agosto 1676 davanti al notaio Gregorio Bianconi (ASV, *Notarile. Atti*, b. 1103, cc. 97-99, pubblicato in *ivi*, pp. 35-36): «Habbia facoltà di prevalersi di tutte le Materie che si trovano sopra detto fondo, cosiché ne sia libero patrone eccettuato però le collone e pilastri grandi di Marmo che per avventura fossero sepeliti sotto le rovine dell'antiche fabbriche diroccate, de quale possa servirsi se gli occorressero per detta fabrica, ma non ponendole in opera [...]» (*ivi*, p. 35).

<sup>660</sup> Cfr. Selfridge-Field, *Song and Season*, cit., p. 174.

<sup>661</sup> Cfr. *ibidem*. La veduta odierna del Canal Grande proposta nella fotografia riproduce l'area nella quale si trovava il teatro di sant'Angelo. La casetta in questione è identificabile con l'edificio, tagliato, situato a sinistra rispetto al canale.

<sup>662</sup> «Det theater â S. Angelo ist der kleinste von allen» (Tessin the Younger, *Travel Notes*, cit., p. 363).

<sup>663</sup> I Tron possedevano il teatro di san Cassiano, situato in un'area compresa tra il rio di san Cassan, il rio della Madonnetta e l'attuale Ramo del Teatro (cfr. Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. I, pp. 97-149). I Vendramin erano proprietari del teatro di san Salvador o di san Luca, ubicato tra la calle di sant'Antonio, la corte di ca' Bembo e la calle Berizi (cfr. *ivi*, pp. 209-293). Gli attivissimi Grimani di santa Maria Formosa fecero costruire e gestirono in prima persona ben tre teatri: il santissimi Giovanni e Paolo (cfr. *ivi*, pp. 294-321); il san Samuele (cfr. *ivi*, pp. 379-421); il san Giovanni Grisostomo (cfr. *ivi*, to. II, pp. 63-126).

<sup>664</sup> Cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 1103, cc. 97-99, Venezia, 15 agosto 1676 (protocolli del notaio Gregorio Bianconi), in Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. II, pp. 35-36.

oneri e gli utili che ne sarebbero derivati; dopo quel tempo, i diritti di proprietà e usufrutto del locale sarebbero dovuti rientrare nelle mani dei legittimi proprietari.<sup>665</sup>

Come si è accennato, il fondo destinato al teatro apparteneva a più clan familiari.<sup>666</sup> Non è esatto parlare di due sole famiglie, come invece si afferma nei buoni studi.<sup>667</sup> Secondo la mia ricostruzione, i soggetti comproprietari discendevano da tre distinti rami dinastici:<sup>668</sup> i Marcello ‘a san Gregorio’ (poi ‘di santa Maria Formosa’),<sup>669</sup> i Capello ‘in Canonica’<sup>670</sup> e i Capello di ‘santa Maria Mater Domini’<sup>671</sup>. Nella comproprietà del teatro, per parte dei Marcello, erano implicati i fratelli Piero (†1695), Vettor (†1691), Francesco (1642-1701) e Giacomo Antonio Vettor (1645-1723), figli del defunto Alvise. In rappresentanza dei Capello ‘in Canonica’ c’era Lugrezia Marcello *quondam* Andrea, vedova di Vettor Capello (†1659), mentre il buon nome dei Capello bis, detti di ‘santa Maria Mater Domini’, era portato innanzi da Alvise *quondam* Polo (1635-1690).

Tanti, dunque, i soggetti coinvolti nell’*affaire*: una compagine articolata, destinata a complicarsi ulteriormente negli anni a venire, dato che le diverse quote del teatro venivano trasmesse per via ereditaria o per acquisizione dotale.<sup>672</sup> Nel 1683, allo scadere del primo contratto con Santurini, ai nomi dei compatroni di cui si è fatto menzione si aggiungevano quelli di Marietta Boldù nata Bollani, Lugrezia Zen e Angelo Memo.<sup>673</sup> Nel 1714, stando a un noto documento contrattuale sottoscritto dall’impresario Pietro Antonio Denzio (1663-*post* 1732),<sup>674</sup> la comproprietà del teatro risultava ancor più frazionata:

---

<sup>665</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>666</sup> I nomi dei soggetti coinvolti sono elencati uno a uno nel contratto relativo alla fondazione del teatro (cfr. *ivi*, p. 35).

<sup>667</sup> Cfr. Mangini, *I teatri di Venezia*, cit., p. 73; Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. II, p. 3.

<sup>668</sup> Tale ricostruzione è basata sul manoscritto di Marco Barbaro, *Arbori de’ patritii veneti*, Miscellanea Codici, I, *Storia veneta*, nn. 17-23 (consultato nella copia conservata all’ASV).

<sup>669</sup> Cfr. *ivi*, vol. VI, p. 467, *sub voce* ‘Marcello E’.

<sup>670</sup> Cfr. *ivi*, vol. II, p. 269, *sub voce* ‘Capello K’.

<sup>671</sup> Cfr. *ivi*, vol. II, p. 261, *sub voce* ‘Capello I’.

<sup>672</sup> Cfr. Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 22.

<sup>673</sup> Cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 1316, c. 142, Venezia, 2 ottobre 1683 (protocolli del notaio Alessandro Bronzini), cit. in Giazotto, *La guerra dei palchi (II)*, cit., pp. 482-483.

<sup>674</sup> Cfr. ASV, *Inquisitori di Stato*, b. 914, fasc. ‘Case di gioco e teatri’, sottofasc. ‘S. Angelo’, cc. 1r.-c. 3r., Venezia, 11 dicembre 1714 (pubblicato integralmente in Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., pp. 44-49).

li Nob[ili] Ho[mini] Consorti Comp[ad]roni del Teatro di S. Angelo che sono li Nob[ili] Ho[mini] S[er] Zuane, e nipoti Capello, il N[obil] H[omo] S[er] Polo Capello fù de S[er] Alvise, la N[obil] D[onna] Marietta Bolani Con[sort]e del N[obil] H[omo] S[er] Fran[ces]co Boldù, il N[obil] H[omo] S[er] Pietro Zen fù de S[er] Vincenzo, li Nob[ili] Ho[mini] Giacomo Antonio Vettor Marcello fù de S[er] Alvise, il N[obil] H[omo] Gerolemo Vettor Marcello fù de S[er] Francesco, et il N[obil] H[omo] Ferigo Vettor Marcello Renier fù de S[er] Alvise, cadauno di essi p[er] le proprie porzioni, attioni, ragioni, e rapp[resen]tanze, che in d[ett]o Teatro tengono [...].<sup>675</sup>

Spuntavano – per i Capello ‘in Canonica’ – i nomi di Zuanne (Giovanni) *quondam* Vettor (1655-1737) e dei suoi nipoti (otto, secondo la genealogia di Marco Barbaro),<sup>676</sup> figli del fratello Bortolo. Subentrava, nella comproprietà, anche l’aristocratica famiglia Renier,<sup>677</sup> tramite Ferigo Vettor (1659-1737), figlio di Alvise Renier (1632-1700) e della consorte Paulina Vittoria Marcello *quondam* Alvise.<sup>678</sup> Quest’ultima aveva acquisito i diritti sul teatro in anni successivi alla sua fondazione, probabilmente per ragioni anagrafiche;<sup>679</sup> documenti inediti dimostrano un attivo interessamento della nobildonna negli affari teatrali,<sup>680</sup> a fianco dei fratelli Girolamo Vettor e Antonio Vettor Marcello.

Mi pare, peraltro, destituita di fondamento la tesi espressa da Franco Mancini, Maria Teresa Muraro, Elena Povoledo nel loro studio sui *Teatri del Veneto*, secondo cui il teatro «veniva ceduto, come bene dotale, ai membri femminili» delle rispettive casate.<sup>681</sup> Le cose dovevano essere ben più complesse, a giudicare dalla variegata lista dei comproprietari sopra citata.<sup>682</sup> Si è visto, ad esempio, che Alvise Capello lasciò la propria quota di proprietà al figlio Polo. Non solo. Si apprende, da un inventario inedito,<sup>683</sup> che alla morte di Giacomo Antonio Vettor Marcello (1723),

<sup>675</sup> *Ivi*, p. 44 (c. 1r.).

<sup>676</sup> Cfr. Barbaro, *Arbori de’ patritii veneti*, cit., vol. II, p. 269, *sub voce* ‘Capello K’. Tali nipoti erano Agustin, Vettor, Andrea, Alvise, Carlo, Zuanne, Lucretia, Virginia.

<sup>677</sup> Cfr. *ivi*, vol. VI, pp. 414-415, *sub voce* ‘Renier B’.

<sup>678</sup> Nel manoscritto di Marco Barbaro, il nome di Paulina non è annoverato nella figliolanza di Alvise Marcello (cfr. *ivi*, vol. VI, p. 467). Fino a Settecento inoltrato, non era uso registrare la presenza delle figlie femmine nelle genealogie delle casate patrizie veneziane.

<sup>679</sup> In effetti, la nobildonna non compare tra i soggetti cointeressati nel teatro in occasione del contratto iniziale (cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 1103, cc. 97-99, Venezia, 15 agosto 1676 [protocolli del notaio Gregorio Bianconi], in Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. II, pp. 35-36).

<sup>680</sup> Cfr. ASV, *Giudici del Forestier*, ‘Domande, scritture, risposte delle parti’, b. 72, n. 84, Venezia, 27 aprile 1701.

<sup>681</sup> Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. II, p. 3.

<sup>682</sup> «A Venezia il sistema di trasmissione ereditario, basato sul diritto romano, non privilegiava la primogenitura, con il risultato che i patrimoni tendevano con il tempo alla dispersione» (Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 21; mia la traduzione).

<sup>683</sup> «Adì 18 marzo 1724, Venezia. Inventario di quanto sin ora si è ritrovato al tempo della morte di Giacomo Antonio Vettor Marcello padre di noi Vettor Antonio Alvise, e Pietro Vettor fratelli

l'eredità del sant'Angelo passò ai suoi figli maschi Vettor Antonio Alvise e Pietro Vettor. Tale inventario, sottoscritto dai due fratelli, registra in data 18 marzo 1724 la lista dei beni del padre all'indomani della sua dipartita. Tra questi beni figurano, appunto, «Portioni nel Teatro di S. Angelo» e la «Casa in Contrà dell'Albero Contrà di S. Angelo appepian»<sup>684</sup> (probabilmente la casetta-deposito cui si è accennato).

La compresenza di tanti soggetti in grado di accampare diritti sul teatro fanno del sant'Angelo un *unicum* nella storia veneziana. A differenza dei Grimani o dei Tron, i compatroni della piccola sala in corte dell'Albero non si esposero in prima linea nella gestione degli affari teatrali, preferendo affidarne la direzione ai vari impresari.<sup>685</sup> Il che accadeva non solo durante la gestione di Santurini, che si protrasse per i canonici sette anni, con una proroga di altre tre stagioni, fino al 1685.<sup>686</sup> I nobili comproprietari preferirono perseguire la stessa strategia anche nel post Santurini, affidando all'impresario di turno la facoltà di agire in libertà (vigilata, come si vedrà) nelle scelte artistiche e gestionali del teatro. Una scelta che non poteva non influire sull'*identikit* del sant'Angelo,<sup>687</sup> a partire dalla vocazione, per così dire, 'commerciale' di quel teatro, la cui fortuna era destinata a protrarsi, tra alti e bassi, per alcuni decenni.<sup>688</sup>

---

Marcello, che seguì li 20 genaro prossimo passato» (ASV, *Giudici di Petizion*, 'Inventari di eredità, tutele, curatele, oppure richiesti in causa', b. 421, n. 4, cc. n. n., Venezia, 18 marzo 1724).

<sup>684</sup> *Ibidem*.

<sup>685</sup> Cfr. Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. II, p. 3. «Come è ovvio, a causa della comproprietà, il teatro non poté essere gestito da un unico proprietario-imprenditore, alla maniera dei Grimani, dei Tron e degli stessi Giustinian» (Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 21; mia la traduzione). Per una cronologia degli impresari al sant'Angelo, cfr. Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. II, pp. 36-40 (dal 1676-1677 all'autunno 1739); Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., pp. 50-59 (dal 1699-1700 al 1739-1740); Glixon-White, 'Creso tolto a le fiamme', cit., pp. 6-7 (dal gennaio 1695 al gennaio 1708). Sparse informazioni riguardanti la successione cronologica degli impresari al sant'Angelo si trovano anche in Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., *passim*. Eppure, nonostante tanti contributi *ad hoc*, svariati vuoti restano ancora da colmare. Nel corso di questa trattazione, daremo un nostro piccolo contributo per sopperire ad alcune di queste lacune, fornendo nuove informazioni da documenti inediti.

<sup>686</sup> Cfr. Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. II, p. 36. Pare che, alla fine del suo secondo mandato, il Santurini avesse chiesto un'ulteriore proroga, respinta dai 'compatroni' (cfr. *ibidem*).

<sup>687</sup> Cfr. Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 21.

<sup>688</sup> In questo studio si prende in considerazione il teatro di sant'Angelo nel periodo compreso tra l'anno di fondazione (1676) e il primo quarantennio del Settecento, quando la sala era esclusivamente dedicata all'opera in musica (là dove, curiosamente, nel contratto iniziale si parla di «un teatro per recitarvi e comedie e opere»; ASV, *Notarile. Atti*, b. 1103, c. 97, Venezia, 15 agosto 1676, protocolli del notaio Gregorio Bianconi, in Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. II, p. 35). Si sa che gli spettacoli musicali proseguirono con una certa regolarità fino al 1742; a partire dal 1743 (e fino al 1751), le opere in musica furono limitate alla Sensa, mentre invece il Carnevale divenne la stagione elettiva degli spettacoli di prosa (cfr. *ivi*, p. 12).

Fin dall'inizio, grazie all'intraprendenza di Santurini, il piccolo sant'Angelo era riuscito a imporsi nel circuito veneziano per la sua capacità di offrire intrattenimento musicale a buon mercato. Lo scaltro impresario aveva adottato la stessa politica di prezzi sperimentata al san Moisè nella stagione 1674,<sup>689</sup> abbassando il costo dei biglietti d'ingresso, da quattro lire a un quarto di ducato, come ci informa Cristoforo Ivanovich.<sup>690</sup> Il gioco al ribasso intrapreso al sant'Angelo aveva finito per condizionare anche gli altri teatri: tutti tranne il prestigioso san Giovanni Grisostomo adottarono la medesima ricetta, mirata ad attirare nuove fasce di pubblico.<sup>691</sup> Tale strategia non era però immune da controindicazioni: inevitabili i buchi finanziari a fronte dei costi sempre più ingenti delle produzioni operistiche (interpreti e mutazioni sceniche in testa).<sup>692</sup>

Il piccolo sant'Angelo disponeva di 145-150 palchi,<sup>693</sup> più gli eventuali posti in platea: spesso le entrate dei bollettini non riuscivano ad ammortizzare le uscite. Né i finanziamenti privati bastavano a evitare la bancarotta. Non stupisce che i singoli impresari guardassero più al pareggio di bilancio e al proprio tornaconto che alla qualità delle produzioni teatrali.<sup>694</sup> La speranza di guadagnare qualcosa portava questi individui a ricercare il massimo profitto con la minima spesa, privilegiando la filosofia del mordi-e-fuggi. Del resto, a parte il caso di Santurini, gli impresari al sant'Angelo duravano una o due stagioni al massimo: i contratti avevano scadenza annuale.<sup>695</sup> Disancorati dagli obblighi di una prospettiva a lungo termine, costoro si giocavano tutto in una stagione, provando a sbancare il botteghino con strategie differenti e al tempo stesso simili, spesso dal fiato corto, qualche volta geniali. Gli esiti furono altalenanti, ma mai privi di interesse.

---

<sup>689</sup> Cfr. Mangini, *I teatri di Venezia*, cit., p. 74.

<sup>690</sup> Cfr. Ivanovich, *Memorie teatrali*, cit., pp. 411-412.

<sup>691</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>692</sup> Secondo Ivanovich, questa politica sarebbe all'origine dei bilanci fallimentari delle sale veneziane, mentre il san Giovanni Grisostomo si sarebbe salvato proprio perché non aveva abbassato il prezzo dei bollettini d'ingresso (cfr. *ibidem*).

<sup>693</sup> Cfr. Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. II, p. 15.

<sup>694</sup> Cfr. Zorzi, *Venezia: la Repubblica a teatro*, cit., p. 262; Talbot, *Tomaso Albinoni*, cit., p. 195. Come osserva giustamente Talbot, «i capolavori per i posteri non erano nell'agenda di nessuno» (Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 43; mia la traduzione).

<sup>695</sup> Il quarto punto del contratto di Pietro Denzio prevedeva che l'impresario dovesse sloggiare dal teatro una volta terminata la stagione di carnevale (ASV, *Inquisitori di Stato*, b. 914, fasc. 'Case di gioco e teatri', sottofasc. 'S. Angelo', c. 1v., Venezia, 11 dicembre 1714, in Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 45). Si ha motivo di credere che tutti i contratti fossero a scadenza annuale: uno sguardo alle cronologie degli impresari al sant'Angelo conforta in questa ipotesi (cfr. Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. II, p. 10).

La politica imprenditoriale teneva più che mai in conto il giudizio del pubblico.<sup>696</sup> Il *parterre* del sant'Angelo era più variegato e, per certi versi, 'democratico'<sup>697</sup> rispetto a quello del san Giovanni Grisostomo, frequentato da una più esclusiva e omogenea cerchia di *habitué*. Premesso che non tutti i cittadini potevano permettersi l'accesso a teatro, si può senz'altro ammettere che pagare un bollettino da una lira e undici soldi e pagarlo da tre lire e sei soldi<sup>698</sup> era un discrimine selettivo non trascurabile. D'altra parte, se è vero che erano soprattutto i gondolieri a decretare, a suon di applausi o di fischi, il successo o l'insuccesso di un'opera,<sup>699</sup> il teatro di sant'Angelo fu più ostaggio di altri del gradimento del pubblico. In questa sala si bruciarono i trionfi più memorabili (e inattesi) e i più clamorosi fiaschi. Si pensi all'*Orlando furioso* di Giovanni Alberto Ristori, replicato per quaranta o cinquanta sere di fila sull'onda dell'entusiasmo, a discapito della produzione che doveva seguire (cassata). Si pensi, per contro, alla *dèbacle* della citata *Penelope la casta* (carnevale 1716-1717), andata così male che non ci furono nemmeno i soldi per pagare i musicisti a fine serata, tanto che l'opera fu congelata in tutta fretta e sostituita con *L'incoronazione di Dario* di Vivaldi (23 gennaio 1717).

La necessità di sondare il mercato, tastando il polso al pubblico, fece sì che al sant'Angelo più che altrove si intercettasse il buono e il cattivo della piazza. In questo senso, il teatro costruito da Santurini si rivelava un eccellente termometro delle tendenze e delle mode correnti. Nel bene e nel male. La critica fu spietata. Era il sant'Angelo che figurava sul frontespizio della più nota satira musicale del Settecento, quel *Teatro alla moda* (1720) che affondava la penna, con pungente ironia, sui maggiori difetti dell'opera in musica del suo tempo.<sup>700</sup> E sempre il

<sup>696</sup> Cfr. Giazotto, *La guerra dei palchi (II)*, cit., pp. 125-126. Tale tesi, estremizzata dallo studioso romano, vittima dei pregiudizi moralistici settecenteschi, è condivisa da Nicola Mangini (cfr. *L'opera comica nei teatri veneziani*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, cit., p. 176).

<sup>697</sup> È da tempo acquisito che il pubblico teatrale veneziano era pur sempre un'*élite*. Sebbene alcune fonti, come quella del monsignor Francesco de' Pannocchieschi (1647-1652), assicurino che chiunque, a Venezia, era in grado di pagare un bollettino d'ingresso (cit. in Pompeo Molmenti, *Curiosità di storia veneziana*, Bologna, Zanichelli, 1919, p. 317), nella pratica le cose dovevano stare diversamente: lo spettatore tipo non era tanto quello occasionale, quanto l'*habitué*, «in grado di affrontare le spese per l'affitto stagionale del palchetto [...]: dunque un aristocratico o un cittadino facoltoso [...]» (cfr. Piperno, *Il sistema produttivo*, cit., p. 29).

<sup>698</sup> Cfr. Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 27.

<sup>699</sup> Si sa che i più rumorosi tra gli spettatori erano i gondolieri, i quali avevano 'il potere' di far cadere un'opera (cfr. Herrn von Uffenbach, *Die musikalischen Reisen* [1726], Kassel-Basel, Barenreiter, 1949, pp. 65-68; cfr. inoltre Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 27, n. 34; Kolneder, *Profilo biografico di Antonio Vivaldi*, cit., p. 15).

<sup>700</sup> Cfr. Marcello, *Il teatro alla moda*, cit.

sant'Angelo era il bersaglio privilegiato del già menzionato poema satirico sul fiasco di *Penelope la casta* (1717 ca.), reso noto da un prezioso contributo di Gastone Vio.<sup>701</sup>

Le ragioni di tanto clamore sono dovute, in parte, proprio allo stato di buona salute di questo teatro. A torto, a mio parere, si è parlato per il teatro in corte dell'Albero di stagioni «senza particolare risonanza»:<sup>702</sup> quale maggiore cassa di risonanza della satira?

Si deve, piuttosto, riflettere da un lato alla relativa povertà di mezzi di cui godeva il sant'Angelo rispetto allo stesso san Giovanni Grisostomo o al più blasonato san Cassiano. Il *budget* risicato, unito alla ristrettezza del sito (si pensi alle ridotte dimensioni del palcoscenico, se prestiamo fede, ad esempio, alla fig. 20), avrebbero potuto più facilmente evidenziare gli eventuali difetti degli allestimenti, a partire dalle scenografie. Gli stessi impresari non sempre potevano permettersi il lusso di scritturare strapagate star del canto, contese tra le più prestigiose sale d'opera italiane e le corti; essi dovevano, piuttosto, accontentarsi di quanto fosse alla portata delle proprie tasche, con risultati, qualche volta, non proprio soddisfacenti. Così si esprimeva il pratese Giovambattista Casotti (1669-1736): «Al S. Angelo si va volentieri perché poco costa l'entrarvi ma si fa l'opera scadente [...]».<sup>703</sup>

Dall'altro lato, l'accondiscendenza ai gusti del pubblico era inversamente proporzionale alle esigenze dei censori dell'epoca, scandalizzati dalle derive del melodramma, dato in pasto ai palati promiscui del pubblico medio. Le satire che prendevano di mira il sant'Angelo sono ascrivibili allo sterminato archivio di trattati polemici incentrati sulle 'mostruosità' del teatro d'opera commerciale. Non a caso Antonio Vivaldi, uno dei musicisti più attivi in questa sala d'opera, ne diventò anche uno dei simboli: allora apprezzato come violinista e compositore di concerti, il Prete Rosso non riscosse altrettanto favore nella critica come operista, dato che la sua musica era fatta per servire le ugole del belcanto, con scarso rispetto della poesia.

Ma c'è anche un'altra ragione per la quale il teatro dei Marcello e delle due dinastie Capello calamitò le critiche dell'epoca. Il sant'Angelo collezionò svariate grane, più di altre sale d'opera lagunari. Impedimenti alla regolare messinscena delle

<sup>701</sup> Cfr. Vio, *Una satira*, cit.

<sup>702</sup> Mangini, *I teatri di Venezia*, cit., pp. 133-134.

<sup>703</sup> La lettera è cit. in Giazotto, *Vivaldi*, cit., pp. 126-127. Va precisato che lo studioso romano non specifica la fonte bibliografica di riferimento, per cui non siamo riusciti a risalire all'originale.

produzioni musicali ebbero luogo fin dalla prima stagione della sua gloriosa ma tormentata storia. La *Medea in Atene* di Aurelio Aureli, su musica attribuita a Antonio Giannettini, avrebbe dovuto debuttare il 4 gennaio 1678, ma di fatto andò in scena il giorno seguente.<sup>704</sup> La programmazione dell'allestimento slittò a causa di una disavventura di cui si ha testimonianza. In data 5 gennaio

ai nobiluomini Pietro Bembo e Girolamo Cornaro fu chiesto di comparire davanti al Maggiore Consiglio per spiegare perché soldati mascherati e armati, presumibilmente al loro servizio, avessero impedito a un orchestrale di entrare nel teatro di sant'Angelo, impedendo di fatto la recita dell'opera.<sup>705</sup>

Doveva trattarsi di un suonatore importante, quello cui fu impedito l'ingresso, se la messinscena non poté aver luogo. Si è ipotizzato che l'uomo in questione fosse Antonio Giannettini (1648-1721), probabile compositore dell'opera, allora cantante e organista in Laguna, nonché futuro impresario proprio al sant'Angelo.<sup>706</sup> L'episodio, riferito dal nunzio papale a Venezia, potrebbe essere collegato alla cosiddetta 'guerra dei palchi',<sup>707</sup> cui si fa riferimento in un documento del 1° gennaio 1678:

Sono alcuni giorni, ch'in due di q[ue]sti teatri [il ss. Giovanni e Paolo e il sant'Angelo] restano sospese pe[r] ordine publico l'Opere in Musica à conto di differenze p[er] palchetti, che si procura di sopire.<sup>708</sup>

Analoghi episodi si succedettero con regolarità, in questa sala come negli altri teatri cosiddetti 'minori' (si pensi allo stesso san Moisè, ma soprattutto al san Fantin),<sup>709</sup> in un ricco e pittoresco campionario di aneddoti che potremmo pescare a

<sup>704</sup> Cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 125.

<sup>705</sup> *Ivi*, p. 125, n. 200 (mia la traduzione). Il documento originale si trova in BAV, Archivio Segreto, *Nunziatura di Venezia*, n. 119, c. 21, Venezia, 8 gennaio 1678 (cit. in *ibidem*).

<sup>706</sup> Su questo compositore cfr. soprattutto: Thomas Walker-Beth L. Glixon, *Giannettini, Antonio*, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. IX, pp. 824-825, anche on-line.

<sup>707</sup> Cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 125, n. 200. Per il concetto di 'guerra dei palchi' si rimanda ai tre contributi giazottiani così intitolati, editi per la «Nuova Rivista Musicale Italiana» (I: 1967, 2, pp. 245-286; II: 1967, 3, pp. 465-508; III: 1969, 5, pp. 906-933).

<sup>708</sup> BAV, Archivio Segreto, *Nunziatura di Venezia*, n. 119, c. 7, Venezia, 1° gennaio 1678, cit. in Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 125, n. 200.

<sup>709</sup> Il piccolo san Fantin, ubicato nel sestiere di san Marco presso il portico della Malvasia, dietro all'attuale teatro La Fenice, aprì i battenti alla fine del 1700 e funzionò a intermittenza fino al 1720. Considerato di secondo ordine, tale teatro aveva modeste proporzioni e si distinse per produzioni operistiche *low budget*, con più brevi e sporadici cicli di recite. Sul san Fantin cfr. in partic. Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. II, p. 130; Selfridge-Field, *Song and Season*, cit., p. 171.

caso nell'incalzante incedere delle stagioni.<sup>710</sup> L' 'indisciplinatezza' del teatro di Marcello, Capello e compagnia è confortata dai documenti. È noto come «i 'faccio fede' della censura che vanno dal 1715 al 1728 circa – l'epoca aurea del Vivaldi melodrammista – sono quasi tutti riserbati al Sant'Angelo».<sup>711</sup> Lo stesso teatro è quello più citato nelle filze di documenti notarili e giudiziari relativi ai tanti scandali che afflissero il mondo dell'opera in musica a questa altezza cronologica. È logico supporre che la 'fama' legata a questo tipo di incidenti potesse aver contribuito ad attirare sul Sant'Angelo l'attenzione dell'opinione pubblica, e di conseguenza quella della satira.

Né è un caso, d'altra parte, che tali importuni fenomeni si verificassero con maggiore frequenza in quel teatro di più modesti mezzi, dove il potere dirigenziale era più nascosto. Il sant'Angelo (come il san Fantin) non aveva – o meglio possedeva in minor misura – quello schermo aristocratico di cui godettero, per contro, altre sale d'opera.<sup>712</sup> La scissione tra proprietà e impresa, e la mancata sovraesposizione dei nobili compatroni (a differenza dei Grimani, dei Tron, dei Vendramin), rendevano la sala d'opera in corte dell'Albero più vulnerabile delle altre, e di conseguenza facile capro espiatorio per i polemisti del teatro musicale, Benedetto Marcello su tutti. Eppure è significativo che *Il teatro alla moda* prendesse di mira, uno a uno, i personaggi orbitanti nel mondo dell'opera in musica – dai protettori alle maschere – fuorché i compatroni.<sup>713</sup> Segno che esisteva un limite di onorabilità, e di rispetto, per l'oligarchia aristocratica, che la satira non si sarebbe permessa di varcare.

D'altra parte, se è vero che il sant'Angelo fu il teatro che fece maggiormente parlare di sé, che si distinse per gli inconvenienti più incresciosi e collezionò le critiche più aspre, sarebbe un errore portare alle estreme conseguenze queste

---

<sup>710</sup> Per tale regesto, si rimanda al menzionato catalogo di Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., *passim*: una miniera di informazioni e uno strumento insostituibile per chiunque voglia orientarsi nel complesso sistema dei teatri veneziani dal 1660 al 1760 (si pensi al lavoro scrupoloso e appassionato nella messa a punto del calendario delle stagioni musicali o nei ricchissimi apparati sullo spettacolo extra-operistico). Molteplici gli spunti solo accennati o lasciati in sospeso, destinati a essere sviluppati nell'ambito di ricerche future. Tuttavia, va precisato che, nell'enorme mole di materiale raccolto, affiorano qua e là disattenzioni e riferimenti archivistici errati (vd., in proposito, la recensione di Jonathan E. Glixon in «Music and Letters», 110, 2009, 4, pp. 681-683).

<sup>711</sup> Giazotto, *Vivaldi*, cit., p. 163.

<sup>712</sup> Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. II., pp. 19-20.

<sup>713</sup> Cfr. Nicola Mangini, *Benedetto Marcello e la vita teatrale a Venezia tra Sei e Settecento*, in *Benedetto Marcello: la sua opera e il suo tempo*, atti del convegno internazionale (Venezia, 15-17 dicembre 1986), a cura di Claudio Madricardo e Franco Rossi, Firenze, Olschki, 1988, p. 55.

premesse (come in parte è stato fatto, anche nella più recente bibliografia).<sup>714</sup> Due, in particolare, i pregiudizi da smontare. Primo: che il sant'Angelo fosse un teatro secondario di Venezia: un mito in parte già sfatato dalla letteratura critica degli ultimi decenni (si è fatto giustamente il nome di Vivaldi), anche se non in maniera definitiva. Secondo: che i compatroni non interferirono mai nel merito impresariale del loro teatro: è dimostrabile, al contrario, che essi intervennero negli affari teatrali, limitando la libertà di azione dei singoli impresari in nome di un prestigio da tenere alto, oltretutto di interessi commerciali da salvaguardare.

Procediamo dal primo punto. Il sant'Angelo, classificato come teatro minore dalla critica ottocentesca e in parte da quella novecentesca, fu, viceversa, tenuto nel giusto conto dai cronisti dell'epoca.<sup>715</sup> A questa sala, i resoconti coevi hanno dedicato ampio spazio – senza discriminazioni sociali né di natura artistica – fin dalla sua apertura. Gazzettini quali il «*Mercure de France*» e «*Pallade Veneta*» non mancavano mai di farne menzione, con note talvolta entusiastiche, spesso 'di parte'.<sup>716</sup> Svariati testimoni oculari definivano alta la qualità dei suoi allestimenti,<sup>717</sup> mentre densi riferimenti ricorrono nei racconti di viaggio dell'architetto Nicodemus Tessin (1654-1728)<sup>718</sup> e del presidente francese Charles De Brosses (1709-1777).<sup>719</sup> Perfino gli «Avvisi» di Venezia, nei loro protocollari resoconti, non lesinavano toni di riguardo nell'annunciare le opere stagionali di quel teatro, con un trattamento non inferiore a quello usato per il san Giovanni Grisostomo.<sup>720</sup>

Il confronto con il grandioso teatro Grimani è, peraltro, utile per mettere meglio in evidenza il profilo identitario del sant'Angelo.<sup>721</sup> È noto, per esempio, che sul piano

<sup>714</sup> Remo Giazotto, ad esempio, sostiene che al sant'Angelo non si era riusciti «a tenere un pubblico d'élite» (*Vivaldi*, cit., p. 125). In realtà, come si può evincere dalla lista degli affittuari dei palchi allegata al famoso contratto Denzio del 1714, quel teatro era frequentato dal fior fiore dell'aristocrazia veneziana (tra i 'palchettisti', spuntano perfino nomi di procuratori di san Marco; cfr. ASV, *Inquisitori di Stato*, b. 914, fasc. 'Case di gioco e teatri', sottofasc. 'S. Angelo', c. 2r.-3r., Venezia, 11 dicembre 1714, in Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., pp. 47-49).

<sup>715</sup> È vero, d'altra parte, che al sant'Angelo furono prodotte complessivamente più opere che in tutti gli altri teatri, a partire dall'anno della sua fondazione (1676) fino al 1740 (cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 65).

<sup>716</sup> Cfr. Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. II, p. 24. Per «*Pallade Veneta*» rimando a Eleanor Selfridge-Field, *Pallade Veneta. Writings on Music in Venetian Society 1650-1750*, Venezia, Fondazione Levi, 1985.

<sup>717</sup> Cfr. Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 28.

<sup>718</sup> Cfr. Tessin the Younger, *Travel Notes*, cit., pp. 363-364.

<sup>719</sup> Cfr. De Brosses, *Viaggio in Italia*, cit., *passim*.

<sup>720</sup> Sugli «Avvisi» vd. quanto si dirà più avanti a pp. 203-204 e n. 1167.

<sup>721</sup> Sul teatro di san Giovanni Grisostomo si rinvia in partic. a Maria Teresa Muraro, *Il teatro Grimani a San Giovanni Grisostomo*, in «Biblioteca teatrale», n.s., 1987, pp. 105-113; Mancini-Muraro-

drammaturgico il san Giovanni Grisostomo si assestava su un repertorio ‘riformato’, impegnato com’era in quella ambiziosa operazione di raffinamento dell’opera veneziana, che obbediva ai precetti dell’Arcadia romana.<sup>722</sup> Per contro, il sant’Angelo si affermava, piuttosto, come fucina di novità, in opposizione al filone arcadico espresso, a Venezia, dal librettista Apostolo Zeno. Analoga linea anticonvenzionale era adottata dal piccolo teatro sul piano musicale. Ad esempio, la scelta di produrre, tra la metà degli anni Venti e Trenta del Settecento, opere di compositori di vecchia generazione, quali Antonio Vivaldi e Tomaso Albinoni (1671-1750),<sup>723</sup> si poneva in controtendenza rispetto alla politica dello stesso teatro Grimani, allora dominato dalla voga dei napoletani.<sup>724</sup>

La stessa sala gestita da Zuan Carlo e Vincenzo Grimani (poi da Michiel) ebbe una fisionomia abbastanza definita, grazie all’apporto continuativo di alcune pedine fisse, come il compositore Carlo Francesco Pollarolo (il quale lavorò per i signori di santa Maria Formosa dal 1695 al 1705). Invece, il sant’Angelo, affidato più che altro all’iniziativa dei singoli impresari, anziché alla politica dei suoi proprietari, si specializzò «nello scoprire, allevare e mantenere [...] nuovi talenti e nell’inaugurare nuove mode». Fu tramite il suo duttile canale di traino, aperto al vento di novità, che si affermarono nel circuito operistico lagunare (e non solo) compositori quali lo stesso Antonio Vivaldi, Johann David Heinichen (1683-1729), Giovanni Alberto Ristori (1692-1753), Fortunato Chelleri (1690 ca.-1757), Baldassarre Galuppi (1706-1785) e Giuseppe Antonio Paganelli (1710-1763 ca.).<sup>725</sup> I *talent scouts* del sant’Angelo lanciarono anche librettisti di inopinata fortuna, come il vivaldiano Grazio Bracciolini, poeta fisso di quel teatro negli anni 1711-1716.<sup>726</sup> Per non parlare degli scenografi: i Canal (Bernardo, oltre al ben più famoso figlio Canaletto), Innocente Bellavite, probabilmente i due Ricci e tanti altri furono altrettante

---

Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. II., pp. 63-126; Giovanni Morelli, *Inquiete muse e temporanee glorie del terzo Teatro Grimani*, in *Teatro Malibran. Venezia a San Giovanni Grisostomo*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 33-63.

<sup>722</sup> Cfr. Glixon-White, *Creso tolto a le fiamme*, cit., p. 5.

<sup>723</sup> Cfr. Reinhard Strohm, *Dramma per musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven-London, Yale University Press, 1997, pp. 63 e 78.

<sup>724</sup> Cfr. *ivi*, in partic. il cap. III, *The Neapolitans in Venice*, pp. 61-80. Negli anni Dieci, al suo debutto ufficiale come operista, sempre al sant’Angelo, lo stesso Vivaldi era stato a sua volta un innovatore, specie nel modo di trattare l’orchestra (cfr. Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., pp. 29-30).

<sup>725</sup> Cfr. Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 28.

<sup>726</sup> Cfr. *ivi*, pp. 28-29.

‘invenzioni’ del sant’Angelo: iniziatori, a loro volta, di quella scena-quadro, di successiva fortuna, che trasse origine, probabilmente, proprio dalle limitazioni del palcoscenico.<sup>727</sup>

Del resto, si sa, la povertà di mezzi aguzza l’ingegno. Le ridotte risorse finanziarie e, insieme, la necessità – nonostante tutto – di acquisire competitività, portarono questo teatro a perseguire, di volta in volta, una ‘campagna acquisti’ intelligente, votata a ricercare (o a creare) i talenti, più che ad acquistarli a caro prezzo già scoperti e impacchettati.<sup>728</sup> Stando ai risultati di una ricerca di Sergio Durante, il totale dei virtuosi esordienti messi in circolo tra gli anni 1701 e 1725 dal sant’Angelo era di sessantatré, contro i ventitré del san Giovanni Grisostomo e i diciannove del san Cassiano (al san Moisè gli esordienti erano trentaquattro).<sup>729</sup> I cantanti al debutto possedevano due vantaggi: costavano poco e destavano curiosità, attirando, proprio grazie a questa carta, i frequentatori d’opera.<sup>730</sup>

Per altri versi, le menzionate ristrettezze economiche destinavano il sant’Angelo soprattutto a sperimentare. Il teatro in corte dell’Albero mise in scena, nella stagione 1705-1706 (con gli impresari Orsatto e Sebastiano Ricci), il primo intermezzo comico della storia veneziana: quel *Bleso e Lesba*, antesignano di un genere fecondo, destinato a grande fortuna nella Serenissima, specie negli anni Dieci e Venti del Settecento.<sup>731</sup> Nello stesso teatro fu ospitata, nell’autunno del 1711, una commedia in

---

<sup>727</sup> «Secondo la descrizione del viaggiatore svedese Nicodemus Tessin, già nel 1688, il Teatro di Sant’Angelo aveva un palcoscenico che disponeva di una piantazione poco profonda e solo cinque coppie di tagli per i ‘teleri’ ai lati, posti obliquamente rispetto all’asse del palcoscenico in modo tale da aumentare l’effetto di profondità in uno spazio in realtà molto ristretto e poco profondo» (Maria Ida Biggi, *Soggetti, Immagini e Scenografie*, in *Antonio Vivaldi. Passato e Futuro*, atti del convegno internazionale di studi [Venezia, 13-16 giugno 2007], a cura di Francesco Fanna e Michael Talbot, Venezia, Fondazione Cini, 2009, p. 4, [http://www.cini.it/uploads/assets/ATTI\\_VIVALDI\\_marzo\\_2010/31-Biggi.pdf](http://www.cini.it/uploads/assets/ATTI_VIVALDI_marzo_2010/31-Biggi.pdf)). L’illustrazione del palcoscenico del sant’Angelo, eseguita da Tessin in uno schizzo dei suoi appunti di viaggio, è riprodotta in Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. II, p. 57.

<sup>728</sup> Cfr. Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 28.

<sup>729</sup> Cfr. Sergio Durante, *Alcune considerazioni sui cantanti di teatro del primo Settecento e la loro formazione*, in *Antonio Vivaldi: teatro musicale, cultura e società*, cit., vol. II, p. 434.

<sup>730</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>731</sup> L’introduzione degli intermezzi comici a Venezia avrebbe una spiegazione ‘storica’ circostanziata. Secondo Eleanor Selfridge-Field, lo stato di inedia determinato dalla Guerra di successione spagnola (1701) contribuì a impoverire le casse dei teatri veneziani, a corto di pubblico e di quattrini. Tale stato di emergenza indusse i Grimani e i Vendramin ad accordarsi per aggiudicarsi precise fette di mercato: al san Giovanni Grisostomo sarebbe spettata l’esclusiva sulla produzione dei drammi per musica, mentre il vendraminiano san Salvador e il grimaniano santissimi Giovanni e Paolo avrebbero gestito il monopolio sulla commedia. Le due potenti famiglie veneziane imposero la loro linea politica anche agli altri esercenti di sale teatrali, costringendo il sant’Angelo e il san Cassiano a produrre soltanto melodrammi (l’imposizione era pensata più per il san Cassiano che per il sant’Angelo, dato che il

musica, *Elisa* di Domenico Lalli e Giovanni Maria Ruggieri, precorrendo il successo dell'opera buffa:<sup>732</sup> una novità destinata a restare per il momento senza seguito, ma approvata a pieni voti da osservatori coevi quali Giovanni Carlo Bonlini (1673-1731).<sup>733</sup> Si pensi, infine, a un altro primato non da poco: quello di aver importato a Venezia, in tempi prematuri, lo stile napoletano, prima che la moda dell'opera partenopea invadesse la Laguna.<sup>734</sup> Tale filone, inaugurato ufficialmente dalla *Didone abbandonata* di Pietro Metastasio, su intonazione di Tomaso Albinoni,<sup>735</sup> era anticipato da *Timocrate*, messo in scena, appunto, al sant'Angelo nel carnevale del 1723, con libretto e musica di due napoletani: il poeta Domenico Lalli e il compositore in trasferta Leonardo Leo.<sup>736</sup> Il merito di aver 'scoperto' la scuola partenopea va ascritto, dunque, al sant'Angelo: d'altronde, è pur vero che tale teatro fu spesso frequentato da compositori non veneziani (si pensi ai vari Giuseppe Maria Orlandini, Fortunato Chelleri, Giovanni Porta).

A fronte della sua vocazione sperimentale, nonostante l'incessante *turnover* di impresari, il sant'Angelo ebbe un proprio 'marchio di fabbrica'.<sup>737</sup> La *griffe* della *maison* era data, probabilmente, da 'invisibili' professionisti più o meno stabilizzati, trasversali alle varie stagioni d'opera: uno zoccolo duro di operatori che sudava sul campo, recita dopo recita, il consenso dell'auditorio. Più che un feudo dell'impresario, dunque, il sant'Angelo era 'in mano' a una vecchia guardia di addetti ai lavori.<sup>738</sup> alludo non tanto ai citati operisti che frequentavano il teatro (Albinoni, Vivaldi), agli scenografi (i Canal, i Ricci), ai librettisti (Braccioli, lo stesso Lalli), ma soprattutto agli orchestrali, ai maestri di ballo, ai costumisti, ai tecnici di scena e ad altri particolari collaboratori che assicuravano al sant'Angelo una tradizione e una politica artistica di maggiore respiro di quanto potessero

---

repertorio del secondo era stato, fino ad allora, esclusivamente musicale). La rivalsa di questi ultimi teatri contro la prepotenza degli alleati Grimani-Vendramin avrebbe avuto, tra gli effetti, la decisione di ospitare il genere degli intermezzi, destinati, come noto, a una collocazione *entr'acte* (cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 240; Id., *Song and Season*, cit., pp. 215-219).

<sup>732</sup> Cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 306. L'opera esordì il 25 novembre 1711.

<sup>733</sup> «Questo Drama rappresenta una vera Comedia in Musica, la prima in tal genere, che si sia veduta su le Venete Scene» (Bonlini, *Le Glorie della poesia*, cit., p. 164).

<sup>734</sup> Rivedi qui p. 118 e n. 724. Cfr. inoltre Talbot, *The Vivaldi Compendium*, cit., p. 126, *sub voce* 'Neapolitan school and style'.

<sup>735</sup> Cfr. Strohm, *Dramma per musica*, cit., pp. 71-72.

<sup>736</sup> Cfr. Kurt Sven Markstrom, *The Operas of Leonardo Vinci, 'Napoletano'*, Hillsdale, Pendragon, 2007, p. 98.

<sup>737</sup> Cfr. Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 28.

<sup>738</sup> Cfr. *ivi*, p. 29.

garantire coloro che assumevano l'impresa di anno in anno. L'impresario funzionava, per lo più, da timoniere di una barca già avviata: l'equipaggio era, in gran parte, già schierato. Il nuovo 'conduttore',<sup>739</sup> pur disponendo, sulla carta, di piena libertà nelle scelte artistiche, avrebbe ritenuto più conveniente lasciare tutto com'era, evitando di mettere a soqquadro un *team* affiatato,<sup>740</sup> e limitandosi semmai alla scelta dei cantanti e di alcuni professionisti.

Gli stessi compatroni, poi, a differenza di quanto ritenuto finora – e arriviamo al secondo punto – non se ne stavano a guardare. Nella costruzione del predetto 'marchio di fabbrica' non possiamo non ravvisare l'impronta degli aristocratici proprietari del teatro. Non fosse altro perché erano questi ultimi, di fatto, a designare l'impresario stagionale. Se è vero, dunque, che i compatroni del sant'Angelo preferirono occupare le seconde linee, mandando avanti l'impresario come parafulmine delle solite beghe delle stagioni teatrali e raccogliendo, semmai, le glorie della proprietà di una sala d'opera tutto sommato illustre, è però un mito da sfatare che i Marcello, i Capello e compagnia non intervenissero mai nelle questioni del loro teatro. Alcune carte da me ritrovate all'Archivio di stato di Venezia smentiscono questa tesi, o quantomeno inducono a ridimensionare i perentori giudizi storiografici sulla questione. Si è scritto in passato che

i proprietari del fondo, i Marcello e i Capello [...] non videro nell'apertura e nella conduzione di un teatro l'occasione di prestigio nella quale esaltare l'immagine pubblica della famiglia: trattarono l'impresa come un affare commerciale e fin dall'inizio rinunciarono ad ogni intervento sull'organizzazione artistica delle stagioni.<sup>741</sup>

In realtà, là dove necessario, i compatroni non mancarono di far sentire la propria voce, interferendo addirittura nelle decisioni artistiche dell'impresario. In attesa che altre testimonianze a suffragio di questa tesi siano pubblicate da Beth L. Glixon (come promesso nel suo citato articolo in collaborazione con Micky White),<sup>742</sup> mi limito a proporre due esempi, entrambi avvalorati da documenti inediti. Il primo

---

<sup>739</sup> Nel corso di questa trattazione, userò spesso il termine 'conduttore' in luogo di impresario. Tale denominazione, di gran lunga più flessibile dell'altra, era largamente diffusa nel mondo operistico dell'epoca. È inesatto, tuttavia, affermare che il termine 'impresario' si impose tardi, intorno al 1724 (come dichiarato in Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. II, p. XXII). Sulla base dei documenti rintracciati, si può attestare che il termine fosse in uso fin dal primo Settecento.

<sup>740</sup> Cfr. Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 29.

<sup>741</sup> Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. II., p. 3.

<sup>742</sup> Cfr. Glixon-White, *Creso tolto a le fiamme*, cit., p. 5, n. 9.

risale alla sera di giovedì 15 novembre 1708, durante una replica dell'*Arrenione*, opera d'esordio della stagione di autunno di quell'anno al sant'Angelo. La vicenda incriminata si legge in un dispaccio del nunzio pontificio a Venezia:

e nell'atto di recitarsi giovedì sera l'altro in Sant'Angelo essendo venute à contesa, non solo con parole, ma con le mani ancora due di quelle cantatrici, s'interpose con impegno per le parti di una delle medesime il Nobile Bonifacio Papafava, e s'avanzò a tentare di ferir l'altra con un stile, come seguì, benché leggiermente, per la qual causa ne hà avuto fecero rimprovero dal governo, che hà però lasciato correre il caso per leggierzza dello stesso soggetto.<sup>743</sup>

Questa recita, come si apprende da altre fonti, fu sospesa per ordine pubblico. Le cantatrici in questione – stando ad alcuni documenti depositati presso i giudici di Petizion –<sup>744</sup> erano Anna Maria Giusti, detta la Romanina, e Domenica Vittoria Albergoni, entrambe provenienti dall'Urbe.<sup>745</sup> Le liti tra primedonne costrette a spartirsi la ribalta non sono certo una novità: come non ricordare, per citare solo l'episodio più celebre, il caso di Faustina Bordoni (1700 ca.-1781) e Francesca Cuzzoni (1691-1772), che sul palcoscenico londinese di Haymarket se le diedero di santa ragione,<sup>746</sup> a suggello di un antagonismo (professionale, prima che personale) destinato a spaccare in due il pubblico d'oltremarica.<sup>747</sup> Simili controversie non furono certo la norma, ma nemmeno così rare nel mondo dell'opera italiana, se le autorità governative della Serenissima decisero, nel caso in esame, di chiudere un occhio, data la «leggierzza dello stesso soggetto».

<sup>743</sup> BAV, Archivio segreto, *Nunziatura di Venezia*, n. 157, c. 705, Venezia, 17 novembre 1708, cit. in Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 285, n. 275. «Il nunzio papale a Venezia inviava una lettera settimanale al segretario di stato vaticano. [...] Tale lettera solitamente includeva un *avviso da Venezia*» (Selfridge-Field, *Song and Season*, cit., p. 316; mia la traduzione).

<sup>744</sup> Cfr. ASV, *Giudici di Petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 217, fasc. 121, n. 291, Venezia, 14 dicembre 1708.

<sup>745</sup> Le due cantanti sono segnalate nel libretto rispettivamente come «La Signora Mariucci Giusti Romana» e «La Signora Domenica Vittoria Albergoni Romana» (cfr. *Arrenione*, Venezia, Zuccaro, 1708, 62 pp.; copia consultata: Mnb, *Racc. Dramm. Corniani Algarotti*, 771).

<sup>746</sup> Il fattaccio, avvenuto il 6 giugno 1727, durante una recita dell'*Astianatte* di Antonio Bononcini, nel teatro di Haymarket, fu descritto dal «The British Journal» del 10 giugno 1727 (cit. in Sesto Fassini, *Il melodramma italiano a Londra nella prima metà del Settecento*, Torino, Bocca, 1914, p. 141; Patricia Adkins Chiti, *Almanacco delle virtuose, primedonne, compositrici e musiciste d'Italia. Dall'A.D. 177 ai giorni nostri*, Novara, De Agostini, 1991, pp. 136-137; Winton Dean-Carlo Vitali, *Cuzzoni, Francesca*, in *The Grove Book of Opera Singers*, cit., p. 104).

<sup>747</sup> L'agilità virtuosistica di Faustina vs l'espressività patetica di Cuzzoni diedero vita a due veri e propri partiti di rispettivi sostenitori, i faustini e i cuzzonisti (cfr. Fassini, *Il melodramma italiano*, cit., p. 141; Rosselli, *Il cantante*, cit., p. 90).

Eppure l'episodio dovè spiacere ai compatroni del teatro. La sera stessa dell'accaduto, o al più tardi l'indomani, questi ultimi redarguirono a parole, con durezza, l'allora impresario Cristoforo Frigieri o Friggeri,<sup>748</sup> costringendolo a prendere provvedimenti immediati.<sup>749</sup> Il 26 notte, al termine di una recita andata liscia, l'impresario notificava alle cantanti Giusti e Albergoni la sua risoluzione di espellerle dal cast dell'opera.<sup>750</sup>

Non contenti dei richiami verbali (e dei drastici provvedimenti presi), il sabato seguente i compatroni misero per iscritto una estragiudiziale in cui, ricordando all'impresario l'onorabilità del teatro, esigevano di essere risarciti per i «pregiuditi, et danni notabili» patiti a causa degli «scandali» di cui egli era responsabile, avendo scritturato «recitanti» non conformi all'«Opera stessa nella forma laudabile, che sete obligato far recitare per il tenor della Locatione da Noi Compatroni d'esso Teatro fattavi».<sup>751</sup> Quindi, gli stessi nobiluomini lo diffidavano per eventuali future

mancanze al convenuto, e alla provisione immediata à divertito ancora da simili et altri inconvenienti, et sconcerti, che di quando in quando per tal genij possono col pregiudicio anco del n[ost]ro Teatro, et interesse accadere.<sup>752</sup>

Le espressioni 'forma laudabile', 'mancanze al convenuto', lasciano pensare che con il contratto di locazione i compatroni avessero stabilito le libertà, ma anche i limiti, che Frigieri doveva rispettare: una soglia di decenza entro la quale l'impresario aveva l'obbligo di contenersi, pena la violazione della rispettabilità del

<sup>748</sup> Cristoforo Friggeri era un professionista di settore, costumista o ex costumista teatrale.

<sup>749</sup> Non è dunque esatto parlare di «astensione dei compatroni dagli intrighi di palcoscenico» (cfr. Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. II., p. 20).

<sup>750</sup> E infatti, in una copia del libretto conservata alla University of California, è annotato un secondo cast con i nomi delle sostitute: dentro la bolognese Santa Cavalli e Angela Algeri per «Mariuccia» Giusti e Domenica Vittoria Albergoni (cfr. Alm, *Catalog of venetian librettos*, cit., pp. 343-344, n. 561). La Algeri faceva già parte della compagnia di produzione con il ruolo di Emilia: evidentemente non si erano trovate altre cantanti disponibili. Solo i teatri con maggiori possibilità finanziarie potevano permettersi il lusso di tenere dei sostituti; le altre sale dovevano sperare che tutto andasse bene, compresa l'eventualità di malattie degli stessi virtuosi (non sono rari i casi in cui il corso delle recite doveva essere fermato per l'incorrere di febbre e laringiti ai virtuosi; cfr. Rosselli, *Il cantante d'opera*, cit., p. 218; Id., *L'impresario d'opera*, cit., p. 6; cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 150). La recita del 16 si era conclusa senza inconvenienti, stando alle parole della Giusti, la quale ebbe di che dissentire, ingaggiando un diverbio con l'impresario Friggeri sugli accordi contrattuali, che trascinò nelle aule di giustizia (cfr. ASV, *Giudici di Petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 217, fasc. 121, n. 291, Venezia, 14 dicembre 1708; documento inedito).

<sup>751</sup> ASV, *Notarile. Atti*, b. 4026, fasc. a. 1708, c. n. n., Venezia, 17 novembre 1708 (estragiudiziali del notaio Pietro Antonio Ciola).

<sup>752</sup> *Ibidem*.

teatro stesso. Il che non solo smentirebbe quel ruolo ‘passivo’ dei compatroni che finora si è creduto corretto tramandare, ma al tempo stesso rafforzerebbe la tesi sopra argomentata di un teatro, quello di sant’Angelo, non certo di second’ordine (nella scrittura citata si parla di ‘tenor della Locatione’).

Dopotutto, è noto che il sistema del teatro pubblico veneziano discendeva, *ab origine*, da quello di corte. A fronte di certe schematizzazioni storiografiche del passato, il modello commerciale restava, in fondo, ancora parzialmente legato alla tradizione principesca.<sup>753</sup> Era pur sempre un’*élite* di sangue blu quella che gestiva i teatri in Laguna: nobili che vedevano nello spettacolo d’opera un mezzo di affermazione del proprio prestigio, ancor prima che un mezzo per far soldi.<sup>754</sup> La tara del blasone, seppure meno ingombrante che altrove, era un elemento identitario inalienabile perfino per il sant’Angelo.<sup>755</sup> A ciò si aggiunga che i teatri veneziani erano considerati di interesse pubblico, come chiarito da Ivanovich.<sup>756</sup> Più che mai in tali condizioni, dunque, scandalo voleva dire perdita di onore.

Accanto all’onore non mancano, è vero, questioni più pratiche. Quando l’opera saltava, a rimetterci non era solo l’impresario, ma i compatroni medesimi. Questi ultimi, come si dirà meglio più avanti, vedevano minacciata la loro unica fonte di introito, l’affitto dei palchi di loro proprietà: una discreta posta in gioco da realizzare.<sup>757</sup> Nel caso descritto, poi, la minaccia era ancora più pesante, dato che era andata a vuoto la prima recita, in coincidenza della quale, di solito, i teatri registravano il picco di affluenza.<sup>758</sup> Si tenga presente, comunque, che i palchi spettanti a ciascun comproprietario non erano molti,<sup>759</sup> visti quelli che erano concessi in ‘regalo’ all’impresario,<sup>760</sup> o che venivano riservati a avvocati e protettori del teatro

<sup>753</sup> Cfr. Piperno, *Il sistema produttivo*, cit., p. 12.

<sup>754</sup> Cfr. Rosselli, *Il cantante d’opera*, cit., p. 16. In teoria il teatro veneziano era una fonte di guadagno, nella pratica era un’impresa con scarse possibilità di profitto. Né forse ci si aspettava di conseguirne (cfr. più avanti la n. 809).

<sup>755</sup> Cfr. Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 18.

<sup>756</sup> «I Teatri ancora come stabili de’ sudditi soggiacciono alla sovranità del Principe» (Ivanovich, *Memorie teatrali*, cit., p. 405).

<sup>757</sup> Cfr. Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 32.

<sup>758</sup> Bianconi e Walker, nel loro *dossier* sulla stagione 1659 al san Cassiano, calcolano un’affluenza di 533 spettatori per la prima dell’*Antioco* di Nicolò Minato e Francesco Cavalli, a fronte di una media di 272 nelle serate di replica (cfr. Lorenzo Bianconi-Thomas Walker, *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera*, in «Early Music History», 4, 1984, p. 225).

<sup>759</sup> Cfr. Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., pp. 33-35.

<sup>760</sup> Cfr. ASV, *Inquisitori di Stato*, b. 914, fasc. ‘Case di gioco e teatri’, sottofasc. ‘S. Angelo’, c. 2r.-3r., Venezia, 11 dicembre 1714 (in Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., pp. 47-49; cfr. inoltre *ivi*, p. 42).

e personale vario.<sup>761</sup> Inoltre, almeno in teoria, i locatori avevano diritto a essere risarciti: il secondo punto del citato contratto di Pietro Denzio (1714) prevedeva l'impegno dell'impresario a corrispondere denaro proprio, nel caso in cui per sua colpa non fossero andate in porto le recite, e di conseguenza non fossero stati consegnati ai compatroni i dovuti affitti dei palchi.<sup>762</sup>

Non sempre, va detto, le clausole contrattuali venivano rispettate. Se, ad esempio, i compatroni garantivano in teoria all'impresario pieno margine di scelta nei suoi affari manageriali, nella pratica le cose andavano diversamente. Un episodio esemplare, in questo senso, risale alla stagione 1706-1707, quando al sant'Angelo era di nuovo impresario Francesco Santurini (forse per l'ultima volta). Alcune carte notarili di tipo estragiudiziale svelano l'insorgenza di un contenzioso tra l'allora trentaduenne Andrea Capello *quondam* Bortolo, uno dei compatroni del teatro<sup>763</sup> (nipote di Zuanne), e il vecchio Santurini, ormai quasi del tutto cieco<sup>764</sup> ma ancora dotato di energie fisiche e lucidità di intelletto. Il fuoco del diverbio, appiccato proprio dall'impresario, nasceva intorno al secondo punto del contratto d'affitto del teatro, sottoscritto dalle parti in data 29 maggio 1706, nel quale era stabilito

per patto espresso, che à me Santurini conduttore resti l'intiera libertà, disposit[ion]e, e dirett[ion]e indipendente in tutti gl'interessi del Teatro, opere, e recite, così che li N[obili] H[uomin]i Compatroni n'habbino, come promettono in cosa alc[un]a à ciò attinente, e dipendente niuna eccettuata com'in essa sc[rittura].<sup>765</sup>

<sup>761</sup> Cfr. *ivi*, p. 46 (punto dodicesimo: c. 1v.).

<sup>762</sup> Cfr. Vio, *Una satira*, cit., p. 108; Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., pp. 44-45. Lo stesso Talbot, giustamente, precisa: «Se la stagione veniva cancellata, erano i compatroni stessi a rimmetterci, insieme alle seccature arretrate ai nobili palchettisti loro pari e alla perdita della faccia» (*A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 32; mia la traduzione).

<sup>763</sup> Andrea Capello *quondam* Bortolo (1674-1746) 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; rivedi p. 110 e n. 675). Andrea era, dunque, un discendente dei Capello in Canonica (cfr. Barbaro, *Arbori de' patritii veneti*, cit., vol. II, p. 269, 'Capello K').

<sup>764</sup> Vd. più avanti p. 126 e n. 767.

<sup>765</sup> ASV, *Notarile. Atti*, b. 3833, n. 105, c. n. n., Venezia, 7 marzo 1707 (extragiudiziali del notaio Alvise Cavertino). I termini usati sono pressoché gli stessi che ritroviamo nella quinta clausola del contratto di Pietro Denzio per la stagione 1715-1716: «à d[ett]o Conduttur resti l'intiera, e total assoluta libertà, disposiz[ion]e, e direzione indipendente in tutti gl'interessi, et affari d[e]l Teatro, Opere, e recite, con che d[ett]i N[obili] H[omin]i Camp[at]roni non abbino, ne possano ingerirsi, come così promettono in cosa alcuna im[m]aginabile à ciò attinente, ò dipendente, niuna eccettuata» (ASV, *Inquisitori di Stato*, b. 914, fasc. 'Case di gioco e teatri', sottofasc. 'S. Angelo', c. 1v., Venezia, 11 dicembre 1714, cit. in Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 45). È verosimile ipotizzare che i modelli contrattuali del sant'Angelo fossero esemplati su un prototipo, a ulteriore conferma di una continuità e di un indirizzo precisi assunti dai compatroni nella gestione del proprio

Promesse bellamente fatte a pezzi. Perché – stando al racconto di Santurini – a seguito della messa in scena della prima opera della stagione, Andrea Capello avrebbe «cominciato [...] ad ingerirsi, maneggiare, et operare in ogni cosa delle altre opere posteriori»,<sup>766</sup> calpestando il sacrosanto diritto dell'impresario alla 'libertà'. Con alcune mosse 'scorrette', il nobiluomo si sarebbe intromesso nelle faccende di competenza del Santurini, intervenendo nella scelta dei maestri di musica per le rimanenti produzioni d'opera della stagione in corso, e prendendo l'iniziativa di far sostituire due cantanti – un castrato con voce di contralto e una virtuosa – scompaginando l'assetto originario della compagnia. Il tutto all'insaputa dell'anziano impresario, scavalcato e sbeffeggiato da quanti avevano macchinato contro di lui, approfittandosi «dell'età mia, e per esser quasi privo della luce»<sup>767</sup> è il suo amaro commento.<sup>768</sup>

Naturalmente il nobiluomo di casa Capello non restava zitto. Protestava, e dalle sue proteste si ricavano ulteriori materiali a conforto del nostro assunto iniziale.<sup>769</sup> Costui non negava, nel merito, quanto recriminatogli da Santurini; anzi, dichiarava che ciò che aveva fatto lo aveva fatto per aiutarlo, mosso dalla propria «facilità benevole».<sup>770</sup> Spiegava che se non fosse stato per lui, al sant'Angelo quell'anno si sarebbe arenato il corso delle recite,<sup>771</sup> «con l'universal esclamazione, e danno notabilissimo di tutti i Comp[at]roni».<sup>772</sup>

Quindi, venendo ai capi di accusa, Capello confessava di aver sì trattato con il «contralto» che «fù proposto dal Sig[no]r Nicolin Grimaldi», ma solo per mediare,

---

teatro. Dal documento summenzionato è stato possibile ricavare la data del contratto stipulato tra Santurini e i compatroni per la stagione 1706-1707.

<sup>766</sup> ASV, *Notarile. Atti*, b. 3833, n. 105, c. n. n., Venezia, 7 marzo 1707 (estr Giudiziali del notaio Alvise Cavertino).

<sup>767</sup> *Ibidem*.

<sup>768</sup> La ricostruzione della vicenda smonta una volta di più le vecchie ma ancora indimenticate teorie di Remo Giazotto, secondo cui Francesco Santurini avrebbe esercitato al sant'Angelo un potere indebito fino al 1711 (passando poi il testimone a Antonio Vivaldi, il quale ne avrebbe proseguito la politica di gestione prepotente ai danni dei compatroni; cfr. Giazotto, *Vivaldi*, cit., pp. 35-36). La tesi, controbattuta a suo tempo da Mangini (cfr. *Sui rapporti del Vivaldi*, cit., pp. 263-270), è senza fondamento, vista la riscontrata successione di impresari che si alternarono al sant'Angelo dopo l'iniziale monopolio di Santurini (esercitato per nove anni, fino al 1685; rivedi pp. 92-93 e n. 686).

<sup>769</sup> Cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 4026, fasc. a. 1707, c. n. n., Venezia, 14 marzo 1704 (estr Giudiziali del notaio Pietro Antonio Ciola).

<sup>770</sup> *Ibidem*.

<sup>771</sup> Stando alle parole del Capello, alcuni professionisti della compagnia scelta dal Santurini stavano per dare *forfait*, pregiudicando seriamente il corso delle recite (cfr. *ibidem*).

<sup>772</sup> *Ibidem*.

ossia «per ridurlo à tal quantità dalle maggiori sue pretese, che teniva». Egli ammetteva di essere intervenuto nella scelta della terza opera della stagione, ma a tutto vantaggio dell'ingrato impresario, avendo suggerito la convenienza di «poner in scena il dramma del Tiberio, del quale teniva il Santorini anco li Originali della musica, non essendovene altre in pronto». Oltretutto, il giovane patrizio lamentava di essere stato escluso dalla scelta del «M[ae]stro di Musica» delle prime due opere della stagione, lasciando intendere che era norma per i compatroni avere voce in capitolo in tali deliberazioni.<sup>773</sup>

Il 'maestro' in questione era l'organista lucchese Agostino Bonaventura Coletti:<sup>774</sup> sua difatti la musica per *Paride in Ida*<sup>775</sup> e *L'Ifigenia*,<sup>776</sup> le due produzioni operistiche che avevano aperto, rispettivamente, le stagioni di autunno e carnevale di quell'anno. Il semiconosciuto Coletti era una nuova scommessa del sant'Angelo: proprio per il rischio che tale scelta rappresentava, il suo nome non aveva trovato l'approvazione di Capello, di orientamento più prudente. Il nobiluomo giudicava sconsiderato l'ingaggio del compositore lucchese, «da mè né men più conosciuto né veduto», visto, peraltro, il delicato compito cui era destinato: quello di «poner in musica anco la prima Opera ne Carnevale, quando io raccordavo, ch'era bene provvedere de' soggetti accreditati, et d'esperienza così per la prima [opera], come per la seconda».<sup>777</sup>

A giudicare da queste carte, dunque, Andrea Capello fu particolarmente battagliero nel perorare la causa dell'impresa di famiglia. Ma non era l'unico, tra i compatroni, a mostrare interesse rispetto alle scelte artistiche del teatro. Dal racconto di Capello, si evince che, a proposito della terza opera, la proposta del *Tiberio* da lui

---

<sup>773</sup> *Ibidem*.

<sup>774</sup> Agostino Bonaventura Coletti (1674 ca.-1752), violinista e organista, si era stabilito a Venezia intorno al 1695, attivo soprattutto come compositore di oratori e musica sacra (cfr. Talbot, *The Vivaldi Compendium*, cit., p. 48, *sub voce*).

<sup>775</sup> Su quest'opera rinvio al par. *Lo strano caso dell'opera scomparsa*.

<sup>776</sup> *L'Ifigenia* fu composta su libretto attribuito a Aurelio Aureli e Pietro Riva (cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 273). Il contratto tra Santurini e Coletti per la composizione dell'opera, datato 21 agosto 1706, si legge in ASV, *Giudici del Mobile*, 'Sentenze a legge', b. 702, n. 164, Venezia, 5 marzo 1707 (in Glixon-White, *Creso tolto alle fiamme*, cit., p. 13).

<sup>777</sup> ASV, *Notarile. Atti*, b. 4026, fasc. a. 1707, c. n. n., Venezia, 14 marzo 1704 (estragiudiziali del notaio Pietro Antonio Ciola). La diffidenza del Capello nasceva dall'inesperienza del giovane compositore Coletti (nato a Lucca intorno al 1680; cfr. Mauro Macedonio, *Coletti, Agostino Bonaventura*, in *DBI*, vol. XXVI [1982], pp. 730-731, anche on-line), al suo debutto ufficiale a Venezia (cfr. Glixon-White, *Creso tolto alle fiamme*, cit., p. 7). Eppure, nonostante le riserve del Capello, Coletti musicò anche la seconda opera della stagione, *L'Ifigenia*, al debutto in data 4 gennaio 1707 (cfr. la n. precedente).

avanzata era stata declinata. Si era deciso di ripiegare, al suo posto, su una partitura operistica composta da Tomaso Albinoni,<sup>778</sup> posseduta dal «protettore» di Santurini, il nobiluomo Tomaso Malipiero.<sup>779</sup> Convocato per l'audizione, Albinoni si era dovuto presentare, una sera, nella casetta attigua al teatro,<sup>780</sup> con «il suo originale in musica», alla presenza di Santurini, dei virtuosi e dei compatroni tutti. L'opera aveva ricevuto l'approvazione generale, anche se non erano mancate le riserve del solito Capello:

fù applaudita et ammirata la musica, et rissolta; benche io [Andrea Capello], dicendo la mia opinione raccordavo, che era bene sentir p[ri]ma il dramma in libretto co'l suo argomento, che non l'aveva [...].<sup>781</sup>

<sup>778</sup> A Venezia, Tomaso Albinoni aveva debuttato ai santissimi Giovanni e Paolo con *Zenobia, regina de' palmireni*, su libretto di Antonio Marchi (cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 209). Il suo esordio al sant'Angelo è registrato nella stagione 1698-1699, quando andò in scena il *Radamisto*, su libretto dello stesso Marchi. La prima dell'opera è datata 26 novembre 1698 (cfr. *ivi*, p. 232).

<sup>779</sup> Sull'identità del 'protettore' la critica mostra di non avere le idee chiare. Nei *Teatri del Veneto*, dove si ammette la difficoltà di dare un'interpretazione in merito, questo misterioso personaggio è identificato con un anonimo mecenate del teatro stesso, una sorta di perpetuo garante (cfr. Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, to. II., p. 41, n. 45). In effetti, nel *Teatro alla moda*, Benedetto Marcello raccomanda all'impresario di scegliere «un Protettore al Teatro» (cfr. *Il teatro alla moda*, cit., p. 37). Più in particolare, nel suo *pamphlet* satirico, Marcello distingue tra «Protettori del Teatro» e «Protettori delle Virtuose», a ciascuno dei quali dedica un capitoletto specifico (*ivi*, pp. 63, 69-70). Altre informazioni utili possono essere ricavate dal citato contratto Denzio (1714). Vi si parla del palco «q[ue]llo solito servir p[er] il Protettore», lasciando intendere che il 'protettore' occupava il suo palco soltanto per consuetudine, e non per diritto (ASV, *Inquisitori di Stato*, b. 914, fasc. 'Case di gioco e teatri', sottofasc. 'S. Angelo', c. 1v., Venezia, 11 dicembre 1714, in Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 45). Pare, dunque, che il protettore fosse una figura legata all'impresario, anziché ai compatroni (cfr. Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 39). Una conferma all'ipotesi è desumibile dal documento qui proposto, nel quale Andrea Capello definisce Malipiero «suo Protettore», ossia suo del Santurini, nonché «direttore», presumibilmente del teatro (cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 4026, fasc. a. 1707, c. n. n., Venezia, 14 marzo 1704, estragiudiziali del notaio Pietro Antonio Ciola). L'ipotesi si accorda con la seguente definizione di 'protettore': «Il protettore era spesso un nobile potente, non necessariamente legato a qualsivoglia obbligo legale o finanziario al teatro o alla compagnia [...], il quale garantiva il proprio nome e il proprio prestigio all'impresa. Costui poteva scrivere lettere per conto dell'impresario, mettere il proprio nome nei documenti legali, o piuttosto intervenire in situazioni in cui un comune cittadino avrebbe potuto meno» (Glixon-Glixon, *Inventing the Business of Opera*, cit., p. 4; mia la traduzione).

<sup>780</sup> Si tratta della «Casa an[n]essa al Teatro med[esim]», a disposizione dell'impresario e del «Musici che veniran[n]jo à recitar in d[ett]o Teatro», «p[er] far le prove, e ponervi ad abitar» (clausola decima del contratto di Pietro Denzio in ASV, *Inquisitori di Stato*, b. 914, fasc. 'Case di gioco e teatri', sottofasc. 'S. Angelo', c. 1v., Venezia, 11 dicembre 1714, in Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 46). La casa, destinata al «concerto e l'alloggio dei cantanti», fa parte delle cosiddette «adiacenze». Erano questi ultimi «ambienti di accoglienza», ricavati negli angusti spazi degli edifici veneziani, nell'ambito di fabbriche contigue ai teatri ('adiacenti', appunto; cfr. Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. II, pp. XVII-XVIII).

<sup>781</sup> ASV, *Notarile. Atti*, b. 4026, fasc. a. 1707, c. n. n., Venezia, 14 marzo 1707 (estragiudiziali del notaio Pietro Antonio Ciola).

Nonostante l'ennesima rimostranza del puntiglioso nipote di Zuanne Capello, l'affare era ormai felicemente concluso: i cataloghi musicali sono concordi nel registrare, come terza opera della stagione 1706-1707, *La fede tra gl'inganni* di Albinoni, su libretto attribuito a Francesco Silvani. Il debutto ufficiale della produzione avvenne il 29 gennaio 1707.<sup>782</sup>

Dall'episodio, emerge come il sant'Angelo fosse, anzitutto, un'impresa commerciale, nella quale i tanti cointeressi finanziari e forse anche affettivi spinsero non di rado compatroni e impresari alla cooperazione, al di là delle clausole dei contratti ufficiali,<sup>783</sup> a costo di fraintendimenti e di battaglie legali.

## 2. Un 'mestiere' difficile

Finora si è parlato di impresari teatrali, senza dire di più su queste figure professionali, addentrandoci solo in parte nelle complesse e avventurose dinamiche del loro 'mestiere'. Giunti a questo punto, occorrerà fare un breve *focus* sul tema, se non altro per contribuire a scrollare di dosso da tali personaggi quelle incrostazioni mitopoietiche che ne hanno fatto, non di rado, ridicole e irreali marionette. Al pari di altri personaggi del mondo dell'opera, l'impresario è apparso spesso ostaggio dei luoghi comuni, come ha ben evidenziato Franco Piperno:

Le cronache, la diaristica, i documenti d'archivio e gli epistolari ce lo tratteggiano come una figura curiosa, a volte patetica, di stratega dello spettacolo in costanti difficoltà economiche, operato dai debiti, assillato dai creditori (cantanti, maestranze, proprietari dei teatri), eluso dai debitori (gli affittuari dei palchetti), sovente schiacciato dalla complessità della macchina finanziaria dello spettacolo d'opera che lo costringe non di rado a dichiarar bancarotta.<sup>784</sup>

Non si tratta, dunque, di stratificazioni storiografiche seriori: l'immagine tragicomica del povero cristo affogato nei debiti, vittima del nevrotico ambiente teatrale (che si illude di poter gestire), è un *topos* che attraversa la letteratura satirica

<sup>782</sup> Cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 276.

<sup>783</sup> «Solo in apparenza un contratto di ambito operistico poneva le due parti in posizioni antagoniste; a un livello più profondo, emerge, invece, la loro solidarietà rinforzata dalla reciproca dipendenza» (Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 10; mia traduzione).

<sup>784</sup> Piperno, *Il sistema produttivo*, cit., p. 23.

sette-ottocentesca, trovando riscontro nella percezione che gli uomini del tempo avevano di questa velleitaria figura.

Nondimeno, come in tutti i *clichés*, realtà e fantasia non si escludono a vicenda. Si prenda, ad esempio, un sonetto satirico dedicato alla virtuosa Faustina Bordoni, composto da Domenico Lalli *alias* Sebastiano Biancardi (1679-1741) intorno al 1720.<sup>785</sup> Le rime bernesche del componimento tratteggiano con icastiche pennellate alcune patetiche figurine del carosello del teatro d'opera, come la canterina rubacuori, il primo uomo vanaglorioso e, appunto, l'impresario miserando, tormentato dai buchi sulle calze e nello stomaco.<sup>786</sup> La caricatura letteraria non veniva da un polemista qualsiasi, ma da un addetto ai lavori come Lalli, librettista prezzolato attivo al sant'Angelo e dintorni, cui Carlo Goldoni dedica alcune pagine colme di ironia.<sup>787</sup> Pur assestandosi nel solco di una tradizione satirica codificata (il 1720 è anche l'anno di edizione del *Teatro alla moda*), in quel poveraccio rattoppato messo in risalto dai versi di Biancardi c'era, dopotutto, un briciolo di verità.

L'impresario in miseria non era soltanto un medaglione letterario, buono per aggiungere colore al deriso quanto osannato carrozzone dell'opera in musica. Nel suo brillante studio sull'argomento, John Rosselli registra casi (sia pure infrequenti) di imprenditori teatrali spinti al suicidio per i debiti accumulati.<sup>788</sup> È noto, inoltre, che Antonio Vivaldi morì povero: e la sua povertà affiora in tutta la sua vivida drammaticità nella vicenda del diverbio con Antonio II Mauro, ricostruita in dettaglio da Lino Moretti.<sup>789</sup> D'altronde, il Prete Rosso impresario e compositore fu

---

<sup>785</sup> Sebastiano Biancardi, *Rime di Bastian Biancardi napoletano, chiamato Domenico Lalli tra gl'Arcadi Ortanio. Con la vita dell'autore. Dedicate a sua eccellenza Almorò IV Francesco Pisani*, Venezia, Lovisa, 1732. Su Domenico Lalli cfr. Bruno Brizi, *Domenico Lalli librettista di Vivaldi?*, in *Vivaldi veneziano europeo*, cit., pp. 183-204.

<sup>786</sup> Cfr. Biancardi, *Rime*, cit., pp. 15-16.

<sup>787</sup> Cenni biografici sul Biancardi si trovano sia nei *Mémoires* (cfr. Goldoni, *Memorie*, cit., p. 212), sia nella *Prefazione* al tomo XIII dell'edizione Pasquali delle commedie goldoniane (cfr. *ivi*, pp. 890 e 907-908). Nato a Napoli nel 1679, Biancardi fu attivo nella città partenopea come cassiere presso il Banco di santissima Annunziata. Nel 1706, in seguito alla scoperta di un'enorme falla nei bilanci di quella banca, egli fu costretto a emigrare, portandosi appresso la famiglia. Al termine delle sue peregrinazioni, nel segno dei primi lavori come librettista sotto l'ala della compagnia del nobile compositore Emanuele d'Astorga, Biancardi approdò a Venezia, con lo pseudonimo di Domenico Lalli (1710). Abile nel tessere la propria rete di conoscenze, Lalli divenne ben presto amico del già famoso Apostolo Zenò, affermandosi come uno dei più attivi poeti nei teatri della Serenissima. Il suo primo dramma lagunare fu *L'amor tirannico*, allestito nel teatro di san Cassiano nell'autunno del 1710 (cfr. Strohm, *Dramma per musica*, cit., p. 66).

<sup>788</sup> Cfr. Rosselli, *L'impresario d'opera*, cit., p. 13.

<sup>789</sup> Cfr. Moretti, *Dopo l'insuccesso di Ferrara*, cit., p. 99.

forse cattivo amministratore delle proprie sostanze, come adombrato nei *Commemoriali Gradenigo*:<sup>790</sup>

L'Abbate Antonio Vivaldi eccellentissimo Sonatore di Violino, detto il *Prete Rosso*, stimato compositore de concerti, guadagnò ai suoi giorni cinquantamille ducati, ma per sproporzionata prodigalità morì miserabile in Vienna.<sup>791</sup>

Un altro navigato impresario, Francesco Santurini, non fece migliore fine di Vivaldi. Abbiamo già rincontrato il vecchio leone Santurini nella stagione 1706-1707, di nuovo in lotta nell'arena dei teatri veneziani, nonostante gli acciacchi degli anni e la sopravvenuta cecità. Che cosa avesse spinto costui a rimettersi in gioco al sant'Angelo, a fronte della veneranda età, non sappiamo. È possibile intuire, tuttavia, che vi fossero a monte altre ragioni che non i banali richiami affettivi nutriti per quel teatro che egli stesso aveva fatto nascere. Si sa che, nei sette anni in cui gestì da solo il sant'Angelo, Santurini macinò, sulle prime, lautì guadagni;<sup>792</sup> ma in un secondo momento iniziarono per lui «i dolori, le difficoltà, le contrarietà».<sup>793</sup> È stata giustamente messa in risalto, tra le cause del declino, la citata politica dei prezzi al ribasso, che a lungo andare avrebbe messo in ginocchio i bilanci del teatro.<sup>794</sup> Giazotto ha individuato, invece, come principale fattore di crisi, la morosità degli affittuari dei palchi.<sup>795</sup> Forse non a torto. Una ricca documentazione dimostra che un numero crescente di nobili stentava «a tirar fuori i loro ducati e assolvere i debiti col Santurini».<sup>796</sup> Si può pensare che fu per recuperare i vecchi debiti che lo stesso

<sup>790</sup> Come noto, i *Commemoriali Gradenigo* sono miscellanee di notizie raccolte dal patrizio veneziano Pietro Gradenigo (1695-1776) in ventisei libri conservati presso la biblioteca del museo Correr a Venezia (ms. Gradenigo 67).

<sup>791</sup> Cit. in *Testimonianze e giudizi su Antonio Vivaldi*, cit., p. 90. «Cedendo a un diffuso ritratto d'artista, l'estensore della notizia avrà probabilmente esagerato intorno al referto di quella miseria. Ma è certo che, lui morto, la fama artistica abbandonò il nome di Vivaldi e rapidamente si estinse» (Ludovico Zorzi, *Il cimento dell'invenzione. Il secolo di Vivaldi e il melodramma (1650-1750)*, in *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa*, cit., p. 47).

<sup>792</sup> Al termine della prima stagione teatrale, in data 26 marzo 1677, Santurini si rivolgeva ancora al notaio Gregorio Bianconi (lo stesso dell'atto di fondazione del teatro) per intestare alla consorte Angela l'unico bene da lui posseduto, ossia quel teatro «che doveva essere una fonte di guadagno davvero eccellente» (Giazotto, *La guerra dei palchi [II]*, cit., p. 480; l'atto notarile si legge in ASV, *Notarile. Atti*, b. 1103, cc. 97r.-99v., Venezia, 26 marzo 1677, protocolli del notaio Gregorio Bianconi).

<sup>793</sup> Giazotto, *La guerra dei palchi (II)*, cit., p. 480; cfr. inoltre Mangini, *I teatri di Venezia*, cit., p. 75.

<sup>794</sup> Cfr. Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. II, p. 4.

<sup>795</sup> Cfr. Giazotto, *La guerra dei palchi (II)*, cit., pp. 480-481. Così anche Mangini, *I teatri di Venezia*, cit., p. 75; e Piperno, *Il sistema produttivo*, cit., pp. 26-27.

<sup>796</sup> Giazotto, *La guerra dei palchi (II)*, cit., p. 480.

impresario chiese ai compatroni del teatro, a fine mandato, una proroga di due anni, nonostante le sue disavventure. Come si vedrà, Santurini fu impresario ‘in angustie’ al sant’Angelo anche nel biennio 1700-1701 e 1701-1702, e, ancora, nel 1703-1704.<sup>797</sup> Nel corso di queste stagioni, i suoi guai non derivarono soltanto dalle inadempienze degli affittuari dei palchi, ma anche dalle insolvenze dei compatroni. In una inedita estragiudiziale datata 29 giugno 1704, Santurini chiedeva ad alcuni comproprietari del sant’Angelo il saldo di crediti arretrati: «Ora, che pressato dà una estrema povertà, e carico di molti anni poco più mi resta dà vivere, mi trovo in necessità di procurare il mio sollievo, ed il conseguimento de miei crediti».<sup>798</sup> Era lo stesso impresario ad autodichiarare il suo stato di inedia: un assillo più che valido per indurlo a riprendere le redini del teatro, tentando disperatamente di conseguire quanto gli era dovuto.

Se, dunque, il caso di Santurini sembra affrancare il *cliché* dell’impresario tutto toppe e niente grana, è pur vero che tale immaginario deve essere ridimensionato. Nessuno avrebbe intrapreso quella professione, se animato dalla consapevolezza di un destino segnato in modo così perentorio. Sappiamo, invece, che in molti all’epoca si cimentarono nel mestiere impresariale. Segno che, se la sorte arrideva, c’era ‘trippa per gatti’.

Non è inappropriato, in questo senso, paragonare l’impresario a un giocatore d’azzardo.<sup>799</sup> Investire nel teatro era un po’ come scommettere una grandiosa posta in denaro in una *roulette*: quasi sempre si perdeva, ma si poteva anche vincere. Persero Sebastiano Ricci e Faustina Bordoni quando, nel 1728, sovvenzionarono la stagione del san Cassiano con cinquemila ducati; una somma che gli osservatori coevi, in quel contesto, giudicarono un vero e proprio azzardo.<sup>800</sup> Erano in molti a rimetterci, stando alle cronache e alla sequela di atti giudiziari; anche se, non dimentichiamolo, le testimonianze sui dissesti finanziari sono anche le uniche giunte fino a noi (quando tutto filava liscio, le fonti in questione tacciono). Spesso, proprio come nel gioco

<sup>797</sup> Vd. quanto scritto più avanti alle pp. 149-150.

<sup>798</sup> ASV, *Notarile. Atti*, b. 4025, fasc. a. 1704, c. n. n., Venezia, 29 giugno 1704 (estragiudiziali del notaio Pietro Antonio Ciola).

<sup>799</sup> Cfr. Talbot, *Compendium*, cit., p. 99, *sub voce* ‘impresario’.

<sup>800</sup> «Les entrepreneurs de cet opéra sont Faustine et le peintre Ricci. Faustine a déjà déposé 5000 Ducats et le peintre autant. Si l’opéra ne réussit pas, elle aura perdu son argent et chanté pour rien. N’est-ce pas là une fille bien avisée?» (lettera di Antonio Conti a Madame de Caylus, Venezia, [19 novembre-4 dicembre 1728], in Conti, *Lettere da Venezia*, cit., p. 223, lettera 74).

d'azzardo, l'imprenditore 'recidivo' era colui che, avendo vinto, tentava disperatamente di vincere di nuovo, qualche volta andando incontro alla rovina. Potrebbe essere questo il caso di Santurini, il quale, si è detto, dopo i successi iniziali tentò di ripetersi, finendo in una spirale di debiti.

Oltre al brivido del rischio, a percorrere la schiena di chi si sobbarcava a quel tipo di iniziativa poteva essere il fascino connesso alla figura dell'impresario teatrale. Una 'professione' nella quale, spesso, si cimentavano patrizi, o comunque cittadini benestanti con un certo gruzzolo da investire.<sup>801</sup> L'attrazione per un mestiere apparentemente ingrato, destinato, nell'opinione corrente, alla rovina finanziaria certa, doveva apparire, agli occhi di alcuni contemporanei, qualcosa di irrazionale.<sup>802</sup> Nella satira anonima *Li Diavoli in maschera* (1726), la parabola contraddittoria di chi, dopo aver fallito in un'impresa teatrale, ricadeva nel tranello, è spiegata con l'immagine surreale del «Diavolo drammatico», che esercita «grandi istigazioni suggestive» sugli aspiranti impresari.<sup>803</sup> Un richiamo fatalistico e fatale: l'incanto del teatro (vale a dire del potere, ossia del successo). «L'occasione concreta di potersi mettere in mostra come 'patroni'»<sup>804</sup> era motivazione sufficiente per indurre alcuni dei più ambiziosi uomini del tempo sulla via dell'impresariato teatrale. Lo stesso Vivaldi, nella sua ostinazione a voler perseguire quel tipo di carriera, inseguì l'aspirazione a un controllo totale della produzione operistica: obiettivo che i semplici ruoli di compositore o di direttore musicale non avrebbero potuto garantirgli.

Resta che, documenti alla mano, il teatro d'opera era una «macchina mangiasoldi».<sup>805</sup> Pur coscienti che le notizie in nostro possesso sono unidirezionali (tendiamo a essere informati allorché incorrevano dei problemi, non quando tutto andava bene), bisogna ammettere che, in linea generale, i dati sono sconfortanti:<sup>806</sup> i

---

<sup>801</sup> Cfr. Mangini, *I teatri di Venezia*, cit., p. 144.

<sup>802</sup> Cfr. Brusatin, *Venezia nel Settecento*, cit., p. 25.

<sup>803</sup> *Li diavoli in maschera. Dialoghi curiosi ricavati dal francese dal sig. N.N.*, Venezia, Storti, 1726, p. 27.

<sup>804</sup> Mangini, *I teatri di Venezia*, cit., p. 144.

<sup>805</sup> L'espressione è di Giovanni Morelli (*Inquiete muse*, cit., p. 34). «L'opera era raramente redditizia e spesso rovinosa. Chiunque se ne faceva promotore si accingeva a sottoscrivere le quasi inevitabili perdite» (Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 19; mia la traduzione).

<sup>806</sup> Cfr. Piperno, *Il sistema produttivo*, cit., p. 24.

costi di produzione superavano quasi sempre i guadagni.<sup>807</sup> Lapidariamente commentava Ivanovich: «Le spese del Teatro sono più che certe; ma gli utili derivando, come s'è detto, dagli scherzi di fortuna sono incerti».<sup>808</sup> Si è accennato, d'altra parte, che nei teatri veneziani diretti da famiglie nobili come i Grimani o i Tron, le questioni di prestigio spesso sopravanzavano i profitti, come conferma lo stesso Jacques Chassebras de Cramailles in una lettera scritta per «Le Mercure Galant» (1683):

i grandi [teatri pubblici] sono destinati all'opera, che i nobili fanno fare e comporre ad altri a proprie spese, più per il loro personale divertimento, che per il profitto che deriva loro, non arrivando a produrre di norma che metà della spesa.<sup>809</sup>

Diversa era, ovviamente, la situazione al sant'Angelo, dove gli impresari erano i principali, e quasi esclusivi, responsabili dell'impresa. Apparentemente, erano loro che si accollavano le spese e percepivano i guadagni.<sup>810</sup> In realtà, come avremo modo di vedere più avanti e nel caso specifico di Sebastiano Ricci, le cose erano più complesse di quanto poteva sembrare.

In quel teatro, si è accennato, gli impresari venivano designati dai compatroni, con contratti dalla scadenza annuale, ratificati per lo più in quaresima (al termine della stagione precedente). Non sempre, come si apprende da documenti inediti, la decisione era presa dai locatori all'unanimità. In una estragiudiziale del 12 gennaio 1707, Santurini scriveva che «la locazione à mè fatta del Teatro di Sant'Angelo sin à 29 mag[gi]o pass[at]o» era stata «sottoscritta dalla maggior parte dei Nobb[ili] Huo[mini] Compatroni di quello», lasciando intendere che non tutti l'avevano firmata.<sup>811</sup> Difatti, nella risposta a tale scrittura datata 14 marzo, il già menzionato

<sup>807</sup> Cfr. Rosselli, *L'impresario d'opera*, cit., p. 48; Giovanni Morelli-Thomas R. Walker, *Tre controversie intorno al San Cassiano*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, premessa di Gianfranco Folena, Firenze, Olschki, 1976, p. 103.

<sup>808</sup> Ivanovich, *Memorie teatrali*, cit., p. 411. E ancora: «Il Teatro prima di ricever utilità alcuna, ricerca molte spese, che tutte riguardano la recita de' Drami, senza la quale cesserebbe assolutamente ogni suo interesse» (*ivi*, p. 407).

<sup>809</sup> «Les grands sont destinez pour les opéra que ces nobles, ou d'autres font faire et composer à leurs frais, plutôt pour leur divertissement particulier que pour le profit qu'ils en retirent, qui ne fournit pas d'ordinaire à la moitié de la dépense» (Jacques Chassebras de Cramaille, *Relation des Opera, représentés à Venise pendant le carnaval de l'année 1683*, in «Le Mercure Galant», Venezia, 20 febbraio 1683; edito in Selfridge-Field, *Pallade Veneta*, cit., p. 347).

<sup>810</sup> Cfr. Bianconi-Walker, *Production, Consumption*, cit., pp. 239-241.

<sup>811</sup> ASV, *Notarile. Atti*, b. 4025, fasc. a. 1706, c. n. n., Venezia, 12 gennaio 1706 *m.v.* (extragiudiziali del notaio Pietro Antonio Ciola).

Andrea Capello accusava il vecchio impresario di aver convinto gli altri compatroni a farsi affidare la conduzione della stagione con la frode, vantando «protezzioni, assistenze, fondamenti e provvigioni soprabondanti».<sup>812</sup> Invano il burbero Capello aveva, a suo tempo, ammonito i soci di non lasciarsi commuovere da quelle frottole: le sue rimostranze erano rimaste inascoltate.<sup>813</sup> Analogamente, come si vedrà, la nomina degli impresari per la stagione 1702-1703 avrebbe sortito l'indignazione di un altro locatore, Polo Capello, il quale, nell'occasione, aveva espresso voto contrario.<sup>814</sup>

Non è noto quali fossero i parametri di scelta dell'impresario: a fronte della documentazione archivistica visionata, possiamo però ipotizzare che fossero richieste esperienza e disponibilità pecuniaria. Un gruzzolo di partenza era necessario per iniziare: c'era da avviare le corrispondenze, comperare i materiali, stilare i contratti, pagare viaggi e affitti per il personale. Un provvidenziale contributo in questo senso veniva dai 'carattadori', ossia gli affiliati del teatro, dei quali avremo modo di parlare più avanti.<sup>815</sup> Allo stesso impresario i compatroni concedevano una 'dote', ossia un *bonus* sotto forma di palchi, a titolo di regalo, stimabile in alcune centinaia di ducati. Si sa, per esempio, che, per la stagione 1715-1716, a Pietro Denzio era stata promessa una dote di seicentoquaranta ducati.<sup>816</sup>

I palchi del teatro appartenevano, di diritto, ai compatroni. Con la fine del mandato di Santurini (1685), le famiglie cointeressate se li erano spartiti, ciascuna secondo i rispettivi 'carati' di proprietà.<sup>817</sup> Oltre a quelli trattenuti dai nobiluomini locatori, alcuni palchi erano stati ceduti *in perpetuo* a palchettisti, altri erano stati destinati ad affittuari stagionali per un dato numero di anni, altri ancora erano rimasti

---

<sup>812</sup> *Ibidem.*

<sup>813</sup> Cfr. *ibidem.*

<sup>814</sup> Vedi quanto scritto più avanti alle pp. 147-148.

<sup>815</sup> Cfr. pp. 183-184.

<sup>816</sup> Cfr. l'undicesimo punto del contratto Denzio (1714), in ASV, *Inquisitori di Stato*, b. 914, fasc. 'Case di gioco e teatri', sottofasc. 'S. Angelo', c. 1v., Venezia, 11 dicembre 1714 (in Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 46).

<sup>817</sup> Cfr. Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. II, p. 10. Quanto ai 'carati', «i compatroni costituivano un consorzio di *caratadori* la cui quota finanziaria in ciascuna stagione era calcolata in base alle rispettive porzioni di teatro (e, in particolare, alle porzioni dei palchi, che ne costituivano la risorsa maggiore)» (Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 21; mia la traduzione). Su 'carati' e 'carattadori' cfr. inoltre Giovanni Polin, *Introduzione a Carlo Goldoni, Drammi comici per musica. I. 1748-1751*, a cura di Silvia Urbani, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 9-119: 17 e 107, n. 30. Rimando inoltre a quanto qui scritto alle pp. 153-154.

liberi,<sup>818</sup> disponibili per gli affitti serali.<sup>819</sup> Il cosiddetto ‘regalo’ o ‘dote’ faceva, dunque, leva sui palchi affittati stagionalmente; le famiglie affittuarie avrebbero dovuto versare le somme stabilite prima dell’inizio dell’anno teatrale.<sup>820</sup> Una spinta economica decisiva per l’organizzazione teatrale, tale da consentire all’impresario, in teoria, di partire in discesa.<sup>821</sup> In realtà, i frequenti ritardi nei versamenti degli affitti (si parla, in alcuni casi, di morosità di anni) erano una abituale zavorra nella pianificazione della stagione.<sup>822</sup>

Ma quanti erano i palchi al sant’Angelo? Jacques Chassebras de Cramailles, nella già citata lettera al «*Mercure Galant*» (1683), parla di cinque ordini di ventinove palchi ciascuno.<sup>823</sup> Un lustro più tardi, Nicodemus Tessin indica nel suo *Diario* (1688) venticinque palchi per ordine, per un totale di centocinquanta,<sup>824</sup> compresa la soffitta (ossia la fila più elevata, non compresa negli ordini). Dal *Prospetto schematico dei palchi* rilevato tra il 1792 e il 1794 (figg. 21-22),<sup>825</sup> si ricava che i palchi di proprietà dei palchettisti (come tali contrassegnati, nello schema, da una lettera)<sup>826</sup> erano ventiquattro. Non sappiamo quanti fossero i palchi liberi, ma la maggior parte dovevano essere quelli ad affitto stagionale. Su di essi, gli affittuari

---

<sup>818</sup> Così Ivanovich: «Sogliono dal principio, che si vuol fabricare un Teatro, praticarsi due capi d’utilità, il primo un regalo in denaro per cadaun Palchetto, e questo serve in gran parte alla spesa della fabrica, e quella è stata la causa principale, che si siano fabricati più Teatri con tanta facilità, e prestezza; il secondo, si conviene in un affitto annuale, e si passa ogni volta, che in quell’anno fà recitar il Teatro, non altrimenti venendo fatto questo pagamento in riguardo della spesa, che impiega il Teatro, e del comodo, che riceve chi lo tiene ad affitto» (*Memorie teatrali*, cit., p. 402). Come informa Ivanovich, dunque, i possessori di palchi *in perpetuo* erano finanziatori del teatro, i quali si erano assicurati il diritto di proprietà di un palco con il versamento di un cospicuo ‘regalo’ in denaro (cfr. Glixon-Glixon, *Inventing the Business of Opera*, cit., pp. 28-29).

<sup>819</sup> «Vi sono poi diversi Palchetti posti al piano, e nelle soffitte, che per esser ne’ siti incomodi, & inferiori, non sono affittati tutti dal principio, ma si vanno affittando di sera in sera, ò pure d’anno in anno à disposizione libera del Padrone del Teatro medemo, che procura di ricavar il più possibile à suo maggior beneficio» (Ivanovich, *Memorie teatrali*, cit., p. 403).

<sup>820</sup> Cfr. Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., pp. 39-40.

<sup>821</sup> Cfr. *ivi*, p. 22.

<sup>822</sup> Cfr. Piperno, *Il sistema produttivo*, cit., pp. 26-27.

<sup>823</sup> «Le Théâtre de S. Angelo n’est pas si grand que les autres, quoy qu’il aussi peint, doré, et fort propre. Il contien cinq rangs de pales, vingt-neuf à chaque rang» (Chassebras de Cramaille, *Relation des Opera*, cit., p. 351).

<sup>824</sup> «Fünf reijgen loggien seijndt umbss amftheater, 25 in jede, so 150 zusammen macht, ohne den dreijen auf jede seite vom theater» (Tessin the Younger, *Travel Notes*, cit., p. 364).

<sup>825</sup> I disegni in questione, conservati in due copie al museo Correr e all’archivio privato Giustinian Recanati di Venezia, fanno parte di due serie identiche di fogli relativi a otto sale pubbliche veneziane. Le due illustrazioni riproducono altrettante versioni del prospetto del sant’Angelo con una piccola variante nei palchi centrali in corrispondenza del pepiano (trentuno palchi con un’unica porta d’ingresso nel foglio Giustinian, trenta palchi con due entrate nel foglio al Correr). Su questi prospetti cfr. Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. II, pp. 18-19.

<sup>826</sup> Cfr. *ivi*, p. 11.

pagavano un canone annuo che oscillava tra i venti e i venticinque ducati, a seconda che i palchi si trovassero al pepiano<sup>827</sup> e al quarto ordine (i posti meno ambiti) oppure al secondo e al terzo ordine (postazioni di eccellenza).<sup>828</sup>

Oltre agli affitti dei palchi, erano i bollettini la maggior entrata per le tasche degli impresari.<sup>829</sup> I biglietti d'ingresso dovevano essere pagati sia da chi prendeva posto nei palchi – di proprietà o in affitto che fossero – sia da chi si sistemava in platea. Gli avventori del *parterre* avevano due possibilità: restare in piedi (il che era estremamente scomodo, a fronte di spettacoli della durata di quattro cinque ore) o prendere in affitto i cosiddetti 'scagni', ossia sedili pieghevoli muniti di spalliera, per ventiquattro soldi.<sup>830</sup> Dal più volte citato contratto di Pietro Denzio (1714), si evince che gli unici esclusi dal pagamento del bollettino erano i compatroni e tutti quelli «de loro Casa», nonché Giovanni Alberti e Agostino Rosa, rispettivamente l'avvocato e l'interveniente del teatro.<sup>831</sup> In realtà, i patti non furono sempre questi, o quantomeno le clausole fissate dai compatroni variarono da contratto a contratto. Lo si apprende grazie a un documento del 14 marzo 1707, finora sepolto nelle filze d'archivio, protagonisti i soliti Andrea Capello e Santurini. In una scrittura estragiudiziale, il nipote di Zuanne Capello rivendicava di aver «contribuito sino à venir in Teatro all'Opera co'l mio bollettino pagato, come fà tutta la mia Casa [...]».<sup>832</sup>

Se i bollettini costituivano un'entrata sicura per l'impresario, un po' meno lo erano gli affitti dei palchi. Come accennato, il pagamento anticipato delle somme in

<sup>827</sup> Pepiano era detto l' 'ordine' inferiore dei palchi, quello a diretto contatto con la platea.

<sup>828</sup> Cfr. Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. II, pp. 5 e 11.

<sup>829</sup> Così Ivanovich: «Diversi sono gli utili, che si cavano dal Teatro; il primo di bollettini, che servono di passaporta ogni sera [...]» (*Memorie teatrali*, cit., p. 410). I bollettini erano propriamente i biglietti d'ingresso, ossia foglietti di carta contrassegnati da disegni e numeri, destinati agli affittuari dei palchi come agli spettatori in platea (cfr. Giazotto, *La guerra dei palchi [I]*, cit., p. 286). L'impegno da parte dei compatroni nel concedere agli impresari gli utili dei bollettini è previsto nel punto sesto del contratto Denzio (cfr. ASV, *Inquisitori di Stato*, b. 914, fasc. 'Case di gioco e teatri', sottofasc. 'S. Angelo', c. 1v., Venezia, 11 dicembre 1714, in Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 45).

<sup>830</sup> Cfr. Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. II, p. 11.

<sup>831</sup> Cfr. il punto dodicesimo del contratto Denzio (1714), in ASV, *Inquisitori di Stato*, b. 914, fasc. 'Case di gioco e teatri', sottofasc. 'S. Angelo', c. 1v., Venezia, 11 dicembre 1714 (in Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 46). L'impegno da parte dell'impresario nel preservare all'interveniente Agostino Rosa il palco n. 7 a pepiano è previsto nel punto settimo del contratto Denzio (cfr. *ivi*, p. 45). La figura dell'avvocato 'Zuanne Alberti' era distinta da quella dell'interveniente 'Agostin Rosa'. *Agli Avvocati del Teatro* Benedetto Marcello dedica un capitoletto del suo famoso *pamphlet* satirico (cfr. *Il teatro alla moda*, cit., p. 61).

<sup>832</sup> ASV, *Notarile. Atti*, b. 4026, fasc. a. 1707, cc. n. n., Venezia, 14 marzo 1707 (estragiudiziali del notaio Pietro Antonio Ciola).

questione valeva solo in astratto: non era quasi mai rispettato nella pratica.<sup>833</sup> Nella surreale 'rifa' presentata da Benedetto Marcello nel *Teatro alla moda* (1720), si mettono in elenco, sarcasticamente, «molte *Scritture* di vari Teatri con Cessioni di palchi, Crediti d'Impresari da riscuotersi al Banco dell'Impossibile con loro Cartoni d'azioni d'Opera fiere ed amorose».<sup>834</sup> Ricercare i palchettisti per estorcere loro il denaro dovuto doveva essere, per gli impresari del sant'Angelo, una missione se non «impossibile», comunque improba: tali impresari, spesso di umile origine, riuscivano a rapportarsi ai nobili debitori con più difficoltà di quanto avrebbero potuto fare i compatroni loro pari.<sup>835</sup> Questi ultimi promettevano sì supporto legale (così nell'undicesima clausola del contratto Denzio),<sup>836</sup> ma, in concreto, dovevano fare ben poco.<sup>837</sup> Ecco perché i singoli impresari, come vedremo,<sup>838</sup> nominavano dei propri procuratori per la riscossione degli affitti, scegliendo spesso professionisti di fiducia del teatro.

L'incertezza delle entrate rendeva incerte anche le uscite. Le difficoltà dell'impresario nel pagare i professionisti convocati per la stagione erano all'ordine del giorno. Proprio per questa situazione di precarietà finanziaria, si era radicata la consuetudine di corrispondere i dovuti compensi agli artisti non già in denaro sonante, ma sotto forma di affitti di palchi.<sup>839</sup> Era questo un metodo furbo per scaricare ad altri il logorante assillo di farsi valere sugli affittuari. Per parte propria, gli artisti accettavano volentieri questa formula, lusingati di avanzare credito dai patrizi possessori dei palchi. Non sappiamo quando fosse iniziata tale pratica, ma i primi documenti rinvenuti risalgono alla fine degli anni Dieci del Settecento. Prima di allora, l'unica soluzione era pagare subito. Ecco perché gli impresari si trovarono, spesso, in seria difficoltà.

---

<sup>833</sup> Cfr. Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 40. «Si può calcolare che circa un terzo dei documenti superstiti intorno ai teatri veneziani si riferiscano alle liti per la proprietà e l'affitto dei palchi» (Zorzi, *Venezia: la Repubblica a teatro*, cit., p. 244).

<sup>834</sup> Marcello, *Il teatro alla moda*, cit., p. 76.

<sup>835</sup> Cfr. Mangini, *I teatri di Venezia*, cit., p. 75; Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 40.

<sup>836</sup> Cfr. ASV, *Inquisitori di Stato*, b. 914, fasc. 'Case di gioco e teatri', sottofasc. 'S. Angelo', c. 1v., Venezia, 11 dicembre 1714 (in Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 46).

<sup>837</sup> Cfr. Giazotto, *La guerra dei palchi (II)*, cit., p. 481.

<sup>838</sup> Cfr. pp. 196-200.

<sup>839</sup> Cfr. Piperno, *Il sistema produttivo*, cit., p. 27. In questo modo, gli impresari imponevano agli artisti la partecipazione agli utili e ai rischi dell'impresa.

I professionisti erano pagati in rate. I cantanti, ad esempio, ricevevano una prima rata del loro onorario prima dell'inizio della stagione, una seconda rata a circa metà del corso delle recite e una terza a conclusione delle loro prestazioni. Se, in genere, la prima quota veniva versata puntualmente (ché il cantante avrebbe disertato le scene), più incerto era il conseguimento della seconda e della terza, specie se la stagione (e non era fatto raro) non andava come previsto.<sup>840</sup> Sono molteplici i casi documentati di cantanti privati dei loro onorari che si rivolgevano, per la tutela dei propri diritti, ai Capi del Consiglio dei Dieci,<sup>841</sup> o procedevano per scritture notarili.<sup>842</sup> Quest'ultimo era un organo con poteri specifici, nominato annualmente dal Maggior Consiglio. Al Consiglio dei Dieci spettava, in particolare, la competenza legislativa in materia teatrale, detenuta, per quel che si sa, fin dal 1508.<sup>843</sup>

Il primo obiettivo delle autorità era quello di fare sì che gli spettacoli potessero continuare il loro corso a fronte di difficoltà,<sup>844</sup> evitando di mettere a rischio l'ordine pubblico:

Questi magistrati ordinavano anzitutto ai ricorrenti di tener essi stessi fede agli impegni assunti, prestando la loro opera affinché non mancassero le recite serali previste; stabilivano contemporaneamente che le entrate delle singole rappresentazioni fossero conteggiate a parte e, detratte le spese quotidiane, fossero distribuite ai singoli artisti secondo i termini contrattuali, in particolar modo ai cantanti, agli strumentisti, al compositore ed agli scenografi.<sup>845</sup>

Tale procedura, applicata dal Consiglio dei Dieci in situazioni di emergenza, è documentata in rapporto alla stagione 1716-1717, quando impresario al sant'Angelo era Pietro Giacomo Ramponi, cantante. Nel corso del carnevale di quell'anno, il teatro, finito sull'orlo del fallimento, venne 'commissariato' dalla Repubblica. Dal

---

<sup>840</sup> Si apprende, per es., da documenti inediti, che nella stagione 1705-1706 al sant'Angelo, con Ricci e Orsatto impresari, ai cantanti fu corrisposta soltanto la prima parte dell'onorario (rinvio a p. 173 e n. 1009).

<sup>841</sup> Cfr. Vio, *Una satira*, cit., p. 109; Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. II, p. XIII.

<sup>842</sup> Cfr. Selfridge-Field, *Song and Season*, cit., p. 332.

<sup>843</sup> Cfr. Ludovico Zorzi, *I teatri di Venezia (secoli XVII-XVIII)*, in *I teatri pubblici di Venezia*, cit., pp. 19-20; Giustiniana Migliardi O'Riordan Colasanti, *I teatri*, in *Vivaldi e l'ambiente musicale veneziano. Terzo centenario della nascita di Antonio Vivaldi (1678-1978)*, catalogo della mostra documentaria a cura di Maria Francesca Tiepolo et al. (Venezia, 24 giugno-30 settembre 1978), s.l., s.e., 1984, p. 87.

<sup>844</sup> Cfr. Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. II, pp. XII-XIII.

<sup>845</sup> Vio, *Una satira*, cit., p. 109.

verbale redatto da Antonio Fachi,<sup>846</sup> fante dell'organo governativo in questione, risulta che fu nominato, nella circostanza, un incaricato *super partes*, Iseppo Angerelli, con il compito di trattenere il ricavato delle recite serali e di tutti gli introiti giornalieri (comprese le vendite dei rinfreschi). In base a quel provvedimento eccezionale, fu stabilito che, detratto il denaro necessario per saldare le spese contingenti (come l'illuminazione, la manodopera, etc.), il rimanente dovesse essere distribuito, settimana dopo settimana, ai creditori (tra i quali gli orchestrali e i cantanti).<sup>847</sup>

Il governo della Serenissima, dunque, non mancò di intervenire nella vita teatrale, soprattutto per raddrizzare stagioni sull'orlo del baratro.<sup>848</sup> Questa sorta di assistenza garantista doveva essere sufficiente a tranquillizzare gli animi di chi si accingeva ad assumere una impresa d'opera. Fin troppo. Non furono pochi, specialmente nella storia del sant'Angelo, gli impresari improvvisati, i quali tentarono avventure stagionali senza averne i requisiti. Si deve pensare che i compatroni, forse per le difficoltà di mettersi d'accordo alla svelta, non sempre operarono una severa selezione sui candidati alla locazione del teatro. L'inadeguatezza di una ricca serie di impresari, oltre a essere comprovata da giacimenti di cause giudiziarie e scartoffie notarili, è irrisa immancabilmente dalla satira, con il solito Benedetto Marcello che se la prende con quanti facevano il passo più lungo della gamba, ficcandosi in un'impresa d'opera senza averne i requisiti. Una questione seria, che dovette montare negli anni, se nel 1754 i Capi del Consiglio dei Dieci deliberavano l'obbligo, per ogni aspirante impresario, di versare una somma di tremila ducati, «o un'equivalente 'pieggiaria'», prima di poter conseguire le proprie aspirazioni imprenditoriali. Inequivocabile la motivazione ufficiale del decreto:

La facilità con la quale da qualche tempo in qua si intraprende da alcun suddito et anche da Persone forastiere di farsi impressari in Teatri di Opera in Musica senza fondamento, il più delle volte, di mezzi sufficienti e vevoli a rispondere agli obblighi della impresa, ha fatto conoscere ad evidenza che merita compenso. Da essa infatti succedendo frequenti occasioni

---

<sup>846</sup> Cfr. ASV, *Capi del Consiglio di Dieci*, 'Notatorio', 'Filze', f. 42, fasc. a. 1716, c. n. n., Venezia, 12 gennaio 1716 m.v. (cit. in Vio, *Una satira*, cit., p. 109).

<sup>847</sup> Cfr. *ibidem*; vd. anche Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. II, pp. 4-5.

<sup>848</sup> Cfr. Talbot, *The Vivaldi Compendium*, cit., p. 99, *sub voce* 'impresario'.

d'indolenze giungono poi queste a disturbare sino il Tribunale de Capi di questo Consiglio con ritardo di altri più essenziali ispezioni.<sup>849</sup>

È che quello dell'impresario non era un mestiere ben definito. Non c'era un apprendistato né un *iter* formativo per svolgere tale professione.<sup>850</sup> L'unica maestra era l'esperienza. Ecco perché, spesso, quanti decidevano di sobbarcarsi all'iniziativa teatrale erano essi stessi uomini di teatro, i quali conoscevano dal di dentro i rischi e i complessi meccanismi del mondo operistico.<sup>851</sup> Oltre al caso ovvio di Antonio Vivaldi, si sa che il citato Pietro Ramponi era un cantante, mentre Pietro Denzio, firmatario del plurimenzionato contratto del 1714, era copista di musica.<sup>852</sup> Si vedano, inoltre, i casi di Antonio Madonis e Giovanni Battista Vivaldi, entrambi violinisti; di Gaetano Grossatesta (1700 ca.-1775 ca.), coreografo; di Faustina Bordoni, canterina. Si pensi, inoltre, fuori della cerchia del sant'Angelo, agli impresari e scenografi della dinastia dei Mauro, attivissimi nei teatri della Dominante.

Spesso erano i rapporti famigliari a condizionare il destino degli uomini di teatro.<sup>853</sup> Si pensi, per il sant'Angelo, agli stessi Vivaldi, agli Allegri, ai Madonis. Si pensi – e arriviamo finalmente ai Ricci – a Sebastiano impresario e a Marco scenografo. Quest'ultimo, lo si è anticipato, fu attivo al sant'Angelo come ideatore delle mutazioni sceniche nella stagione 1718-1719, e poi come tale anche al san Giovanni Grisostomo, nel carnevale del 1726. Solo in tali occasioni è documentata la sua attività teatrale a Venezia. Inoltre, si è accennato che, nel 1708, il Ricci *junior* fu chiamato in Inghilterra, in compagnia del collega Antonio Pellegrini, per dipingere le scene di alcuni spettacoli d'opera presso il Queen's Theatre Haymarket. A convocarlo oltremarica fu Charles Montagu (1662 ca.-1722), quarto conte di Manchester e ambasciatore straordinario della corona inglese a Venezia, il quale era, all'epoca, affiliato del teatro. Lo stesso Montagu, negli anni di permanenza veneziana, doveva aver avuto un ruolo attivo nei teatri locali, dato che il suo nome ricorre, come dedicatario, in svariati libretti d'opera.

<sup>849</sup> ASV, *Consiglio di Dieci*, 'Comune', reg. 203, cc. 261v.-262r., Venezia, 21 gennaio 1753 *m.v.* (cit. in Mangini, *I teatri di Venezia*, cit., p. 96).

<sup>850</sup> Cfr. Rosselli, *L'impresario d'opera*, cit., p. 15.

<sup>851</sup> Cfr. Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 22.

<sup>852</sup> Cfr. Milada Jonášová, *I Denzio: tre generazioni di musicisti a Venezia*, in «Hudební věda», 24, 2008, p. 69.

<sup>853</sup> Cfr. Rosselli, *L'impresario d'opera*, cit., p. 15.

A questa altezza cronologica, dunque, il Ricci *junior* si era verosimilmente fatto le ossa nei teatri della Laguna, al punto da essere ingaggiato come pittore di scena nel famoso teatro londinese. Quando e dove ebbe inizio la sua attività teatrale, non sappiamo. Dobbiamo, però, ipotizzare che tale professione fosse stata favorita dagli auspici dello zio Sebastiano, da anni impiegato, sia pure senza continuità, nei teatri veneziani e non solo. Che fosse proprio il nipote Marco Ricci lo scenografo del sant'Angelo, nella stagione 1705-1706, quando lo zio fu impresario in società con Orsatto?

### 3. Il socio Giovanni Orsatto

Giovanni Orsatto *quondam* Domenico (1662 ca.-post 1748) può certamente essere definito uno dei grandi impresari di professione del teatro pubblico veneziano del primo Settecento, come lo era stato, nel cuore del secolo precedente, l'avvocato Marco Faustini,<sup>854</sup> e come lo era l'ormai anziano Francesco Santurini, pluricitato costruttore del sant'Angelo.<sup>855</sup> La sua carriera è impressionante, anche per longevità, in un mestiere poco gratificante come quello dell'impresario teatrale, ricco di insidie, di pentimenti, di lotte continue, dove non di rado chi si prendeva la briga di assumere l'impresa veniva bruciato dopo una stagione appena.<sup>856</sup>

Della vita di Orsatto non sappiamo molto, nonostante la mole compulsiva di cause giudiziarie e documenti notarili collezionati nel corso di un'instancabile attività *free-*

<sup>854</sup> Su Faustini cfr. Bruno Brunelli, *L'impresario in angustie*, in «Rivista italiana del dramma», 5, 1941, 3, pp. 311-341; Giazotto, *La guerra dei palchi (I)*, cit., pp. 253-260. Nel Settecento faticarono ad affermarsi figure impresariali di rilievo (cfr. Nicola Mangini, *L'organizzazione teatrale a Venezia nel Settecento*, in Id., *Alle origini del teatro moderno e altri saggi*, Modena, Mucchi, 1989, p. 87).

<sup>855</sup> Su Orsatto cfr. Bianconi-Walker, *Production, Consumption*, cit., pp. 289-292; Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. II, *passim*; Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., *passim*; Glixon-White, *'Creso tolto a le fiamme'*, cit., *passim*. In quest'ultimo contributo si annuncia la prossima pubblicazione di un contributo specifico su Orsatto, a firma della prof. Beth L. Glixon.

<sup>856</sup> Per tutti questi motivi, non si può essere d'accordo, per una volta, con lo studioso Gastone Vio, secondo cui «l'Orsatto non fu davvero tra i migliori impresari teatrali veneziani», date le beghe giudiziarie accumulate in carriera (*Una satira*, cit., p. 117; Vio si riferisce soprattutto ai guai delle stagioni 1712-1713 e 1717-1718 al sant'Angelo: cfr. *ivi*, pp. 117-118 e pp. 122-124). In realtà, i numeri delle stagioni teatrali gestite da Orsatto parlano da soli; le magagne legali erano inevitabili corollari della professione dell'impresario d'opera. Sulla continuativa attività impresariale di Orsatto molto resta ancora da scoprire (cfr. Bianconi-Walker, *Production, Consumption*, cit., p. 292). Attendiamo, a tal proposito, la documentazione archivistica annunciata da Beth L. Glixon (cfr. n. precedente).

*lance*. Grazie a una deposizione del 16 gennaio 1748 firmata dall'impresario allora ottantacinquenne (o giù di lì), si apprende che egli era vicentino, e che da cinquantaquattro anni risiedeva a Venezia, in una casa nella contrada di santa Maria Mater Domini.<sup>857</sup> Facendo un rapido calcolo, si può supporre che Orsatto fosse arrivato in Laguna intorno al 1693, all'età di quarantuno anni (con debita approssimazione).<sup>858</sup>

Il suo debutto teatrale non avvenne però nella Serenissima, ma in terraferma. Il nome del vicentino compariva per la prima volta nella dedica del libretto di una produzione veronese del 1696, l'*Eurione* (20 dicembre 1695 è la data della firma),<sup>859</sup> anche se non è escluso che l'attività di Orsatto possa esser iniziata prima. Comunque sia, da quel momento la sua carriera decollava, macinando un ciclo quasi ininterrotto di stagioni d'opera spalmato per oltre un trentennio in fluido colloquio tra l'entroterra veneto e la Dominante.

Ai teatri di Venezia, Orsatto approdava dopo un 'tirocinio' di qualche anno nei circuiti di provincia, conseguito sullo scorcio del secolo: prima nella sua Vicenza, poi a Udine, infine ancora a Verona.<sup>860</sup> Le città del nord Italia erano spesso un banco di prova prima di arrischiare la fortuna nella capitale del teatro. Quando e in che modo egli avesse bussato per la prima volta alla porta del sant'Angelo, non sappiamo: pur se da qualche anno abitava a Venezia, nell'ambiente musicale

---

<sup>857</sup> Tale deposizione fu rilasciata da Orsatto in qualità di testimone in favore di Pietro Mauro, nipote di Antonio Vivaldi (era quest'ultimo il figlio di Cecilia Maria e Giovanni Antonio Mauro; cfr. Gastone Vio, *Antonio Vivaldi e i Vivaldi*, in «Informazioni e studi vivaldiani», 4, 1983, p. 82), in occasione della richiesta di annullamento del matrimonio dello stesso Mauro con Domenica Maria Brembilla, presso la Curia Patriarcale di Venezia. Nella circostanza, Orsatto dichiarò di avere 'all'incirca' ottantacinque anni (cfr. ASPV, *Filicia Causarum*, c. [n. antico] 130, Venezia, 16 gennaio 1747 *m.v.*; cit. in Micky White-Michael Talbot, *Pietro Mauro, detto 'il Vivaldi': Failed Tenor, Failed Impresario, Failed Husband, Acclaimed Copyist*, in *Vivaldi, 'Motezuma' and the Opera Seria: Essays on a Newly Discovered Work and Its Background*, a cura di Michael Talbot, Turnhout, Brepols, 2008, pp. 46-49).

<sup>858</sup> È sempre necessario acquisire con cautela le informazioni desumibili dalle varie deposizioni del tempo. Quasi mai certi dati (età compresa) erano dichiarati con esattezza, in buona o in mala fede.

<sup>859</sup> *Eurione*, Vicenza, Amadio, 1696, 62 pp. (copia consultata: Mnb, *Racc. Dramm. Corniani Algarotti*, 1773). La dedica firmata da Orsatto è alle pp. 3-4.

<sup>860</sup> Parallelamente al grande circuito dei teatri veneziani, si era sviluppato un complementare circuito in area padana e nella terraferma veneta, in cui circolavano produzioni operistiche date per lo più in anteprima a Venezia (cfr. Piperno, *Il sistema produttivo*, cit., pp. 27-28). In tal modo, il repertorio veneziano trovava un canale di smistamento di più ampio respiro, a tutto vantaggio dell'economia musicale (a riprova che anche allora il teatro di repertorio esisteva; cfr. sull'argomento Sara 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 Annamaria Evangelista, Firenze, Le Lettere, 2003, p. LVI). Una sorta di «livello B di circolazione teatrale» (Bianconi, *Condizione sociale*, cit., pp. 385-386), dove Orsatto, *passe-partout* tra la provincia e la Serenissima, agì con disinvoltura nel ruolo di *manager* di spettacolo.

lagunare non era ancora nessuno. Eppure più e più volte nel corso della storia di quel teatro i nobili compatroni gliene affidarono le chiavi, segno di un tributo di fiducia corrisposto.

La prima volta di Orsatto come impresario al sant'Angelo fu, secondo i più recenti e aggiornati studi,<sup>861</sup> nella stagione 1702-1703,<sup>862</sup> quando le sue referenze avevano fatto presa, bene o male, sul crocchio di quegli assortiti locatori, costretti ogni anno a trovar di che affittare il proprio teatro e a sbrigarne le gravose pratiche.

In realtà, sulla base di alcune ricerche inedite di Gastone Vio,<sup>863</sup> è stato possibile rintracciare un documento che retrodaterebbe l'ingresso di Orsatto al sant'Angelo di tre stagioni buone (e chissà che qualcos'altro non possa emergere nel corso di ricerche future). In una scrittura estragiudiziale dell'8 luglio 1699,<sup>864</sup> la cantante Antonia Portis Mantica (per lo più sconosciuta ai cataloghi) rivendicava a Orsatto il saldo di quanto presumibilmente stipulato nel suo contratto d'ingaggio, pari a ventidue ducati, diciannove grossi<sup>865</sup> e un soldo. Anche se nel documento la parola 'impresario' non viene mai usata, è molto probabile che Orsatto lo fosse. È ipotizzabile che il vicentino fosse subentrato in corsa nella stagione 1698-1699<sup>866</sup> al posto della coppia fallimentare di impresari formata dai non meglio identificati

<sup>861</sup> Cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 253; Glixon-White, 'Creso tolto a le fiamme', cit., p. 5.

<sup>862</sup> Orsatto firmò la dedica del libretto di una delle opere presentate al sant'Angelo in quella stagione, *L'Almansore in Alimena* (musica di Carlo Francesco Pollarolo e libretto attribuito a Giovanni Matteo Giannini, Venezia, Albrizzi, 1703), autodefinendosi «Impresario di questo Teatro di Sant'Angelo» (copia consultata: Mnb, *Racc. Dramm. Corniani Algarotti*, 513, p. 5). Va, dunque, aggiornata la cronologia degli impresari al sant'Angelo a cura di Mancini, Muraro, Povoledo, dove si dà Santurini quale impresario del teatro (cfr. *I Teatri del Veneto*, cit., to. II, pp. 36-37), avendo egli ottenuto il permesso di farvi costruire, quell'anno, «otto palchi tra il pepian, primo, 2°, 3° ordine» (ASV, *Notarile. Atti*, b. 1450, n. 51, Venezia, 10 giugno 1702 [estragiudiziali del notaio Valerio de Boni], cit. in *ivi*, p. 37). In realtà, quest'ultimo documento non dice che Santurini prese in affitto il teatro, ma si limita ad attestare che a lui erano dovuti gli utili dei nuovi palchi.

<sup>863</sup> Cfr. Vfc, *Fondo Vio*, b. 'Teatri. S. Angelo', fasc. 'S. Angelo', c. n. n. Il *Fondo Vio* raccoglie appunti e materiali (molti dei quali inerenti il teatro) accumulati dallo scomparso studioso, frutto della sua inesausta passione per l'archivio e la storia di Venezia. Per un profilo dello studioso cfr. Eleonor Selfridge-Field, *In Memoriam Gastone Vio*, in «Studi vivaldiani», 5, 2005, pp. 109-112; Talbot, *The Vivaldi Compendium*, cit., p. 191, *sub. voce* 'Vio, Gastone'. Desidero qui ringraziare la prof. Eleonor Selfridge-Field per avermi indirizzato nella ricerca.

<sup>864</sup> Cfr. ASV, *Giudici del Forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 71, n. 153, Venezia, 8 luglio 1699.

<sup>865</sup> Nel sistema monetario veneziano, il 'grosso' era «la vigesima parte d'un ducato. Il grosso del ducato corrente era di soldi 5 e piccoli 2; quello del ducato d'argento di soldi 6 e piccoli 7; quello del ducato di banco, di soldi 8; e quello del ducato da olio, di soldi 5 e piccoli 8» (Boerio, *Dizionario*, cit., p. 319).

<sup>866</sup> Cfr. quanto appuntato da Gastone Vio in Vfc, *Fondo Vio*, b. 'Teatri. S. Angelo', fasc. 'S. Angelo', c. n. n.

Francesco Tidoni e Domenico Sanzogno,<sup>867</sup> protagonisti di burrascose vicende giudiziarie. Questi ultimi, in una estragiudiziale del 3 settembre 1698, messa agli atti dal notaio Marco Generini, avevano recriminato ai compatroni svariate carenze nel teatro:

il pavimento della scena del Theatro di S. Angelo è rovinoso, e cadente, in forma che non si può recitare che con evidente precipitio. Mancano pure quattro anime necessarijss[i]me alle scene solite di tutti li Theatri. Là fundamenta trà il Theatro, et Ca' Sauvrai in ove si smonta è impraticabile, ançe per tal difetto costretti gl'[...] à valersi de fundamenta dell'altra parte inserviente a casa vicina, hanno prestatò li vicini sud[ett]i il commodo di essa fundamenta ma con aprire una finestra hora fatta grandiss[i]ma prospiciente s[opr]a là scena, che non solo lascia il godimento dell'opera a' più persone, mà là libertà di scender in scena, et in Theatro à loro piacimento.<sup>868</sup>

La scrittura nasceva in risposta a un'altra scrittura, depositata presso lo stesso notaio in data 27 luglio 1698,<sup>869</sup> in cui gli stessi compatroni avevano a loro volta accusato i due 'conduttori' Tidoni e Sanzogno di non aver rispettato gli accordi, parlando di recita «arenata» e di teatro «chiuso».<sup>870</sup> Di qui, evidentemente, la decisione da parte dei locatori di un cambio al vertice dell'impresa, sostituendo i due malcapitati con Orsatto, semisconosciuto a Venezia ma forte delle esperienze maturate in provincia.

Ma, nonostante tutto, neanche Orsatto dovè combinare niente di buono. Se ciò fosse dovuto ai reali disagi denunciati da Tidoni e Sanzogno – il palcoscenico

---

<sup>867</sup> Il 12 aprile 1698 fu firmato il contratto tra i compatroni del sant'Angelo e gli impresari Francesco Tidoni e Domenico Sanzogno (lo si evince da una scrittura giudiziaria in ASV, *Giudici del Forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 67, Venezia, 27 luglio 1698; il documento è stato consultato in *facsimile* in Vfc, *Fondo Vio*, b. 'Teatri. S. Angelo', fasc. 'Impresari Compatroni S. Angelo', 'Vivaldi S. Angelo', '1698' (non si è potuto reperire, purtroppo, l'indicazione del numero del documento). In altre carte da me rintracciate all'ASV, Domenico «Sonzonio» risulta agli atti come beneficiario di affitti di palchi per parte del suo creditore Paolo Valnegri, impresario al san Cassiano nella stagione 1697-1698 (cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 4025, fasc. a. 1698, cc. n. n., Venezia, 24 marzo 1698, estragiudiziali del notaio Pietro Antonio Ciola).

<sup>868</sup> ASV, *Notarile. Atti*, b. 6913, Venezia, 3 settembre 1698 (estragiudiziali del notaio Marco Generini). Il documento è stato consultato in *facsimile* in Vfc, *Fondo Vio*, b. 'Teatri. S. Angelo', fasc. 'Impresari Compatroni S. Angelo', 'Vivaldi S. Angelo', '1698' (non si è potuto reperire, purtroppo, l'indicazione del numero di carta). Si sa che il sant'Angelo venne restaurato nel 1693 (cfr. Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. II, p. 36); dopodiché, come fa notare Nicola Mangini, «non vi furono fatti lavori di grande mole», sebbene si possa «fondatamente supporre» che il teatro «dovette sottoporsi periodicamente agli opportuni interventi, anche se parziali, per ovviare ai cedimenti delle strutture esterne e al deterioramento del materiale e delle decorazioni della sala» (Mangini, *I teatri di Venezia*, cit., p. 133).

<sup>869</sup> Cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 6913, n. 86, Venezia, 27 luglio 1698 (estragiudiziali del notaio Marco Generini).

<sup>870</sup> *Ibidem*. Non è chiaro a quale recita si faccia riferimento nel documento.

«rovinoso, e cadente», la mancanza di attrezzatura scenica (le «quattro anime»), la «finestra» praticata dietro la scena – non sapremmo dire. I documenti disponibili non dicono se i problemi in questione furono poi risolti prima dell'inizio delle recite. Fatto sta che le cronologie registrano, per la stagione 1698-1699, solo l'opera d'autunno, *Radamisto*, poesia di Antonio Marchi, musica di Tomaso Albinoni, il cui breve ciclo di *performances*, iniziate tardivamente il 17 novembre (come annunciato dagli «Avvisi» e da «Pallade Veneta»),<sup>871</sup> ebbe termine il 29 del mese, all'inizio del tempo di avvento.<sup>872</sup> L'opera di carnevale, quindi, non si fece. Il teatro dei Marcello, Capello e compagnia rimase al palo proprio nel periodo di alta stagione a Venezia.

Del resto, una conferma che «nel Teatro di S. Angelo l'anno 1699 non si fecero, che le poche recite»<sup>873</sup> la offre il nobile Ascanio Giustinian due anni più tardi, nella replica piccata a una intimazione della già menzionata Paulina Vittoria Marcello, consegnata ai magistrati del Forestier il 27 aprile 1701 (i documenti sono inediti).<sup>874</sup> La battaglia legale intrapresa dalla gentildonna, madre di Ferigo Vettor, riguardava l'affitto arretrato del palco 26 a pepiano posseduto dal Giustinian in quel teatro.<sup>875</sup> Una seccante consuetudine, quella degli affittuari morosi, che teneva in angustie, si è visto, compatroni e impresari. In questo caso, però, la questione era più complessa. Nella sua risposta alla estragiudiziale di Paulina Vittoria, Ascanio Giustinian rinviava al mittente le accuse, facendo notare che in quell'anno «non si fecero le Recite come si doveva per poter obligar gl'affittuali al pagamento»; ergo «non havendosi fatto, ne potendosi recitare l'Autuno, ed il Carnovale, non possi esser obbligato in alcun tempo all'affitto intiero del Palco, come vuol la Giustitia».<sup>876</sup> Se dobbiamo credere a

---

<sup>871</sup> Cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 232. «*Pallade veneta* comparve per la prima volta nel gennaio 1687 come compendio mensile di notizie, strutturato sul modello del *Mercure galant*. In questo suo formato ebbe vita breve: le sue copie furono pubblicate fino al maggio del 1788. La stampa, a quanto pare, era commissionata dagli agenti degli Inquisitori di stato, per far propaganda alle 'scienze cristiane' (tra le quali anche l'opera in musica), come precisa l'editore Lorenzo Baseggio nella prefazione al primo volume. [...] Dopo la fine delle copie a stampa, l'iniziativa continuò nella compilazione manoscritta di notiziari settimanali (fino alla fine del 1751) in uno stile molto più prossimo a quello degli *avvisi*» (Selfridge-Field, *Song and Season*, cit., p. 315; mia la traduzione).

<sup>872</sup> Cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 232.

<sup>873</sup> ASV, *Giudici del Forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 72, n. 111, Venezia, 19 maggio 1701.

<sup>874</sup> Cfr. ASV, *Giudici del Forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 72, n. 84, Venezia, 27 aprile 1701.

<sup>875</sup> Tale palco passerà all'erede Girolamo Ascanio Giustinian, del quale avremo modo di parlare più avanti (cfr. pp. 200-202).

<sup>876</sup> ASV, *Giudici del Forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 72, n. 111, Venezia, 19 maggio 1701.

queste parole, il nobiluomo non avrebbe avuto tutti i torti a rifiutarsi di pagare l'affitto. Resta il fatto che, di regola, gli affittuari dovevano pagare il palco in anticipo, e non a stagione finita, essendo quest'ultima una prassi tanto radicata quanto scorretta.<sup>877</sup> Ne dà conferma Ivanovich:

L'ultimo utile, che si ricava si è quello degli affitti de' Palchetti, che per esser in numero quasi di cento, diviene considerabile; e questo ò riesca, ò non il Drama, sempre è lo stesso, né può mancare annualmente ogni volta, che recita il Teatro in quel Carnovale.<sup>878</sup>

Tornando a Orsatto, se quello fu davvero il suo esordio nei teatri veneziani, avrebbe certamente potuto sperare in un destino più fortunato. La cattiva sorte non impedì però né a lui né ai compatroni di darsi reciprocamente un'altra *chance*. Arriviamo quindi al suo debutto 'ufficiale', quello accreditato alla stagione 1702-1703. Nel merito, la scelta dell'impresario vicentino non fu così pacifica da parte dei compatroni, se venne controfirmata dalle parti soltanto il 12 luglio<sup>879</sup> (là dove i contratti di affittanza del sant'Angelo, si è detto, erano solitamente ratificati al principio della quaresima). In effetti, come si evince da documenti inediti successivi, l'operato del vicentino non doveva essere andato a genio al trentasettenne Polo Capello.<sup>880</sup> L'anno successivo, il nobile compatrone ebbe di che ridere sulle scelte operate negli ultimi tempi in fatto di impresari. Il suo sfogo è tutto affidato a una estragiudiziale del 4 agosto 1703, scritta per mano del procuratore del nobiluomo, l'a noi noto Andrea Allegri,<sup>881</sup> e indirizzata a Giovan Battista Raisoni,<sup>882</sup> di professione caudico e allora agente, cassiere e interveniente ufficiale del teatro:

<sup>877</sup> I pagamenti degli affitti dovevano avvenire al massimo entro la fine del carnevale della stagione stessa (cfr. Glixon-Glixon, *Inventing the Business of Opera*, cit., p. 30). Di fatto, i ritardi sfioravano di mesi, a volte perfino di anni (cfr. *ivi*, p. 32).

<sup>878</sup> Ivanovich, *Memorie teatrali*, cit., p. 410.

<sup>879</sup> Secondo quanto appuntato dallo scomparso studioso Vio (Vfc, *Fondo Vio*, cc. n. n.), la data del contratto si ricaverebbe da un sollecito del 23 maggio 1703 inoltrato da Orsatto all'aristocratico Gerolamo Duodo per il versamento di due mezzi palchi a lui riservati. Purtroppo non sono riuscito a identificare il documento in questione. In Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 253, si legge che il contratto di Orsatto fu ratificato in agosto; tuttavia la studiosa americana non specifica la fonte dell'informazione.

<sup>880</sup> Polo Capello era figlio di Alvise *quondam* Polo (cfr. Barbaro, *Arbori de' patritii veneti*, cit., vol. II, p. 261, *sub voce* 'Capello K'), tra i firmatari dell'atto di fondazione del teatro di sant'Angelo del 15 agosto 1676 (si rilegga qui p. 110 e n. 675).

<sup>881</sup> Si rileggano le pp. 103-106.

<sup>882</sup> Il nome di Giovan Battista Raisoni è per lo più sconosciuto agli studi teatrali.

Le stravaganze che vengono praticate con notevole pregiud[ici]o dell'importante interesse di mè Polo Capello fù d[e]l q[uo]ndam] Alvisè, uno de' compatroni del Teatro di S. Angelo dagl'altri N.N.H.H. Compatroni dello Stesso omettendo le pronte [congiunture?] più caute, et avvantaggiose d'affittar d[et]to Teatro ad uso di Opera, et contrattando, et affittando quello a persone falite e che non hanno niente in eser ad'onta del mio dissenso, intervento, e sottoscrit[tur]a; e senza far li soliti inviti, m'obligano a palisar con l[a] pr[esen]te il mio dispiacim[en]to a voi d[omino] Z[uanne] B[attis]ta Rasoni come Interveniente di d[ett]o Teatro; perché in caso che andasse vuoto, ò altro qualsisia sinistro ch'accader potesse in qualunque tempo, e particolarm[en]te nell'anno corr[en]te per causa delli sopra espressi et altri motivi da loro dipendenti intenderò di esser giustam[en]te da med[esi]mi rissarcito di qualunque mio danno, et pregiud[ici]o; che gli resta con la pr[esen]te amplam[en]te protestato. Sarà dunque parte della Vostra solita puntualità, et ben nota Esperienza per il procurar di persuaderli a miglior e più aggiustata direzione a tal interesse altrim[en]ti ne casi soprarriferiti sarà da mè essercitate le prog[ressi]ve e competenti rag[gi]oni [...].<sup>883</sup>

Solo implicito il disappunto per i nuovi 'conduttori' designati (che difatti Polo Capello si guardava dal nominare). Piuttosto rabbia nei confronti delle decisioni poco «caute» e punto «avvantaggiose» dei compatroni, e un vaso colmo di frustrazioni traboccato per una goccia di troppo, a seguito di stagioni fallimentari affidate a impresari sbagliati («faliti») e senza un quattrino («che non hanno niente in eser»). Probabilmente anche Orsatto rientrava nella categoria di chi aveva deluso: di qui le riserve di Capello, preoccupato di ennesime andate a «vuoto» della stagione teatrale e «altro qualsisia sinistro» («particolarmente nell'anno corrente»). Simili inconvenienti avrebbero avuto non solo disastrose ricadute economiche sui bilanci del teatro, ma anche ritorsioni sul prestigio della sala e dei suoi illustri proprietari. Quindi le preventive minacce di preteso risarcimento all'indirizzo degli altri locatori, là dove le sue infauste previsioni si fossero avverate.

Con questa estragiudiziale, da un lato il nobiluomo metteva agli atti – nei registri del notaio Centone – le sue diffide e le sue risentite richieste; dall'altro, sperava di far ravvedere i suoi pari raccomandandosi alla mediazione del fido Rasoni, solerte *factotum* abituato, c'è da scommetterci, a essere strattonato da una parte e dall'altra alla mercé dei tanti, troppi soggetti che accampavano diritti su quel teatro.

La scrittura di Polo Capello lascia presumere il *trend* negativo delle ultime stagioni al sant'Angelo. Del resto, dopo la disastrosa stagione inaugurata da Sanzogno e Tidoni, le cose non dovettero andare tanto meglio l'anno dopo con la

---

<sup>883</sup> ASV, *Notarile. Atti*, b. 3904, n. 26, Venezia, 4 agosto 1703 (extragiudiziali del notaio Alvisè Centone).

strana coppia formata dall'abate Giulio Franchini e dal nobile Tomaso Malipiero.<sup>884</sup> Sconosciuto agli onori delle cronache teatrali il primo.<sup>885</sup> Accreditato protettore del teatro e autore di due libretti d'opera, sempre per il sant'Angelo,<sup>886</sup> il secondo. Di fatto, nemmeno questi due impresari riuscirono a evitare i polveroni legali, stando a un'ennesima estragiudiziale, pure inedita, dove si parla di un presunto mancato «esborso di denaro per causa del donativo» promesso dai compatroni ai «Conduttori del Teatro».<sup>887</sup>

Nel biennio successivo, il sant'Angelo tornava a essere gestito da una vecchia conoscenza, il fondatore Santurini.<sup>888</sup> Ma la candidatura del veterano impresario non aveva prodotto un consenso unanime tra i compatroni. Lo si evince dalle rispettive date relative ai contratti d'affitto del teatro.<sup>889</sup> L'accordo per la stagione 1700-1701 fu raggiunto soltanto il 2 novembre, praticamente a un niente dall'inizio delle recite (la prima opera di autunno, *Rossane, imperatrice degli Assiri*, esordì dieci giorni dopo, il 12 novembre).<sup>890</sup> Il contratto della stagione 1701-1702 porta invece la data

---

<sup>884</sup> I nomi dei due impresari si ricavano da una scrittura di Giacomo Antonio Vettor Marcello, uno dei compatroni del sant'Angelo, in risposta a una estragiudiziale del «N.H. Tomaso Malipiero, et dell'Abate Giulio Franchini, Conduttori del Teatro di S. Angelo» (ASV, *Notarile. Atti*, b. 6914, Venezia, 5 maggio 1700, estragiudiziali del notaio Marco Generini; dal documento, inedito, riprodotto nei fascicoli del *Fondo Vio* alla Vfc, non è ricavabile il numero di carta). I nomi di Malipiero e Franchini sono registrati nella cronologia di Glixon e White ('*Creso tolto a le fiamme*', cit., p. 6), ma senza i necessari riferimenti archivistici.

<sup>885</sup> Giulio Franchini non era il solo chierico coinvolto all'epoca in affari teatrali (si riveda p. 34). Nella Serenissima «il rapporto tra il clero e il teatro era ottimo; fermo restando il rispetto per le gerarchie, [...] la categoria degli abati era la principale animatrice dello spettacolo partecipando dalla produzione fino al consumo» (Brusatin, *Venezia nel Settecento*, cit., p. 28).

<sup>886</sup> Tomaso Malipiero scrisse i libretti di *Edvige regina d'Ungheria* (sant'Angelo, 1708; cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., pp. 289-290) e *L'innocenza riconosciuta* (sant'Angelo, 1717; cfr. *ivi*, p. 334). Malipiero fu di nuovo impresario al sant'Angelo nella stagione 1703-1704 (vd. la citata cronologia in Glixon-White, '*Creso tolto a le fiamme*', cit., p. 7). Si rammenti che, in una estragiudiziale del compatrone Andrea Capello al Santurini (cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 4026, cc. n. n., Venezia, 14 marzo 1707, estragiudiziali del notaio Pietro Antonio Ciola), Malipiero è definito protettore del Santurini (si riveda qui p. 128 e n. 779).

<sup>887</sup> ASV, *Notarile. Atti*, b. 6914, Venezia, 5 maggio 1700, estragiudiziali del notaio Marco Generini (dal documento, inedito, riprodotto nei fascicoli del fondo Vio, non è ricavabile il numero di carta).

<sup>888</sup> Cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 245.

<sup>889</sup> Apprendiamo le date di entrambi i contratti da un documento posteriore, del 4 febbraio 1704, rivelato da Gastone Vio (e appuntato in Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 245 e n. 20): ASV, *Giudici del Forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 73, 6 febbraio 1703 *m.v.*; dal documento, inedito, riprodotto nei fascicoli del fondo Vio, non è ricavabile il numero di carta).

<sup>890</sup> È ipotizzabile che Santurini fosse stato designato 'conduttore' del teatro in sostituzione di qualche impresario liquidato all'ultimo minuto, a stagione già definita e in rampa di lancio. Una questione che meriterebbe ulteriori indagini.

28 agosto: un tempo più ragionevole rispetto a quello dell'anno precedente, ma decisamente oltre i termini standard d'ingaggio.<sup>891</sup>

Un anno di gestione Orsatto, e Santurini si ripresentava alle porte del teatro, in compagnia del protettore Tomaso Malipiero.<sup>892</sup> Di nuovo i compatroni lo accontentavano, facendo perdere le staffe, si è visto, a Polo Capello. Proprio il vecchio impresario sarebbe lo sprovveduto, 'fallito', incriminato nell'acrimoniosa scrittura del nobiluomo.

Per tornare alla stagione 1702-1703, anche Orsatto ebbe le sue grane.<sup>893</sup> Tuttavia, per quanto ne sappiamo, il vicentino riuscì a condurre in porto la stagione.<sup>894</sup> Il sant'Angelo, tirato a lucido con gli otto palchi di proscenio nuovi di zecca voluti dallo stesso Santurini (i cui lavori erano terminati entro il 15 settembre),<sup>895</sup> presentò quell'anno *Demetrio e Tolomeo* di Antonio Marchi e Antonio Pollarolo; *Gli amanti generosi* di Giovanni Pietro Candi e Benedetto Vinaccesi; nonché una produzione tardiva, *L'Almansore in Alimena*, musica di un maestro d'eccezione come Carlo Francesco Pollarolo (compositore 'stipendiato' al san Giovanni Grisostomo), libretto attribuito a Giovanni Matteo Giannini. L'opera fu messa in piedi *in extremis* il 10

---

<sup>891</sup> In questo caso, evidentemente, non si riuscì a preparare la stagione nei tempi prescritti, cosicché in carnevale furono date eccezionalmente due opere (la prassi, almeno entro il primo quindicennio del Settecento, prevedeva la programmazione di un'opera in autunno e una in carnevale; si veda quanto si dirà più avanti alle pp. 154-155).

<sup>892</sup> Il patrizio Malipiero, si ricorderà, fu protettore del Santurini al sant'Angelo nella stagione 1706-1707 (cfr. p. 128 e n. 779).

<sup>893</sup> In data 14 febbraio 1702 *m.v.*, i capi del Consiglio dei Dieci intimavano a Orsatto di saldare il debito di trecento ducati correnti dovuti a certa «Chrestina Pianori», probabilmente una cantante, in base a una sentenza del 10 settembre 1702 (ASV, *Capi del Consiglio di Dieci*, 'Notatorio', 'Filze', f. 39, c. n. n., Venezia, 14 febbraio 1702 *m.v.*; il documento è inedito).

<sup>894</sup> Nella ricca messe documentaria raccolta da Selfridge-Field non è emerso nulla in merito a possibili inconvenienti nella stagione 1702-1703 al sant'Angelo (cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., pp. 253 e 257). Attendiamo, comunque, di visionare i materiali d'archivio annunciati dalla prof. Beth L. Glixon in un articolo di prossima pubblicazione proprio su Giovanni Orsatto (cfr. Glixon-White, *'Creso tolto a le fiamme'*, cit., p. 5, n. 12)

<sup>895</sup> Cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 1450, n. 51, Venezia, 10 giugno 1702 (estragiudiziali del notaio Valerio de Boni), cit. in Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. II, p. 40 e n. 40. Dal documento si ricava che i lavori erano iniziati nel mese di giugno (cfr. *ivi*, p. 16). Si apprende, inoltre, che Santurini era stato autorizzato dai compatroni a «costruire di nuovo», a proprie spese, gli otto palchi di proscenio (quattro per lato), potendo godere degli affitti relativi al primo anno di attività (cfr. Vio, *Una satira*, p. 126, n. 24). Ambigua l'espressione usata nella scrittura, «costruire di nuovo»: «è probabile che Santurini si sia limitato a rifabbricare otto dei palchi già esistenti poiché è poco verosimile che il Sant'Angelo disponesse di quattro palchi prosceni per lato, ad ogni ordine. Le due piante schematiche successive, il rilievo di Francesco Bognolo (1765) e il *prospetto schematico dei palchi* (1792-1795) portano soltanto due prosceni per lato» (Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. II, p. 16). Come già accennato, questo documento ha indotto a credere che fosse Santurini l'impresario nella stagione imminente (cfr. *ivi*, p. 40), quando è ormai noto che 'conduttore' del sant'Angelo nel 1702-1703 fu Giovanni Orsatto (si rilegga la n. 863).

febbraio 1703 (quell'anno il martedì grasso cadeva il 20 del mese), forse per compiacere la moltitudine di diplomatici e potenti giunti a Venezia in occasione del pubblico ingresso in città del principe Filippo Ercolani (1663-1722).<sup>896</sup>

Così, dopo due anni dominati da altrettante coppie di impresari (a Tomaso Malipiero successe il compositore fanese Antonio Giannettini, sempre in coppia con Santurini),<sup>897</sup> il professionista vicentino si ripresentava alle porte del sant'Angelo nella stagione 1705-1706, e la sua candidatura era di nuovo promossa (chissà che cosa ne pensava Polo Capello). Succeduto a tanti consorzi di impresari, ecco ancora una volta Orsatto, da solo, a raccogliere la sfida improba di portare a termine la stagione del teatro in corte dell'Albero, sperando non si dice in chissà quali guadagni, ma almeno di non rimetterci e di stare il più possibile alla larga da studi legali e aule di giustizia.

Ben presto, tuttavia, Orsatto ebbe un ripensamento. Forse la sfida si profilava troppo ardua, e l'esperienza maturata negli ultimi anni bastava a suggerirgli che conveniva spartire l'impresa. È a questo punto che entrava in scena Sebastiano Ricci.

#### 4. *Il ruolo di Sebastiano Ricci*

Imprese societarie si erano avvicinate nella storia dei teatri della Serenissima fin dall'apertura della prima sala pubblica, il san Cassiano (1637), guidata da un collettivo di sei cantanti associati a Benedetto Ferrari, librettista dell'opera inaugurale *L'Andromeda*.<sup>898</sup> Tra gli anni Cinquanta e Sessanta del XVII secolo,

<sup>896</sup> Cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 257.

<sup>897</sup> Vd. la cronologia in Glixon-White, *'Creso tolto a le fiamme'*, cit., p. 7. Sulla bontà della conduzione della stagione 1704-1705 al sant'Angelo, appannaggio degli impresari Santurini e Giannettini, nutrì qualche riserva Apostolo Zeno, il quale contestualmente presentò il suo *Artaserse* (revisionato da Pietro Pariati), su musica dello stesso Giannettini. Nondimeno, dopo le iniziali difficoltà, l'opera zeniana riuscì a convincere l'esigente pubblico lagunare: «Tuttoché sia spirato il Carnevale, sono però in obbligo di ragionare a V.S. Ill.ma in materia di Drammi. L'*Artaserse* recitato quest'anno in S. Angiolo ha qui ottenuto, e con giustizia, tutto l'applauso, e benché nel principio per la mala condotta de' Direttori non abbia avuto un pieno concorso, nel proseguimento però questo gli è andato sempre crescendo, di modo che senza pensarsi a mutarlo si è recitato ben trentacinque volte, cosa insolita ne nostri teatri» (lettera di Apostolo Zeno a Antonfrancesco Marmi, Venezia, 28 febbraio 1704 m.v., in *Lettere inedite del signor Apostolo Zeno*, cit., c. 65r., lettera 95; pubblicato in Marco Bizzarini, *L'epistolario inedito di Apostolo Zeno*, «Studi musicali», 37, 2008, 1, p. 113).

<sup>898</sup> Cfr. Piperno, *Il sistema produttivo*, cit., p. 23. Sull'argomento cfr. anche Id., *Impresariato collettivo e strategie teatrali. Sul sistema produttivo dello spettacolo operistico settecentesco*, in *Il teatro italiano nel Settecento*, a cura di Gerardo Guccini, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 295-304.

un'altra società, formata da Marco Faustini, Marc'Antonio Correr, Alvise Duodo e Polifilo Zuancarli, aveva operato attivamente nei teatri di Venezia, muovendosi tra lo stesso san Cassiano, il sant'Aponal e i santissimi Giovanni e Paolo.<sup>899</sup> Le gestioni affidate a collettivi, in particolare a coppie di 'conduttori', erano una costante, si è visto, pure del sant'Angelo, specie a cavallo tra Sei e Settecento. È probabile che, almeno sulla carta, due o più impresari offrirono maggiori garanzie di uno. Nella pratica, a giudicare almeno dal caso specifico di Sebastiano Ricci e Giovanni Orsatto, le cose non dovevano andare tanto meglio.

Per quanto ne sappiamo, nella sua carriera Ricci non prese mai, da solo, l'iniziativa teatrale: nei casi a noi noti, di cui daremo conto, il pittore bellunese figurò sempre come coimpresario o come 'sostituto impresario'. Così accadde nella stagione 1718-1719, ancora presso il sant'Angelo; altrettanto si verificò al san Cassiano (1728-1729), nell'accennata esperienza al fianco della cantante Faustina Bordoni.<sup>900</sup> Del resto, a fronte della struggente passione per l'opera, la professione principale di Ricci restava quella di pittore: un mestiere, quest'ultimo (al suo livello almeno), di gran lunga più remunerativo e prestigioso di quello teatrale.

Le commissioni pittoriche non solo impegnarono Sebastiano a tempo pieno, ma lo portarono, si è visto, a viaggiare. È noto che la preparazione di una stagione teatrale si svolgeva, specie nelle fasi iniziali, per corrispondenza, a partire dal reclutamento dei cantanti sparsi per la penisola.<sup>901</sup> Anche lontano da Venezia, dunque, Ricci avrebbe potuto contribuire all'organizzazione dell'impresa, a patto di poter contare sul supporto di un socio in pianta stabile in grado di poter gestire gli affari *in loco*. In linea generale, le cose dovettero funzionare proprio in questo modo: il nostro pittore partecipava, in società, a un'iniziativa teatrale, come sorta di *jolly*, assumendo mansioni particolari (come tenere le corrispondenze, realizzare le scenografie), e prendendo il posto dell'impresario titolare là dove le circostanze lo avessero richiesto.

Alla luce del confronto con le future esperienze, e stando a una serie di documenti di cui avremo modo di parlare più avanti, è stato ipotizzato che Sebastiano Ricci fosse entrato soltanto in un secondo momento nell'impresa del 1705-1706 al

---

<sup>899</sup> Cfr. Piperno, *Il sistema produttivo*, cit., p. 23.

<sup>900</sup> Si rinvia alla p. 132.

<sup>901</sup> Cfr. Glixon-Glixon, *Inventing the Business of Opera*, cit., pp. 177-178.

sant'Angelo,<sup>902</sup> dapprima affiancando Orsatto, poi prendendone addirittura il posto. Proprio il termine «subentrato» gli viene riferito in una carta d'archivio recentemente ritrovata all'Archivio di stato di Venezia, relativa ad alcune questioni giudiziarie.<sup>903</sup> Riservandoci di entrare nel merito della questione in una fase successiva, possiamo per il momento anticipare che il complesso di documenti da noi rintracciati non è di univoca lettura, e che, se è plausibile che Sebastiano non fosse entrato da subito nell'impresa, comunque dovè farlo prima dell'inizio della stagione d'opera, in tempo per gli ultimi preparativi e gli accordi contrattuali. Del resto, grazie a una citata lettera al Gran Principe Ferdinando, sappiamo che il 21 novembre 1705 Ricci era a Venezia (la prima opera della stagione al sant'Angelo esordì il 12 dicembre), impegnato in alcune mediazioni d'arte per il Medici.<sup>904</sup>

Da quanto risulta dalle biografie ricchesche più aggiornate, non è documentata altra attività del pittore a questa altezza cronologica. L'unica traccia che riconduce Sebastiano Ricci all'anno 1705 è la già ricordata dedica sul frontespizio della satira *Il non ubbidir per finezza*, in base alla quale si è supposta una sua contestuale militanza come scenografo nei teatri veneziani.<sup>905</sup> Un'ipotesi cui farebbero riscontro, peraltro, alcune realizzazioni pittoriche di questi anni. Si pensi, in particolare, a *Il ratto di Elena* (datato dalla critica proprio al 1705),<sup>906</sup> nel quale «la regia delle scene in movimento evoca il palcoscenico e i suoi meccanismi (la barca del ratto di Elena può essere il palese omologo di una macchina teatrale)» (fig. 23).<sup>907</sup>

Scenografo o no, Ricci era l'uomo ideale per far da partner in un'impresa teatrale. Non solo in virtù delle sue passate esperienze nel settore (aver lavorato per i teatri farnesiani fu senza dubbio un non trascurabile requisito a suo favore), ma soprattutto per i suoi vasti contatti nel mondo del professionismo d'opera. A fronte dei più limitati orizzonti di Orsatto, circoscritti al territorio veneto, Ricci aveva frequentato attivamente i circuiti teatrali di Roma, Parma, Piacenza, e forse Firenze, oltre a

<sup>902</sup> Cfr. Glixon-White, *'Creso tolto a le fiamme'*, cit., pp. 16-17.

<sup>903</sup> ASV, *Giudici di Petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 216, fasc. 119, n. 9, Venezia, 7 marzo 1706 (documento inedito).

<sup>904</sup> Cfr. la lettera di Sebastiano Ricci a Ferdinando de' Medici, Venezia, 21 novembre 1705, in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5892, c. 352 (edita in *Lettere artistiche*, cit., p. 14, lettera 1).

<sup>905</sup> Cfr. par. *Dedicatario per burla con Allegri*.

<sup>906</sup> Cfr. *L'opera completa di Sebastiano Ricci*, cit., p. 100, scheda 149; Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit, p. 274, scheda 367.

<sup>907</sup> *Venezia Vivaldi*, catalogo della mostra a cura di Elvira Garbero, Maria Teresa Muraro e Ludovico Zorzi (Venezia, settembre-ottobre 1978), Venezia, Alfieri, 1978, p. 45.

quello di Venezia. In un'epoca in cui le difficoltà di comunicazione erano elevate, poter contare su un buon giro di conoscenze era senz'altro un punto di forza. Non sarà un caso, forse, che la prima opera della stagione, *Creso tolto alle fiamme*, con musica di Girolamo Polani, fosse su libretto di Aurelio Aureli.<sup>908</sup> Quest'ultimo, lo ricordiamo, era al servizio di Ranuccio II Farnese negli anni di Ricci, quando firmò il *Favore degli Dei*, spettacolo finale del ciclo di festeggiamenti per il matrimonio di Odoardo, per il quale il nostro pittore aveva realizzato il sipario.<sup>909</sup> Né sarà una mera coincidenza che il compositore della seconda opera in cartellone, *La regina creduta re* del librettista Matteo Noris, fosse quel Giovanni Bononcini (1670-1747) che aveva lavorato nell'Urbe con Silvio Stampiglia durante lo stesso periodo romano di Ricci. Stampiglia, si è detto, era un amico: forse tramite il suo contatto Sebastiano poté entrare in rapporti con l'allora trentacinquenne musicista modenese.

*Creso tolto alle fiamme*<sup>910</sup> e *La regina creduta re*<sup>911</sup> furono le due opere prodotte dalla ditta Ricci-Orsatto per la stagione 1705-1706. La programmazione di una coppia di drammi a stagione era di prassi per il sant'Angelo come per i migliori teatri di Venezia.<sup>912</sup> Secondo la prima clausola del contratto Denzio (1714), l'impresario avrebbe avuto l'obbligo di mettere in scena due o più opere in autunno e in carnevale.<sup>913</sup> Una regola aurea messa in pratica al sant'Angelo nelle annate precedenti, al di là di poche eccezioni: un unico allestimento fu dato nella stagione 1698-1699 (quella, si è visto, denunciata dall'insolvente Giustinian),<sup>914</sup> mentre tre furono gli spettacoli delle stagioni 1700-1701 e 1702-1703 (in quest'ultima stagione, come accennato, la terza opera fu data in circostanze eccezionali). Peraltro, la messinscena di un numero superiore di drammi per musica in una stessa stagione non

<sup>908</sup> Cfr. Glixon-White, '*Creso tolto a le fiamme*', cit., p. 17.

<sup>909</sup> Cfr. par. *Un sipario nuovo per le nozze Farnese*.

<sup>910</sup> *Creso tolto alle fiamme*, Venezia, Rossetti, 1705, 60 pp.; copia consultata: Mnb, *Racc. Dramm. Corniani Algarotti*, 472 (cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 269).

<sup>911</sup> *La regina creduta re*, Venezia, Zuccato, 1706, 70 pp.; copia consultata: Mnb, *Racc. Dramm. Corniani Algarotti*, 1051 (cfr. *ivi*, p. 270).

<sup>912</sup> Cfr. Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 25. Così Ivanovich: «Ogni sera v'è trattenimento di più ore, in più Teatri con varietà di Opere, che per allettar maggiormente, sogliono comparire due per Teatro» (*Memorie teatrali*, cit., p. 36).

<sup>913</sup> Cfr. ASV, *Inquisitori di Stato*, b. 914, fasc. 'Case di gioco e teatri', sottofasc. 'S. Angelo', c. 1r., Venezia, 11 dicembre 1714 (in Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 44).

<sup>914</sup> Cfr. p. 146 e n. 873.

era sempre indizio di buona riuscita della stessa: spesso si ricorreva alla terza o alla quarta opera quando le precedenti non avevano successo.<sup>915</sup>

Se, dunque, sotto l'impresariato di Ricci e Orsatto la produzione stagionale fu regolare, qualche anomalia la riserva il calendario. *Creso tolto alle fiamme*, l'opera di Aureli, andò in scena tardi, il 12 dicembre,<sup>916</sup> a ridosso della novena natalizia, quando le produzioni si fermavano. Di norma, la prima dell'opera d'autunno era prevista a fine ottobre o a inizio novembre.<sup>917</sup> Quell'anno, il san Cassiano debuttava il 10 novembre con *Antioco*, mentre il giorno dopo era la volta della *Fede ne' tradimenti* al san Fantin. Presso lo stesso sant'Angelo, nell'autunno del 1703, *Farnace* fu messo in scena per la prima volta il 19 novembre, mentre l'anno successivo *Virginio Consolo* esordì il 10 novembre.

Qualche difficoltà ci dovè essere, dunque, se la stagione partì con tanto ritardo. I vari inconvenienti che documenteremo nelle prossime pagine furono certamente all'origine di questo slittamento di programma. Sappiamo, inoltre, che il teatro non era in ottime condizioni. Le sale teatrali, come noto, erano continuamente soggette all'usura del tempo, dato il ritmo serrato degli spettacoli. Il quarto punto del contratto Denzio (1714) stabiliva che, a fine mandato, ogni impresario dovesse lasciare il teatro e la casetta adiacente adibita alle provvigioni «in conzo, e colmo, e nel stato, che le resta consegnato».<sup>918</sup> Nel dialetto veneto, l'espressione 'in conzo e colmo' indicava la conservazione di un edificio in buono stato, con annesse riparazioni ed eventuali opere di manutenzione. La clausola contrattuale in questione avrebbe consentito ai compatroni «di mantenere in buona efficienza il teatro con una spesa relativa».<sup>919</sup>

<sup>915</sup> Spesso la terza o la quarta opera erano specie di *jolly* messi in produzione allorché gli spettacoli previsti avevano una ricezione poco soddisfacente (cfr. Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 25; vd. inoltre Rosselli, *Il cantante d'opera*, cit., p. 215).

<sup>916</sup> Cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 269.

<sup>917</sup> La stagione d'opera veneziana iniziava consuetamente dopo Ognissanti o l'11 novembre, festa di san Martino, «quando, terminati i lavori agricoli, i nobili e quanti possedevano beni in campagna ritornavano dalla lunga villeggiatura» (Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. I, p. XIX).

<sup>918</sup> ASV, *Inquisitori di Stato*, b. 914, fasc. 'Case di gioco e teatri', sottofasc. 'S. Angelo', c. 1v., Venezia, 11 dicembre 1714 (in Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 45). Secondo il decimo punto del medesimo contratto, la casetta annessa al teatro era a disposizione dell'impresario (cfr. *ivi*, p. 46).

<sup>919</sup> Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. II, pp. 11-12.

La nutrita attività svolta al Sant'Angelo nel corso del Settecento fa pensare che la sala abbia avuto più di una volta bisogno di qualche intervento a carattere conservativo ma per quanto concerne le strutture, fino alla metà del secolo e oltre, non si hanno dati precisi.<sup>920</sup>

Abbiamo già avuto modo di documentare i problemi alla scena e alla sala denunciati da Tidoni e Sanzogno (1698).<sup>921</sup> Le cose dovevano essere andate peggiorando negli anni, stando agli atti di una scrittura estragiudiziale del 14 luglio 1704, depositata nelle carte del notaio Pietro Antonio Ciola.<sup>922</sup> Nel documento, l'allora impresario Antonio Giannettini (in società con Francesco Santurini) dichiarava il proprio sconcerto nel constatare «non esser por anco stato restaurato, et aggiustato il med[esim]o [teatro], ne la Casa di quello comè à quel tempo fù detto, et è necessario, onde riesce impossibile recitarvisi Opera, e valersene, quando non venga fatto».<sup>923</sup> Evidentemente, i lavori, promessi dai compatroni al momento del contratto con l'impresario, non erano stati nemmeno iniziati. In che cosa tali operazioni consistessero, lo si ricava da un preventivo di spesa firmato da Francesco Santurini e dall'architetto-scenografo Domenico Mauro,<sup>924</sup> allegato all'extragiudiziale. Nella «Notta di Robbe, che fa bisogno per far la scena nel Teatro di S. Angello più fatura», sono elencati i materiali tecnici necessari non solo per una revisione della scena (il palcoscenico) e della «sottoscena» (il sottopalco); ma anche «per agiustar la dienza cioe il pavimento» (la platea), «per agiustar li corridori de palchi scalle balconi e porte alli corridori da baso». Inoltre, nello stesso documento, si dichiarava l'urgenza di «vesitar il soffito cie [cioè] il colmo [tetto] avendo qualche difeto, che in breve potria farsi lesione».<sup>925</sup>

Come informa Ivanovich, il magistrato dei provveditori di Comun delegava ogni anno gli architetti della Repubblica a operare dei sopralluoghi nelle sale teatrali, al fine di verificare che «mura» e «palchetti» fossero in regola prima dell'inizio delle

<sup>920</sup> *Ivi*, pp. 16-19.

<sup>921</sup> Cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 6913, Venezia, 3 settembre 1698 (extragiudiziali del notaio Marco Generini).

<sup>922</sup> Cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 4025, c. n. n., Venezia, 14 luglio 1704 (extragiudiziali del notaio Pietro Antonio Ciola). Il documento è segnalato in Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 263.

<sup>923</sup> ASV, *Notarile. Atti*, b. 4025, c. n. n., Venezia, 14 luglio 1704 (extragiudiziali del notaio Pietro Antonio Ciola).

<sup>924</sup> Domenico Mauro potrebbe essere stato lo scenografo di ruolo di quella stagione, mentre si sa per certo che Santurini era coimpresario in società con Antonio Giannettini (cfr. la cronologia in Glixon-White, *Creso tolto a le fiamme*, cit., p. 7, senza i necessari riferimenti archivistici).

<sup>925</sup> ASV, *Notarile. Atti*, b. 4025, c. n. n., Venezia, 14 luglio 1704 (extragiudiziali del notaio Pietro Antonio Ciola).

recite.<sup>926</sup> È probabile che la denuncia di Giannettini avesse sollecitato i compatroni a prendere i dovuti provvedimenti, anche in vista di quelle ispezioni d'ufficio. Del resto, su eventuali sviluppi della denuncia non sono finora emerse altre carte. Si sa, anzi, che quell'anno il corso delle recite iniziò regolarmente il 10 novembre:<sup>927</sup> segno che le cose si erano sistemate, o che quantomeno era stata ripristinata la temporanea agibilità del teatro (il tetto, ad esempio, abbisognava di lavori a più lungo termine, rinviabili).

Per tornare alla nostra questione, più che le condizioni dell'edificio teatrale e della scena, furono probabilmente altre le ragioni che causarono il ritardo delle recite nella stagione 1705-1706. Non è improbabile che tutto ciò avesse a che fare con l'ingresso in campo di Sebastiano Ricci: il nostro pittore fu forse chiamato in causa come salvagente di un'impresa a rischio.

##### 5. Vivaldi compositore fantasma

È giunto il momento di sviscerare un plesso di documenti archivistici relativi all'impresa Ricci-Orsatto, in parte pubblicati o comunque segnalati nel già ricordato articolo di Beth L. Glixon e Micky White per gli studi vivaldiani,<sup>928</sup> in parte del tutto inediti. Alcune delle carte in questione non solo hanno il merito di rivelare preziose informazioni sull'impresariato di Sebastiano Ricci, ma consentono di retrodatare di ben nove anni l'esordio di Antonio Vivaldi come compositore d'opera, a fronte del debutto ufficiale del Prete Rosso, unanimemente accreditato al 1713.<sup>929</sup>

Si è anticipato che il compositore della prima opera della stagione, *Creso dato alle fiamme*, era Girolamo Polani (1670 ca.-post 1755). Le notizie su quest'ultimo

---

<sup>926</sup> Ivanovich, *Memorie teatrali*, cit., p. 405. Tale prassi era invalsa, ad esempio, anche a Roma (cfr. Pastura Ruggiero, *Per una storia del teatro pubblico in Roma*, cit., p. 454).

<sup>927</sup> Cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 263.

<sup>928</sup> Cfr. Glixon-White, *'Creso tolto a le fiamme'*, cit., *passim*.

<sup>929</sup> Il debutto di Vivaldi come compositore d'opera è attestato al 1713, quando il Prete Rosso mise in scena al teatro di Piazza o delle Garzerie di Vicenza la sua prima opera, *l'Ottone in villa*, su libretto di Domenico Lalli (cfr. Pozzi, *Antonio Vivaldi*, cit., p. 187). Il suo esordio veneziano risale, invece, all'11 novembre 1714, quando fu dato al sant'Angelo *Orlando finto pazzo* (cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., pp. 317-318).

non sono molte.<sup>930</sup> Si sa che Polani era un castrato, e che, come soprano, fu assunto nella cappella di san Marco nel 1689.<sup>931</sup> In qualità di compositore, egli collaborò con continuità con alcuni dei teatri veneziani minori (tra cui il san Fantin), dai primi anni del secolo fino al 1717, quando lasciò l'Italia per l'Inghilterra.<sup>932</sup> Durante il periodo veneziano, la sua produzione operistica fu estremamente fitta:<sup>933</sup> tra gli espedienti adoperati per lavorare con tanta alacrità, ci fu probabilmente quello di valersi dell'aiuto di collaboratori, soprattutto nella composizione dei recitativi. Non sappiamo se ciò fosse dovuto a scarse capacità organizzative, o, al contrario, se il *modus operandi* del compositore consistesse nell'accettare più commissioni possibili, affidando a terzi il completamento del proprio lavoro. È verosimile indiziare entrambe le possibilità; anche se, nel nostro caso, riterrei più probante la prima ipotesi.

Dalle carte d'archivio esaminate, si apprende che Polani, incaricato dagli impresari Ricci e Orsatto di scrivere la prima opera del cartellone, ricorse, appunto, alla collaborazione di Vivaldi. Un intervento chiesto in condizioni di emergenza, a giudicare da alcuni indizi: il Prete Rosso non si limitò a scrivere i recitativi (come spesso avveniva in questi casi), ma compose gran parte delle arie, stando alle sue stesse dichiarazioni in un documento del 23 gennaio 1706:

hò posto in Musica Canzonette n[umer]o 40 dal Drama intitolato Creso tolto alle fiamme che si recitò quest'Autuno nel Teatro di S. Angelo hò composto la Sinfonia ritornelli et agiustati molti recitativi così ricercato dal Sig[no]r Girolamo Polani. [...] Ho parim[ent]e agiustati li Originali et assi[s]tito solo à tute le prove.<sup>934</sup>

Sono ignote le ragioni per le quali Polani non poté ottemperare al suo dovere.<sup>935</sup> Fatto sta che egli trovò il modo di non rinunciare al proprio incarico (e alla propria

<sup>930</sup> Su Girolamo Polani, cfr. Glixon-White, 'Creso tolto a le fiamme', cit., *passim*; Michael Talbot, *Vivaldi, Polani and the London Pasticcio 'Croesus'*, in «Studi vivaldiani», 8, 2008, pp. 21-45; Id., *The Vivaldi Compendium*, cit., pp. 145-147, *sub voce* 'Polani, Girolamo'.

<sup>931</sup> Cfr. Talbot, *The Vivaldi Compendium*, cit., p. 145.

<sup>932</sup> Cfr. Talbot, *Vivaldi, Polani*, cit.

<sup>933</sup> Cfr. la cronologia delle opere composte da Polani per Venezia in Glixon-White, 'Creso tolto a le fiamme', cit., p. 9 (tabella 2).

<sup>934</sup> ASV, *Giudici del Mobile*, 'Domande', 'Domande per fermar, per chiedere sequestro cautelativo e sentenza contro il debitore', b. 68, n. 350, Venezia, 23 gennaio 1705 *m.v.* (in Glixon-White, 'Creso tolto a le fiamme', cit., p. 11; poi in White, *Antonio Vivaldi*, cit., p. 53). Nel Settecento, «l'impresa pagava al compositore una data somma per scrivere un'opera nuova, partecipare alle prove ed accompagnare al cembalo le prime tre rappresentazioni» (Rosselli, *L'impresario d'opera*, cit., p. 55).

<sup>935</sup> Cfr. Glixon-White, 'Creso tolto a le fiamme', cit., p. 12.

paga). Quando un compositore non riusciva a portare a termine la scrittura di un'opera, l'impresario procedeva per lo più ad assegnare la missione a un altro professionista, oppure decideva di mettere in scena riprese di altri spettacoli (spesso di produzione extraveneziana). Polani, desideroso di accaparrarsi comunque una parte del compenso previsto dal contratto originale, aveva pensato bene di subappaltare il suo lavoro al novizio Vivaldi, all'epoca apprezzato violinista alla Pietà, ma sconosciuto al circuito operistico.<sup>936</sup>

A quel tempo, il Prete Rosso era forse professionalmente inesperto, ma tutt'altro che ingenuo. Una volta compiuto il suo lavoro, egli dové saltare su tutte le furie allorché lo stesso Polani mancò alla parola data, facendo intendere di non volergli corrispondere il denaro pattuito. In breve tempo, il giovane Vivaldi passò ai fatti, sporgendo denuncia presso il tribunale dell'Esaminador. Il 22 gennaio 1706, i giudici ordinarono il sequestro della paga che la direzione del sant'Angelo doveva corrispondere a Polani in base al contratto di ingaggio (doc. 7):

de Mandato Refferi D[omin]o Ant[oni]o Taneschi Com[andato]r haver interd[ett]o al: nelle mani di D[omino] Sebas[tia]n Rizzi tuto quello hà et quovis modo capitar li potesse di Rag[ion]e di Ger[olemo] Bollanni Musicho, e par[tico]llarm[en]te li pagam[ent]i che li deve p[er] conto della Composit[i]one di Musicha fatta al S[cors]a [sic] drama nel Teatro di S. Angello in p[olizz]a in f[ilz]a p[er] poliza alla Casa i[n] ma[n] d' homo ad inst[anz]a della [sic] R[everen]do D[on] Antonio Vivaldi.<sup>937</sup>

Nella sua denuncia (registrata dai giudici del Mobile in data 23 gennaio), Vivaldi precisava che «Girolamo Bollani Musico» gli doveva «ducati 60 in circa».<sup>938</sup> Una settimana dopo, l'accusato rispondeva picche, definendo infondate quelle dichiarazioni e passando alla controffensiva.<sup>939</sup> Per Polani, era il Prete Rosso a essere

<sup>936</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>937</sup> ASV, *Giudici dell'Esaminador*, 'Interdetti', b. 241, cc. 104v.-105r., Venezia, 22 gennaio 1705 m.v. (in *ivi*, p. 11; poi in White, *Antonio Vivaldi*, cit., p. 50).

<sup>938</sup> ASV, *Giudici del Mobile*, 'Domande', 'Domande per fermar, per chiedere sequestro cautelativo e sentenza contro il debitore', b. 68, n. 324, Venezia, 23 gennaio 1705 m.v. (in Glixon-White, 'Creso tolto a le fiamme', cit., p. 12; ora in White, *Antonio Vivaldi*, cit., p. 50). La causa giudiziaria era stata trasferita dall'Esaminador al Mobile su richiesta dello stesso Polani (cfr. ASV, *Giudici del Mobile*, 'Estraordinario', b. 24, c. 8v., in White, *Antonio Vivaldi*, cit., p. 52).

<sup>939</sup> Cfr. ASV, *Giudici del Mobile*, 'Risposte', b. 118, fasc. 26, n. 317, Venezia, 3 febbraio 1705 m.v. (in Glixon-White, 'Creso tolto a le fiamme', cit., p. 14; ora in White, *Antonio Vivaldi*, cit., p. 51). Nel frattempo, il tribunale dell'Esaminador aveva ordinato al cassiere dell'Ospedale della Pietà l'interdizione della paga di Vivaldi (presso quel 'pio luogo', come noto, il Prete Rosso operava allora stabilmente come maestro di violino); cfr. ASV, *Giudici dell'Esaminador*, 'Interdetti', b. 241, c. 113v. (in White, *Antonio Vivaldi*, cit., p. 51).

suo debitore, per avergli commissionato una serenata da mettere in scena a Rovigo nell'anno passato. In questa denuncia, si parla di «un credito, che ne meno lui med[esi]mo sà q[ues]to sia»:<sup>940</sup> un probabile tentativo di depistaggio dal quale Vivaldi non si lasciò incantare. In una nuova scrittura del 26 febbraio, evitando di raccogliere la provocazione dell'allora più anziano e quotato collega, il compositore 'fantasma' continuava per la propria strada, aggiungendo nuovi, preziosi particolari sulle contingenze della commissione.<sup>941</sup>

Si apprende, ad esempio, che Vivaldi fu contattato da Polani nel mese di settembre.<sup>942</sup> A giudicare dalla mole di lavoro svolto dal Prete Rosso, si può presumere che l'opera fosse allora poco più che abbozzata. Di prassi, per le produzioni autunnali, libretti e musica avrebbero dovuto essere pronti entro l'estate,<sup>943</sup> eccettuato il tempo necessario per ulteriori modifiche, da applicare, nel corso delle prove, in base alle esigenze dei virtuosi. Polani era, dunque, in grave ritardo quando si rivolse al giovane compositore.<sup>944</sup> Quest'ultimo fece quel che poté, finendo il lavoro in tempo per salvare la stagione, ma non per evitare le conseguenze dell'eccessivo ritardo accumulato.

È probabile che la dirigenza del teatro sapesse che la composizione del *Creso* era stata affidata a Vivaldi. Di certo, ben presto il fatto non poté essere taciuto. Con l'interdizione del 22 gennaio,<sup>945</sup> Vivaldi aveva ottenuto la sospensione della pratica di pagamento a favore di Polani, nella speranza di poter conseguire la percentuale di denaro che gli spettava. Il soggetto chiamato in causa nella circostanza del sequestro non era Orsatto, ma «D[omino] Sebas[tia]n Rizzi».<sup>946</sup>

A quest'altezza di stagione, dunque, era Ricci l'unico responsabile dell'impresa.<sup>947</sup> Se è vero che il nostro pittore era subentrato al socio in un secondo

<sup>940</sup> Glixon-White, *'Creso tolto a le fiamme'*, cit., p. 15; ora in White, *Antonio Vivaldi*, cit., p. 51.

<sup>941</sup> Cfr. ASV, *Giudici del Mobile*, 'Domande', 'Domande per fermar, per chiedere sequestro cautelativo e sentenza contro il debitore', b. 68, n. 350, 26 febbraio 1705 m.v. (in Glixon-White, *'Creso tolto a le fiamme'*, cit., p. 15, p. 11; ora in White, *Antonio Vivaldi*, cit., pp. 52-53).

<sup>942</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>943</sup> Cfr. Reinhard Strohm, *The Operas of Antonio Vivaldi*, Firenze, Olschki, 2008, vol. I, p. 58.

<sup>944</sup> Si rammentino, a questo proposito, le parole di Benedetto Marcello: «Consegnerò l'Opera al Maestro di Capella ai quattro del mese, dicendogli voler andar in Scena a' dodici assolutamente; e che perciò per far presto non badi a *Spropositi, Quinte, Ottave, Unissoni*, etc.» (*Il teatro alla moda*, cit., p. 38).

<sup>945</sup> Cfr. ASV, *Giudici dell'Esaminador*, 'Interdetti', b. 241, cc. 104v.-105r., Venezia, 22 gennaio 1705 m.v. (in Glixon-White, *'Creso tolto a le fiamme'*, cit., p. 11; ora in White, *Antonio Vivaldi*, cit., p. 50).

<sup>946</sup> *Ibidem*.

<sup>947</sup> Si veda più avanti quanto scritto alle pp. 164 e 184-186.

momento,<sup>948</sup> possiamo immaginare che la sua missione fosse quella di raddrizzare le sorti di una stagione partita male. Non è difficile credere che i compatroni avessero mal digerito i pasticci nati in avvio di stagione: una cattiva pubblicità per il proprio teatro, nonché una notevole perdita economica per loro stessi. È ipotizzabile che Orsatto, ritenuto responsabile per non aver saputo gestire l'*affaire* Polani, fosse stato affiancato (poi sostituito) da un secondo impresario: Ricci, appunto, forse già conosciuto dagli aristocratici locatori tramite Andrea Allegri o qualcun altro dell'ambiente.

L'esito della controversia non si conosce. Quello del *Creso* era soltanto il primo degli incidenti di percorso che si abatterono sulla sfortunata stagione targata Ricci.

#### 6. *Lo strano caso dell'opera scomparsa*

La vicenda appena ricostruita apre non solo una finestra sul retroterra di beghe e conflitti di interesse che brulicavano dietro le facciate dei teatri d'opera, ma rivela inimmaginabili intrecci di uomini e di cose nascosti sotto le protocollari cronologie dei libretti d'opera prodotti a Venezia tra Sei e Settecento.<sup>949</sup> Nei loro compilativi cataloghi, Cristoforo Ivanovich (1681), Giovanni Carlo Bonlini (1730), Antonio Groppo (1745), Lione Allacci (1755), Francesco Caffi (sec. XIX), Taddeo Wiel (1897) hanno via via inventariato quasi due secoli di repertorio drammaturgico musicale della Serenissima. Eppure, come osserva acutamente Ludovico Zorzi,

un inventario, per quanto sistematico e completo, di tale produzione [...] si rivela uno strumento di indagine settoriale, circoscritto alla storia degli autori e dei testi. Assai più efficace dovrebbe riuscire l'esame della struttura interna di un così complesso organismo, volto in primo luogo a individuarne le forze motrici e in secondo luogo a illuminare la fitta rete di meccanismi complementari che quella struttura aveva il potere di tenere insieme e di mettere a loro volta in movimento. Un groviglio di impulsi e di interessi particolari [...] sta dietro al suo manifestarsi e al suo rapido fiorire.<sup>950</sup>

<sup>948</sup> Rinvio alle pp. 152-153 e n. 902.

<sup>949</sup> Per un aggiornato resoconto dei vari cataloghi delle opere a Venezia tra Sei e Settecento, cfr. Giovanni Polin, *Il collezionismo librettistico a Venezia tra XVIII e XIX secolo*, in «Fonti musicali italiane», 16, 2011, pp. 127-142.

<sup>950</sup> Zorzi, *Venezia: la Repubblica a teatro*, cit., p. 243.

In questo senso, l'indagine archivistica può contribuire a rimpolpare lo scheletro asettico dei cataloghi musicali, facendo pulsare, sia pure per brevi istanti, esistenze seppellite nel cimitero della memoria. Si è appena dato voce a Antonio Vivaldi, compositore fantasma occultato dietro il nome di Girolamo Polani. È ora la volta di Francesco Mazzari, semisconosciuto librettista al centro di un curioso caso di opera 'scomparsa'.

Grazie a un documento inedito (doc. 8, fig. 24), rinvenuto all'Archivio di stato di Venezia,<sup>951</sup> si viene a sapere che un certo dramma per musica, commissionato a Mazzari per il carnevale al sant'Angelo del 1706, fu misteriosamente cassato dalla programmazione del teatro. È il poeta stesso a dichiararlo in una denuncia, indirizzata personalmente a Sebastiano Ricci, depositata il 7 marzo 1706 presso il magistrato del Petizion.<sup>952</sup> Una nuova tegola giudiziaria per l'impresa del sant'Angelo, destinata a naufragare, di lì a poco, nello scontro 'fratricida' tra i due impresari.<sup>953</sup>

Trascrivo per intero il documento:

Niega con poco lodevole insistenza il Sig[no]r Sebastiano Rizzi à mè Fran[ces]co de Mazzari il dovuto pagam[en]to dell'Opera, che hò hauta commissione di componere per recitarsi nel Teatro di S. Angelo il Carnovale ultimam[en]te passato da d[omin]o Gio[vanni] Orsatto, nelle obbligazioni del quale, et in questa particularm[en]te è subintrato il med[esi]mo Sig[no]r Rizzi. L'ingiustizia di questa negativa gli sia rimproverata coll'arricordargli, che egli stesso si è mecco obligato di far reccittar l'opera stessa, ò di pagarmela. Non credo, che risvegliata alla sua memoria questa verità inalterabile haverà corraggio per denegarla. Se ciò mai fosse io per convincerlo con suo rossore mi contento di star in questa parte alla deposizione del Nob[il] Ser Gio[vanni] Batt[ist]a Candi Nob[ile] Padovano, et del Sig[no]r Gio[vanni] Batt[ist]a Vivaldi accio quantunque fossero secco interessati; che furono presenti al di lui impegno, esibendo anco in appresso il mio giuram[en]to; e ciò tutto ex abundanti oltre quanto le carte sufficientem[en]te dimostrano, et in quanto solo para bisogno alla Giust[iti]a esibisco in appresso, aggiungendo prova su prova sempre più à confusione del suo evidente torto, et ex abundanti et supra là giustificazione dell'infrascritto Capitolo. Che negli ultimi giorni di questo Carnovale havendo io fatto ricercar lò stesso Sig[no]r Rizzi per il pagam[en]to dell'Opera sud[det]ta, già che non l'haveva fatta reccittare, ne era più tempo di reccittarla rispose, che sarei restato contento, e sodisfatto.

<sup>951</sup> Cfr. ASV, *Giudici di Petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 216, fasc. 119, n. 9, Venezia, 7 marzo 1706. Il documento è segnalato in Glixon-White, 'Creso tolto a le fiamme', cit., p. 17, n. 42.

<sup>952</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>953</sup> Cfr. i paragrafi *Ricci vs Orsatto (atto primo)* e *Ricci vs Orsatto (atto secondo)*.

Così dunque humilm[en]te insto che resti il med[esi]mo sentenziato in ducati 100 per parte del premio stesso. Salvis etc. et sine pregiudizio etc. et in expensis etc.<sup>954</sup>

Il trevigiano Francesco Mazzari fu poeta di scarso successo. Tre i libretti che gli sono attribuiti dai cataloghi: *Paride in Ida*, dato al sant'Angelo nell'autunno del 1706, su musica di Luigi Mancina arrangiata da Agostino Bonaventura Coletti; *L'Endimione*, allestito ancora al sant'Angelo nell'autunno del 1709 su musica attribuita a Giuseppe Boniventi; e *L'Ambizione castigata*, composta per il san Fantin su musica anonima, di scena il 6 febbraio 1717 per un ridotto ciclo di recite.<sup>955</sup>

Purtroppo, nella sua denuncia, Mazzari non specifica il titolo dell'opera. Perciò, non possiamo sapere con certezza se il dramma incriminato sparì per sempre dalla programmazione del teatro, o se, più prevedibilmente, ricomparve in seguito. Si sa che nella stagione successiva il sant'Angelo fu inaugurato, in autunno, proprio da un'opera del poeta trevigiano, *Paride in Ida*.<sup>956</sup> Potrebbe essere quest'ultimo il dramma scomparso. Forse Mazzari aveva vinto la causa giudiziaria intrapresa, obbligando la direzione del teatro a produrre il proprio libretto. O forse, nella travagliata stagione 1706-1707 diretta da Francesco Santurini, non si era trovato di meglio che mettere in scena quel lavoro rimasto in sospeso, congelato dalla gestione Orsatto-Ricci. Resta il fatto che *Paride in Ida* non era una novità: l'opera era la ripresa di una produzione del 1696 per il teatro Ducale di Parma.<sup>957</sup> Rivestito della nuova musica del lucchese Coletti, il vecchio libretto era stato scritto da Mazzari nove anni prima: il che potrebbe contraddire quanto riferito dal poeta nella sua denuncia, parlando di «Opera che hò hauta commissione di componere».<sup>958</sup> Un giallo, insomma.

<sup>954</sup> ASV, *Giudici di Petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 216, fasc. 119, n. 9, Venezia, 7 marzo 1706.

<sup>955</sup> Cfr. Sartori, *I libretti italiani*, cit., *Indici. I* (1993), p. 286; cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., pp. 272, 292, 333.

<sup>956</sup> Cfr. Sartori, *I libretti italiani*, cit., vol. IV (1991), p. 355, n. 17781. Il nome di Mazzari, non registrato nel libretto dell'opera, è annotato a mano da Corniani Algarotti sul piatto anteriore della copia del libretto posseduta dal conte e ora conservata alla Mnb (*Racc. Dramm. Corniani Algarotti*, 2987). Il nome del librettista è registrato in Francesco Saverio Quadrio (*Della storia e della ragione d'ogni Poesia*, vol. III, parte II, Milano, Agnelli, 1744, p. 486), in Lione Allacci (*Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all'anno 1755*, Venezia, Pasquali, 1755, col. 599) e in Oscar George Theodore Sonneck (*Catalogue of Opera Librettos printed before 1800*, Washington, Government Printing Office, 1914, vol. I, n. 848).

<sup>957</sup> Cfr. Nello Vetro, *Il Teatro Ducale*, cit., pp. 78-79.

<sup>958</sup> ASV, *Giudici di Petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 216, fasc. 119, n. 9, Venezia, 7 marzo 1706.

Il documento in questione consente di affrontare ancora una volta la posizione di Sebastiano Ricci al sant'Angelo. Nella sua denuncia, Mazzari dichiara che l'opera gli era stata commissionata da Giovanni Orsatto, «nelle obbligazioni del quale, et in questa particolarment[en]te è subintrato il med[esi]mo Sig. Rizzi».<sup>959</sup> L'affermazione è accreditata da alcune carte che analizzeremo in sede successiva, secondo le quali Ricci sarebbe 'subentrato' in tutto e per tutto nell'impresa.<sup>960</sup> Del resto, come si è visto, era il pittore bellunese il soggetto chiamato in causa dai giudici dell'Esaminador in occasione del sequestro della paga di Polani.

A Ricci, dunque, il poeta trevigiano rivendicava il pagamento della propria opera, fosse messa in scena o meno. I virulenti attacchi personali lasciano supporre il ruolo di responsabilità del pittore nella decisione di scartare il libretto. Non è improbabile che il nuovo impresario, una volta insediatosi, avesse imposto una propria linea direttiva, ribaltando le scelte artistiche del socio. Da intendente d'opera qual era (si rammenti la vicenda del *Turno Aricino*),<sup>961</sup> Ricci aveva forse fiutato lo scarso *appeal* del mediocre Mazzari, cancellando il dramma dai programmi. Quindi lo aveva fatto sostituire con *La regina creduta re* del veterano e ben più blasonato Matteo Noris (1640 ca.-1714),<sup>962</sup> su musica attribuita a un altro fuoriclasse, Giovanni Bononcini. I risultati gli avevano dato ragione. Sia i «Mercuri» conservati alla biblioteca Marciana che i gazzettini di Bologna riferiscono del successo dell'opera, accolta con «grande applauso»;<sup>963</sup> complice, forse, anche la messa in scena di *Lesba e Bleso*,<sup>964</sup> primo intermezzo comico della storia veneziana, introdotto in Laguna forse proprio grazie alla mediazione di Bononcini.<sup>965</sup> Alla prova dei fatti, Ricci si era dimostrato un eccellente stratega. Le cronache coeve non fanno alcuna menzione del *Paride in*

---

<sup>959</sup> *Ibidem*.

<sup>960</sup> Cfr. pp. 1834-186.

<sup>961</sup> Cfr. par. *Il sonetto di Stampiglia*.

<sup>962</sup> Matteo Noris fu forse il principale esponente della classe di librettisti veneziani antecedente a Zeno e alla riforma arcadica. I suoi libretti sono un miscuglio di elementi seri e comici, fantastici e verosimili, zeppi di personaggi e condinti con un linguaggio iperbolico (cfr. Talbot, *The Vivaldi Compendium*, cit., p. 126, *sub voce* 'Noris, Matteo').

<sup>963</sup> Gli estratti di quei notiziari si trovano cit. in Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 270.

<sup>964</sup> Cfr. Sartori, *I libretti*, cit., vol. IV (1991), p. 465, n. 13391.

<sup>965</sup> La moglie di Giovanni Bononcini era Margherita Balletti, proveniente da una famiglia di comici (cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 270).

*Ida*,<sup>966</sup> il dramma di Mazzari che aprì la stagione seguente. Segno che quell'opera non destò entusiasmo. Con buona pace del poeta trevigiano.

Quanto al merito delle ragioni del librettista, non sapremmo dare un giudizio, avendo solo la sua versione dei fatti. Mazzari sostiene che Ricci era tenuto a pagargli il lavoro, secondo quanto pattuito con Orsatto, e che lo stesso bellunese gli aveva promesso, a fine carnevale, che lo avrebbe saldato di tutto, benché l'opera non fosse stata allestita.<sup>967</sup> La propria buona fede poteva essere dimostrata dalla deposizione di due testimoni: Giovanni Battista Vivaldi, padre di Antonio, e Giovanni Battista Candi, patrizio padovano, entrambi presenti al momento degli accordi.<sup>968</sup> Se ne ricava che questi ultimi erano cointeressati negli affari del teatro.<sup>969</sup> Desta curiosità, in particolare, il nome del Vivaldi *senior*. Gli stretti rapporti del violinista-barbiere con il sant'Angelo, già a questa altezza cronologica, potrebbero motivare sia la scelta di Polani di affidare al di lui figlio il completamento del *Creso*, sia la futura attività impresariale dei due Vivaldi in questo teatro (nelle stagioni 1713-1714 e 1714-1715),<sup>970</sup> nonché, in seguito, del solo Antonio.

Ragioni a parte, Mazzari agì per via giudiziaria, a quanto pare, più per venalità che per orgoglio personale. Obiettivo dichiarato della sua battaglia legale era non tanto rivendicare il diritto alla produzione del libretto, quanto riscuotere il denaro pattuito.

Di prassi, l'autore di drammi nuovi veniva ripagato con una data percentuale sui ricavi delle vendite dei libretti (circa la metà).<sup>971</sup> Nel Seicento, era lo stesso

---

<sup>966</sup> Dai materiali raccolti da Eleanor Selfridge-Field non emergono notizie in proposito (cfr. *A New Chronology*, cit., p. 272).

<sup>967</sup> Cfr. ASV, *Giudici di Petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 216, fasc. 119, n. 9, Venezia, 7 marzo 1706.

<sup>968</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>969</sup> Giovanni Battista Candi fu certamente un sottoscrittore (ossia un 'carattadore') della stagione al sant'Angelo (cfr. pp. 182-185), e probabilmente lo fu anche Giovanni Battista Vivaldi.

<sup>970</sup> Cfr. Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. II, p. 38. Sull'attività teatrale di Giovanni Battista Vivaldi non si è ancora fatta abbastanza luce. Secondo le ricerche di Remo Giazotto, nel 1689 i fratelli Grimani avevano contratto con il padre del Prete Rosso dei debiti non meglio precisati. Non potendoli estinguere in denaro, i signori di santa Maria Formosa avevano garantito al Vivaldi *senior* la riscossione degli introiti degli affitti del palco n. 14, nel primo ordine, al san Giovanni Grisostomo (cfr. Giazotto, *La guerra dei palchi [II]*, cit., p. 16). Nuovi dati sui rapporti tra Giovanni Battista e i teatri veneziani sono emersi in White, *Antonio Vivaldi*, cit., pp. 61-62.

<sup>971</sup> Così Ivanovich: «fù introdotto l'uso, che tuttavia si pratica di lasciar all'Autore del Drama per premio delle sue fatiche tutto quello si cava dalla vendita de' libretti stampati à sue spese, e dalla Dedicatoria, che si fà à sua libera disposizione [...]» (*Memorie teatrali*, cit., p. 414). Sul ruolo del librettista nel sistema impresariale, veneziano e non, cfr. almeno Fabrizio Della Seta, *Il librettista, in Storia dell'opera italiana*, cit., vol. IV, pp. 231-291.

stampatore ad accollarsi le spese editoriali,<sup>972</sup> di solito coperte grazie ai primi proventi delle varie copie: all'incirca un quarto dell'incasso totale.<sup>973</sup> Oltre al ricavato dei libretti, il poeta poteva godere delle sovvenzioni dei sottoscrittori e, soprattutto, del 'regalo' da parte dell'eventuale dedicatario, là dove al librettista fosse stato concesso di firmare una dedica.<sup>974</sup>

Nel caso, invece, di libretti vecchi, era l'impresario a gestire paghe e guadagni.<sup>975</sup> Si pensi, ad esempio, ai registri di spesa relativi alla stagione 1729-1730, resi noti anni or sono da Nicola Mangini.<sup>976</sup> In quelle carte, nell'elenco dei professionisti beneficiari di pagamenti per la stagione, risulta Pietro Metastasio, autore dell'*Artaserse* (di scena nel carnevale 1730), mentre non figura il nome di Domenico Lalli, arrangiatore dello stesso libretto.

Nel Settecento, tale sistema subì gradualmente delle modifiche. Anche là dove i libretti erano nuovi, sarebbe spettato agli impresari occuparsi di tutto, pagando direttamente i librettisti.<sup>977</sup>

Per concludere, il fatto che Mazzari dovesse essere corrisposto da Ricci non prova nulla. E il sospetto che il dramma della discordia possa essere scomparso per sempre, rimane, per il momento, senza soluzione.

### 7. Ricci vs Orsatto (atto primo)

Il martedì grasso cadeva il 16 febbraio 1706:<sup>978</sup> entro tale data ebbe termine la stagione teatrale in corso. Nonostante il patriarca di Venezia avesse indetto

<sup>972</sup> Cfr. Glixon-Glixon, *Inventing the Business of Opera*, cit., p. 121.

<sup>973</sup> «Se un rivenditore dava via 2,000 copie [...] al prezzo di 26 soldi, l'incasso era di oltre 400 ducati. Se un quarto di quella somma coincideva con i reali costi di produzione, e un altro quarto andava per il pagamento di stampatore e rivenditore insieme, il librettista poteva ottenere, dalla vendita dei libretti di un'opera di successo, circa 200 ducati» (Glixon-Glixon, *Inventing the Business of Opera*, cit., p. 137; mia la traduzione).

<sup>974</sup> Cfr. Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 23. La pratica di dedicare i libretti, con relativo dono del dedicatario (si parla di una media di cento ducati, ma il bottino poteva essere raggiunto o incrementato con oggetti quali catene d'oro e medaglie), fu predominante nel Seicento, là dove declinò gradualmente nel secolo successivo (cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 53 e n. 10).

<sup>975</sup> Cfr. Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 23.

<sup>976</sup> Cfr. Vnm, Mss. It., cl. XI 426 (= 12142), fasc. 8 (cit. in Mangini, *I teatri di Venezia*, cit., p. 143).

<sup>977</sup> Cfr. Glixon-Glixon, *Inventing the Business of Opera*, cit., p. 130.

<sup>978</sup> Cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 655.

contestualmente una indulgenza plenaria – dal 2 al 21 febbraio –<sup>979</sup> il ciclo delle recite non subì modifiche, proseguendo regolarmente fino all'ultimo giorno di carnevale.

Una volta spente le luci dei teatri, si accesero quelle dei tribunali. È raro che una stagione si risolvesse pacificamente, con la compilazione dei soliti inventari dei materiali utilizzati e dei bilanci finanziari. Più spesso si finiva in un vespaio di controversie e di denunce al fulmicotone, quasi sempre riguardanti pagamenti, per via legale e giudiziaria.<sup>980</sup> Le beghe non mancavano mai, e il sant'Angelo, quell'anno, non fece eccezione.

A conclusione del loro mandato, tra Sebastiano Ricci e Giovanni Orsatto fu guerra aperta. Una serie di documenti ritrovati all'Archivio di stato di Venezia<sup>981</sup> consente di ricostruire, grossomodo, le principali fasi di questo contenzioso, dibattuto in un pingpong di aule giudiziarie. Un battibecco di accuse e autodifese che equivale a un campionario di menzogne e mezze verità, raggiri e tentativi di depistaggio. Le slealtà da una parte e dall'altra correivano sul filo delle interpretazioni tendenziose degli accordi, siglati da contratti ellittici, colmi di ambiguità.<sup>982</sup>

Il 12 maggio 1706,<sup>983</sup> Orsatto aveva denunciato alla magistratura dei Censori l'ex socio Ricci per una serie di inadempienze, tra le quali le mancate corresponsioni

---

<sup>979</sup> Cfr. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, «Il corriere ordinario», 6 febbraio 1706 (cit. in *ivi*, p. 655, n. 28). Su questo bollettino cfr. Selfridge-Field, *Song and Season*, cit., pp. 318-319.

<sup>980</sup> Cfr. Rosselli, *L'impresario d'opera*, cit., p. 14.

<sup>981</sup> Alcuni dei documenti qui trascritti sono segnalati in Glixon-White, *'Creso tolto a le fiamme'*, cit., *passim*. In quest'ultimo contributo, le due autrici si limitano a trascrivere piccole tracce documentarie, promettendo di ricostruire la vicenda in un contributo di prossima pubblicazione sull'impresario Giovanni Orsatto. I risultati qui proposti sono il frutto di uno spoglio *ex novo* delle buste lì segnalate; il che ha consentito l'acquisizione di nuovi documenti e una ricostruzione 'originale' della vicenda. Le carte citate, relative a Sebastiano Ricci, sono riprodotte integralmente nei *Documenti* in appendice.

<sup>982</sup> Osserva John Rosselli: «I contratti per le stagioni d'opera veneziane della metà del diciassettesimo secolo [e oltre] erano brevi e tacevano molte cose. Non nominavano le opere da eseguire, raramente menzionavano le date d'inizio – giacché la stagione era sempre Carnevale, si sapeva che la data finale era il martedì grasso – e, quando eccezionalmente si addentravano nelle modalità di pagamento, usavano frasi vaghe come 'nel corso delle recite' o 'dentro la prima settimana di quattresima'. La maggior parte di essi non stabiliva neppure cosa sarebbe successo se la stagione fosse stata interrotta da guerre, epidemie, incendi, o 'fatto di principe' (azioni del governo) – rischi piuttosto frequenti –, anche se un contratto del 1659, insolitamente previdente, stabiliva che una stagione andata a monte per cause simili doveva essere retribuita in proporzione della sua durata effettiva» (Rosselli, *Il cantante d'opera*, cit., pp. 109-110; mia l'integrazione tra quadre; cfr. inoltre Id., *L'impresario d'opera*, cit., p. 107).

<sup>983</sup> La data in questione si ricava da un'altra scrittura di Orsatto relativa alla stessa controversia, datata 12 luglio: «Con troppo corraggio, et con minor ingenuità s'è condotto l'Ill[ustrissi]mo S[igno]r Sebastiano Rizzi a' contradire al vero, giusto, et irepensibile conto presentato dà mè Gio[vanni] Orsato in Scrittura 12 Maggio pross[i]mo passato» (ASV, *Giudici del Mobile*, 'Domande', 'Domande

delle paghe di alcuni cantanti e dei costi dell'illuminazione della sala teatrale.<sup>984</sup> La replica dell'accusato, depositata presso la stessa corte, non si era fatta attendere. Il documento ci è ignoto, ma dovè essere poco convincente, se l'impresario vicentino decideva di rilanciare una nuova offensiva legale, presentata il 12 giugno ai giudici del Petizion (presso il cui tribunale, evidentemente, si era trasferita la causa).<sup>985</sup> Due giorni dopo, la risposta, secca, di Sebastiano Ricci, ancora al Petizion (doc. 9):

Sempre più certa apparisce l'ingiustitia del tentativo praticato da d[omin]o Zuan Orsato con tal qual dimanda, e conto prima al Mag[istrat]o Ecc[ellentissim]o de Censori, poi nel presente Ecc[ellentissim]o Mag[istrat]o de di 12 corente contro di me Sebastian Rizzi; e sì come in tutto, e per tutto giusta la mia scritt[ur]a in maggio p[rossimo] p[assato] p[re]sentata al Mag[istrat]o Ecc[ellentissim]o de Censori, amplamente contestandoli, e contradicendoli; insto d'esser assolto, e liberato, così per hora scoperte riscossioni fatte da d[ett]o Orsato a' me sud[dett]o Rizzi aspetanti imploro, che dalla venerata Giustitia di V.V. E.E con dimanda di converso resti il d[ett]o Orsato sententiato di lire 50 per parte, et al buon conto etc. etc. etc. et in expensis etc., et sine pregiud[iti]o.<sup>986</sup>

L'inedito documento è il primo di una serie di carte d'archivio che hanno ritrovato la luce. Nella scrittura, estesa da un interveniente,<sup>987</sup> Sebastiano dichiarava di non avere nulla da aggiungere a quanto già «amplamente» controbattuto nella propria replica, presentata, a suo tempo, alla corte dei Censori. Quindi, passando al contrattacco, denunciava l'ex socio di mancate corresponsioni di denaro a suo favore in ordine a questioni non meglio precisate, probabilmente esplicate nelle carte precedenti (purtroppo non rintracciate).

I termini della questione sollevata da Orsatto si chiariscono quasi del tutto nella sua invelenita controreplica (doc. 10, fig. 25.a-b), meditata in poco meno di un mese e consegnata a una ulteriore magistratura, quella del Mobile, in data 12 luglio 1706.

---

per fermar, per chiedere sequestro cautelativo e sentenza contro il debitore', b. 68, fasc. 56, n. 486, Venezia, 12 luglio 1706; cfr. doc. 10). Si deve, dunque, correggere quanto scrivono Glixon e White: «Orsatto iniziò la sua battaglia legale contro Ricci nel luglio del 1706» (*'Creso tolto a le fiamme'*, cit., p. 18; mia la traduzione). Dalla scrittura citata, nonché dal contenuto di un documento posteriore, si evincono gli argomenti della disputa giudiziaria. Al momento non è stato possibile rintracciare la denuncia originaria dell'impresario vicentino.

<sup>984</sup> Tali informazioni si ricavano da un documento pubblicato poco più avanti (cfr. n. 988).

<sup>985</sup> Purtroppo non è stato possibile rintracciare il documento. I dati si ricavano dalla replica di Ricci (cfr. n. seguente).

<sup>986</sup> ASV, *Giudici di Petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 216, fasc. 119, n. 121, Venezia, 14 giugno 1706.

<sup>987</sup> La grafia non collima con quella degli autografi riccesci, e infatti appartiene a Claudio Ongaro, allora interveniente di Sebastiano. È noto che le scritture giudiziarie erano affidate a intendenti che bazzicavano nei tribunali e masticavano il lessico avvocatesco; di qui i formulari e le espressioni forbite di cui sono zeppa le carte qui visionate.

Senza accennare minimamente alle «scoperte riscossioni» di denaro invocate da Ricci nella controaccusa del 14 giugno, l'impresario vicentino snocciolava le proprie ragioni in sette punti:

P[ri]mo che la Sig[no]ra Anna Martelli di Bologna, che cantò nel Teatro di S. Angelo l'anno decorso venne con sua madre per tal effetto à Ven[eti]a li 22 ottobre pross[i]mo pass[at]o, alle qualli io Gio[vanni] Orsatto soministrai le spese cibarie accordate con il S[igno]r Sebastiano Rizzi in lire 6 al giorno, et continuai ad alimentarle sino al giorno della loro partenza per Bologna che segui li 20 Feb[rar]o pross[i]mo suseguente; onde detratte le lire 248 conseguite come dal libro Rasoni sarà verificata la partita del mio conto et sarà salva sempre la liquidazione, dovendo d[ett]o S[igno]r Rizzi esser sententiato à capo per capo delle partite di esso mio conto.

Secondo, che il Corriero di Bologna nel Condur l'Ottobre pross[i]mo passato dà Bologna a Ven[e]tia le Sig[no]re Anna Martelli, e là di lei Madre, et alimentarle nel viaggio conseguì dà me Gio[vanni] Orsatto lire 80.

Terzo, che il s[igno]r Silvestro Prittone Musico, che cantò l'anno decorso à S. Angelo conseguì dal s[udett]o Sebastiano Rizzi l'intiero delle sue spese cibarie nel tempo [che] si trattene per detta Causa in Ven[e]tia dal giorno 26 Ottobre passato, che venne à Ven[e]tia sino alla sua partenza; restando per il suo accordo tenuto esso Prittone pagarsi li viaggi del proprio.

Quarto, che io Gio[vanni] Orsatto hò dovuto pagare al S[igno]r Pietro Paolo Pizzoni per il suo viaggio fatto dà Piagenza a Ven[e]tia per cantar nel Teatro di S. Angelo il Carnevale 1706 lire 84.

Quinto chè io Gio[vanni] Orsatto comprai lire 30 Candelle, che servirono in alcune prove dell'Opera di S. Angiolo il Carnovale decorso, e le diedi agl'Illuminatori di d[ett]o Teatro, havendo il Sig[no]r Sebastiano Rizzi pagato agl'illuminatori sudetti per altre prove per le illuminationi, senza pagarli le sud[ett]e lire 30 Candelle.

Sesto Che pur io Gio[vanni] Orsatto hò pagato agl'Illuminatori del Teatro di S. Angelo per le illuminationi in detto Teatro il Carnevale decorso lire 116, come da Ricevuta di Ant[oni]o Meneghini Uno di essi illuminatori - 12 aprile 1706.

Settimo. Che detto Sig[no]r Rizzi ha pagato quatro Musici, che cantorono nel Teatro di S. Angelo solam[ent]e l'Autunno anteced[en]te.<sup>988</sup>

L'oggetto della contesa era, ovviamente, pecuniario, e riguardava questioni di accordi disattesi. Si può supporre che Ricci e Orsatto, nel costituire società, avessero sottoscritto un contratto iniziale di genere informale, ossia non registrato da notaio (come si usava allora).<sup>989</sup> In termini più o meno dettagliati, i due soci si sarebbero

<sup>988</sup> ASV, *Giudici del Mobile*, 'Domande', 'Domande per fermar, per chiedere sequestro cautelativo e sentenza contro il debitore', b. 68, fasc. 56, n. 486, Venezia, 12 luglio 1706. La causa dovè passare successivamente ai giudici di Petizion: presso quest'ultima magistratura è registrata, in data 13 settembre 1706, una copia della 'domanda' di Orsatto (in ASV, *Giudici di Petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 216, fasc. 119, n. 199, Venezia, 13 settembre 1706; cfr. doc. 11; tale doc. è segnalato in Glixon-White, *Creso tolto a le fiamme*, cit., p. 18).

<sup>989</sup> È questo un problema enorme per gli studiosi del teatro lirico veneziano del Sei e Settecento. Tutti i contratti stipulati con i professionisti dell'opera erano reificati tramite scritture private, senza la mediazione dello studio notarile (che, evidentemente, costava). Per questa ragione, tali carte non sono giunte fino a noi. Gli unici documenti sopravvissuti solo quelli depositati per l'insorgerza di

spartiti le mansioni, giurandosi fedeltà reciproca e impegnandosi a rispettare i patti. Più facile a dirsi che a farsi. Come spesso accadeva, l'osservanza della parola data era tutt'altro che scontata, specie se le cose non andavano come previsto.

Così, ancor prima di puntare il dito sulle manchevolezze del socio, Orsatto rimarcava – nero su bianco – i propri incarichi diligentemente eseguiti. Nel punto «primo», l'impresario vicentino chiariva di aver retribuito alla cantante bolognese Anna Martelli e alla di lei madre una quota di sei lire giornaliera per le spese di vitto («le spese cibarie») per tutto il periodo della loro permanenza nella Serenissima, ossia dal 22 ottobre scorso (data di arrivo delle due donne in Laguna) al 20 febbraio (giorno della loro partenza per Bologna). Uno sguardo al calendario offre, a questo proposito, un paio di spunti significativi.

Anzitutto, considerato che le recite del *Creso* ebbero inizio il 12 dicembre, se ne ricava che la Martelli avrebbe avuto, sulla carta, circa sette settimane a disposizione per le prove. Un tempo decisamente superiore alla media (il periodo auspicato per provare era, in genere, di tre settimane, ma non di rado ci si riduceva a una),<sup>990</sup> che potrebbe avallare l'ipotesi dell'imprevisto slittamento dell'agenda teatrale al sant'Angelo. Inoltre, se è vero che la cantante bolognese rientrò da Venezia il 20 febbraio, ossia quattro giorni dopo il martedì grasso, ciò dimostra che la programmazione stagionale dei teatri di Venezia ebbe, quell'anno, il suo normale decorso, nonostante l'evento straordinario dell'indulgenza.

Altre riflessioni scaturiscono dal primo punto della scrittura di Orsatto. Per esempio la questione delle «spese cibarie». Quello del vitto della virtuosa (e dell'alloggio, che qui non è menzionato) era un capitolo fisso delle spese di ogni impresario d'opera: una consuetudine tanto diffusa da essere bersaglio della satira settecentesca, da Benedetto Marcello in poi.<sup>991</sup> Per non parlare dell'obbligo, non scritto ma invalso, di farsi carico del premuroso «madro», sempre al seguito della figlia canterina: una 'tassa' che afflisse l'impresario a lungo, tanto da indurre

---

contenziosi (dovuti spesso alla violazione dei contratti stessi). In breve, ciò che è noto lo è perché qualcosa è andato storto.

<sup>990</sup> Cfr. Brunelli, *L'impresario in angustie*, cit., pp. 319-328, 336-338; Rosselli, *L'impresario d'opera*, cit., p. 6; Id., *Il cantante d'opera*, cit., p. 215.

<sup>991</sup> «Pagherà i Viaggi l'Impresario alle *Virtuose forastiere*, perché vengano sicuramente, promettendogli *buon Alloggio vicino al Teatro, Cibarie, Biancaria*, etc., e le alloggerà poi in qualche *picciola cucinetta* (pur che sia vicina al Teatro) ripiena però di tutte le *sudette cose*, e celebrerà per la città la loro Virtù, affine che qualche *Protettor* s'introduca e supplisca nell'avvenire cortesemente per lui» (Marcello, *Il teatro alla moda*, cit., p. 39).

Antonio Simone Sografi a farne uno dei vettori trainanti della comicità delle sue *Convenienze teatrali* (1794).<sup>992</sup> Del resto, Ricci e Orsatto furono, nell'occasione, perfino fortunati: se la Martelli trascinò con sé la sola madre, in altri casi storicamente documentati alcune virtuose pensarono bene di portarsi appresso l'intero nucleo familiare. Si sa che Giulia Masotti, nel 1659, venne in Laguna in compagnia di madre, fratello e serva;<sup>993</sup> nello stesso contesto, Caterina Tomei si presentò con genitrice, un musicista, un servo e una domestica.<sup>994</sup> Evidentemente, certe virtuose potevano osare tanto: per accaparrarsi il loro talento e la loro bellezza, valeva pure la pena sganciare qualche denaro (e riguardo) in più, accontentandone i capricci.

Che dire, poi, del *pedigree* bolognese della stessa Martelli? La mente corre, restando alla satira, agli squittenti dialoghi madre-figlia che in strettissimo dialetto bolognese facevano il bello e il cattivo tempo nei delicati equilibri impresariali del *Teatro alla moda*.<sup>995</sup> Bologna era, all'epoca, uno dei più attivi centri di produzione di cantanti.<sup>996</sup> L'eccellenza della città felsinea nella formazione canora, raggiunta nei nomi illustri dei maestri di canto Francesco Antonio Pistocchi e Antonio Maria Bernacchi suo allievo (1685-1756), fece ben presto parlare di 'scuola bolognese'.<sup>997</sup> Tuttavia, siccome «il mercato locale [...] non offriva grandi possibilità di assorbimento»,<sup>998</sup> i cantanti lì formati furono sovente impiegati presso le corti dell'Italia centro-settentrionale o, appunto, nei prestigiosi teatri pubblici di Venezia. Quello della Serenissima fu il maggiore circuito di smistamento di talenti vocali felsinei.<sup>999</sup> In Laguna si registrò, in questi anni, una vera e propria invasione di

---

<sup>992</sup> Nelle *Convenienze teatrali* di Sografi, Agata è la madre della seconda donna bolognese Luisa. Lingua biforcuta, l'esperta donnaccia avanza le 'convenienze' della figlia, millantandone un *curriculum* da primadonna e sforzandosi di farla emergere con ogni mezzo (cfr. Antonio Simone Sografi, *Le convenienze e Le inconvenienze teatrali*, a cura di Gian Francesco Malipiero, Firenze, Le Monnier, 1972, *passim*). Lo spunto satirico è suffragato da una ricca campionatura di di madri-chiocce reali, pronte ad appoggiare in tutto e per tutto le capricciose figlie canterine (si veda ad es. l'aneddoto sulla madre della cantante Agata Landi nella lettera del conte Francesco Maria Zambeccari al fratello Alessandro, Napoli, 24 settembre 1715, in Lodovico Frati, *Un impresario teatrale del Settecento e la sua biblioteca*, «Rivista musicale italiana», 18, 1911, 1, p. 74).

<sup>993</sup> Cfr. Glixon-Glixon, *Inventing the Business of Opera*, cit., p. 205.

<sup>994</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>995</sup> Cfr. Marcello, *Il teatro alla moda*, cit., pp. 71-74.

<sup>996</sup> Cfr. Durante, *Alcune considerazioni*, cit., pp. 440-444.

<sup>997</sup> Cfr. Lodovico Frati, *Antonio Bernacchi e la sua scuola di canto*, in «Rivista musicale italiana», 29, 1922, 3, p. 481.

<sup>998</sup> Durante, *Alcune considerazioni*, cit. p. 440.

<sup>999</sup> Cfr. *ivi*, p. 435.

virtuosi provenienti dal centro emiliano. Un fenomeno così radicato da attirare lo spietato sarcasmo di Marcello.

Per tornare alla denuncia, Orsatto precisava che le sei lire versate puntualmente alla Martelli e alla madre erano state «accordate con il S[igno]r Sebastiano Rizzi».<sup>1000</sup> L'impresario vicentino annunciava all'ex socio di voler verificare personalmente la regolarità delle spese suddivise, detraendo dalla «partita del mio conto» la metà del denaro versato alle due donne (pari a «lire 248»), come da libro contabile (il «libro Rasoni»)<sup>1001</sup> Si apprende, dunque, che i due impresari avevano stabilito di comune consenso la quota in questione: segno lampante che Ricci aderì all'impresa ben prima del 26 ottobre (data in cui la cantante bolognese mise piede in Laguna), e che egli prese parte a pieno titolo alla scelta del cast.

Veniamo, quindi, agli altri punti del documento. Con puntiglio, Orsatto proseguiva il rosario delle sue ottemperanze: dalle retribuzioni corrisposte ai vari virtuosi e annessi per le spese di vitto e di viaggio,<sup>1002</sup> ai pagamenti «agl' Illuminatori» (tra i quali riceve menzione certo Antonio Meneghini), alle spese conseguite personalmente per l'acquisto di trenta candele destinate a rischiarare il teatro durante le prove.

L'illuminazione era un capitolo di spesa non secondario nei bilanci delle stagioni teatrali.<sup>1003</sup> Con il volgere del Settecento, e l'avanzare del diciannovesimo secolo, il progresso tecnico contribuì ad abbassare notevolmente la soglia dei costi in questo particolare settore. Prima di allora, il palcoscenico, la sala, i ridotti, i corridoi, i camerini, erano rischiarati a mezzo di candele in pura cera e ingenti quantitativi di olio d'oliva.<sup>1004</sup> Si calcola che, in alcuni teatri padani, nel 1701 e nel 1749, i costi dell'illuminazione ammontassero rispettivamente al sette e all'undici per cento della spesa totale, là dove in pieno Ottocento, negli stessi teatri, tali percentuali si

---

<sup>1000</sup> ASV, *Giudici del Mobile*, 'Domande', 'Domande per fermar, per chiedere sequestro cautelativo e sentenza contro il debitore', b. 68, fasc. 56, n. 486, Venezia, 12 luglio 1706.

<sup>1001</sup> Il «libro Rasoni» era, verosimilmente, il libro contabile. L'interveniente Giovan Battista Rasoni (vd. qui pp. 147-148) era cassiere del teatro, e in quanto tale amministratore di entrate e pagamenti.

<sup>1002</sup> Far venire un cantante da fuori indubbiamente costava, specie se i cantanti provenivano da città lontane. Sui rimborsi di viaggio per i cantanti nei bilanci di un'impresa d'opera, cfr. Glixon-Glixon, *Inventing the Business of Opera*, cit., pp. 53, 205-208.

<sup>1003</sup> Sul capitolo dell'illuminazione nei teatri d'età barocca cfr. soprattutto Gösta M. Bergman, *Lighting in the Theatre*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1977, pp. 89-116.

<sup>1004</sup> Cfr. Rosselli, *L'impresario d'opera*, cit., pp. 49-50.

aggiravano su valori del due e del quattro per cento.<sup>1005</sup> Numeri che dovevano pesare non poco sul *budget* finanziario delle imprese.

In genere, più erano le candele, maggiore era la ricchezza del teatro.<sup>1006</sup> Al sant'Angelo, ci si arrangiava come si poteva. L'illuminazione rientrava nel novero delle spese principali cui ogni impresario doveva far fronte. Per non andare in rovina, si era soliti assoldare inservienti incaricati di smoccolare, tra un atto e l'altro, i candelabri nella sala e sul palco.<sup>1007</sup> In scena, si sistemavano bocce di vetro e coppe di metallo che rifrangevano la luce: un espediente in uso non solo per produrre suggestivi effetti luminescenti, ma al fine di un chiaro risparmio economico.<sup>1008</sup>

Non deve stupire, quindi, che l'illuminazione fosse uno dei capi d'accusa convocati da Orsatto per inchiodare l'ex socio alle proprie responsabilità. L'impresario vicentino recriminava a Ricci di aver acquistato la sua stessa quota di candele per rischiarare la sala durante le prove senza averne effettuato pagamento. Una insolvenza non da poco.

Un'altra recriminazione riguardava i cantanti. Nel settimo e ultimo punto della sua scrittura, Orsatto accusava il collega di aver corrisposto a «quattro Musicisti» i dovuti onorari soltanto l'«autunno antecedente».<sup>1009</sup> Il che significa che i professionisti del canto avevano percepito soltanto la prima rata dei loro emolumenti: mancavano all'appello la seconda e la terza.

Su chi fossero quei 'quattro musicisti', l'impresario vicentino non scrive parola. Eppure, proprio sul capitolo cantanti, il documento si rivela una fonte quanto mai preziosa. Né il libretto del *Creso* né quello della *Regina* forniscono i nomi degli interpreti. A questa altezza cronologica, la consuetudine di mettere in chiaro il cast dell'opera nei relativi libretti non era ancora radicata, e interessava soltanto i teatri più prestigiosi (come il san Giovanni Grisostomo), dove ci si potevano permettere i migliori virtuosi sulla piazza. Se con il progredire del secolo menzionare i cantanti diventò normale prassi anche al sant'Angelo, prima di allora tali informazioni erano spesso destinate a restare sepolte nell'afasia delle fonti librettistiche. Grazie a queste

---

<sup>1005</sup> Cfr. *ivi*, pp. 49 e 51.

<sup>1006</sup> Cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 60.

<sup>1007</sup> Cfr. Marialuisa Angiolillo, *Il trionfo della scenografia barocca*, Roma, Guidotti, 2000, p. 19.

<sup>1008</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>1009</sup> ASV, *Giudici del Mobile*, 'Domande', 'Domande per fermar, per chiedere sequestro cautelativo e sentenza contro il debitore', b. 68, fasc. 56, n. 486, Venezia, 12 luglio 1706.

carte ritrovate, possiamo mettere agli atti i nomi di almeno tre virtuosi che presero parte, con assoluta certezza,<sup>1010</sup> alla stagione 1705-1706.

Su Anna Martelli si è già parlato a sufficienza. Si sa che la cantante bolognese partecipò a un discreto numero di stagioni teatrali dal 1707 al 1717, tra Palermo, Mantova, Torino, Napoli, Piacenza, e, naturalmente, Bologna.<sup>1011</sup> La sua partecipazione al sant'Angelo nel 1705-1706 anticipa di qualche anno la sua carriera finora accertata, nonché attesta la sua militanza (sin qui ignorata) sui palcoscenici lagunari. Del resto, molto rimane ancora da scoprire sui cantanti dei primi anni del Settecento, specie i minori.<sup>1012</sup>

Quanto a Pietro Paolo Pizzoni, il catalogo di Claudio Sartori registra la sua unica partecipazione come interprete dell'intermezzo dal titolo *Lido e Dorisbe* abbinato all'opera *L'Elgelberta*, di scena al teatro Regio di Milano nel 1708.<sup>1013</sup> Il libretto in questione specifica che il cantante «Pizzone» era «piacentino».<sup>1014</sup> Nel nostro documento, Orsatto spiega che si era provveduto a pagare al virtuoso il viaggio da Piacenza «per cantar nel Teatro di S. Angelo il Carnevale 1706».<sup>1015</sup> Come noto, la stagione teatrale veneziana si articolava in due *tranches* – autunno e carnevale – formanti un unico blocco.<sup>1016</sup> Solitamente, i cantanti erano ingaggiati per cantare in entrambe le stagioni.<sup>1017</sup> Così fu, ad esempio, per i «quattro Musici» sopra menzionati. In realtà, ogni professionista godeva di un contratto personale e personalizzato: il sistema dei teatri pubblici della Serenissima era fondato su scritture individuali di singoli virtuosi (si pensi al noto ingaggio di Lucrezia Baldini per il

<sup>1010</sup> I documenti notarili o giudiziari testimoniano inequivocabilmente la partecipazione dei vari cantanti alle stagioni d'opera, mentre i libretti d'opera non offrono le medesime garanzie, in quanto fonti 'preventive'. Non sono rari i casi di incongruenze tra i nomi annunciati nei libretti e quelli dei virtuosi che effettivamente fecero parte del cast (cfr. Selfridge-Field, *Song and Season*, cit., p. 332).

<sup>1011</sup> Cfr. Sartori, *I libretti italiani*, cit., *Indici-II, Cantanti* (1994), p. 410.

<sup>1012</sup> Si rinvia in partic. al censimento svolto da Sergio Durante in *Alcune considerazioni*, cit. pp. 427-481.

<sup>1013</sup> Cfr. Sartori, *I libretti italiani*, cit., *Indici-II, Cantanti* (1994), p. 526.

<sup>1014</sup> «Gli intermezzi sono rappresentati dal sig. Antonio Predrieri, virt. del princ. di Toscana, e dal sig. Pietro Paolo Pizzone piacentino» (cfr. *ivi*, vol. III [1991], p. 30, n. 16925).

<sup>1015</sup> ASV, *Giudici del Mobile*, 'Domande', 'Domande per fermar, per chiedere sequestro cautelativo e sentenza contro il debitore', b. 68, fasc. 56, n. 486, Venezia, 12 luglio 1706.

<sup>1016</sup> «Fino a quando, nel 1699, il Consiglio dei Dieci (il più potente organo legislativo dello stato di Venezia) decretò la chiusura di tutti i teatri nella novena natalizia, l'autunno e il carnevale formavano di fatto un'ininterrotta 'stagione lunga', e perfino dopo quella data continuarono a essere considerati uniti. È importante sottolineare, al nostro scopo, che impresari e cantanti erano stabiliti per autunno e carnevale insieme oppure (nel caso in cui non fosse prevista la stagione autunnale) per il carnevale solo, ma mai per l'autunno separatamente» (Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 20; mia la traduzione)

<sup>1017</sup> Cfr. Talbot, *Vivaldi*, cit., p. 31.

*Farnace* del 1726, autografato da Antonio Vivaldi).<sup>1018</sup> Ad Anna Martelli, si è visto, spettarono le spese di viaggio e di vitto (madre compresa), mentre Prittoni dové accontentarsi delle «spese cibarie», essendo a suo carico i costi del «Corriero».<sup>1019</sup> A Pizzoni il trasferimento da Piacenza a Venezia fu pagato, ma il suo ingaggio venne circoscritto al solo carnevale.

Si potrebbe, dunque, pensare che Ricci e Orsatto avessero previsto per il cantante un solo ruolo nella *Regina creduta re*. Ritengo, invece, più plausibile che Pizzoni fosse stato convocato in un secondo momento perché destinato a esibirsi non nel genere serio, ma in *Bleso e Lesba*, il citato intermezzo *entr'acte* dell'opera di carnevale. Del resto, mi pare una coincidenza non trascurabile che l'unica esperienza finora registrata di questo cantante sia proprio nel genere degli intermezzi comici. Il probabile ruolo del virtuoso piacentino nei panni di Bleso è una informazione inedita da accreditare al primo esempio del fortunato genere in Laguna.

Arriviamo, infine, a Silvestro Prittoni. Le esibizioni di cui si ha notizia relative a questo contralto modenese, consumate tra il 1693 e il 1721, si contano sulle punte delle dita.<sup>1020</sup> Il cantante non fece furore, all'epoca: egli dové fare parte di quella schiera di «cantanti di media e bassa levatura»,<sup>1021</sup> che favorirono la rapida rotazione di stagioni e produzioni d'opera nel circuito del teatro pubblico, veneziano e non. I ruoli da comprimario gli consentirono comunque di restare a galla nello spietato mercato operistico, benché, probabilmente, le sue ambizioni fossero ben altre quando, nell'adolescenza, aveva deciso di farsi castrare.

La sua castrazione è una delle poche storicamente documentate.<sup>1022</sup> Da carte d'archivio, si apprende che, negli anni Ottanta del Seicento, Prittoni e un altro ragazzo avevano chiesto al duca di Modena aiuti finanziari per farsi castrare. Entrambi poveri, erano dotati di bella voce, risorsa da preservare a ogni costo per tentare il riscatto sociale. Si sa che la supplica di Prittoni venne accolta l'11 maggio

<sup>1018</sup> Cfr. ASV, *Avogaria di comun*, b. 4099, fasc. 13, c. 5r. (il contratto tra Antonio Vivaldi e Lucrezia Baldini è stato pubblicato per la prima volta in Giazotto, *La guerra dei palchi [III]*, cit., p. 490).

<sup>1019</sup> ASV, *Giudici del Mobile*, 'Domande', 'Domande per fermar, per chiedere sequestro cautelativo e sentenza contro il debitore', b. 68, fasc. 56, n. 486, Venezia, 12 luglio 1706.

<sup>1020</sup> Per quanto ne sappiamo, Silvestro Prittoni si esibì nelle seguenti produzioni: *Oratorio di S. Giuseppe*, *Oratorio di S. Alessio*, *Oratorio di Santa Teodora* a Faenza (1693); *L'Adrasto* a Roma (1702); *Faramondo* a Bologna (1710); *Augusto in trono* a Novara (1715); *Ariodante* a Venezia (1716); *Armida abbandonata* a Padova (1716); *La Ginevra e Lucio Papirio* a Pesaro (1721); cfr. Sartori, *I libretti italiani*, cit., *Indici-II, Cantanti* (1994), p. 537.

<sup>1021</sup> Durante, *Alcune considerazioni*, cit. p. 433.

<sup>1022</sup> Cfr. Rosselli, *Il cantante d'opera*, cit., pp. 53 e 75, n. 31.

1687:<sup>1023</sup> il duca gli allungò quattro doppie, una doppia in meno del costo totale dell'operazione. Una volta operato, per Prittoni sarebbe iniziata una carriera non proprio brillante. Come è noto, non tutte le promesse del canto si rivelavano all'altezza delle aspettative: al contralto modenese, in fondo, non andò male (molti colleghi più sfortunati non ebbero nemmeno la possibilità di calcare le scene teatrali).

Che il livello di Prittoni non fosse eccellente parrebbe confermato da un giudizio del conte Francesco Maria Zambeccari, in una lettera del 28 agosto 1708 al fratello Alessandro:

Circa quel musico che mi dite, che si chiama Silvestro lo conosco benissimo e v'assicuro che è un galantuomo, anzi è Modenese; ma in teatro non val niente; perché l'ultima volta che fui a Venezia lo sentii cantare in S. Angelo e tutti gridavano: dentro, dentro, e li facevano le corna con li moccoletti di cera ogni volta che veniva fuori; sì che di questo non occorre discorrerne.<sup>1024</sup>

Che l'erudito, impresario e all'epoca agente teatrale dell'allora viceré di Napoli Vincenzo Grimani alludesse al nostro Prittoni mi sembra più che probabile: per quanto ne so, non si annoverano altri cantanti modenesi di nome Silvestro di scena sulle tavole dei teatri lagunari in quegli anni.<sup>1025</sup> Non solo: non si conosce altra esibizione veneziana del cantante in quel periodo,<sup>1026</sup> e la compatibilità cronologica con quel giudizio ben poco lusinghiero non lascia dubbi sul fatto che Zambeccari si riferisse a una recita dell'anno teatrale 1705-1706. Questa ritrovata testimonianza è perciò quanto mai preziosa, essendo una delle pochissime relative alla stagione di nostro interesse. Se il conte avesse assistito al *Creso* o alla *Regina*, non è dato sapere, visto che Prittoni partecipò a entrambi gli allestimenti stagionali. Comunque sia, il cantante modenese non dové certo contribuire al successo dell'opera, vista la reazione del pubblico veneziano: l'accoglienza riservatagli in sala, scandita dai variopinti sfottò, è più eloquente di tante parole. L'episodio descritto da quel competente testimone (il cui carteggio è così ricco di salaci pareri musicali) è del tutto plausibile, dato che il nome di Prittoni non figurò più sui cartelloni veneziani

<sup>1023</sup> Cfr. *Nota della spesa che andrà per far castrare il N.*, in Modena, Archivio di stato, *Mus.*, b. 2, cit. in *ibidem*.

<sup>1024</sup> Lettera del conte Francesco Maria Zambeccari al fratello Alessandro, Napoli, 28 agosto 1708 (cit. in Frati, *Un impresario teatrale del Settecento*, cit., p. 67).

<sup>1025</sup> Cfr. il censimento dei cantanti in Durante, *Alcune considerazioni*, cit., pp. 470-481; e in Sartori, *I libretti italiani*, cit., *Indici-II, Cantanti* (1994), *passim*.

<sup>1026</sup> Vd. n. 1020.

fino al 1716.<sup>1027</sup> Probabilmente, sotto la ditta Ricci-Orsatto, il contralto modenese era entrato a far parte del cast quale cantante di ripieno, in supporto ai protagonisti. La scelta, in ogni caso, non fu felice.

Quanto alle star della stagione, una ce ne fu, e di prima grandezza. Stando a un documento menzionato (senza riferimenti archivistici) nel citato articolo di White e Glixon,<sup>1028</sup> alla stagione del sant'Angelo avrebbe partecipato anche Domenico Cecchi, detto il Cortona. Il grande castrato era una vecchia conoscenza del nostro Sebastiano Ricci. Quest'ultimo ebbe modo di incontrarlo nel contesto dei festeggiamenti del matrimonio di Odoardo II, quando il cantante si esibì nel *Favore degli Dei*. Inoltre, il nome del virtuoso figura nel cast del *Turno Aricino*, il dramma di Stampiglia dal quale il poeta romano ricavò un sonetto burlesco da dedicare all'amico pittore.

È noto che il Cortona aveva recitato in più occasioni in Laguna. L'ultima registrata fu nei panni di Manlio nel *Tito Manlio* al san Giovanni Grisostomo, al debutto il 26 dicembre 1697.<sup>1029</sup> Fu, forse, per merito di Sebastiano Ricci che il famoso castrato decise di salire sul palcoscenico del sant'Angelo. Stando al documento segnalato dalle due studiose, pare che Ricci avesse approcciato Cecchi per questioni pecuniarie.<sup>1030</sup> Sarebbe interessante saperne di più. Nondimeno, è significativo che quell'anno il sant'Angelo potesse fregiarsi di un astro canoro di tale prestigio; il che aggiunge un altro fiore all'occhiello alla storia del teatro in corte dell'Albero, svalutata da certa storiografia fino ai nostri giorni.

Per concludere, tornando al merito del contenzioso, non conosciamo altre carte del processo, né si è potuto mettere mano sulla sentenza. Tuttavia, anche senza conoscere il giudizio definitivo, si sa per certo come andò a finire la causa: i giudici diedero ragione a Ricci, e torto pieno a Orsatto. Il caso, dunque, era chiuso; le cose sembrarono acquietarsi. Ma si trattava solo di una tregua.

---

<sup>1027</sup> Rivedi n. 1020.

<sup>1028</sup> Cfr. Glixon-White, *'Creso tolto a le fiamme'*, cit., p. 18.

<sup>1029</sup> Cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 228.

<sup>1030</sup> Cfr. Glixon-White, *'Creso tolto a le fiamme'*, cit., p. 18.

8. Ricci vs Orsatto (*atto secondo*)

La sospensione della guerra giudiziaria tra Sebastiano Ricci e il socio Orsatto non era sancita solo dal martello delle toghe, ma dai prestigiosi impegni che portarono via il bellunese da Venezia. Era un momento nevralgico della sua carriera artistica. La critica è concorde nel ritenere la sua discesa a Firenze una tappa fondamentale non solo per la pittura ricca, ma per i destini dell'arte italiana e internazionale.<sup>1031</sup>

Quando fosse avvenuto con esattezza il trasferimento dell'artista in Toscana, non sappiamo. In una lettera di Ferdinando de' Medici del 8 maggio 1706, si accenna a un futuro intervento del pittore a Firenze, in data da concordare.<sup>1032</sup> Un termine *ante quem* può essere fissato al 24 ottobre 1706: data in cui Ricci ricevè dalle mani di Giovanni Baratta il compenso per l'esecuzione di un dipinto per conto di Orazio Marucelli.<sup>1033</sup> Purtroppo, la vicenda giudiziaria che si è ricostruita non aiuta a fare chiarezza su tali coordinate cronologiche: solitamente, la gestione delle controversie legali non veniva impugnata dai soggetti interessati, bensì era demandata ai notai di riferimento, agli avvocati o agli intervenienti. La presenza fisica di Sebastiano a Venezia non era perciò vincolante: il pittore avrebbe potuto essere informato a distanza sugli sviluppi della vicenda.

A Firenze, Ricci era atteso da sua altezza reale il Gran Principe Ferdinando, nonché dalla famiglia Marucelli.<sup>1034</sup> Sull'attività fiorentina del pittore è stato

<sup>1031</sup> Su Sebastiano Ricci a Firenze cfr. almeno: Carlo Gamba, *Sebastiano Ricci e la sua opera fiorentina*, in «Dedalo», 5, 1924, 5, p. 308; Haskell, *Mecenati e pittori*, cit., pp. 363-366; Marco Chiarini, *Pittura. Introduzione: i non-Fiorentini*, in *Gli ultimi Medici*, cit., p. 160; Francesca d'Arcais, *I complessi decorativi fiorentini di Sebastiano Ricci - I*, in «Antichità viva», 12, 1973, 2, pp. 18-25; Bigazzi-Ciuffoletti, *Palazzo Marucelli Fenzi*, cit., *passim*; Del Torre, *Sebastiano Ricci*, cit., pp. 3-9; Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., pp. 29-34.

<sup>1032</sup> Vd. la lettera di Ferdinando de' Medici a Sebastiano Ricci, Poggio a Caiano, 8 maggio 1706, in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5903, n. 500r.-v. [in Haskell, *Mecenati e pittori*, cit., p. 387]. Il principe esprimeva rammarico nel dover rinviare l'intervento di Ricci a Firenze, per i noti prolemi di salute: «Quanto alla Stanza del Museo, ch'io destinai di far dipingere dal suo virtuoso Pennello, come nel tempo che presi tal risoluzione mi trovano giacente nel letto, che mi convenne guardare sino alla mia gita a Pisa, e che dopo il ritorno di là ho stimato bene di venirmene a prender aria in questa Villa, non ho avuta campo di pensarci e perciò non è ancora in grado da potersi lavorare» (*ibidem*).

<sup>1033</sup> «Adi 24 Ottobre 1706 Io Sottoscritto o riceuto dall'Ill.mo Sig[no]r Orazio Marucelli per mano del Sig[no]r Gio[vanni] Baratta Tollerati ottanta tre e lire due quali sono per la valuta di una Flora da me dipinta e tre Putini, e sono per saldo del mio avere e cossi d'accordo in fede dico Toleri n° 83.2 Io Sebastiano Ricci Mano propria» (ASF, *Congregazione di Carità di san Giovanni Battista*, serie IV, 786, n. 73, in Francesco Freddolini, *Mecenatismo e ospitalità: Giovanni Baratta a Firenze e la famiglia Guerrini*, «Nuovi studi», 8, 2003, 10, p. 201, n. 51).

<sup>1034</sup> I Marucelli erano molto legati ai Medici. Si sa, ad esempio, che il granduca Cosimo III tenne a battesimo Alessandro Marucelli, primogenito di Giuseppe (10 agosto 1673; cfr. Bigazzi, *I Marucelli*,

ampiamente scritto; ci limitiamo qui a rimandare all'illustre bibliografia sull'argomento.<sup>1035</sup> È noto che, per il Medici, Ricci decorò le pareti e il soffitto dell'anticamera del suo appartamento estivo al pianterreno di palazzo Pitti,<sup>1036</sup> con la cooperazione del quadraturista fiorentino Giuseppe Tonelli<sup>1037</sup> e forse del nipote Marco.<sup>1038</sup> Sempre per Ferdinando, Sebastiano eseguì decorazioni (perdute) nella volta del 'gabinetto di opere in piccolo' nella villa di Poggio a Caiano. Nello stesso periodo, su commissione del «Sig. Canonico Marucelli»<sup>1039</sup> (Francesco, Orazio o Giovan Filippo non è stato ancora chiarito),<sup>1040</sup> il bellunese completò il ciclo di

---

cit., p. 39). Non è escluso che possa esserci un collegamento tra le commissioni riccesche dei Marucelli e quelle del Gran Principe Ferdinando (cfr. *ivi*, p. 52). I contatti di Ricci con i Marucelli potrebbero essere iniziati in ambiente romano, dove l'aristocratica famiglia fiorentina era radicata da anni (cfr. *ivi*, p. 63). La lunga consuetudine dei mecenati toscani con l'artista bellunese sarebbe provata dalla presenza di un quadro riccesco (la perduta *Flora*; cfr. n. precedente) nella loro collezione privata, esposta pubblicamente nel monastero dell'Annunziata il 18 ottobre 1706 (cfr. Haskell, *Mecenati e pittori*, cit., p. 364, n. 3 e p. 371, n. 5; d'Arcais, *I complessi decorativi fiorentini [I]*, cit., p. 19).

<sup>1035</sup> Rivedi n. 1031.

<sup>1036</sup> Secondo la rettifica iconografica avanzata in un recente studio da Lino Moretti (cfr. *Miscellanea riccesca*, cit., p. 94), sarebbe *Aurora e Cefalo* il soggetto del celebre affresco riccesco del soffitto dell'appartamento d'estate, nonché del corrispondente modelletto di Orléans (olio su tela, cm. 77,5 x 46,5, Orléans, Musée des Beaux-Arts, inv. 71-8-1; cfr. Pierre Rosenberg, *S.R. Vénus et Adonis*, in *Venise au dix-huitième siècle. Peintures, dessins et gravures des collections françaises*, catalogo della mostra a cura di Philippe Monnier [Paris, 21 settembre-29 novembre 1971], Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1971, p. 142, scheda 215). L'attribuzione è in contrasto con quella finora accreditata, secondo la quale il soggetto raffigurato sarebbe invece identificabile con *Venere e Adone* (così anche nella recentissima mostra dedicata alle collezioni del Gran Principe; cfr. Riccardo Spinelli, *S.R. Venere e Adone*, in *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici [1663-1713]*, cit., pp. 130-131, scheda 32).

<sup>1037</sup> Giuseppe Tonelli (1668-1732), allievo di Jacopo Chiavistelli, fu certamente l'ideatore del complesso, raffinato schema architettonico della decorazione del salone grande dell'appartamento di palazzo Pitti. Sul *verso* di un disegno conservato presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (n. 5548 S), Tonelli si autografava «Virtuoso del Gran Principe» (cfr. Marco Chiarini, *S.R. Venere e Adone*, in *Gli ultimi Medici*, cit., p. 310, scheda 182). La collaborazione con Tonelli ha una certa rilevanza anche in prospettiva di eventuali agganci di Sebastiano Ricci rispetto al mondo della scenografia teatrale di Pratolino e dintorni (cfr. par. *Il sonetto di Stampiglia*). Si sa, infatti, che Tonelli collaborò alla realizzazione di alcune scene per il teatro della casa di campagna del Gran Principe, e che in anni successivi firmò una serie di scenografie per il teatro della Pergola, dopo la riapertura della sala fiorentina nel 1718 (cfr. Spinelli, *Il principe in fuga*, cit., p. 104).

<sup>1038</sup> L'ipotesi sulla attiva collaborazione di Marco Ricci ai lavori in palazzo Pitti si basa soprattutto su un appunto delle *Vite* manoscritte di Francesco Maria Niccolò Gabburri, conservate alla Biblioteca Nazionale di Firenze, secondo cui il Ricci nipote si sarebbe recato «collo stesso suo zio a Firenze»; «insieme con quello dipinse nello sfondo, e in alcune medaglie nell'anticamera dell'appartamento dell'Estate alla G. M. del Ser.mo Ferdinando Gran Principe di Toscana» (BNCF, ms., c. 1867; cfr. Chiarini, *S.R. Venere e Adone*, cit., p. 310, scheda 182; cfr. inoltre Riccardo Spinelli, *Il Gran Principe Ferdinando e Sebastiano Ricci: la decorazione dell'appartamento terreno di Palazzo Pitti*, in *Fasto di corte*, cit., pp. 232-234; Id., *S.R. Venere e Adone*, cit., p. 130, scheda 32).

<sup>1039</sup> Lettera di Sebastiano Ricci a Ferdinando de' Medici, [Venezia], 1° maggio 1706, in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5903, c. 197.

<sup>1040</sup> Se Annalisa Scarpa propende per Francesco (cfr. *Marco Ricci*, cit., p. 14), e Francesca d'Arcais per Orazio (cfr. *I complessi decorativi fiorentini*, cit., p. 19), Isabella Bigazzi, sulla base di

affreschi, già avviato, nelle sale del palazzo di via san Gallo (con il capolavoro del salone d'Ercole). Per questa opera monumentale, Sebastiano si avvale certamente di aiuti:<sup>1041</sup> se sul nome di Marco Ricci la critica non è concorde,<sup>1042</sup> nessun dubbio permane sulla collaborazione di Tonelli. Un disegno con *Ercole e Anteo*,<sup>1043</sup> correlato allo stesso soggetto dipinto sulle pareti del salone di palazzo Marucelli, fu donato al quadraturista dal pittore bellunese, con questa dedica:

Addi 25 ottobre 1707

Questo e di mano di Sebastiano Ricci pittore venetiano.

ando in opera in casa i Sig.re Marucelli.

Lo dono a Giuseppe Tonelli.<sup>1044</sup>

Dall'iscrizione autografa, si può presumere che Ricci, in data 25 ottobre 1707, si trovasse ancora a Firenze. Si sa che entro il 7 gennaio dell'anno successivo il pittore era rientrato in Laguna: una lettera con questa data viene scritta dal bellunese da Venezia al Gran Principe per segnalargli la presenza di alcuni quadri di interesse presso un venditore di Parma.<sup>1045</sup> Tali coordinate cronologiche potrebbero essere ulteriormente ridefinite grazie a due tracce documentarie che ho potuto rinvenire in un carteggio inedito di Apostolo Zeno, conservato alla Biblioteca Laurenziana di Firenze.<sup>1046</sup> La cronologia è un'essenziale griglia di partenza per cercare di

---

argomentazioni convincenti, propone di identificare il «canonico» con Giovan Filippo Marucelli, bali della religione gerosolimitana (cfr. *I Marucelli*, cit., pp. 61-62).

<sup>1041</sup> Cfr. Bigazzi, *I Marucelli*, cit., p. 64.

<sup>1042</sup> Il primo a ipotizzare la collaborazione di Marco Ricci alla decorazione di palazzo Marucelli è stato Carlo Gamba (cfr. *Sebastiano Ricci e la sua opera fiorentina*, cit., pp. 304-308). Tale proposta, sostenuta da Giuseppe Maria Pilo (cfr. *Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento: dalla mostra di Bassano a quella di Belluno, 1963-1993*, in «Archivio Storico di Belluno Feltre e Cadore», 65, 1994, 288, p. 132) e da Marco Chiarini (cfr. *Ancora un paesaggio di Marco Ricci per Ferdinando de' Medici, principe di Toscana*, in «Commentari d'arte», 9-12, 2003-2006, 24-35, p. 52), è stata fermamente controbattuta soprattutto da Francesca d'Arcais (cfr. *I complessi decorativi fiorentini di Sebastiano Ricci - II*, in «Antichità viva», 12, 1973, 4, p. 27). Per un quadro riassuntivo del dibattito rinvio a Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., pp. 32 e 52, n. 151.

<sup>1043</sup> Sebastiano Ricci, *Ercole e Anteo*, penna nera con tracce di matita su carta bianca, cm. 31,9 x 22,8, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. 8006 S); cfr. *Sebastiano Ricci disegnatore*, catalogo della mostra a cura di Aldo Rizzi (Udine, 26 ottobre-8 dicembre 1975), Milano, Electa, 1975, p. 79, scheda 35.

<sup>1044</sup> Questo studio preparatorio conferma la collaborazione di Tonelli alla decorazione della sala di palazzo Marucelli (cfr. Chiarini, *S.R. Ercole e Caco; Ercole al Bivio*, in *Gli ultimi Medici*, cit., p. 308, schede 181a-b).

<sup>1045</sup> Cfr. la lettera di Sebastiano Ricci a Ferdinando de' Medici, Venezia, 13 gennaio 1708, in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5904, c. 319 (trascritta in *Lettere artistiche*, cit., pp. 17-18, lettera 6). Il mercante in questione era Antonio Maria Bettati.

<sup>1046</sup> *Lettere inedite del signor Apostolo Zeno*, cit. Del carteggio si dà notizia in Bizzarini, *L'epistolario inedito*, cit., pp. 101-141.

rischiare una biografia ancora lacunosa e fin troppo ingarbugliata come quella ricca. Tentiamo, in questo senso, di offrire il nostro contributo.

Gli indizi chiave si ricavano da due lettere di Zeno, entrambe spedite da Venezia a Antonfrancesco Marmi (1665-1736), suo abituale corrispondente a Firenze. Nella prima epistola, datata 22 ottobre 1707, Zeno chiede all'erudito fiorentino di «riverire [a suo nome] il nostro gentilissimo Sig. Ricci», svelando così, ipoteticamente, la presenza dell'artista in Toscana.<sup>1047</sup> Nella seconda missiva, datata 10 dicembre 1707, lo stesso Zeno scrive: «Il Sig. Ricci mi consegnò in nome di di [sic!] V.S. Illma il Libro del Dottor Averani, cui non ebbi ancor tempo di leggere, ed intanto ne rendo a lei vivissime grazie».<sup>1048</sup>

Che «il Sig. Ricci» sia il nostro Ricci non si può dare per scontato. E tuttavia troppe coincidenze tengono viva questa supposizione. Si è detto che Sebastiano era ancora a Firenze il 25 ottobre, e che il 7 gennaio 1708 si trovava di nuovo a Venezia. I nuovi dati cronologici rientrerebbero nell'arco temporale accertato.

Oltretutto, dallo stesso carteggio spunta un'altra lettera di una dozzina d'anni dopo, in cui Zeno, dalla corte di Vienna, raccomandava a Andrea Cornaro a Venezia di rivolgersi a «Bastian Ricci» per consigli pratici in vista del proprio viaggio in Inghilterra, in base alla ben nota esperienza del pittore in terra d'Albione. In quell'inedito documento, il librettista e letterato manifestava tutta la sua stima per il pittore:

Quello che potete attenderne dall'Inghilterra ve lo potranno avvertire i buoni comici, che sieno pratici di que' paesi per dimora che vi abbian fatta. L'E.E. de' SS. Cavalieri Tron, Cornaro, e Proc[uratore] Grimani potranno instruirvi assai bene, e quest'ultimo in particolare, che divotamente riverirete a mio nome. Parlate anche col sig[nor] Bastian Ricci, insigne Pittore, e onorato galantuomo, a voi noto.<sup>1049</sup>

È noto che Zeno e Ricci erano amici. Il futuro poeta cesareo fu ritratto in caricatura dall'amico comune Zanetti, in vestaglia e pantofole, a suggello di una

<sup>1047</sup> Lettera di Apostolo Zeno a Antonfrancesco Marmi, Venezia, 22 ottobre 1707, in *Lettere inedite del signor Apostolo Zeno*, cit., c. 83v., lettera 148.

<sup>1048</sup> Lettera di Apostolo Zeno a Antonfrancesco Marmi, Venezia, 10 dicembre 1707, in *ivi*, c. 84r.-v., lettera 151. Come noto, Benedetto Averani (1645-1707) era un letterato ed erudito fiorentino. Si può presumere che, tramite Ricci, Zeno avesse ricevuto dal Marmi una copia delle sue *Dieci lezioni sopra il quarto sonetto della prima parte del Canzoniere del Petrarca* (Ravenna, Landi, 1707).

<sup>1049</sup> Lettera di Apostolo Zeno a Andrea Cornaro, Vienna, 9 ottobre 1720, in *ivi*, c. 180v.-181r., lettera 380 (rivedi n. 76). Il documento è significativo anche per la storia dei comici italiani in Inghilterra.

scherzosa familiarità (fig. 26).<sup>1050</sup> Un brano del *Giornale de' Letterati d'Italia* del 9 maggio 1716, probabilmente dettato dallo stesso Zeno,<sup>1051</sup> segnalava la presenza in Laguna di Sebastiano, di ritorno dall'Inghilterra:<sup>1052</sup> un omaggio all'amico e un inequivocabile riconoscimento all'ormai consacrato pittore.

Insomma, ce n'è abbastanza per affermare, sia pure con ragionevole dubbio, che quello evocato nelle lettere zeniane fosse proprio Sebastiano Ricci. Se questa 'scoperta' venisse confermata, dovremmo aggiornare la cronologia riccesca con la data 10 dicembre 1707, termine *ante quem* per il rimpatrio del pittore da Firenze dopo più di un anno di assenza dalla 'sua' Venezia.

Il ritorno di Sebastiano, seguito ai rutilanti incarichi alla corte medicea e a palazzo Marucelli, non dové certo passare inosservato tra i suoi concittadini. Senza dubbio, non passò inosservato a Giovanni Orsatto, che con l'ex socio aveva un conto in sospeso. A quanto pare, l'impresario vicentino non si era rassegnato alla sentenza sfavorevole dei giudici. Per quasi due anni doveva aver rimuginato sull'accaduto, senza darsi pace. Poi, al momento opportuno, era ripartito all'attacco.

La tempistica non era casuale. Come si ricava da una carta processuale posteriore, il 12 luglio 1708 il tribunale del Petizion aveva emesso il suo verdetto (lo «spazzo»)<sup>1053</sup> su una contesa tra Ricci e Giovanni Battista Candi.<sup>1054</sup> Abbiamo già incontrato Candi come *teste* convocato da Francesco Mazzari sui suoi diritti violati, a causa della mancata retribuzione del proprio dramma, brutalmente eliminato dalla programmazione del sant'Angelo.<sup>1055</sup> È molto probabile che il patrizio padovano

<sup>1050</sup> Vfc, *Album Zanetti*, f. 34, inv. 36570 (cfr. *Caricature di Anton Maria Zanetti*, cit., p. 70, scheda 170; Barcham, *Il teatro alla moda*, cit., p. 90, scheda 10). Si tratta di uno dei pochi disegni in cui Zanetti aggiunge l'acquerello alla matita e all'inchiostro bruno.

<sup>1051</sup> «Giornale de' Letterati d'Italia», to. XXIV, p. 383, *sub data*; cfr. Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 110. È del resto noto che, negli otto anni della sua direzione, Zeno fu per lo più l'unico 'redattore' del *Giornale de' letterati d'Italia*. Egli stesso selezionava scrupolosamente gli articoli, e ne scriveva di propri (cfr. *Giornali veneziani del Settecento*, a cura di Marino Berengo, Milano, Feltrinelli, 1962, pp. XII-XIII).

<sup>1052</sup> Sebastiano Ricci «presentemente soggiorna in questa città di Venezia» (*Giornale de' Letterati d'Italia*, to. XXIV, 9 maggio 1716, p. 383).

<sup>1053</sup> Si dicevano 'spazzi' «le Sentenze o Giudizii definitivi de' Consigli di XL della cessata Repubblica Veneta, i quali si dicevano *Spazzi di taglio* quando annullavano il giudizio di Prima istanza, e *Spazzi di laudo* allorché la confermavano» (Boerio, *Dizionario*, cit., p. 685).

<sup>1054</sup> Cfr. ASV, *Giudici di Petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 217, fasc. 121, n. 195, Venezia, 31 luglio 1708 (documento inedito).

<sup>1055</sup> Cfr. qui p. 165.

fosse il ‘protettore’ di Orsatto.<sup>1056</sup> Pare che, nella lite Ricci vs Orsatto, il nobiluomo avesse preso le difese di quest’ultimo, perdendo la causa: i giudici si erano pronunciati a favore del bellunese.<sup>1057</sup> Una svolta giudiziaria forse inaspettata, che aveva indotto Candi e gli altri ‘carattadori’ a presentarsi, sei giorni dopo, davanti ai giudici, per far valere una volta per tutte le proprie ragioni.<sup>1058</sup> Su chi fossero i ‘carattadori’,<sup>1059</sup> urge aprire una parentesi.

Come è noto, nel mondo operistico tra Sei e Settecento le produzioni musicali avevano costi elevati. Il bisogno di un buon carico di liquidità per avviare una stagione teatrale, e insieme la necessità di ammortizzare le ingenti spese produttive, avevano posto le premesse per la nascita di figure satellitari di investitori. Celati dietro imprese apparentemente rette da una sola persona o da un dichiarato consorzio di impresari,<sup>1060</sup> i cosiddetti ‘carattadori’ (espressione veneziana per ‘caratisti’) erano individui che partecipavano all’impresa spesso dal di fuori,<sup>1061</sup> finanziandola preventivamente con consistenti quantitativi di denaro.<sup>1062</sup> I finanziamenti avevano più che altro le caratteristiche di veri e propri prestiti, benché solitamente senza

---

<sup>1056</sup> Come si vedrà di seguito, Candi era uno dei ‘carattadori’ dell’impresa del sant’Angelo nella stagione 1705-1706, nonché protettore (dunque sostenitore finanziario) dell’impresario del teatro (sulla figura del protettore cfr. n. 779).

<sup>1057</sup> Cfr. ASV, *Giudici di Petizion*, ‘Scritture e risposte in causa’, b. 217, fasc. 121, n. 195, Venezia, 31 luglio 1708. Si è scritto che il ‘protettore’ «poteva scrivere lettere per conto dell’impresario, mettere il proprio nome nei documenti legali, o piuttosto intervenire in situazioni in cui un comune cittadino avrebbe potuto meno» (Glixon-Glixon, *Inventing the Business of Opera*, cit., p. 4; rivedi n. 779).

<sup>1058</sup> Cfr. ASV, *Giudici di Petizion*, ‘Scritture e risposte in causa’, b. 217, fasc. 121, n. 169, Venezia, 18 luglio 1708.

<sup>1059</sup> I ‘carattadori’ erano figure ben radicate del sistema teatrale veneziano, e tuttavia seminasconde, poiché orbitanti nelle retrovie delle imprese d’opera. Per questa ragione, la loro identità sfugge alla letteratura critica (secondo Giazotto, il ‘carattadore’ era sinonimo di ‘impresario’; cfr. *La guerra dei palchi [I]*, cit., p. 286). Il profilo dei ‘carattadori’ non è stato ancora del tutto definito, forse anche per la gamma di sfumature implicite nel loro ruolo (cfr. Talbot, *Tomaso Albinoni*, cit., pp. 195-196; Glixon-Glixon, *Inventing the Business of Opera*, cit., pp. 4-5, 11, 359). Comunque sia, il sistema dei ‘carattadori’ non era un’esclusiva di Venezia (i caratisti operavano anche a Roma; cfr. Pastura Ruggiero, *Per una storia del teatro pubblico in Roma*, cit., pp. 474-475).

<sup>1060</sup> L’esistenza dei ‘carattadori’ emerge chiaramente da una lettera vivaldiana del 2 gennaio 1737 a Guido Bentivoglio, nella quale, argomentando il rischio di accettare un contratto al san Cassiano, il Prete Rosso riferiva della presenza di altri soggetti al suo fianco: «I nostri teatri vanno sempre male. Mi tentano acciò io faccia un’opera in S. Cassiano col regalo di 100 zecchini; ma i miei patroni ed io non vogliamo perché è un teatro mal regolato, e così alto di biglietto che è impossibile di rimettersi, onde io non posso arrischiare riputazione» (la lettera è pubblicata in Giazotto, *Vivaldi*, cit., p. 307; mio il corsivo).

<sup>1061</sup> Si sa, ad esempio, che nella stagione 1659 al san Cassiano l’impresario Marco Faustini fu cofinanziato (per 560 lire venete) da due nobiluomini esterni alla compagnia, Angelo Moresini e Antonio Mocenigo (cfr. Bianconi-Walker, *Production, Consumption*, cit., pp. 224-225).

<sup>1062</sup> «Forma diffusa di finanziamento negli affari di Venezia, un *carato* normalmente rappresentava una quota pari a 1/24 di una compagnia o di un’iniziativa finanziaria, sebbene la frazione reale oscillasse nella pratica; tali investitori erano nominati *caratadori*» (Glixon-Glixon, *Inventing the Business of Opera*, cit., p. 11; mia la traduzione).

interessi<sup>1063</sup> (forse ripagati con la cessione di palchi e posti in platea). In tal modo, questi individui diventavano azionisti del teatro, e come tali interferivano negli affari e nelle decisioni artistiche dell'impresario, condizionando variamente l'impresa.<sup>1064</sup>

Ai 'carattadori', ogni 'conduttore' doveva rendere conto sui denari spesi e sull'amministrazione del teatro. Nella stagione 1705-1706, tale rendicontazione era stata disattesa. Sebastiano Ricci l'aveva disattesa. Era lui l'allora responsabile del teatro. Con una scrittura (inedita)<sup>1065</sup> del 18 luglio 1708 al magistrato del Petizion (doc. 12, fig. 27), i possessori dei 'carati' richiamaavano il pittore bellunese al proprio dovere, intimandogli un sonoro *ultimatum*:

Essendo l'affittanza del Teatro di S. Angelo del *Carnevale* 1705 totalmente passata nella persona di voi D[omino] Sebastiano Rizzi, et la totale direzione indipendente, et assoluta Patronia nel comandare, et provvedere, e con gl'oblighi come nella sc[rittura] di cessione fattavi da D[omino] Giovanni Orsato [che] era primo affittuale dello stesso, resta anco a voi l'obbligo di render conto alli Carattadori, et interressati dello stesso, di detta vostra administraz[i]one. Questo molte volte a voi ricercato, e da voi negletto, et protrato hor con un pretesto hor con un altro, et anco con la vostra lunga assenza da questa Città. E non dovendosi più tollerare, essendo massime li Carattadori in esborso del loro contante, perciò noi Polo Capello, Gio[vanni] Batt[ista] Candi, Domenico Cortona, Andrea di Bona, et Antonio Meneghini Carattadori instiamo, et ricerchiamo che sij dalla Giust[izia] del presente Ecc[ellentissimo] Magist[ra]to terminato, e terminando comandato, che nel term[in]e di giorni tre dobbiate haver presentato un conto intiero, distinto, et reale dello scosso, speso, et di tutta detta nostra direzione, et amministrazione, aliter restiate sentenziato in ducati 101 per parte, et a bon conto.<sup>1066</sup>

Stanchi della recalcitranza del Ricci, fino ad allora ritrattosi con una scusa o con l'altra, o in virtù della «lunga assenza da questa Città», i 'carattadori' avevano pensato bene di procedere per via giudiziaria, esigendo di visionare i registri contabili dell'amministrazione 1705-1706 (i conti non quadravano). Sulle identità dei singoli finanziatori, possiamo spendere qualche parola.

Polo Capello, si è detto, era uno dei compatroni del teatro.<sup>1067</sup> L'episodio delle sue rimostranze per la nomina del nuovo impresario nella stagione 1703-1704<sup>1068</sup> attesta

---

<sup>1063</sup> Cfr. *ivi*, p. 4.

<sup>1064</sup> Cfr. *ivi*, p. 359.

<sup>1065</sup> Cfr. ASV, *Giudici di Petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 217, fasc. 121, n. 169, Venezia, 18 luglio 1708 (il documento è segnalato in Glixon-White, *Creso tolto a le fiamme*, cit., p. 18 e n. 48). Recita l'intestazione del documento: «Scrittura delli Carattadori del Teatro di S. Angelo dell'anno 1705 contro domino Sebastian Rizzi data li 18 luglio 1708».

<sup>1066</sup> ASV, *Giudici di Petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 217, fasc. 121, n. 169, Venezia, 18 luglio 1708.

<sup>1067</sup> Cfr. p. 110 e n. 675.

che il suo interesse per il sant'Angelo andava ben oltre il ruolo di proprietario in ombra rispetto all'impresario di turno. Evidentemente, la sua aspirazione a una più attiva cooperazione alle sorti della sala d'opera in corte dell'Albero aveva trovato compimento nella funzione aggiuntiva di 'carattadore', che gli avrebbe consentito qualche diritto in più nelle questioni gestionali del teatro. Quanto a Giovanni Battista Candi, ebbe, come si è visto, un ruolo preminente in questa vicenda. Nella storia del sant'Angelo, lo stesso Candi fu più volte librettista: sua la revisione del libretto di Francesco Silvani *Il tradimento tradito* per il carnevale del 1709, su musica di Tomaso Albinoni;<sup>1069</sup> a lui è attribuito il testo poetico de *Il tradimento premiato*, su intonazione di Girolamo Polani, messo in scena nell'autunno successivo.<sup>1070</sup>

Gli altri 'carattadori' citati nella scrittura erano professionisti dello spettacolo d'opera a vario titolo. Il Cortona, si è visto, era la *star* della stagione incriminata.<sup>1071</sup> Andrea Di Bona ne era il costumista: nella storia dei teatri veneziani, il suo nome compare in relazione ad alcune beghe scoppiate dal 1701 al 1711 intorno al san Fantin, dove era ugualmente cointeressato.<sup>1072</sup> Infine, dai documenti esaminati in precedenza, si è appreso che Antonio Meneghini era il capo degli illuminatori al sant'Angelo.<sup>1073</sup> Dunque, una compagine variegata di azionisti 'interni', che richiamano, per certi versi, la tradizione seicentesca delle compagnie d'opera (finanziatrici di sé stesse),<sup>1074</sup> ancora viva, all'epoca, in quelle dei comici.

Ai toni minacciosi dei 'carattadori' faceva eco Giovanni Orsatto. A quattro giorni di distanza dalla loro iniziativa giudiziaria, l'impresario vicentino si presentava davanti agli stessi giudici, per ribadire le proprie posizioni. Dall'inedita scrittura (doc. 13), si apprende che l'impresario aveva preso in affitto il sant'Angelo in data 22 marzo 1705 (in tempo di quaresima). Pentitosi del passo affrettato, costui aveva

<sup>1068</sup> Rivedi pp. 147-148.

<sup>1069</sup> Cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 287.

<sup>1070</sup> Cfr. *ivi*, p. 290.

<sup>1071</sup> Si riveda p. 177.

<sup>1072</sup> Il nome del costumista Andrea Di Bona è emerso in relazione a questioni pecuniarie legate alle seguenti produzioni d'opera: *L'Orfeo*, su musica e libretto rispettivamente attribuiti a Nicola Giglio e Andrea Minelli, di scena nell'autunno 1701 (cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 250, n. 49); *La pace fra Pompeiani e Cesariani*, musica e libretto rispettivamente attribuiti a Carlo Francesco Pollarolo e Aurelio Aureli, di scena nel carnevale 1709 (cfr. *ivi*, p. 287); *La costanza fortunata in amore*, musica anonima e libretto attribuito a Francesco Maria Piccioli, di scena nel carnevale 1711 (cfr. *ivi*, p. 301).

<sup>1073</sup> Cfr. ASV, *Giudici del Mobile*, 'Domande', 'Domande per fermar, per chiedere sequestro cautelativo e sentenza contro il debitore', b. 68, fasc. 56, n. 486, Venezia, 12 luglio 1706.

<sup>1074</sup> Nel sistema operistico veneziano del Seicento, gli artisti si lasciavano «coinvolgere in avventure imprenditoriali» (Morelli-Walker, *Tre controversie intorno al San Cassiano*, cit., pp. 97-120).

pensato bene di passare a Ricci il «brevetto» di conduzione del teatro, intestando al bellunese una «sc[rittura]ra di cessione» con la quale rinunciava agli «utili», e al contempo si liberava dalle «obbligazioni» relative a «musicij, operarij et altro» (con suo grande «solievo»). Egli avrebbe provveduto a estinguere i pagamenti «à quali posteriorm[en]te alla suà affittanza et anteriorm[en]te alla convent[ion]e con lui havevo già accordati»; il socio entrante si sarebbe occupato del resto. Ma Ricci si era rivelato inottemperante. Ragion per cui, l'accusatore rivendicava un «rissarcim[en]to» di «lire 658:10», conformemente a quanto richiesto nella propria «dimanda in questo Ecc[ellentissimo] Mag[istra]to prodotta [il] 7 giugno 1706».<sup>1075</sup>

Nella nuova denuncia, il vicentino smascherava i presunti raggiri usati da Ricci nella sua «spuria dimanda di converso»<sup>1076</sup> del 14 giugno 1706,<sup>1077</sup> finalizzata – a suo dire – a «confondere il buon ordine del giudicio che deve seguire à mio favore».<sup>1078</sup> Il 'converso', nel linguaggio giuridico di allora, era un'azione di «riconvenzione», ossia una «specie di compensazîone proposta del reo convenuto contro l'attore».<sup>1079</sup> Come si è visto, due giorni dopo l'offensiva legale intrapresa da Orsatto presso i giudici del Petizion,<sup>1080</sup> Ricci aveva risposto per le rime,<sup>1081</sup> sferrando il contrattacco, ossia passando dal ruolo di accusato a quello di accusatore. Quali fossero i capi di imputazione impliciti nella domanda 'di converso', lo vedremo tra poco. Certo è che fu in base a questa iniziativa giudiziaria intrapresa dal bellunese che l'ex socio venne condannato dal tribunale. Lo stesso Orsatto puntualizzava di non essersi «sin hora difeso» da quelle intimazioni, montate subdolamente dal suo avversario «con inventata bizzaria».<sup>1082</sup>

Ma Sebastiano Ricci non era tipo da scomporsi. Una settimana dopo, il pittore replicava al suo accusatore davanti al tribunale del Petizion, rilanciando la propria

<sup>1075</sup> ASV, *Giudici di Petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 217, fasc. 121, n. 179, Venezia, 24 luglio 1708.

<sup>1076</sup> *Ibidem*.

<sup>1077</sup> Cfr. ASV, *Giudici di Petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 216, fasc. 119, n. 121, Venezia, 14 giugno 1706 (rivedi n. 986).

<sup>1078</sup> ASV, *Giudici di Petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 217, fasc. 121, n. 179, Venezia, 24 luglio 1708.

<sup>1079</sup> Boerio, *Dizionario*, cit., p. 194.

<sup>1080</sup> Si riveda a tal proposito p. 186.

<sup>1081</sup> Cfr. ASV, *Giudici di Petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 216, fasc. 119, n. 121, Venezia, 14 giugno 1706 (rivedi n. 986).

<sup>1082</sup> ASV, *Giudici di Petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 217, fasc. 121, n. 179, Venezia, 24 luglio 1708.

controffensiva (doc. 14).<sup>1083</sup> Non solo ricordava di essere stato «assolto, e liberato» da «talli qualli vanni inadmistibili inconcludenti capitoli di sua scrittura [del] 12 Luglio 1706»;<sup>1084</sup> ma ripresentava il suo «adimandato converso li 14 Zugno 1706», per il quale Orsatto era già stato «sententiato».<sup>1085</sup> Interessanti i capi d'accusa, acclusi al documento, in base ai quali il bellunese rivendicava:

Primo nelli ducati Vinticinque dà esso Orsato riscossi dell'affitto del Palco n. 6. Secondo Ordine, à me Sebastian Rizzi per le mie raggioni dovute. / 2° Nella summa dell'affitto della Caneva da esso pure esato, et à mè aspetante. / 3° Nella summa dell'affitto della soffita da esso pure riscosso, et à me sudetto Rizzi come sopra aspetante.<sup>1086</sup>

Secondo il primo capo di imputazione, Orsatto avrebbe riscosso indebitamente l'affitto del palco n. 6, ubicato nel secondo ordine, spettante a Ricci. Come si è visto, un palco a quell'altezza valeva venticinque ducati annui.<sup>1087</sup> Affittuario del n. 6 era il patrizio Antonio Molin;<sup>1088</sup> è interessante notare come il palco in questione risulti incluso nella 'dote' promessa dai compatroni all'impresario Denzio nel citato contratto del 1714.<sup>1089</sup>

Quanto al secondo punto, non sapremmo indicare quanto denaro fruttasse l'«affitto della Caneva».<sup>1090</sup> La 'caneva' era la cantina del teatro: una «bottega da

<sup>1083</sup> ASV, *Giudici di Petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 217, fasc. 121, n. 195, Venezia, 31 luglio 1708 (documento inedito). Così recita l'intestazione del documento: «Scritt[ur]a e Dim[and]a Regolativa di Converso di D[omin]o Sebastian Rizzo in causa con d[omino] Zuane Orsato data li 31 luglio 1708 [...] Int[imat]a all sud[ett]o Orsato».

<sup>1084</sup> *Ibidem*. Il riferimento è alla 'dimanda per fermar' di Orsatto (in ASV, *Giudici del Mobile*, 'Domande', 'Domande per fermar, per chiedere sequestro cautelativo e sentenza contro il debitore', b. 68, fasc. 56, n. 486, Venezia, 12 luglio 1706; rivedi n. 988). La sentenza riguardava Orsatto e insieme il nobile Candi, che del suo protetto aveva preso le difese (il passo completo recita: «senza già mai riflettere D[omino] Giovanni Orsatto alla propria coscienza, et allo spazzo del Coll[egi]o Ecc[ellentissi]mo dè XII dè 12: Luglio cadente seguito a favor di mè Sebastian Rizzi et contro il Sig[no]r Gio[vanni] Batt[ist]a Candi continua tuttavia nell indebite sue pretese, aparenti dà tal qual conto e nell'ingiustamente contendermi quello, e quanto dalle carte si vede da lui esato, et à mè aspetante»).

<sup>1085</sup> ASV, *Giudici di Petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 217, fasc. 121, n. 195, Venezia, 31 luglio 1708.

<sup>1086</sup> *Ibidem*.

<sup>1087</sup> Si riveda p. 137.

<sup>1088</sup> La notizia si ricava dall'elenco degli affittuari del contratto Denzio (1714); cfr. ASV, *Inquisitori di Stato*, b. 914, fasc. 'Case di gioco e teatri', sottofasc. 'S. Angelo', c. 2r., Venezia, 11 dicembre 1714 (in Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 47).

<sup>1089</sup> È dunque probabile che il cosiddetto 'regalo' incluso nel contratto comprendesse gli stessi palchi di anno in anno. Cfr. la n. precedente.

<sup>1090</sup> ASV, *Giudici di Petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 217, fasc. 121, n. 195, Venezia, 31 luglio 1708.

vino» ricavata, si suppone, in un locale adiacente alla sala.<sup>1091</sup> Qui i frequentatori d'opera potevano trovare qualcosa da bere, e talvolta anche da mangiare (il luogo deputato per i rinfreschi era solitamente la 'scaletera').<sup>1092</sup> La cantina era una sicura fonte di guadagno per l'impresario. Quest'ultimo poteva decidere di gestirla direttamente, anche se, più spesso, sceglieva di darla in affitto a terzi.<sup>1093</sup> Così dovè avvenire nella stagione di nostro interesse. Pare che Orsatto si fosse intascato i soldi dell'affitto, forse per farsi giustizia rispetto ai crediti non saldati dal socio.

Lo stesso stratagemma fu probabilmente messo in atto dall'impresario vicentino per l'affitto della 'soffitta'. Anche in questo caso è difficile stabilire il valore dei ventisette palchi disposti nella fila più elevata (e screditata) del teatro.<sup>1094</sup> Tali palchi erano affittati di sera in sera: si sa che quello al centro era escluso dall'affitto, perché riservato al *manager* del teatro, il quale poteva, da quella posizione, esercitare al meglio la funzione di supervisore della sala.<sup>1095</sup>

Di fronte a tali circostanziate accuse, Orsatto si mostrava evasivo. Nella sua risposta presentata al tribunale del Petizion il 30 agosto seguente (doc. 15),<sup>1096</sup> l'impresario vicentino si limitava a definire iniqua la domanda 'di converso' dell'ex socio, invocando giustizia per le insolvenze di quest'ultimo risultanti «con la presente dim[and]a [del] 1706 in Zugno prodotta».<sup>1097</sup>

<sup>1091</sup> Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. II, pp. XVII-XVIII.

<sup>1092</sup> Nel contratto Denzio (1714), tra le «utilità» di cui poteva godere l'impresario, è nominato lo «scaleter», non la 'caneva'; cfr. ASV, *Inquisitori di Stato*, b. 914, fasc. 'Case di gioco e teatri', sottofasc. 'S. Angelo', c. 1v., Venezia, 11 dicembre 1714 (in Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 45).

<sup>1093</sup> Da un documento reso noto da Gastone Vio, si apprende che al san Moisè l'impresario Pietro Denzio diede in affitto la cantina a Menego Remer per dieci ducati. «La gestione diretta avrebbe certamente reso di più» (Vio, *Una satira*, cit., pp. 118, 127 e n. 30; il documento citato si trova in ASV, *Capi del Consiglio di Dieci*, 'Notatorio', 'Filze', f. 43, fasc. a. 1715, c. n. n., Venezia, 29 febbraio 1715 m.v.).

<sup>1094</sup> Cfr. Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 38; cfr. inoltre Giazotto, *La guerra dei palchi (I)*, cit., p. 286.

<sup>1095</sup> Così recitava la clausola settima del contratto Denzio (1714): «Li concedono, et assegnano ad esso Cond[utto]re la soffitta del Teatro med[esim]o con li palchi in qu[ell]a esistenti a disposiz[ion]e, et utilità d'esso Cond[uttore] p[er] il sud[ett]o tempo d'an[n]o uno, eccettuato il Palco Pergolo di mezzo goduto del Sig[no]r Agostin Rosa, Agente, et Interv[enien]te del Teatro, quale resta à sua disposiz[ion]e senz'obbligo di veruna contribuzione» (cfr. ASV, *Inquisitori di Stato*, b. 914, fasc. 'Case di gioco e teatri', sottofasc. 'S. Angelo', c. 1v., Venezia, 11 dicembre 1714, in Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 45).

<sup>1096</sup> ASV, *Giudici di Petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 217, fasc. 121, n. 222, Venezia, 30 agosto 1708.

<sup>1097</sup> *Ibidem*. Il riferimento è alla sconosciuta domanda di Orsatto presentata il 12 giugno 1706 al tribunale del Petizion (si riveda p. 168 e n. 985).

Quello del 30 agosto è l'ultimo documento conosciuto sulla *bagarre* giudiziaria. Come proseguì la controversia, non sappiamo; dobbiamo, dunque, calare qui il sipario sulle vicissitudini Giovanni Orsato vs Sebastiano Ricci. Non prima, però, di alcune considerazioni sulle carte finora esaminate.

Tali fonti dimostrano con assoluta certezza che Sebastiano Ricci agì come impresario nel contesto che si è ricostruito. L'osservazione potrebbe sembrare banale, ma lo è solo in apparenza. Altri tipi di documenti, a carattere 'preventivo', hanno non di rado indotto la critica a errori e mistificazioni. Si prenda, ad esempio, il più volte citato contratto tra Pietro Denzio e i compatroni per l'affitto del sant'Angelo nella stagione 1715-1716.<sup>1098</sup> In base a questa unica carta, si è rubricato il nome di Denzio nella cronologia degli impresari alla guida del teatro, a fronte di incongruenze non trascurabili.<sup>1099</sup>

In realtà, un contratto di affittanza non offre la certezza che le parti avessero davvero onorato il proprio impegno. Di fatto, non fu Denzio, quell'anno, l'impresario del sant'Angelo.<sup>1100</sup> Ad affittare la sala fu Stefano Lodovici. Lo si apprende da una scrittura estragiudiziale pubblicata da Selfridge-Field<sup>1101</sup> (la studiosa si limita a registrare l'atto, senza rilevare la 'scoperta'), nonché ad alcune tracce di pagamenti

<sup>1098</sup> Cfr. ASV, *Inquisitori di Stato*, b. 914, fasc. 'Case di gioco e teatri', sottofasc. 'S. Angelo', c. 1r.-3r., Venezia, 11 dicembre 1714 (in Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., pp. 44-49).

<sup>1099</sup> Cfr. Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. II, p. 38; Jonášová, *I Denzio*, cit., p. 73. Più cauto il resoconto di Talbot: nella sua cronologia degli impresari al sant'Angelo, lo studioso britannico colloca un punto interrogativo in corrispondenza della voce 'Pietro Denzio' (cfr. Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 53). In effetti, documenti d'archivio dimostrano che, in quella stessa stagione, Denzio non gestì il sant'Angelo, ma il san Moisè, al fianco di Giovanni Orsatto (cfr. ASV, *Capi del Consiglio di Dieci*, 'Notatorio', 'Filze', f. 42, fasc. a. 1716, c. n. n., Venezia, 16 maggio 1716, cit. in Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 326 e n. 199). In tale ruolo, Denzio firmò le dediche dei libretti del *Lamedonte* e della *Fede tradita e vendicata*. Quell'anno, peraltro, al san Moisè debuttava il figlio di Pietro, il tenore Antonio Alvise Denzio (1689-post 1763), futuro impresario a Praga tra il 1724 e il 1735 (cfr. Jonášová, *I Denzio*, cit., pp. 57-114, *passim*; Talbot, *The Vivaldi Compendium*, cit., p. 66). Nel 1715-1716, il piccolo san Moisè, guidato dalla coppia Denzio-Orsatto, fu inaugurato dal nuovo proprietario Almorò Giustinian, diretto erede dei Giustinian di san Barnaba, originari possessori del teatro (ai quali erano subentrati gli Zane). Il teatro era tornato ai Giustinian in seguito alla morte di Vettor Zane, ultimo discendente di quella casata, il quale aveva amministrato il san Moisè per circa novant'anni (cfr. Mangini, *I teatri di Venezia*, cit., p. 105). Almorò Giustinian riconvertì il teatro all'opera in musica (dopo undici anni di spettacoli di prosa) e consegnò la gestione della nuova sala d'opera alla direzione impresariale. Una politica dirigenziale che proseguì con gli eredi di Almorò, i figli Gerolamo e Antonio Giustinian (cfr. *ivi*, pp. 105-106).

<sup>1100</sup> Sono ad oggi ignote le ragioni per le quali Pietro Antonio Denzio rinunciò al proprio mandato.

<sup>1101</sup> Cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 18917, Venezia, [c. non specificata], 3 gennaio 1715 *m.v.* (extragiudiziali del notaio Giuseppe Bellan); cit. in Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 325 e n. 189.

che ho potuto rinvenire all'Archivio di stato di Venezia.<sup>1102</sup> Il documento notarile citato riguarda alcune turbolenze insorte tra il compositore Fortunato Chelleri e le cantanti Margherita Gualandi e Costanza Maccari (una fastidiosa grana che l'impresario Lodovici si trovò a dover gestire); le cifre in esborso corrispondono a saldi di palchi in arretrato. Fonti che mettono una pietra definitiva sulla questione.

Quanto a Ricci, lo ritroveremo nelle vesti di impresario d'opera nella stagione 1718-1719. Dopo undici anni di assenza (presunta) dai teatri della Serenissima, nuovi documenti (ancora di tipo 'consuntivo') inchiodano una seconda volta il pittore alle sue responsabilità di 'conduttore' degli affari del sant'Angelo.

---

<sup>1102</sup> Nei registri di cassa del patrizio Gerolamo Ascanio Giustinian (vd. quanto si dirà in proposito alle pp. 167-168), in data 11 aprile 1716, si registra il pagamento dell'affitto di un palco a «D[omin]o Steffano Lodovici Impresario del Teatro di S. Angelo [...] per la Recita 1715» (ASV, *Ospedali e luoghi pii*, 'Registri', b. 1002, c. 162a, *sub data*; il documento è inedito). È presumibile che con l'indicazione «Recita 1715» ci si riferisse, in virtù del *more veneto*, sia all'autunno 1715, sia al carnevale 1716.

## IMPRESARIO 'IN ANGUSTIE' (1718-1719)

1. *Sostituto impresario al sant'Angelo*

Nell'ottobre del 1708, Marco Ricci e Giovanni Antonio Pellegrini partirono per l'Inghilterra.<sup>1103</sup> Il Ricci *junior* sarebbe rientrato a Venezia nell'autunno del 1711, con il proposito di portare lo zio a Londra, progettando la sua partecipazione al prestigioso bando per la decorazione della cupola della chiesa di Saint Paul. Sul soggiorno dei due parenti oltremarica non siamo in grado di produrre documenti significativi, e perciò rimandiamo ai numerosi studi sull'argomento.<sup>1104</sup> Quanto alla loro partenza dall'Italia, potremmo dire qualcosa in più rispetto a quanto acquisito fino ad oggi.

Secondo la critica, i due Ricci sarebbero salpati per l'Inghilterra nella primavera del 1712.<sup>1105</sup> Prima di allora, zio e nipote si incontrarono forse in Lombardia,

---

<sup>1103</sup> Cfr. Alessandro Bettagno, *Introduzione a Disegni e dipinti di Giovanni Antonio Pellegrini, 1675-1741*, catalogo della mostra a cura di Id. (Venezia, 1978); presentazione di Giuseppe Fiocco, Venezia, Neri Pozza, 1959, p. 15, n. 7.

<sup>1104</sup> Cfr. almeno Jeffery Daniels, *Sebastiano Ricci in England*, in *Atti del congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci*, cit., pp. 68-82; Scarpa Sonino, *Marco Ricci*, cit., pp. 21-25; Annalia Delneri, *Il soggiorno inglese*, in *Marco Ricci e il paesaggio*, cit., pp. 97-112; Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., pp. 35-39; Xavier F. Salomon, *Sebastiano Ricci e la decorazione della cappella del Royal Hospital a Chelsea*, in *Sebastiano Ricci 1659-1734*, cit., pp. 295-307.

<sup>1105</sup> Cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 36.

collaborando ai grandi teleri della parrocchiale di san Pietro a Trescore Balneario.<sup>1106</sup> All'epoca, i preparativi per il viaggio inglese erano stati ultimati. Si sa che Sebastiano aveva lasciato Venezia nell'autunno dell'anno precedente. In una lettera del 18 ottobre 1711, John Talman, figlio del famoso architetto William, così informava il proprio corrispondente Henry Newton:

I hear two very pitifull painters are setting out for England to paint the Cupola of St Paul ye one Signor Rizzi from Venice ye other Sigr. Franceschini a Bolognese who by sinister means now painting the Cupola for St. Peters, we know here yt he was introduced in yis work by Marsigli ye Pope's general, who has got no credit in recommending a man who is only fit to paint scenes. [...] Rizzi of Venice everyone knows to be no more yn a scene painter.<sup>1107</sup>

In queste perfide parole, si avverte non solo il biasimo dell'inglese per il Ricci pittore, dettato più che altro dall'ostilità verso gli artisti stranieri emigranti a Londra (un sentimento comune a molti compatrioti di allora).<sup>1108</sup> C'era soprattutto – ed è ciò che a noi più interessa – la riprovazione per il mestiere dello scenografo, diffusa tra gli osservatori dell'epoca. Un pregiudizio duro a morire, che offre la misura delle condizioni non sempre facili in cui si trovarono a operare i professionisti del teatro a questa altezza cronologica.

Al di là dei chiari intenti denigratori, la definizione di Ricci usata da Talman («no more yn a scene painter») lascerebbe presumere che il bellunese fosse, all'epoca, molto noto come scenografo. Tuttavia, tale testimonianza è troppo circoscritta per dare adito a considerazioni più generali. Non è escluso che l'inglese si fosse confuso con il Ricci *junior*, allora comprovato scenografo sui palcoscenici di Londra, o addirittura che la lettera in questione si riferisse direttamente al nipote Marco.<sup>1109</sup>

Sia come sia, Talman dimostrava di essere ben informato sulla partenza di Sebastiano. Si viene a sapere da documenti inediti che, a quella data, il Ricci *senior*

---

<sup>1106</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>1107</sup> «Ho sentito dire che due miserevoli pittori sono in partenza per l'Inghilterra per dipingere la cupola di San Paolo: uno è il Signor Rizzi da Venezia, l'altro il Signor Franceschini, un bolognese che grazie a sinistri espedienti attualmente dipinge la cupola di San Pietro, quando sappiamo tutti che è stato introdotto in questo lavoro dal generale del papa a Marsiglia, il quale non ha alcun credito per il solo fatto di aver raccomandato un uomo buono unicamente a dipingere scenografie. Tutti sappiamo che Rizzi di Venezia non è nulla più che uno scenografo» (lettera di John Talman a Henry Newton, Roma, 18 ottobre 1711, trascritta in Edward Croft-Murray, *Decorative painting in England, 1537-1837*, London, Country life book, 1970, vol. I, p. 72; mia la traduzione).

<sup>1108</sup> Cfr. Salomon, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 295.

<sup>1109</sup> Il dubbio è legittimo, visto che, nella sua allusione al pittore bellunese, Talman lo definisce semplicemente «Rizzi of Venice».

era in fase di preparativi. Esattamente otto giorni prima della lettera a Henry Newton, il bellunese si era recato dal notaio Domenico Gonella per nominare suo «legit[ti]mo Proc[urato]r, et Comesso Il Sig[no]r Andrea Alegro q[uondam] Sig[no]r Lodovico presente, et accettante» (doc. 16).<sup>1110</sup> Con tale atto, il pittore poneva in mani sicure la gestione dei propri affari durante la sua assenza da Venezia, destinata a protrarsi per quasi quattro anni.

Gonella era, all'epoca, il notaio di riferimento dei coniugi Ricci. Al 3 luglio 1716 risale il primo testamento di Sebastiano, depositato negli atti di quel notaio.<sup>1111</sup> Da un altro inedito documento notarile (doc. 17), si apprende che, il 4 luglio 1712, la stessa Maddalena Vandermer si era recata presso Gonella per consegnare ufficialmente la responsabilità amministrativa delle proprie sostanze al medesimo interveniente.<sup>1112</sup> Anch'ella si preparava a lasciare Venezia, per raggiungere il marito a Londra. In una lettera del 10 luglio da Düsseldorf, Giorgio Maria Rapparini, allora segretario dell'elettore palatino Giovanni Guglielmo Pfalz, annunciava a Rosalba Carriera: «La moglie del Sig[nor] Bastian Ricci sarà di costì già partita, mentre qui l'aspetto in breve».<sup>1113</sup> Lo stesso Rapparini, in una missiva alla pittrice del 14 agosto seguente, segnalava il commiato della donna da Düsseldorf (dove si era trattenuta) alla volta di Londra: «È partita di qui la scorsa settimana la Sig[no]ra Ricci con la figlia, non essendovi stato rimedio di trattenerle più di due giorni, per goder della loro compagnia».<sup>1114</sup> Alla luce di queste testimonianze, possiamo, dunque, collocare tra il 4 luglio e il 10 luglio 1712 la partenza di Maddalena da Venezia.

Grazie al carteggio di Rosalba Carriera, sappiamo anche quando, all'incirca, il pittore fece ritorno in Italia. In una lettera del 18 settembre 1715, Francesco Stiparoli aggiornava la pittrice con queste 'nuove': «Ho veduto ancor io il Sig[no]r Sebastiano

---

<sup>1110</sup> ASV, *Notarile. Atti*, b. 7294, c. 155r., Venezia, 10 ottobre 1711 (protocolli del notaio Domenico Gonella).

<sup>1111</sup> Cfr. ASV, *Cancellaria Inferiore*, 'Indici testamenti', s. III, reg. 20b, c. 42v., Venezia, 3 luglio 1716 (trascritto, con qualche errore, in Zampetti, *Il testamento di Sebastiano Ricci*, cit., p. 229; cfr. per le correzioni Moretti, *Documenti e appunti*, cit., pp. 110-111).

<sup>1112</sup> Cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 7295, c. 47v., Venezia, 4 luglio 1712 (protocolli del notaio Domenico Gonella).

<sup>1113</sup> Lettera di Giorgio Maria Rapparini a Rosalba Carriera, Düsseldorf, 10 luglio 1712 (in Sani, *Rosalba Carriera. Lettere, diari, frammenti*, cit., p. 208, lettera 175).

<sup>1114</sup> Lettera di Giorgio Maria Rapparini a Rosalba Carriera, Düsseldorf, 14 agosto 1712 (in *ivi*, p. 212, lettera 179).

Ricci e la Signora Madama qui in Milano, ma ho desiderato molto più tempo di quello gli prescriveva il loro passaggio, per godere de' loro favori».<sup>1115</sup>

Si è già ricordato che, durante il suo soggiorno inglese, Sebastiano Ricci aveva messo a punto, tramite il suo rappresentante Allegri, l'acquisto di duecento campi a Sala, per un esborso di 7050 ducati. Il venditore era il nobile Antonio Francesco Farsetti, cui fu concesso l'usufrutto temporaneo di quei terreni, con un interesse annuo del tre per cento.<sup>1116</sup> In data 19 febbraio 1717, Farsetti estigeva il suo debito (doc. 18).<sup>1117</sup> Meno di un mese dopo (l'11 marzo), Ricci si aggiudicava al pubblico incanto, per 3760 ducati, un appartamento al secondo piano delle Procuratie Vecchie, al numero civico tre, nell'ala adiacente alla chiesa di san Geminiano, con ingresso in calle del Salvadego (nella parrocchia di san Moisè).<sup>1118</sup> Era questa una di quelle abitazioni svendute dal governo della Serenissima per rimettere in sesto l'erario, impoverito dagli ultimi eventi bellici.<sup>1119</sup>

Fino ad allora, l'appartamento era stato tenuto in affitto da un certo Piero Francesco Grandis.<sup>1120</sup> Si aggiunga, a questo proposito, un piccolo aneddoto a titolo di curiosità: un inconveniente di cui si è avuto notizia rovistando tra le carte dei

<sup>1115</sup> Lettera di Francesco Stiparoli a Rosalba Carriera, Milano, 18 settembre 1715 (in *ivi*, pp. 296-297, lettera 249).

<sup>1116</sup> Cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 13880, cc. 86r.-87v., Venezia, 29 settembre 1713 (protocolli del notaio Vincenzo Vincenti); cit. in Moretti, *Documenti e appunti*, p. 110 e n. 106.

<sup>1117</sup> Cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 12241, cc. 266r.-267v., Venezia, 19 febbraio 1716 m.v. (protocolli del notaio Giorgio Maria Stefani); cit. in Moretti, *Documenti e appunti*, p. 111 e n. 111.

<sup>1118</sup> Cfr. ASV, *Deputati ed aggiunti sopra l'esazione del denaro pubblico*, 'Presidenti alle vendite', b. 213, c. 29v., in Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 111. Si ricordi che, dal 1671 (anno del suo arrivo a Venezia) al 1681, Sebastiano Ricci aveva abitato nella parrocchia di sant'Angelo (cfr. *ivi*, p. 98). Tra il 14 marzo e il 10 giugno 1681, il pittore si era trasferito prima in Ca' Tron a San Stae (cfr. *ibidem*), poi nella contrada di san Geremia, sulla fundamenta di Cannaregio, vicino alla calle della Madonna (cfr. ASV, *Savi alle Decime*, 'Catastici san Geremia' 1711-1713, b. 429, n. 1035; cit. in Montecuccoli degli Erri, *Sebastiano Ricci e la sua famiglia*, cit., p. 107, n. 7). Il valore dell'abitazione alle Procuratie, dopo la morte di Ricci, crollò inspiegabilmente, ammontando a 2500 ducati. L'informazione si ricava da un verbale redatto dal pubblico perito Gasparo Montan in data 11 giugno 1734. Tale documento è inventariato in un codice, il cosiddetto *Libro Rizzi*, in parte manoscritto, in parte a stampa, appartenuto probabilmente all'incisore Giuliano Giampiccoli, pronipote di Sebastiano, e attualmente conservato in collezione privata (per il verbale: *Libro Rizzi*, n. 9, pp. 16-17). Il fascicolo 'Ricci' raccoglieva le carte riguardanti una causa legale tra la vedova Ricci e i nipoti di Sebastiano dopo la morte di questi (cfr. Montecuccoli degli Erri, *Sebastiano Ricci e la sua famiglia*, cit., pp. 125-126, 147).

<sup>1119</sup> Dopo la pace di Utrecht (1713), una nuova guerra era scoppiata nei Balcani, mettendo in pericolo i territori veneziani del Peloponneso, invasi dai turchi. Il trattato di Passarowitz (1718) aveva registrato le notevoli perdite della Repubblica sull'Egeo, segnando un'altra tappa della declinante fortuna politica e commerciale della Serenissima.

<sup>1120</sup> Cfr. ASV, *Deputati ed aggiunti sopra l'esazione del denaro pubblico*, 'Presidenti alle vendite', b. 213, c. 29v., in Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 111.

giudici del Forestier (doc. 19).<sup>1121</sup> Pare che, il 25 maggio successivo, Grandis fosse stato diffidato da Ricci con un atto civile di congedo (il «cognito»)<sup>1122</sup> a lasciare l'abitazione che continuava a occupare. Stando alla testimonianza dell'occupante, l'«evacuazione della Casa» sarebbe dovuta avvenire entro la fine di agosto. In forza di tali presunti accordi, Grandis si era opposto legalmente all'intimazione di Ricci tramite un «controcognito», «per il solo, e semplice effetto, che non possa con inconvenienza et ingiustitia esser espulso sino l'ultimo del Mese di Agosto».<sup>1123</sup>

Insediatosi finalmente nel loro prestigioso appartamento, Sebastiano e Marco Ricci avevano fatto ritorno, nel 1718, nel loro borgo natale, per eseguire un ciclo decorativo nella villa Belvedere, residenza estiva di Giovanni Francesco Bembo, vescovo di Belluno.<sup>1124</sup> Nel frattempo, il Ricci *junior* era stato contattato dal nuovo impresario del sant'Angelo per un incarico di scenografo.<sup>1125</sup> La partecipazione del nipote alla stagione teatrale doveva aver solleticato l'interesse di Sebastiano, legato a quel teatro per ovvie ragioni. Non si conoscono, nel dettaglio, le fasi del suo nuovo avvicinamento al teatro in corte dell'Albero. In base a un documento d'archivio rinvenuto anni fa, si viene a sapere che Sebastiano fu l'impresario di quella stagione.<sup>1126</sup> Come mostrano alcune carte inedite, le cose furono più complesse di quanto creduto finora.

---

<sup>1121</sup> ASV, *Giudici del Forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 79, fasc. 29, n. 117, Venezia, 18 giugno 1717 (documento inedito).

<sup>1122</sup> Boerio, *Dizionario*, cit., p. 177.

<sup>1123</sup> ASV, *Giudici del Forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 79, fasc. 29, c. 117r., Venezia, 18 giugno 1717.

<sup>1124</sup> Sui lavori ricceschi a villa Belvedere cfr. Daniels, *Sebastiano Ricci*, cit., p. XV; Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., pp. 151-153; Giovanna Galasso, *Gli affreschi della villa Belvedere*, in *Sebastiano Ricci tra le sue Dolomiti*, cit., pp. 45-49; Enrico Lucchese, *Belluno. Villa vescovile detta 'di Belvedere'*, in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento*, a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 105-109, scheda 18. Gli affreschi a marmorino eseguiti dai due Ricci sono perduti, essendo stati distrutti, nel 1883, dal nuovo proprietario, suggestionato dalla leggenda che voleva la casa infestata dai fantasmi. Del ciclo figurativo è pervenuto un solo frammento con la *Testa della Samaritana* (Belluno, Museo Civico, inv. MCBL 584). Sono sopravvissuti, inoltre, tre disegni preparatori per il *Naufragio del Faraone*, il *Mosè* e la *Samaritana al pozzo*, conservati alle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Un acquerello del bellunese Osvaldo Monti (1819-1904), eseguito probabilmente nel 1883, riproduce due pareti della sala con il ciclo decorativo (cfr. Alessandro Da Borso, *Marco Ricci. Notizie sulla sua vita e sul modo come morì*, in «Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore», 1, 1929, 6, p. 66; Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 152).

<sup>1125</sup> Pare che, per aver realizzato le scenografie dell'*Amor di figlia*, prima opera della stagione 1718-1719, Marco Ricci avesse ottenuto un palco al sant'Angelo. L'informazione risulterebbe da studi inediti di Gastone Vio (cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 342 e n. 309).

<sup>1126</sup> Cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 12249, c. 251r. (antica numerazione), Venezia, 24 febbraio 1718 m.v. (protocolli del notaio Giorgio Maria Stefani); cit. in Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 111.

Secondo gli accordi iniziali, il ‘conduttore’ del sant’Angelo per l’anno teatrale 1718-1719 non doveva essere Ricci, ma Antonio Moretti detto Modotto.<sup>1127</sup> È la prima volta che tale impresario si affaccia alla ribalta della storia. Fino a questo momento, Moretti era nient’altro che un nome, anzi un soprannome – Modotto, appunto – annotato a mano su una copia della prima edizione del *Teatro alla moda*, rinvenuta anni fa da Gian Francesco Malipiero.<sup>1128</sup> Qui un anonimo postillatore coevo aveva sciolto i nomi dei personaggi criptati negli anagrammi del frontespizio del libello marcelliano, tra i quali:

Il signor Modotto una volta Padron di Peate voga a due remi fuor del costume. Questo è Impresario in Sant’Angelo e gettato il feraiolo favorisce il Signor Orsatto conducendolo a casa con le provvigioni sudette.<sup>1129</sup>

Un medaglione letterario trascinato dalla critica fino ad oggi. Grazie al ritrovamento di nuovi documenti d’archivio, quel nomignolo, abbinato alla figura di uno snello vogatore a poppa della peota nel frontespizio del *Teatro alla moda*, acquista ben altra consistenza (fig. 29). Se ne apprende il nome di battesimo e il cognome reali, Antonio Moretti, fatti seguire dal soprannome sempre specificato – perché come tale, evidentemente, egli era conosciuto ai più.<sup>1130</sup> Si viene a sapere che il padre si chiamava Bernardo.<sup>1131</sup> Si hanno le prove che egli fu ‘conduttore’ del sant’Angelo nella stagione 1720-1721 (quella irrisa sulla copertina del *pamphlet* marcelliano).<sup>1132</sup>

Quanto all’anno di nostro interesse, una serie di carte notarili e giudiziarie attesta che, entro la fine di aprile 1718, Modotto aveva sottoscritto con i compatroni il contratto di locazione per prendere in gestione il sant’Angelo.<sup>1133</sup> Nei teatri della Serenissima, era norma per ogni impresario (o chi per lui) nominare un proprio

<sup>1127</sup> Cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 12249, c. 175r.-v. (antica numerazione), Venezia, 16 dicembre 1718 (protocolli del notaio Giorgio Maria Stefani); il documento è inedito.

<sup>1128</sup> Cfr. Malipiero, *Un frontespizio enigmatico*, cit., pp. 16-19; cfr. inoltre la n. 654.

<sup>1129</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>1130</sup> Cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 12249, c. 175r.-v., Venezia, 16 dicembre 1718 (protocolli del notaio Giorgio Maria Stefani).

<sup>1131</sup> Cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 12251, c. 356r., Venezia, 24 febbraio 1720 *m.v.* (protocolli del notaio Giorgio Maria Stefani); il documento è inedito.

<sup>1132</sup> Cfr. *ibidem*; e cfr. ASV, *Giudici del Forestier*, ‘Sentenze’, b. 135, c. 17r., Venezia, 9 maggio 1721 (il documento è inedito). Fino a questo momento, la critica ha trascurato la preziosa indicazione fornita dal postillatore settecentesco sull’impresariato di Modotto nella stagione presa di mira nel frontespizio del libello marcelliano.

<sup>1133</sup> Vedi più avanti n. 1193.

agente (il cosiddetto ‘procuratore’) per riscuotere gli affitti stagionali dei palchi.<sup>1134</sup> A questo incarico veniva arrogato il diritto di muovere azione legale in caso di morosità e renitenza ai pagamenti. Non sappiamo se Modotto conoscesse già Sebastiano Ricci, o se quest’ultimo gli fosse stato presentato dal nipote scenografo, o da qualcuno dei nobili proprietari del teatro. Fatto sta che, con un inedito atto legale del 16 dicembre 1718, ratificato dal notaio Giorgio Maria Stefani, l’impresario nominava suo ‘procuratore’ il pittore bellunese (doc. 20, fig. 28.a-b):

Il Sig[nor] Antonio Modotto, spontaneamente costituisce suo Proc[urato]r irrevocabile, il Sig[no]r Sebastian Rizzi Pittor in questa città benche absente etc. à poter à nome suo riscuotter, ricevere, e conseguir da tutti, e cadauni Affittuali de Palchi del Teatro di S. Angelo l’affitto d’ogni, e cadaun Palco, che s’attrova Affittato in detto Teatro per l’opera del presente Autuno e venturo Carnevale 1718 m[or]le v[enet]o che saranno maturati li primi giorni della Quadragesima prossima; e tutto quello, e quanto riscuotterà di esso Affitto trattarsi nelle di lui mani d[ett]o Sig[no]r Sebastian Rizzi per spese per occasione di d[ett]a opera da lui fatte; essercitando perciò qualunque essecutione con chi fossero renitenti per la consecutione di essi Affitti, nella forma e modo, et in tutto, e per tutto, come far potrebbe d[ett]o Sig[nor] Modotto costituente, se presente fosse, et in suo luoco sostituire unò, ò più Procuratori con simile overo limitate autorità, et quelli revocare; et generalmente etc. promettendo etc. sott’obbligatione etc. rogano etc.<sup>1135</sup>

In questo ruolo iniziava l’avventura di Sebastiano Ricci al sant’Angelo nella stagione 1718-1719. L’incarico di procuratore fu solo temporaneo. Ben presto, il pittore diventava impresario del teatro, come conferma un documento del 24 febbraio 1719, già citato.<sup>1136</sup> Non è improbabile che si fosse verificata la situazione fotocopia dell’anno 1705-1706. Per qualche ragione, Modotto (come a suo tempo Orsatto) aveva rinunciato al proprio mandato; quindi aveva fatto un atto di cessione a favore del suo sostituto Ricci. Sappiamo, dal contratto Denzio (1714), che in caso di difficoltà l’incarico di ‘conduttore’ era cedibile a terzi, previo il consenso dei compatroni:

<sup>1134</sup> Quella del procuratore incaricato di riscuotere gli affitti dei palchi era una figura codificata del sistema teatrale veneziano (cfr. Giazotto, *La guerra dei palchi [I]*, cit., p. 286; Glixon-Glixon, *Inventing the Business of Opera*, cit., pp. 30-33). Pare che, negli anni Settanta del Seicento, certi procuratori non fossero retribuiti direttamente dall’impresario o dai proprietari dei teatri, ma contassero sulle mance degli affittuari dei palchi (cfr. Glixon-Glixon, *Inventing the Business of Opera*, cit., pp. 30-31).

<sup>1135</sup> ASV, *Notarile. Atti*, b. 12249, c. 175r.-v. (antica numerazione), Venezia, 16 dicembre 1718 (protocolli del notaio Giorgio Maria Stefani); il documento è inedito.

<sup>1136</sup> Cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 12249, c. 251r. (antica numerazione), Venezia, 24 febbraio 1718 m.v. (protocolli del notaio Giorgio Maria Stefani); cit. in Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 111.

non possa sotto qual si sia pretesto sublocar ad altri il Teatro stesso senza il previo assenso, e permissione in scritto de detti N[obili] H[omini] Comp[ad]roni.<sup>1137</sup>

Ricci si trovava così al timone di un'impresa già avviata, con alle spalle la stagione di autunno, pronto ad affrontare il periodo teatrale più delicato: quello di carnevale.<sup>1138</sup> Il corso delle recite ebbe inizio il 27 dicembre 1718, con la prima dell'opera *Amalásunta*, su musica di Fortunato Chelleri<sup>1139</sup> e libretto attribuito a Giacomo Gabrieli,<sup>1140</sup> e si concluse il 16 febbraio (con la ricorrenza del giovedì grasso),<sup>1141</sup> nel segno dell'ultima *performance* de *Il pentimento generoso*, su intonazione di Andrea Stefano Fiorè, poesia di Domenico Lalli.<sup>1142</sup>

Una volta terminata la stagione, Sebastiano avviò un giro di vite per riscuotere gli affitti dei palchi in arretrato.<sup>1143</sup> Per tale mansione, il pittore delegava il veterano

<sup>1137</sup> Cfr. ASV, *Inquisitori di Stato*, b. 914, fasc. 'Case di gioco e teatri', sottofasc. 'S. Angelo', c. 1v., Venezia, 11 dicembre 1714 (in Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 45).

<sup>1138</sup> «Nell'opera di autunno, gli spettatori erano inevitabilmente meno che in carnevale, dato che il numero dei visitatori a Venezia cresceva esponenzialmente dopo il natale. Un'opera d'autunno era una sorta di banco di prova per testare il nuovo cast messo insieme per la stagione ed era spesso trascurata dai teatri lagunari» (Talbot, *Tomaso Albinoni*, cit., p. 199; mia la traduzione).

<sup>1139</sup> Era quest'ultimo il compositore della sfortunata *Penelope la casta*, opera più volte menzionata nel corso di questa trattazione in quanto bersaglio di una satira *ad hoc* (rinvio alla n. 626). Evidentemente, Chelleri doveva essere ben accreditato a Venezia, se il clamoroso fiasco di quell'opera fu accantonato, nell'incessante incedere delle stagioni liriche lagunari.

<sup>1140</sup> Il libretto di *Amalásunta* (Venezia, Rossetti, 1719, 60 pp.) è stato consultato nella copia conservata presso la biblioteca Marucelliana di Firenze (*Melodrammi*, 2311.17). Per una scheda dell'opera cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., pp. 343-344. Il titolo originale dell'opera era *Amalásunta, regina de' goti*. È documentato che la produzione di questo dramma per musica era prevista per l'inverno del 1716 al sant'Angelo. Sappiamo che la partitura fu ultimata entro il 2 dicembre 1715. Tuttavia, una disputa tra il compositore Fortunato Chelleri e l'impresario Stefano Lodovici ne sospese la messa in produzione, rinviandola di due anni (cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 344 e n. 317). Nella stagione ricciosa, all'opera furono abbinati gli intermezzi *Serpilla e Bacocco* e *Madama Dulcinea e il Cuoco*, interpretati dalla famosa coppia di buffi Antonio Ristorini e Rosa Ongarelli (cfr. Taddeo Wiel, *I teatri musicali veneziani del Settecento. Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia [1701-1800]*, Venezia, Visentini, 1897 [rist. anast. Bologna, Forni, 1978], p. 55; Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 343 e n. 319; su *Serpilla e Bacocco* cfr. Giuseppe Maria Orlandini, *Serpilla e Bacocco, ovvero Il marito giocatore e la moglie bacchettona*, tre intermezzi di Antonio Salvi; ed. critica a cura di Giuseppe Giusta e Amos Mattio, Bologna, Orpheus, 2003).

<sup>1141</sup> Cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 655.

<sup>1142</sup> Il libretto de *Il pentimento generoso* (Venezia, Rossetti, 1719, 60 pp.) è stato consultato nella copia conservata presso la biblioteca Marucelliana di Firenze (*Melodrammi*, 2259.11). Per una scheda dell'opera cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 346.

<sup>1143</sup> Come già ricordato, il tempo massimo previsto per il pagamento degli affitti era il carnevale. Di qui la nomina di molti procuratori al termine della stagione teatrale. Per far fronte alla recalcitranza degli affittuari, i procuratori procedevano, in prima battuta, a inoltrare avvisi di sollecito; in seguito, ricorrevano a scritture estragiudiziali, registrate negli atti dei notai. Infine, passavano agli ultimatum: se l'affitto non fosse stato corrisposto entro un certo termine, il palco sarebbe stato sciolto dai vincoli e messo a disposizione di altri aspiranti affittuari (cfr. Glixon-Glixon, *Inventing the Business of Opera*, cit., p. 32).

Domenico Viola, con un atto notarile del 24 febbraio 1718, rogato dallo stesso Stefani (doc. 21):

Il Sig[no]r Sebastian Rizzi Pittor in questa Città, facendo come Conduttore, sive Patrone del Teatro di S. Angelo, spontaneam[en]te costituisce suo Proc[urato]re, e Commesso legitimo il Sig[no]r Domenico Viola Agente delli N.N.H.H. Tron benché absente etc. à poter à nome suo riscuotter, ricever, e conseguir da tutti, e cadauni Affittuali de Palchi di d[ett]o Teatro di S. Angelo tutti li Affitti corsi, e maturati, facendo di quanto riscuotterà le debite ricevute e cautioni; et in caso di renitenza al pagamento giudiciariamente astringer, facendo perciò qualunque comparsa, essecutione, et Atti che ricercasse il bisogno; et generalmente etc. promettendo etc. sott'obbligat[i]on]e etc.<sup>1144</sup>

Come si evince dal documento, Domenico Viola *quondam* Tonin era l'«Agente delli N.N.H.H. Tron». Il suo nome circolava da anni nell'ambiente teatrale della Serenissima. Uomo di fiducia dei proprietari del san Cassiano almeno dal 1696,<sup>1145</sup> Viola collaborò, in più occasioni, anche con il sant'Angelo, a riprova dei cordiali rapporti che intercorrevano tra le due sale veneziane.<sup>1146</sup> Egli fu cassiere del teatro nel 1716-1717, sotto Pietro Ramponi,<sup>1147</sup> non altri che il disgraziato impresario passato agli onori della satira per via del fiasco inaudito di *Penelope la casta*. In una strofa di quel poema burlesco, si legge:

Il soprano turrinese  
ha Domenico Viola  
in cui spera al fin del mese  
che sia uomo di parola.<sup>1148</sup>

Come vedremo, Viola fu cassiere del teatro anche nella stagione riccesa: a lui i professionisti dello spettacolo si rivolgevano per ottenere la sospirata paga (al pari

<sup>1144</sup> ASV, *Notarile. Atti*, b. 12249, c. 251r. (antica numerazione), Venezia, 24 febbraio 1718 *m.v.* (protocolli del notaio Giorgio Maria Stefani); cit. in Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 111. Sgombrando il campo da possibili fraintendimenti (cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 57, n. 218), precisiamo che la formula «benché absente», nel gergo notarile del tempo, stava a indicare che il soggetto interessato (in questo caso Viola) non era presente al momento della rogazione dell'atto ma dava il suo assenso.

<sup>1145</sup> Cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 1742, c. 115v., Venezia, [1696] (protocolli del notaio Pietro Paolo Bonis; il documento è inedito).

<sup>1146</sup> Su Domenico Viola cfr. Vio, *Una satira*, cit., p. 110.

<sup>1147</sup> Cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 1808, Venezia, 8 ottobre 1716 (minute del notaio Pietro Paolo Bonis), cit. in Vio, *Una satira*, cit., p. 110 (manca il riferimento al n. di carta).

<sup>1148</sup> Venezia, biblioteca del Museo Correr, *Codice Cicogna*, 1178, [c. non specificata], trascritto in Vio, *Una satira*, cit., p. 104.

della *star* torinese della satira).<sup>1149</sup> Più che uomo di riferimento di Ricci, Viola era, dunque, un fedelissimo dei Marcello, dei Capello e degli altri compatroni del teatro. Da costoro fu probabilmente caldeggiato il suo nome presso Ricci per l'ingrata incombenza di 'estorcere' gli affitti dalle tasche dei ritardari. Inseguire i palchettisti insolventi non era compito facile, né esente da rischi: è documentato che, nel gennaio del 1662, un certo Stefano Galinazza, agente al san Luca, fu pugnalato vicino casa da alcuni uomini mascherati.<sup>1150</sup> E potremmo citare altri esempi.<sup>1151</sup> Ci voleva, quindi, una certa tempra per far da procuratore, e Viola doveva averne, al pari di altri colleghi patentati. Si guardi, ad esempio, alla faccia 'da sgherro' di Piero Franzifava in una caricatura del solito Zanetti (fig. 30).<sup>1152</sup> Franzifava era colui che affittava «li palchi e scagni nel Teatro di opera che si fa in S. Moise»:<sup>1153</sup> il minaccioso cipiglio del ritratto zanettiano, certamente identificabile con il solerte agente di Almorò Giustinian,<sup>1154</sup> riporta all'attenzione della critica un personaggio altrimenti condannato al dimenticatoio, destinato tutt'al più a venire a galla in qualche registro di cassa o nel contesto di qualche carta giudiziaria.

La prova che Domenico Viola avesse effettivamente agito per conto di Sebastiano Ricci nella riscossione degli affitti stagionali dei palchi ci viene da un altro documento inedito del 4 aprile 1719 (doc. 24):

Contadi a Dom[eni]co Viola Proc[urato]re di Sebastian Rizzi per affitto del Palco pepian n. 26 nel Teatro di Sant'Angelo per il Carnevale pass[a]to [...].<sup>1155</sup>

L'estratto è desunto da uno dei capitoli delle 'spese diverse straordinarie' annotate nei registri di cassa del nobiluomo Girolamo Ascanio Giustinian.<sup>1156</sup> Tali

<sup>1149</sup> Si veda quanto scritto più avanti alle pp. 209-210.

<sup>1150</sup> Cfr. ASF, *Mediceo del Principato*, f. 3029, c. 1556, Venezia, 28 gennaio 1662, cit. in Glixon-Glixon, *Inventing the Business of Opera*, cit., p. 33 e n. 68.

<sup>1151</sup> Cfr. *ivi*, p. 33 e n. 69.

<sup>1152</sup> Vfc, *Album Zanetti*, f. 39, inv. 36615 (cfr. *Caricature di Anton Maria Zanetti*, cit., p. 81, scheda 215). Sulla caricatura si legge la scritta autografa di Zanetti: «Franzivafa». L'identificazione del disegno con l'agente Piero Franzifava è inedita: la galleria delle caricature zanettiane si arricchisce di un altro peculiare professionista orbitante nel sistema dei teatri veneziani. Le idee chiare e i modi spicci trapelanti dal ritratto caratterizzano ironicamente il gustoso profilo di questo procuratore.

<sup>1153</sup> ASV, *Capi del Consiglio di Dieci*, 'Notatorio', 'Filze', f. 44, fasc. a. 1728, c. n. n., 11 febbraio 1728 m.v. (il documento è inedito).

<sup>1154</sup> Piero Franzifava era l'agente di Almorò Giustinian e della sua famiglia, allora proprietari del teatro di san Moisè. Si riveda la n. 1099.

<sup>1155</sup> ASV, *Ospedali e luoghi pii*, 'Registri', b. 1002, c. 232b, alla data.

registri sono parzialmente noti agli studi specialistici.<sup>1157</sup> Il merito della loro scoperta si deve a Gastone Vio, il quale, in un articolo di qualche decennio fa, segnalava l'esistenza dei registri contabili (e corrispettivi giornali di cassa) appartenuti ai Giustinian del ramo Calle delle Acque, conservati nel fondo degli *Ospedali e luoghi Pii* all'Archivio di stato di Venezia.<sup>1158</sup> Una collocazione archivistica a dir poco curiosa, così spiegata: l'estinzione del ramo della famiglia con la morte di due discendenti femmine aveva legittimato alla successione dell'eredità l'ospedale degli Incurabili e quello della Pietà, secondo le disposizioni testamentarie dell'ultimo rampollo di quella casata.<sup>1159</sup>

I registri in questione, compilati da Giovanni Andrea Cornello, segretario amministrativo di Girolamo Ascanio, sono una fonte preziosa per la storia dei teatri veneziani a quest'altezza cronologica. Vi si trovano annotati, tra le spese sostenute dal nobiluomo, anche pagamenti relativi a maschere e bollettini teatrali,<sup>1160</sup> nonché le somme versate per l'affitto dei palchi acquisiti dai Giustinian per via ereditaria o noleggiati per la stagione. Ne emergono informazioni preziose riguardanti non solo i costi dei palchi (e dei bollettini), ma i nomi dei destinatari dei pagamenti. Se, in quest'ultimo caso, sono ripetitivi i dati rispetto ai teatri canonici, dove si sa più o meno chi riscuoteva gli affitti (Domenico Viola è confermato uomo di fiducia dei Tron, mentre Pietro Balbi e il conte Antonio Frigimelica sono i rispettivi incaricati per il san Moisè e il san Samuele), più interessante è la prospettiva sul sant'Angelo.

---

<sup>1156</sup> Patrizio veneziano, amante delle lettere, dilettante di violino, Girolamo Ascanio Giustinian (1697-1749) studiò musica con Giuseppe Tartini (il compositore di Pirano d'Istria dedicò al Giustinian le sue sonate Op. I, pubblicate nel 1734). Il nobiluomo e letterato passò alla storia soprattutto per la sua collaborazione all'*Estro armonico-poetico* di Benedetto Marcello (1724-1726): sua la parafrasi in italiano dei primi cinquanta salmi musicati dal musicista veneziano. Lo stesso Giustinian fu anche dedicatario di *Cassandra*, cantata composta dallo stesso Marcello su testo poetico di Antonio Conti (sul Giustinian cfr. in partic. Gastone Vio, *Note biografiche su Girolamo Ascanio Giustinian*, in *Benedetto Marcello: la sua opera e il suo tempo*, cit., pp. 61-74; Talbot, *Compendium*, cit., p. 90, *sub voce*).

<sup>1157</sup> Cfr. per tutti Talbot, *The Vivaldi Compendium*, cit., pp. 89-90, *sub voce* 'Giustiniani, Girolamo Ascanio'. Per la verità, molti studi di settore ignorano l'esistenza di questa preziosa fonte, o perlomeno non la tengono in debito conto.

<sup>1158</sup> Cfr. Vio, *Note biografiche*, cit.

<sup>1159</sup> Cfr. ASV, *Notarile. Testamenti*, b. 233, cedole 116 e 117, Venezia, alle date rispettivamente 9 agosto e 28 settembre 1790 (testamenti del notaio Giovanni Battista Capellis); cit. in Vio, *Note su Giustinian*, cit., pp. 72, n. 60 e 73-74.

<sup>1160</sup> In data 14 ottobre 1727, ossia prima dell'inizio della stagione, Giustinian acquistava dall'allora impresario del sant'Angelo Gerolamo Gentillini un pacchetto di 52 biglietti «per tutte le sere» (ASV, *Ospedali e luoghi pii*, 'Registri', b. 1004, c. 240a, *sub data*). Il che indurrebbe a pensare che il numero totale delle recite fosse solitamente fissato in anticipo (cfr. Talbot, *Albinoni*, cit., p. 197). Vd. più avanti p. 205.

Scorrendo i registri, è infatti possibile ricomporre la sequenza di chi, di volta in volta, ebbe il compito di prendere dalle mani del Giustinian (o chi per lui) la somma dovuta per il palco numero ventisei, a pepiano, posseduto da quella nobile famiglia nel famoso teatro in corte dell'Albero. Come risulta dalle carte esaminate, certe stagioni a batter cassa erano i compatroni (il che non è forse meno significativo), certe altre, nei casi per noi più fortunati, gli impresari o i loro procuratori. Una documentazione ricca, che può aiutare a sciogliere alcuni nodi sull'ingarbugliato *turnover* di impresari al sant'Angelo.

L'indagine ha già dato i suoi frutti per gli unici due registri finora conosciuti e studiati,<sup>1161</sup> corrispondenti alle buste 1004 e 1011 del citato fondo archivistico, e relativi alle voci in uscita di quasi un ventennio, dal 1722 al 1740. Il recupero di una terza busta (la numero 1002)<sup>1162</sup> consente di allargare lo spettro d'inchiesta agli anni cruciali 1716-1721, nei quali si colloca, appunto, il nostro documento.

Dall'estratto citato si apprende che la somma versata dal Giustinian per un mezzo palco a pepiano era di dieci ducati.<sup>1163</sup> Il nobiluomo (amico di Benedetto Marcello)<sup>1164</sup> adempì al suo dovere soltanto il 4 aprile, a stagione ampiamente scaduta. Ricci e Viola potevano comunque stimarsi fortunati: l'anno successivo, quando era impresario il dottor Francesco Rossi, il Giustinian versò il denaro soltanto il 21 agosto, direttamente presso il tribunale del Forestier (presumibilmente per l'insorgenza di beghe legali).<sup>1165</sup> Del resto, si è visto, i ritardi negli affitti dei palchi erano diffusi tra i nobili veneziani. I registri di cassa dei Giustinian non fanno che confermare questo spiacevole fenomeno di costume.

---

<sup>1161</sup> Cfr. Talbot, *Tomaso Albinoni*, cit., p. 195 e n. 8.; Id., *The Vivaldi Compendium*, cit., pp. 89-90, *sub voce* 'Giustiniani, Girolamo Ascanio'.

<sup>1162</sup> Per la verità la busta era segnalata, sia pure di sfuggita, nel già menzionato articolo di Vio (cfr. *Note biografiche*, cit., p. 62, n. 4).

<sup>1163</sup> Del resto, si è detto che un palco intero in quell'ordine valeva venti ducati (rivedi p. 137).

<sup>1164</sup> «I legami tra Benedetto Marcello e Girolamo Ascanio Giustinian andavano ben al di là del piano di collaborazione nelle note composizioni musicali. La loro amicizia li portava su un piano di fiducia scambievole oltre gli interessi musicali e letterari, come si può rilevare dalla registrazione di un prestito che il Giustinian fece al Marcello, senza alcun aggravio di interessi [...]» (Vio, *Note biografiche*, cit., p. 69).

<sup>1165</sup> Cfr. ASV, *Ospedali e luoghi pii*, 'Registri', b. 1002, c. 295a, 21 agosto 1720 (documento inedito).

## 2. *In causa contro i Madonis*

La stagione teatrale 1718-1719, al sant'Angelo, si concluse apparentemente senza intoppi, fatte salve le immancabili magagne di *routine*. L'unico impedimento alla regolare messa in scena delle recite fu, per quanto ne sappiamo, il grave terremoto incorso il 14 gennaio 1719, di cui si dava conto, tre giorni dopo, nella corrispondenza del «Bologna»:

Verso le 3 ore e mezza di sabato sera si sentì [...] una terribil scossa di terremoto, che durò lo spazio d'un Credo [...] e più d'ogni altro luogo si sentì alli teatri dell'opere, e comedie, da quali fuggirono le persone, li comici bassarono subito il telone [...].<sup>1166</sup>

Nel carnevale di quell'anno, le opere allestite nel teatro in corte dell'Albero furono puntualmente annunciate dagli «Avvisi» di Venezia.<sup>1167</sup> In questi bollettini manoscritti di impronta propagandistica, redatti ogni sabato<sup>1168</sup> e depositati presso la Cancelleria degli Inquisitori di Stato,<sup>1169</sup> ricorrevano frequentemente notizie sui teatri e sugli spettacoli della Serenissima. Nei loro resoconti, gli estensori<sup>1170</sup> si limitavano

<sup>1166</sup> Il «Bologna», archetipo del *Diario ordinario* di Roma, era un notiziario a stampa, uscito dai torchi felsinei fin dal 1645 e poi edito, con continuità, dal 1678 al 1796 (le copie sono conservate presso l'Archiginnasio di Bologna; cfr. Selfridge-Field, *Song and Season*, cit., p. 318 e n. 33). L'estratto qui proposto è trascritto in Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 344, n. 322. Analogo resoconto sull'evento sismico si legge nei dispacci del nunzio pontificio a Venezia (cfr. BAV, Archivio Segreto, *Nunziatura di Venezia*, n. 169, c. 23, Venezia, 14 gennaio 1719).

<sup>1167</sup> Gran parte delle copie degli «Avvisi» di Venezia è conservata presso la biblioteca del Museo Correr (*Codice Cicogna*, n. 1995) e alla biblioteca Marciana di Venezia (Cod. It. VI-74 [= 5837]). All'epoca, i foglietti con le notizie erano esposti nelle farmacie, nelle distillerie, nei negozi di barbieri e (a partire dal 1720 ca.) nelle botteghe di caffè, dove ci si riuniva per discutere le notizie del giorno (cfr. Selfridge-Field, *Song and Season*, cit., pp. 312-314).

<sup>1168</sup> Si sa che i dispacci partivano ogni sabato da Rialto, su una chiatta, dopo le due ore venete (ossia dopo il tramonto). I bollettini erano distribuiti in terraferma per mezzo di una serie di corrieri. Viste le incombenti difficoltà sui tragitti comunicazionali, la sopravvivenza degli «Avvisi» risulta per lo più irregolare e lacunosa (cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 41).

<sup>1169</sup> Poiché necessitavano dell'approvazione degli Inquisitori di stato, gli «Avvisi» sono conservati all'ASV nel fondo dedicato a questa speciale magistratura. Gli Inquisitori, istituiti nel 1539, erano tre: due membri erano scelti nei ranghi del Consiglio dei Dieci (i cosiddetti 'neri') mentre un componente veniva dal corpo dei consiglieri personali del doge (il 'rosso'). Tale magistratura si occupava, tra le altre cose, della difesa dell'ordine pubblico, ed ebbe perciò voce in capitolo anche in materia di spettacoli (cfr. Giovanni Comisso, *Agenti segreti veneziani nel Settecento [1705-1797]*, Milano, Bompiani, 1941, pp. 5-13; Selfridge-Field, *Pallade Veneta*, cit., p. 24; Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. II, p. 24).

<sup>1170</sup> I resoconti più citati erano quelli di Pietro Donado. Quest'ultimo, attivo dal 1689 al 1746 circa, teneva un'agenzia *ah hoc* davanti alla chiesa di san Moisè. Tra gli estensori accreditati, quelli più prolifici furono senza dubbio Giovanni Battista Feriozzi (attivo negli anni Dieci), Francesco Alvisi (tra gli anni Dieci e Venti del Settecento), Girolamo Alvisi (negli anni Trenta) e Carlo Origoni Perabò (tra gli anni Dieci agli anni Cinquanta); cfr. Selfridge-Field, *Song and Season*, cit., p. 314.

a registrare la messa in scena delle produzioni di riferimento, aggiungendo, qualche volta, rilevanti dettagli di contorno (per lo più notifiche di imprevisti o incidenti), oppure lapidari giudizi di merito, meccanicamente composti su di un vocabolario codificato.<sup>1171</sup>

Con queste parole, il 31 dicembre 1718 il corrispondente da Venezia metteva a verbale l'inizio della stagione di carnevale:

e nella stessa sera [santo Stefano] si riaprirono tutti li ridotti, e Teatri delle Comedie et opere, et in quello à S. Gio: Grisostomo andò in scena il nuovo Drama intitolato Il Lamano, e nella sera seguente andò pure in scena all'altro à S. Angelo l'Amalasunta [...].<sup>1172</sup>

Il medesimo estensore, in data 4 febbraio 1719, annunciava la prima del *Pentimento generoso*:

Intanto arrivano del continuo Cav[alie]ri Forastieri dà tutte le parti per godere dello stesso [carnevale] essendo ultimam[en]te nel Teatro di S. Gio. Grisostomo andato in Scena il 3° Drama intitolato l'Ifigenia in Tauride, e q[ue]sta sera in q[ue]llo di S. Angelo vi anderà il 3°: Drama intitolato il Portamento [sic!] Generoso, ò sia il Tiranno raveduto.<sup>1173</sup>

per poi registrare, la settimana successiva, l'incontestabile successo di pubblico riscosso dall'opera firmata da Domenico Lalli (poesia) e Andrea Stefano Fiore (musica):

Sabb[a]to sera d[e]lla passata andò in scena nel Teatro à Sant'Angelo il terzo Dramma intitolato Il Pentimento Generoso, che hà un straordinario concorso.<sup>1174</sup>

Parole che lasciano supporre il buon esito della stagione portata a termine da Sebastiano Ricci. Si apprende, ad esempio, da carte inedite, che le recite quell'anno furono in tutto sessantacinque:<sup>1175</sup> numeri da record, visto che, per fare un solo confronto, la brillante stagione del 1729-1730 al san Giovanni Grisostomo, lanciata

<sup>1171</sup> Cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 72. Questa forma ancora acerba di critica non era propria solo degli «Avvisi», ma era comune a tutti i resoconti di spettacolo coevi, a Venezia e in altre parti della penisola (cfr. Bianconi-Walker, *Production, Consumption*, cit., p. 213).

<sup>1172</sup> ASV, *Inquisitori di Stato*, b. 707, fasc. a. 1718, c. n. n., Venezia, 31 dicembre 1718.

<sup>1173</sup> ASV, *Inquisitori di Stato*, b. 707, fasc. a. 1718, c. n. n., Venezia, 4 febbraio 1718 *m.v.*

<sup>1174</sup> ASV, *Inquisitori di Stato*, b. 707, fasc. a. 1718, c. n. n., Venezia, 11 febbraio 1718 *m.v.*

<sup>1175</sup> Cfr. ASV, *Giudici del Forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 79, fasc. 31, n. 22, Venezia, 21 marzo 1719.

nel nome di Farinelli, totalizzò appena cinquanta *performances*.<sup>1176</sup> D'altronde, si tenga conto che, in quel 1718, l'autunno era partito presto, con il debutto dell'*Amor di figlia* di Lalli e Giovanni Porta il 29 ottobre.<sup>1177</sup> Il numero delle recite veniva probabilmente stabilito in anticipo:<sup>1178</sup> nei citati registri Giustinian, in data 14 ottobre 1728, è annotato il pagamento di un pacchetto di cinquantadue bollettini per l'imminente stagione teatrale al sant'Angelo<sup>1179</sup> (cinquanta dovevano essere in media le recite stagionali in Laguna). Cifre non esenti da variazioni: è stato accertato che la programmazione degli spettacoli era generalmente flessibile, in quanto teneva conto della risposta del pubblico.<sup>1180</sup> Se gli spettatori gradivano, si incrementavano le repliche, sia pure entro i termini del calendario stabilito.

Sotto la gestione riccesca, si recitò quasi ogni sera, con lautissimi incassi. Il buon andamento al botteghino di cui riferiscono gli «Avvisi», nonché le notevoli possibilità economiche del pittore a quest'altezza cronologica (ben altra era la sua situazione finanziaria nel 1705-1706), contribuirono ad agevolare il buon corso delle recite, limitando le solite polemiche e arginando incidenti di sorta. I verbali dei Capi del Consiglio dei Dieci, ad esempio, non registrano nessun disordine: una felice eccezione, dato che nelle stagioni passate (e in quella successiva) molteplici furono gli interventi e i provvedimenti presi da quell'organo direttivo a fronte dei gravi episodi verificatisi al sant'Angelo.<sup>1181</sup>

Tuttavia, non tutto andò liscio. Spulciando le carte dei giudici del Forestier, veniamo a sapere di un contenzioso, fino a oggi celato nelle filze dell'Archivio di

<sup>1176</sup> Cfr. Talbot, *Tomaso Albinoni*, cit., p. 197. L'opera da record *Orlando furioso* di Grazio Braccioli (poesia) e Giovanni Alberto Ristori (musica, con la revisione di Antonio Vivaldi), data per la prima volta al sant'Angelo il 26 dicembre 1714 (impresario lo stesso Vivaldi), totalizzò da sola quasi cinquanta repliche (cfr. Strohm, *The Operas of Antonio Vivaldi*, cit., p. 60).

<sup>1177</sup> Il libretto de *L'Amor di figlia* (Venezia, Rossetti, 1718, 60 pp.) è stato consultato nella copia conservata presso la biblioteca Marucelliana di Firenze (*Melodrammi*, 2310.12). Per una scheda dell'opera cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 342. Al san Giovanni Grisostomo, *l'Onorio* di Domenico Lalli-Giovanni Boldini (poesia) e Francesco Ciampi (musica) debuttò quasi un mese dopo, il 27 novembre 1729 (cfr. *ivi*, p. 410).

<sup>1178</sup> Cfr. Talbot, *Tomaso Albinoni*, cit., p. 197.

<sup>1179</sup> Cfr. ASV, *Ospedali e luoghi pii*, 'Registri', b. 1004, c. 240a, 14 ottobre 1727.

<sup>1180</sup> «Le opere con un buon riscontro di pubblico potevano andare in scena ogni giorno, mentre quelle con risultati alterni solo qualche volta alla settimana» (Selfridge-Field, *Song and Season*, cit., p. 105; mia la traduzione). Si sa, viceversa, che nel caso in cui un'opera fosse andata male, si poteva decidere di interromperla e di sostituirla il prima possibile con una produzione 'di scorta'.

<sup>1181</sup> L'intervento dei Capi al sant'Angelo si registra nelle stagioni 1716-1717 (cfr. ASV, *Capi dei Consiglio di Dieci*, 'Notatorio', 'Filze', f. 42, fasc. a. 1716, cc. n. n., alle date 31 dicembre 1716; 5, 12, 30 gennaio 1716 *m.v.*; 25 febbraio 1716 *m.v.*); 1717-1718 (cfr. *ivi*, fasc. a. 1717, cc. n. n., alle date 22 e 24 gennaio 1717 *m.v.*); 1719-1720 (cfr. *ivi*, fasc. 1719, c. n. n., alla data 30 gennaio 1719 *m.v.*).

stato di Venezia, che vide protagonisti il nuovo impresario al sant'Angelo Sebastiano Ricci e due membri della famiglia d'arte Madonis, i violinisti Giovan Battista e Lodovico (doc. 22, fig. 31). Documenti di sicuro interesse, non solo e non tanto per il merito della controversia, quanto soprattutto per le informazioni indirette sulla gestione della stagione teatrale ricca e, più in generale, sul sistema delle sale d'opera veneziane a questa altezza cronologica.

Dei Madonis, il nome più noto era senza dubbio quello di Luigi, violinista.<sup>1182</sup> Presunto allievo di Antonio Vivaldi, nel 1729 costui si stabilì a Parigi, al servizio dell'ambasciata di Venezia, e nel 1733, nel ruolo di violino di spalla, prese parte alla compagnia di Antonio Sacco alla volta di San Pietroburgo, presso la corte della zarina Anna Ivanovna.<sup>1183</sup>

Sugli altri membri della famiglia, la critica non ha ancora fatto chiarezza. Si sa che Luigi era fratellastro di Antonio Madonis,<sup>1184</sup> futuro impresario al sant'Angelo nella stagione 1724-1725.<sup>1185</sup> Sua e del fratello Giovan Battista la firma alla dedica del *Seleuco*, prima opera di carnevale di quell'anno.<sup>1186</sup> Dai documenti inediti relativi alla citata controversia, si ricava che Giovan Battista era padre di Lodovico, e che entrambi suonarono in quel teatro nell'autunno e carnevale del 1718-1719, sotto la gestione ricca.<sup>1187</sup> Non era la prima volta che Lodovico Madonis si esibiva nell'orchestra del sant'Angelo: in un verbale dei Capi del Consiglio dei Dieci del 25 febbraio 1717, si legge che egli «sona in detto Teatro il Violino Capo de

<sup>1182</sup> Cfr. Giacomo Fornari, *Madonis, Luigi*, in *DBI*, vol. LXVII (2007), pp. 164-166, anche on-line.

<sup>1183</sup> Cfr. *ivi*, p. 165.

<sup>1184</sup> Cfr. *ivi*, p. 164. In base ad alcuni verbali emessi dai Capi del Consiglio dei Dieci, si viene a sapere che lo stesso Antonio Madonis fu violinista al sant'Angelo nella stagione 1717-1718; cfr. ASV, *Capi del Consiglio di Dieci*, 'Notatorio', 'Filze', f. 42, fasc. a. 1717, c. n. n., Venezia, 22 gennaio 1717 m.v.

<sup>1185</sup> Si legge nei citati registri Giustiniani: «Conta di à Domenico Viola Procuratore di Domino Giovanni Carestini cessionario del S[igno]r Antonio Madonis Impresario del Teatro di S. Angelo per affitto del Palco Pepian n. 20» (ASV, *Ospedali e luoghi pii*, 'Registri', b. 1004, c. 181b, 24 febbraio 1724 m.v.). La notizia dell'impresariato di Antonio Madonis, data a suo tempo da Vio (cfr. *Note biografiche*, cit., p. 69), è stata trascurata dalla critica. Il nome del Madonis non compare nella più volte menzionata cronologia degli impresari al sant'Angelo nei *Teatri del Veneto*.

<sup>1186</sup> *Seleuco*, Venezia, Rossetti, 1725 (copia consultata: Mnb, *Racc. Dramm. Corniani Algarotti*, 1067). Dopo l'impresariato al sant'Angelo, i due fratelli violinisti furono legati alla *troupe* di Antonio Denzio, divisi tra il san Moisè e il teatro del conte boemo Fantišek Antonín von Sporčk a Kuks (Praga). È probabile che si riferisca a Antonio la seguente testimonianza inedita tratta dall'epistolario Zeno alla Laurenziana: «Diman l'altro partir di qui per Venezia il sig. Madonnis, sonatore di violino, amicissimo del sig. Filippo Recanati: che è stato qualche tempo in Praga per l'opere di quel Teatro» (lettera di Apostolo Zeno a Pier Caterino Zeno, Vienna, 31 agosto 1726, in *Lettere inedite del signor Apostolo Zeno*, cit., c. 238r., lettera 514: doc. inedito).

<sup>1187</sup> Cfr. ASV, *Giudici del Forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 79, fasc. 31, n. 97, Venezia, 22 maggio 1719.

Secondi». <sup>1188</sup> In quella stessa stagione 1716-1717 (guidata dall'impresario Pietro Ramponi), Lodovico non si limitò al ruolo di musicista, ma partecipò anche come 'carattadore', finanziando in proprio le produzioni operistiche. <sup>1189</sup>

I Madonis furono legati al sant'Angelo a doppio filo: in base alle tracce documentarie rinvenute, potremmo ipotizzare che la loro collaborazione in quel teatro fosse continuativa (non è forse un caso che Antonio ne divenne in seguito impresario). <sup>1190</sup> Purtroppo, si sa, i nomi dei «sonadori» <sup>1191</sup> non erano annotati nei libretti, né sono sopravvissuti registri di cassa o altri documenti che possano aiutare a ricostruire sistematicamente l'organico dei professionisti di quella sala d'opera. Solo grazie al menzionato contenzioso è possibile collegare il nome dei Madonis alla stagione di nostro interesse. Nella circostanza, Ricci aveva accusato Giovan Battista e il figlio Lodovico di aver preso dalle mani di Domenico Viola del denaro in eccesso rispetto all'onorario pattuito. Forse perché i due violinisti non avevano voluto sentire ragioni, il pittore aveva deciso di far ricorso alla giustizia. Il 21 marzo 1719, a più di un mese di distanza dalla conclusione delle recite, il bellunese presentava al tribunale del Forestier <sup>1192</sup> la sua «dimanda» contro Giovan Battista Madonis, redatta da Agostino Rosa, interveniente del teatro:

Con la sc[rittura]ra [del] 29 Aprile 1718 foste accordato, et v'obligaste Voi d[omino] Gio[van] Batt[ista] Madonis con d[omino] Antonio Moreti d[ett]o Modotto Impresario del Teatro di S. Angelo a suonare di Violino Voi et v[ost]ro figlio nelle opere in d[ett]o Teatro dell'autunno, e Carnevale prossimi passati in tutte le prove, e recite per l'esborso da farvici de ducati cento, e quaranta da lire 6:4 l'uno tra tutti due à lire quindici ogne recita in difalco sino al saldo dei sud[ett]i d[ucati] 140. Et essendo stato cesso et renoncato il sud[ett]o Teatro e condotto il med[esim]o dal sud[ett]o Moretti à mè Sebastian Ricci con tutti gl'obleghi, et accordi da lui fatti, v'hò anco ricevuti in dell'essercitio, ed impiego, et v'hò fatto

<sup>1188</sup> ASV, *Capi del Consiglio di Dieci*, 'Notatorio', 'Filze', f. 42, fasc. a. 1716, c. n. n., Venezia, 25 febbraio 1716 m.v.

<sup>1189</sup> Cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 332.

<sup>1190</sup> Cfr. n. 1185.

<sup>1191</sup> Come è noto, gli artigiani veneziani erano uniti in corporazioni, dette *arti*, che ne regolavano l'attività commerciale. Tra queste corporazioni ve ne era una che rappresentava i musicisti, l'Arte de' Sonadori. «Gli elenchi dei membri forniti periodicamente [dalla corporazione] alle autorità governative sono un'utile fonte di informazioni per l'età anagrafica (malgrado non siano rare a questo proposito le inesattezze) e perfino per lo stato di ricchezza di ciascun membro» (Talbot, *The Vivaldi Compendium*, cit., p. 27, *sub voce*; mia la traduzione).

<sup>1192</sup> I Giudici del Forestier erano una corte speciale destinata alle cause nelle quali almeno una delle due parti implicate era forestiera. Lo spoglio sistematico del fondo (in partic. della sezione *Domande, scritture, risposte delle parti*, anni 1696-1730) ha portato a galla un discreto numero di carte concernenti beghe teatrali, per lo più ristrette alla proprietà dei palchi. Il contenzioso in questione è in tal senso un'eccezione: al centro della battaglia giudiziaria non ci sono palchi, ma questioni pecuniarie relative al mondo del professionismo d'opera.

prontam[en]te contribuire ogne recita da d[omin]o Dom[eni]co Viola da mè destinato alla dispensa de Bolettini, et al pagamento delle spese ord[inari]e dell'opere le sudette lire quindeci da Voi conseguite per mano di Franc[esc]o Dominesso, ché fù da tutta l'orchestra scelto per scoddere per il corso intiero di sessantacinque recite che il sud[ett]o Viola le esborsò senza haver cognitione sin a qual suma ciò dovevasi continuare, all'hor ché venuto in cognitione tralasciò provedervi non solo da Voi conseguito l'intiero delli d[ucati] 140 stabiliti, ma ancora lire cento, e sette di più, e se ve n'è recercata la restitutione che da Voi recussata con patente ingiustitia fù ché citato nel presente Ecc[ellentissim]o Mag[istrat]o insta, et addimando che restiate sententiato alla restitutione delle sud[ett]e l[ire] 107 di più del vostro accordo conseguite, et che indebitamente vi ritenete.<sup>1193</sup>

Da questa 'dimanda', si ricava che, in data 29 aprile 1718, i due Madonis avevano firmato il loro contratto di ingaggio (la «scrittura»)<sup>1194</sup> con Antonio Modotto, allora unico impresario del teatro. La cifra pattuita per l'intero corso delle recite ammontava a centoquaranta ducati (ducato 'correnti', corrispondenti cioè a sei lire e quattro soldi).<sup>1195</sup> Come specificato nel documento, ogni loro *performance* era compensata con quindici lire:<sup>1196</sup> l'equivalente di quanto fu pagato al secondo e al terzo violino nella stagione 1717-1718 al sant'Angelo.<sup>1197</sup>

I conti di quest'ultima annata sono noti, perché passati al setaccio dei Capi del Consiglio dei Dieci, i quali avevano commissariato la conduzione dell'allora impresario Orsatto, finito sull'orlo del fallimento.<sup>1198</sup> Dal listino delle paghe

<sup>1193</sup> ASV, *Giudici del Forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 79, fasc. 31, n. 22, Venezia, 21 marzo 1719 (documento inedito).

<sup>1194</sup> Nell'ambiente teatrale dell'epoca, il termine «scrittura» valeva a indicare un atto specifico volto a ratificare gli accordi tra due o più persone (cfr. Giovan Battista Cavalcaselle, *Tipi di scritture teatrali attraverso luoghi e tempi diversi. Contributo storico-giuridico allo studio della natura contrattuale delle scritture teatrali*, Roma, Athenaeum, 1919, p. 7). Nel suo classico studio sui teatri veneziani, Ludovico Zorzi dichiarava di non essere riuscito a «rintracciare un solo contratto o un'altra qualsiasi menzione ufficiale relativa ai componenti dell'orchestra, evidentemente persone raccogliatrici e di poche pretese» (Zorzi, *Venezia: la Repubblica a teatro*, cit., p. 263). Gli studi di Beth e Jonathan Glixon confermano l'assenza di notizie relative a contratti con orchestrali; il che dimostrerebbe, secondo quegli stessi studiosi, che i musicisti non sottoscrivevano accordi ufficiali (cfr. Glixon-Glixon, *Inventing the Business of Opera*, cit., p. 223). L'inedito documento in questione prova, al contrario, che i musicisti erano ingaggiati sulla base di specifiche 'scritture', al pari degli altri professionisti d'opera.

<sup>1195</sup> Si tratta di ducati 'correnti', il cui valore, all'epoca, ammontava, appunto, a sei lire e quattro soldi (in 'lire di piccoli'). «Il 29 maggio 1728, il governo veneziano aggiustava il valore del 'ducato corrente' in 7 lire (o 140 soldi). Il valore del ducato d'oro (zecchino) era di 22 lire. In altri termini, uno zecchino valeva tre volte di più di un ducato d'argento» (Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 658; mia la traduzione).

<sup>1196</sup> Cfr. ASV, *Giudici del Forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 79, fasc. 31, n. 22, Venezia, 21 marzo 1719.

<sup>1197</sup> Cfr. ASV, *Capi del Consiglio di Dieci*, 'Notatorio', 'Filze', fasc. a. 1717, f. 42, c. n. n., Venezia, 22 gennaio 1717 m.v.

<sup>1198</sup> Cfr. *ibidem*. Il documento in questione registra l'autorizzazione emessa dal Consiglio dei Dieci per la recita di *Cleomene*, su musica di Tomaso Albinoni e libretto di Vincenzo Cassani, al debutto al

giornaliere dovute ai singoli professionisti, si apprende che al secondo violino Antonio Madonis dovevano essere corrisposte otto lire a recita, mentre al terzo violino Mauro Madonis (verosimilmente un parente) furono accordate sette lire e dieci soldi.<sup>1199</sup> Se non è chiaro quanto percepì al netto di ogni esibizione il primo violino Paulo Sabadin (dalle venti lire al giorno registrate devono essere sottratte le spese di alloggio), si apprende che i restanti cinque violinisti furono equamente retribuiti con sei lire e quattro soldi.<sup>1200</sup> Paghe non certo elevate se prese singolarmente, ma che dovevano incidere non poco sulla spesa complessiva.<sup>1201</sup>

Sulla base del citato listino, è inoltre possibile ricostruire la composizione dell'orchestra al sant'Angelo a questa altezza cronologica. Oltre agli otto violinisti menzionati, si devono annoverare due cembali, un 'violone' (l'attuale contrabbasso), un violoncello, due 'violette' (le viole) e un oboe.<sup>1202</sup> Quindici elementi in tutto: un *ensemble* ben più articolato di quanto calcolato dalla critica fino a oggi (si è parlato di sei o sette strumentisti al massimo).<sup>1203</sup>

Si sa che i musicisti erano pagati di sera in sera, al pari di altri professionisti teatrali quali illuminatori, sarti, suggeritori, comparse, pittori di scena, maschere.<sup>1204</sup> I loro emolumenti, esclusi dai bilanci stagionali, erano conteggiati a parte,<sup>1205</sup> insieme alle spese «ord[inari]e dell'opere», compresa la «messa per le aneme del Purgatorio».<sup>1206</sup> Nella sua denuncia, Sebastiano Ricci precisava di aver assegnato a

sant'Angelo la sera stessa del *nulla osta*. Su questo doc. vd. anche Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., pp. 338-339 e n. 288.

<sup>1199</sup> Cfr. ASV, *Capi del Consiglio di Dieci*, 'Notatorio', 'Filze', fasc. a. 1717, f. 42, c. n. n., Venezia, 22 gennaio 1717 m.v.

<sup>1200</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>1201</sup> Si calcola, per gli anni Cinquanta del Seicento, che le paghe degli orchestrali ammontavano a circa un sei per cento della spesa totale (cfr. Glixon-Glixon, *Inventing the Business of Opera*, cit., p. 223).

<sup>1202</sup> Cfr. ASV, *Capi del Consiglio di Dieci*, 'Notatorio', 'Filze', fasc. a. 1717, f. 42, c. n. n., Venezia, 22 gennaio 1717 m.v.

<sup>1203</sup> Cfr. Mancini-Muraro-Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., to. II, p. 25. Siamo comunque ben lontani dai numeri e dalle caratteristiche dell'orchestra come la intendiamo oggi. Così Strohm: «Le dimensioni complessive dell'orchestra d'opera variavano da istituzione a istituzione; ma un corpo di base composto da dodici suonatori d'archi, due/quattro suonatori di legni e due suonatori di ottoni, più due arpicordi e forse una tiorba e un contrabbasso era mediamente sufficiente per un'opera italiana dell'epoca [primo Settecento]» (Strohm, *The Operas of Antonio Vivaldi*, cit., p. 93; mia la traduzione). Nel Seicento, l'organico orchestrale era ancora più ridotto: negli anni Cinquanta, si parla di cinque strumenti a corda, due o tre arpicordi, una o due tiorbe (cfr. Glixon-Glixon, *Inventing the Business of Opera*, cit., p. 222).

<sup>1204</sup> Cfr. Bianconi, *Condizione sociale*, cit., p. 377; Glixon-Glixon, *Inventing the Business of Opera*, cit., pp. 15 e 223.

<sup>1205</sup> Cfr. Bianconi-Walker, *Production, Consumption*, cit., p. 225.

<sup>1206</sup> ASV, *Capi del Consiglio di Dieci*, 'Notatorio', 'Filze', fasc. a. 1717, f. 42, c. n. n., Venezia, 22 gennaio 1717 m.v.

Domenico Viola il compito di «contribuire ogni recita».<sup>1207</sup> Il fido cassiere, alloggiato presso il «buso de boletini»<sup>1208</sup> (espressione veneziana per botteghino), avrebbe pensato ogni sera a radunare i soldi per l'orchestra per consegnarli nelle mani di Francesco Dominesso, incaricato di distribuire le paghe ai singoli musicisti. Stando alla testimonianza ricca, sulla paga dei Madonis c'era stato un malinteso tra la direzione e Viola. Quest'ultimo, «senza haver cognitione», aveva allungato ai due violinisti centosette lire oltre il dovuto. Dal canto loro, padre e figlio avevano incassato la grana, senza batter ciglio.<sup>1209</sup>

Un altro nome di musicista si aggiunge, dunque, all'elenco degli orchestrali al sant'Angelo nella stagione 1718-1719: quello di Francesco Dominesso. Per quanto ne sappiamo, Dominesso era un parrucchiere con l'*hobby* del violino, al pari di Giovanni Battista Ganasette, di Angelo Galuppi, di Salvador Appoloni, Francesco Botton e del più famoso Giovanni Battista Vivaldi.<sup>1210</sup> Visto l'incarico di responsabilità ottenuto sotto la gestione ricca (su votazione degli orchestrali),<sup>1211</sup> potremmo ipotizzare che il barbiere-musicista fosse un veterano del sant'Angelo. Tornano alla mente, a questo proposito, le paradossali (ma non menzognere) parole usate da Benedetto Marcello per descrivere il 'sonadore' d'opera: «Dovrà il *Virtuoso* di *Violino* in primo luogo *far ben la Barba, tagliar Calli, pettinar Perucche* e compor di *Musica*».<sup>1212</sup>

<sup>1207</sup> ASV, *Giudici del Forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 79, fasc. 31, n. 22, Venezia, 21 marzo 1719.

<sup>1208</sup> ASV, *Giudici del Forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 79, fasc. 31, n. 108, Venezia, 31 maggio 1719.

<sup>1209</sup> ASV, *Giudici del Forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 79, fasc. 31, n. 22, Venezia, 21 marzo 1719.

<sup>1210</sup> Cfr. Gastone Vio, *Musici veneziani nella cerchia di Giovanni Battista Vivaldi*, in *Nuovi studi vivaldiani: edizione e cronologia critica delle opere*, a cura di Antonio Fanna e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1988, pp. 696-699; Federico Maria Sardelli, *Vivaldi's Music for Flute and Recorder*, trad. ingl. di Michael Talbot, Aldershot, Ashgate, 2007, p. 154, n. 29; Talbot, *The Vivaldi Compendium*, cit., p. 30, *sub voce* 'Barbers and Barber-Musicians, Venetian'.

<sup>1211</sup> Cfr. ASV, *Giudici del Forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 79, fasc. 31, n. 22, Venezia, 21 marzo 1719.

<sup>1212</sup> Marcello, *Il teatro alla moda*, cit., p. 41. Talvolta le botteghe da barbitonsore funzionavano come vere e proprie scuole dove si impartiva agli allievi una formazione musicale. «È tutt'altro raro il caso di Capi Maestri Barbieri – come venivano qualificati i proprietari e conduttori di negozi da barbiere – che si impegnavano, per contratto, ad insegnare ai loro apprendisti non solo la loro vera e propria arte, ma anche la musica e l'apprendimento di qualche strumento [...]» (Vio, *I luoghi di Vivaldi*, p. 103, n. 9). Nelle sue ricerche, Vio denuncia di aver raccolto una ricca messe di «contratti di garzonaggio nei quali si tratta di apprendimento dell'arte musicale. Per lo più i maestri sono barbieri. C'è da credere che nelle 'botteghe da barbiere', a Venezia, si tenessero trattenimenti musicali, forse nei momenti di 'stanca', quando la clientela era meno numerosa, ma si deve tenere presente che erano i barbieri che si recavano nelle case dei nobili (e non viceversa) e nei palazzi veneziani potremmo dire che la musica

Non dimentichiamo che, nel suo frontespizio, *Il teatro alla moda* irrideva proprio il sant'Angelo: negli ironici consigli elargiti ai professionisti dell'opera, Marcello mescolava critiche generali con imbeccate *ad personam*.<sup>1213</sup>

Tanti, dunque, gli spunti che potremmo ricavare dal trascritto documento riccesco. Tornando al merito del contenzioso, si può ben dire che i Madonis non rimasero inermi di fronte alla querela del pittore. Il 1° aprile seguente, con altrettanta pervicacia, Giovan Battista esponeva per iscritto le proprie ragioni (doc. 23).<sup>1214</sup> Costui puntualizzava essere ben altri gli accordi presi «con d[omino] An[toni]o Moretti d[ett]o Modotto, al quale esso Rizzi è succeduto per Impressario del Teatro di S. Angelo per l'Autunno, e Carnevale pros[is]mo passato». Poiché tali premesse erano state violate, Madonis si vedeva legittimato a «trattenersi tutto il conseguito», ossia le centosette lire incriminate. In che cosa consistessero le «alterationi» dell'«accordo» «praticate dà esso Rizzi cessionario», non è detto apertamente. Madonis parla di «insolito impiego non mai concertato, anzi fuori del convenuto praticato», in ragione del quale l'impresario «doverebbe con honesto e ragionevole sentimento riddersi à supplire a' tutti ulteriori doveri». <sup>1215</sup> Non è improbabile che il musicista alludesse al servizio prestato per recite *extra*, programmate sulla scia del successo di pubblico.

Ma Giovan Battista Madonis non si limitava a replicare alle accuse di Ricci. Il 22 maggio il violinista passava al contrattacco, presentando ai giudici del Forestier una «dimanda di converso» (doc. 25), con la quale chiedeva il conseguimento di centosessantacinque lire per le ultime undici sere di recita (per «il solito onorario

---

era davvero di casa» (Vio, *Musici veneziani*, cit., p. 696, n. 28). Che a Venezia si facesse musica e ci si formasse musicalmente nelle botteghe dei barbieri è indizio del vuoto istituzionale di formazione professionale (fatta eccezione per i conservatori per le fanciulle, vivaio destinato però a rimanere confinato entro il perimetro dei conservatori stessi) e dunque di una formazione «informale, mimetica» (cfr. Bianconi, *Condizione sociale*, cit., p. 379). Tutto ciò, naturalmente, rende più arduo il compito dello storico che si occupa di questi cantanti, non potendo contare su una «documentazione istituzionale» per ricostruirne biografia e formazione (cfr. *ibidem*). Naturalmente, musicisti siffatti, senza precisa formazione, che imparavano l'arte in qualche bottega di barbiere di fortuna, sono oggetto della satira di Marcello, che non manca di sottolineare questa consuetudine, irridendo a quei musicisti che anziché maneggiare i principi della composizione (nella tradizione cinquecentesca), maneggiavano pennelli e rasoi.

<sup>1213</sup> Cfr. in partic. Eleanor Selfridge-Field, *Marcello, Sant'Angelo and 'Il Teatro alla moda'*, in *Antonio Vivaldi: teatro musicale, cultura e società*, cit., vol. II, pp. 533-546.

<sup>1214</sup> ASV, *Giudici del Forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 79, fasc. 31, n. 45, Venezia, 1° aprile 1719 (il documento è inedito).

<sup>1215</sup> *Ibidem*.

delle lire 15 per ogni sera»<sup>1216</sup>. Evidentemente, dopo aver scoperto l'illecito, Ricci non aveva finito di pagare i due violinisti, scalando dall'onorario pattuito il saldo delle loro ultime prestazioni. Secondo Giovan Battista, si trattava di un mero pretesto studiato dall'impresario per «esimersi dall'intiero adempim[ent]o de suoi doveri»; d'altronde, «poco plausibili» erano le

insistenze di d[omin]o Sebastian Rizzi nel pretender con aperta ingiustitia la restitut[i]one delle lire 107 fatte somministrare a d[omin]o Z[u]an B[attis]ta Madonis e Lod[ovi]co suo figliolo per dovuta recognitione del loro impiego e serviggio prestato nel Teatro di S. Angelo di sera in sera.<sup>1217</sup>

Era troppo. Otto giorni dopo, il pittore ricapitolava, con maggiore concisione, le proprie ragioni, rigettando la domanda di 'converso' come torbido espediente usato «per far cadere la causa deputata di volontà per li 24 dello stesso mese» (doc. 26).<sup>1218</sup> Quindi tornava a chiedere giustizia contro il Madonis.

I giudici gli avrebbero dato ragione. Della causa esposta possediamo fortunatamente la sentenza, anch'essa inedita (doc. 27, fig. 32), emessa in data 13 luglio 1719 a firma di «Giacomo Minoto, Mattio Ciceron e Andrea Marcello Hon[orat]i Giud[ic]i di Forestier».<sup>1219</sup> Nel doppio 'spazzo', la corte da un lato condannava Madonis al capo di imputazione prodotto nell'accusa del 21 marzo; dall'altro assolveva Ricci dalla controaccusa presentata dal violinista presso quel tribunale in data 22 maggio. Come era norma in questi casi, tutte le spese processuali sarebbero state addebitate al Madonis. Di seguito i verdetti:

Quanto al cappo di principal, tutti tre S.S. E.E. unanimi et concordi hanno sent[enzialment]e detto d[omi]no Gio[van] Batt[ist]a Madonis giusto in tutto e per tutto alla Dima[nd]a del d[omin]o Rizzi cond[annat]o la parte Rea nelle spese.

Quanto al cappo di converso di d[omin]o Madonis parimenti tutti tre S.S. E.E. unanimi et concordi hanno assolto d[ett]o Rizzi da d[ett]o cappo e dalle cose in esso cont[enu]te cond[annat]o il sud[ett]o Madonis nelle spese.<sup>1220</sup>

<sup>1216</sup> ASV, *Giudici del Forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 79, fasc. 31, n. 97, Venezia, 22 maggio 1719 (il documento è inedito).

<sup>1217</sup> *Ibidem*.

<sup>1218</sup> ASV, *Giudici del Forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 79, fasc. 31, n. 108, Venezia, 31 maggio 1719 (il documento è inedito).

<sup>1219</sup> ASV, *Giudici del Forestier*, 'Sentenze', b. 133, c. 264v., Venezia, 13 luglio 1719 (il documento è inedito).

<sup>1220</sup> *Ibidem*.

Si concludeva così l'incresciosa vicenda che aveva visto nuovamente Ricci alle prese con beghe contrattuali e aule di giustizia. Il ricordo amaro delle travagliate vicissitudini del 1705-1706 doveva essersi improvvisamente riaccessso, a fronte della passione irrinunciabile per l'opera. Dieci anni più tardi (1729), il pittore ci sarebbe ricascato, ficcandosi nell'iniziativa impresariale di un altro teatro, il san Cassiano di Francesco Tron. Neanche allora mancarono i dolori. In una 'crudele' caricatura, Zanetti ritraeva «Bastian Ricci pensoroso; perche non faceva assai Bollettini in S. Cassiano» (fig. 33).<sup>1221</sup> L'amico ne aveva ben fiutato l'umore: nuove grane erano in arrivo, altri assilli. Alla soglia dei settant'anni, l'impresario sarebbe tornato in angustie.

---

<sup>1221</sup> Vfc, *Album Zanetti*, f. 56, inv. 36679 (cfr. *Caricature di Anton Maria Zanetti*, cit., p. 96, scheda 279; Lucchese, *Anton Maria Zanetti il Vecchio. Caricature di Sebastiano Ricci*, cit., p. 48, scheda 3 [Sebastiano Ricci 'pensoroso']).



## DOCUMENTI\*

[1]

9 dicembre 1685

Adì 9 Decembre 1685. In S. Secondo.

Si stabilisce per il presente, che sarà firmato dalle parti infrascritte l'accordo tra li Sig[no]ri Sebastiano Rizzij, ed il Sig[no]r Ferdinando Bibiena Pittori, di dipingere a fresco l'Oratorio tutto al di dentro da capo à Piedi dell'Oratorio della B. V. M. del Seraglio di S. Secondo, cioè parte a figure, e parte d'architettura, compresovi anche la Capella dove sta collocata l'Immagine della sodetta B. V., e quest'opera pel prezzo di Doppie cento settanta del stampo d'Italia, regolate in ragione di Lire cinquantaquattro per ciascheduna Doppia, che danno moneta corrente di Parma Lire novemilla, e cento ottanta Imperiali; la qual'opera essi Sig[no]ri Pittori s'obbligano di farla, e darla finita dentro l'anno prossimo venturo 1686.

Io Sebastiano Rizzij m'obbligo, e prometto quanto sopra.

Io Ferdinando Bibiena m'obbligo, e prometto quanto sopra.

Io Gio[vanni] Pietro Barosi come Ag[en]te dell'Eccel[lentissi]mo Sig[no]r Co[n]te di S. Secondo, ed a suo nome m'obbligo, e prometto quanto sopra.

Pagamenti fatti, come apare da ricevute:

1685 adì 9 decembre

Pagate alli Sig[no]ri Pittori Sebastiano Rizzij e Ferdinando Bibiena a conto dell'opera Filippi  
N. 170 £. 2720

1687 adì 11 luglio

Pagate al Sig[no]r Ferdinando Galli Bibiena a conto dell'opera £. 2002

1687 adì 11 d.

Pagate al Sig[no]r Sebastiano Rizzij Pittore in saldo di sua porzione spettante £. 1993,8

1687 adì 6 Xbre

Pagato al Sig[no]r Ferdinando Galli Bibiena Pittore a conto dell'opera £. 1500

1687 adì 6 Xbre

Pagato al Sig[no]r Sebastiano Rizzij Pittore a conto £. 1234,8

1687 adì 19 Ottobre

---

\* La trascrizione dei documenti è prevalentemente conservativa. Tra parentesi quadre sono quasi sempre indicate le lettere omesse nelle abbreviazioni o nelle parole contratte. Gli a capo sono stati rispettati solo in parte, e, quando necessario, è stata introdotta o modificata la punteggiatura. La particolare accentazione in uso al tempo è stata per lo più mantenuta, tranne che nei casi di ambiguità e possibile fraintendimento. La sigla ASV sta per Archivio di stato di Venezia.

Pagato al Sig[no]r Sebastiano Rizzij Pittore a conto	£. 270
Totale	£. 9719,16

Li originali si ritrovano ora nell'Archivio della Fabbrica di questa mia chiesa uniti alle altre scritture relative al detto Oratorio del Seraglio.

Giuseppe Maria Cavalli, *Miscellanea Storica*, XIV, ms. (XIX sec.), San Secondo Parmense, Archivio parrocchiale, c. 195r.

Bibl.: Augusta Ghidiglia Quintavalle, *Premesse giovanili di Sebastiano Ricci*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», 5-6, 1956-1957, pp. 395-415; *Regesto documentario*, a cura di Sauro Rossi e Massimo Fava, in *Oratorio del Serraglio: dedicato al santo nome di Maria*, a cura di Eugenia Calunga e Sauro Rossi, contributi di Alfredo Bianchi et al., prefazione di Lucia Fornari Schianchi, fotografie di Paolo Gepri, Parma, Grafiche Step, 2000, pp. 201-202.

[2]

### Carnevale 1694

Ill.ma & Ecc.ma Sig.ra,

Il cimento, in cui vede V. Eccellenza il nostro pennello, e le nostre fatiche, per dar al Pubblico questa Scenica ricreazione, non fù elezione della nostra volontà, mà Provocazione precisa d'uno Spirito straniero,<sup>1</sup> che caldo per non sò qual rispetto ci toccò le corde dell'Amicizia, e ci pose nel Ballo; Mà chi dovea cò lumi maestri del suo intendimento precorrerci per guida, né men ci seguita da lungi per osservar i passi del nostro cammino.<sup>2</sup> Questo motivo dovrebbe impetrarci qualche compatimento dalla cortesia degli Spettatori, se le nostre spalle sosterranno malamente il carico di questo impegno. In ogni caso speriamo, che farà molto per fondamento di questa speranza l'accorgimento, ch'abbiam mostrato in prender la melodia del felicissimo ingegno del Signor Francesco Gasperini, e lo sciegliere per argomento del Drama quel Roderico, che, divenuto preda della sua ambizione, provò i flagelli della Fortuna istillando co 'l suo esempio uno di quei morali ammaestramenti, che si soglion' dedurre da questo genere di Poesia. Mà ciò, che favorisce sopr'ogn'altra cosa questo nostro sentimento è la sorte, ch'abbiamo di poter fregiare l'opera col Nome di V.E. in consonanza dell'onore, ch'abbiamo avuto in questo medesimo affare della sua benignissima Protezione, onde ci rassegnamo anche in queste carte.

Di V. Ecc. *Umiliss. e Riveritiss. Servitori* Bastiano Ricci, e Compagni.

*Il Roderico*, Roma, Buagni, 1694, pp. 4-3.

Bibl.: Amalia Barigozzi Brini, *Una partecipazione di Sebastiano Ricci alla scenografia teatrale e i rapporti Ricci-Bibiena*, in «Commentari», 20, 1969, 1-2, pp. 125-130; Saverio Franchi, *Le impressioni sceniche: dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*, ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con Orietta Sartori, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1994, p. 425, n. 97.

<sup>1</sup> Probabilmente il musico Giuseppe Calvi, favorito di Ranuccio II e allora impresario dei teatri farnesiani.

<sup>2</sup> Stando al contenuto della *Protesta* del libretto dell'*Orfeo*, produzione operistica di successivo allestimento, la critica ha individuato in Francesco Bibiena il referente di queste parole polemiche. Credo però più probabile che il soggetto interessato sia il fratello maggiore di Francesco, Ferdinando Bibiena, scenografo ufficiale dei Farnese.

[3]

## Carnevale 1694

*Protesta*

Il presente componimento è parto della penna del Signor Aurelio Aurelj; e la musica del Signor D. Bernardo Sabatini, ambidue Servidori del Serenissimo di Parma, e molto noti per l'eccellenza del loro ingegno. Fù fatto in altri tempi per urgenze incapaci d'aspettar il comodo di maggior abbillimento; Ed ora viene à comparire in Roma co' poca approvazione degli Autori, i quali, s'avessero creduto di dover ricevere quest'onore, avrebbero soddisfatto un poco meglio al buo' gusto, & alla Nobiltà di sì degni Spettatori, ed insieme all'ottima cognizione de' Prof.ssori, e degl'intendenti, che ci sono. Mà l'istessa sorte, ch'ebbero i natali delle parti della Poetica, e della Melodia, incontra ancor'oggi quest'opera nell'Apparato, perché essendo stata destinata congiuntamente colla prima, intitolata *il Roderico*, à soddisfar il nostro impegno, è convenuto al nostro Signor Francesco Bibbiena, che gode l'onore di servir la medesima Altezza, fornire il Teatro delle Scene necessarie in grandissima angustia di tempo, e perder nella strettezza del sito il merito di una perfetta operazione. Del resto alcune voci del medesimo Drama, che sembrano in apparenza sonar poco bene all'orecchie delicate d'un Cristiano ogn'un sà, che son'ornamenti de' quali si fregia la Poesia, e non sentimenti di vera credenza.

*L'Orfeo*, Roma, Buagni, 1694, pp. 6-7.

Bibl.: Amalia Barigozzi Brini, *Una partecipazione di Sebastiano Ricci alla scenografia teatrale e i rapporti Ricci-Bibbiena*, in «Commentari», 20, 1969, 1-2, pp. 125-130; Saverio Franchi, *Le impressioni sceniche: dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*, ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con Orietta Sartori, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1994, p. 425, n. 99.

[4]

## 24 maggio 1704

Laus Deo Adì 24 Mag[gi]o 1704 in Venetia.

Essendo occorso a mè Sebastian Rizzi, q[uondam] Livio in molte congiunture qualche somma di denaro per valermi ne premurosi miei interressi, hò pregato la Sig[nor]a Maddalena mia Consorte, a titolo di puro, e semplice imprestito, permettere ch'io possa valermi della summa di ducati seimille di raggione sua dimissoriale, come in fatti seguì, stante essere la d[ett]a Sig[nor]a mia Consorte condescesa volentieri a compiacermi. Che però acciò non resti la stessa senza la debita sua cautione. Con la presente scritt[ur]a quale ad ogni arbitrio di d[ett]a mia Consorte potrà ponerla negli atti di Pub[blic]o Nod[ar]o dichiaro, confesso, et affermo Io Sebastiano Rizzi sud[dett]o, et per gl'eredi, e succ[essor]i miei essere vero, e real debitore della sop[ra]d[dett]a S[ignor]a Maddalena mia Consorte delli sopr[addett]i ducati 6000, da lire 6,4 per p[ar]te, e questi per altrettanti dalla stessa come sopra ad imprestito ricevuti. In fede di che, e per maggior validità della p[rese]nte mi sottoscrivo. Io Sebastiano Ricci aff[erm]o quanto di sopra.

ASV, *Notarile. Atti*, b. 2053, cc. 123r.-v. (protocolli del notaio Andrea Bonamin).

Inedito.

[5]

post settembre 1704

Al Sig.re Sebastiano Riccj à Venetia per haverglj l' Autore mandato un suo dramma intitolato Turno Aricino rappresentato in Pratolino<sup>3</sup> acciò lo dasse alla Figlia.

Che mandj? un dramma alla gentil tua Figlia / Il Soggetto è Romano, ed è latino. / Chi l'autore ne fù? Silvio Stampiglia. / Il titolo qual è? Turno Aricino. // Gl'Abiti? Son belli à meraviglia. / Musica? Di Scarlatto soprafino. / E le scene? inarcar fanno le ciglia. / Dove si fà quest'opra? In Pratolino. // La compagnia de virtuosi? è buona; / V'è la Bonbace, Tilla, Canavese, / Raffaello, Matteo, Carlo, e Cortona.<sup>4</sup> // E si farà? Sei volte in questo mese. / E poi? Parte il Padrone, e la Padrona; / E ciascuno ritorna al suo Paese.

Luigi Maria Stampiglia, *Delle Rime*, tomo III, libro I, *Sonetti*, Roma, 1718, ms., Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, *Codice Ashburnham*, 729, to. III, 3, c. 6, sonetto 6.

Bibl.: Annalisa Scarpa, *Sebastiano Ricci*, Milano, Alfieri, 2006, p. 47, n. 83; Norbert Dubowy, *Stampiglia e Scarlatti a Firenze*, in *Intorno a Silvio Stampiglia: librettisti, compositori e interpreti nell'età premetastasiana*, atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 5-6 ottobre 2007), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa, 2010, p. 110.

[6]

8 marzo 1705

Illustrissimo Sig. Sig. mio Patron Colendissimo.<sup>5</sup>

Stimerei più tosto de la morte che haver buo dà Scriver sti miei caratteri, e mi forse sodisferò à V. S. Illustrissima mà bisogna anca che ella la me compatisca di questo mio ardire con lei come se io fosse un sfacciato mà dà me non aderiva questa insolenza che mi hò pigliato. Se si fusse come disse quel Teologo che si avantasse di tanto ardire con lei così questo non si stima di V. S. Illustrissima per che il vantare l'è una cosa propinqua per che il vantarsi l'è troppo ardire, come il fare una cosa di grande acquisto mà si la fusse di grande acquisto non basterebbe in dono il trionfo di quella bella e vaga Europa, mà per che è troppa l'ambitione ci vuol modestia la si soleverà con legger sti miei carateri, e per divertirsi la mente la vederà la mia fedeltà il non poter acusarmi un più dei maggiori albitrij di me stesso, si porti sù questo stò esempio si come un grande avesse molte Istorie e per vantarsi e si vantasse con l'uno e

<sup>3</sup> Nel settembre del 1704.

<sup>4</sup> Si tratta del castrato Domenico Cecchi detto il Cortona.

<sup>5</sup> Il dedicatario del *Non ubbidir per finezza* del sedicente poeta Osvaldo Funese è Sebastiano Ricci.

con l'altro e con chi si vantasse ghe domandasse se li volessero mostrare, e lui li rispondesse le ò mà non ve le posso mostrare cusì dunque e segno che non le avete ò che si fà per vantarsi cusì anch'io ò scritto stà istoria e ò dito che la ò e io l'hò mostrata e segno dunque che la ghò V. S. Illustrissima mi compatirà de sto mio discorso cusì per divertirse procurerò di Umiliarmi sempre con V. S. Illustrissima come un de suoi minimi servi e procurerò sempre di fare come che à fatto quella stella che è cascata dal Cielo in terra à Vegnir à Servir quel raggio di quella Dea Venere, mi non mi metto in ste espresione, e seconderò i suoi osequi con altri, sò che ad'altro istante non possa conseguire i miei demeriti, contanto conseguirò di me stesso hò procurato di fare quel tanto che ò saputo e meterò à mente sti miei Carateri. Se si mai la fortun a [sic] non mi giovasse con V. S. Illustrissima procurerò di domandarli perdono e mi Umilierò con Un solo di miei gradi e procurerò sempre di fare quel poco che potrò in stà mia prima fatica onde sempre procurerò di far meglio e la me compatirà con ogni mio rispetto con tornarla à supplicar di novo se io non son stato bastevole di incontrar il suo genio con sti miei carateri e mi considero che doppo che li averà letto sti miei carateri sò molto bene che ela li piacerà e di suo genio di V. S. Illustrissima e per dar fine à questa mia insolenza con V. S. Illustrissima come qui ardisco di pore il suo nome onde l'è un Titolo molto grande, e con mio ubbidire sempre procurerò di servirla V. S. Illustrissima.

Venetia li 8. Marzo 1705.<sup>6</sup> *Vostro Ossequiosiss. Serv* Osvaldo Funese

*Il non ubbidir per finezza*, Venezia, Rossetti, 1705, pp. 5-8.

Bibl.: Eleanor Selfridge-Field, *A New Chronology of Venetian Opera and related genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, pp. 577-578.

[7]

22 gennaio 1705 *m.v.* [= 1706]

detto e fù heri

de Mandato Refferi D[omin]o Ant[oni]o Taneschi Com[andado]r haver interd[ett]o al: nelle mani di D[omino] Sebas[tia]n Rizzi tuto quello hà et quovis modo capitar li potesse di Rag[ion]e di Ger[olemo] Bollanni Musicho,<sup>7</sup> e par[tico]larm[en]te li pagam[ent]i che li deve p[er] conto della Composit[i]one di Musicha fatta al S[cors]a [sic] drama<sup>8</sup> nel Teatro di S. Angello in p[olizz]a in f[ilz]a p[er] poliza alla Casa i[n] ma[n] d' homo ad inst[anz]a della [sic] R[everen]do D[on] Antonio Vivaldi.

23 detto int[imato] al D[omin]o Bollani per polisa alla Casa etc.

ASV, *Giudici dell'Esaminador*, 'Interdetti', b. 241, cc. 104v.-105r.

Bibl.: Beth Glixon-Micky White, 'Creso tolto a le fiamme': *Girolamo Polani, Antonio Vivaldi and Opera Production at the Teatro S. Angelo, 1705-1706*, in «Studi vivaldiani», 8, 2008, p. 11; Micky White, *Antonio Vivaldi: A Life in Documents*, Firenze, Olschki, 2013, p. 50.

<sup>6</sup> La data potrebbe essere fittizia, cadendo in quaresima (periodo in cui non si tenevano pubblici spettacoli).

<sup>7</sup> Si tratta del cantante e compositore Girolamo Polani.

<sup>8</sup> *Il Creso tolto alle fiamme*, su libretto di Aurelio Aureli.

[8]

7 marzo 1706

Scrittura di Risp[os]ta dell'Ecc[ellen]te<sup>9</sup> Fran[ces]co di Mazzari in causa con D[omino] Sebastian Rizzi datta li 7 marzo 1706 con un Prov[vedime]to s[egna]to di d[ett]o giorno.

Niega con poco lodevole insistenza il Sig[no]r Sebastiano Rizzi à mè Fran[ces]co de Mazzari il dovuto pagam[en]to dell'Opera, che hò hauta commissione di componere per recitarsi nel Teatro di S. Angelo il Carnovale ultimam[en]te passato da d[omin]o Gio[vanni] Orsatto, nelle obbligazioni del quale, et in questa particularm[en]te è subintrato il med[esi]mo Sig[no]r Rizzi. L'ingiustizia di questa negativa gli sia rimproverata coll'arricordargli, che egli stesso si è mecco obligato di far recittar l'opera stessa, ò di pagarmela. Non credo, che risvegliata alla sua memoria questa verità inalterabile haverà coraggio per denegarla. Se ciò mai fosse io per convincerlo con suo rossore mi contento di star in questa parte alla deposizione del Nob[il] Ser<sup>10</sup> Gio[vanni] Batt[ist]a Candi Nob[ile] Padovano, et del Sig[no]r Gio[vanni] Batt[ist]a Vivaldi accio quantunque fossero secco interessati; che furono presenti al di lui impegno, esibendo anco in appresso il mio giuram[en]to; e ciò tutto ex abundanti oltre quanto le carte sufficientem[en]te dimostrano, et in quanto solo para<sup>11</sup> bisogno alla Giust[iti]a esibisco in appresso, aggiungendo prova su prova sempre più à confusione del suo evidente torto, et ex abundanti et supra là giustificazione dell'infrascritto Capitolo.

Che negli ultimi giorni di questo Carnovale havendo io fatto ricercar lò stesso Sig[no]r Rizzi per il pagam[en]to dell'Opera sud[det]ta, già che non l'haveva fatta recittare, ne era più tempo di recittarla rispose, che sarei restato contento, e sodisfatto.

Così dunque humilm[en]te insto che resti il med[esi]mo sentenziato in ducati 100 per parte del premio stesso. Salvis etc. et sine pregiudizio etc. et in expensis etc.

ASV, *Giudici di Petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 216, fasc. 119, n. 9.

Inedito. Segnalato in Beth Glixon-Micky White, 'Creso tolto a le fiamme': *Girolamo Polani, Antonio Vivaldi and Opera Production at the Teatro S. Angelo, 1705-1706*, in «Studi vivaldiani», 8, 2008, p. 17 e n. 42.

[9]

14 giugno 1706

Risp[os]ta di D[omino] Sebastian Rizzi alla Dim[an]da di D[omino] Z[ua]n Orsatto datta li 14 Zug[n]o 1706 [...] Orsatto [...].

Adì 7 Gen[nai]o 1707 Reprodotta di Ser Claudio Ongaro [...] in causa con Ser Gio[vanni] Battista Candi come [...].

<sup>9</sup> Nella Repubblica di Venezia, il titolo di 'eccellente' era conferito ai laureati (cfr. Giuseppe Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, Cecchini, 1867<sup>3</sup>, p. 350).

<sup>10</sup> 'Sier' o 'Ser' era il prefisso attribuito ai patrizi veneti.

<sup>11</sup> Parrà.

Sempre più certa apparisce l'ingiustizia del tentativo praticato da d[omin]o Zuan Orsato con tal qual dimanda, e conto prima al Mag[istrat]o Ecc[ellentissim]o de Censori, poi nel presente Ecc[ellentissim]o Mag[istrat]o de di 12 corente contro di me Sebastian Rizzi; e s[ic] come in tutto, e per tutto giusta la mia scritt[ur]a in maggio p[rossimo] p[assato] p[re]sentata al Mag[istrat]o Ecc[ellentissim]o de Censori, amplamente contestandoli, e contradicendoli; insto d'esser assolto, e liberato, così per hora scoperte riscossioni fatte da d[ett]o Orsato a' me sud[dett]o Rizzi aspetanti imploro, che dalla venerata Giustitia di V.V. E.E con dimanda di converso<sup>12</sup> resti il d[ett]o Orsato sententiato di lire 50 per parte, et al buon conto etc. etc. etc. et in expensis etc., et sine pregiud[iti]o.

ASV, *Giudici di Petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 216, fasc. 119, n. 121.

Inedito.

[10]

12 luglio 1706

Dim[and]a di d[omino] Z[uan]ne Orsatto c[ontro] d[omino] Sebastian Rizzo.

Con troppo corraggio, et con minor ingenuità s'è condotto l'Ill[ustrissim]o Sig[no]r Sebastiano Rizzi à contradire al vero, giusto, et ireprensibile conto presentato dà mè Gio[vanni] Orssato in Sc[rittura] del 12 Magg[i]o pross[i]mo passato ad oggetto però, che la giust[iti]a di quest'Ecc[ellentissim]o Mag[istra]to habbi maggiorm[en]te là verità del med[esi]mo propongo quatenus Justitiae videbitur la giustistiffica[tio]ne de seguenti Capitoli.

P[ri]mo che la Sig[no]ra Anna Martelli di Bologna, che cantò nel Teatro di S. Angelo l'anno decorso venne con sua madre per tal effetto à Ven[etia] li 22 ottobre pross[i]mo pass[at]o, alle qualli io Gio[vanni] Orssatto soministrai le spese cibarie accordate con il S[igno]r Sebastiano Rizzi in lire 6 al giorno, et continuai ad alimentarle sino al giorno della loro partenza per Bologna che segui li 20 Feb[rar]o pross[i]mo suseguente; onde detratte le lire 248 conseguite come dal libro Raison<sup>13</sup> sarà verificata la partita del mio conto et sarà salva sempre la liquidazione, dovendo d[ett]o S[igno]r Rizzi esser sententiato à capo per capo delle partite di esso mio conto.

Secondo, che il Corriero di Bologna nel Condur l'Ottobre pross[i]mo passato dà Bologna a Ven[e]tia le Sig[no]re Anna Martelli, e là di lei Madre, et alimentarle nel viaggio conseguì dà me Gio[vanni] Orsatto lire 80.

Terzo, che il s[igno]r Silvestro Prittone Musico, che cantò l'anno decorso à S. Angelo conseguì dal s[udett]o Sebastiano Rizzi l'intiero delle sue spese cibarie nel tempo [che] si trattene per detta Causa in Ven[e]tia dal giorno 26 Ottobre passato, che venne à Ven[e]tia sino alla sua partenza; restando per il suo accordo tenuto esso Prittone pagarsi li viaggi del proprio.

Quarto, che io Gio[vanni] Orssatto hò dovuto pagare al S[igno]r Pietro Paolo Pizzoni per il suo viaggio fatto dà Piagenza a Ven[e]tia per cantar nel Teatro di S. Angelo il Carnevale 1706 lire 84.

<sup>12</sup> Nel gergo giuridico dell'antica Repubblica di Venezia, il 'converso' era una «specie di compensazione proposta del reo convenuto contro l'attore» (Boerio, *Dizionario*, cit., p. 194).

<sup>13</sup> Giovan Battista Raison, caudidico, agente, cassiere e interveniente del teatro di sant'Angelo.

Quinto chè io Gio[vanni] Orsatto comprai lire 30 Candelle, che servirono in alcune prove dell'Opera di S. Angiolo il Carnovale decorso, e le diedi agl'illuminatori di d[ett]o Teatro, havendo il Sig[no]r Sebastiano Rizzi pagato agl'illuminatori sudetti per altre prove per le illuminazioni, senza pagarli le sud[ett]e lire 30 Candelle.

Sesto Che pur io Gio[vanni] Orsatto hò pagato agl'illuminatori del Teatro di S. Angelo per le illuminazioni in detto Teatro il Carnevale decorso lire 116, come da Ricevuta di Ant[oni]o Meneghini Uno di essi illuminatori - 12 aprile 1706.

Settimo. Che detto Sig[no]r Rizzi ha pagato quatro Musici, che cantorono nel Teatro di S. Angelo solam[ent]e l'Auttuno anteced[en]te.

Salve nel resto tutte, e cadaune mie ragioni per altre pretese, et sine preiud[iti]o etc.

[Aggiunta]<sup>14</sup>

Intendendosi con la presente regolata ogni antecedente dimanda dovendo seguire il Giudicio à norma delli suddetti Cappi di q[uest]o Ecc[ellentissi]mo Mag[istra]to.

[In calce]

1706. 12. Lug[li]o

Dim[and]a di d[omino] Z[uan]ne Orsatto c[ontro] d[omino] Sebastian Rizzo [...] seg[na]to il p[rese]nte g[iorn]o.

Data a li 12 Lug[li]o 1706

Int[estat]a a d[omino] Sebastian Rizzi Reff. [...]

ASV, *Giudici del Mobile*, 'Domande', 'Domande per fermar, per chiedere sequestro cautelativo e sentenza contro il debitore', b. 68, fasc. 56, n. 486.

Inedito. Citato in Beth Glixon-Micky White, '*Creso tolto a le fiamme*': *Girolamo Polani, Antonio Vivaldi and Opera Production at the Teatro S. Angelo, 1705-1706*, in «Studi vivaldiani», 8, 2008, p. 18.

[11]

13 settembre 1706

Scritt[ur]a di D[omin]o Zuanne Orsato in causa contro Bastiano Rizzi datta li 13 sett[embr]e 1706.

Con troppo corraggio, e con minor ingenuità s'è condotto l'III[ustrissi]mo Sig[no]r Sebastiano Rizzi, a contraddire al vero giusto, et ireprendibile conto presentato in questo Ecc[ellentissi]mo Mag[istra]to unito à Dimanda [del] 12 Lug[li]o scaduto presentato dà mè Gio[vann]i Orsato in Scritura [del] 12 Maggio pross[i]mo passato ad ogetto però che la giust[iti]a del presente Ecc[ellentissi]mo Magg[istra]to habbi maggiorm[en]te là verità del med[esi]mo propongo quatenus Justitiae videbitur la giustistiffica[tio]ne de seguenti Capitoli P[ri]mo Che la Sig[no]ra Anna Martelli di Bologna, che cantò nel Teatro di S. Angiolo l'anno decorso venne con sua madre per tale effetto a Ven[eti]a li 22 ottobre pross[i]mo pass[at]o alle qualli io Gio[vann]i Orsato soministrai le spese cibarie accordate con il Sig[no]r Sebastiano Rizzi in lire 6 al giorno, et continuai ad alimentarle sino al giorno della loro partenza per Bologna che seguì li 20 Febraro prosimo passato onde onde [sic!] detrare le lire 248 conseguite come dal libro Rasoni sarà verificata la partita del mio conto et sarà

<sup>14</sup> L'aggiunta è chiaramente distinguibile rispetto al testo anteriore in virtù del differente inchiostro e della diversa grafia. Tale aggiunta non compare nella copia del Petizion (cfr. doc. 12).

salva sempre la liquidatione, dovendo detto Sig[no]r Rizzi esser sentenziato, à capo per capo delle partite di esso mio conto.

Secondo, che il Corriero di Bologna nel condur l'Ottobre pross[i]mo passato da Bologna à Venetia le Sig[no]re Anna Martelli, e la di lei Madre, et alimentarle nel viaggio consegui da mè Gio[vann]i Orsatto lire 80.

Terzo Che il Sig[no]r Silvestro Prittone Musico, che cantò l'anno decorso à S. Angelo consegui dal Sig[no]r Sebastia [sic!] Rizzi l'intiero delle sue spese cibarie nel tempo si trattenne per detta Causa in Venetia dal giorno 26 ottobre passato che venne à Venetia sino alla sua partenza restando per il suo accordo tenuto esso Pritone pagarsi li viaggi del proprio.

Quarto, che io Gio[vann]i Orsatto hò pagato<sup>15</sup> al Sig[no]r per ordine di Ricci<sup>16</sup> Pietro Paolo Pizzoni per il suo viaggio fatto da Piagenza a Ven[e]tia per cantar nel Teatro di S. Angelo il Carnevale 1706 lire 84.

Quinto che' io Gio[vanni] Orsatto comprai lire 30 Candelle, che servirono in alcune prove dell'Opera di S. Angelo il Carnovale decorso, e le diedi agl'Illuminatori di d[ett]o Teatro, havendo il Sig[no]r Sebastiano Rizzi pagato agl'illuminatori sudetti per altre prove per le illuminationi, senza pagarli le sud[ett]e lire 30 Candelle.

Sesto Che pur io Gio[vanni] Orsatto hò pagato agl'Illuminatori del Teatro di S. Angelo per le illuminationi in detto Teatro il Carnevale decorso lire 116, come da Ricevuta di Ant[oni]o Meneghini Uno di essi illuminatori - 12 aprile 1706.

Settimo Che detto Sig[no]r Rizzi hà pagato quatro Musici che cantorono nel Teatro di S. Angelo solam[ent]e l'Auttuno anteced[en]te.

Salve nel resto tutte, e cadaune mie ragioni per altre pretese, et sine preiud[iti]o etc.

[Aggiunta]<sup>17</sup>

Intendendosi con la presente regolata ogni ante[ce]dente dimanda dovendo seguire il Giudicio à norma delli suddeti Cappi di q[ue]sto Ecc[ellentiss]imo Mag[istra]to etc.

[Altra aggiunta]

Dim[and]a di d[omino] Zua[n]ne Orsatto c[ontro] d[omino] Sebastian Rizzo [...] seg[nat]a il p[rese]nte g[iorn]o

Datta li 12 luglio 1706

Int[estat]a a d[omino] Sebastian Rizzi [...].

ASV, *Giudici di Petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 216, fasc. 119, n. 199.

Inedito. Citato in Beth Glixon-Micky White, 'Creso tolto a le fiamme': *Girolamo Polani, Antonio Vivaldi and Opera Production at the Teatro S. Angelo, 1705-1706*, in «Studi vivaldiani», 8, 2008, p. 18.

[12]

18 luglio 1708

Scrittura delli Carattadori<sup>18</sup> del Teatro di s. Angelo dell'anno 1705 i[n] c[ausa] con D[omino] Sebastian Rizzi datta li 18 Lugl[i]o 1708 [...] Claudio Ongaro [...].

<sup>15</sup> In questa copia seriore della scrittura giudiziaria, il predicato verbale 'hò dovuto' risulta vistosamente cancellato e l'infinito 'pagare' è corretto nel participio passato 'pagato'.

<sup>16</sup> La precisazione 'per ordine di Ricci' è stata inserita successivamente. Tale aggiunta presenta la stessa grafia e il medesimo tratto di inchiostro impiegati dall'estensore responsabile delle altre modifiche al testo (cfr. n. precedente).

<sup>17</sup> Tale postilla non compare nella prima copia del documento (cfr. doc. 10).

Essendo l'affittanza del Teatro di S. Angelo del *Carnevale* 1705 totalmente passata nella persona di voi D[omino] Sebastiano Rizzi, et la totale direzione indipendente, et assoluta Patronia nel comandare, et provvedere, e con gl'oblihi come nella sc[rittura] di cessione fattavi da D[omino] Giovanni Orsato [che] era primo affittuale dello stesso, resta anco a voi l'obbligo di render conto alli Carattadori, et interessati dello stesso, di detta vostra administraz[i]one. Questo molte volte a voi ricercato, e da voi negletto, et protrato hor con un pretesto hor con un altro, et anco con la vostra lunga assenza da questa Città. E non dovendosi più tollerare, essendo massime li Carattadori in esborso del loro contante, perciò noi Polo Capello, Gio[vanni] Batt[ist]a Candi, Domenico Cortona, Andrea di Bona, et Antonio Meneghini Carattadori instiamo, et ricerchiamo che sij dalla Giust[izi]a del presente Ecc[ellentissimo] Magist[ra]to terminato, e terminando comandato, che nel term[in]e di giorni tre dobbiate haver presentato un conto intiero, distinto, et reale dello scosso, speso, et di tutta detta nostra direzione, et administrazione, aliter restiate sentenziato in ducati 101 per parte, et a bon conto. Salvis etc., et nelle spese etc.

ASV, *Giudici di Petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 217, fasc. 121, n. 169.

Inedito. Segnalato in Beth Glixon-Micky White, '*Creso tolto a le fiamme*': *Girolamo Polani, Antonio Vivaldi and Opera Production at the Teatro S. Angelo, 1705-1706*, in «Studi vivaldiani», 8, 2008, p. 19, n. 49.

[13]

24 luglio 1708

Scritt[ur]a di d[omin]o Zuane Orsatto in causa cont[r]o Sebastian Rizzi data li 24 lug[li]o 1708 [...].

Non può l'ill[ustriss]imo D[omin]o Sebastian Ricci recedere da patti, et oblig[atio]ne vicendevolm[en]te convenuti nella sc[rittura] di cessione da me fatta all'hor che gli rinunciai il Theatro di S. Angelo, à me affittato da N.N.H.H. compatroni con sc[rittura] [del] 22 marzo 1705, e in virtù della stessa subintrato nelle mie attioni con li patti modi conven[tio]ni et oblig[atio]ni com'in essa sc[rittura] alla quale etc. Perciò come subintrato doveva lui adempere all'obligationi cesseli, et musici, operarij et altro di cui godeva il brevetto e l'impiego, et esigeva gl'utili, né dar modo ch'io poi restassi soccombente. Ho nonostante dovuto pagar costretto da quelli à quali posteriorm[en]te alla suà affittanza et anteriorm[en]te alla convent[ion]e con lui havevo già accordati, mentre doveva lui s[uddet]to Ricci come subintrato prontam[en]te sodisfare per mio solievo, che ciò non havendo adempito, ma scansato di vista<sup>19</sup> mi fù necessità proponer le mie attioni per dimandarne giust[iss]imo rissarcim[en]to giusta la mia dimanda in questo Ecc[ellentissimo] Mag[istra]to prodotta [il] 7 giugno 1706 e conto accompagnato ascendente in tutte le stime à lire 658:10, et come in esso conto; Finge esso Ricci di non intender le mie Rag[io]ni anzi mi da la burla, perche con equivoca, e vana risposta [del] 14 Zug[n]o 1706 insta con troppo coraggio esser assolto da quelle partite in di lui debito e che risultano giustam[en]te in mio credito, ma che sono convalidate dalla forza di ricevute à cui hò pagato, per lui quelle [che] doveva lui

<sup>18</sup> I 'carattadori' erano finanziatori della stagione teatrale.

<sup>19</sup> Orsatto aveva perso di vista Sebastiano Ricci («scansato di vista»), a causa del lungo soggiorno fiorentino del pittore.

secondare, come pure dall'impegno de attestati, e fedi con giuram[en]to di sugetti degni, che fermano tal verità, ma con inventata bizaria si idea nella stessa risposta di chiamarmi ad una spuria dimanda di converso, machinato ripiego per confondere il buon ordine del giudicio che deve seguire à mio favore, del quale converso non essendomi sin hora difeso, per buona regola di giudicio, et certo non pure di maggior fomento dalle sue vanità. Insto dal d[et]to converso stanti le cose come stano, esser assolto, et liberato e per conseguenza condannato lo stesso Ricci giusta la mia dimanda, e conto etc. nelle spese salvis etc. Ma per quanto da lui potesse esser posto in dubbio, à cadauna delle partite del mio conto quando le dichiarasse specific[ament]e, ad una ad una, che à ciò fare l'invito, resterà sempre convinto del suo torto, et sine pregiudicio et in expensis etc.

ASV, *Giudici di Petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 217, fasc. 121, n. 179.

Inedito.

[14]

31 luglio 1708

Scritt[ur]a e Dim[and]a Regolativa di Converso di D[omin]o Sebastian Rizzo in causa con d[omino] Zuane Orsato data li 31 luglio 1708 [...] Int[imat]a all sud[ett]o Orsato [...].

Senza gia mai riflettere D[omino] Giovanni Orsato alla propria consienza, et allo spazzo<sup>20</sup> del Coll[egi]o Ecc[ellentissi]mo dè XII dè 12: Luglio cadente seguito a favor di mè Sebastian Rizzi et contro il Sig[no]r Gio[vanni] Batt[ist]a Candi continua tuttavia nell indebite sue pretese, aparenti dà tal qual conto e nell'ingiustamente contendermi quello, e quanto dalle carte si vede da lui esato, et à mè aspettante. Nulla potrà servirli i talli qualli vanni inadmistibili inconcludenti capitoli di sua scrittura [del] 12 Luglio 1706 nei talli qualli rebrobati interessati Attestati, Scrittura, e Carte ultimamente prodote, al che tutto servirà di risposta un amplissimo protesto di nullità, e di senso. Quando perciò insister voglij, in sì improprie et ideate pretese d'essa sua dimanda, e conto sud[ett]o sarò per Giustitia io Sebastian Rizzi sudetto da quella come nuovamente insto assolto, e liberato, et perche non resti angolo, à cavilli ne qualli cerca esso Orsato d'invogliermi, e per più confonderlo nella dichiarazione del mio adimandato converso li 14 Zugno 1706 insto pur nuovamente che dalla Giustitia del presente Ecc[ellentissi]mo Maggis[tra]to esso Sig[no]r Zuanne Orsato per Converso sententiato come in essa mia dimanda, ma à norma de Capi infrascritti Primo nelli ducati Vinticinque dà esso Orsato riscossi dell'affitto del Palco n. 6: Secondo Ordine, à me Sebbastian Rizzi per le mie ragioni dovute.

2° Nella summa dell'affitto della Caneva<sup>21</sup> da esso pure esato, et à mè aspetante.

3° Nella summa dell'affitto della soffita<sup>22</sup> da esso pure riscosso, et à me sudetto Rizzi come sopra aspetante.

Senza pregiudicio con risserva d'ogni altra mia ragione [...]. Salvis, et in expensis.

ASV, *Giudici di Petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 217, fasc. 121, n. 195.

Inedito.

<sup>20</sup> Gli 'spazzi' erano le sentenze giudiziarie definitive emesse della magistratura dell'antica Repubblica di Venezia (cfr. Boerio, *Dizionario*, cit., p. 685).

<sup>21</sup> La cantina del teatro, dove si vendevano bibite e rinfreschi.

<sup>22</sup> L'ultimo ordine di palchi.

[15]

30 agosto 1708

Scrittura di D[omin]o Zuane Orsatto i[n] c[ausa] con D[omino] Sebastian Rizzi data li 30 Ag[os]to 1708 con un Proc[es]so seg[na]to di d[ett]o giorno. I[ntimat]a a D[omino] Claudio Ongaro<sup>23</sup> [...] Reff. [...].

Anzi col riflesso alla coscienza, e alli patti convenuti tra me Gio[vanni] Orsato, e d[omino] Sebastian Rizzi sono li ricorsi da me fatti et giustiss[i]ma dimanda in q[ues]to Ecc[ellentissi]mo Mag[istra]to; Riflette lui s[ignor] Rizzi alla coscienza, et alli patti stessi, e credete con mala fede, e con ingratitudine ponerli in contingenza le mie giuste dimande e l'ingiustitia con cui meco contende. Premesso dunque con ampliss[i]mo protesto di nullità desiminati in tal qual sua scrittura intitolata dichiarat[amen]te di sua domanda di converso, niente pure havendo che fare nel presente giud[ici]o il spazio retrodetto del Coll[egi]o Ecc[ellentissi]mo di XII; in nome, e fatto punto digerito, regolando, e dichiarando ogni altra mia precedente dimanda, e scrittura, insto che dalla giust[iti]a del pr[ese]nte Ecc[ellentissi]mo Mag[istra]to sij egli Signor Rizzi sent[enzia]to in ducati 51 per parte del suo debito che meco tiene, e risulta dal conto già da me con la presente dim[and]a [del] 1706 in Zugno prodotta salvis etc. e nelle spese etc.

Essendo poi scandelosi, e contro le cose convenute, e patuiti li tali quali conversi a solo studio d'indebito artificio da lui proposti; sono giustam[ent]e dalli med[esi]mi assolto, e liberato, come riverentem[en]te imploro. Salvis etc. e nelle spese etc.

ASV, *Giudici di Petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 217, fasc. 121, n. 222.

Inedito.

[16]

10 ottobre 1711

Il Sig[no]r Sebastian Rizzi q[uondam] Sig[no]r Livio dà me conosciuto, spontaneam[ent]e costituisce suo legit[ti]mo Proc[urato]r, et Comesso Il Sig[no]r Andrea Alegro q[uondam] Sig[no]r Lodovico presente, et accettante A poter à nome suo scoder, essiger dalli Offici Ill[ustriss]mi Sig[no]ri Revisori, et Regolatori in Cecca Beccarie, et Cinque Savij ogni suma, et quantità [che] si può vorsi, et che de dettero correvano sopra qualunque capitali in detti Offitij essistenti à sua libera dispositione, et per ciò in detti Offitij far tutte quelle notte, et ricevute che il bisogno ricercasse, giusto l'uso, e stile de med[esi]mi Offitij, et casse [...]. Testimoni Il Sig. Pietro Bona Nodaro Veneto; il Sig. Iseppo Uccelli figliolo dell'Eccellente Sig. Gio. Pietro.

ASV, *Notarile. Atti*, b. 7294, c. 155r. (protocolli del notaio Domenico Gonella).

Inedito.

---

<sup>23</sup> Claudio Ongaro era l'interveniente di Sebastiano Ricci.

[17]

4 luglio 1712

La Sig[no]ra Maddalena Vandermer q[uondam] Sig[no]r Giovanni dà me conosciuta spontaneam[en]te costituisse suo le[itti]mo Proc[urato]r e Comesso Il Sig[no]r Andrea Alegri q[uondam] Lodovico absente, come presente a poter à nome suo, scoder, et essiger dalli Officij Ill[ustrissi]mi de Governatori dell'entrate Cassa col Don, et uscida ogni suma, et quantità [...].

ASV, *Notarile. Atti*, b. 7295, c. 47v. (protocolli del notaio Domenico Gonella).

Inedito.

[18]

19 febbraio 1716 *m.v.* (= 1717)

Die Veneris 19 Mensis Febrarij 1716 M.V. In Scriptoria mea super Platea Divi Marci Venetiarum.

Il N.H. Ser Antonio Francesco Farsetti Cavalier fù de q[uondam] Felippo hà hora alla presenza di me Nod[ar]o, e delli Testomonij infrascritti, esborsato, numerato e dato al Sig[no]r Sebastian Rizzi q[uondam] Sig[no]r Livio qui presente, e che riceve Ducati sette mille cinquanta correnti da Lire 6,4 per d[ett]o in tante monete d'oro di giusto peso al valor della Piazza; Et questi per estintione, et intiera afrancatione d'un Capital di livello<sup>24</sup> di simil summa instituito à debito di d[ett]o N.H. Farsetti Cavalier, et à credito di d[ett]o Sig[no]r Sebastian Rizzi fondato sopra Campi due cento posti in Villa di Sala sotto Miran, per pro Annuo in ragione di tre per cento, per il tempo d'Anni trè, e come più difusamente si legge nell'Instrumento sopra ciò rogato negl' Atti del Sig[no]r Vincenzo Vincenti Nodaro Veneto li 29 settembre 1717 al quale confessando anco d[ett]o Sig[no]r Rizzi esser intieramente saldato di tutti li prò sopra esso Capitale corsi sino il giorno d'hoggi; cosi che da hoggi in avvenire stante l'Esborso come sopra di presente in Affrancatione ricevuto d[ett]o Sig[no]r Sebastian Rizzi libera, affranca d[ett]o N.H. Farsetti Cavalier dell'Annuo corrisponsione di ducati due cento undeci, e mezo, che era tenuto à pagarli; com'anco li Beni med[esim]i et in segno della presente Actual Affrancatione d[ett]o Sig[no]r Rizzi hà hora alla presenza suprà restituito a d[ett]o N.H. Farsetti il soprad[ett]o Inst[itut]o di Livello in pubblica, et autentica forma estratto, firmato da d[ett]o Sig[no]r Nod[ar]o Vincenti 1713 29 Settembre; Promettendo d[ett]o Sig[no]r Rizzi per se Heredi, e successori suoi per causa del soprad[ett]o Capital di Livello e prò mai più altro da chi si sij sarà à d[ett]o N.H. Farsetti

<sup>24</sup> Come noto, il 'livello' è un particolare contratto agrario, in base al quale un proprietario terriero ('concedente' o 'livellatore') metteva un proprio terreno a disposizione di un 'livellario', per un certo periodo di tempo e a determinate condizioni. Livelli erano detti anche i documenti che affrancavano i reciproci accordi tra i due contraenti. Di norma, il livellario era tenuto a corrispondere al proprietario un canone annuo. Il presente atto notarile attesta l'estinzione del livello con la restituzione di settemilacinquanta ducati correnti.

Cavalier suoi Heredi, e Successori dimandato, ne preteso sott'obligatione de Beni suoi in forma.

[Firme]

D[omi]nus Dominicus Gonela Pub[lico] Venet[o] Nod[ar]o et Jo[hannis] Dom[eni]co Redolfi q[uondam] d[omi]ni Joannis

ASV, *Notarile. Atti*, b. 12241, cc. 266r.-267r. (protocolli del notaio Giorgio Maria Stefani).

Inedito. Citato in Lino Moretti, *Documenti e appunti su Sebastiano Ricci*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 1978, 11, p. 110.

[19]

18 giugno 1717

Scrittura del Ecc[ellen]te Do[mi]no Piero Franc[esc]o Grandis in Causa con Do[mi]no Sebastian Rizzi.

Sinistramente, e diverso dal vero interpreta il Sig[no]r Sebastian Rizzi il discorso fatto da mè Pier Fran[ces]co Grandis in proposito del Rilascio, et evacuatione della Casa [che] era dell'Ecc[ellentissi]ma Procuratia; espressam[ent]e però protestate, et apertam[ent]e contraddette l'espressioni inserite nel tal qual Cognito<sup>25</sup> [del] 25 Maggio decorso stanti anzi le cose come stano, et il pagamento e deposito rispettive degl'effetti sino all'ultimo Ag[os]to venturo [in cui] seguirà la Revocatione di d[ett]o Cognito, e confirmatione del controcognito<sup>26</sup> per il solo, e semplice effetto, che non possa con inconvenienza et ingiustitia esser espulso sino l'ultimo del mese di Agosto. Pronto all'hora all'evacuatione della Casa e prendendone perciò sentenza et impegno giudiciario, e volontario dalla grandezza del presente Ecc[ellentissi]mo Mag[istra]to. Salvis. etc. et in expensis etc.

ASV, *Giudici del Forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 79, fasc. 29, n. 117.

Inedito.

[20]

16 dicembre 1718

Die Veneris 16 Mensis Decembris 1718. In Scriptoria mei Notarij super Platea Divi Marci Venetiarum etc.

Il Sig[nor] Antonio Modotto, spontaneamente costituisce suo Proc[urato]r irrevocabile, il Sig[no]r Sebastian Rizzi Pittor in questa città benchè absente etc. à poter à nome suo

<sup>25</sup> Il termine 'cognito' indica un atto civile di congedo (cfr. Boerio, *Dizionario*, cit., p. 177).

<sup>26</sup> Nel gergo giudiciario, il 'controcognito' indica l'azione praticata per contrastare un atto civile di congedo (cfr. *ibidem*).

riscuotter, ricevere, e conseguir da tutti, e cadauni Affittuali de Palchi del Teatro di S. Angelo l'affitto d'ogni, e cadaun Palco, che s'attrova Affittato in detto Teatro per l'opera del presente Autuno e venturo Carnevale 1718 m[or]e v[enet]o che saranno maturati li primi giorni della Quadragesima<sup>27</sup> prossima; e tutto quello, e quanto riscuotterà di esso Affitto trattarsi nelle di lui mani d[ett]o Sig[no]r Sebastian Rizzi per spese per occasione di d[ett]a opera da lui fatte; essercitando perciò qualunque essecutione con chi fossero renitenti per la consecutione di essi Affitti, nella forma e modo, et in tutto, e per tutto, come far potrebbe d[ett]o Sig[no]r Modotto costituente, se presente fosse, et in suo luoco sostituire unò, ò più Procuratori con simile overo limitate autorità, et quelli revocare; et generalmente etc. promettendo etc. sott'obbligatione etc. rogano etc.

Teste:

D[ominus] Sanctus Bortoli q[uondam] Camilli

D[ominus] Fran[ces]cus Strumano

ASV, *Notarile. Atti*, b. 12249, c. 175r.-v. (protocolli del notaio Giorgio Maria Stefani).

Inedito.

[21]

24 febbraio 1718 m.v. (= 1719)

Die Veneris 16 Mensis Februarij 1718 M.V. In domo habitationis mei Notarij de Confinio Sancti Salvatoris Veneti etc.

Il Sig[no]r Sebastian Rizzi Pittor in questa Città, facendo come Conduttore, sive Patrone del Teatro di S. Angelo, spontaneam[en]te costituisce suo Proc[urato]re, e Commesso legitimo il Sig[no]r Domenico Viola Agente delli N.N.H.H. Tron benché absente etc. à poter à nome suo riscuotter, ricever, e conseguir da tutti, e cadauni Affittuali de Palchi di d[ett]o Teatro di S. Angelo tutti li Affitti corsi, e maturati, facendo di quanto riscuotterà le debite ricevute e cauzioni; et in caso di renitenza al pagamento giudiciariamente astringer, facendo perciò qualunque comparsa, essecutione, et Atti che ricercasse il bisogno; et generalmente etc. promettendo etc. sott'obligat[i]on]e etc.

Teste:

D[ominus] Antonius Angeli q[uonda]m d[omi]ni Malezi et D. Jo[hannis] Dom[eni]cus Redolfi q[uondam] d[omi]no Jo[hannis].

ASV, *Notarile. Atti*, b. 12249, c. 251r. (protocolli del notaio Giorgio Maria Stefani).

Bibl.: Lino Moretti, *Documenti e appunti su Sebastiano Ricci*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 1978, 11, p. 111.

---

<sup>27</sup> Quaresima.

[22]

21 marzo 1719

Dimanda di D[omin]o Sebastian Rizzi in causa contro Do[mi]no G[iov]an Batt[ist]a Madonis.<sup>28</sup>

Con la sc[rittura]ra [del] 29 Aprile 1718 foste accordato, et v'obligaste Voi d[omino] Gio[van] Batt[ist]a Madonis con d[omino] Antonio Moreti d[ett]o Modotto Impresario del Teatro di S. Angelo a suonare di Violino Voi et v[ost]ro figlio nelle opere in d[ett]o Teatro dell'autunno, e Carnevale prossimi passati in tutte le prove, e recite per l'esborso da farvici de ducati cento, e quaranta da lire 6:4 l'uno tra tutti due à lire quindici ogne recita in difalco sino al saldo dei sud[ett]i d[ucati] 140. Et essendo stato cesso et renunciato il sud[ett]o Teatro e condotto il med[esim]o dal sud[ett]o Moretti à mè Sebastian Ricci con tutti gl'obleghi, et accordi da lui fatti, v'hò anco ricevuti in dell'essercitio, ed impiego, et v'hò fatto prontam[en]te contribuire ogne recita da d[omin]o Dom[eni]co Viola da mè destinato alla dispensa de Bolettini, et al pagamento delle spese ord[inari]e dell'opere le sudette lire quindici da Voi conseguite per mano di Franc[esc]o Dominesso, ché fù da tutta l'orchestra scelto per scoddere per il corso intiero di sessantacinque recite che il sud[ett]o Viola le esborsò senza haver cognitione sin a qual suma ciò dovevasi continuare, all'hor ché venuto in cognitione tralasciò provedervi non solo da Voi conseguito l'intiero delli d[ucati] 140 stabiliti, ma ancora lire cento, e sette di più, e se ve n'è recercata la restitutione che da Voi recussata con patente ingiustitia fù ché citato nel presente Ecc[ellentissim]o Mag[istrat]o insta, et addimando che restiate sententiato alla restitutione delle sud[ett]e l[ire] 107 di più del vostro accordo conseguite, et che indebitamente vi ritenete. Salvis etc. et in expensis.

ASV, *Giudici del Forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 79, fasc. 31, n. 22.

Inedito.

[23]

1° aprile 1719

Risposta di Do[mi]no Z[u]an Batt[ist]a Madonis in causa con Domi[n]o Sebastian Rizzi.<sup>29</sup>

Non può darsi stravaganza maggiore né ingiustitia più aperta di quella [che] v'è meditando d[omi]no Sebbastian Rizzi contro d[omi]no Gio[van] Batt[ist]a Madonis nel pretender con pocca gratitudine, e meno ragione la restitutione delle lire 107 – dice haver il di Lui Servidore contribuito di più dell'accordo [che] si pretende concluso con d[omino] Ant[oni]o Moretti d[et]to Modotto, al quale esso Rizzi è succeduto per Impresario del Teatro di S. Angelo per l'Autunno, e Carnevale pross[i]mo passato. Se con matura ponderatione volesse riflettere alla stretta ragione dell'accordo sud[ett]o fatto col pred[ett]o Modotto et alle alterationi di quello praticate dà esso Rizzi cessionario non solo conoscerebbe l'Ingiustitia de

<sup>28</sup> Come annotato a margine del testo, la scrittura fu «illico intimata» a certo Venturini.

<sup>29</sup> Come annotato a margine del testo, la scrittura fu «illico intimata» ad Agostino Rosa, interveniente del teatro di sant'Angelo e dello stesso Sebastiano Ricci.

suoi tentativi che la convenienza di esso Madonis per legalm[ent]e trattenersi tutto il conseguito mentre anzi dovrebbe con honesto e ragionevole sentimento riddursi à supplire a' suoi ulteriori doveri, per debita retributione dell'insolito impiego non mai concertato, anzi fuori del convenuto praticato. Sop[r]a di che come dovevan esser salve le ragioni d'esso Madonis, così rispondendo per hora alla mal consigliata dimanda Avers[ari]a insta esso Madonis d'esser dà quella assolto, e liberato per le ragioni e cause stesse à tempo, e luoco considerate con quel di più risulta dal fatto; e ciò senza pregiud[ici]o quorum [...] et in expensis etc.

ASV, *Giudici del Forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 79, fasc. 31, n. 45.

Inedito.

[24]

4 aprile 1719

Cassa detta ducati 10 = Contadi a Dom[eni]co Viola Proc[urato]re di Sebastian Rizzi per affitto del Palco pepian n. 26 nel Teatro di Sant' Angelo per il Carnevale pass[a]to [...].

ASV, *Ospedali e luoghi pii, Registri*, b. 1002, c. 232b.

Inedito.

[25]

22 maggio 1719

Scrittura e dimanda di converso di d[omi]no Z[u]an Batt[ist]a Madonis, in causa con domino Sebastian Rizzi insta[nt]e con un processo seg[nat]o del suddetto giorno.

Dalle poco plausibili insistenze di d[omin]o Sebastian Rizzi nel pretender con aperta ingiustitia la restitut[i]one delle lire 107 fatte somministrare a d[omin]o Z[u]an B[attis]ta Madonis<sup>30</sup> e Lod[ovi]co suo figliolo per dovuta recognitione del loro impiego e servizio prestato nel Teatro di S. Angelo di sera in sera, come si rende patente il torto delle sue mal fondate pretese, così sempre più s'acresce la ragione d'esso Madonis per esser dalla Giustitia assolto e liberato dalla proposta dimanda avvers[ari]a. Ma perché vorebbe con tal dannato pretesto esimersi dall'intiero adempim[ent]o de suoi doveri a quali è tenuto per le recite dell'ultime sere a corrisponder a d[ett]i Padre e Figliolo Mad[oni]s il solito onorario delle lire 15 per ogni sera sara per cappo di converso sentent[iat]o esso Rizzi in lire 165 importar di 11 sere ultime che a lire 15 per sera tanto rileva il pred[ett]o Madonis, come vuole la ragg[i]one il fatto è che stante le cose come stanno non puo ne deve ricusarne di q[ue]ste il Pagam[ent]o dovuto, ciò senza minimo pregiud[iti]o anzi con espressa riserva

---

<sup>30</sup> Il nome del Madonis *senior* compare nell'interlineo inferiore a correzione di Lod[ovi]co, cancellato con più fregghi.

d'ogni e qualunque altra attione e ragg[ion]e d'esso Madonis quomodo quolibet etc. salvis et in expensis etc.

ASV, *Giudici del Forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 79, fasc. 31, n. 97.

Inedito.

[26]

31 maggio 1719

Scrittura et risposta di do[mi]no Sebastian Rizzi alla dimanda di converso di do[mi]no Gio[van] Batt[ist]a Madonis instante con un processo seg[na]to del suddetto giorno

Bensì con giustitia può dirsi da d[omino] Sebastian Rizzi che non plausibili, ma delictabili sono le direzioni et insistenze di d[omino] Gio[van] Batt[ist]a Madonis in non voler restituire ad esso Rizzi le lire cento, e sette che di più dell'importar del suo dovuto per suonar lui, ed il figlio nell'opere in S. Angelo hà ricevuto da d[omino] Dom[enic]o Viola che al buso de boletini<sup>31</sup> attendeva, e contribuiva di recita in recita le sume agl'operanti nelle med[esim]e destinategli in conto dei loro accordi, che tra l'ochio non haveva<sup>32</sup>, e che con non buona fede tutto che adempeto il di lui accordo s'è compiaciuto dalle sue mani riceverle, et maggiormente si rende censurabile la pretesa posta a' campo con tal qual dimanda di converso presentata li 22 corrente per far cadere la causa deputata di volontà per li 24 dello stesso mese, alla quale dovendosi per capo d'ordine rispondere insta lo stesso Rizzi d'esser dalla med[esim]a assolto, e liberato, come sarà per giustitia esaudita la sua giustissima dimanda di principale [del] 21 marzo antecedente che non può per verun riguardo esser combatuta, se non per l'ingiusto fine di trattenersi se potesse l'indebitam[en]te conseguito di più di q[ua]nto per il suo accordo l'era dovuto, et fù con la scrittura [del] 29 Aprile 1718 stabilito salvis etc. et in expensis etc.

ASV, *Giudici del Forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 79, fasc. 31, n. 108.

Inedito.

[27]

13 luglio 1719

Onde gli Illustrissimi S[igno]ri Giacomo Minoto, Mattio Ciceron e Andrea Marcello Hon[orat]i Giud[ic]i di Forestier. Visto un processo di carte 37, scritte e non, prencipio L[aus] D[eo] 29 Aprile 1718 Ven[eti]a etc. et finisce salvijs et sine preg[iuditi]o etc. Item altro Proceso di carte 7, scritte e non, prencip[ia]nte L[aus] D[eo] 1718 12 maggio Venetia etc. et finisce fui p[rese]nte testimonio, a quanto di sopra prodoti dalla parte Attrice, et di

---

<sup>31</sup> Botteghino.

<sup>32</sup> Che non aveva sott'occhio.

poi, veduto un processo di carte 19, scritte e non, principio Adì 29 Aprile 1718 Vene[ti]a etc. et Fenisce intimato ad Agostin Rosa [...] prodoto per la parte rea con quanto che hanno voluto dire et dedurre a favor delle loro rag[i]oni con il mezzo del N. H. Ser Alvise Priuli per la parte Attrice, e per la parte rea dal N. H. Ser Costantin Bellotto loro avvocati ord[ina]ri,<sup>33</sup> e datto prima il giuram[en]to alli Ill[ustrissi]mi Sig[nor]i Giud[ic]i s[ec]on]do la forma della legge.

Cristi nomine invocato [...] etc.

Quanto al cappo di principal, tutti tre S.S. E.E. unanimi et concordi hanno sent[enzialment]e detto d[omi]no Gio[van] Batt[ist]a Madonis giusto in tutto e per tutto alla Dima[nd]a del d[omin]o Rizzi cond[annat]o la parte Rea nelle spese.

Quanto al cappo di converso di d[omin]o Madonis parimenti tutti tre S.S. E.E. unanimi et concordi hanno assolto d[ett]o Rizzi da d[ett]o cappo e dalle cose in esso cont[enu]te cond[annat]o il sud[ett]o Madonis nelle spese.

[Firma] Giacomo Minotto Giudice di Forestier.

ASV, *Giudici del Forestier*, 'Sentenze', b. 133, c. 264v.

Inedito.

[28]

18 maggio 1720

Venezia, 18 maggio 1720

Amico mio stima[tissi]mo.

Non so che titolo darvi sopra la lettera, onde bisogno, che me lo scrivette.

Voi non avete bisogno alcuna cosa dà me e per questo non scrivette niente. Io hò bisogno di voi e dico. Caro Amico se vedete Milord Burlington<sup>34</sup> dimandateli per mia parte, se ha riceuto un disegno della Chiesa di S. Giorgio Maggiore di Venezia, e diteli, che avendomi promesso di scrivere à me subito arivato a Londra, né mai ho potuto vedere una parola. Diteli pure, che mi haveva promesso molte cose da mandarlemi da Londra à Venezia, e mai niente, non sò se il Tamigi sia cangiato nel fiume del'oblio, cioè di Lete, e Vi prego, sapetemi di[r] qualche cosa.

Ho scritto pure al Virtuos[issi]mo Sig[no]r Hendel, che lo avisavo che può essere, che capiti a Londra il bravissimo Borosini<sup>35</sup> di Vienna, musico innarivabile, e che hà la licenza di S[ua] M[ae]stà C[esarea] di restar lontano dalla corte sino il mese di Gennaro venturo, che potrebbe servir per la opera di Londra, che vi assicuro che è uno de più singolari virtuosi che mai abbiamo sentito oltre che recita al'ultima perfezione oltre che il Cavagl[ier]e Castrato.<sup>36</sup> di questo mi inpegno; e secondo, che à Vienna vi è il gran duolo. Se Sua Maestà Brit[anni]ca

<sup>33</sup> Era consuetudine che i giovani patrizi veneziani, all'inizio della propria carriera, si cimentassero nella avvocatura.

<sup>34</sup> Richard Boyle, terzo conte di Burlington e quarto conte di Cork (1694-1753). Fu uno dei principali committenti dei Ricci durante il loro soggiorno inglese. Su Burlington cfr. Jacques Carré, *Lord Burlington: 1694-1753: le connaisseur, le mécène, l'architecte*, Clermont-Ferrand, Adosa, 1993.

<sup>35</sup> Francesco Borosini, tenore veneziano (1685-1731).

<sup>36</sup> Potrebbe trattarsi del noto castrato Nicola Grimaldi detto Nicolino (1673-1732), insignito del titolo di cavaliere della Croce di san Marco nel 1705 (per l'interpretazione nell'*Antioco* di Francesco Gasparini), attivo a più riprese in Inghilterra negli anni Dieci del Settecento.

lo chiede al'Imperatore glie lo lascia prontamente. Io torno a dire ò scritto al Sig[no]r Hendel per sapere se facendo questo viaggio potesse essere sicuro di haver il suo locco. Perché, a dirVi il vero io sono quello, che lo stimulo a portarsi à Londra e lui non si sa ridure di far questo viaggio: però se io avessi qualche sicurtà, tanto maggior[men]te io lo spingerei, perché esso mi ama teneramente. Però Vi prego a parlar col Sig[no]r Endel e, che il detto mi scriva qualche cosa. Ora il Borosini recita à Reggio, e porta via tutto l'aplauso, a ben che vi sia Faustina, Gaetano di Vienna, la nostra Diana eccetera.<sup>37</sup>

Non so al[c]una nova della nostra Baciata e ribaciata Mistris Chiez:<sup>38</sup> datemene qualche nova ve ne priego. Scrivetemi ancora di chi siete innamorato, che zà sò che non si può star senza, et io cossì vecchio che io sono, sono in Bottega, cazi in cul al diavolo, mi non so che far.

Ora che siamo dalla Sensa<sup>39</sup> si fanno due opere in Musica assai buone et hanno del concorsso suficiente, e cossì sarà ogn'Anno à schiza.<sup>40</sup>

Io me la passo da Re, mà dà Re de [corona].<sup>41</sup> Se volete servirvi di mè, io vi prometo di far tutto quello mi commanderete: provate, che mi trovarete da capo a piedi eternam[en]te di voi Car[issi]mo Amico,

tutto Vostro servitore osservantissimo  
Sebastiano Ricci

Modena, Biblioteca Estense, *Autografoteca Campori*, 'Ricci', cc. n. n.

Bibl.: *Lettere artistiche del Settecento veneziano. I*, a cura di Alessandro Bettagno e Marina Magrini, Vicenza, Neri Pozza, 2002, pp. 22-24, lettera 13.

[29]

9 agosto 1720

Sebastiano Ricci a Giuseppe Riva  
Venezia, 9 agosto 1720

Amico sti[matissi]mo.

Ricevo con mio sommo contento, una vostra cortes[issi]ma dove ne trovo tutto il mio gusto, nella relazione del'opere che si rapresentano, e si doveranno rapresentare, che per l'avenire avendo quelle bagatelle de' Musici, so, che averanno del concorsso. Hò riceuto una lettera del Sig[no]r Hendel cortes[issi]ma che mi fa la med[esi]ma obbiezione, che mi fatte voi nel'affare del bravo Borosini, che stà di già impegnato a Milano. Sono stato a Reggio à sentire l'opera, che non era molto bello il libretto, mà gli attori preziosi,<sup>42</sup> mà il Borosini si ha portato cossì bene, che in verità non si può disiderar di più. Ma à proposito de Libretti di

<sup>37</sup> L'opera cui Ricci fa riferimento è *Nino*, su libretto del poeta del duca di Modena Ippolito Zanelli e musica di Giovan Maria Capelli, Francesco Gasparini e Antonio Bononcini; con Faustina Bordoni (Zomira), Diana Vico (Semiramide), Gaetano Felice Orsini (Nino) e Francesco Borosini (Atalo).

<sup>38</sup> La grafia del testo è poco chiara; probabilmente si tratta di una cantante.

<sup>39</sup> La festa dell'Assunzione a Venezia.

<sup>40</sup> Nel dialetto veneziano, 'schiza' significa *naso* (cfr. Boerio, *Dizionario*, cit., p. 627). Dato il successo riscontrato, Ricci profetizzava lunga vita per la stagione della Sensa (che debuttò proprio nel 1720). I fatti gli avrebbero dato ragione.

<sup>41</sup> Nell'originale compare il disegno di una corona al posto del vocabolo.

<sup>42</sup> Lo spettacolo di riferimento è *Nino*; cfr. n. 23.

Opere, ho veduto tre libretti scritti dal Sig[no]r Lalli, che abita in Venezia, quello, che hà fatto il *Radamisto* (a margine: et il vero console di Roma) che è stato rapresentato in Londra il tempo passato.<sup>43</sup> Ma Vi assicuro, che sono tre libretti i più belli del mondo, anzi quando voi li vederete sò che direte il simile. Mà perché io ne faccio tanta stima di questo virtuoso, che vi prego à proteggerlo et essere favorevole allo stesso, à mia contemplazione. Il Sig[no]r Boscha ne porta secco tre, et una mi dice il Sig[no]r Lalli aver mandato, *cio è il Domone e Pitia*,<sup>44</sup> che vi piacerà al'estremo.

Il Sig[no]r Endel mi dice di aver inteso dà Milord Burlington, che voleva scrivermi una lettera di suo pugno, ma zà non si hà vedutto nulla. Caro amico, Vi prego, vedendo detto Milord, recordarli la mia persona, e dirli che io credo, che averà riceuto il disegno della Chiesa di San Giorgio Maggiore, fatto con ogni diligenza dal Sig[no]r Vincenzo Cechi<sup>45</sup> da lui med[esi]mo ordinatoli; però che suplico Sua Ecc[ellen]za volermene dare un qualche motivo, mà bisogna amico stimularlo; che è cosa, che mi preme assai.

Godo che l'Evangelista Giovanni venghi a Londra, che col suo gran sapere e suo credito li Sig[no]ri Inglesi, un giorno li faranno favore, l'altro giorno non lo conosceranno, mà sarà dà voi avvertito del reo costume.

La nostra garbatis[si]ma Chez,<sup>46</sup> se è maritata datteli un baccio per me, se non è maritata dategliene mille colla limosina. Sè la Rabison<sup>47</sup> è innamorata, lasciamola stare.

Hora Amico mio vi prego di qualche nova di Londra et in speccie della musicaria che sapete essere in quella tanto matto come lo sette Voi, però non mi lasciate senza nuove. In tanto recordatevi che sono e sarò sempre di Voi. Car[issi]mo Amico,

Vostro Tutto Tuttone  
Sebastiano Ricci

Modena, Biblioteca Estense, *Autografoteca Campori*, 'Ricci', cc. n. n..

Bibl.: *Lettere artistiche del Settecento veneziano. I*, a cura di Alessandro Bettagno e Marina Magrini, Vicenza, Neri Pozza, 2002, pp. 24-25, lettera 14.

[30]

12 gennaio 1728 *m.v.* (= 1729)

Ind[ition]e 6<sup>a</sup> die vero Jovis 13 M[ens]is Januarij M.V. In domo hab[itationi]s infrascritta [...]. Constituti de Vic.a Sancti Moijsis.

Personalment[e] comparsa alla p[rese]nza di mè Nod[ar]o, e Testi[mon]i infrascritti l'Ill[ustriss]ima Sig[no]ra Maddalena Vandermer consorte del Sig[no]r Sebastian Rizzi da me Nod[ar]o benissimo conosciuta et spont[aneamente] presentò a mè inf[rascritt]o Nod[ar]o li [sic] infras[crit]ta scrittura di confessione di debito del giorno 24 Maggio 1704 fatta di proprio pugno del sop[ra]d[dett]o Sig[no]r Sebastian Rizzi, et da me Nod[ar]o

<sup>43</sup> Si fa riferimento al *Radamisto* di Händel, adattamento de *L'amor tirannico* di Domenico Lalli (libretto) e Francesco Gasparini (musica), di scena il 27 aprile 1720 al King's Theatre a Haymarket, il teatro della Royal Academy of Music.

<sup>44</sup> Si tratta del dramma giocoso *Damone e Pitia* di Domenico Lalli.

<sup>45</sup> Si tratta del pittore bolognese Vincenzo Cechi, marito della cantante Anna Maria Torri, detta la Beccheretta, entrambi amici di famiglia di Ricci.

<sup>46</sup> Cfr. n. 24.

<sup>47</sup> Anastasia Robinson, cantante.

riconosciuta questo p[rese]nte giorno. Pregandomi essa Sig[no]ra Maddalena registrarla ne pubblici Atti miei, e riducendola in forma di pub[blic]o Inst[itut]o darne di essa pub[blic]a, et autentica estrazione, per potersene valere in favore delle sue ragioni; et sic etc.

[Segue la scrittura del 24 Maggio 1704 (cfr. doc. 4)]

Attesto Io Nod[ar]o Pub[blic]o infras[crit]to essere il sop[ra]d[dett]o Carattere tutto scritto e sottos[critt]o di propr[i]a mano del sop[ra]d[dett]o Sig[no]r Sebastian Ricci da lui veduto, e per tale dallo stesso affirmatomi.

Ven[eti]a q[ues]to giorno 13 Gen[nai]o 1728 M.V.

ASV, *Notarile. Atti*, b. 2053, cc. 122v.-123v. (protocolli del notaio Andrea Bonamin).

Inedito.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. FONTI MANOSCRITTE

#### CITTÀ DEL VATICANO

##### Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV)

##### *Archivio Segreto*

##### Nunziatura di Venezia

n. 119 (c. 21)

n. 157 (c. 705)

n. 169 (c. 23)

*Codici Ottoboniani Latini*

3359 ('Avvisi di Roma')

3279 (c. 218r.)

*Computisteria Ottoboni*

30 ('Giustificazioni del libro maestro A. computista Gabelotti')

## FIRENZE

## Archivio di stato (ASF)

*Mediceo del Principato*

f. 3029 (c. 1556)

f. 5886 (cc. 22, 48, 51)

f. 5892 (c. 352)

f. 5903 (cc. 197, 500)

f. 5904 (c. 319)

## Biblioteca Medicea Laurenziana

Palemone Licurio Pastore Arcade (Luigi Maria Stampiglia), *Delle Rime*, tomo III, libro I, *Sonetti*, Roma, 1718, ms., *Codice Ashburnham*, 729, to. III, 3, c. 6, sonetto 6.

Apostolo Zeno, *Lettere inedite del signor Apostolo Zeno storico e poeta cesareo, raccolte e trascritte da Giulio Bernardino Tomitano opitergino, membro del collegio elettorale dei dotti* (1808), ms., *Codice Ashburnham*, 1788.

## MODENA

## Archivio di stato

*Nota della spesa che andrà per far castrare il N., ms., Mus., b. 2.*

## Biblioteca Estense

*Autografoteca Campori*

## Lettere

*sub voce 'Ricci'*

*sub voce 'Riva Giuseppe (XVII-XVIII sec.)'*

## ROMA

## Archivio parrocchiale di santa Caterina della Rota

*Stati d'Anime*

a. 1691 (cc. 35r. e 51v.)

## Biblioteca Nazionale Centrale (BNCR)

*Vittorio Emanuele*

'Avvisi Marescotti'

n. 788 (aa. 1690-1694)

SAN SECONDO PARMENSE

Archivio parrocchiale

Giuseppe Maria Cavalli, *Miscellanea Storica*, XIV, ms. (XIX sec.), c. 195r.

VENEZIA

Archivio di stato (ASV)

Marco Barbaro, *Arbori de' patritii veneti*, Miscellanee Codici, I, *Storia veneta*, nn. 17-23.

*Avogaria di Comun*

Miscellanea Civile

b. 4099, fasc. 13 ('Lucrezia Baldini')

Miscellanea Penale

b. 4530, fasc. 23 (= 1735)

*Capi del Consiglio di Dieci*

Notatorio

Filze

f. 39 (= a. 1701-1704)

f. 40 (= a. 1705-1709)

f. 41 (= a. 1710-1713)

f. 42 (= a. 1714-1717)

f. 43 (= a. 1719-1723)

f. 44 (= a. 1724-1729)

*Deputati ed aggiunti sopra l'esazione del denaro pubblico*

Presidenti alle vendite

b. 213 (= a. 1717)

*Giudici dell'Esaminador*

Interdetti

b. 241 (= a. 1705)

Notificazioni

reg. 149 (= a. 1734-1735)

*Giudici del Forestier*

Domande, scritture, risposte delle parti

b. 67 (= a. 1698)

b. 71 (= a. 1699)

b. 73 (= a. 1703)

b. 72 (= a. 1701)

b. 79 (= a. 1717-1719)

b. 80 (= a. 1720-1722)

Sentenze

b. 133 (= a. 1713-1719)

b. 134 (= a. 1720)

b. 135 (= a. 1721)

*Giudici del Mobile*

## Domande

Domande per fermar, per chiedere sequestro cautelativo e sentenza contro il debitore

b. 68 (= a. 1704-1706)

## Risposte

b. 118 (= a. 1705)

## Sentenze

b. 702 (= a. 1707)

*Giudici di Petizion*

Inventari di eredità, tutele, curatele, oppure richiesti in causa

b. 421 (= a. 1724)

Scritture e risposte in causa

b. 216 (= a. 1706-1707)

b. 217 (= a. 1708-1709)

*Inquisitori di Stato*

‘Avvisi da Venezia’

b. 705 (= a. 1687-1711)

b. 706 (= a. 1714-1722)

b. 707 (= a. 1717-1719)

b. 708 (= a. 1720-1723)

b. 709 (= a. 1724-1726)

b. 710 (= a. 1727-1734)

‘Case di gioco e teatri’

b. 914 (‘S. Angelo’)

*Notarile. Atti*

Giuseppe Bellan

b. 18917 (protocolli a. 1715)

Gregorio Bianconi

b. 1103 (protocolli a. 1676)

Andrea Bonamin

b. 2053 (protocolli a. 1727-1729)

Valerio de Boni

b. 1450 (estragiudiziali a. 1702)

Pietro Paolo Bonis

b. 1742 (protocolli a. 1696)

b. 1808 (minute a. 1716)

Alessandro Bronzini

b. 1316 (protocolli a. 1683)

Alvise Cavertino

b. 3833 (estragiudiziali a. 1707)

Alvise Centone

b. 3904 (estragiudiziali a. 1703-1713)

Pietro Antonio Ciola

b. 4025 (estragiudiziali a. 1679-1706)

b. 4026 (estragiudiziali a. 1706-1710)

Marco Generini

b. 6913 (estragiudiziali a. 1698)

b. 6914 (estragiudiziali a. 1700)

Domenico Gonella

b. 7294 (protocolli a. 1712)

b. 7295 (protocolli a. 1711)

Giorgio Maria Stefani

b. 12241 (protocolli a. 1716)

b. 12249 (protocolli a. 1718)

b. 12251 (protocolli a. 1720)

Vincenzo Vincenti

b. 13880 (protocolli a. 1713)

*Ospedali e luoghi pii*

Registri

b. 989 (di cassa Giustinian: a. 1716-1722)

b. 991 (di cassa Giustinian: a. 1723-1731)

b. 1002 (Registro contabile Giustinian: a. 1716-1721)

b. 1004 (Registro contabile Giustinian: a. 1722-1730)

*Sant'Uffizio*

b. 140 (= a. 1730)

*Savi alle Decime*

'Catastici san Geremia' (b. 429 = a. 1711-1713)

Archivio parrocchiale di san Giacomo dall'Orio

*Matrimoni*

Reg. 7 (= a. 1696)

Archivio storico del Patriarcato (ASPV)

*Curia Patriarcale. Sezione antica*

Filcia Causarum

c. 130 (16 gennaio 1747 *m.v.*)

Matrimoniorum forensium Repertorium Librorum

n. 1 (= a. 1681, Cancelliere Lazzari)

n. 1 (= a. 1678-1681, Cancelliere Bonzio)

Biblioteca del museo Correr

*Codice Cicogna*

n. 1995

n. 1178

*Commemoriali Gradenigo*

n. 67

Biblioteca del Seminario patriarcale

Pietro Antonio Novelli, *Vita del reverendo sacerdote don Pietro Antonio Toni da Varana*, ms. 788.25 (= 877.25).

Biblioteca Marciana (Vnm)

Cod. It. VI-74 (= 5837)

Antonio Groppo, *Catalogo de drammi musicali di Venezia. Parte prima; Parte Seconda*, ms., Cod. It. VII-2326 (= 8263).

Fondazione Giorgio Cini (Vfc)

*Fondo Vio*

b. 'Teatri. S. Angelo'

b. 'Teatri'

b. 'Teatri Not. Capi X - Varie'

*Istituto di Storia dell'Arte*

Album Zanetti (invv. 36401-36744)

## 2. FONTI A STAMPA, REPERTORI E DIZIONARI

Joseph Addison, *Remarks on Several Parts of Italy, &c. In the Years 1701, 1702, 1703* (1705), London, Tonson, 1718<sup>2</sup>.

*A Descriptive Catalogue of the Pictures at Castle-Howard*, Malton, Gibson, 1814.

Lione Allacci, *Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all'anno 1755*, Venezia, Pasquali, 1755.

Irene Alm, *Catalog of Venetian Librettos at the University of California, Los Angeles*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California press, 1993.

*Amalasunta*, Venezia, Rossetti, 1719 (Gabrieli-Chelleri).

*Amor spesso inganna*, Parma, Stamperia ducale, 1689 (Aureli-Sabadini).

*Amor vince lo sdegno overo L'Olimpia placata*, Roma, Vannacci, 1692 (Aureli-Scarlatti-Gasparini).

Charles Ancillon, *Traité des eunuques* (1707), a cura di Michela Gardini, Bergamo, Sestante, 2007.

*Archivi di famiglie e di persone. Materiali per una guida, III, Toscana – Veneto*, a cura di Giovanni Pesiri et al., Roma, Ministero per i beni e le attività culturali – Direzione generale per gli archivi, 2009.

*Arrenione*, Venezia, Zuccaro, 1708 (Silvani-Ruggieri).

Stefano Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano. Dalla sua origine fino al presente*, Bologna, Trenti, 1785, 3 voll. (rist. anast. Bologna, Forni, 1969).

Anna Laura Bellina-Bruno Brizi-Maria Grazia Pensa, *I libretti vivaldiani: recensione e collazione dei testimoni a stampa*, Firenze, Olschki, 1982.

Sebastiano Biancardi, *Rime di Bastian Biancardi napoletano, chiamato Domenico Lalli tra gl'Arcadi Ortanio. Con la vita dell'autore. Dedicate a sua eccellenza Almorò IV Francesco Pisani*, Venezia, Lovisa, 1732.

Anthony Blunt-Edward Croft-Murray, *Venetian Drawings of the Seventeenth and Eighteenth Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London, Phaidon, 1957.

Giuseppe Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, Cecchini, 1867<sup>3</sup>.

Giovanni Carlo Bonlini, *Le Glorie della poesia, e della musica contenute nell'esatta notitia de teatri della città di Venezia, e nel catalogo purgatissimo de drammi musicali quivi sin hora rapresentati*, Venezia, Buonarrigo, 1730 (rist. anast. Bologna, Forni, 1979).

Carlo Broschi Farinelli, *La solitudine amica. Lettere al conte Sicinio Pepoli*, a cura di Carlo Vitali e Francesca Boris, Palermo, Sellerio, 2000.

Charles Burney, *Viaggio musicale in Italia* (1770), trad. it. e cura di Enrico Fubini, Torino, EDT, 1979.

Jacques Chassebras de Cramaille, *Relation des Opera, représentez à Venise pendant le carnaval de l'année 1683*, in «Le Mercure Galant», Venezia, 20 febbraio 1683.

Antonio Conti, *Lettere da Venezia a Madame la Comtesse de Caylus (1727-1729). Con l'aggiunta di un Discorso sullo stato della Francia*, a cura di Sylvie Mamy, Firenze, Olschki, 2003.

Vincenzo Maria Coronelli, *Guida de' forestieri. Per osservare il più riguardevole nella città di Venezia colla di lei pianta e col Protoperpetuo*, Venezia, de' Paoli, 1712.

*Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtimens (1666-1804)*, a cura di Anatole de Montaiglon e Jules Guiffrey, Parigi, Charavay, 1887-1912, 18 voll.

Giovanni Mario Crescimbeni, *L'istoria della volgar poesia*, Roma, Chracas, 1698.

*Creso tolto alle fiamme*, Venezia, Rossetti, 1705 (Aureli-Polani).

Edward Croft-Murray, *Consul Smith's Album of Caricatures*, in Anthony Blunt-Id., *Venetian Drawings of the XVII & XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London, Phaidon, 1957, pp. 135-183.

Vincenzo Da Canal, *Della maniera del dipingere moderno (1733 ca.)*, in «Mercurio Filosofico Letterario e Poetico», 1, 1810, pp. 1-20.

*Da Venezia nel 1713. Lettere di Giovambattista Casotti a Carlo Tommaso Strozzi*, Prato, Guasti, 1866.

Charles De Brosses, *Viaggio in Italia. Lettere familiari (1739)*, prefazione di Carlo Levi, trad. it. di Bruno Schacherl, Roma-Bari, Laterza, 1992.

Otto Erich Deutsch, *Handel. A documentary biography*, New York-London, Norton & Company, 1955.

Lucio Doglioni, *Notizie storiche e geografiche della città di Belluno e sua Provincia. Con dissertazioni due dell'antico Stato, e intorno al sito di Belluno*, Belluno, Tissi, 1816 (rist. anast. Bologna, Forni, 1976).

Paolo Donati, *Descrizione del gran Teatro Farnesiano di Parma e notizie storiche sul medesimo*, Parma, Blanchon, 1817.

Maria Cristina Dorati da Empoli, *Pier Leone Ghezzi. Un protagonista del Settecento romano*, Roma, Gangemi, 2008.

Paolo Emilio Ferrari, *Spettacoli Drammatico-musicali e Coreografici in Parma dall'anno 1628 all'anno 1883*, Parma, Luigi Battei, 1884 (ma 1887).

Gino Fogolari, *Lettere pittoriche del Gran Principe Ferdinando di Toscana a Niccolò Cassana (1698-1709)*, in «Rivista del Regio Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte», 16, 1937, pp. 145-186.

Saverio Franchi, *Drammaturgia romana, I, Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988.

Saverio Franchi, *Drammaturgia romana, II, 1701-1750*, ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con Orietta Sartori, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997.

Saverio Franchi, *Le impressioni sceniche: dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*, ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con Orietta Sartori, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1994.

Casimir Freschot, *État ancien et moderne des duche's de Florence, Modene, Mantoue, & Parme. Avec l'histoire anecdote des intrigues des cours de leurs derniers princes. On y a ajouté une semblable relation de la ville & légation de Bologne*, Utrecht, Guillaume van Poolsum-Guillaume Broedelet, 1711.

Oswaldo Funese, *Il Non saper e Il Volere radunati in vita*, Venezia, Valvasense, 1707.

Oswaldo Funese, *Il non ubbidir per finezza*, Venezia, Rossetti, 1705.

[Pietr'Ercole Gherardi], *Descrizione de' cartoni disegnati da Carlo Cignani, e de' quadri dipinti da Sebastiano Ricci posseduti dal signor Giuseppe Smith console della Gran Bretagna appresso la Sereniss. Repubblica di Venezia, con un compendio delle vite dei due celebri professori*, Venezia, Pasquali, 1749.

«Giornale de' letterati d'Italia», Venezia, Ertz, 1710-1740.

*Gli Uffizi: catalogo generale*, coordinamento generale e direzione scientifica di Luciano Berti, Firenze, Centro Di, 1979, 2 voll.

Carlo Goldoni, *Memorie (1783-1787)*, a cura di Paolo Bosisio, trad. it. di Paola Ranzini, Milano, Mondadori, 1993.

Antonio Groppo, *Catalogo di tutti i drammi per musica recitati ne' teatri di Venezia dall'anno 1637 in cui ebbero principio le pubbliche rappresentazioni de' medesimi fin all'anno presente 1745*, Venezia, Groppo, [1745].

Karl Heller, *Vivaldi: cronologia della vita e dell'opera (1987)*, trad. it. di Carlo Gaudio e Gabriele Maria Wirth, Firenze, Olschki, 1991.

*Il Colombo overo l'India scoperta*, Roma, Buagni, 1690 (Ottoboni-Pasquini).

*Il Favore de gli Dei*, Parma, Stamperia ducale, 1690 (Aureli-Sabadini).

*Il nemico di se stesso*, Roma, Vannacci, 1693 (Ottoboni-Id.).

*Il pentimento generoso*, Venezia, Rossetti, 1719 (Lalli-Fiorè).

*Il Roderico*, Roma, Buagni, 1694 (Anonimo-Gasparini).

*Il viaggio a Parma. Visitatori stranieri in età farnesiana e borbonica*, testi raccolti e presentati da Giorgio Cusatelli e Fausto Razzetti, Parma, Guanda, 1990.

Cristoforo Ivanovich, *Memorie teatrali di Venezia* (1681), a cura di Norbert Dubowy, Lucca, LIM, 1993.

*I Teatri di Ferrara. Commedia, opera e ballo nel Sei e Settecento*, a cura di Paolo Fabbri, Lucca, LIM, 2002, 2 voll.

Giovanni Battista Janelli, *Dizionario biografico dei parmigiani illustri o benemeriti nelle scienze, nelle lettere e nelle arti*, Genova, Schenone, 1877 (rist. anast. Bologna, Forni, 1978).

*La Giuditta*, Roma, Komarek, 1693 (Ottoboni-Scarlatti).

*La Gloria d'Amore*, Parma, Stamperia ducale, 1690 (Aureli-Sabadini).

*L'Almansore in Alimena*, Venezia, Girolamo Albrizzi, 1703 (Giannini-Pollarolo).

*L'Amor di figlia*, Venezia, Rossetti, 1718 (Moniglia-Porta).

Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo* (1795-1796), a cura di Martino Capucci, Firenze, Sansoni, 1968-1974, 3 voll.

*La regina creduta re*, Venezia, Zuccato, 1706 (Noris-G. Bononcini).

Roberto Lasagni, *Calvi Giuseppe*, in Id., *Dizionario Biografico dei parmigiani*, Parma, PPS, 1999, vol. I, p. 804.

Marc-Antoine Laugier, *Storia della Repubblica di Venezia dalla sua fondazione sino al suo fine (1759-1768)*, Venezia, Tasso, 1832-1834, 10 voll.

*Lettere artistiche del Settecento veneziano. I*, a cura di Alessandro Bettagno e Marina Magrini, Vicenza, Neri Pozza, 2002.

*Lettere artistiche del Settecento veneziano. IV. Owen McSwiny's letters, 1720-1744*, a cura di Timothy D. Llewellyn, Verona, Scripta, 2009.

*Li diavoli in maschera. Dialoghi curiosi ricavati dal francese dal sig. N.N.*, Venezia, Storti, 1726.

Alessandro Longhi, *Compendio delle vite de' pittori veneziani istorici più rinomati del presente secolo*, Venezia, presso l'autore medesimo, 1762.

*L'opera completa di Sebastiano Ricci*, a cura di Jeffery Daniels, Milano, Rizzoli, 1976.

*L'Orfeo*, Venezia, Nicolini, 1673 (Aureli-Sartorio).

*L'Orfeo*, Roma, Buagni, 1694 (Aureli-Sabadini).

Sara 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.

Sara 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 Annamaria Evangelista, Firenze, Le Lettere, 2003.

Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda* (1720), a cura di Raffaele Manica, Roma, Quiritta, 2001.

Pierre-Jean Mariette, *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites sur les art set les artistes*, a cura di Philippe De Chennevières e Anatole de Montaiglon, Paris, Dumoulin, 1851-1860, 6 voll.

Flavia Matitti, *Il cardinale Pietro Ottoboni mecenate delle arti. Cronache e documenti (1689-1740)*, in «Storia dell'arte», 84, 1995, pp. 156-243.

Anton Raphael Mengs, *Memorie concernenti la vita e le opere di Antonio Allegri*, in *Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore della maestà del re cattolico Carlo III*, a cura di Giuseppe Nicola D'Azara, Bassano, Remondini, 1783, vol. II, pp. 135-204.

Lorenzo Molossi, *Vocabolario topografico dei Ducati di Parma, Piacenza e Guastalla*, Parma, Tipografia ducale, 1832-1834.

Ludovico Antonio Muratori, *Della perfetta poesia italiana* (1706), a cura di Ada Ruschioni, Milano, Marzorati, 1971.

Gaspare Nello Vetro, *Il Teatro Ducale e la vita musicale a Parma. Dai Farnese a Maria Luigia (1687-1829)* (2010), Roma, Aracne, 2013<sup>2</sup>.

Pellegrino Antonio Orlandi, *L'Abecedario Pittorico* (1704), Napoli, Rispoli, 1733 (anche nell'edizione corretta e ampliata a cura di Pietro Guarienti, Venezia, Pasquali, 1753).

Giuseppe Maria Orlandini, *Serpilla e Bacocco, ovvero Il marito giocatore e la moglie bacchettona*, tre intermezzi di Antonio Salvi; edizione critica a cura di Giuseppe Giusta e Amos Mattio, Bologna, Orpheus, 2003.

Francesco Pannocchieschi, *Relazione* (1647-1652), in Pompeo Molmenti, *Curiosità di storia veneziana*, Bologna, Zanichelli, 1919, pp. 310-358.

Lione Pascoli, *Vita di Bastiano Ricci*, a cura di Caterina Zappia, in Id., *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni* (1736), ed. critica dedicata a Valentino Martinelli, introduzione di Alessandro Marabottini, Perugia, Electa Editori Umbri, 1992, pp. 812-823.

Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni* (1736), ed. critica dedicata a Valentino Martinelli, introduzione di Alessandro Marabottini, Perugia, Electa Editori Umbri, 1992.

Francesco Saverio Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni Poesia*, vol. III, parte II, Milano, Agnelli, 1744.

Johann Joachim Quantz, *Saggio di un metodo per suonare il flauto traverso: accompagnato da molteplici indicazioni per il miglioramento del buon gusto nella pratica musicale, ed illustrato con vari esempi* (1752), trad. it. di Luca Ripanti, Milano, Rugginenti, 1992.

*Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, a cura di Giovanni Gaetano Bottari e Stefano Ticozzi, Milano, Silvestri, 1822, vol. II (rist. anast. Bologna, Forni, 1979).

Vincenzo Ranuzzi, *Il diario di viaggio di Ferdinando de' Medici*, in Laura Muti-Daniele De Sarno Prignano, *Alessandro Magnasco*, con la collaborazione di Egidio Martini, Faenza, Edit Faenza, 1994, pp. 119-134.

*Regesto documentario*, a cura di Sauro Rossi e Massimo Fava, in *Oratorio del Serraglio: dedicato al santo nome di Maria*, a cura di Eugenia Calunga e Sauro Rossi, contributi di Alfredo Bianchi et al., prefazione di Lucia Fornari Schianchi, fotografie di Paolo Gepri, Parma, Grafiche Step, 2000, pp. 197-210.

Giuseppe Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi Quartieri*, vol. II, *Del Quartiere di Santa Croce. Con appendice alla parte prima*, Firenze, Viviani, 1755.

Giancarlo Rostirolla, *Il 'Mondo novo' musicale di Pier Leone Ghezzi*, Milano, Skira, 2001.

Giovanni Camillo Sagrestani, *Vita di Bastiano Ricci, pittore veneziano*, in Anna Matteoli, *Le vite di artisti dei secoli XVII e XVIII di Giovanni Camillo Sagrestani*, in «Commentari», 22, 1971, 2-3, pp. 201-202.

Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1996, 7 voll.

*Seleuco*, Venezia, Rossetti, 1725 (Zeno-Pariati-Zuccari).

Eleanor Selfridge-Field, *A New Chronology of Venetian Opera and related genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007.

Antonio Simone Sografi, *Le convenienze e Le inconvenienze teatrali (1794-1816)*, a cura di Gian Francesco Malipiero, Firenze, Le Monnier, 1972.

Oscar George Theodore Sonneck, *Catalogue of Opera Librettos printed before 1800*, Washington, Government Printing Office, 1914.

Gloria Staffieri, *Colligite Fragmenta. La vita musicale romana negli 'Avvisi Marescotti' (1683-1707)*, Lucca, LIM, 1990.

Tomaso Temanza, *Zibaldon (1738)*, a cura di Nicola Ivanoff, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1963.

Nicodemus Tessin the Younger, *Travel Notes 1673-77 and 1687-88*, a cura di Merit Laine e Börje Magnusson, Stockholm, Nationalmuseum, 2002.

*Testimonianze e giudizi su Antonio Vivaldi*, a cura di Francesco Degrada, in *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa*, a cura di Id. e Maria Teresa Muraro, saggi e contributi di Gino Benzoni et al., Milano, Electa, 1978, pp. 90-94.

*The Grove Book of Opera Singers*, a cura di Laura Macy, Oxford, Oxford University Press, 2008, anche on-line.

Pier Francesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (1723), a cura di Luigi Leonesi, Napoli, Di Gennaro & Morano, 1904 (rist. anast. Bologna, Forni, 1968).

Herrn von Uffenbach, *Die musikalischen Reisen* (1726), Kassel and Basel, Barenreiter, 1949.

Micky White, *Antonio Vivaldi: A Life in Documents*, Firenze, Olschki, 2013 (con Cd-Rom).

Taddeo Wiel, *I teatri musicali veneziani del Settecento. Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia (1701-1800)*, Venezia, Visentini, 1897 (rist. anast. Bologna, Forni, 1978).

Anton Maria Zanetti il giovane, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, Venezia, Albrizzi, 1771 (rist. anast. Bologna, Filippi, 1972).

Girolamo Zanetti, *Memorie per servire all'istoria dell'inclita città di Venezia*, a cura di Federico Stefani, in «Archivio veneto», n.s., 15, 1885, fasc. 57, to. 29, parte I, pp. 93-148.

Giampietro Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Instituto delle Scienze e dell'Arti*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1739, 2 voll.

Apostolo Zeno, *Lettere di Apostolo Zeno cittadino veneziano Istorico e Poeta Cesareo* (1752), Venezia, Francesco Sansoni, 1785<sup>2</sup>, 6 voll.

## 3. STUDI

Harold Acton, *Nota sugli ultimi Medici*, in *Gli ultimi Medici. Il tardo barocco a Firenze, 1670-1743*, catalogo della mostra a cura di Marco Charini e Frederick J. Cummings (Detroit, 27 marzo-2 giugno 1974; Firenze, 28 giugno-30 settembre 1974), Firenze, Centro Di, 1974, pp. 15-17.

Alessandro Ademollo, *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo: memorie sincrone, inedite o non conosciute, di fatti ed artisti teatrali, 'librettisti', commediografi e musicisti, cronologicamente ordinate per servire alla storia del teatro italiano*, Roma, Pasqualucci, 1888 (rist. anast. Bologna, Forni, 1969).

Patricia Adkins Chiti, *Almanacco delle virtuose, primedonne, compositrici e musiciste d'Italia. Dall'a.D. 177 ai giorni nostri*, Novara, De Agostini, 1991.

Fabrizio Aggarbati et al., *L'architettura dei teatri di Roma 1513/1981*, presentazione di Vittorio De Feo, Roma, Università La Sapienza, 1987.

*Aggiornamenti del catalogo vivaldiano*, a cura di Federico Maria Sardelli, in «Studi vivaldiani», 8, 2008, pp. 141-146.

Maria Francesca Agresta, *Il teatro della Pace di Roma*, in «Studi romani», 31, 1983, 2, pp. 151-160.

Bernard Aikema, *A Set of Theatre Drawings by Giannantonio Pellegrini*, in «Apollo», 110, 1979, 213, pp. 438-440.

*An Album of Eighteenth Century Venetian Operatic Caricatures*, catalogo della mostra a cura di Edward Croft-Murray (Toronto, 20 settembre-9 novembre 1980), Toronto, Art Gallery of Ontario, 1980.

Marialuisa Angiolillo, *Il trionfo della scenografia barocca*, Roma, Guidotti, 2000.

Marialuisa Angiolillo, *Lo spettacolo barocco a Venezia*, Roma, Guidotti, 1987.

Bianca Maria Antolini-Teresa Maria Gialdroni, *L'opera nei teatri pubblici a Roma nella prima metà del Settecento: fonti documentarie e musicali*, in «Roma moderna e contemporanea», 4, 1996, 1, pp. 113-142.

*Antonio Vivaldi. Passato e Futuro*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 13-16 giugno 2007), a cura di Francesco Fanna e Michael Talbot, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2009, <http://www.cini.it/en/publications/antonio-vivaldi-passato-e-futuro> (ril. 5 gennaio 2012).

*Antonio Vivaldi: teatro musicale, cultura e società*, atti del convegno internazionale di studio (Venezia, 10-12 settembre 1981), a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1982, 2 voll.

*Architettura, scenografia, pittura di paesaggio*, catalogo della mostra a cura di Anna Maria Matteucci et al. (Bologna, 8 settembre-25 novembre 1979), Bologna, Alfa, 1980.

Ferdinando Arisi, *Gli anni piacentini di Sebastiano Ricci e la conversione del Merano e del Draghi*, in *Altre cose piacentine d'arte e di storia*, Piacenza, Tip.Le.Co., 1987, pp. 115-130.

Raffaella Arisi, *Giovanni Evangelista Draghi al servizio dei Farnese*, in «Bollettino Storico Piacentino», 69, 1975, 2, pp. 5-33.

*Artisti alla corte granducale*, catalogo della mostra a cura di Marco Chiarini (Firenze, maggio-luglio 1969), Firenze, Centro Di, 1969.

*Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo* (Udine, 26-28 maggio 1975), a cura di Anna Serra, Milano, Electa, 1976.

Luisa Balestrieri, *Feste e spettacoli alla corte dei Farnese* (1909), Parma, Palatina, 1981.

Patrick Barbier, *Gli evirati cantori* (1989), trad. it. a cura di Andrea Buzzi, Milano, Rizzoli, 1991.

Federico Barbierato, *Politici e ateisti. Percorsi della miscredenza a Venezia fra Sei e Settecento*, Milano, Unicopli, 2006.

William L. Barcham, *Il teatro alla moda*, in *Tiepolo: ironia e comico*, catalogo della mostra a cura di Adriano Mariuz e Giuseppe Pavanello (Venezia, 3 settembre-5 dicembre 2004), Venezia, Marsilio, 2004, pp. 69-93.

Amalia Barigozzi Brini, *Una partecipazione di Sebastiano Ricci alla scenografia teatrale e i rapporti Ricci-Bibienna*, in «Commentari», 20, 1969, 1-2, pp. 125-130.

Roberto Bassi-Rathgeb, *Secolare la tipicità dei formaggi bergamaschi. Curiosa testimonianza di Sebastiano Ricci*, in «Bergamo. Rassegna mensile della camera di commercio industria e agricoltura di Bergamo», 2, 1956, 7, pp. 22-24.

[Alessandro Baudi di Vesme], *Schede Vesme: l'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Torino, Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, 1963-1982, 4 voll.

*Benedetto Marcello: la sua opera e il suo tempo*, atti del convegno internazionale (Venezia, 15-17 dicembre 1986), a cura di Claudio Madricardo e Franco Rossi, Firenze, Olschki, 1988.

Jadranka Bentini, *I Bibiena: la meraviglia in prospettiva*, in *I Bibiena: una famiglia europea*, catalogo della mostra a cura di Deanna Lenzi e J. B. (Bologna, 23 settembre 2000-7 gennaio 2011), con la collaborazione di Silvia Battistini e Alessandra Cantelli, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 13-16.

Gino Benzoni, *Colonna, Lorenzo Onofrio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982, vol. XVII, pp. 352-361, anche online.

Gösta M. Bergman, *Lighting in the Theatre*, Stockholm, Almquist & Wiksell, 1977.

Giacomo Berra, *Il ritratto 'caricato in forma strana, e ridicolosa, e con tanta felicità di somiglianza'. La nascita della caricatura e i suoi sviluppi in Italia fino al Settecento*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 53, 2009, 1, pp. 73-144.

Antonino Bertolotti, *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova: dal sec. XV al XVIII. Notizie e documenti raccolti negli Archivi Mantovani*, Milano, Ricordi, 1890 (rist. anast. Bologna, Forni, 1969).

Alessandro Bettagno, *Precisazioni su Anton Maria Zanetti il Vecchio e Sebastiano e Marco Ricci*, in *Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo* (Udine, 26-28 maggio 1975), a cura di Anna Serra, Milano, Electa, 1976, pp. 85-95.

Alessandro Bettagno, *The Birth of a New Collection*, in «Apollo», 104, 1976, 173, pp. 48-53.

Lorenzo 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 Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1982, vol. II, pp. 371-388.

Lorenzo Bianconi-Thomas Walker, *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera*, in «Early Music History», 4, 1984, pp. 209-296.

Isabella Bigazzi, *I Marucelli*, in Id.-Zeffiro Ciuffoletti, *Palazzo Marucelli Fenzi. Guida storico-artistica*, presentazione di Paolo Blasi e Augusto Marinelli, Firenze, Polistampa, 2002.

Maria Ida Biggi, *Soggetti, Immagini e Scenografie*, in Antonio Vivaldi. *Passato e Futuro*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 13-16 giugno 2007), a cura di Francesco Fanna e Michael Talbot, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2009, in [http://www.cini.it/uploads/assets/ATTI\\_VIVALDI\\_marzo\\_2010/31-Biggi.pdf](http://www.cini.it/uploads/assets/ATTI_VIVALDI_marzo_2010/31-Biggi.pdf). (ril. 11 gennaio 212)

Giulio Bistort, *Il Magistrato alle pompe nella Repubblica di Venezia: studio storico* (1912), con una premessa di Giulio Zorzanello e Ugo Stefanuti, Venezia, s.e., 1912 (rist. anast. Bologna, Forni, 1969).

Marco Bizzarini, *Benedetto Marcello*, Palermo, L'Epos, 2006.

Marco Bizzarini, *L'epistolario inedito di Apostolo Zeno*, in «Studi musicali», 37, 2008, 1, pp. 101-141.

Per Bjurström, *Nicodemus Tessin il Giovane: Descrizione delle macchine sceniche nei teatri veneziani, 1688*, in Giacomo Torelli. *L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, catalogo della mostra a cura di Francesco Milesi (Fano, 8 luglio-30 settembre 2000), Fano, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, 2000, pp. 29-32.

Luigi Costantino Borghi, *La polizia sugli spettacoli nella Repubblica Veneta e sulle produzioni teatrali nel primo Governo austriaco a Venezia*, Venezia, Visentini, 1898.

Gary R. Boye, *Granata, Giovanni Battista*, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001<sup>2</sup>, vol. 10, pp. 281-282, anche on-line.

Attilio Brilli, *Dalla satira alla caricatura. Storia, tecniche e ideologie della rappresentazione*, Bari, Dedalo, 1985.

Bruno Brizi, *Domenico Lalli librettista di Vivaldi?*, in *Vivaldi veneziano europeo, atti del convegno internazionale* (Venezia, 18-21 settembre 1978), a cura di Francesco Degrada, Firenze, Olschki, 1980, pp. 183-204.

Bruno Brunelli, *L'impresario in angustie*, in «Rivista italiana del dramma», 5, 1941, 3, pp. 311-341.

Manlio Brusatin, *Venezia nel Settecento: stato, architettura, territorio*, Torino, Einaudi, 1980.

David Burrows, *Style in Culture: Vivaldi, Zeno, and Ricci*, in «The Journal of Interdisciplinary History», 4, 1973, 1, pp. 1-23 (anche nella trad. it. *Stile nella cultura: Vivaldi, Zeno, Ricci*, in *Mitologie: convivenze di musica e mitologia. Testi e studi*, catalogo del Festival internazionale di musica contemporanea a cura di Giovanni Morelli [Venezia, 25 settembre-20 ottobre 1979], Venezia, La Biennale di Venezia, 1979, pp. 35-46).

Dario Busolini, *Farnese, Odoardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1995, vol. XL, pp. 119-120, anche on-line.

Alberto Cametti, *Arcangelo Corelli: i suoi quadri e i suoi violini*, in «Roma», 9, 1927, pp. 412-423.

*Canaletto prima maniera*, catalogo della mostra a cura di Bozena Anna Kowalczyk, mostra a cura di Alessandro Bettagno (Venezia, 18 marzo-10 giugno 2001), Milano, Electa, 2001.

Marco Capra, *Il teatro d'opera a Parma. Quattrocento anni, dal Farnese al Regio*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2007.

Enrico Careri, *Sulla ripresa moderna del melodramma italiano del primo '700. Il caso de 'La verità in cimento' di Antonio Vivaldi*, in «Studi vivaldiani», 2, 2002, pp. 75-96.

*Caricature di Anton Maria Zanetti*, catalogo della mostra a cura di Alessandro Bettagno (Venezia, 1969), presentazione di Giuseppe Fiocco, Vicenza, Neri Pozza, 1969.

Jacques Carré, *Lord Burlington: 1694-1753: le connaisseur, le mécène, l'architecte*, Clermont-Ferrand, Adosa, 1993.

Cesare Casellato, *Borosini, Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1971, vol. XII, pp. 806-807, anche on-line.

Lucia Casellato, *Mauri (Mauro)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2008, vol. LXXII, pp. 357-361, anche on-line.

Giovan Battista Cavalcaselle, *Tipi di scritture teatrali attraverso luoghi e tempi diversi. Contributo storico-giuridico allo studio della natura contrattuale delle scritture teatrali*, Roma, Athenaeum, 1919.

Adriano Cavicchi, *Inediti nell'epistolario Vivaldi-Bentivoglio*, in «Nuova rivista musicale italiana», 1, 1967, 1, pp. 45-79.

Isabella Cecchini, *Per un'analisi del mercato artistico a Venezia nel Settecento*, in *Officina Veneziana. Maestri e Botteghe nella Venezia del Settecento*, catalogo della mostra a cura di Fabrizio Magani e Filippo Pedrocco (Crema, 2 febbraio-2 giugno 2002), Milano, Skira, 2002, pp. 68-79.

Orietta Ceiner, *Sulle origini della famiglia di Sebastiano Ricci*, in *Sebastiano Ricci tra le sue Dolomiti*, catalogo della mostra a cura di Marta Mazza e Giovanna Galasso (Belluno e Feltre, 30 aprile-29 agosto 2010), Belluno, Provincia di Belluno, 2010, pp. 17-23.

Rodolfo Celletti, *La vocalità*, in *Storia dell'opera*, a cura di Guglielmo Barblan e Alberto Basso, vol. III, *Aspetti e problemi dell'opera*, tomo I, a cura di Rodolfo Celletti, Gustavo Marchesi e Carlo Parmentola, Torino, UTET, 1977, pp. 1-317.

Ileana Chiappini di Sorio, *L'inventario di beni di S. Ricci*, in *Atti del congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo* (Udine, 26-28 maggio 1975), a cura di Anna Serra, Milano, Electa, 1976, pp. 66-67.

Marco Chiarini, *Ancora un paesaggio di Marco Ricci per Ferdinando de' Medici, principe di Toscana*, in «Commentari d'arte», 9-11, 2003-2006, 24-35, pp. 51-52.

Marco Chiarini, *Pittura. Introduzione. I non-fiorentini*, in *Gli ultimi Medici. Il tardo barocco a Firenze, 1670-1743*, catalogo della mostra a cura di Id. e Frederick J. Cummings (Detroit, 27 marzo-2 giugno 1974; Firenze, 28 giugno-30 settembre 1974), Firenze, Centro Di, 1974, pp. 156-171.

Marco Chiarini, *'Ricci o Magnasco?'*, in *Atti del congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo* (Udine, 26-28 maggio 1975), a cura di Anna Serra, Milano, Electa, 1976, pp. 146-150.

Marco Chiarini, *Sebastiano Ricci*, in *Gli ultimi Medici. Il tardo barocco a Firenze, 1670-1743*, catalogo della mostra a cura di Id. e Frederick J. Cummings (Detroit, 27 marzo-2 giugno 1974; Firenze, 28 giugno-30 settembre 1974), Firenze, Centro Di, 1974, p. 304.

Giuseppe Cirillo-Giovanni Godi, *Il trionfo del barocco a Parma nelle feste farnesiane del 1690*, presentazione di Pier Luigi Pizzi; saggi di Giuseppe Marchetti e Gaspare Nello Vetro, Parma, Banca Emiliana, 1989.

Anna Coccioli Mastroviti, *Momenti, aspetti, protagonisti della decorazione a quadratura nel ducato farnesiano: il ruolo dei Bibiena*, in *Oratorio del Serraglio: dedicato al santo nome di Maria*, a cura di Eugenia Calunga e Sauro Rossi,

contributi di Alfredo Bianchi et al., prefazione di Lucia Fornari Schianchi, fotografie di Paolo Gepri, Parma, Grafiche Step, 2000, pp. 69-100.

Giovanni Comisso, *Agenti segreti veneziani nel Settecento (1705-1797)*, Milano, Bompiani, 1941 (poi Milano, Pgreco, 2012).

Alberto Craievich, *Pittura fra arte liberale e professione: disegni, progetti, apparati*, in *Officina Veneziana. Maestri e Botteghe nella Venezia del Settecento*, catalogo della mostra a cura di Fabrizio Magani e Filippo Pedrocco (Crema, 2 febbraio-2 giugno 2002), Milano, Skira, 2002, pp. 34-51.

Alberto Craievich, *Sebastiano Ricci: i bozzetti*, in *Sebastiano Ricci 1659-1734*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 14-15 dicembre 2009), a cura di Giuseppe Pavanello, Verona, Scripta, 2012, pp. 45-57.

Edward Croft-Murray, *Decorative painting in England, 1537-1837*, London, Country life book, 1962-1970, 2 voll.

Mary Cyr, *Declamation and Expressive Singing in Recitative*, in *Opera & Vivaldi*, a cura di Michael Collins e Elise K. Kirk, Austin, University of Texas Press, 1984, pp. 233-257.

Alessandro Da Borso, *Marco Ricci. Notizie sulla sua vita e sul modo come morì*, in «Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore», 1, 1929, 6, pp. 65-67.

Andrea D'Angeli, *Benedetto Marcello: vita e opere*, Milano, Bocca, 1940.

Jeffery Daniels, *Sebastiano Ricci*, Hove, Wayland Publishers, 1976.

Jeffery Daniels, *Sebastiano Ricci in England*, in *Atti del congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo* (Udine, 26-28 maggio 1975), a cura di Anna Serra, Milano, Electa, 1976, pp. 68-82.

Francesca d'Arcais, *I complessi decorativi fiorentini di Sebastiano Ricci - I*, in «Antichità viva», 12, 1973, 2, pp. 18-25.

Francesca d'Arcais, *I complessi decorativi fiorentini di Sebastiano Ricci - II*, in «Antichità viva», 12, 1973, 4, pp. 15-28.

Francesca d'Arcais, *Note per Sebastiano Ricci*, in «Arte veneta», 26, 1972, pp. 211-215.

Francesca Flores d'Arcais, *Sebastiano Ricci e Vienna*, in *Sebastiano Ricci 1659-1734*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 14-15 dicembre 2009), a cura di Giuseppe Pavanello, Verona, Scripta, 2012, pp. 249-259.

Winton Dean, *Robinson, Anastasia*, in *The Grove Book of Opera Singers*, a cura di Laura Macy, Oxford, Oxford University Press, 2008, pp. 409-410, anche on-line.

Winton Dean, *Valentini (Urbani, Valentino)*, in *The Grove Book of Opera Singers*, a cura di Laura Macy, Oxford, Oxford University Press, 2008, pp. 510-511, anche on-line.

Winton Dean-Anthony Hicks, *Handel. The New Grove* (1980), trad. it. di Lorenzo Bianconi e Angelo Pompilio, Firenze-Milano, Giunti-Ricordi, 1987.

Winton Dean-Carlo Vitali, *Cuzzoni, Francesca*, in *The Grove Book of Opera Singers*, a cura di Laura Macy, Oxford, Oxford University Press, 2008, pp. 103-105, anche on-line.

Marcello de Angelis, *Ferdinando de' Medici: l'Orfeo dei principi*, in *Il giardino d'Europa. Pratolino come modello nella cultura europea*, catalogo della mostra a cura di Alessandro Vezzosi (Firenze-Pratolino, 25 luglio-7 settembre 1986), Milano, Mazzotta, 1986, pp. 102-106.

Francesco Degrada, *Attualità di Vivaldi*, in *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa*, a cura di Id. e Maria Teresa Muraro, saggi e contributi di Gino Benzoni et al., Milano, Electa, 1978, pp. 80-89.

Francesco Degrada, *Vivaldi e Metastasio: note in margine a una lettura dell' 'Olimpiade'*, in *Vivaldi veneziano europeo*, atti del convegno internazionale (Venezia, 18-21 settembre 1978), a cura di Id., Firenze, Olschki, 1980, pp. 155-181.

Fabrizio Della Seta, *Documenti inediti su Vivaldi a Roma*, in *Antonio Vivaldi: teatro musicale, cultura e società*, atti del convegno internazionale di studio (Venezia, 10-12 settembre 1981), a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1982, vol. II, pp. 521-532.

Fabrizio Della Seta, *I Borghese (1691-1731). La musica di una generazione*, in «Note d'archivio per la storia musicale», 1, 1983, pp. 139-208.

Fabrizio Della Seta, *Il librettista*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, vol. IV, *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT, 1988, pp. 231-291.

Fabrizio Della Seta, *Le nozze del Tebro coll'Adria. Musicisti e pubblico tra Roma e Venezia*, in *L'invenzione del gusto. Corelli e Vivaldi. Mutazioni culturali, a Roma e Venezia, nel periodo post-barocco*, a cura di Giovanni Morelli, Milano, Ricordi, 1982, pp. 142-149.

Piero Del Negro, *Benedetto Marcello patrizio veneziano*, in *Benedetto Marcello: la sua opera e il suo tempo*, atti del convegno internazionale (Venezia, 15-17 dicembre 1986), a cura di Claudio Madricardo e Franco Rossi, Firenze, Olschki, 1988, pp. 17-48.

Annalia Delneri, *Il soggiorno inglese*, in *Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento*, catalogo della mostra a cura di Dario Succi e A. D. (Belluno, 15 maggio-22 agosto 1993), Milano, Electa, 1993, pp. 97-112.

Annalia Delneri, *Teatro, paesaggio, capriccio: l'eredità di Marco Ricci*, in *Marieschi, tra Canaletto e Guardi*, catalogo della mostra a cura di Dario Succi (Gorizia, 30 giugno-15 ottobre 1989), contributi di Annalia Delneri e Maurizio Zecchini, Torino, Allemandi, 1989, pp. 29-64.

Annalia Delneri-Dario Succi, *Itinerario nella pittura veneta di paesaggio del Settecento*, in *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica: per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti*, a cura di Ileana Chiappini di Sorio e Laura De Rossi, in «ARTE | Documento», 2003, 17-19, pp. 448-451.

Francesca Del Torre, *Sebastiano Ricci, Ferdinando di Toscana e altri corrispondenti*, in *Lettere artistiche del Settecento veneziano. I*, a cura di Alessandro Bettagno e Marina Magrini, Vicenza, Neri Pozza, 2002, pp. 3-13.

Laura De Rossi, *Due paesaggi con figure di Alessandro Magnasco e Antonio Francesco Peruzzini*, in *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica: per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti*, a cura di Ileana Chiappini di Sorio e L. D. R., in «ARTE | Documento», 2003, 17-19, pp. 456-461.

Joachim von Derschau, *Sebastiano Ricci: ein Beitrag zu den Anfängen der venezianischen Rokokomalerei*, Heidelberg, K. Winters Universitätsbuchhandlung, 1922.

Daniele de Sarno Prignano, *Ancora un dipinto attestante la collaborazione di Antonio Marini con Sebastiano Ricci*, in *Per l'arte da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo*, a cura di Mario Piantoni e Laura De Rossi, Venezia, Edizioni della Laguna, 2001, pp. 449-455.

Daniele de Sarno Prignano, *Ancora un'opera di collaborazione tra Antonio Marini e Sebastiano Ricci*, in Laura Muti-D. d. S. P., *A tu per tu con la pittura. Studi e ricerche di Storia dell'Arte*, contributi di Gabriello Milantoni e Laura De Rossi;

presentazione di Giuseppe Maria Pilo, Faenza-Monfalcone, Edizioni della Laguna, 2002, pp. 302-309.

Daniele de Sarno Prignano, *Dipinti a più mani con 'figure in piccolo' di Sebastiano Ricci*, in Laura Muti- D. d. S. P., *A tu per tu con la pittura. Studi e ricerche di storia dell'Arte*, contributi di Gabriello Milantoni e Laura De Rossi; presentazione di Giuseppe Maria Pilo, Faenza-Monfalcone, Edizioni della Laguna, 2002, pp. 338-349.

Renato Di Benedetto, *Poetiche e polemiche*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, VI, *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, EDT, 1988, pp. 1-76.

*Disegni e dipinti di Giovanni Antonio Pellegrini, 1675-1741*, catalogo della mostra a cura di Alessandro Bettagno (Venezia, 1959), presentazione di Giuseppe Fiocco, Venezia, Neri Pozza, 1959.

*Disegni teatrali dei Bibiena*, catalogo della mostra a cura di Maria Teresa Muraro e Elena Povoledo, presentazione di Gianfranco Folena, Venezia, Neri Pozza, 1970.

Norbert Dubowy, *Stampiglia e Scarlatti a Firenze*, in *Intorno a Silvio Stampiglia: librettisti, compositori e interpreti nell'età premetastasiana*, atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 5-6 ottobre 2007), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa, 2010, pp. 99-118.

Sergio Durante, *Alcune considerazioni sui cantanti di teatro del primo Settecento e la loro formazione*, in *Antonio Vivaldi: teatro musicale, cultura e società*, atti del convegno internazionale di studio (Venezia, 10-12 settembre 1981), a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1982, vol. II, pp. 427-481.

Sergio Durante, *Il cantante*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, IV, *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT, 1988, pp. 347-415.

Sergio Durante, *Vizi privati e virtù pubbliche del polemista teatrale da Muratori a Marcello*, in *Benedetto Marcello: la sua opera e il suo tempo*, atti del convegno internazionale (Venezia, 15-17 dicembre 1986), a cura di Claudio Madricardo e Franco Rossi, Firenze, Olschki, 1988, pp. 415-424.

Sergio Durante-Franco Piperno, *Cantanti settecenteschi e musicologia vivaldiana: lo stato degli studi*, in *Nuovi studi vivaldiani: edizione e cronologia critica delle opere*, a cura di Antonio Fanna e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1988, vol. II, pp. 535-562.

Rudolf Eller, *Vier Briefe Antonio Vivaldis*, in «Informazioni e studi vivaldiani», 10, 1989, pp. 5-22.

Mario Fabbri, *Alessandro Scarlatti e il principe Ferdinando de' Medici*, Firenze, Olschki, 1961.

Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento* (1990), Roma, Bulzoni, 2003<sup>2</sup>.

Paolo Fabbri-Roberto Verti, *Due secoli di teatro per musica a Reggio Emilia: repertorio cronologico delle opere e dei balli 1645-1857*, con una premessa di Lorenzo Bianconi, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro municipale Valli, 1987.

Elisabetta Fadda, *Sebastiano Ricci e gli affreschi dell'Oratorio del Serraglio*, in *Oratorio del Serraglio: dedicato al santo nome di Maria*, a cura di Eugenia Calunga e Sauro Rossi, contributi di Alfredo Bianchi et al., prefazione di Lucia Fornari Schianchi, fotografie di Paolo Gepri, Parma, Grafiche Step, 2000, pp. 101-237.

Sesto Fassini, *Il melodramma italiano a Londra nella prima metà del Settecento*, Torino, Bocca, 1914.

*Fasto di corte: la decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena*, III, *L'età di Cosimo III de' Medici e la fine della dinastia (1670-1743)*, a cura di Mina

Gregori; testi di Elisa Acanfora et al.; fotografie di Paolo Bacherini, Firenze, Edifir, 2007.

Elena Favaro, *L'Arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze, Olschki, 1975.

Massimo Favilla-Ruggero Rugolo, *'Il sommo onor dell'arte': Pietro Antonio Novelli nella Patria del Friuli*, in *Artisti in viaggio: 1750-1900. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, a cura di Maria Paola Frattolin, Venezia, Cafoscarina, 2006, pp. 191-226.

Massimo Favilla-Ruggero Rugolo, *Venezia '700. Arte e società nell'ultimo secolo della Serenissima*, introduzione di Lionello Puppi, fotografie di Luca Sassi, appendice di Serena Tagliapietra, Schio (Vicenza), Sassi, 2011.

Luigi Ferrari, *L'abate Antonio Conti e Madame De Caylus*, in «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 94, 1934-1935, 2, pp. 1-36.

Siro Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venezia, Marsilio, 2011.

Giulio Ferroni, *L'opera in commedia: una immagine del Melodramma nella cultura veneziana del Settecento*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1978, vol. I, pp. 63-78.

Giacomo Fornari, *Madonis, Luigi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2007, vol. LXVII, anche on-line.

*Francesco Gasparini (1661-1727)*, atti del primo convegno internazionale (Camaione, 29 settembre-1° ottobre 1978), a cura di Fabrizio Della Seta e Franco Piperno, Firenze, Olschki, 1981.

Lodovico Frati, *Antonio Bernacchi e la sua scuola di canto*, in «Rivista musicale italiana», 29, 1922, 3, pp. 473-491.

Lodovico Frati, *Un impresario teatrale del Settecento e la sua biblioteca*, in «Rivista musicale italiana», 18, 1911, 1, pp. 64-84.

Francesco Freddolini, *Mecenatismo e ospitalità: Giovanni Baratta a Firenze e la famiglia Guerrini*, in «Nuovi studi», 8, 2003, 10, pp. 183-205.

Giovanna Galasso, *Gli affreschi della villa Belvedere*, in *Sebastiano Ricci tra le sue Dolomiti*, catalogo della mostra a cura di Marta Mazza e G. G. (Belluno e Feltre, 30 aprile-29 agosto 2010), Belluno, Provincia di Belluno, 2010, pp. 45-49.

Carlo Gamba, *Sebastiano Ricci e la sua opera fiorentina*, in «Dedalo», 5, 1924, 5, pp. 289-314.

Bruno Gandolfi, *L'ultimo atto del mecenatismo musicale farnesiano: 'Scipione in Cartagine Nuova' di Carlo Innocenzo Frugoni e Geminiano Giacomelli al Nuovo Ducal Teatro della cittadella di Piacenza (1730)*, in *I Farnese. Arte e collezionismo. Studi*, a cura di Lucia Fornari Schianchi, Milano, Electa, 1995, pp. 208-214.

Vittorio Gandolfi, *Il teatro Farnese di Parma*, Parma, Battei, 1980.

Clara Garas, *Sebastiano Ricci nel castello di Schönbrunn*, in *Atti del congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo* (Udine, 26-28 maggio 1975), a cura di Anna Serra, Milano, Electa, 1976, pp. 105-109.

Elvira Garbero, *Drammaturgia vivaldiana: regesto e concordanze dei libretti*, in *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa*, a cura di Francesco Degrada e Maria Teresa Muraro, Milano, Electa, 1978, pp. 111-150.

Elvira Garbero Zorzi, *I teatri di Pratolino*, in *Il giardino d'Europa. Pratolino come modello nella cultura europea*, catalogo della mostra a cura di Alessandro Vezzosi (Firenze-Pratolino, 25 luglio-7 settembre 1986), Milano, Mazzotta, 1986, pp. 93-99.

Elena Gentile, *Cecchi, Domenico, detto il Cortona*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1979, vol. XXIII, pp. 248-250, anche on-line.

Augusta Ghidiglia Quintavalle, *Premesse giovanili di Sebastiano Ricci*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», 5-6, 1956-1957, pp. 395-415 (poi in *San Secondo: arte, storia, attualità*, a cura del Centro turistico giovanile e dell'Amministrazione comunale di San Secondo Parmense, Parma, La nazionale, 1970, pp. 73-86).

Augusta Ghidiglia Quintavalle, *Sebastiano Ricci a Parma*, in *Atti del congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo* (Udine, 26-28 maggio 1975), a cura di Anna Serra, Milano, Electa, 1976, pp. 111-120.

Augusta Ghidiglia Quintavalle, *Sebastiano Ricci a Parma ritrovato e da ritrovare*, in «Arte antica e moderna», 1961, 13-16, pp. 448-452.

Giacomo Torelli. *L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, catalogo della mostra a cura di Francesco Milesi (Fano, 8 luglio-30 settembre 2000), Fano, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, 2000.

Remo Giazotto, *I teatri d'opera veneziani dal 1637 alla Fenice*, in *I teatri nel mondo. La Fenice*, Milano, Nuove Edizioni, 1972.

Remo Giazotto, *La guerra dei palchi (prima serie)*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1, 1967, 2, pp. 245-286.

Remo Giazotto, *La guerra dei palchi (seconda serie)*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1, 1967, 3, 1967, pp. 465-508.

Remo Giazotto, *La guerra dei palchi (terza serie)*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 3, 1969, 5, pp. 906-933.

Remo Giazotto, *Vivaldi*, Milano, Nuova Accademia, 1965 (poi nella versione ampliata: Id., *Antonio Vivaldi*, catalogo delle opere a cura di Agostino Girard, discografia a cura di Luigi Bellingardi, Torino, ERI, 1973).

Gloria Giordano, *Gaetano Grossatesta, an Eighteenth-Century Italian Choreographer and Impresario. Part One: The Dancer-Choreographer in Northern Italy*, in «Dance Chronicle», 23, 2000, 1, pp. 1-28.

Gloria Giordano, *Gaetano Grossatesta, an Eighteenth-Century Italian Choreographer and Impresario. Part Two: The Choreographer-Impresario in Naples. A Chronology of the Ballets of Gaetano Grossatesta*, in «Dance Chronicle», 23, 2000, 2, pp. 133-191.

*Giornali veneziani del Settecento*, a cura di Marino Berengo, Milano, Feltrinelli, 1962.

*Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento*, a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia, Marsilio, 2011.

*Gli ultimi Medici. Il tardo barocco a Firenze, 1670-1743*, catalogo della mostra a cura di Marco Chiarini e Frederick J. Cummings (Detroit, 27 marzo-2 giugno 1974; Firenze, 28 giugno-30 settembre 1974), Firenze, Centro Di, 1974.

Beth L. Glixon-Jonathan E. Glixon, *Inventing the Business of Opera. The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

Beth Glixon-Micky White, 'Creso tolto a le fiamme': *Girolamo Polani, Antonio Vivaldi and Opera Production at the Teatro S. Angelo, 1705-1706*, in «Studi vivaldiani», 8, 2008, pp. 3-19.

Jonathan E. Glixon, Recensione a Eleanor Selfridge-Field, *Song and Season: Science, Culture, and Theatrical Time in Early Modern Venice*, Stanford, Stanford

University Press, 2007, e a Id., *A New Chronology of Venetian Opera and related genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, in «Music and Letters», 90, 2009, 4, pp. 681-683.

Mina Gregori, *Altre aggiunte a risarcimento di Antonio Francesco Peruzzini*, in «Paragone. Arte», 26, 1975, 307, pp. 69-80.

Mina Gregori, *A proposito di una natura morta di Giovanni Domenico Ferretti con alcune considerazioni sul mecenatismo di Ferdinando de' Medici*, in *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, Milano, Longanesi & C., 1990, pp. 231-233.

Gerardo Guccini, *Dalla quadratura alla scenografia. Riflessioni sul 'teatro' dei Bibiena*, in «Comunicazioni sociali», n.s., 28, 2006, 2, pp. 208-227.

Gerardo Guccini, *Goldoni scenografo. Con alcune considerazioni di carattere storico sulle componenti e le funzioni degli spazi comici*, in «Studi goldoniani», n.s., 10, 2013, 2, pp. 11-41.

Giuseppe Gullo, *La fabbrica degli angeli. La voce, l'aspetto fisico e la psiche dei castrati attraverso un approccio medico integrato*, in «Hortus Musicus», 3, 2002, 9, pp. 50-55.

Giuseppe Gullo, *La fabbrica degli angeli (parte III). Per una iconografia scientifica del castrato*, in «Hortus Musicus», 3, 2002, 11, pp. 34-38.

Francis Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca* (1966), Firenze, Sansoni, 1985<sup>2</sup>.

Angus Heriot, *I castrati nel teatro d'opera* (1956), trad. it. di Maria Grazia Testi Piceni, Milano, Rizzoli, 1962.

Werner Hofmann, *La caricatura. Da Leonardo a Picasso* (1956), trad. it. e cura di Giovanni Gurisatti, Costabissara, Colla, 2006.

William C. Holmes, *Venetian Theatres during Vivaldi's Era*, in *Opera & Vivaldi*, a cura di Michael Collins e Elise K. Kirk, Austin, University of Texas, 1984, pp. 133-148.

*I Bibiena: una famiglia europea*, catalogo della mostra a cura di Deanna Lenzi e Jadranka Bentini (Bologna, 23 settembre 2000-7 gennaio 2011), con la collaborazione di Silvia Battistini e Alessandra Cantelli, Venezia, Marsilio, 2000.

*I Farnese. Arte e collezionismo. Studi*, a cura di Lucia Fornari Schianchi, Milano, Electa, 1995.

*Il canto di Metastasio*, atti del convegno di studi (Venezia, 14-16 dicembre 1999), a cura di Maria Giovanna Miggiani, Bologna, Forni, 2004, 2 voll.

*Il collezionismo d'arte a Venezia: il Settecento*, a cura di Linda Boeran e Stefania Mason, Venezia, Marsilio, 2009.

*Il fasto e la ragione. Arte del Settecento a Firenze*, catalogo della mostra a cura di Carlo Sisi e Riccardo Spinelli (Firenze, 30 maggio-30 settembre 2009), Firenze, Giunti, 2009.

*Il giardino d'Europa. Pratolino come modello nella cultura europea*, catalogo della mostra a cura di Alessandro Vezzosi (Firenze-Pratolino, 25 luglio-7 settembre 1986), Milano, Mazzotta, 1986.

*Il Gran Principe Ferdinando de' Medici (1663-1713). Collezionista e mecenate*, catalogo della mostra a cura di Riccardo Spinelli (Firenze, 26 giugno-3 novembre 2013), Firenze, Giunti, 2013.

*Il teatro a Roma nel Settecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989, 2 voll.

*Il teatro italiano nel Settecento*, a cura di Gerardo Guccini, Bologna, il Mulino, 1988.

*Intorno a Silvio Stampiglia: librettisti, compositori e interpreti nell'età premetastasiana*, atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 5-6 ottobre 2007), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa, 2010.

*I teatri di Parma 'dal Farnese al Regio'*, a cura di Ivo Allodi, Milano, Nuove Edizioni Milano, 1969.

*I teatri pubblici di Venezia (secoli XVII-XVIII)*, mostra documentaria e catalogo a cura di Ludovico Zorzi et al. (Venezia, 22 settembre-11 ottobre 1971), Venezia, La Biennale di Venezia, 1971.

Milada Jonášová, *I Denzio: tre generazioni di musicisti a Venezia*, in «Hudební věda», 24, 2008, pp. 57-114.

Robert Kintzel, *Vivaldi's Serenatas Revisited, I. The 'French Serenatas' of 1725-1727: 'Gloria e Himeneo', 'La Senna festeggiante' and 'L'unione della Pace e di Marte'*, in «Studi vivaldiani», 19, 2009, pp. 33-79.

Walter Kolneder, *Antonio Vivaldi. Leben und Werk in Dokumenten*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1979 (trad. it. Id., *Antonio [Lucio] Vivaldi. 1678-1741*, in «Nuova rivista musicale italiana», 13, 1979, 1, pp. 3-78).

Walter Kolneder, *Profilo biografico di Antonio Vivaldi*, in *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa*, a cura di Francesco Degrada e Maria Teresa Muraro, Milano, Electa, 1978, pp. 6-25.

Walter Kolneder, *Vivaldi* (1965), trad. it. a cura di Carlo Pinelli, Milano, Rusconi, 1978.

Kathleen Kuzmick Hansell, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, V, *La spettacolarità*, Torino, EDT, 1988, pp. 175-306.

*La collezione del console Smith. Da Raffaello a Canaletto. Grandi disegni italiani dalla Royal Library di Windsor*, catalogo della mostra a cura di Frances Vivian (Venezia, 15 settembre-18 novembre 1990), Milano, Electa, 1990.

*La grande decorazione*, a cura di Anna Maria Matteucci, in *Architettura, scenografia, pittura di paesaggio*, catalogo della mostra a cura di Id. et al. (Bologna, 8 settembre-25 novembre 1979), Bologna, Alfa, 1980, pp. 17-92.

Klaus Lankheit, *Firenze sotto gli ultimi Medici*, in *Gli ultimi Medici. Il tardo barocco a Firenze, 1670-1743*, catalogo della mostra a cura di Marco Charini e Frederick J. Cummings (Detroit, 27 marzo-2 giugno 1974; Firenze, 28 giugno-30 settembre 1974), Firenze, Centro Di, 1974, pp. 19-24.

*La Parma in festa. Spettacolarità e teatro nel Ducato di Parma nel Settecento*, a cura di Luigi Allegri e Renato di Benedetto, Modena, Mucchi, 1987.

*La scenografia*, a cura di Deanna Lenzi, in *Architettura, scenografia, pittura di paesaggio*, catalogo della mostra a cura di Anna Maria Matteucci et al. (Bologna, 8 settembre-25 novembre 1979), Bologna, Alfa, 1980, pp. 157-242.

Stefano La Via, *L'ambiente musicale ottoboniano. Il 'Mondo novo' e la 'Computisteria Ottoboni' a confronto*, in Giancarlo Rostirolla, *Il 'Mondo novo' musicale di Pier Leone Ghezzi*, Milano, Skira, 2001, pp. 53-75.

*Le Muse galanti. La musica a Roma nel Settecento*, a cura di Bruno Cagli, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985.

Deanna Lenzi, *La dinastia dei Galli Bibiena*, in *I Bibiena: una famiglia europea*, catalogo della mostra a cura di Id. e Jadranka Bentini (Bologna, 23 settembre 2000-7

gennaio 2011), con la collaborazione di Silvia Battistini e Alessandra Cantelli, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 19-35.

Deanna Lenzi, *La più celebre famiglia di architetti e scenografi di età barocca*, in *I Bibiena: una famiglia europea*, catalogo della mostra a cura di Id. e Jadranka Bentini (Bologna, 23 settembre 2000-7 gennaio 2011), con la collaborazione di Silvia Battistini e Alessandra Cantelli, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 37-52.

Deanna Lenzi, *La 'veduta per angolo' nella scenografia*, in *Architettura, scenografia, pittura di paesaggio*, catalogo della mostra a cura di Anna Maria Matteucci et al. (Bologna, 8 settembre-25 novembre 1979), Bologna, Alfa, 1980, pp. 147-155.

Dennis Libby-Angela Lepore, *Francesco Gasparini*, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001<sup>2</sup>, vol. IX, pp. 557-559, anche on-line.

Lowell Lindgren, *Il dramma musicale a Roma durante la carriera di Alessandro Scarlatti (1660-1725)*, in *Le Muse galanti. La musica a Roma nel Settecento*, a cura di Bruno Cagli, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985, pp. 35-57.

Lowell Lindgren, *I Trionfi di Camilla*, in «Studi musicali», 6, 1977, pp. 89-160.

Lowell Lindgren, *Le opere drammatiche 'romane' di Francesco Gasparini (1689-1699)*, trad. it. di Lorenzo Bianconi, in *Francesco Gasparini (1661-1727)*, atti del primo convegno internazionale (Camaione, 29 settembre-1° ottobre 1978), a cura di Fabrizio Della Seta e Franco Piperno, Firenze, Olschki, 1981, pp. 167-182.

Lowell Lindgren, *Rome. The Baroque. (2) 1670-1730*, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001<sup>2</sup>, vol. XXI, pp. 626-629, anche on-line.

*L'invenzione del gusto. Corelli e Vivaldi. Mutazioni culturali, a Roma e Venezia, nel periodo post-barocco*, a cura di Giovanni Morelli, Milano, Ricordi, 1982.

Giulio Lorenzetti, *Un dilettante incisore veneziano del XVIII secolo. Anton Maria Zanetti di Gerolamo*, in *Miscellanea di Storia Veneta*, Venezia, Reale Deputazione Veneta di Storia Patria, 1917, s. III, to. XII, pp. 1-148.

Kathryn Lowerre, *Beauty, talent, virtue and charm: portraits of two of Handel's sopranos*, in *Imago Musicae. IX/XII. 1992-95*, a cura di Tilman Seebass e Tilden Russell, Lucca, LIM, 1996, pp. 205-244.

Enrico Lucchese, *Sebastiano Ricci e dintorni. Appunti sulla pittura del Settecento veneziano*, in «Studi di Storia dell'Arte», 11, 2010, pp. 211-226.

Marta Lucchi, *Da Modena all'Europa melodrammatica. I carteggi di Giuseppe Riva e carteggi varii*, in *Teatro e musica nel '700 estense. Momenti di storia culturale e artistica, polemica di idee, vita teatrale, economia e impresariato*, a cura di Giuseppe Vecchi e Marina Calore, Firenze, Olschki, 1994, pp. 45-78.

Mauro Lucco, *Due frustuli ricceschi*, in «Archivio storico di Belluno, Feltre e Cadore», 76, 2005, 328, pp. 98-110.

Mauro Macedonio, *Coletti, Agostino Bonaventura*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982, vol. XXVI, pp. 730-731, anche on-line.

Fabrizio Magani, *Artisti di 'storia' tra botteghe e accademie nella Venezia del Settecento*, in *Officina Veneziana. Maestri e Botteghe nella Venezia del Settecento*, catalogo della mostra a cura di Id. e Filippo Pedrocco (Crema, 2 febbraio-2 giugno 2002), Milano, Skira, 2002, pp. 14-33.

Livia Maggioni, *Antonio Maria Zanetti tra Venezia, Parigi e Londra: incontri ed esperienze artistiche*, in *Collezionismo e ideologia: mecenati, artisti e teorici dal*

*classico al neoclassico*, a cura di Elisa Debenedetti, Roma, Multigrafica, 1991, pp. 91-110.

Livia Maggioni, *A proposito della collaborazione tra Sebastiano e Marco Ricci in campo grafico*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», 63, 1992, 279, pp. 63-74, 185-193.

Gian Francesco Malipiero, *Un frontespizio enigmatico*, in «Bollettino bibliografico-musicale», 5, 1930, pp. 16-19.

Carlo Mambriani, *I Bibiena nei ducati farnesiani di Parma e Piacenza*, in *I Bibiena: una famiglia europea*, catalogo della mostra a cura di Deanna Lenzi e Jadranka Bentini (Bologna, 23 settembre 2000-7 gennaio 2011), con la collaborazione di Silvia Battistini e Alessandra Cantelli, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 97-108.

Sylvie Mamy, *Il teatro alla moda dei rosignoli. I cantanti napoletani al San Giovanni Grisostomo ('Merope', 1734)*, in Apostolo Zeno-Domenico Lalli-Geminiano Giacomelli, *La Merope*, Milano, Ricordi, 1984, pp. IX-CV.

Franco Mancini-Maria Teresa Muraro-Elena Povoledo, *I Teatri del Veneto*, vol. I, *I teatri di Venezia. Venezia, teatri effimeri e nobili imprenditori* (tomo I); *I teatri di Venezia. Imprese private e teatri sociali* (tomo II), Venezia, Regione del Veneto, Corbo e Fiore, 1995-1996.

Vittorio Mandelli, *Studio di famiglie e di collezionismo a Venezia nel Sei e Settecento*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 31, 2007, pp. 237-294.

Nicola Mangini, *Benedetto Marcello e la vita teatrale a Venezia tra Sei e Settecento*, in *Benedetto Marcello: la sua opera e il suo tempo*, atti del convegno internazionale (Venezia, 15-17 dicembre 1986), a cura di Claudio Madricardo e Franco Rossi, Firenze, Olschki, 1988, pp. 49-59.

Nicola Mangini, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974.

Nicola Mangini, *L'opera comica nei teatri veneziani*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1978, vol. I, pp. 175-184.

Nicola Mangini, *L'organizzazione teatrale a Venezia nel Settecento*, in «Ariel», 1, 1986, 1, pp. 59-74 (ora in Id., *Alle origini del teatro moderno e altri saggi*, Modena, Mucchi, 1989, pp. 75-103).

Nicola Mangini, *Per una storia dei teatri veneziani*, in «Archivio Veneto», V serie, 104, 1973, 135, pp. 197-226.

Nicola Mangini, *Sui rapporti del Vivaldi col Teatro di Sant'Angelo*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1978, vol. I, pp. 263-270.

Piero Marchi, *Il Teatro di Pratolino nei documenti d'archivio*, in *Il giardino d'Europa. Pratolino come modello nella cultura europea*, catalogo della mostra a cura di Alessandro Vezzosi (Firenze-Pratolino, 25 luglio-7 settembre 1986), Milano, Mazzotta, 1986, pp. 100-101.

*Marco Ricci*, catalogo della mostra a cura di Giuseppe Maria Pilo (Bassano del Grappa, 1° settembre-10 novembre 1963), con un saggio di Rodolfo Pallucchini, Venezia, Alfieri, 1963.

*Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento*, catalogo della mostra a cura di Dario Succi e Annalia Delneri (Belluno, 15 maggio-22 agosto 1993), Milano, Electa, 1993.

Sergio Marinelli, *Modelli diversi di Sebastiano Ricci*, in *Sebastiano Ricci 1659-1734*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 14-15 dicembre 2009), a cura di Giuseppe Pavanello, Verona, Scripta, 2012, pp. 59-70.

Adriano Mariuz, *Il rinnovamento della pittura veneziana. Il primato di Sebastiano Ricci (1659-1734)*, in *Sebastiano Ricci. Il trionfo dell'invenzione nel Settecento veneziano*, catalogo della mostra a cura di Giuseppe Pavanello (Venezia, 24 aprile-11 luglio 2010), Venezia, Marsilio, 2010, pp. 29-45.

Kurt Sven Markstrom, *The Operas of Leonardo Vinci, 'Napoletano'*, Hillsdale, Pendragon, 2007.

Egidio Martini, *Due bozzetti di S. Ricci e alcune osservazioni sulla sua tecnica pittorica*, in *Atti del congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo* (Udine, 26-28 maggio 1975), a cura di Anna Serra, Milano, Electa, 1976, pp. 37-45.

Anna Matteoli, *Le vite di artisti dei secoli XVII e XVIII di Giovanni Camillo Sagrestani*, in «Commentari», 22, 1971, 2-3, pp. 187-240.

Anna Maria Matteucci, *Architettura e grande decorazione: reciproche influenze in sistemi affini*, in *Architettura, scenografia, pittura di paesaggio*, catalogo della mostra a cura di Id. et al. (Bologna, 8 settembre-25 novembre 1979), Bologna, Alfa, 1980, pp. 3-15.

Stefano Mazzoni, *Profilo di Ludovico Zorzi*, nella versione digitale di Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Bologna, CUE Press, 2014 (e-book).

Giustiniana Migliardi O'Riordan Colasanti, *I teatri*, in *Vivaldi e l'ambiente musicale veneziano. Terzo centenario della nascita di Antonio Vivaldi (1678-1727)*, catalogo della mostra documentaria a cura di Maria Francesca Tiepolo et al. (Venezia, 24 giugno-30 settembre 1978), s.l., s.e., 1984, pp. 87-94.

Michael Milkovich, *Sebastiano and Marco Ricci in America*, catalogo della mostra (Memphis, 19 dicembre 1965-23 gennaio 1966; Lexington, 13 febbraio-6 marzo 1966), Lexington, University of Kentucky, 1966.

Oscar Mischiati, *Una statistica della musica a Roma nel 1694*, in «Note d'archivio per la storia musicale», n.s., 1, 1983, 3, pp. 209-227.

Cesare Molinari, *Le nozze degli dèi: un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1968.

Pompeo Molmenti, *Curiosità di storia veneziana*, Bologna, Zanichelli, 1919.

Pompeo Molmenti, *Gli ambasciatori stranieri nei teatri veneziani*, in «Gazzetta Musicale di Milano», 48, 1893, 36, pp. 587-589.

Pompeo Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata (1927-1929<sup>7</sup>)*, rist. anast. Trieste, LINT, 1973, 3 voll.

Federico Montecuccoli degli Erri, *Sebastiano Ricci e la sua famiglia. Nuove pagine di vita privata*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti, to. 153, 157, 1994-1995, 1, pp. 105-154.

Federico Montecuccoli degli Erri-Filippo Pedrocco, *Michele Marieschi: la vita, l'ambiente, l'opera*, Milano, Bocca, 1999.

Giovanni Morelli, *Inquiete muse e temporanee glorie del terzo Teatro Grimani*, in *Teatro Malibran. Venezia a San Giovanni Grisostomo*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 33-63.

Giovanni Morelli-Thomas R. Walker, *Tre controversie intorno al San Cassiano*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, premessa di Gianfranco Folena, Firenze, Olschki, 1976, pp. 97-120.

Lino Moretti, *Documenti e appunti su Sebastiano Ricci*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 1978, 11, pp. 95-125.

Lino Moretti, *Dopo l'insuccesso di Ferrara: diverbio tra Vivaldi e Antonio Mauro*, in *Vivaldi veneziano europeo*, atti del convegno internazionale (Venezia, 18-21 settembre 1978), a cura di Francesco Degrada, Firenze, Olschki, 1980, pp. 89-99.

Lino Moretti, *Le inconvenienze teatrali: documenti inediti su Vivaldi impresario*, in *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa*, a cura di Francesco Degrada e Maria Teresa Muraro, Milano, Electa, 1978, pp. 26-29.

Lino Moretti, *Miscellanea riccesca*, in *Sebastiano Ricci 1659-1734*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 14-15 dicembre 2009), a cura di Giuseppe Pavanello, Verona, Scripta, 2012, pp. 71-136.

Maria Teresa Muraro, *Il secolo di Vivaldi e il melodramma: i teatri, le scene*, in *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa*, a cura di Francesco Degrada e Maria Teresa Muraro, saggi e contributi di Gino Benzoni et al., Milano, Electa, 1978), pp. 50-65 (ora in Maria Teresa Muraro, *Scena e messinscena. Scritti teatrali 1960 - 1998*, a cura di Maria Ida Biggi, con una premessa di Pierluigi Petrobelli e Mercedes Viale Ferrero, Venezia, Marsilio, 2004).

Maria Teresa Muraro, *Il teatro Grimani a San Giovanni Grisostomo*, in «Biblioteca teatrale», n.s., 1987, pp. 105-113.

Laura Muti, *Qualche nuovo dipinto di Sebastiano Ricci e alcune considerazioni sulla metamorfosi del suo linguaggio fino al 1708*, in Id.-Daniele de Sarno Prignano, *A tu per tu con la pittura. Studi e ricerche di Storia dell'Arte*, contributi di Gabriello Milantoni e Laura De Rossi; presentazione di Giuseppe Maria Pilo, Faenza-Monfalcone, Edizioni della Laguna, 2002, pp. 236-269.

Laura Muti-Daniele De Sarno Prignano, *Alessandro Magnasco*, con la collaborazione di Egidio Martini, Faenza, EDIT FAENZA, 1994.

Laura Muti-Daniele De Sarno Prignano, *Antonio Francesco Peruzzini*, premessa di Pietro Zampetti, introduzione di Egidio Martini, Monfalcone, Edizioni della Laguna, 1996.

Laura Muti-Daniele de Sarno Prignano, *A tu per tu con la pittura. Studi e ricerche di Storia dell'Arte*, contributi di Gabriello Milantoni e Laura De Rossi; presentazione di Giuseppe Maria Pilo, Faenza-Monfalcone, Edizioni della Laguna, 2002.

Mariangela Novelli, *Nuovi accertamenti sul soggiorno bolognese di Sebastiano Ricci e sui suoi rapporti col Peruzzini*, in «Arte Veneta», 32, 1978, pp. 346-351.

*Nuovi studi vivaldiani: edizione e cronologia critica delle opere*, a cura di Antonio Fanna e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1988, 2 voll.

*Officina Veneziana. Maestri e Botteghe nella Venezia del Settecento*, catalogo della mostra a cura di Fabrizio Magani e Filippo Pedrocco (Crema, 2 febbraio-2 giugno 2002), Milano, Skira, 2002.

*Opera & Vivaldi*, a cura di Michael Collins e Elise K. Kirk, Austin, University of Texas Press, 1984.

*Oratorio del Serraglio: dedicato al santo nome di Maria*, a cura di Eugenia Calunga e Sauro Rossi, contributi di Alfredo Bianchi et al., prefazione di Lucia Fornari Schianchi, fotografie di Paolo Gepri, Parma, Grafiche Step, 2000.

Hubert Ortkemper, *Angeli contro voglia. I castrati e la musica* (1995), trad. it. e cura di Arianna Ghilardotti, Milano, Paravia, 2001.

Ornella Osti, *Sebastiano Ricci in Inghilterra*, in «Commentari», 2, 1951, 2, pp. 119-123.

Lina Padoan Urban, «*Impresari-macchinisti*» teatrali nella Venezia del Settecento (e un documento su Michele Marieschi), in «Arte Veneta», 34, 1980, pp. 225-229.

Roberto Pagano-Malcolm Boyd-Edwin Hanley, *(Pietro) Alessandro (Gaspare) Scarlatti*, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001<sup>2</sup>, vol. XXII, pp. 372-396, anche on-line.

Rodolfo Pallucchini, *Sebastiano Ricci e il rococò europeo*, in *Atti del congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo* (Udine, 26-28 maggio 1975), a cura di Anna Serra, Milano, Electa, 1976, pp. 9-17.

Rodolfo Pallucchini, *Studi ricceschi (I). Contributo a Sebastiano*, in «Arte veneta», 6, 1952, 21-24, pp. 63-84.

Rodolfo Pallucchini, *Studi ricceschi (II). Contributo a Marco*, in «Arte veneta», 9, 1955, 33-36, pp. 171-198.

Carlo Parmentola, *L'opera come fatto di costume*, in *Storia dell'opera*, a cura di Guglielmo Barblan e Alberto Basso, III, *Aspetti e problemi dell'opera*, to. I, a cura di Rodolfo Celletti, Gustavo Marchesi e Carlo Parmentola, Torino, UTET, 1977, pp. 437-522.

Maria Grazia Pastura Ruggiero, *Per una storia del teatro pubblico in Roma nel secolo XVIII. I protagonisti*, in *Il teatro a Roma nel Settecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989, vol. I, pp. 453-486.

Giuseppe Pavanello, *La scultura*, in *Storia di Venezia. Temi. L'arte*, a cura di Rodolfo Pallucchini, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1995, vol. II, pp. 443-484.

Filippo Pedrocco, *Paesaggi e vedute*, in *Officina Veneziana. Maestri e Botteghe nella Venezia del Settecento*, catalogo della mostra a cura di Fabrizio Magani e Id. (Crema, 2 febbraio-2 giugno 2002), Milano, Skira, 2002, pp. 52-67.

Annalisa Perissa Torrini, *Disegni inediti di Sebastiano Ricci dall'Album del Gabinetto dei Disegni delle Gallerie dell'Accademia di Venezia*, in *Sebastiano Ricci 1659-1734*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 14-15 dicembre 2009), a cura di Giuseppe Pavanello, Verona, Scripta, 2012, pp. 345-356.

*Per l'arte da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo*, a cura di Mario Piantoni e Laura De Rossi, Venezia, Edizioni della Laguna, 2001.

Franco Renzo Pesenti, *Stesura pittorica e cronologia del primo Sebastiano Ricci*, in *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento. Interscambi, modelli, tecniche, committenti, cantieri. Studi in onore di Rossana Bossaglia*, a cura di Gianni Carlo Sciolla e Valerio Terraioli, Azzano San Paolo (Bergamo), Bolis, 1995, pp. 242-248.

Pierluigi Petrobelli, *Caricature gaspariniane*, in *Francesco Gasparini (1661-1727)*, atti del primo convegno internazionale (Camaione, 29 settembre-1° ottobre 1978), a cura di Fabrizio Della Seta e Franco Piperno, Firenze, Olschki, 1981, pp. 163-166.

Terisio Pignatti, *La Fraglia dei pittori di Venezia*, in «Bollettino dei musei civici veneziani», 10, 1965, 3, pp. 16-39.

Giuseppe Maria Pilo, *Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento: dalla mostra di Bassano a quella di Belluno, 1963-1993*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», 65, 1994, 288, pp. 123-153.

Giuseppe Maria Pilo, *Marco Ricci ritrovato*, in «Paragone», 14, 1963, 165, pp. 21-36.

Franco Piperno, *Buffe e buffi (considerazioni sulla professionalità degli interpreti di scene buffe ed intermezzi)*, in «Rivista italiana di musicologia», 18, 1982, 2, pp. 240-284.

Franco Piperno, *Il sistema produttivo, fino al 1780*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, IV, *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT, 1987, pp. 1-75.

Franco Piperno, *Impresariato collettivo e strategie teatrali. Sul sistema produttivo dello spettacolo operistico settecentesco*, in *Il teatro italiano nel Settecento*, a cura di Gerardo Guccini, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 295-304.

Giovanni Polin, *Il collezionismo librettistico a Venezia tra XVIII e XIX secolo*, in «Fonti musicali italiane», 16, 2011, pp. 127-142.

Giovanni Polin, *Introduzione a Carlo Goldoni, Drammi comici per musica. I. 1748-1751*, a cura di Silvia Urbani, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 9-119.

Elena Povoledo, *La scenografia architettonica del Settecento a Venezia*, in «Arte veneta», 5, 1951, 17-20, pp. 126-130.

Elena Povoledo, *Mauro*, in *Enciclopedia dello spettacolo (1954-1968)*, Roma, Unedi-Unione Editoriale, 1975, vol. VII, coll. 310-321.

Elena Povoledo, *Spazio scenico, prospettiva e azione drammatica nel teatro barocco italiano*, in *La scenografia barocca*, atti del XXIV Congresso C.I.H.A. (10-18 settembre 1979), a cura di Antoine Schnapper, Bologna, Clueb, 1982, pp. 5-17.

Egidio Pozzi, *Antonio Vivaldi*, Palermo, L'Epos, 2007.

Paolo Preto, *I servizi segreti di Venezia*, Milano, Il saggiatore, 1994.

Kruno Prijatelj, *Note dalla Dalmazia in margine ai Ricci*, in *Atti del congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo* (Udine, 26-28 maggio 1975), a cura di Anna Serra, Milano, Electa, 1976, pp. 52-58.

Stefano Pronti, *Sebastiano Ricci e i Fasti Farnesiani di Piacenza*, in «PO. Quaderni di cultura padana», 2, 1994, pp. 43-66.

Lionello Puppi, *Sebastiano Ricci e Andrea Palladio*, in *Atti del congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo* (Udine, 26-28 maggio 1975), a cura di Anna Serra, Milano, Electa, 1976, pp. 23-32.

Attilio Rapetti, *Il Teatro ducale della Cittadella*, in «Bollettino Storico Piacentino», 46, 1951, 1-2, pp. 1-10.

Franco Rigo, *Venezia: i luoghi della scrittura e della posta (dal XII al XVIII secolo)*, Padova, Elzeviro, 2008.

Mario Rinaldi, *Arcangelo Corelli*, Milano, Curci, 1953.

Ulderico Rolandi, *A. Vivaldi nell'enigmatico frontespizio del 'Teatro alla moda'*, in «Musica d'oggi. Rassegna di vita e di cultura musicale», 22, 1940, 1, pp. 5-9.

Marina Romanello, *Francesco Farnese, duca di Parma e Piacenza*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997, vol. XLIX, pp. 743-747, anche on-line.

Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1991.

Pierre Rosenberg, *Parigi-Venezia o, piuttosto, Venezia-Parigi: 1715-1723*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti, 161, 2003, 1, pp. 1-30.

Pierre Rosenberg, *Sebastiano Ricci et la France: a propos de quelques textes anciens*, in *Atti del congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo* (Udine, 26-28 maggio 1975), a cura di Anna Serra, Milano, Electa, 1976, pp. 122-125.

John Rosselli, *Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1990)* (1992), trad. it. di Paolo Russo, Bologna, il Mulino, 1993.

John Rosselli, *L'impresario d'opera* (1984), Torino, EDT, 1985.

Gabriele Rossi Rognoni, *Il Gran Principe Ferdinando e la musica*, in *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici (1663-1713). Collezionista e mecenate*, catalogo della mostra a cura di Riccardo Spinelli (Firenze, 26 giugno-3 novembre 2013), Firenze, Giunti, 2013, pp. 115-125.

Giancarlo Rostirolla, *Il periodo veneziano di Francesco Gasparini (con particolare riguardo alla sua attività presso l'Ospedale della Pietà)*, in *Francesco Gasparini (1661-1727)*, atti del primo convegno internazionale (Camaione, 29 settembre-1° ottobre 1978), a cura di Fabrizio Della Seta e Franco Piperno, Firenze, Olschki, 1981, pp. 85-118.

Vittorio Rubiu, *La caricatura*, Firenze, Sansoni, 1973.

Xavier F. Salomon, *Sebastiano Ricci e la decorazione della cappella del Royal Hospital a Chelsea*, in *Sebastiano Ricci 1659-1734*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 14-15 dicembre 2009), a cura di Giuseppe Pavanello, Verona, Scripta, 2012, pp. 295-307.

Bernardina Sani, *Rosalba Carriera*, Torino, Allemandi, 1988.

Bernardina Sani, *Rosalba Carriera. Lettere, diari, frammenti*, Firenze, Olschki, 1985, 2 voll.

Federico Maria Sardelli, *Vivaldi's Music for Flute and Recorder*, trad. ingl. di Michael Talbot, Aldershot, Ashgate, 2007.

Annalisa Scarpa Sonino, *Marco Ricci*, Milano, Berenice, 1991.

Annalisa Scarpa, *Note per Sebastiano e Marco Ricci*, in *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica: per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti*, a cura di Ileana Chiappini di Sorio e Laura De Rossi, in «ARTE | Documento», 2003, 17-19, pp. 452-455.

Annalisa Scarpa, *Sebastiano Ricci*, Milano, Alfieri, 2006.

Annalisa Scarpa, *Suggerimenti e ispirazioni nell'arte di Sebastiano Ricci*, in *Sebastiano Ricci 1659-1734*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 14-15 dicembre 2009), a cura di Giuseppe Pavanello, Verona, Scripta, 2012, pp. 155-171.

*Sebastiano Ricci*, catalogo della mostra a cura di Aldo Rizzi (Udine, 25 giugno-31 ottobre 1989), presentazione di Giuseppe Bergamini, Milano, Electa, 1989.

*Sebastiano Ricci 1659-1734*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 14-15 dicembre 2009), a cura di Giuseppe Pavanello, Verona, Scripta, 2012.

*Sebastiano Ricci disegnatore*, catalogo della mostra a cura di Aldo Rizzi (Udine, 26 ottobre-8 dicembre 1975), Milano, Electa, 1975.

*Sebastiano Ricci. Il trionfo dell'invenzione nel Settecento veneziano*, catalogo della mostra a cura di Giuseppe Pavanello (Venezia, 24 aprile-11 luglio 2010), Venezia, Marsilio, 2010.

*Sebastiano Ricci tra le sue Dolomiti*, catalogo della mostra a cura di Marta Mazza e Giovanna Galasso (Belluno e Feltre, 30 aprile-29 agosto 2010), Belluno, Provincia di Belluno, 2010.

Eleonor Selfridge-Field, *Bernardo Canal, Antonio Vivaldi e la scenografia veneziana*, relazione tenuta in occasione del convegno *Venezia, città della musica (1600-1750). Stato delle ricerche e prospettive* (Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Palazzo Loredan, 29 giugno 2012).

Eleanor Selfridge-Field, *Dating Venetian Operas: Implications and Quandaries for Vivaldi Studies*, in *Antonio Vivaldi. Passato e Futuro*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 13-16 giugno 2007), a cura di Francesco Fanna e Michael Talbot, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2009, pubblicato on-line in [http://www.cini.it/uploads/assets/ATTI\\_VIVALDI\\_marzo\\_2010/29-Selfridge%20Field.pdf](http://www.cini.it/uploads/assets/ATTI_VIVALDI_marzo_2010/29-Selfridge%20Field.pdf).

Eleanor Selfridge-Field, *In Memoriam Gastone Vio*, in «Studi vivaldiani», 5, 2005, pp. 109-112.

Eleanor Selfridge-Field, *Marcello, Sant'Angelo, and 'Il teatro alla moda'*, in *Antonio Vivaldi: teatro musicale, cultura e società*, atti del convegno internazionale di studio (Venezia, 10-12 settembre 1981), a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1982, vol. II, pp. 533-546.

Eleanor Selfridge-Field, *Pallade Veneta. Writings on Music in Venetian Society 1650-1750*, Venezia, Fondazione Levi, 1985.

Eleanor Selfridge-Field, *Song and Season: Science, Culture, and Theatrical Time in Early Modern Venice*, Stanford, Stanford University Press, 2007.

Leonardo 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.

Leonardo Spinelli, *Lo spettacolo toscano sotto il segno del Gran Principe: luoghi e protagonisti*, in *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici (1663-1713). Collezionista e mecenate*, catalogo della mostra a cura di Riccardo Spinelli (Firenze, 26 giugno-3 novembre 2013), Firenze, Giunti, 2013, pp. 104-113.

Riccardo Spinelli, *Ferdinando di Cosimo III de' Medici, Gran Principe di Toscana «di tutte le Scienze amatissimo, e di tutte le nobili Arti il Promotore»: spunti e riflessioni per una biografia*, in *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici (1663-*

1713). *Collezionista e mecenate*, catalogo della mostra a cura di R. S. (Firenze, 26 giugno-3 novembre 2013), Firenze, Giunti, 2013, pp. 35-71.

Riccardo Spinelli, *Il Gran Principe Ferdinando e Sebastiano Ricci: la decorazione dell'appartamento terreno di Palazzo Pitti*, in *Fasto di corte: la decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena*, III, *L'età di Cosimo III de' Medici e la fine della dinastia (1670-1743)*, a cura di Mina Gregori, Firenze, Edifir, 2007, pp. 232-237.

Riccardo Spinelli, *L'arte a Firenze da Cosimo III de' Medici a Pietro Leopoldo d'Asburgo-Lorena: un viatico alla mostra*, in *Il fasto e la ragione. Arte del Settecento a Firenze*, catalogo della mostra a cura di Carlo Sisi e R. S. (Firenze, 30 maggio-30 settembre 2009), Firenze, Giunti, 2009, pp. 22-45.

Riccardo Spinelli, *La villa medicea del Poggio a Caiano*, in *Fasto di corte: la decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena*, III, *L'età di Cosimo III de' Medici e la fine della dinastia (1670-1743)*, a cura di Mina Gregori, Firenze, Edifir, 2007, pp. 220-231.

Riccardo Spinelli, *Palazzo Pitti: fasto di corte e grande decorazione nella residenza granducale*, in *Fasto di corte: la decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena*, III, *L'età di Cosimo III de' Medici e la fine della dinastia (1670-1743)*, a cura di Mina Gregori, Firenze, Edifir, 2007, pp. 194-220.

Riccardo Spinelli, *Profilo di un principe-mecenate: Ferdinando di Cosimo III de' Medici*, in *Fasto di corte: la decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena*, III, *L'età di Cosimo III de' Medici e la fine della dinastia (1670-1743)*, a cura di Mina Gregori, Firenze, Edifir, 2007, pp. 179-194.

*Splendori del Settecento Veneziano*, catalogo della mostra a cura di Giovanna Nepi Sciré e Giandomenico Romanelli (Venezia, 26 maggio-30 luglio 1995), Milano, Electa, 1995.

Gian Giacomo Stiffoni, *Introduzione a Carlo Goldoni, Intermezzi e farse per musica*, a cura di Anna Vencato, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 9-65.

*Storia di Venezia. Temi. L'arte*, a cura di Rodolfo Pallucchini, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1995, 2 voll.

Maria Letizia Strocchi, *Pratolino alla fine del Seicento e Ferdinando di Cosimo III*, in «Paradigma», 1978, 2, pp. 419-438.

Reinhard Strohm, *Dramma per musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven-London, Yale University Press, 1997.

Reinhard Strohm, *L'opera italiana nel Settecento* (1979), trad. it. di Leonardo Cavari e Lorenzo Bianconi, Marsilio, Venezia, 1991.

Reinhard Strohm, recensione a Remo Giazotto, *Vivaldi*, Torino, ERI, 1973, in «Rivista italiana di musicologia», 11, 1976, 2, pp. 323-328 (trad. it. di Lorenzo Bianconi).

Reinhard Strohm, *The Operas of Antonio Vivaldi*, Firenze, Olschki, 2008, 2 voll.

Reinhard Strohm, *Vivaldi's Career as an Opera Producter*, in *Antonio Vivaldi: teatro musicale, cultura e società*, atti del convegno internazionale di studio (Venezia, 10-12 settembre 1981), a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1982, vol. I, pp. 11-63.

Elvidio Surian, *L'esordio teatrale del giovane Gasparini: alcune considerazioni sull'apprendimento e tirocinio musicale nel Seicento*, in *Francesco Gasparini (1661-1727)*, atti del primo convegno internazionale (Camaione, 29 settembre-1° ottobre 1978), a cura di Fabrizio Della Seta e Franco Piperno, Firenze, Olschki, 1981, pp. 37-53.

Elvidio Surian, *L'operista*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, IV, *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT, 1988, pp. 293-345.

Michael Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, in *The Business of Music*, a cura di Id., Liverpool, Liverpool University Press, 2002, pp. 10-61.

Michael Talbot, *The Vivaldi Compendium*, Woodbridge, The Boydell Press, 2011.

Michael Talbot, *Tomaso Albinoni: The Venetian Composer and his World*, Oxford, Clarendon Press, 1990.

Michael Talbot, *Vivaldi* (1978), trad. it. di Augusto Comba, Torino, EDT, 1978.

Michael Talbot, *Vivaldi, Polani and the London Pasticcio 'Croesus'*, in «Studi vivaldiani», 8, 2008, pp. 21-45.

Elena Tamburini, *Da alcuni inventari di casa Colonna: i teatri*, in *Il teatro a Roma nel Settecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989, vol. II, pp. 617-680.

Elena Tamburini, *Due teatri per il principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689)*, con un'ipotesi di ricostruzione del teatro 'piccolo' elaborata in collaborazione con Sergio Rotondi, Roma, Bulzoni, 1997.

Elena Tamburini, *Percorsi e 'imprese' teatrali romane di Francesco e Ferdinando Galli Bibiena tra Sei e Settecento*, in *I Galli Bibiena. Una dinastia di architetti e scenografi*, atti del convegno (Bibbiena, 26-27 maggio 1995), a cura di Deanna Lenzi, Bibbiena, Accademia Galli Bibiena, 1997, pp. 55-77.

*Teatro Malibran. Venezia a San Giovanni Grisostomo*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, Venezia, Marsilio, 2001.

*Tiepolo: ironia e comico*, catalogo della mostra a cura di Adriano Mariuz e Giuseppe Pavanello (Venezia, 3 settembre-5 dicembre 2004), Venezia, Marsilio, 2004.

Colin Timms, *Cecchi, Domenico*, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001<sup>2</sup>, vol. V, pp. 327-328.

Anna Vencato, *Introduzione a Carlo Goldoni, Drammi musicali per i comici del San Samuele*, a cura di A. V., Venezia, Marsilio, 2009, pp. 9-110.

*Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1978, 2 voll.

*Venezia, le Marche e la civiltà adriatica: per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti*, a cura di Ileana Chiappini di Sorio e Laura De Rossi, in «ARTE | Documento», 2003, 17-19.

*Venezia Vivaldi*, catalogo della mostra a cura di Elvira Garbero, Maria Teresa Muraro e Ludovico Zorzi (Venezia, settembre-ottobre 1978), Venezia, Alfieri, 1978.

*Venise au dix-huitième siècle. Peintures, dessins et gravures des collections françaises*, catalogo della mostra a cura di Philippe Monnier (Paris, 21 settembre-29 novembre 1971), Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1971.

Guglielmina Verardo Tieri, «*Sogni e favole io fingo*»: analogie e differenze tra la scenografia d'opera secentesca e quella metastasiana, in *Il canto di Metastasio*, atti del convegno di studi (Venezia, 14-16 dicembre 1999), a cura di Maria Giovanna Miggiani, Bologna, Forni, 2004, vol. I, pp. 623-667.

Mercedes Viale Ferrero, *Antonio e Pietro Ottoboni*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1978, vol. I, pp. 271-294.

Mercedes Viale Ferrero, *Bellavite, Innocente*, in *New Grove Dictionary of Opera*, a cura di Stanley Sadie, London, Macmillian, 1992, p. 386, anche on-line.

Mercedes Viale Ferrero, *Le didascalie sceniche del Metastasio*, in *Metastasio e il mondo musicale*, a cura di Maria Teresa Muraro, premessa di Gianfranco Folena, Firenze, Olschki, 1986, pp. 133-149.

Mercedes Viale Ferrero, *Le didascalie sceniche nei drammi per musica di Zeno*, in *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 10-12 settembre 1984), a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1990, pp. 271-285.

Mercedes Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, V, *La spettacolarità*, Torino, EDT, 1988, pp. 1-122.

Mercedes Viale Ferrero, *Santurini, Francesco (i)*, in *New Grove Dictionary of Opera*, a cura di Stanley Sadie, London, Macmillian, 1992, vol. IV, pp. 174-175, anche on-line.

Gastone Vio, *Alla ricerca della data dell'ultimo addio di Vivaldi a Venezia*, in «Informazioni e studi vivaldiani», 11, 1990, pp. 89-96.

Gastone Vio, *Antonio Vivaldi chierico veneziano*, in «Informazioni e studi vivaldiani», 16, 1995, pp. 123-131.

Gastone Vio, *Antonio Vivaldi e i Vivaldi*, in «Informazioni e studi vivaldiani», 4, 1983, pp. 82-96.

Gastone Vio, *I luoghi di Vivaldi a Venezia*, in «Informazioni e studi vivaldiani», 5, 1984, pp. 90-105.

Gastone Vio, *Musici veneziani nella cerchia di Giovanni Battista Vivaldi*, in *Nuovi studi vivaldiani: edizione e cronologia critica delle opere*, a cura di Antonio Fanna e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1988, vol. II, pp. 689-701.

Gastone Vio, *Note biografiche su Girolamo Ascanio Giustinian*, in *Benedetto Marcello: la sua opera e il suo tempo*, atti del convegno internazionale (Venezia, 15-17 dicembre 1986), a cura di Claudio Madricardo e Franco Rossi, Firenze, Olschki, 1988, pp. 61-74.

Gastone Vio, *Per una migliore conoscenza di Anna Girò (da documenti d'archivio)*, in «Informazioni e studi vivaldiani», 9, 1988, pp. 26-44.

Gastone Vio, *Una nuova abitazione di Vivaldi a Venezia*, in «Informazioni e studi vivaldiani», 3, 1982, pp. 61-62.

Gastone Vio, *Una satira sul teatro veneziano di Sant'Angelo datata febbraio 1717*, in «Informazioni e studi vivaldiani», 10, 1989, pp. 103-128.

Carlo Vitali, *Di alcune zone d'ombra nella biografia vivaldiana*, in *Nuovi studi vivaldiani: edizione e cronologia critica delle opere*, a cura di Antonio Fanna e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1988, vol. II, pp. 667-679.

Carlo Vitali, *'Il Teatro alla moda' ha finalmente un editore. E altre spigolature archivistiche in margine alla nuova edizione del 'Grove's Dictionary of Music and Musicians*, in «Note d'archivio per la storia musicale», n.s., 1, 1983, 3, pp. 245-250.

Carlo Vitali, *Tre note su Farinelli*, in Carlo Broschi Farinelli, *La solitudine amica. Lettere al conte Sicinio Pepoli*, a cura di Carlo Vitali e Francesca Boris, Palermo, Sellerio, 2000, pp. 47-68.

*Vivaldi e l'ambiente musicale veneziano. Terzo centenario della nascita di Antonio Vivaldi (1678-1741)*, catalogo della mostra documentaria a cura di Maria Francesca Tiepolo et al. (Venezia, 24 giugno-30 settembre 1978), s.l., s.e., 1984.

*Vivaldi veneziano europeo*, atti del convegno internazionale (Venezia, 18-21 settembre 1978), a cura di Francesco Degrada, Firenze, Olschki, 1980.

Frances Vivian, *Il console Smith mercante e collezionista*, introduzione di Alessandro Bettagno, Vicenza, Neri Pozza, 1971.

Maria Letizia Volpicelli, *Il teatro del cardinale Ottoboni al Palazzo della Cancelleria*, in *Il teatro a Roma nel Settecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989, vol. II, pp. 681-782.

Thomas Walker, *Gli errori di 'Minerva al tavolino'*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, premessa di Gianfranco Folena, Firenze, Olschki, 1976, pp. 7-20.

Thomas Walker-Beth Glixon, *Giannettini, Antonio*, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001<sup>2</sup>, vol. IX, pp. 824-825, anche on-line.

Piero Weiss, *Da Aldiviva a Lotavio Vandini. I «drammi per musica» dei Comici a Venezia nel primo Settecento*, in *L'invenzione del gusto. Corelli e Vivaldi. Mutazioni culturali, a Roma e Venezia, nel periodo post-barocco*, a cura di Giovanni Morelli, Milano, Ricordi, 1982, pp. 168-188.

John Whenham, *Santurini, Francesco (ii)*, in *New Grove Dictionary of Opera*, a cura di Stanley Sadie, London, Macmillian, 1992, p. 175, anche on-line.

Micky White-Michael Talbot, *Pietro Mauro, detto 'il Vivaldi': Failed Tenor, Failed Impresario, Failed Husband, Acclaimed Copyist*, in *Vivaldi, 'Motezuma' and the Opera Seria: Essays on a Newly Discovered Work and Its Background*, a cura di Michael Talbot, Turnhout, Brepols, 2008.

Pietro Zampetti, *Il testamento di Sebastiano Ricci*, in «Arte Veneta», 23-24, 1959-1960, pp. 229-231.

Fabio Zanzotto, *Per una storia del gusto a Venezia tra Sei e Settecento*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 20, 1996, pp. 277-313.

Franca Zava Boccazzi, *Il recupero di una fonte settecentesca: i carteggi di Rosalba Carriera alla Biblioteca Laurenziana*, in «Arte Veneta», 41, 1987, pp. 223-226.

Franca Zava Boccazzi, *'Istantanee familiari' di Nicolò Cassana*, in «Arte / Documento», 69, 1975, pp. 228-235.

Franca Zava Boccazzi, *«M.lle Rosalba très vertueuse pentresse»*, in *Rosalba Carriera 'prima pittrice de l'Europa'*, catalogo della mostra a cura di Giuseppe Pavanello (Venezia, 1° settembre-28 ottobre 2007), Venezia, Marsilio, 2007, pp. 15-25.

Franca Zava Boccazzi, *Nicolò Cassana a Venezia*, in «Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti», Classe di scienze morali, lettere ed arti, 141, 1978-1979, 137, pp. 611-634.

Ludovico Zorzi, *Il cimento dell'invenzione. Il secolo di Vivaldi e il melodramma (1650-1750)*, in *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa*, a cura di Francesco Degrada e Maria Teresa Muraro, Milano, Electa, 1978, pp. 38-49 (ora in Ludovico Zorzi, *L'attore, la Commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 295-305).

Ludovico Zorzi, *I teatri di Venezia (secoli XVII-XVIII)*, in *I teatri pubblici di Venezia (secoli XVII-XVIII)*, mostra documentaria e catalogo a cura di Ludovico Zorzi et al. (Venezia, 22 settembre-11 ottobre 1971), Venezia, La Biennale di Venezia, 1971, pp. 9-50, poi con il titolo *Venezia: la Repubblica a teatro*, in Id., *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 235-291 (ora anche in versione e-book, con un saggio di Stefano Mazzoni, Bologna, CUE Press, in corso di stampa).

Anna Paola Zugni-Tauro, *Differenti approdi artistici di Sebastiano Ricci e di Gaspare Diziani*, in *Atti del congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il*

*suo tempo* (Udine, 26-28 maggio 1975), a cura di Anna Serra, Milano, Electa, 1976, pp. 83-84.



## ILLUSTRAZIONI



## INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

Fig. 1 – Marco Ricci, *Caricatura di Sebastiano Ricci*, s.d. Penna e inchiostro bruno, cm. 23,9 x 17,2 (Windsor, Windsor Castle, Royal Library, inv. 7224).

Fig. 2 – Anton Maria Zanetti il vecchio, *Caricatura di Sebastiano Ricci*, s.d. Penna e inchiostro bruno con tracce di matita nera, cm. 28,1 x 19,3 (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, inv. 36569).

Fig. 3 – Sebastiano Ricci, *Caricatura di Ranuccio II Farnese*, ante 1694. Penna e acquerello su carta, cm. 18,4 x 13,6 (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, AE 1965).

Fig. 4 – Rosalba Carriera, *Ritratto di Sebastiano Ricci*. Pastello su carta, cm. 56 x 42 (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, inv. 677).

Fig. 5 – Anton Maria Zanetti il vecchio, *Caricatura di Sebastiano Ricci*, anni Venti del Settecento. Penna e inchiostro bruno con tracce di matita nera, cm. 29,2 x 20,3 (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, inv. 36560).

Fig. 6 – Anton Maria Zanetti il vecchio, *Caricatura di Anastasia Robinson*, 1721 ca. Penna e inchiostro bruno, cm. 8,6 x 5,4 (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, inv. 36559).

Fig. 7 – Anton Maria Zanetti il vecchio, *Caricature. Album Zanetti. Foglio 33*, s.d. Penna e inchiostro bruno o bistro con tracce di matita nera, cm. 52,5 x 38,4. (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, inv. 36556-36564).

Fig. 8 – Sebastiano Ricci, *Progetto Letto con ippocampi e allegoria della fortuna*, s.d. Disegno (Venezia, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto dei disegni).

Fig. 9 – Paolo Gepri, Oratorio della Madonna del Serraglio a San Secondo Parmense, fronte est, fotografia (*Oratorio del Serraglio: dedicato al santo nome di Maria*, a cura di Eugenia Calunga e Sauro Rossi, Parma, Grafiche Step, 2000, p. n. n.).

Fig. 10 – Giuseppe Maria Cavalli, Copia del contratto di Ferdinando Bibiena e Sebastiano Ricci per la decorazione dell'oratorio della Madonna del Serraglio, san Secondo Parmense, 9 dicembre 1685 (*Miscellanea Storica*, XIV, ms., XIX sec.).

Fig. 11 – Ferdinando Galli Bibiena, Decorazioni prospettiche, 1685-1687. Affresco (San Secondo Parmense, Oratorio della Madonna del Serraglio, nicchia est).

Fig. 12 – Ferdinando Galli Bibiena, Decorazioni con prospettiva a fuochi multipli incrociati, 1685-1687. Affresco (San Secondo Parmense, Oratorio della Madonna del Serraglio, nicchia est).

Fig. 13 – Ferdinando Galli Bibiena, *Logge terrene*, scena (II 5) per il *Didio Giuliano* di Bernardo Sabadini su libretto di Lotto Lotti allestito nel teatro Ducale di Piacenza nel 1687. Incisione, cm. 12,4 x 18,7 (Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, inv. n. 22350).

Fig. 14 – Sebastiano Ricci, *Presentazione di Gesù al Tempio*, 1685-1687. Affresco a grisaille (San Secondo Parmense, Oratorio della Madonna del Serraglio, nicchia est).

Fig. 15 – Francesco Maria Francia da Carlo Virginio Draghi, Arcoscenico e sipario del Teatro Farnese di Parma per *Il Favore degli Dei* di Aurelio Aureli e Bernardo Sabadini, 1690. Incisione, cm. 67,7 x 77,8 (Soragna, biblioteca Meli Lupi).

Fig. 16 – Anton Maria Zanetti il vecchio, *Caricatura di Vincenzo Cecchi*, s.d. Penna e inchiostro bruno, cm. 10,4 x 97 (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, inv. 36590).

Fig. 17 – Fontespizio de *Il non ubbidir per finezza* di Osvaldo Funese, Venezia, Rossetti, 1705.

Fig. 18 – Particolare della parrocchia di sant'Angelo con l'area occupata dal teatro, 1808. Disegno. *Catasto Napoleonico* (ASV).

Fig. 19 – Canal Grande con l'area nella quale si trovava il teatro di sant'Angelo e dove ancora sorge la casetta-deposito ad esso attigua, stato attuale. Fotografia (Franco Mancini-Maria Teresa Muraro-Elena Povoledo, *I Teatri del Veneto*, vol. I, *I teatri di Venezia*, tomo II, *Imprese private e teatri sociali*, Venezia, Regione del Veneto, Corbo e Fiore, 1995-1996, p. 15).

Fig. 20 – Alessandro Dalla Via, *I Campi Elisi*, scena (II 2) per *La gloria trionfante d'Amore* di Giorgio Antonio Falier su libretto di Giuseppe Boniventi allestita nel teatro di sant'Angelo di Venezia nel 1712. Incisione (tratta dal libretto: Venezia, Rossetti, 1712).

Fig. 21 – Prospetto schematico dei palchi del teatro di sant'Angelo, 1792-1794. Disegno (Venezia, Biblioteca del museo Correr).

Fig. 22 – Prospetto schematico dei palchi del teatro di sant'Angelo, 1792-1794. Disegno (Venezia, archivio Giustinian Recanati).

Fig. 23 – Sebastiano Ricci, *Il ratto di Elena*, 1705 ca. Olio su tela, cm. 244 x 418 (Parma, Galleria Nazionale, inv. s.n.).

Fig. 24 – Scrittura giudiziaria di Francesco Mazzarri contro Sebastiano Ricci, Venezia, 7 marzo 1706 (ASV, *Giudici di Petizion*, ‘Scritture e risposte in causa’, b. 216, fasc. 119, n. 9).

Fig. 25.a-b – Scrittura giudiziaria di Giovanni Orsatto contro Sebastiano Ricci, Venezia, 12 luglio 1706 (ASV, *Giudici del Mobile*, ‘Domande’, ‘Domande per fermar, per chiedere sequestro cautelativo e sentenza contro il debitore’, b. 68, fasc. 56, n. 486).

Fig. 26 – Anton Maria Zanetti il vecchio, *Caricatura di Sebastiano Ricci*, post 1729. Penna e inchiostro bruno, cm. 14 x 5,9 (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, inv. 36570).

Fig. 27 – Scrittura giudiziaria dei carattadori del teatro di sant’Angelo contro Sebastiano Ricci, Venezia, 18 luglio 1708 (ASV, *Giudici di Petizion*, ‘Scritture e risposte in causa’, b. 217, fasc. 121, n. 169).

Fig. 28.a-b – Atto notarile con cui Antonio Moretti detto Modotto nomina Sebastiano Ricci suo procuratore per il teatro di sant’Angelo, Venezia, 16 dicembre 1718 (ASV, *Notarile. Atti*, b. 12249, cc. 175r.-v. [antica numerazione]).

Fig. 29 – Benedetto Marcello, Frontespizio de *Il Teatro alla moda*, 1720 (tratto dalla prima edizione, Venezia, Pinelli, 1720).

Fig. 30 – Anton Maria Zanetti il vecchio, *Caricatura di Piero Franzifava*, s.d. Penna e inchiostro bruno rinforzato con bistro, cm. 5,8 x 6,8 (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, inv. 36615).

Fig. 31 – Scrittura giudiziaria di Sebastiano Ricci in causa con Giovan Battista Madonis, Venezia, 21 marzo 1719 (ASV, *Giudici del Forestier*, ‘Domande, scritture, risposte delle parti’, b. 79, fasc. 31, n. 22).

Fig. 32 – Sentenza dei giudici del Forestier nella causa Sebastiano Ricci vs Giovan Battista Madonis, Venezia, 13 luglio 1719 (ASV, *Giudici del Forestier*, 'Sentenze', b. 133, c. 264v.).

Fig. 33 – Anton Maria Zanetti il vecchio, *Caricatura di Sebastiano Ricci 'pensoroso'*, 1729 ca. Penna e inchiostro bruno, cm. 21,4 x 15 (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, inv. 36679).



## INDICE DEI NOMI E DEI LUOGHI



## INDICE DEI NOMI

Non registra né i personaggi delle opere letterarie, drammaturgiche e artistiche, né le divinità mitologiche o i personaggi di fantasia. Il nome di Sebastiano Ricci non è indicizzato.

- Acanfora, Elisa, 93, 269.  
Acton, Harold, 93n., 255.  
Ademollo, Alessandro, 79n., 255.  
Addison, Joseph, 247.  
Adkins Chiti, Patricia, 122n., 255.  
Aggarbati, Fabrizio, 75n., 255.  
Agresta, Maria Francesca, 75n., 255.  
Aikema, Bernard, 255.  
Albergoni, Domenica Vittoria, 122 e n., 123 e n.  
Alberti, Giovanni, 137 e n.  
Albinoni, Tomaso, 100n., 118, 120, 128 e n., 129, 146, 185, 198n., 202n., 205n., 208n., 297.  
Aleotti, Giovan Battista, 50.  
Alessandro VIII, *alias* Pietro Ottoboni, 61n., 64 e n., 65n., 76, 77n.  
Algarotti, Francesco, 6n.  
Algeri, Angela, 123n.  
Allacci, Leone, 161, 163n., 247.  
Allegrì, Antonio, 38n., 252.  
Allegrì, Andrea, *quondam* Francesco, 104, 105, 141.  
Allegrì, Andrea, *quondam* Ludovico, 98, 103-105, 141, 147, 161, 193, 194, 226 e n., 227.  
Allegrì, Luigi, 278.  
Allodi, Ivo, 277.  
Alm, Irene, 100n., 123n., 247.  
Alvisi, Francesco, 203n.  
Alvisi, Girolamo, 203n.  
Amigni, Paolo, 41.  
Amigoni, Jacopo, 72 e n.  
Ancillon, Charles, 73n., 247.  
Angeli, Antonio, 229.  
Angerelli, Iseppo, 140.  
Angiolillo, Marialuisa, 173n., 256.  
Anna I di Russia, 206.  
Antolini, Bianca Maria, 256.  
Appoloni, Salvador, 210.

- Arisi, Ferdinando, 256.  
 Arisi, Raffaella, 44n., 45n., 257.  
 Arteaga, Stefano, 248.  
 Astorga, Emanuele Rincón d', 130n.  
 Augusto III, elettore di Sassonia e re di Polonia, 32n.  
 Aureli, Aurelio, 48, 52, 53, 56, 66, 68n., 69n., 74, 75, 80n., 82, 115, 127n., 154, 155, 185n., 217, 219n., 247, 249-252.  
 Averani, Benedetto, 181 e n.  
 Bacherini, Paolo, 93, 269.  
 Balbi, Pietro, 201.  
 Baldi, Raffaello, 96, 218.  
 Baldini, Lucrezia, 26, 174, 175n., 240.  
 Balestrieri, Luisa, 52n., 53n., 69n., 86n., 257.  
 Ballerini, Francesco, 54n.  
 Balletti, Margherita, 164n.  
 Baratta, Giovanni, 178 e n., 271.  
 Barbaro, Marco, 109n., 110 e n., 125n., 147n., 240.  
 Barberini, famiglia, 78.  
 Barbier, Patrick, 72n., 73n., 257.  
 Barbierato, Federico, 17n., 257.  
 Barbieri, Pietro Antonio, 58n., 69n., 74 e n.  
 Barblan, Guglielmo, 98n., 262, 287.  
 Barcham, L. William, 6n., 182n., 257.  
 Barigozzi Brini, Amalia, 47n., 66 e n., 75n., 83n., 216, 217, 257.  
 Barosi, Giovanni Pietro, 45, 214.  
 Baseggio, Lorenzo, 146n.  
 Bassi-Rathgeb, Roberto, 19n., 257.  
 Basso, Alberto, 98n., 262, 287.  
 Battistini, Silvia, 43n., 258, 275, 279, 281.  
 Baudi di Vesme, Alessandro, 257.  
 Bazzoni, Antonio, 22.  
 Bellan, Giuseppe, 190n., 243.  
 Bellandis, Marietta, 24.  
 Bellavite, Innocente, 118, 299.  
 Belli, Ascanio, 54n.  
 Bellina, Anna Laura, 248.  
 Bellingardi, Luigi, 37n., 273.  
 Bellotto, Costantin, 233.  
 Bembo, Giovanni Francesco, 195.  
 Bembo, Pietro, 115, 195.  
 Benigni, Pietro Paolo, 54n.  
 Beni Venturini, Clarice, 54n.  
 Bentinck, Henry, primo duca di Portland, 39.  
 Bentini, Jadranka, 43n., 258, 275, 278, 281.  
 Bentivoglio, Guido, 37n.-40n., 183n., 262.  
 Benzoni, Gino, 62n., 254, 258, 285.  
 Berengo, Marino, 182n., 273.  
 Bergamini, Giuseppe, 5n., 292.  
 Bergman, M. Gösta, 172n., 258.  
 Bernacchi, Antonio Maria, 171 e n., 271.  
 Bernini, Gian Lorenzo, 12, 64n.  
 Berra, Giacomo, 13n., 258.  
 Bertani, Carlantonio, 56.  
 Berti, Luciano, 14n., 251.  
 Bertolotti, Antonino, 258.  
 Bettagno, Alessandro, 6n., 7n., 25 e n., 191n., 234, 235, 251, 258, 261, 267, 268, 279, 301.  
 Bettati, Antonio Maria, 180n.  
 Biancardi, Sebastiano, *detto* Domenico Lalli, 92n., 120, 130 e n., 157n., 166, 198, 204, 205 e n., 235 e n., 248, 252, 281.

- Bianchi, Alfredo, 12n., 216, 253, 263, 269, 287.
- Bianchi, Domenico, 21.
- Bianchi, Sebastiano, 52n.
- Bianchi di Livorno, pittore, 92.
- Bianconi, Gregorio, 28n., 108n., 110n., 111n., 131n., 243.
- Bianconi, Lorenzo, 27n., 34n., 36n., 37n., 77n., 80n., 124n., 134n., 142n., 143n., 183n., 204n., 209n., 211n., 259, 265, 266, 268, 269, 277, 279, 289, 294, 296, 297, 299.
- Bibiena, *vedi* Galli Bibiena.
- Bigazzi, Isabella, 9n., 91n., 92n., 178n.-180n., 259.
- Biggi, Maria Ida, 118n., 119n., 262, 285, 297.
- Bimbacci, Atanasio, 94.
- Bissoni, Antonio, 52n., 54n., 79 e n., 80 e n.
- Bistort, Giulio, 259.
- Bizzarini, Marco, 151n., 181n., 259.
- Bjurström, Per, 259.
- Blancey, Claude-Charles Bernard de, 39n.
- Blasi, Paolo, 9n., 259.
- Blunt, Anthony, 6n., 33n., 248, 260, 264.
- Bocca di Lepre, cantante, 79, 80.
- Boerio, Giuseppe, 21n., 36n., 168n., 182n., 186 e n., 195n., 220n., 221n., 225n., 228n., 248.
- Bognolo, Francesco, 150n.
- Boldini, Giovanni, 205n.
- Boldù, Francesco, 110.
- Bollani in Boldù, Marietta, 109, 110.
- Bombace, *vedi* Tarquini, Vittoria, *detta* la Bombace.
- Bona, Pietro, 226.
- Bonamin, Andrea, 88n., 91n., 218, 236, 243.
- Boni, Valerio de, 144n., 150n., 243.
- Bonis, Pietro Paolo (de), 199n., 243.
- Boniventi, Giuseppe, 163.
- Bonlini, Giovanni Carlo, 50n., 120 e n., 161, 248.
- Bononcini, Antonio, 27, 122n., 234n.
- Bononcini, Giovanni, 63n., 64n., 77, 154, 164 e n., 252.
- Bonzio, cancelliere, 21 e n., 22n., 41n., 42 e n., 245.
- Bordoni, Faustina, 27n., 122 e n., 130, 132 e n., 141, 234 e n.
- Borean, Linda, 276.
- Borghese, famiglia, 62 e n., 266.
- Borghi, Luigi Costantino, 260.
- Borini, Ranieri, 54n.
- Boris, Francesca, 72n., 248, 300.
- Borosini, Antonio, 27n., 262.
- Borosini, Francesco, 27 e n., 233 e n., 234 e n.
- Bortoli, Santo, 229.
- Boscha, 235.
- Bosisio, Paolo, 40n.
- Bossaglia, Rossana, 288.
- Bottari, Gaetano, 11n., 253.
- Bottion, Francesco, 210.
- Bottalino, Giovanni Battista, 81.
- Boyd, Malcolm, 82n., 287.
- Boye, R. Gary, 28n., 260.

- Boyle, Richard, terzo conte di Burlington, 233 e n., 235, 261.
- Braccioli, Grazio, 118, 120, 205n.
- Brembilla, Domenica Maria, 143n.
- Briganti, Giuliano, 274.
- Brilli, Attilio, 13n., 260.
- Brizi, Bruno, 130n., 248.
- Bronzini, Alessandro, 109n., 243.
- Broschi, Carlo, detto Farinelli, 15, 72 e n., 205, 248, 300.
- Brunelli, Bruno, 142n., 170n., 260.
- Brusatin, Manlio, 15n., 133n., 149n., 260.
- Buagni, Francesco, 67.
- Buffagnotti, Carlo Antonio, 47n.
- Burney, Charles, 248.
- Burrows, David, 261.
- Busolini, Dario, 85n., 261.
- Buzzi, Andrea, 72n., 257.
- Caffarelli, Gaetano, 15.
- Caffi, Francesco, 161.
- Cagli, Bruno, 61n., 278, 279.
- Calicchio, Camilla, 35, 36.
- Calore, Martina, 280.
- Calunga, Eugenia, 12n., 45n., 216, 253, 263, 269, 287.
- Calvi, Giuseppe, *detto* il Giuseppino, 26n., 48 e n., 68 e n.-70 e n., 72-75, 78, 81, 86 e n., 88 e n., 216n., 253.
- Cametti, Alberto, 66n., 261.
- Canal, famiglia, 118, 120.
- Canal, Bernardo, 118, 293.
- Canaletto, Giovanni Antonio Canal detto il, 32, 33n., 38n., 118, 261, 266, 278.
- Canavese, Giuseppe, 96, 218.
- Candi, Giovanni Battista, 165 e n., 182-185, 187n., 220, 224, 225.
- Candi, Giovanni Pietro, 150.
- Canovai, Filippo Neri, 96n.
- Cantelli, Alessandra, 43n., 258, 275, 279, 281.
- Capelli, Giovan Maria, 27, 234n.
- Capellis, Giovanni Battista, 201n.
- Capello, famiglia, 121.
- Capello di santa Maria Mater Domini, dinastia, 104, 109 e n., 114, 146, 200.
- Capello in Canonica, dinastia, 109 e n., 110 e n., 114, 125n., 146, 200.
- Capello, nipoti, 110 e n., 125n.
- Capello, Agustin, 110n.
- Capello, Alvise, *junior*, 110n.
- Capello, Alvise, *senior*, 109, 110, 147n.
- Capello, Andrea, 110n., 125 e n.-129, 135, 137, 149n.
- Capello, Bortolo, 110.
- Capello, Carlo, 110n.
- Capello, Lucretia, 110n.
- Capello, Polo, 104, 105, 110, 135, 147 e n., 148, 150, 151, 184n., 185, 224.
- Capello, Vettor, 109, 110n.
- Capello, Virginia, 110n.
- Capello, Zuanne *junior*, 110n.
- Capello, Zuanne *senior*, 110, 125 e n., 129, 137.
- Capra, Marco, 48n., 50n., 261.
- Capucci, Martino, 7n., 251, 252.
- Careri, Enrico, 261.
- Carestini, Giovanni, 206n.
- Carlo, cantante, 96, 218.
- Carlo III, re di Spagna, 38n., 252.

- Carlo VI d'Asburgo, imperatore, 39.
- Carracci, Agostino, 13.
- Carracci, Annibale, 13.
- Carré, Jacques, 233n., 261.
- Carriera, Angela, 39, 40n.
- Carriera, Rosalba, 19 e n., 39, 40n., 88n., 102 e n., 193 e n., 194n., 292, 302.
- Casellato, Cesare, 27n., 262.
- Casellato, Lucia, 50n., 262.
- Casotti, Giovambattista, 114, 249.
- Cassana, Niccolò, 7n., 9 e n., 31n., 37n., 89 e n.-91 e n., 94, 250, 302.
- Cassani, Vincenzo, 208n.
- Castellini, Teresa, 72n.
- Cavalcaselle, Giovan Battista, 208n., 262.
- Cavalli, Francesco, 124n.
- Cavalli, Giuseppe Maria, 45n., 216, 240.
- Cavalli, Santa, 123n.
- Cavari, Leonardo, 296.
- Cavertino, Alvisè, 125n., 126n., 243.
- Cavicchi, Adriano, 37n., 262.
- Cecchi, Domenico, *detto* il Cortona, 52 e n., 54n., 73n., 96, 97 e n., 177, 184n., 185, 218 e n., 224, 272, 298.
- Cecchi, Vincenzo, 87, 90, 235 e n.
- Cecchini, Isabella, 262.
- Ceiner, Orietta, 7n., 10n., 12n., 35 e n., 41n., 262.
- Celletti, Rodolfo, 98n., 262, 288.
- Centone, Alvisè, 104 e n., 148 e n., 244.
- Cerda, Lorenza de la, 63.
- Cerda, Luigi Francesco de la, 63, 77.
- Cerutti, abate, 17.
- Cervelli, Federico, 20, 42.
- Cesarini, duca, 81.
- Cesarini, Carlo Francesco, 64n., 81.
- Chassebras de Cramailles, Jacques, 134 e n., 136 e n., 249.
- Chelleri, Fortunato, 92n., 99, 118, 120, 190, 198 e n., 247.
- Chez, cantante (?), 25 e n., 26 e n., 234, 235.
- Chiappini di Sorio, Ileana, 6n., 10n., 262, 267, 292, 298.
- Chiarini, Marco, 10n., 14n., 90n., 91n., 178n.-180n., 255, 257, 262, 263, 274, 278.
- Chiavistelli, Jacopo, 94, 179n.
- Chigi, famiglia, 62.
- Ciampi, Francesco, 205n.
- Ciceron, Mattio, 212, 232.
- Cignani, Carlo, 7n., 19 e n., 43 e n., 44, 47, 251.
- Ciola, Pietro Antonio, 123n., 126n.-128n., 132n., 134n., 135n., 137n., 145n., 149n., 156 e n., 244.
- Cirillo, Giuseppe, 28n., 44n., 49n.-53n., 55n.-57n., 68n., 69n., 71n., 72n., 74n., 83n., 86n., 263.
- Ciuffoletti, Zeffiro, 9n., 178n., 259.
- Clerici, Carlo Andrea, 54n.
- Coccioli Mastroviti, Anna, 46n., 263.
- Colbert, Elouard, 16n., 17 e n., 58n.-60 e n.
- Coletti, Agostino Bonaventura, 127 e n., 163, 280.
- Collins, Michael, 264, 275, 287.
- Colonna, famiglia, 61 e n., 62, 76, 79n., 297.

- Colonna, Filippo Alessandro, 59n., 60n., 63, 77.
- Colonna, Lorenzo Onofrio, 60n.-63 e n., 258, 297.
- Comba, Augusto, 297.
- Comisso, Giovanni, 203n., 263.
- Conti, Antonio, 30n., 39 e n., 132n., 201n., 249, 270.
- Conticelli, Valentina, 14n., 97n.
- Coradi, Cesare, 68n.
- Corelli, Arcangelo, 64n.-66 e n., 261, 266, 280, 290, 301.
- Cornaro, cavaliere, 181.
- Cornaro, Andrea, 15n., 181, 182n.
- Cornaro, Girolamo, 115.
- Cornello, Giovanni Andrea, 201.
- Corniani Algarotti, Marco Antonio, 163n.
- Corno, Carlo Antonio, 79n.
- Coronelli, Vincenzo Maria, 7n., 249.
- Corradi, Giulio Cesare, 104.
- Correggio, Antonio Allegri *detto* il, 37, 38, 47.
- Correr, Marc'Antonio, 152.
- Cortona, *vedi* Cecchi, Domenico, *detto* il Cortona.
- Craievich, Alberto, 8n., 9n., 11n., 31n., 32n., 263, 264.
- Crescimbeni, Giovanni Mario, 249.
- Crespi, Giuseppe Maria, 43n.
- Cristina, regina di Svezia, 62, 64, 77.
- Crivelli, Federico, 48 e n., 54, 68n., 69n.
- Croft-Murray, Edward, 6n., 13n., 33n., 64n., 192n., 248, 249, 256, 260, 264.
- Cummings, J. Frederick, 14n., 255, 263, 274, 278.
- Cupis, Giovanni Domenico de, 75, 78.
- Cupis, Francesco Maria Flavio de, *alias* marchese Ornani, 78, 81.
- Cusatelli, Giorgio, 12n., 52n., 252.
- Cuzzoni, Francesca, 122 e n., 265.
- Cyr, Mary, 264.
- Da Borso, Alessandro, 195n., 264.
- Da Canal, Vincenzo, 29 e n., 42 e n., 249.
- Dandini, Pier, 94.
- D'Angeli, Andrea, 264.
- Daniels, Jeffery, 5n., 8, 10, 12n., 16 e n., 19n., 30n., 191n., 195n., 264, 280.
- D'Arcais, Francesca Flores, 88n., 178n.-180n., 264, 265.
- Dati, Vincenzo, 54n.
- D'Azara, Giuseppe Nicola, 38n., 252.
- Dean, Winton, 25n.-27n., 80n., 122n., 265.
- De Angelis, Marcello, 97n., 265.
- Debenedetti, Elisa, 281.
- De Brosses, Charles, 39 e n., 72n., 117 e n., 249.
- De Chennevières, Philippe, 14n., 252.
- De Feo, Vittorio, 75n., 255.
- Degrada, Francesco, 37n., 254, 265, 272, 277, 285, 301, 302.
- De Grandis, Francesco, *detto* Cecchino, 52, 54n.
- Della Gherardesca, famiglia, 92n., 93.
- Della Gherardesca, Tommaso, 93.
- Della Seta, Fabrizio, 62n., 64n., 77n., 165n., 266, 270, 279, 288, 291, 296.
- Del Negro, Piero, 266.
- Delneri, Annalia, 6n., 33n., 191n., 266, 283.

- Del Torre, Francesca, 7n., 14n., 90n., 178n., 267.
- Denzio, famiglia, 141n., 189n., 277.
- Denzio, Antonio Alvisè, 189n., 206n.
- Denzio, Pietro Antonio, 109, 112n., 117n., 125 e n., 128n., 135 e n., 137 e n., 138, 141, 154, 155, 187n.-190n., 197.
- De Riz, Sebastiano (Bastiano), 35.
- De Riz, Simone, 35.
- De Rossi, Laura, 10, 267, 286, 288, 292, 298.
- Derschau, Joachim von, 5 n., 16n., 41n., 43 e n., 267.
- De Sarno Prignano, Daniele, 10n., 89n., 253, 267, 286.
- Desforest, Charles, 59.
- Deutsch, Otto Erich, 25n., 250.
- Di Benedetto, Renato, 98n., 99n., 268, 278.
- Di Bona, Andrea, 184n., 185 e n., 224.
- Diziani, Gaspare, 32, 303.
- Doglioni, Lucio, 250.
- Dominesso, Francesco, 208, 210, 230.
- Donado, Pietro, 203n.
- Donati, Paolo, 55n.-57, 250.
- Dorati da Empoli, Maria Cristina, 6n., 64n., 250.
- Dorotea Sofia di Neuburg, duchessa di Parma, 49, 51, 57n., 85.
- Draghi, Carlo Virginio, 55.
- Draghi, Giovanni Evangelista, 44n., 256, 257.
- Dubowy, Norbert, 95n., 97n., 105n., 218, 252, 268.
- Duodo, Alvisè, 152.
- Duodo, Gerolamo, 147n.
- Durante, Sergio, 119 e n., 171n., 174n.-176n., 268, 269.
- Edelink, Nicolas, 38 e n.
- Elisabetta II, regina d'Inghilterra, 248, 249.
- Eller, Rudolf, 269.
- Ercolani, Filippo, principe del Sacro Romano Impero, 151.
- Este, Francesco II d', duca di Modena e Reggio, 51n., 175.
- Este, Maria d', duchessa di Parma, 53n.
- Evangelista, Annamaria, 143n., 253.
- Evangelista Giovanni, I', 235.
- Fabbri, Mario, 269.
- Fabbri, Paolo, 27n., 252, 269.
- Fachi, Antonio, 140.
- Fadda, Elisabetta, 12n., 38n., 43n., 45n., 269.
- Fanna, Antonio, 210n., 286, 300.
- Fanna, Francesco, 119n., 256, 259, 269, 293.
- Farnese, famiglia, 13n., 23, 48n., 49 e n., 51n., 52n., 54n., 83n., 154n., 257, 286, 290.
- Farnese, Alessandro Ignazio, 49n., 85.
- Farnese, Alessandro, *vedi* Paolo III.
- Farnese, Elisabetta, 49n.
- Farnese, Francesco Maria, 23n., 49, 84-86, 94 e n., 290.
- Farnese, Odoardo II, duca di Parma e Piacenza, 49 e n., 57n., 80, 85 e n., 87, 154, 177, 261.
- Farnese, Ranuccio II, duca di Parma e Piacenza, 12, 13, 22, 23, 43 e n., 44, 47,

- 48, 50, 52-55, 57, 58 e n., 62, 68-70, 74 e n., 75, 80 e n., 81, 83, 85-87, 91, 154, 216n.
- Farsetti, Antonio Francesco, 194, 227, 228.
- Fassini, Sesto, 122n., 269.
- Faustini, Marco, 33 e n., 142 e n., 152, 183n.
- Fava, Massimo, 45n., 216, 253.
- Favaro, Elena, 6n., 31n., 270.
- Favilla, Massimo, 11n., 29n., 270.
- Fawkener, Everard, 38n.
- Fedeli, Carlo, 99.
- Federico Cristiano, elettore di Sassonia, 32n.
- Feriozzi, Giovanni Battista, 203n.
- Ferrari, Benedetto, 151.
- Ferrari, Luigi, 30 e n., 270.
- Ferrari, Paolo Emilio, 55n., 57 e n., 250.
- Ferretti, Giovanni Domenico, 274.
- Ferrone, Siro, 272.
- Ferroni, Giulio, 98n., 270.
- Filippo V, re di Spagna, 49n.
- Filippo Guglielmo, elettore palatino, 49.
- Fiocco, Giuseppe, 6n., 191n., 261, 268.
- Fiorè, Andrea Stefano, 92n., 198, 204, 252.
- Foggini, Giovan Battista, 94.
- Fogolari, Gino, 7n., 9n., 89n., 90 e n., 91n., 250.
- Folena, Gianfranco, 134n., 268, 285, 299, 301.
- Fontana, Carlo, 62 e n.
- Fornari, Giacomo, 206n., 270.
- Fornari Schianchi, Lucia, 12n., 49n., 216, 253, 263, 269, 272, 276, 287.
- Frabetti, Alessandra, 47n.
- Franceschini, Marcantonio, 44n., 192 e n.
- Franchi, Giovanni Antonio, 24.
- Franchi, Orazio, 52.
- Franchi, Saverio, 66n., 67n., 75n., 76n., 78n., 79n., 83n., 216, 217, 250.
- Franchini, Giulio, 149 e n.
- Francia, Francesco Maria, 55 e n.
- Franzifava, Piero, 200 e n.
- Fрати, Lodovico, 171n., 271.
- Fratina, Marco, 104n.
- Frattolin, Maria Paola, 29n., 270.
- Freddolini, Francesco, 178n., 271.
- Freschi, Domenico, 48n., 82.
- Freschot, Casimir, 51n.-53, 69 e n., 70 e n., 72 e n., 251.
- Frigieri (Friggeri), Cristoforo, 123 e n.
- Frigimelica, Antonio, 201.
- Frigimelica Roberti, Girolamo, 65n.
- Frisari, Girolamo, 50n.
- Frugoni, Carlo Innocenzo, 49n., 271.
- Fubini, Enrico, 261.
- Funese, Osvaldo, 98, 100, 102, 105, 218n., 219, 251.
- Gabbiani, Anton Domenico, 97n.
- Gabburri, Francesco Maria Niccolò, 179n.
- Gabellotti, computista, 65, 238.
- Gabrieli, Carlo, *senior*, 88 e n.
- Gabrieli, Giacomo, 92n., 198, 247.
- Gabrielli, Domenico, 54n.
- Galasso, Giovanna, 7n., 195n., 262, 271, 293.
- Galeotti, Sebastiano, 57 e n.

- Galinazza, Stefano, 200.
- Galli Bibiena, famiglia, 43n., 44n., 46n.-48n., 84n., 258, 263, 268, 275, 278, 279, 281, 297.
- Galli Bibiena, Antonio, 56n.
- Galli Bibiena, Ferdinando, 28n., 41, 43 e n.-48 e n., 50, 51 e n., 54, 55 e n., 68n., 69n., 74, 75, 83-86n., 94, 102, 215-217, 257, 297.
- Galli Bibiena, Francesco, 43 e n., 44 e n., 51 e n., 67, 75, 83, 84, 86n., 94, 102, 216 e n., 217, 257, 297.
- Galli Bibiena, Giovanni Maria il vecchio, 43.
- Galuppi, Angelo, 210.
- Galuppi, Baldassarre, 118.
- Gamba, Carlo, 178n., 180n., 271.
- Ganasette, Giovanni Battista, 210.
- Gandolfi, Bruno, 49n., 271.
- Gandolfi, Vittorio, 272.
- Garas, Clara, 272.
- Garbero Zorzi, Elvira, 29n., 93n., 153n., 272, 298.
- Gardini, Michela, 73n., 247.
- Gasparini, Francesco, 27, 66, 77 e n., 81 e n., 82 e n., 215, 233n.-235n., 247, 252, 279, 288, 291, 296.
- Gaudio, Carlo, 251.
- Gellman, R. Albert, 6n.
- Generini, Marco, 145 e n., 149n., 156n., 244.
- Gentile, Elena, 52n., 97n., 272.
- Gentillini, Gerolamo, 201n.
- Gepri, Paolo, 12n., 45n., 216, 253, 263, 269, 287.
- Gherardi (Girardi), Pietr'Ercole, 7 e n., 8n., 15, 16n., 19n., 28 e n., 42 e n., 251.
- Gherardini, Rinaldo, 54n., 79n.
- Ghezzi, Pier Leone, 6n., 63n., 64 e n., 250, 278, 291.
- Ghidiglia Quintavalle, Augusta, 43n., 45n.-47n., 216, 272.
- Ghilardotti, Arianna, 73n., 287.
- Giacomelli, Geminiano, 49n., 271, 281.
- Gialdroni, Teresa Maria, 256.
- Giampiccoli, Giuliano, 194n.
- Giannettini, Antonio, 115 e n., 151 e n., 156 e n., 157, 301.
- Giannini, Giovanni Matteo, 144n., 150, 252.
- Giazotto, Remo, 33n., 37n., 38n., 40n., 104 e n., 113n.-117n., 126n., 131 e n., 137n., 138n., 142n., 165n., 175n., 183n., 188n., 197n., 273, 296.
- Gigli, Clarice, 51n., 54n.
- Giglio, Nicola, 185n.
- Giordano, Gloria, 273.
- Giordano, Luca, 37.
- Giorgio III, re di Hannover, di Gran Bretagna e Irlanda, 38 e n.
- Girard, Agostino, 37n., 273.
- Girardi, Pietr'Ercole, *vedi* Gherardi (Girardi), Pietr'Ercole.
- Girò, Anna, 40 e n., 300.
- Giuseppe I d'Asburgo, imperatore, 88.
- Giusta, Giuseppe, 198n., 252.
- Giusti, Anna Maria, *detta* la Romanina, 122 e n., 123 e n.
- Giustinian di Calle delle Acque, famiglia, 201, 202, 205, 244, 245.

- Giustinian di san Barnaba, famiglia, 111n., 189n., 200n.
- Giustinian, Almorò, 189n., 200 e n.
- Giustinian, Antonio, 189n.
- Giustinian, Gerolamo, 189n.
- Giustinian, Ascanio, 146, 154.
- Giustinian, Girolamo Ascanio, 146n., 190n., 200-202 e n., 300.
- Glixon, L. Beth, 28n., 31 e n., 33n., 34n., 100n., 101 e n., 103 e n., 104 e n., 111n., 115n., 118n., 121 e n., 127n., 128n., 136n., 144n., 147n., 149n.-154n., 156n.-160n., 162n., 166n.-168n., 172n., 177 e n., 183n., 184n., 197n., 198n., 200n., 208n., 209n., 219, 220, 222-224, 274, 301.
- Glixon, E. Jonathan, 33n., 34n., 100n., 101n., 116n., 128n., 136n., 147n., 152n., 166n., 171n., 172n., 183n., 184n., 197n., 198n., 200n., 208n., 209n., 274.
- Godi, Giovanni, 28n., 44n., 49n.-53n., 55n.-57n., 68n., 69n., 71n., 72n., 74n., 83n., 86n., 171n., 263.
- Goldoni, Carlo, 40n., 99n., 103n., 130 e n., 251, 270, 275, 289, 296, 298.
- Gonella, Domenico, 105n., 193 e n., 226-228, 244.
- Gonzaga, famiglia, 258.
- Gonzaga, Ferdinando Carlo, duca di Mantova, 51n., 54n., 97.
- Gradenigo, Pietro, 131n.
- Gradi, 'maestro' fiorentino, 64n.
- Granata, Giovanni Battista, 28 e n., 260.
- Grandis, Piero Francesco, 194, 195, 228.
- Gregori, Mina, 93, 269, 274, 295.
- Grimaldi, Nicola, *detto* Nicolino, 15, 126, 233n.
- Grimani, procuratore, 181.
- Grimani di santa Maria Formosa, famiglia, 104 e n., 108 e n., 111 e n., 116n.-120n., 134, 165n.
- Grimani, Michiel, 118.
- Grimani, Vincenzo, 118, 176.
- Grimani, Zuan Carlo, 118.
- Grosso, Antonio, 99n., 100n., 161, 246, 251.
- Grossatesta (Testagrossa), Gaetano, 141, 273.
- Grossi, Giovanni Francesco, *detto* Siface, 54n.
- Gualandi, Margherita, 190.
- Guardi, famiglia, 31n.
- Guardi, Francesco, 33n., 266.
- Guarienti, Pietro, 69n., 252.
- Guccini, Gerardo, 151n., 276, 278, 290.
- Guerrini, famiglia, 178n., 271.
- Guidi, Alessandro, 69n.
- Guiffrey, Jules, 16n., 249.
- Guitti, Alessandro, 53n.
- Gullo, Giuseppe, 71n., 72n., 275.
- Gurisatti, Giovanni, 13n., 275.
- Händel, Georg Friedrich, 25n., 27 e n., 233-235n., 250, 265, 280.
- Hanley, Edwin, 82n., 287.
- Haskell, Francis, 63n., 66 e n., 91n., 94n., 178n., 179n., 275.
- Haym, Nicola, 25n.
- Heidegger, John Jacob, 27n.
- Heinichen, Johann David, 118.
- Heller, Karl, 251.

- Heriot, Angus, 52n., 275.
- Hicks, Anthony, 27n., 265.
- Hofmann, Werner, 13n., 275.
- Holmes, C. William, 275.
- Innocenzo XI, *alias* Benedetto Odescalchi, 61n., 73n.
- Innocenzo XII, *alias* Antonio Pignatelli, 22 e n., 60 e n., 61n., 65 e n., 76 e n.
- Ivanoff, Nicola, 24n., 42n., 254.
- Ivanovich, Cristoforo, 107n., 112 e n., 124 e n., 134 e n., 136n., 137n., 147 e n., 154n., 156, 157n., 161, 165n., 252.
- Ivanovna, Anna, *vedi* Anna I di Russia.
- Jackson, John Baptiste, 38n.
- Janelli, Giovanni Battista, 252.
- Jonášová, Milada, 141n., 189n., 277.
- Juvarra, Filippo, 64n., 65n.
- Kintzel, Robert, 277.
- Kirk, K. Elise, 264, 275, 287.
- Kolneder, Walter, 40n., 113n., 277.
- Kowalczyk, Bozena Anna, 261.
- Kuzmick Hansell, Kathleen, 277.
- Laine, Merit, 107n., 254.
- Lalli, Domenico, *vedi* Biancardi, Sebastiano, *alias* Domenico Lalli.
- Lanciani, Flavio Carlo, 64n., 65.
- Landi, Agata, 171n.
- Lankheit, Klaus, 93n., 278.
- Lanzi, Luigi, 7n., 19 e n., 38 e n., 42 e n., 251, 252.
- Lasagni, Roberto, 69n., 253.
- La Teulière, Matthieu de, 16 e n., 17n., 58n.-60 e n.
- Laugier, Marc-Antoine, 251.
- La Via, Stefano, 63n., 278.
- Lazzari, cancelliere, 210 e n., 22n., 245.
- Legrenzi, Giovanni, 69n.
- Lenzi, Deanna, 43n., 44n., 46n.-48n., 50n., 258, 275, 278, 279, 281, 297.
- Leo, Leonardo, 120.
- Leonardo Da Vinci, 13n., 275.
- Leonesi, Luigi, 254.
- Leopoldo I d'Asburgo, 49.
- Lepore, Angela, 81n., 82n., 279.
- Levi, Carlo, 39n., 249.
- Libby, Dennis, 81n., 82n., 279.
- Lindgren, Lowell, 61n., 63n., 77n., 78n., 80n., 82n., 279, 280.
- Llewellyn, D. Timothy, 251.
- Lodovici, Stefano, 190 e n., 198n.
- Lolli, Stefano, 48, 50, 51, 68n.
- Longhi, Alessandro, 18n., 251.
- Lorena, famiglia, 93n., 269, 295.
- Lorenzetti, Giulio, 6n., 280.
- Lotti, Lotto, 47, 51, 68n., 69n.
- Lowerre, Kathryn, 25n., 26n., 280.
- Lucchese, Enrico, 6n., 25n., 195n., 213n., 280.
- Lucchi, Marta, 280.
- Lucco, Mauro, 280.
- Lucietta, *courtisane*, 70.
- Luigi XIV, re di Francia, 59.
- Lulier, Giovanni Lorenzo, 64n.
- Maccari, Costanza, 190.
- Macedonio, Mauro, 127n., 280.
- Macy, Laura, 80n., 265, 298.
- Madame de Caylus, *vedi* Valois de Villette, Marthe-Marguerite.
- Madonis, famiglia, 141, 206, 207, 210.

- Madonis, Antonio, 141, 206 e n., 207, 209.
- Madonis, Giovan Battista, 203, 206 e n.-208, 210-212, 230-233.
- Madonis, Lodovico, 203, 206 e n.-208, 210-212, 230, 231 e n.
- Madonis, Luigi, 206, 270.
- Madonis, Mauro, 209.
- Madricardo, Claudio, 116n., 258, 266, 269, 282, 300.
- Magani, Fabrizio, 9n., 281, 262, 263, 286, 288.
- Maggioni, Livia, 10n., 19n., 25n., 281.
- Magiarazzina, Iseppo, 86n.
- Magiarazzina, Pietro, 86n.
- Magnasco, Alessandro, 10 e n., 89n., 92, 253, 267, 286.
- Magnusson, Börje, 107n., 254.
- Magrini, Marina, 7n., 234, 235, 251, 267, 279.
- Malipiero, Gian Francesco, 106n., 196n., 254, 281.
- Malipiero, Tomaso, 128 e n., 149 e n.-151, 171n.
- Mambriani, Carlo, 44n., 46n., 84n., 281.
- Mamone, Sara, 143n., 253.
- Mamy, Sylvie, 38n., 249, 281.
- Mancia, Luigi, 163.
- Mancini, Franco, 30n., 36n., 99n., 104n., 107n.-112n., 115n.-117n., 119n., 121n., 123n., 128n., 131n., 135n.-137n., 139n., 140n., 142n., 144n., 145n., 150n., 155n., 165n., 188n., 189n., 203n., 209n., 281.
- Mancini, Maria, 62n.
- Mandelli, Vittorio, 281.
- Mangini, Giorgio, 118n., 297.
- Mangini, Nicola, 30n., 36n., 37n., 107n., 109n., 112n.-114n., 116n., 126n., 131n., 133n., 138n., 141n., 142n., 145n., 166 e n., 189n., 282, 285.
- Manica, Raffaele, 98n., 251.
- Manzuoli, Giovanni, 15.
- Marabottini, Alessandro, 7n., 252, 253.
- Marcello a san Gregorio, famiglia, 109 e n., 114, 121, 146, 200.
- Marcello, Alvise, 109, 110 e n.
- Marcello, Andrea, 212, 232.
- Marcello, Benedetto, 37, 98 e n., 105, 106n., 113n., 116 e n., 128n., 137n., 138 e n., 140, 160n., 170 e n.-172, 201n., 202 e n., 210 e n., 211 e n., 251, 258, 259, 264, 266, 268, 282, 294, 300.
- Marcello, Francesco, 109, 110.
- Marcello, Gerolamo Vettor, 110.
- Marcello, Giacomo Antonio Vettor, 109, 110 e n., 149n.
- Marcello, Lorenzo, 108.
- Marcello, Lugrezia, 109.
- Marcello, Paulina Vittoria, 20 e n., 146.
- Marcello, Piero, 109.
- Marcello, Pietro Vettor, 110n., 111.
- Marcello, Vettor, 109.
- Marcello, Vettor Antonio Alvise, 110n., 111.
- Marcello Renier, Ferigo Vettor, 110, 146.
- Marchesi, Gustavo, 98n., 262, 288.
- Marchetti, Giuseppe, 28n., 263.
- Marchi, Antonio, 128n., 146, 150.
- Marchi, Piero, 97n., 282.

- Maria Anna di Baviera-Neuburg, regina di Spagna, 49.
- Maria Luigia, imperatrice dei francesi, 48n., 286.
- Maria Sofia di Neuburg, regina di Portogallo, 49.
- Marieschi, Michele, 32, 33n., 266, 285, 287.
- Mariette, Pierre-Jean, 14 e n., 252.
- Marinelli, Augusto, 9n., 259.
- Marinelli, Sergio, 17n., 18n., 88n., 283.
- Marini, Antonio, 10 e n., 267.
- Mariuz, Adriano, 6n., 283, 257, 298.
- Markstrom, Kurt Sven, 120n., 283.
- Marmi, Antonfrancesco, 151n., 181 e n.
- Martelli, Anna, 169-171, 174, 175, 221-223.
- Martinelli, Valentino, 7n., 252, 253.
- Martini, Egidio, 10n., 89n., 253, 283, 286.
- Marucelli, famiglia, 179 e n., 180 e n., 259.
- Marucelli, Alessandro, 179n.
- Marucelli, canonico, 91n., 180 e n.
- Marucelli, Francesco, 180 e n.
- Marucelli, Giovan Filippo, 180 e n.
- Marucelli, Giuseppe, 179n.
- Marucelli, Orazio, 178 e n., 180 e n.
- Mason, Stefania, 276.
- Masotti, Giulia, 171.
- Matitti, Flavia, 63n., 64n., 66n., 283.
- Matteo, cantante, *vedi* Sassano, Matteo, *detto* Matteuccio.
- Matteoli, Anna, 8n., 20n., 22n., 253, 283.
- Matteucci, Anna Maria, 47n., 256, 278, 279, 283.
- Mattio, Amos, 198n., 252.
- Mauro, famiglia, 50n., 141, 262, 289.
- Mauro, Antonio II, 37n., 68n., 130, 285.
- Mauro, Domenico, 50, 52n., 54, 156 e n.
- Mauro, Gaspare, 50, 52n., 534.
- Mauro, Giovanni Antonio, 143n.
- Mauro, Pietro, 50, 52n., 54, 143n., 302.
- Mazza, Marta, 7n., 262, 271, 293.
- Mazzari, Francesco, 162-166, 183, 220.
- Mazzarino, Giulio Raimondo, cardinale, 62n.
- Mazzoni, Sebastiano, 42.
- Mazzoni, Stefano, 15n., 31n., 284, 302.
- McSwiny, Owen, 251.
- Medici, famiglia, 9n., 93n., 97 e n., 178n.-180n., 255, 263, 269, 274, 278, 295.
- Medici, Cosimo III de', 92n., 93n., 179n., 269, 294-296.
- Medici, Ferdinando de', 7n., 9 e n., 10, 13 e n., 14 e n., 29n., 85, 88-98 e n., 153 e n., 178 e n.-180 e n., 250, 253, 262, 265, 267, 269, 274, 276, 291, 294-296.
- Medici, Giovan Carlo de', 143n., 253.
- Medici, Mattias de', 98 e n., 253.
- Meloni Trkulja, Silvia, 13n.
- Memo, Angelo, 109.
- Meneghini, Antonio, 169, 170, 184n., 185, 222-224.
- Mengs, Anton Raphael, 38 e n., 252.
- Merano, Giovanni Battista, 256.
- Metastasio, Pietro, 34, 72, 120, 166, 276, 298, 299.
- Miggiani, Maria Giovanna, 53n., 276, 298.

- Migliardi O'Riordan Colasanti, Giustiniana, 139n., 284.
- Milantoni, Gabriello, 10, 267, 286.
- Milesi, Francesco, 260, 273.
- Milkovich, Michael, 284.
- Minato, Nicolò, 124n.
- Minelli, Andrea, 185n.
- Minga, papa, *vedi* Innocenzo XI, *alias* Benedetto Odescalchi.
- Minoto, Giacomo, 212, 232.
- Mischianti, Oscar, 78n., 284.
- Mocenigo, Antonio, 183n.
- Modotto, *vedi* Moretti, Antonio, *detto* Modotto.
- Mola, Pier Francesco, 64n.
- Molin, Antonio, 187.
- Molinari, Cesare, 47n., 49n., 53n., 284.
- Molmenti, Pompeo, 113n., 252, 284.
- Molossi, Lorenzo, 252.
- Moniglia, Giovanni Andrea, 92n., 252.
- Monnier, Philippe, 178n., 298.
- Montagu, Charles, quarto conte di Manchester, 141.
- Montaignon, Anatole de, 14n., 16n., 249, 252.
- Montan, Gasparo, 194n.
- Montecuccoli degli Erri, Federico, 5n., 6n., 15n., 16n., 36, 87n., 194n., 284, 285.
- Montemagni, Desiderio, 143n., 253.
- Monti, Osvaldo, 195n.
- Morelli, Giovanni, 34n., 64n., 118n., 133n., 134n., 185n., 210n., 259, 261, 266, 268, 269, 280, 285, 286, 294, 296, 300, 301.
- Moresini, Angelo, 183n.
- Moretti, Antonio, *detto* Modotto, 196 e n., 197, 208, 211, 228, 229.
- Moretti, Bernardo, 196.
- Moretti, Lino, 5n.-8n., 15n., 16n., 21n.-24 e n., 26n., 30 e n., 36, 37n., 41n., 42 e n., 57n., 71n., 86n., 87n., 89n., 103 e n., 104n., 130 e n., 179n., 182n., 193n.-195n., 197n., 199n., 207, 228, 229, 285.
- Moroni, Giovanni Battista, 95.
- Morosini, Marco, 99.
- Mozzi, Pietro, 54n.
- Muraro, Maria Teresa, 30n., 36n., 37n., 63n., 99n., 104n., 107n.-112n., 115n.-117n., 119n., 121n., 123n., 128n., 131n., 134n.-137n., 139n., 140n., 142n., 144n., 145n., 150n., 153n., 155n., 165n., 188n., 189n., 203n., 209n., 254, 265, 268, 270, 270, 277, 281, 282, 285, 286, 298, 299, 301, 303.
- Murata, Margaret, 80n.
- Muratori, Ludovico Antonio, 252, 268.
- Muti, Laura, 9n., 88n., 253, 267, 286.
- Nello Vetro, Gaspare, 28n., 48n., 52n., 74n., 80n., 83., 163n., 263, 286.
- Nepi Sciré, Giovanna, 295.
- Newton, Henry, 192 e n., 193.
- Noris, Matteo, 99, 154, 164 e n., 252.
- Novelli, Mariangela, 42n., 286.
- Novelli, Pietro Antonio, 29 e n., 89n., 246, 270.
- Ongarelli, Rosa, 198n.
- Ongaro, Claudio, 168n., 220, 223, 226 e n.
- Oretti, Marcello, 42n.
- Origoni, Marc'Antonio, 54n.

- Origoni Perabò, Carlo, 203n.
- Orlandi, Pellegrino Antonio, 69n., 252.
- Orlandini, Giuseppe Maria, 120, 198n., 252.
- Orsatto, Giovanni, 101, 106 e n., 119, 139n., 142 e n.-145, 147 e n., 148, 150 e n.-155, 157, 158, 160-175, 177, 182-184n., 186-189 e n., 196, 197, 208, 220-226.
- Orsini, famiglia, 62.
- Orsini, Gaetano Felice, 27n., 234 e n.
- Ortkemper, Hubert, 73n., 287.
- Osti, Ornella, 287.
- Ottoboni, Antonio, 63n., 64n., 65n., 77n., 299.
- Ottoboni, Pietro, cardinale, 29 e n., 62-67, 76-79 e n., 81, 82, 97n., 251, 252, 278, 283, 299, 301.
- Ottoboni, Pietro, pontefice, *vedi* Alessandro VIII.
- Padoan Urban, Lina, 287.
- Paganelli, Giuseppe Antonio, 118.
- Pagano, Roberto, 82n., 287.
- Palladio, Andrea, 37n., 290.
- Pallavicino, Niccolò Francesco, 67.
- Pallucchini, Rodolfo, 5n.-7n., 32n., 282, 287, 288, 296.
- Pamphili, Benedetto, 62 e n., 82 e n.
- Pamphili Pallavicini, Flaminia, 67, 82.
- Pannocchieschi, Francesco de', 113n., 252.
- Paolo III, *alias* Alessandro Farnese, 44.
- Papafava, Bonifacio, 122.
- Pariati, Pietro, 151n.
- Parmentola, Carlo, 98n., 262, 287, 288.
- Pascoli, Lione, 7 e n., 8n., 12 e n., 14n., 19 e n., 33 e n., 41 e n., 58 e n., 86n., 252, 253.
- Pasquini, Bernardo, 251.
- Pastura Ruggiero, Maria Grazia, 75n., 157n., 183n., 288.
- Pavanello, Giuseppe, 5n., 6n., 312n., 102n., 195n., 257, 288, 264, 265, 274, 283, 285, 292, 293, 298, 302.
- Pedemonti, Giulia, 19.
- Pedracini, Felice, *vedi* Petricini, Felice.
- Pedrocco, Filippo, 10, 12n., 31n., 262, 263, 281, 285, 286, 288.
- Pellegrini, Giovanni Antonio, 14, 33, 39, 40n., 102, 141, 191, 255, 268.
- Pensa, Maria Grazia, 248.
- Pepoli, Sicinio, 72n., 248, 300.
- Perissa Torrini, Annalisa, 288.
- Perti, Giacomo Antonio, 68n.
- Peruzzini, Antonio Francesco, 10 e n., 23n., 42n., 267, 274, 286.
- Peruzzini, figlia di Giovanni Francesco, 23, 26, 57, 58.
- Peruzzini, Giovanni Francesco, 23 e n., 26, 57, 58.
- Pesenti, Franco Renzo, 288.
- Pesiri, Giovanni, 105n., 248.
- Pestelli, Giorgio, 34n., 266, 268, 277, 289, 297, 299.
- Petrarca, Francesco, 181n.
- Petricini, Felice, 17, 88.
- Petrobelli, Pierluigi, 288, 289.
- Pfalz, Giovanni Guglielmo, elettore palatino, 193.
- Pianori, Cristina, 150n.

- Piantoni, Mario, 10n., 267, 288.
- Picasso, Pablo, 13n., 275.
- Piccioli, Francesco Maria, 185n.
- Pietro Leopoldo d'Asburgo-Lorena, Granduca di Toscana, 295.
- Pignatelli, Antonio, *vedi* Innocenzo XII.
- Pignatti, Terisio, 6n., 289.
- Pigozzi, Marinella, 47n.
- Pilo, Giuseppe Maria, 6n., 10, 92n., 180n., 267, 282, 286, 288, 289.
- Pinelli, Carlo, 277.
- Pini, Domenica, *detta* la Tilla, 96, 218.
- Piperno, Franco, 34n., 77n., 113n., 124n., 129 e n., 131n., 133n., 136n., 138n., 151n., 152n., 269, 270, 279, 288, 289, 291, 296.
- Pisani, Almorò IV Francesco, 130n.
- Pisarrì, Ferdinando, 42n.
- Pistocchi, Francesco Antonio, 15, 54n., 79n., 171.
- Pitarresi, Gaetano, 95n., 218, 268, 276.
- Pizzi, Pier Luigi, 28n., 263.
- Pizzoni, Pietro Paolo, 169, 174 e n., 175, 221, 223.
- Polani, Girolamo, 28n., 154, 157-162, 164, 185, 219 e n., 220, 222-224, 249, 274, 297.
- Policci, Giovanni Battista, 69n.
- Polin, Giovanni, 135n., 161n., 289.
- Pollarolo, Antonio, 150.
- Pollarolo, Carlo Francesco, 65n., 81, 103, 118, 144n., 150, 185n., 252.
- Pompilio, Angelo, 27n., 265.
- Pontissi, Lucrezia, 54n.
- Porta, Bernardo, 25n.
- Porta, Giovanni, 27n., 92n., 120, 205, 252.
- Portis Mantica, Antonia, 144.
- Povoledo, Elena, 30n., 36n., 50n., 99n., 104n., 107n.-112n., 115n.-119n., 121n., 123n., 128n., 131n., 135n.-137n., 139n., 140n., 142n., 144n., 145n., 150n., 155n., 165n., 188n., 189n., 203n., 209n., 268, 281, 289, 290.
- Pozzi, Egidio, 36n., 157n., 290.
- Predieri, Antonio, 54n., 174n.
- Preto, Paolo, 290.
- Prijatelj, Kruno, 290.
- Prittoni, Silvestro, 169, 175 e n.-177, 221, 223.
- Priuli, Alvise, 233.
- Pronti, Stefano, 290.
- Puppi, Lionello, 11n., 37n., 270, 290.
- Quadrio, Francesco Saverio, 163n., 253.
- Quantz, Johann Joachim, 253.
- Raffaello, cantante, *vedi* Baldi, Raffaello.
- Raisoni, Giovan Battista, 147 e n., 148, 172 e n., 221 e n.
- Ramponi, Pietro Giacomo, 139, 141, 199, 207.
- Rangoni, Guido, 50 e n.
- Ranuzzi, Annibale, 89.
- Ranuzzi, Vincenzo, 89 e n., 253.
- Ranzini, Paola, 40n., 250.
- Rapetti, Attilio, 48n., 90.
- Rapparini, Giorgio Maria, 88n., 193 e n.
- Razzetti, Fausto, 12n., 49n., 52n., 252.
- Recanati, Filippo, 206n.
- Redolfi, Domenico, 228, 229.
- Remer, Menego, 188n.

- Renier, famiglia, 110 e n.  
 Renier, Alvise, 110.  
 Riccardi, Carlo Antonio, 54n.  
 Ricci, prima figlia di Sebastiano (con la Venanzio), 42, 96 e n., 218.  
 Ricci, seconda figlia di Sebastiano (con la Vandermer), 193.  
 Ricci, Andrea, 35.  
 Ricci, Domenica Valeria, 87n.  
 Ricci, Giovanni Giacomo, 24 e n.  
 Ricci, Girolamo, 35, 92.  
 Ricci, Livio, 35, 41 e n.  
 Ricci, Marco, 5, 6n., 8n., 10 e n., 13 e n., 14, 19, 25, 32, 33, 35, 43n., 64n., 80 e n., 91n.-93 e n., 97n., 102, 118, 120, 141, 142, 179 e n., 180 e n., 191, 192, 195 e n., 258, 262, 264, 266, 281, 284, 289, 290, 292.  
 Riccioni, Barbara, *detta* la Romanina, 51n., 54n.  
 Richa, Giuseppe, 9 e n., 91 e n., 253.  
 Rigo, Franco, 290.  
 Rinaldi, Mario, 65n., 290.  
 Ripanti, Luca, 253.  
 Ristori, Giovanni Alberto, 113, 118, 205n.  
 Ristorini, Antonio, 198n.  
 Riva, Giuseppe, 24 e n.-27 e n., 234, 239, 280.  
 Riva, Pietro, 127n.  
 Rivani, Antonio, 50n.  
 Rizzi, Aldo, 5n., 30n., 180n., 292, 293.  
 Robinson, Anastasia, 24-26 e n., 235 e n., 265.  
 Rolandi, Ulderico, 106n., 290.  
 Romanelli, Giandomenico, 295.  
 Romanello, Marina, 85n., 290.  
 Rosa, Agostino, 137 e n., 188n., 207, 230n., 233.  
 Rosand, Ellen, 291.  
 Roseingrave, Thomas, 25n.  
 Rosenberg, Pierre, 16 e n., 59n., 179n., 291.  
 Rospigliosi, famiglia, 62.  
 Rosselli, John, 15n., 37 e n., 38, 73n., 122n.-124n., 130 e n., 134, 141n., 155n., 158n., 167n., 170n., 172n., 173n., 175n., 176n., 291.  
 Rossetti, Marino, 100.  
 Rossi, Federico II, conte di San Secondo Parmense, 45 e n.  
 Rossi, Francesco, 202.  
 Rossi, Franco, 116n., 258, 266, 269, 282, 300.  
 Rossi, Sauro, 12n., 45n., 216, 253, 263, 269, 287.  
 Rossi, Scipione I, conte di San Secondo Parmense, 45 e n.  
 Rossi Rognoni, Gabriele, 93n., 291.  
 Rostirolla, Giancarlo, 63n., 278, 291.  
 Rotondi, Sergio, 61n., 297.  
 Rubiu, Vittorio, 13n., 291.  
 Ruffo, Tommaso, 40 e n.  
 Ruggieri, Giovanni Maria, 120, 248.  
 Rugolo, Ruggero, 11n., 29n., 270.  
 Ruschioni, Ada, 252.  
 Ruspoli, famiglia, 62.  
 Russell, Tilden, 25n., 280.  
 Russo, Paolo, 15n., 291.  
 Sabadin, Paulo, 209.

- Sabadini, Bernardo, 48, 52-54, 66, 68n., 69n., 74, 745, 80n., 217, 247, 251, 252.
- Sacco, Antonio, 206.
- Sadie, Stanley, 28n., 260, 279, 280, 287, 298, 299, 301.
- Sagrestani, Giovanni Camillo, 8 e n., 9 e n., 12 e n., 18n.-23n., 26 e n., 28 e n., 44 e n., 57 e n., 58 e n., 253, 283.
- Saliti, Giovanni Francesco, 99.
- Salomon, F. Xavier, 192n., 292.
- Salvi, Antonio, 68n., 198n., 252.
- Sani, Bernardina, 19n., 40n., 88n., 193n., 194n., 292.
- Santurini, Angela, 131n.
- Santurini, Francesco, *quondam* Antonio, 107 e n., 108 e n., 111 e n.-113, 125-128 e n., 131 e n.-133, 135, 137, 142, 144n., 149 e n.-151 e n., 156, 163, 301.
- Santurini, Francesco, *quondam* Stefano, *detto* il Baviera, 107n., 108n., 299.
- Santurini, Stefano, 107n.
- Sanvitale, Alessandro, 55n.
- Sanzio, Raffaello, 38n., 59, 89n., 278.
- Sanzogno, Domenico, 145 e n., 148, 156.
- Sardelli, Francesco Maria, 210n., 255, 292.
- Sartori, Claudio, 48n., 66n.-69n., 77n., 80n., 82n., 95n., 163n., 164n., 174 e n.-176n., 271, 292.
- Sartori, Orietta, 75n., 216, 217, 250.
- Sartorio, Antonio, 74.
- Sassano, Matteo, *detto* Matteuccio, 15, 96, 218.
- Sassi, Luca, 11n., 270.
- Scaccia, Giuseppe, 54n.
- Scarlatti, Alessandro, 61n., 64n., 65, 77, 79, 82 e n., 95-97n., 218, 247, 252, 268, 269, 279, 287.
- Scarlatti, Domenico, 25n.
- Scarpa (Sonino), Annalisa, 5n., 6n., 9n., 14n., 12n., 22n., 23n., 30n., 33n., 37n., 38n., 43n., 45n., 55n.-60n., 69n.-71n., 74n., 86n., 89n.-93n., 95n., 97n., 153n., 178n., 180n., 191n., 192n., 195n., 199n., 218, 292.
- Schacherl, Bruno, 39n., 249.
- Schnapper, Antoine, 290.
- Sciolla, Carlo, 288.
- Seebass, Tilman, 25n., 280.
- Segala, Giovanni, 31n.
- Selfridge-Field, Eleanor, 27n., 50n., 54n., 70n., 74n., 82n., 99n.-101n., 103n., 107n., 108n., 111n., 116n., 117n., 119n., 120n., 122n., 123n., 127n.-129n., 134n., 139n., 142n., 144n., 146n., 147n., 149n.-151n., 154n.-157n., 163n.-167n., 173n.-174n., 185n., 189n., 190 e n., 195n., 198n., 203n.-205n., 207n.-209n., 211n., 219, 274, 293, 294.
- Serra, Anna, 5n., 257, 258, 262-264, 272, 283, 287, 290, 291, 303.
- Silvani, Francesco, 129, 185, 248.
- Sinibaldi, Giacomo, 69n.
- Sisi, Carlo, 96n., 276, 295.
- Smeraldi, Orazio, 51.
- Smith, Joseph, 7n., 13n., 38 e n., 43n., 64n., 102, 251, 275, 278, 301.
- Sografi, Antonio Simone, 171 e n., 254.
- Sonneck, Oscar George Theodore, 163n., 294.

- Soranzo, Antonio, 36.
- Spada, Lionello, 55, 57n.
- Speroni, Giovanni Battista, 54n.
- Spinelli, Leonardo, 29n., 89n., 93n., 179n., 294.
- Spinelli, Riccardo, 14n., 92n., 93n., 97n., 179n., 276, 291, 294, 295.
- Spolverini, Ilario, 52n.
- Sporčák, Fantišek Antonín von, 206n.
- Staffieri, Gloria, 61n., 63n., 65n., 76n., 77n., 81n., 84n., 295.
- Stampiglia, Luigi Maria, 95n., 218, 238.
- Stampiglia, Silvio, 63 e n., 77, 93, 95-97 e n., 154, 164n., 177, 179n., 218, 268, 276.
- Stefani, Federico, 254.
- Stefani, Giorgio Maria, 31n., 194n.-197 e n., 199, 228, 229, 244.
- Stefanuti, Ugo, 259.
- Stiffoni, Gian Giacomo, 103n., 296.
- Stiparoli, Francesco, 193, 194n.
- Strocchi, Maria Letizia, 93n., 94n., 96n., 296.
- Strohm, Reinhard, 36n., 118n., 120n., 130n., 160n., 205n., 209n., 296.
- Strozzi, Carlo Tommaso, 249.
- Strumano, Francesco, 229.
- Stuart, Anna, regina d'Inghilterra, 25n.
- Succi, Dario, 6n., 33n., 266, 283.
- Surian, Elvidio, 34n., 81n., 296, 297.
- Tagliapietra, Serena, 11n., 270.
- Talbot, Michael, 34n.-36n., 39n., 40n., 100n., 104n., 107n., 109n.-113n., 117n.-121n., 124n., 125n., 127n.-129n., 132n., 133n., 135n.-138n., 140n., 141n., 143n., 144n., 154n., 155n., 158n., 164n., 166n., 174n., 183n., 188n., 189n., 201n., 202n., 205n., 207n., 210n., 256, 259, 292, 293, 297, 302.
- Talman, John, 192 e n.
- Talman, William, 192.
- Tamburini, Elena, 61n.-63n., 297.
- Taneschi, Antonio, 159, 219.
- Tarquini, Vittoria, *detta* la Bombace, 96, 218.
- Tartini, Giuseppe, 201n.
- Tassis, Gian Giacomo, 11 e n., 18, 19n.
- Temanza, Tomaso, 24 e n., 42 e n., 69n., 87 e n., 92n., 254.
- Tempi, famiglia, 97n.
- Terraioli, Valerio, 288.
- Tessin, Nicodemus, the Youger, 107n., 108 e n., 117 e n., 119n., 136 e n., 254, 259.
- Testi Piceni, Maria Grazia, 52n., 275.
- Ticozzi, Stefano, 11n., 253.
- Tidoni, Francesco, 145 e n., 148, 156.
- Tiepolo, Giambattista, 6n., 32 e n., 257.
- Tiepolo, Giandomenico, 6n., 257.
- Tiepolo, Maria Francesca, 139n., 284, 301.
- Tilla, *vedi* Pini, Domenica, *detta* la Tilla.
- Timms, Colin, 52n., 97n., 298.
- Tomei, Caterina, 171.
- Tomitano, Giulio Bernardino, 15n., 238.
- Tonelli, Giuseppe, 179 e n., 180 e n.
- Toni, Pietro Antonio, 29 e n., 246.
- Torelli, Gasparo, 48, 54, 68n., 69r.
- Torelli, Giacomo, 259, 273.
- Torrelazzi, Alessandro, 36.

- Torri, Anna Maria, *detta* la Beccheretta, 51 e n., 52n., 54n., 87, 90, 235n.
- Tosi, Giuseppe, 51.
- Tosi, Pier Francesco, 254.
- Troili, Giulio, *detto* il Paradosso, 47n.
- Tron, famiglia, 108 e n., 111n., 116n., 134, 201.
- Tron, cavaliere, 181.
- Tron, Andrea, 22n.
- Tron, Francesco, 213.
- Uccelli, Iseppo, 226.
- Uffenbach, Herrn von, 113n., 254.
- Urbani, Silvia, 135n.
- Urbani, Valentino, 51, 54n., 79, 80 e n., 265.
- Valnegrini, Paolo, 145n.
- Valois de Villette, Marthe-Marguerite, *detta* Madame de Caylus, 30n., 39 e n., 132n., 249, 270.
- Vandermer (van der Meer), Maddalena, 5n., 16-18n., 24 e n., 26, 69-74, 86 e n., 88, 193, 194 e n., 217, 227, 235, 236.
- Vanhoubrecken, Niccolino, 93.
- Vecchi, Giuseppe, 280.
- Venanzio, Antonia Maria, 20-22 e n., 42, 60, 87, 96n.
- Venanzio, Giovanni, 22, 41n.
- Vencato, Anna, 99n., 103n., 296.
- Vendramin, famiglia, 108 e n., 116n., 119n., 120n.
- Venturini, procuratore, 230n.
- Verardo Tieri, Guglielmina, 53n., 298.
- Veronese, Paolo, 38.
- Verti, Roberto, 27n., 269.
- Vezzan, Andreana, 41 e n.
- Vezzani, Antonio, 28n.
- Vezzosi, Alessandro, 29n., 265, 272, 276, 282.
- Viale Ferrero, Mercedes, 63n.-65n., 77n., 108n., 285, 299.
- Vico, Diana, 27n., 234 e n.
- Vinaccesi, Benedetto, 150.
- Vincenti, Vincenzo, 103n., 194n., 227, 244.
- Vinci, Leonardo, 120n., 283.
- Vio, Gastone, 34n., 36n., 40n., 99n., 114 e n., 125n., 139n., 140, 142n.-144 e n., 147n., 149n., 150n., 188n., 195n., 199n., 201 e n., 202n., 206n., 210n., 211n., 293, 299, 300.
- Viola, Domenico, 199 e n.-202, 206n.-208, 210, 229-232.
- Violante Beatrice di Baviera, 89n., 90n., 94, 294.
- Vitali, Carlo, 72n., 122n., 248, 265, 300.
- Vittorio Amedeo II, duca di Savoia, 23 e n.
- Vivaldi, famiglia, 36, 143n., 299.
- Vivaldi, Antonio, 28n., 30, 34 e n.-40 e n., 104n., 106 e n., 113 e n., 114 e n., 116 e n.-120 e n., 126n., 130 e n., 131 e n., 133, 141, 143n., 153n., 157 e n.-160 e n., 162, 164n., 165, 175 e n., 183n., 202n., 206, 210n., 211n., 219, 220, 222-224, 251, 254, 256, 261, 262, 266, 268, 269, 272, 274, 275, 277, 280, 282, 285, 286, 290, 292, 293, 296, 297, 299-302.
- Vivaldi, Camilla Caterina (Cattarina), 35n.
- Vivaldi, Cecilia Maria, 143n.

- Vivaldi, Francesco Gaetano, 36.
- Vivaldi, Giovanni Battista, 34-36 e n., 141, 162, 165 e n., 210 e n., 220, 300.
- Vivaldi, Iseppo Gaetano, 36.
- Vivian, Frances, 38n., 278, 301.
- Volpicelli, Maria Letizia, 65n., 301.
- Walker, Thomas, 80n., 115n., 124n., 134n., 142n., 183n., 185n., 204n., 209n., 301, 259, 285.
- Wan Oubrachen, Nicola, *vedi* Vanhoubracken, Niccolino.
- Weiss, Piero, 98n., 301.
- Whenham, John, 107n., 301.
- White, Micky, 28n., 31 e n., 35n., 101 e n., 103n., 111n., 118n., 121 e n., 127n., 143n., 144n., 149n.-151n., 153n., 154n., 156n.-160n., 162n., 167n., 168n., 177 e n., 184n., 219, 220, 222-224, 301, 302.
- Wiel, Taddeo, 161, 198n., 302.
- Wirth, Gabriele Maria, 251.
- Zambeccari, Alessandro, 171n., 176 e n.
- Zambeccari, Francesco Maria, 171n., 176 e n.
- Zampetti, Pietro, 5n., 10n., 193n., 267, 286, 292, 298, 302.
- Zane, famiglia, 189n.
- Zane, Vettor, 189n.
- Zanelli, Ippolito, 27, 234n.
- Zanetti, Anton Maria il giovane, 42 e n., 254.
- Zanetti, Anton Maria, il vecchio, 5 e n., 6n., 13 e n., 16, 19, 24-26, 30n., 64n., 80 e n., 87 e n., 102, 182 e n., 200n., 213 e n., 247, 258, 261, 280, 281.
- Zanetti, Girolamo, 254.
- Zanotti, Giampietro, 43n., 254.
- Zanzotto, Fabio, 302.
- Zappia, Caterina, 7n., 252.
- Zava Boccazzi, Franca, 37n., 90n., 91n., 102n., 302.
- Zecchini, Maurizio, 33n., 266.
- Zen, Lugrezia, 109.
- Zen, Pietro, 110.
- Zen, Vincenzo, 110.
- Zeno, Apostolo, 15 e n., 102, 118, 130n., 151n., 181 e n., 182 e n., 238, 254, 259, 281, 299.
- Zeno, Pier Caterino, 206n.
- Zorzanello, Giulio, 259.
- Zorzi, Ludovico, 15n., 31 e n., 107n., 112n., 131n., 138n., 139n., 153n., 161 e n., 208n., 278, 284, 298, 302, 303.
- Zuancarli, Polifilo, 152.
- Zugni-Tauro, Anna Paola, 302.

## INDICE DEI LUOGHI

- Arccia, 61n.
- Balcani, 194n.
- Bassano del Grappa, 6n., 180n., 282, 289.
- Baviera, 108n.
- Belluno, 6n., 7n., 9n., 11, 24, 35, 41 e n., 56n., 180n., 195 e n., 249, 262, 266, 271, 283, 289, 293.
- Archivio parrocchiale, 41n.
  - chiesa parrocchiale, 41.
  - Dolomiti, 7n., 195n., 262, 271, 293.
  - Museo Civico, 195n.
  - villa Belvedere, 195 e n., 271.
- Bergamo, 9n., 11, 19 e n., 257.
- biblioteca dell'Accademia Carrara, 19n.
  - chiesa di sant'Alessandro della Croce, 11.
- Bibbiena, 297.
- Bolgheri (Livorno), 92n., 93.
- Bologna, 13, 18, 19n., 21, 22 e n., 26, 28, 42 e n., 43 e n., 47n., 51n., 54n., 58, 60, 69n., 78, 89, 164, 169-172, 174, 175, 203n., 221-223, 254, 256, 278, 279, 283.
- Archiginnasio, 69n., 203n.
  - Archivio di stato, 43n.
  - biblioteca Comunale, 42n.
  - confraternita di san Giovanni de' Fiorentini, 43.
  - parrocchia di san Michele del Mercato di mezzo, 43.
- Borgogna, 39.
- Brescia, 81.
- Camaiore, 77n., 270, 279, 288, 291, 296.
- Chelsea, 191n., 292.
- Royal Hospital, 191n., 292.
  - cappella, 191n., 292.
- Città del Vaticano, 6n., 59 e n., 60n., 64n., 65n., 73n., 115n., 122n., 203n., 237, 238.

- biblioteca Apostolica Vaticana, 6n., 64n., 65n., 115n., 122n., 203n., 237, 238.
- palazzo dei Musei Vaticani, 59, 73n.
  - cappella Sistina, 73n.
  - stanza dell'Incendio di Borgo, 59.
- Civitella, 67.
- Crema, 9n., 281, 286.
- Dalmazia, 35, 290.
- Darmstadt, 12n.
  - Hessisches Landesmuseum, 12n.
- Detroit, 14n., 263, 274, 278.
- Dresda, 37.
- Düsseldorf, 40n., 88n., 193 e n.
- Egeo, 194n.
- Emilia, 47n.
- Europa, 10n., 37n., 38, 40n., 49, 50, 55, 97n., 102n., 104n., 131n., 254, 259, 265, 267, 272, 273, 276, 282, 285, 302.
- Faenza, 175n.
- Fano, 273.
- Feltre, 7, 262, 271, 293.
- Ferrara, 37n., 39n., 40n., 130n., 280, 285.
- Fidenza, 55n.
- Firenze, 9 e n., 14 e n., 15n., 19n., 20, 29n., 51n., 52n., 78, 85, 89-95n., 97n., 153 e n., 178 e n.-182, 198n., 200n., 205n., 206n., 218, 238, 249, 253, 255, 259, 263-265, 268, 271, 272, 274, 276, 278, 282, 291, 294, 295, 302.
  - Archivio di stato, 14n., 91n., 94n., 95n., 153n., 178n., 180n., 200n., 238.
  - biblioteca medicea Laurenziana, 15n., 95n., 181, 206n., 218, 238, 302.
  - Biblioteca marucelliana, 52n., 198n., 205n.
  - Biblioteca Nazionale Centrale, 179n.
  - chiesa di san Francesco de' Macci, 9, 13, 20, 89, 92, 93.
  - Galleria degli Uffizi, 13n., 179n., 180n., 274.
  - Gabinetto Disegni e Stampe, 179n., 180n.
  - monastero dell'Annunziata, 180n.
  - palazzo Marucelli-Fenzi, 9n., 91 e n., 92n., 178n., 180 e n., 182, 259.
  - salone d'Ercole, 91 e n., 180 e n.
  - palazzo Pitti, 14, 29n., 92n., 179 e n., 295.
  - quartiere di santa Croce, 253.
  - teatro della Pergola, 179n.
  - via san Gallo, 91n., 180.
- Fontanellato, 55n.
  - Rocca, 55n.
- Francia, 14, 16 e n., 17, 39n., 59n., 71n., 248, 291.
- Friuli Venezia Giulia, 29n., 270.
- Gallia, *vedi* Francia.
- Genova, 54n., 90, 93.
- Gorizia, 33n., 266.
- Gran Bretagna, 7n., 33, 249.
- Guastalla, 252.
- Inghilterra, 14 e n., 25, 26, 31n., 33, 39, 40n., 87n., 88, 103, 158, 181, 182 e n., 191 e n., 192 e n., 264, 266, 287.
- Italia, 7n., 15, 39n., 72n., 73n., 88, 122n., 143, 158, 182 e n., 191, 193, 247-249, 251, 258, 261.
- Italia centro-settentrionale, 7n., 171.
- Italia settentrionale, 143.
- Karlsruhe, 19n.

- Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 19n.
- Kuhs, 206n.
  - teatro, 206n.
- La Rochelle, 71n., 88.
- Lazio, 66n., 79n., 217, 271.
- Lexington, 284.
- Livorno, 81n., 82n., 92.
- Lombardia, 8n., 60 e n., 191, 288.
- Londra, 14, 24-27, 33, 122 e n., 141, 158, 191-193, 233-235 e n., 269, 281.
  - cattedrale di Saint Paul, 14, 191, 192 e n.
  - chiesa di san Pietro, 192 e n.
  - Haymarket Street, 122 e n., 141, 235n.
  - King's/Queen's Theatre, 25n., 122 e n., 141, 235n.
  - Tamigi, 233.
- Los Angeles, 100n., 123n., 255.
  - University of California, 100n., 123n., 255.
- Madrid, 38.
  - museo del Prado, 38.
- Mantova, 51 e n., 52, 54n., 87, 97, 174, 249, 258.
- Marche, 266, 267, 292, 298.
- Mare Adriatico, 266, 267, 292, 298.
- Marsiglia, 192 e n.
- Mazzara, 86.
- Melbourne, 72.
  - National Gallery of Victoria, 72.
- Memphis, 284.
- Milano, 8, 9, 18, 50n., 57, 58, 60n., 74n., 86 e n., 98n., 103n., 122n., 143n., 144n., 154n., 163n., 174, 194n., 206n., 233.
  - biblioteca Nazionale Braidense, 50n., 74n., 98n., 103n., 122n., 143n., 144n., 154n., 163n., 206n.
  - chiesa di san Bernardino delle Ossa, 8, 60n.
  - teatro Regio, 174.
- Mirano, 15, 226.
- Modena, 15n., 23n.-27n., 51n., 54n., 74n., 175, 176n., 234 e n., 235, 239, 249, 280.
  - Archivio di stato, 176n., 239.
  - biblioteca Estense, 15n., 23n.-27n., 74n., 234, 235, 239.
- Monaco (Baviera), 108n.
- Moscovia, 32n.
- Napoli, 130n., 171n., 174, 176 e n.
- Novara, 175n.
- Orléans, 179n.
  - Musée des Beaux-Arts, 179n.
- Padova, 175n.
- Palatinato-Neuburg, 49, 57n.
- Palermo, 174.
- Paliano, 63.
- Parigi, 14, 16n., 59, 206, 281, 291, 298.
- Parma, 12 e n., 19 e n., 22, 28n., 41, 43-45, 48 e n.-58n., 68 e n., 70-72 e n., 74 e n., 75, 78-81, 83n.-86n., 94 e n., 97, 153, 163 e n., 180, 215, 217, 249-251, 261, 263, 271, 272, 277, 278, 281, 286, 290.
  - biblioteca Palatina, 80n.
  - collegio dei Nobili, 43, 51.
  - cappella, 43.
  - refettorio, 43.
  - teatro, 43, 51.
  - fiume Parma, 56.

- monastero delle Cappuccine Nuove, 44.
  - chiesa, 44.
  - palazzo Comunale, 52n.
  - palazzo del Giardino, 43.
  - palazzo della Pilotta, 50, 51.
    - teatrino di corte, 50, 51.
  - palazzo di Riserva, 48.
    - teatrino di Corte, 52.
  - palazzo Ducale, 12, 44, 50, 70.
    - giardino, 52.
    - teatro Ducale, 48, 52 e n., 54n., 68 e n., 69n., 74 e n., 80n., 83n., 163 e n., 286.
    - teatro Farnese, 44, 48 e n., 49, 50, 53 e n., 55 e n., 65, 97, 249, 271, 277.
    - teatro Regio, 48n., 277.
- Passarowitz, *vedi* Požarevac.
- Pavia, 8n., 58n.
  - chiesa del Carmine, 60n.
- Peloponneso, 194n.
- Pesaro, 175n.
- Piacenza, 44 e n., 48 e n., 49n., 54n., 55n., 68 e n., 69n., 71 e n., 74n., 85 e n., 87, 89, 153, 169, 174, 175, 221, 223, 251, 256, 271, 272, 281, 290.
  - duomo (cattedrale di Santa Maria Assunta e Santa Giustina), 44n.
    - chiostri, 44n.
  - monastero delle Convertite, 44, 71 e n.
  - palazzo Ducale di Cittadella, 44n., 89.
  - parrocchia della cattedrale, 44n.
  - teatro Ducale o di Cittadella, 44n., 48 e n., 49n., 54n., 68 e n., 271, 272, 290.
- Piemonte, 23n., 257.
- Pirano d'Istria, 201n.
- Pisa, 178n.
- Pistoia, 57n.
- Poggio a Caiano, 94n., 178n., 179, 295.
- Polonia, 32n.
- Portogallo, 49.
- Požarevac, 194n.
- Praga, 189n.
- Pratolino, 9n., 14, 29n., 90n., 91n., 93 e n.-97 e n., 179n., 218, 265, 272, 276, 282, 296.
- Reggio Calabria, 95n., 218, 234, 268.
- Reggio Emilia, 27, 28, 55n., 97, 269.
- Roma, 8 e n., 9, 16n.-18, 29n., 57-67 e n., 74-82 e n., 84 e n., 86 e n., 94, 95, 97n., 102, 122, 153, 154, 157n., 175n., 203n., 217, 239, 248, 255, 256, 266, 271, 276, 278-280, 284, 288, 297, 301.
  - Archivio parrocchiale di santa Caterina della Rota, 58n., 239.
  - Arcibasilica di san Giovanni in Laterano, 60.
  - Biblioteca Nazionale Centrale, 65n., 66n., 67n., 77n., 79n., 81n., 84n., 239.
  - Borgo, 62n.
  - chiesa di santa Maria della Pace, 75.
  - palazzo Colonna, 59n., 60, 62 e n., 63, 95.
    - teatro privato, 62 e n., 63n.
  - palazzo della Cancelleria, 29n., 63 e n.-66 e n., 77 e n., 79, 82n., 301.
  - giardino, 66.
  - teatro, 65 e n., 66n., 77 e n., 79, 301.

- palazzo Farnese, 58 e n., 74, 86.
- palazzo Giraud-Torlonia, 62n.
- parrocchia di santa Caterina della Rota, 58.
- piazza santissimi Apostoli, 60, 62 e n., 63 e n.
- teatro Capranica, 61 e n., 62n., 76, 77, 81, 82.
- teatro Pace, 8n., 58, 66, 67, 74-78 e n., 81, 82, 86n., 94, 95, 102, 217, 255.
- teatro Tordinona, 61 e n., 62n., 76, 77 e n., 79n., 81, 95.
- via della Pace (già Zaccalopo), 75 e n., 76, 79, 94.
- Rovigo, 160.
- Sala (Venezia), 15, 194, 227.
- San Pietroburgo, 206.
- San Secondo Parmense, 12n., 43n., 45 e n.-47, 215, 216, 240, 253, 263, 269, 272, 287.
- Archivio parrocchiale, 45n., 216, 240.
- oratorio della Madonna del Serraglio, 12n., 45 e n.-47, 215, 216, 263, 269, 287.
- Sassonia, 32n.
- Savoia, 23 e n.
- Sissa, 55n.
- Rocca, 55n.
- Soragna, 55n.
- biblioteca Meli Lupi, 55n.
- Spagna, 49 e n., 63, 77.
- Stagno (Parma), 44.
- chiesa parrocchiale, 44.
- Stato Pontificio, 80n.
- Torino, 23 e n., 74, 174.
- Galleria Sabauda, 23n.
- Toronto, 6n., 256.
- Toscana, 7n., 19n., 29n., 91n.-93n., 105n., 174n., 178-181, 262, 267, 270, 294.
- Trescore Balneario, 192.
- chiesa di san Pietro, 192.
- Trieste, 39.
- Udine, 5n., 143, 180n., 257, 258, 262-264, 272, 283, 287, 290-293, 303.
- Utrecht, 194n.
- Varana, 29n.
- Veneto, 30n., 99n., 104n., 105n., 107n.-112n., 115n.-117n., 119n., 120n., 123n., 128n., 131n., 135n.-137n., 139n., 140n., 142n.-145n., 147n., 150n., 155n., 165n., 188n., 189n., 206n., 209n., 256, 266, 274, 280, 281, 283, 289.
- Venezia, 5n.-11, 13 e n.-24n., 26n., 27 e n., 29n.-42 e n., 48n., 50 e n., 52-54n., 62n.-65n., 69 e n.-72, 74, 78, 82, 85-92 e n., 95n.-213, 217, 219-236, 240-246, 248-251, 252, 256-260, 262-270, 272-278, 280-303.
- Archivio di stato, 5n., 6n., 16n., 17n., 31n., 36n., 88n., 91n., 103n.-105n., 108n.-111n., 121-128n., 131n., 134n., 135n., 137n., 138n., 140n., 141 e n., 144n.-146n., 148n.-150n., 153 e n., 154n., 156n., 158n.-160n., 162 e n.-165n., 167 e n.-169n., 172n.-175n., 182n.-190 e n., 193n., 196n.-200n., 202n.-204 e n., 206 e n.-212n., 218, 220-233, 236, 240-245.
- Archivio parrocchiale di san Giacomo Dall'Orio, 86n., 245.

- Archivio privato Giustinian-Recanati, 136n.
- Archivio storico del Patriarcato, 21n., 22n., 41n., 42n., 71n., 86n., 87n., 143n., 245.
- Basilica di san Marco, 34, 158.
  - cappella, 34, 158.
- Biblioteca del Seminario Patriarcale, 29n., 246.
- Biblioteca Marciana, 9n., 89n., 164, 166n., 203n., 246.
  - calle Berizi, 108n.
  - calle della Madonna, 194n.
  - calle del Salvadego, 194.
  - calle di sant'Antonio, 108n.
  - Canal Grande, 107, 108n.
  - chiesa di san Geminiano, 194.
  - chiesa di san Giobbe, 99.
  - chiesa di san Giorgio Maggiore, 233, 235.
  - chiesa di sant'Agostino, 36n.
  - contrada di san Geremia, 194n.
  - contrada di santa Maria Mater Domini, 143.
    - corte dell'Albero (oggi Ramo e Campiello del Teatro), 107, 111, 114, 116, 119, 151, 185, 202.
    - corte di ca' Bembo, 108n.
    - fondamenta di Cannaregio, 194n.
  - Fondazione Giorgio Cini, 6n., 13n., 24, 25n., 79n., 87n., 144n., 145n., 147n., 149n., 182n., 200n., 213, 246, 247, 259.
    - Istituto di Storia dell'Arte, 6n., 288.
  - Gallerie dell'Accademia, 194n., 288.
  - isola di san Giorgio Maggiore, 6n., 13n., 24, 25n., 79n., 87n., 144n., 145n., 147n., 149n., 182n., 200n., 213, 233, 235, 246, 247.
    - museo Correr, 131n., 136n., 199n., 203n., 246.
      - biblioteca, 131n., 199n., 203n., 246.
      - ospedale degli Incurabili, 201.
      - ospedale della Pietà, 34, 159n., 201, 291.
      - palazzo Loredan, 293.
      - parrocchia di san Geremia, 71n.
      - parrocchia di san Moisè, 194.
      - parrocchia di sant'Angelo, 22n., 107, 194n.
      - piazza san Marco, 27n.
      - portico della Malvasia, 115n.
      - Procuratie Nuove, 17.
      - Procuratie Vecchie, 15, 18n., 40n., 92, 194, 228.
        - appartamento di Sebastiano Ricci, 15, 18n., 92, 194, 228.
      - Ramo del Teatro, 108n.
      - Rialto, 20.
      - rio della Madonnetta, 108n.
      - rio di san Cassan, 108n.
      - san Stae, 22n., 194n.
        - Ca' Tron, 22n., 194n.
      - sestiere di san Marco, 115n.
      - teatro dei santissimi Giovanni e Paolo, 104, 108n., 115, 119n., 128n., 152.
        - teatro di Cannaregio, 99.
        - teatro di san Cassiano, 8, 30, 39, 108n., 114, 119 e n., 124n., 130n., 132,

134n., 151, 152, 155, 183n., 185n., 199, 213, 285.

- teatro di san Fantin, 115 e n., 116, 155, 158, 163, 185.

- teatro di san Giovanni Grisostomo, 50n., 99, 108n., 112 e n.-114, 117 e n.-119 e n., 141, 150, 165n., 173, 177, 204, 205n., 281, 285, 286, 297.

- teatro di san Moisè, 107, 112, 115, 119, 188n., 189n., 200, 201.

- teatro di san Salvador o san Luca, 50, 54n., 69n., 70n., 74, 108n., 119n., 200.

- teatro di san Samuele, 99n., 108n., 201, 298.

- teatro di sant'Angelo, 28n., 30n., 31, 36n., 82, 92 e n., 97, 99, 101-167, 169, 170, 173, 174, 176, 177, 183 e n.-191, 195 e n.-212, 219-224, 229-232, 274, 282, 294, 300.

- casetta-deposito, 108, 111, 128 e n., 156.

- teatro di sant'Aponal, 152.

- teatro La Fenice, 115n., 273.

- teatro Malibran, 118n., 285.

Verona, 143.

Vicenza, 143, 157n.

- teatro di Piazza (delle Garzerie), 157n.

Vienna, 9, 15n., 86, 88 e n., 131, 181, 182n., 206n., 233, 234, 265, 272, 299.

- castello di Schönbrunn, 88, 272.

- sala degli Specchi, 88.

- Österreichische Nationalbibliothek Musiksammlung, 167n.

Villacerf, 17, 59.

York, 247.

- Castle Howard, 247.

Windsor, 6n., 13n., 38n., 260, 264, 278.

- Windsor Castle, 6n., 13n., 38n., 260, 264, 278.

- Royal Library, 6n., 13n., 38n., 278.