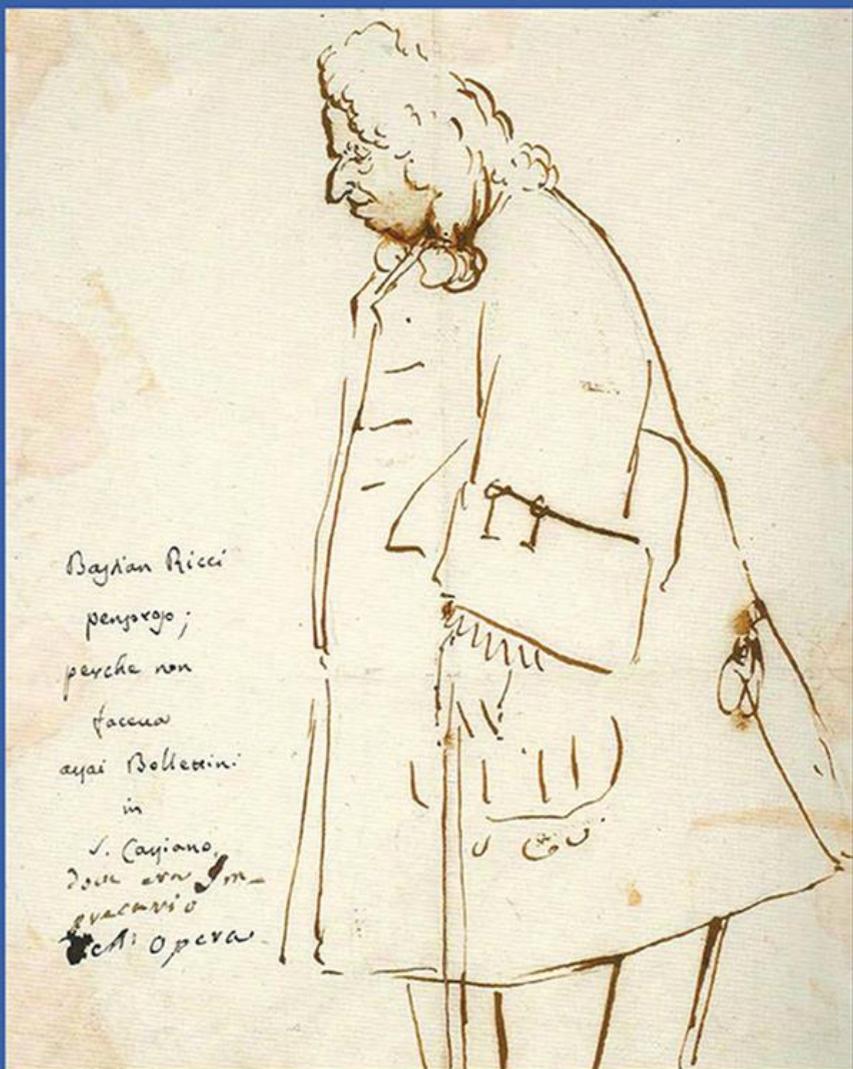


Gianluca Stefani

SEBASTIANO RICCI IMPRESARIO
D'OPERA A VENEZIA
NEL PRIMO SETTECENTO

PREMIO RICERCA CITTÀ DI FIRENZE — 2014



PREMIO RICERCA «CITTÀ DI FIRENZE»

- 46 -

COLLANA PREMIO RICERCA «CITTÀ DI FIRENZE»

Commissione giudicatrice, anno 2014

Giampiero Nigro (coordinatore del Consiglio)

Maria Teresa Bartoli

Maria Boddi

Roberto Casalbuoni

Cristiano Ciappei

Riccardo Del Punta

Anna Dolfi

Valeria Fargion

Siro Ferrone

Marcello Garzaniti

Patrizia Guarnieri

Alessandro Mariani

Mauro Marini

Andrea Novelli

Marcello Verga

Andrea Zorzi

Gianluca Stefani

Sebastiano Ricci
impresario d'opera a Venezia
nel primo Settecento

Firenze University Press
2015

Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento / Gianluca Stefani. – Firenze : Firenze University Press, 2015.
(Premio Città di Firenze; 46)

<http://digital.casalini.it/9788866559610>

ISBN 978-88-6655-960-3 (print)
ISBN 978-88-6655-961-0 (online)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc
Immagine di copertina: Anton Maria Zanetti il vecchio, «*Bastian Ricci penseroso*», 1729, penna con inchiostro bruno e traccia di matita nera su carta bianca. Venezia, © Fondazione Giorgio Cini, Matteo De Fina

Immagini presenti nel volume:

Sezione di fotoreproduzione dell'Archivio di Stato in Venezia, atto n. 6436/2015.

Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, Gallerie dell'Accademia di Venezia, atto n. 3372/2015.
Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2015.
Venezia, © Fondazione Giorgio Cini, Matteo De Fina.

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, A. Mariani, M. Marini, A. Novelli, M.C. Torricelli, M. Verga, A. Zorzi.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

CC 2015 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
www.fupress.com
Printed in Italy

Sommario

Capitolo 1

Su Sebastiano Ricci: temi e problemi

- | | |
|---|----|
| 1. Una vita 'alla grande' | 7 |
| 2. Belle donne e buona musica, ossia «lo strano cervello del Ricci» | 20 |
| 3. 'Identikit' di un impresario | 30 |

Capitolo 2

Prima di Venezia (1681-1694)

- | | |
|--|----|
| 1. A Parma con Ferdinando Bibiena | 41 |
| 2. Un sipario nuovo per le nozze Farnese | 47 |
| 3. Al teatro Pace di Roma | 55 |
| 4. Lo «straniero» Giuseppe Calvi | 64 |
| 5. Senza i «lumi maestri» dei Bibiena | 68 |

Capitolo 3

Tra Venezia e Firenze (1695-1705)

- | | |
|---|----|
| 1. Primi contatti con Ferdinando de' Medici | 77 |
| 2. Il sonetto di Stampiglia | 84 |
| 3. Dedicatario per burla con Allegri | 89 |

Capitolo 4

I guai della stagione veneziana 1705-1706

- | | |
|--|-----|
| 1. Documenti e appunti sul teatro di Sant'Angelo | 97 |
| 2. Un 'mestiere' difficile | 116 |
| 3. Il socio Giovanni Orsatto | 127 |
| 4. Il ruolo di Sebastiano Ricci | 135 |
| 5. Vivaldi compositore fantasma | 139 |
| 6. Lo strano caso dell'opera scomparsa | 143 |
| 7. Ricci vs Orsatto (atto primo) | 148 |
| 8. Ricci vs Orsatto (atto secondo) | 159 |

Capitolo 5	
Il ritorno al Sant'Angelo (1718-1719)	171
1. Sostituto di Modotto	171
2. In causa contro i Madonis	182
Capitolo 6	
Impresario in angustie al San Cassiano (1728-1729)	193
1. Ricci o Grossatesta?	193
2. Un affare rischioso	197
3. Sebastiano «pensoroso» e il ritorno di Orsatto	207
Documenti	215
Bibliografia	255
Illustrazioni	291
Indice dei nomi	301
Ringraziamenti	317

Capitolo 1

Su Sebastiano Ricci: temi e problemi

1. Una vita ‘alla grande’

Uomo e artista ‘in moto perpetuo’ fu Sebastiano Ricci quondam Livio¹. Nulla di meglio dei ritratti caricaturali dell’amico Anton Maria Zanetti il vecchio² e del nipote

¹ Propongo di seguito una essenziale bibliografia su Sebastiano Ricci (1659-1734): J. von Derschau, *Sebastiano Ricci: ein Beitrag zu den Anfängen der venezianischen Rokokomalerei*, K. Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg 1922; R. Pallucchini, *Studi riceschi (I). Contributo a Sebastiano*, «Arte veneta», 6, 1952, pp. 63-84; J. Daniels, *Sebastiano Ricci*, Wayland Publishers, Hove 1976; Id. (a cura di), *L’opera completa di Sebastiano Ricci*, Rizzoli, Milano 1976; A. Serra (a cura di), *Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo* (Udine, 26-28 maggio 1975), Electa, Milano 1976; L. Moretti, *Documenti e appunti su Sebastiano Ricci (con qualche cenno su altri pittori del Settecento)*, «Saggi e memorie di storia dell’arte», 11, 1978, pp. 95-125; A. Rizzi (a cura di), *Sebastiano Ricci*, catalogo della mostra (Udine, 25 giugno-31 ottobre 1989), presentazione di G. Bergamini, Electa, Milano 1989; F. Montecuccoli degli Erri, *Sebastiano Ricci e la sua famiglia. Nuove pagine di vita privata*, «Atti dell’Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», 153, 1, 1994-1995, pp. 105-153; A. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, Alfieri, Milano 2006; L. Moretti, *Miscellanea ricesca*, in G. Pavanello (a cura di), *Sebastiano Ricci 1659-1734*. Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 14-15 dicembre 2009), Scripta, Verona 2012, pp. 71-136.

² Il collezionista, incisore e caricaturista Anton Maria Zanetti quondam Girolamo (1680-1767) 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: era con lui quando Ricci firmò il codicillo al precedente testamento del 1732 nel quale, tre giorni prima di morire, nominava unica erede dei suoi beni la consorte Maddalena Vandermer: Venezia, Archivio di stato (d’ora in poi ASV), *Notarile. Testamenti*, busta (di qui in avanti b.) 863, fsc. 271, n. 14, carta (d’ora in poi c.) 19v, Venezia, 12 maggio 1734 (testamenti del notaio Domenico Redolfi), in P. Zampetti, *Il testamento di Sebastiano Ricci*, «Arte Veneta», 23-24, 1959-1960, p. 230; cfr. anche I. Chiappini di Sorio, *L’inventario dei beni di S. Ricci*, in Serra (a cura di), *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. *Miscellanea ricesca*, cit., p. 130). Su Anton Maria Zanetti il vecchio cfr. almeno: G. Lorenzetti, *Un dilettante incisore veneziano del XVIII secolo. Anton Maria Zanetti di Gerolamo*, in *Miscellanea di Storia Veneta*, Reale Deputazione Veneta di Storia Patria, Venezia 1917, s.

Marco Ricci³ – nel favorirlo di schiena, capo chino, tutto intento a trafficar qualcosa – ne restituiscono lo spirito vivace e maneggione⁴ (Fig. 1). Più noto come ‘pittore di figura’⁵, Bastian Rizzi (come allora era chiamato, per via del suono sibilante che la

III, tomo XII, pp. 1-148; A. Bettagno (a cura di), *Caricature di Anton Maria Zanetti*, catalogo della mostra (Venezia, 1969), presentazione di G. Fiocco, Neri Pozza, Vicenza 1969. Segnalo, infine, a cura di Enrico Lucchese, un nuovo catalogo in corso di stampa (ed. lineadacqua) delle caricature dell'album Zanetti conservato presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Fondazione Giorgio Cini di Venezia (d'ora in poi Vfc).

³ Sul pittore, disegnatore, caricaturista e scenografo Marco Ricci (1676-1730), nipote di Sebastiano, cfr. almeno: A. Blunt e E. Croft-Murray, *Venetian Drawings of the XVII & XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Phaidon, London 1957; G.M. Pilo (a cura di), *Marco Ricci*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, 1° settembre-10 novembre 1963), con un saggio di R. Pallucchini, Alfieri, Venezia 1963; E. Croft-Murray (a cura di), *An Album of Eighteenth Century Venetian Operatic Caricatures formerly in the Collection of Count Algarotti*, catalogo della mostra (Toronto, 20 settembre-9 novembre 1980), con una nota biografica sul conte Algarotti di S. Pantazzi, Art Gallery of Ontario, Toronto 1980; A. Scarpa Sonino, *Marco Ricci*, Berenice, Milano 1991; D. Succi e A. Delneri (a cura di), *Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento*, catalogo della mostra (Belluno, 15 maggio-22 agosto 1993), Electa, Milano 1993.

⁴ Vfc, *Album Zanetti*, foglio 34, inv. 36569 (in Bettagno [a cura di], *Caricature di Anton Maria Zanetti*, cit., p. 70, scheda 169). Il disegno di Zanetti è identico a quello di Marco Ricci conservato a Windsor, Windsor Castle, Royal Library (d'ora in poi RL), *Album Smith*, inv. RCIN 907224 (in E. Croft-Murray, *Consul Smith's Album of Caricatures*, in Blunt e Id., *Venetian Drawings*, cit., p. 157, scheda 3). Una copia dei due disegni si trova anche nel cosiddetto album Algarotti-Gellman (cfr. Id. [a cura di], *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 ritrasero il Ricci senior (cfr. W.L. Barcham, *Il teatro alla moda*, in A. Mariuz e G. Pavanello [a cura di], *Tiepolo: ironia e comico*, catalogo della mostra [Venezia, 3 settembre-5 dicembre 2004], Marsilio, Venezia 2004, pp. 85-90, scheda 10; E. Lucchese, *Anton Maria Zanetti il Vecchio. Caricature di Sebastiano Ricci*, in G. Pavanello [a cura di], *Sebastiano Ricci. Il trionfo dell'invenzione nel Settecento veneziano*, catalogo della mostra [Venezia, 24 aprile-11 luglio 2010], Marsilio, Venezia 2010, pp. 48-51, schede 1-3). È molto probabile che fosse l'artista dilettante Zanetti a imitare lo stile dell'amico pittore, come mi fa notare Enrico Lucchese (conversazione privata). Questa caricatura di Sebastiano fu rifatta in seguito 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 M.C. Dorati da Empoli, *Pier Leone Ghezzi. Un protagonista del Settecento romano*, Gangemi, Roma 2008, p. 237; per la riproduzione della caricatura in questione cfr. Croft-Murray, *Consul Smith's Album of Caricatures*, cit., p. 157).

⁵ 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. T. Pignatti, *La Fraglia dei pittori di Venezia*, «Bollettino dei musei civici veneziani», 10, 3, 1965, pp. 16-39; E. Favaro, *L'Arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Olschki, Firenze 1975).

consonante *c* assume con le vocali *e* e *i* nel dialetto veneto)⁶ fu anche disegnatore, caricaturista, consulente e mercante di opere d'arte⁷, restauratore⁸. Tra le sue passioni ebbe un posto d'eccezione il teatro, o meglio il teatro musicale. Egli fu musicista, impresario d'opera e scenografo.

Le fonti sono concordi nel descrivere Sebastiano Ricci come lavoratore instancabile e inguaribile *viveur*. La convivenza di queste due anime è ben espressa da Lione Pascoli nella parte conclusiva della sua ricca e informata biografia sul pittore (1736):

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 presentava⁹.

Con parole non dissimili l'abate modenese Pietro Ercole Gherardi o Girardi 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» (1749)¹⁰.

Nell'avventurosa esistenza dell'artista 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

⁶ Cfr. Moretti, *Miscellanea riccesca*, 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* [ed. orig. 1795-1796], a cura di M. Capucci, Sansoni, Firenze 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. *Miscellanea riccesca*, cit., p. 71). Sulle varianti del cognome cfr. O. Ceiner, *Sulle origini della famiglia di Sebastiano Ricci*, in M. Mazza e G. Galasso (a cura di), *Sebastiano Ricci tra le sue Dolomiti*, catalogo della mostra (Belluno e Feltre, 30 aprile-29 agosto 2010), Provincia di Belluno, Belluno 2010, p. 17.

⁷ Sebastiano Ricci agì come consulente e procacciatore di opere d'arte per Ferdinando de' Medici; cfr. A. Bettagno e M. Magrini (a cura di), *Lettere artistiche del Settecento veneziano. I*, Neri Pozza, Vicenza 2002, pp. 14-22 e 25-27, lettere 1-12 e 15. Va detto che non solo Sebastiano Ricci, ma molti artisti coevi operavano come agenti d'arte. Una condizione di 'meticcio' che inizierà a declinare poco a poco con l'emergere della figura del conoscitore di professione (cfr. F. Del Torre, *Sebastiano Ricci, Ferdinando di Toscana e altri corrispondenti*, ivi, pp. 8-9).

⁸ Appuntava Vincenzo Maria Coronelli: «Si rendono celebri i Penneli 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*, de' Paoli, Venezia 1712, p. 9).

⁹ L. Pascoli, *Vita di Bastiano Ricci*, a cura di C. Zappia, in L. P., *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni* (ed. orig. 1736), ed. critica dedicata a V. Martinelli, introduzione di A. Marabottini, Electa Editori Umbri, Perugia 1992, p. 815.

¹⁰ [P.E. 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*, Pasquali, Venezia 1749, p. LXX.

(il maligno Sagrestani in testa)¹¹ e di oggi (chiunque si occupi del Ricci senior¹² sa bene di non correre il rischio di annoiarsi).

Partiamo dal senso del dovere. Ricci lo ebbe altissimo, nel suo mestiere di pittore almeno¹³: il lavoro fu, per la sua naturale vitalità, un proficuo canale di sfogo. La sua attività professionale, specie in gioventù, fu così frenetica che i moderni biografi vi denunciano perfino un caso di 'ubiquità'¹⁴. Una anomalia che si registra nei primi anni Novanta del Seicento, quando lo si trova operativo contemporaneamente a Roma, dove è coinvolto in varie imprese¹⁵, e a Milano nella chiesa di San Bernardino delle Ossa¹⁶, lasciando supporre una spola incessante tra le due città¹⁷. L'esuberanza 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, che gli diede più di un grattacapo.

Jeffery Daniels coglie nel segno quando osserva che «Ricci era prima di tutto un professionista» al servizio del «cliente»¹⁸ (tale, d'altronde, era la maggior parte degli artisti di mestiere del suo tempo)¹⁹. Che egli si prestasse instancabilmente ad accontentare i propri committenti lo testimoniano le circostanze del primo incarico per Ferdinando de' Medici, quello della pala per la chiesa di San Francesco de' Macci a Firenze (1704)²⁰. Ottenuta forse tramite l'amico Niccolò Cassana, all'epoca consulente

¹¹ Cfr. G.C. Sagrestani, *Vita di Bastiano Ricci, pittore veneziano*, ms., in A. Matteoli, *Le vite di artisti dei secoli XVII e XVIII di Giovanni Camillo Sagrestani*, «Commentari», 22, 2-3, 1971, pp. 201-202.

¹² Adotteremo di frequente questa denominazione per distinguere Sebastiano Ricci dal nipote Marco.

¹³ L'abate Gherardi ne descrive il «carattere di serietà e di applicazione» (*Descrizione de' cartoni*, cit., p. LXX).

¹⁴ Si rilegga il citato passo di Pascoli: «pronto a intraprendere qualunque opera faragginosa, e più d'una insieme» (*Vita di Bastiano Ricci*, cit., p. 815).

¹⁵ Si rinvia qui in particolare al par. *Al teatro Pace di Roma* del cap. 2.

¹⁶ Pare che Sebastiano fosse coinvolto anche in alcune commissioni a Pavia e in territorio lombardo; cfr. Daniels (a cura di), *L'opera completa di Sebastiano Ricci*, cit., p. 5; vedi inoltre qui la nota 95 del cap. 2).

¹⁷ Cfr. Moretti, *Miscellanea riccesca*, cit., p. 74.

¹⁸ Daniels (a cura di), *L'opera completa di Sebastiano Ricci*, cit., p. 5.

¹⁹ Il pittore veneziano del Settecento è un professionista che aspira a esaudire in tutto e per tutto le richieste del committente; vedi, sull'argomento, A. Craievich, *Pittura fra arte liberale e professione: disegni, progetti, apparati*, in F. Magani e F. Pedrocchi (a cura di), *Officina Veneziana. Maestri e Botteghe nella Venezia del Settecento*, catalogo della mostra (Crema, 2 febbraio-2 giugno 2002), Skira, Milano 2002, pp. 35-51.

²⁰ Cfr. le tre note lettere del Gran Principe Ferdinando de' Medici a Niccolò Cassana, rispettivamente datate 30 agosto, 20 settembre e 14 ottobre 1704, pubblicate in G. Fogolari, *Lettere pittoriche del Gran Principe Ferdinando di Toscana a Niccolò Cassana (1698-1709)*, «Rivista del Regio Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte», 6, 1937, p. 182, lettere 98-100.

te del Gran Principe²¹, 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 pittore²². Un lavoro, se prestiamo fede al Richa, eseguito nel tempo record di quattordici ore²³ e giudicato di qualità complessivamente soddisfacente dallo stesso Ferdinando²⁴. Vero o meno l’aneddoto (le biografie artistiche coeve, si sa, abbondano di storielle simili a sostegno dell’eccezionalità dei loro protagonisti), resta che Ricci, in seguito al suo soggiorno a Vienna (1702), diviso tra diverse commissioni²⁵, trovava il tempo per esaudire le richieste di quell’aulico committente²⁶.

Naturalmente nulla di ciò che Ricci faceva era disinteressato: in un’età dove i pittori facevano la fame e le committenze prestigiose erano per pochi privilegiati²⁷, la premura di entrare nelle grazie di un mecenate della generosità del Gran Principe era strategica. Discendente da una famiglia di ‘mercanti’²⁸, il pittore sapeva bene come coniugare l’attenzione virtuosa verso la ‘clientela’ con il proprio tornaconto. In questo senso dobbiamo leggere anche la sua adesione a quelle furbe operazioni di marketing che furono i dipinti di collaborazione di pittori figuristi e quadraturisti,

²¹ Rinvio al par. *Primi contatti con Ferdinando de’ Medici* del cap. 3.

²² Cfr. G. Richa, *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne’ suoi quartieri*, Viviani, Firenze 1754-1762, vol. II (1755), p. 148. A partire dal 1700 il pittore fiorentino Giovanni Camillo Sagrestani fu attivo alle corti dei Medici; cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 44, nota 8.

²³ Cfr. Richa, *Notizie storiche*, cit., p. 148.

²⁴ Nella menzionata lettera a Niccolò Cassana del 14 ottobre 1704 da Firenze (rivedi la nota 20), Ferdinando riferiva che «il Ricci, per il poco tempo ha fatto una bella tavola» (Fogolari, *Lettere pittoriche*, cit., p. 182, lettera 100).

²⁵ Pare che, tra il 1703 e il 1704, Ricci avesse ricevuto commissioni tra Belluno, Bergamo e Brescia. Sulla ricostruzione dell’attività di questo periodo cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., pp. 64-65. In particolare sulle committenze bresciane cfr. V. Terraroli, *Sebastiano Ricci a Brescia*, «Artes», 13, 2005-2007, pp. 165-174.

²⁶ Cfr. Fogolari, *Lettere pittoriche*, cit., p. 154. Il riferimento è a due menzionate lettere scritte da Ferdinando de’ Medici a Niccolò Cassana da Pratolino (rivedi la nota 20). Nella prima (30 agosto 1704) 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 rassicurava il suo corrispondente asserendo che l’opera era stata prontamente eseguita dal bellunese (cfr. *ivi*, p. 182, lettere 98 e 99). È possibile che l’artista non si fosse recato nella città toscana, preferendo inviare l’opera per posta, ma per una serie di circostanze (vedi qui pp. 82-83) sembrerebbe più logico pensare che Ricci si fosse recato in loco per quella missione; cfr. in proposito I. Bigazzi, *I Marucelli*, in Id. e Z. Ciuffoletti, *Palazzo Marucelli Fenzi. Guida storico-artistica*, presentazione di P. Blasi e A. Marinelli, Polistampa, Firenze 2002, p. 50.

²⁷ Cfr. F. Pedrocco, *Paesaggi e vedute*, in Magani e Id. (a cura di), *Officina Veneziana*, cit., p. 58.

²⁸ Cfr. Ceiner, *Sulle origini*, cit.

all'epoca di gran moda²⁹. 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 Peruzzini³⁰, Alessandro Magnasco³¹, Antonio Marini³² e soprattutto del nipote Marco³³.

Una precisa strategia commerciale si scorge dietro pure ai suoi cosiddetti 'modelletti'³⁴. Si definisce 'modelletto' «un lavoro in piccolo formato, ma quasi uguale al definitivo in grande»³⁵. Come è stato messo in risalto in una mostra recente³⁶, Sebastiano Ricci fu maestro nell'esecuzione di questo tipo di studi preparatori per composizioni pittoriche: elementi, secondo Daniels, di un processo creativo finalizzato alla soddisfazione del committente³⁷. Nel Settecento il 'bozzetto' in senso lato divenne un «genere pittorico vero e proprio»: non più, dunque, mero «strumento di lavoro», ma opera d'arte in sé 'conchiusa', secondo una 'poetica' che lo stesso Ricci contribuì ad alimentare³⁸. È noto a tal proposito il contenuto di una missiva del primo agosto 1731 indirizzata dal pittore al conte Gian Giacomo Tassis in merito al modelletto eseguito per una pala con la *Vergine del suffragio*, destinata alla chiesa di

²⁹ Cfr. D. De Sarno Prignano, *Dipinti a più mani con 'figure in piccolo' di Sebastiano Ricci*, in L. Muti e Id., *A tu per tu con la pittura. Studi e ricerche di Storia dell'Arte*, contributi di G. Milantoni e L. De Rossi; presentazione di G.M. Pilo, Edit. Faenza-Edizioni della Laguna, Faenza-Monfalcone 2002, pp. 338-349.

³⁰ Su Peruzzini (1643-1724) cfr. almeno L. Muti e D. De Sarno Prignano, *Antonio Francesco Peruzzini*, premessa di P. Zampetti, introduzione di E. Martini, Edit. Faenza-Edizioni della Laguna, Faenza-Monfalcone 1996.

³¹ Su Magnasco (1667-1749) cfr. M. Chiarini, 'Ricci o Magnasco?', in Serra (a cura di), *Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci*, cit., pp. 146-150; L. Muti e D. De Sarno Prignano, *Alessandro Magnasco*, con la collaborazione di E. Martini, Edit. Faenza, Faenza 1994; L. De Rossi, *Due paesaggi con figure di Alessandro Magnasco e Antonio Francesco Peruzzini*, in I. Chiappini di Sorio e Id. (a cura di), *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica: per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti*, «ARTE | Documento», 17-19, 2003, pp. 456-461.

³² Su Marini (1668-1725) cfr. D. De Sarno Prignano, *Ancora un dipinto attestante la collaborazione di Antonio Marini con Sebastiano Ricci*, in M. Piantoni e L. De Rossi (a cura di), *Per l'arte da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo. Da Rubens al Contemporaneo*, Edizioni della Laguna, Venezia 2001, pp. 449-455; Id., *Ancora un'opera di collaborazione tra Antonio Marini e Sebastiano Ricci*, in Muti e Id., *A tu per tu con la pittura*, cit., pp. 302-309.

³³ Cfr. L. Maggioni, *A proposito della collaborazione tra Sebastiano e Marco Ricci in campo grafico*, «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», 63, 279, 1992, pp. 63-74 e 185-193.

³⁴ Cfr. Daniels (a cura di), *L'opera completa di Sebastiano Ricci*, cit., p. 5. Si contano una quarantina di suoi modelletti.

³⁵ E. Martini, *Due bozzetti di S. Ricci e alcune osservazioni sulla sua tecnica pittorica*, in Serra (a cura di), *Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci*, cit., p. 44, nota 1.

³⁶ Cfr. Pavanello (a cura di), *Sebastiano Ricci. Il trionfo dell'invenzione*, cit.

³⁷ Cfr. Daniels (a cura di), *L'opera completa di Sebastiano Ricci*, cit., p. 5.

³⁸ A. Craievich, *Sebastiano Ricci: i bozzetti*, in Pavanello (a cura di), *Sebastiano Ricci 1659-1734*, cit., pp. 46 e 55.

Sant’Alessandro della Croce di Bergamo: «sappia di più, che questo picciolo è l’originale, e la tavola d’altare è la copia»³⁹. Questa famosa frase è ritenuta dalla critica il manifesto di una nuova sensibilità estetica tutta settecentesca, improntata al gusto per l’opera d’arte ‘in picciolo’⁴⁰. Va tuttavia precisato che quella lettera era dettata più dagli interessi economici che non da istanze idealistiche. C’era di mezzo un compenso, e il pittore mirava alla vendita del suo bozzetto⁴¹.

Difficilmente capiremmo Sebastiano Ricci se lo disgiungessimo dall’innato senso pratico e dallo spiccato e spesso spregiudicato affarismo. Uomo del suo tempo, il Ricci che tocca vertici di poesia nei sublimi paradisi della propria 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 pittore seppe, per così dire, ‘farsi da solo’, monetizzando il proprio talento e trasformandolo in «uno strumento di promozione sociale»⁴². Partito da un contesto ambientale modesto – quello della provinciale Belluno e di una famiglia di ceto medio-basso⁴³ –, 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, 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»⁴⁴. D’altronde Sebastiano fu uno dei pochi pittori dell’epoca 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

³⁹ Lettera di Sebastiano Ricci a Gian Giacomo Tassis, Venezia, 1° agosto 1731, pubblicata per la prima volta in G.G. Bottari e S. Ticozzi (a cura di), *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da’ più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, Silvestri, Milano 1822-1825, 8 voll. (rist. anast. Forni, Bologna 1980): vol. IV (1822), p. 94, lettera LXIV (per la corretta trascrizione della missiva cfr. G. Pavanello, ‘Questo picciolo è l’originale’, in Id. [a cura di], *Sebastiano Ricci. Il trionfo dell’invenzione*, cit., pp. 13 e 23, nota 1).

⁴⁰ Cfr. M. Favilla e R. Rugolo, *Venezia ’700. Arte e società nell’ultimo secolo della Serenissima*, introduzione di L. Puppi, fotografie di L. Sassi, appendice di S. Tagliapietra, Sassi, Schio (Vicenza) 2011, p. 17; Craievich, *Sebastiano Ricci: i bozzetti*, cit., pp. 46 e 84-103.

⁴¹ Cfr. *ivi*, pp. 46-47.

⁴² Daniels (a cura di), *L’opera completa di Sebastiano Ricci*, cit., p. 5.

⁴³ Cfr. Ceiner, *Sulle origini*, cit.

⁴⁴ Pascoli, *Vita di Bastiano Ricci*, cit., p. 813.

quali si occupavano di vendere il prodotto al maggior prezzo possibile pagandolo al minore⁴⁵.

Eccezione alla regola, Ricci fu invece sostenuto 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, del quale si ricordano i provvidenziali interventi a suo favore in almeno un'occasione in cui si era cacciato nei guai⁴⁶. Lo stesso duca di Parma, dopo avergli affidato prestigiosi incarichi nel suo palazzo⁴⁷, 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 [...]⁴⁸.

Oltretutto che tra Ricci e il Farnese corresse un rapporto confidenziale prossimo all'amicizia è provato dallo scherzo irriverente che il pittore giocò al suo signore: una vera e propria caricatura, eseguita alla maniera del Bernini, dove il duca è ritratto in tutta la sua obesità⁴⁹. Un omaggio giocoso, non c'è da dubitarne⁵⁰, 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 pro-

⁴⁵ Cfr. Pedrocchio, *Paesaggi e vedute*, cit., p. 58. Sull'argomento rinvio soprattutto a F. Montecuccoli degli Erri, *I 'botteggeri da quadri' e i 'poveri pittori famelici'. Il mercato dei quadri a Venezia nel Settecento*, in E.M. Dal Pozzolo e L. Tedoldi (a cura di), *Tra committenza e collezionismo: studi sul mercato dell'arte nell'Italia settentrionale durante l'età moderna*. Atti del convegno internazionale di studi (Verona, 30 novembre-1° dicembre 2000), Terra Ferma, Vicenza 2003, pp. 143-166.

⁴⁶ Cfr. più avanti p. 23.

⁴⁷ Rinvio qui alle pp. 42-43.

⁴⁸ Sagrestani, *Vita di Bastiano Ricci*, cit., p. 201.

⁴⁹ Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, AE 1965, penna e acquerello su carta, cm. 18,4 x 13,6; cfr. E. Fadda, *Sebastiano Ricci e gli affreschi dell'Oratorio del Serraglio*, in E. Calunga e S. Rossi (a cura di), *Oratorio del Serraglio: dedicato al santo nome di Maria*, contributi di A. Bianchi et al., prefazione di L. Fornari Schianchi, fotografie di P. Gepri, Grafiche Step, Parma 2000, pp. 104-105. Per i Farnese l'obesità era un malanno ereditario (cfr. F. Razzetti, *Introduzione* a G. Cusatelli e Id. [a cura di], *Il viaggio a Parma. Visitatori stranieri in età farnesiana e borbonica*, Guanda, Parma 1990, p. 15).

⁵⁰ Avremo modo di analizzare in seguito (soprattutto nel cap. 2) 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. 23 e nota 110).

nunciata in più caricature, inclusa quella già menzionata⁵¹, nella quale i due ‘aguzzini’ sorprendono la loro preda alle spalle, in un ‘agguato’ che sa di imboscata (Fig. 1). Come noto, il nipote Marco fu virtuoso della caricatura⁵². 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’⁵³. A Sebastiano va forse attribuito il merito di aver importato a Venezia l’‘invenzione’ dei Carracci, acquisita probabilmente in ambiente bolognese, dove l’artista si era formato al principio degli anni Ottanta⁵⁴.

Ricci fu il principale *artifex* del suo destino. Esempio del *savoir-faire* con cui seppe conquistarsi la protezione di Ferdinando de’ Medici⁵⁵. Dopo la commissione per la chiesa fiorentina, Sebastiano aveva continuato a corteggiare il suo committente con una assidua e ossequiosa corrispondenza, spedendogli perfino un suo autoritratto in regalo⁵⁶ all’indomani del rientro a Venezia (13 settembre 1704). Le sue speranze non erano rimaste deluse. Nemmeno due anni più tardi il Gran Principe aveva premiato quella costanza invitando l’artista a Firenze per alcune prestigiose commissioni a palazzo Pitti e a Poggio a Caiano⁵⁷. Anche quando, terminati i lavori, Sebastiano aveva fatto ritorno in Laguna, i rapporti con Ferdinando non si erano inter-

⁵¹ Si riveda la nota 4.

⁵² Su Marco Ricci caricaturista cfr. almeno Croft-Murray, *Consul Smith’s Album of Caricatures*, cit. e Id. (a cura di), *An Album of Eighteenth Century*, cit.

⁵³ Le prime caricature di Marco Ricci sono databili tra la fine del primo e l’inizio del secondo decennio del Settecento.

⁵⁴ Vedi pp. 41-42. 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*, London 12 dicembre, p. 149, lotto 368). Sulla storia della caricatura cfr. almeno: W. Hofmann, *La caricatura. Da Leonardo a Picasso* (ed. orig. 1956), tr. it e cura di G. Gurisatti, Colla, Costabissara 2006; V. Rubiu, *La caricatura*, Sansoni, Firenze 1973; A. Brilli, *Dalla satira alla caricatura. Storia, tecniche e ideologie della rappresentazione*, Dedalo, Bari 1985; G. Berra, *Il ritratto ‘caricato in forma strana, e ridicola, e con tanta felicità di somiglianza’. La nascita della caricatura e i suoi sviluppi in Italia fino al Settecento*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 53, 1, 2009, pp. 73-144.

⁵⁵ Rinvio oltre, nel cap. 3, al par. *Primi contatti con Ferdinando de’ Medici*.

⁵⁶ Olio su tela, cm. 98,5 x 72,2, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1846; cfr. S. Meloni Trkulja, *Ricci, Sebastiano. Autoritratto*, in L. Berti (a cura di), *Gli Uffizi: catalogo generale*, Centro Di, Firenze 1979, p. 971, scheda A749; vedi inoltre V. Conticelli, *Sebastiano Ricci. Autoritratto*, in R. Spinelli (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de’ Medici (1663-1713). Collezionista e mecenate*, catalogo della mostra (Firenze, 26 giugno-3 novembre 2013), Giunti, Firenze 2013, p. 364, scheda 88.

⁵⁷ I rinvii e l’attesa erano dovuti alla salute cagionevole del Gran Principe; cfr. M. Chiarini, *Sebastiano Ricci*, in Id. e F.J. Cummings (a cura di), *Gli ultimi Medici. Il tardo barocco a Firenze, 1670-1743*, catalogo della mostra (Detroit, 27 marzo-2 giugno 1974; Firenze, 28 giugno-30 settembre 1974), Centro Di, Firenze 1974, p. 304.

rotti: il bellunese aveva continuato a servirlo come procuratore di opere d'arte fino all'aggravarsi, di lì a poco, delle condizioni di salute del principe⁵⁸.

Fu 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 sulla strada dell'Inghilterra, probabilmente (stando a quanto riferiscono le fonti) per strappare al rivale Giovanni Antonio Pellegrini l'ambita commissione della decorazione della cattedrale londinese di Saint Paul, persuaso in quella missione dallo stesso Ricci junior⁵⁹. Imbarcatosi oltremarica in cerca di fortuna, quattro anni dopo Sebastiano era tornato in patria notevolmente arricchito dalle generose commissioni britanniche⁶⁰. Dopo aver ottenuto la consacrazione internazionale in Francia (1717)⁶¹, una volta a Venezia aveva iniziato a condurre quell'esistenza «à la grande» di cui parla il collezionista ed erudito francese Pierre-Jean Mariette in un passo del suo *Abecedario* (1851-1860)⁶².

L'ascesa sociale di Ricci era compiuta. In una lettera a un amico sconosciuto, datata 18 maggio 1720, il pittore confessava di passarsela da papa, anzi «dà Re, mà dà Re de [corona]», disegnando proprio una corona al posto del vocabolo⁶³ (Doc. 39). Ammirato da tutti, l'11 marzo 1717 aveva acquistato al pubblico incanto un bell'appartamento al secondo piano delle Procuratie Vecchie⁶⁴, assistito da un cameriere e da una serva⁶⁵, dove aveva creato il proprio cenacolo di artisti ed eruditi⁶⁶. Nel frattempo, con l'oculatezza che gli era propria, aveva investito i suoi guadagni

⁵⁸ Il Gran Principe morì nel 1713. Lo scambio di lettere tra i due avvenne tra il 1705 e il 1708. L'ultima missiva è datata 11 agosto 1708. Tali epistole, conservate all'Archivio di stato di Firenze (d'ora in poi ASF), *Mediceo del principato*, sono pubblicate in Bettagno e Magrini (a cura di), *Lettere artistiche*, cit., pp. 14-22, lettere 1-12.

⁵⁹ Cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., pp. 36-39, con bibliografia.

⁶⁰ Secondo Pascoli, in Inghilterra Ricci si arricchì al punto da dover pagare una speciale tassa di esportazione al suo rientro a Venezia (cfr. *Vita di Bastiano Ricci*, cit., p. 813).

⁶¹ 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).

⁶² P.-J. Mariette, *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, a cura di P. de Chennevières e A. de Montaignon, Dumoulin, Paris 1851-1860, 6 voll.: vol. IV (1857-1858), p. 392.

⁶³ Lettera di Sebastiano Ricci senza destinatario, Venezia, 18 maggio 1720, Modena, Biblioteca Universitaria Estense (d'ora in poi BEUM), *Autografoteca Campori*, 'Ricci', cc. nn., pubblicata in Bettagno e Magrini (a cura di), *Lettere artistiche*, cit., p. 24, lettera 13.

⁶⁴ Cfr. Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 111.

⁶⁵ Erano questi Giovanni Battista Garbini e Maria Martinelli; cfr. Montecuccoli degli Erri, *Sebastiano Ricci e la sua famiglia*, cit., p. 109.

⁶⁶ Cfr. ivi, pp. 107-108.

nell'acquisto di terreni agricoli a Sala, vicino a Mirano⁶⁷. 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 grazie ai propri investimenti fondiari (si pensi ai capitali investiti nel sistema teatrale). Si sa che a questa altezza cronologica possedere terre era sinonimo di nobiltà, non solo a Venezia⁶⁸. Il modello patrizio fu emulato da Ricci come dalla gran parte degli arricchiti del suo tempo, a partire dai cantanti più affermati⁶⁹.

L'invidiabile posizione sociale contribuì certo a motivare l'ammirazione che alcuni contemporanei gli manifestarono. In una lettera del 9 ottobre 1720 l'illustre letterato Apostolo Zeno definiva Sebastiano un «onorato galantuomo»⁷⁰. Un giudizio confermato dallo stesso Gherardi, per il quale il pittore fu un «vero galantuomo di parole e da fatti»⁷¹.

In una testimonianza post mortem sottoscritta da Zanetti e dal mercante inglese Joseph Smith si legge che «Sebastian Rizzi non solo era celebre nella Pittura, ma era Uomo di talento, et erudito, e carteggiava di proprio pugno con soggetti qualificati con frase, e sentim[ent]i»⁷² (Doc. 46). Non si trattava del mero omaggio a un amico né di un giudizio commemorativo dettato dalle circostanze (l'occasione di quell'«epitaffio» era una deposizione giuridica rilasciata per sventare una truffa ai danni dell'ereditiera di Sebastiano, la vedova Maddalena)⁷³. Ricci fu davvero uomo

⁶⁷ Cfr. Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 110.

⁶⁸ Cfr. L. Zorzi, *Venezia: la Repubblica a teatro* (ed. orig. 1971), in Id., *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Einaudi, Torino 1977, pp. 237-238 (ora in versione e-book, con un saggio di S. Mazzoni, CUE Press, Bologna in corso di stampa); cfr. inoltre M. Brusatin, *Venezia nel Settecento: stato, architettura, territorio*, Einaudi, Torino 1980 (vedi in particolare il par. *La campagna come proprietà*, pp. 49-52).

⁶⁹ Si pensi a Francesco Antonio Pistocchi (1659 ca.-1726), Matteo Sassano detto Matteuccio (1667-1737), Nicola Grimaldi detto Nicolino (1673-1732), Francesco Bernardi detto Senesino (1686-1758), Carlo Broschi detto Farinelli (1705-1782), Gaetano Caffarelli (1710-1783) e Giovanni Manzuoli (1712-post 1790). Cfr. J. Rosselli, *Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1990)* (ed. orig. 1992), tr. it di P. Russo, il Mulino, Bologna 1993, p. 64.

⁷⁰ Lettera di Apostolo Zeno a Andrea Cornaro, Vienna, alla data, 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. Il documento è inedito.

⁷¹ [Gherardi], *Descrizione de' cartoni*, cit., p. LXX.

⁷² ASV, *Avogaria di comun*, b. 4530, fsc. 23, c. 3r, Venezia, 1735 ('Miscellanea penale').

⁷³ Rimando alle pp. dell'ultimo cap. *Impresario in angustie al San Cassiano (1728-1729)* e al Doc. 46 in appendice.

‘erudito’, oltreché di acume profondo. Sbaglia per una volta un fine studioso come Daniels a volerlo sgrammaticato e di educazione superficiale⁷⁴.

Sappiamo al contrario, dai preziosi studi di Pierre Rosenberg⁷⁵, che Sebastiano Ricci si impegnò fin dai primi anni a farsi una cultura nel senso più ampio, non accontentandosi dell'infarinatura di nozioni tipica degli artisti del tempo. È noto ad esempio dal carteggio di Matthieu de La Teulière che durante gli anni romani il pittore aveva espresso il desiderio di visitare la Francia. «Parla pure un poco la nostra lingua», confidava il direttore dell'Académie de France a Roma al suo corrispondente Elouard Colbert, marchese di Villacerf⁷⁶.

Un'ulteriore conferma alla sua erudizione si ricava da ricerche archivistiche di ambito extra ricco⁷⁷. 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 «Sebastian Rizzi Pittore celebre, e cognito»⁷⁸. Petricini, nel denunciare «un tale abate Cerutti, negatore dell'inferno e sprezzatore dei santi e delle gerarchie cattoliche», dichiarava che il suo maestro, durante una discussione alla spezieria alla Vigilanza all'ombra delle Procuratie Nuove, aveva cercato di indirizzarlo su letture contrarie all'insegnamento cattolico⁷⁹. Nell'episodio incriminato Ricci avrebbe negato la transustanziazione e lamentato il «grand'abuso nella Chiesa circa l'invocare i Santi, e pregarli, ché non si deve ricorrere à loro ma à Dio solo, perché li Santi non possono niente». Quindi Petricini riferiva di un tentativo da parte del maestro di convincerlo a leggere i «buoni autori [...] della lingua francese»

⁷⁴ «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; traduzione mia).

⁷⁵ Cfr. P. Rosenberg, *Sebastiano Ricci et la France: a propos de quelques textes anciens*, in Serra (a cura di), *Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci*, cit., pp. 122-125; Id., *Parigi-Venezia o, piuttosto, Venezia-Parigi: 1715-1723*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», 161, 1, 2002-2003, pp. 1-28.

⁷⁶ «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 A. de Montaignon [a cura di], *Correspondance des directeurs de l'Académie de France a Rome avec les surintendants des batiments*, I. 1666-1694, Charavay, Paris 1887-1912 [1887], p. 358, lettera 386). In un'altra missiva lo stesso La Teulière ribadiva a Colbert come il pittore avesse «une grande envie d'aller en France» (Roma, 27 aprile 1693, ivi, p. 383, lettera 397). Non dimentichiamo che la moglie di Sebastiano, Maddalena Vandermer, aveva origini francesi (cfr. quanto si dirà più avanti alle pp. 78-80).

⁷⁷ Cfr. F. Barbierato, *Politici e ateisti. Percorsi della miscredenza a Venezia fra Sei e Settecento*, Unicopli, Milano 2006, p. 300, ripreso da S. Marinelli, *Modelli diversi di Sebastiano Ricci*, in Pavanello (a cura di), *Sebastiano Ricci 1659-1734*, cit., pp. 68-69.

⁷⁸ ASV, *Savi all'eresia (Santo Uffizio)*, b. 140, Venezia, 6 luglio 1730, cc. nn.

⁷⁹ Barbierato, *Politici e ateisti*, cit., p. 300.

usando «argomenti che denotavano uno scarso rispetto per gli insegnamenti della Chiesa»⁸⁰. ‘Buoni autori’ che Sebastiano possedeva in gran numero e che era ben disposto a prestare.

Se ne ricava che il pittore possedeva una sua fornita biblioteca: in parte, verosimilmente, composta dai classici e dalle letture proprie di ogni erudito del Settecento, in parte ‘proibita’, ossia formata da volumi filosofici e teologici invisi alla Chiesa cattolica. Letture eterodosse di area francese (a riprova della sua ottima conoscenza di quella lingua), forse di ordine filo-calvinista o più probabilmente di matrice libertina⁸¹. Libri che sarebbero spiaciuti agli illustri committenti della curia, che tanti incarichi gli avevano procurato nel corso della sua lunga carriera di pittore.

Per quanto si sa la denuncia non ebbe conseguenze per l’artista. Evidentemente, al di là di quell’incidente di percorso, 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), ‘predicate’ in veneranda età «con un entusiasmo da militante»⁸². 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’.

L’episodio conferma 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’⁸³.

⁸⁰ ASV, *Savi all’eresia (Santo Ufficio)*, b. 140, Venezia, 6 luglio 1730, cc. nn.

⁸¹ Sergio Marinelli presume che Sebastiano Ricci militasse su posizioni calviniste (cfr. *Modelli diversi*, cit., p. 68), ma ritengo più probabile che il pittore aderisse piuttosto al pensiero libertino (ringrazio la prof. Isabella Bigazzi per il proficuo scambio di idee in proposito).

⁸² *Ibid.*

⁸³ 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.a di S. Marco» (*Compendio delle vite de’ pittori veneziani istorici più rinomati del presente secolo*, presso l’autore medesimo, Venezia 1762, foglio 23).

2. Belle donne e buona musica, ossia «lo strano cervello del Ricci»⁸⁴

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 mangerino» che si produceva nel bergamasco, patria del suo illustre interlocutore⁸⁵. Nella missiva l'artista definiva sé stesso, con gustosa autoironia, «più formagiario che Pittore»⁸⁶. 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»⁸⁷.

Che Sebastiano Ricci non sapesse resistere ai propri vizi a partire dalla buona tavola lo confermano le antiche biografie, a loro volta confortate dai documenti. Il merito di aver scopercchiato il 'vaso di Pandora' della vita non proprio integerrima del bellunese va al già ricordato Sagrestani⁸⁸, il cui ritratto d'artista è un intarsio di pettegolezzi veritieri, ben diverso da quello di Pascoli⁸⁹, Gherardi⁹⁰ e Lanzi⁹¹.

Il pittore Sagrestani conosceva Ricci personalmente. I due avevano alloggiato presso lo stesso affittacamere a Parma, intorno al 1685⁹², e si erano ritrovati a Firenze

⁸⁴ 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 dell'gli altri stravaganti pittori!» (*Vita di Bastiano Ricci*, cit., p. 201).

⁸⁵ Lettera di Sebastiano Ricci al conte Gian Giacomo Tassis, Venezia, 15 agosto 1731, in R. 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, 7, 1956, p. 24. Il carteggio in questione (conservato presso la biblioteca dell'Accademia Carrara di Bergamo, cartella V, fsc. 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 fabbriceria di quella chiesa. Il Ricci, a lavoro concluso, confessò scherzosamente al conte che nella sua decisione di accettare l'incarico «il formaggio prezioso di Bergamo ha operato la sua parte» (cfr. la lettera del 14 novembre 1731, *ibid.*).

⁸⁶ Lettera di Sebastiano Ricci al conte Gian Giacomo Tassis, Venezia, 15 agosto 1731, *ibid.*

⁸⁷ Lettera di Sebastiano Ricci al conte Gian Giacomo Tassis, Venezia, 17 ottobre 1731, *ibid.*

⁸⁸ Cfr. Sagrestani, *Vita di Bastiano Ricci*, cit. Il pittore fiorentino, dopo gli anni di formazione in Toscana, aveva completato la sua crescita artistica a Bologna, nella bottega di Carlo Cignani. La sua presenza a Parma è accertata negli anni 1684-1685, quando, secondo la sua stessa testimonianza, conobbe Ricci (cfr. *ibid.*, p. 201). Egli fu costantemente attivo a Firenze, presso la corte medicea, a partire dal 1700 (vedi la nota 22 del cap. 1; e cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 44, nota 8).

⁸⁹ Cfr. Pascoli, *Vita di Bastiano Ricci*, cit.

⁹⁰ Cfr. [Gherardi], *Descrizione de' cartoni*, cit., pp. LXX-LXXX.

⁹¹ Cfr. Lanzi, *Storia pittorica*, cit., vol. II, pp. 170-171.

⁹² Cfr. Sagrestani, *Vita di Bastiano Ricci*, cit., p. 201.

al tempo della commissione della pala per la chiesa di San Francesco de' Macci (1704), entrambi orbitanti nella cerchia ferdinandea⁹³. Il resoconto di Sagrestani si riferisce a questi primi anni della biografia ricca, interrompendosi nel momento in cui i due si erano persi di vista; tale narrazione va quindi ritenuta attendibile, al di là delle sfumature acide che vi si trovano, certamente dovute all'invidia che il pittore-biografo provò per il ben più talentuoso collega.

In particolare Sagrestani affonda il dito, non senza *pruderie*, nelle pittoresche disavventure originate da uno dei grandi 'vizi' di Sebastiano: le donne. La prima di queste peripezie risale agli anni della sua formazione, quando il pittore, fresco dei buoni insegnamenti del maestro Federico Cervelli, lavorava in una bottega di «quadraro» a Rialto⁹⁴. In quel periodo egli aveva messo incinta «una molto bella giovinetta» di cui si era invaghito. La famiglia di lei, scoperta la «trescha», si era affrettata a preparare il matrimonio riparatore, ma Ricci, che di ammogliarsi non voleva saperne, aveva pianificato di avvelenare senza troppi complimenti l'ingombrante promessa sposa. Intercettato per tempo il tentativo di omicidio, al malaccorto seduttore sarebbe toccato il carcere e chissà quale pena se non fosse intervenuta una certa «nobil persona» a metterlo in salvo. Grazie al suo *deus ex machina* Ricci era riuscito a scampare alle maglie della giustizia, rifugiandosi «nello Stato di Bologna»⁹⁵, dove le leggi veneziane non avevano potere.

Alcune carte d'archivio confermano, almeno in parte, la veridicità del racconto di Sagrestani. Il primo documento è la certificazione di stato libero presentata il 14 marzo 1681 da Ricci presso la curia patriarcale di Venezia⁹⁶. Era uso nell'antica Repubblica lagunare che un non veneziano che intendeva sposare una cittadina veneziana o di altra origine dovesse attestare di essere celibe per ottenere la licenza di matrimonio. Indotto dalle circostanze, Sebastiano si era presentato nell'ufficio curiale e il cancelliere di turno ne aveva registrato la dichiarazione insieme a quella di due testimoni (tra i quali figurava Domenico Bianchi, di professione 'botteghèr', forse il titolare della bottega in cui lavorava)⁹⁷. In seguito il promesso sposo aveva cambiato

⁹³ Si rilegga p. 11.

⁹⁴ Sagrestani, *Vita di Bastiano Ricci*, cit., p. 201. Il 'quadraro' era probabilmente un commerciante di quadri; cfr. Matteoli, *Le vite*, cit., p. 235, nota 127.

⁹⁵ Sagrestani, *Vita di Bastiano Ricci*, cit., p. 201.

⁹⁶ Venezia, Archivio storico del Patriarcato (d'ora innanzi ASPV), *Curia patriarcale*, 'Sezione antica', 'Matrimoniorum forensium 1678, 79, 80, 81. Vol. I', f. 93, cc. 794v-795r, Venezia, alla data, cit. per la prima volta in Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 98.

⁹⁷ Cfr. *ibid.*

idea. Lo si ricava da un documento presentato dall'«interveniente» di Ricci a un altro ufficio della curia il 10 giugno seguente⁹⁸.

L'interveniente (figura che incontreremo spesso nel corso di questa trattazione) era un semiprofessionista con un'infarinatura di diritto che agiva per conto terzi nei pubblici uffici⁹⁹. Nel giorno indicato questa sorta di «procuratore» aveva dichiarato per conto del suo mandante che quest'ultimo intendeva essere dispensato dalle «stride»¹⁰⁰ relative al suo matrimonio con la fanciulla ingravidata, la diciassettenne Antonia Maria Venanzio. Se ne ricava che le nozze auspicate non si erano ancora celebrate e che c'era il pericolo che non si facessero. Quest'ultimo timore è racchiuso nelle deposizioni del fratello della ragazza, il trentatreenne Giovanni, e di un altro teste, il merciaio Antonio Bazzoni, preoccupati che la donna restasse «infamata» con «disonore de' parenti». Nell'occasione i due testimoni avevano definito Ricci «un giovane bizzarro et un cervello che non ha stabilità», «un uomo capriccioso che qui non ha stanza»¹⁰¹.

Le carte sembrano dunque avvalorare il racconto di Sagrestani. Che poi non si sia trovato alcun riscontro al tentativo di avvelenamento escogitato da Sebastiano spiace più che altro alla nostra curiosità¹⁰². Sarebbe semmai proficuo svelare l'identità di quella «nobil persona» che lo trasse in salvo evocata nel racconto del biografo¹⁰³: una conferma che Ricci seppe scegliersi con cura i suoi protettori. Resta, infine, 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 alle frenesie della prima giovinezza.

Dallo stesso Sagrestani si apprende che il matrimonio, alla fine, si fece (probabilmente nel 1684)¹⁰⁴, celebrato a Bologna dal «Legato di questa città, che era allora il

⁹⁸ ASPV, *Curia patriarcale*, 'Sezione antica', 'Matrimoniorum forensium annorum 1681-1682. Ex actis Ioannis Baptistae Lazari cancellari', f. 106, c. 145r-v e c. nn., Venezia, alla data, cit. per la prima volta in Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 98.

⁹⁹ Cfr. G. Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, Cecchini, Venezia 1867³, p. 349 (s.v. «interveniente»); Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 98, nota 10.

¹⁰⁰ Con il termine «stride» «si dicono ancora le *Pubblicazioni* che fannosi nelle Chiese pei matrimoni» (Boerio, *Dizionario*, cit., p. 715).

¹⁰¹ ASPV, *Curia patriarcale*, 'Sezione antica', 'Matrimoniorum forensium annorum 1681-1682. Ex actis Ioannis Baptistae Lazari cancellari', f. 106, c. 145v, Venezia, 10 giugno 1681.

¹⁰² Cfr. Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 98, nota 12.

¹⁰³ Dall'atto menzionato del 10 giugno 1681 (rivedi la nota 98) si conosce che Sebastiano Ricci, prima dimorante nella parrocchia di Sant'Angelo, si era trasferito in Ca' Tron a San Stae. Di qui la deduzione che il «potente» evocato dal Sagrestani possa essere Andrea Tron, proprietario del palazzo in cui Sebastiano aveva trovato dimora (cfr. *ivi*, p. 98). L'ipotesi è accolta da Annalisa Scarpa (cfr. *Sebastiano Ricci*, cit., p. 44, nota 22).

¹⁰⁴ Cfr. Moretti, *Miscellanea riccesca*, cit., p. 73.

Pigniatelli»¹⁰⁵. A questo punto inizia un secondo aneddoto¹⁰⁶. Secondo Sagrestani, dopo gli incarichi di Parma per conto di Ranuccio II Farnese, Sebastiano Ricci sarebbe rientrato a Bologna «per vedere la sua lasciata figliola». Lì avrebbe conosciuto «una molto bella e graziosa» fanciulla già maritata, il cui padre era un collega e un amico, tale Giovanni Francesco Peruzzini, «pittore molto valente ne' paesi»¹⁰⁷. Con la sua nuova conquista Ricci sarebbe fuggito a Torino, dove i due amanti avrebbero finto di essere marito e moglie. Scoperto l'inganno, entrambi sarebbero stati arrestati e il nostro pittore condannato alla decapitazione con l'accusa di rapimento e bigamia. Ma ancora una volta una buona stella sarebbe intervenuta a tirarlo fuori dai pasticci: Ranuccio in persona avrebbe contattato il duca di Savoia Vittorio Amedeo II per chiedere la grazia del suo protetto. Grazia accordata: la 'sciagurata' coppia avrebbe potuto così rimpatriare, lei tornando dal marito, lui esiliato per sempre dal suolo sabauda¹⁰⁸.

In questo caso il racconto non è confortato da note d'archivio. Sappiamo tuttavia che Sebastiano Ricci non mise più piede a Torino, nemmeno quando eseguì commissioni per la corte sabauda¹⁰⁹. Si conosce, 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 so, che trovo il mio essere dà quella», scriveva il pittore in una lettera del 30 ottobre 1723¹¹⁰.

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

¹⁰⁵ 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, nota 128). Nel 1691 costui fu eletto papa con il nome di Innocenzo XII.

¹⁰⁶ I fatti risalirebbero all'incirca al 1688; cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 62.

¹⁰⁷ Sagrestani, *Vita di Bastiano Ricci*, cit., pp. 201-202. Sull'identità di questo Peruzzini (che va distinto dal più famoso pittore paesaggista Antonio Francesco Peruzzini) la critica non ha ancora fatto chiarezza; cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 21.

¹⁰⁸ Cfr. Sagrestani, *Vita di Bastiano Ricci*, cit., p. 202. Il regno di Vittorio Amedeo II (1666-1732) durò dal 1684 al 1732.

¹⁰⁹ Tra il 1724 e il 1727 Sebastiano Ricci realizzò per Vittorio Amedeo II un ciclo pittorico tuttora conservato 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, nota 65).

¹¹⁰ Lettera di Sebastiano Ricci senza destinatario (probabilmente si tratta del segretario del duca Francesco Farnese), Venezia, 30 ottobre 1723, BEUM, *Autografoteca Campori*, 'Ricci', cc. nn., trascritta in Bettagno e Magrini (a cura di), *Lettere artistiche*, cit., p. 26, lettera 15 (ma consultata in originale).

Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento

Zuanne Giacomo figliolo naturale di messer Sebastiano Ricci pittor da Civald di Belluno et di domina Marieta Bellandis quondam Zuanne sua amica battezzato in casa per necessità da me Giovanni Antonio Franchi utriusque iuris doctor prete titolato et sacrestano curato di chiesa¹¹¹.

Giovanni Giacomo non fu il solo frutto delle abitudini libertine del bellunese. Nella sua biografia (1738) Tomaso Temanza 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»¹¹². Notizia confermata per merito dello stesso Moretti¹¹³, il quale dimostra che Ricci avrebbe concepito questa seconda figlia intorno al 1712, ossia anni dopo il suo matrimonio con Maddalena Vandermer, celebrato nel 1696¹¹⁴.

Fatti, questi ultimi, di cui doveva essere al corrente l'amico 'Tonino' Zanetti, il quale nel suo album di caricature alla Fondazione Giorgio Cini¹¹⁵ derise spesso e volentieri Ricci per la mai sopita arte amatoria. Né il pittore 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, 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»¹¹⁶ (Doc. 40).

Come noto, Anastasia Robinson era una famosa e affascinante virtuosa inglese del tempo, cattolica e perciò vicina alla cerchia degli italiani a Londra¹¹⁷. Possiamo

¹¹¹ 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. *ivi*, p. 99).

¹¹² T. Temanza, *Zibaldon* (ed. orig. 1738), a cura di N. Ivanoff, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma 1963, p. 87. Si tratta presumibilmente di Domenica Valeria Ricci (sulla quale si rinvia all'ultimo capitolo *Sebastiano «pensoroso» e il ritorno di Orsatto*).

¹¹³ Cfr. Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 116.

¹¹⁴ Si vedano più avanti le pp. 78-80.

¹¹⁵ Rivedi la nota 2.

¹¹⁶ Lettera di Sebastiano Ricci a Giuseppe Riva, Venezia, 9 agosto 1720, BEUM, *Autografoteca Campori*, 'Ricci', c. nn., pubblicata in Bettagno e Magrini (a cura di), *Lettere artistiche*, cit., p. 25, lettera 14.

¹¹⁷ Il soprano inglese Anastasia Robinson fece il suo debutto sulle scene londinesi 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 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

ipotizzare che anche la non altrimenti identificata ‘Chez’ fosse cantante. È verosimile che Sebastiano Ricci avesse conosciuto entrambe durante il suo soggiorno inglese (1711-1715), quando in compagnia del nipote scenografo Marco si era avvicinato al mondo operistico d’oltremania. Anche Zanetti aveva conosciuto la Robinson durante il suo viaggio in Inghilterra nel 1721. Il caricaturista aveva ritratto la cantante in tale occasione, immortalandola nel suo album di disegni scherzosi¹¹⁸. Nell’incollare le caricature sul foglio Zanetti posiziona maliziosamente l’affascinante virtuosa all’altezza dello sguardo di ‘Bastiano’, la cui figura campeggia in tutta la sua pinguedine al centro della pagina¹¹⁹ (Fig. 2). Il pittore, anzianotto e un po’ impacciato, armato di bastone, non può fare a meno di sistemarsi l’occhietto aguzzando la vista su quella pettoruta signora che gli aveva fatto battere il cuore durante il soggiorno in Inghilterra, e non solo per le grazie canore¹²⁰. Zanetti, che doveva avere raccolto le confidenze dell’inguaribile dongiovanni, ci regala così una scenetta di autentico umorismo.

Zanetti e Riva non furono i soli confidenti di Ricci in materia di donne. In una lettera del 18 maggio 1720 a un amico non meglio identificato a Londra ecco il pittore riferirsi ancora all’indimenticata Chez: «Non so al[c]una nova della nostra Baciata e ribaciata Mistris Chiez: datemene qualche nova ve ne priego». Quindi al medesimo corrispondente: «Scrivetemi ancora di chi siete innamorato, che zà sò che non si può star senza». 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»¹²¹ (Doc. 39).

soggiorno britannico (1711-1715). La stessa Robinson fu in rapporti di amicizia con il diplomatico Giuseppe Riva, al quale scrisse alcune lettere (BEUM, *Raccolta Campori*, b. 1643-1644 = Y.Z.4.3-4 [vol. II], *passim*). Su Anastasia Robinson cfr. K. Lowerre, *Beauty, Talent, Virtue and Charm: Portraits of Two of Handel’s Sopranos*, «Imago Musicae», 9-12, 1992-1995 (fsc. a cura di T. Seebass e T. Russell), pp. 205-244: 205-223; W. Dean, *Robinson, Anastasia*, in L. Macy (a cura di), *The Grove Book of Opera Singers*, Oxford University Press, Oxford 2008, pp. 409-410).

¹¹⁸ Vcf. *Album Zanetti*, foglio 33, inv. 36559 (cfr. Bettagno [a cura di], *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’]).

¹¹⁹ Vcf. *Album Zanetti*, foglio 33, inv. 36556-36564 (cfr. Bettagno [a cura di], *Caricature di Anton Maria Zanetti*, cit., pp. 67-69, schede 156-164). La caricatura di Sebastiano Ricci corrisponde all’inv. 36560. All’epoca di questo ritratto il pittore potrebbe essere stato affetto da gotta, come suggerisce Livia Maggioni (cfr. *A proposito della collaborazione*, cit., p. 64).

¹²⁰ Secondo Giuseppe Riva, la cantante era di bellezza modesta. Ebbe però grande fascino (cfr. Dean, *Robinson, Anastasia*, cit., p. 410).

¹²¹ Lettera di Sebastiano Ricci senza destinatario, Venezia, 18 maggio 1720, BEUM, *Autografoteca Campori*, ‘Ricci’, pubblicata in Bettagno e Magrini (a cura di), *Lettere artistiche*, cit., p. 23, lettera 13.

Sebastiano Ricci 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 detta la Tiziana¹²², con la quale probabilmente il pittore conobbe una nuova primavera¹²³. I soliti Zanetti e Marco Ricci la ritrassero più volte nelle loro caricature: le frequenti apparizioni sarcastiche nei rispettivi album della Tiziana, con le guance gonfie e gli occhi strizzati per lo sforzo di un respiro preso a fondo, non possono che essere punzecchiature affettuose, per via indiretta, a quell'invecchiato e un po' patetico libertino¹²⁴ (Fig. 3).

L'amore vero o presunto per la Baldini introduce il binomio donne-musica. Non pare un caso che il pittore si invaghì quasi sempre di signore vicine all'*entourage* musicale. Si è appena detto della Robinson e della Baldini. Sagrestani accenna al fatto che l'innominata figlia di Peruzzini, per la quale Sebastiano aveva perso la testa ai tempi del secondo soggiorno bolognese, «cantava benissimo di musicha» («oltre all'dipingere»)¹²⁵. La seconda moglie di Ricci, Maddalena, fu assidua frequentatrice d'opera, e prima del loro matrimonio ebbe per amante un virtuoso¹²⁶.

È Sebastiano stesso a confessare il suo amore smisurato per la «musicaria» nella citata lettera a Riva: «Hora Amico mio vi prego di qualche nova di Londra et in specie della musicaria che sapete essere in quella tanto matto come lo sette Voi»¹²⁷ (Doc. 40).

Dalla stessa missiva emerge che il pittore conosceva bene il circuito operistico londinese, nonché il suo principale 'guru', George Frideric Händel, allora direttore

¹²² Lucrezia Baldini era così soprannominata chiamandosi il padre Tiziano. Quest'ultimo si firma 'Titian Baldini' in una scrittura estragiudiziale del 18 gennaio 1726 *more veneto* [d'ora in poi *m.v.*] depositata presso il notaio Andrea Spinelli in ASV, *Notarile. Atti*, b. 12315, fsc. a. 1726, n. 15 (il documento è stato pubblicato in M. White, *Antonio Vivaldi: A Life in Documents*, Olschki, Firenze 2013, pp. 180-181 ma senza la trascrizione del nome dell'uomo). La dicitura latina *more veneto* indica l'uso del calendario dell'antica Repubblica veneziana, in cui l'anno aveva inizio il 1° marzo. Nel corso di questa trattazione farò riferimento all'odierno calendario, specificando in nota la datazione secondo il *more veneto*.

¹²³ Cfr. Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 117. E si veda, nel cap. 6, il par. *Sebastiano «penseroso» e il ritorno di Orsatto*.

¹²⁴ Vcf, *Album Zanetti*, foglio 30, inv. 36533 (cfr. Bettagno [a cura di], *Caricature di Anton Maria Zanetti*, cit., p. 62, scheda 133). L'attribuzione alla Baldini delle caricature con «la Tiziana» è avanzata per la prima volta in G. Stefani, *Le «convenienze teatrali»: i cantanti nelle caricature di Anton Maria Zanetti*, «Drammaturgia», n.s., 11, 1, 2014, p. 153 e nota 85, anche on-line).

¹²⁵ Sagrestani, *Vita di Bastiano Ricci*, cit., p. 202.

¹²⁶ Rinvio oltre, nel cap. 2, al par. *Lo «straniero» Giuseppe Calvi*.

¹²⁷ Lettera di Sebastiano Ricci a Giuseppe Riva, Venezia, 9 agosto 1720, BEUM, *Autografoteca Campori*, 'Ricci', c. nn.

della Royal Academy of Music¹²⁸. A quest'ultimo Ricci aveva proposto senza successo l'ingaggio del «bravissimo» Francesco Borosini, «musicista innarrivabile»¹²⁹, evidentemente un suo protetto.

Si sa inoltre che il pittore seguiva assiduamente le stagioni teatrali di Venezia e dintorni. Nella citata lettera del 18 maggio 1720 informava il suo corrispondente sull'andata in scena di «due opere in Musica assai buone», con «concorso sufficiente», in occasione della festa della Sensa¹³⁰. Sempre a Riva, confidava di essersi da poco recato a Reggio per assistere a un nuovo allestimento musicale, riportandone un giudizio entusiastico, in particolare sul prediletto Borosini (si trattava probabilmente di una recita del *Nino*, poesia di Ippolito Zanelli, musica di Giovan Maria Capelli, Francesco Gasparini e Antonio Bononcini)¹³¹.

¹²⁸ Sebastiano Ricci potrebbe aver incontrato Händel presso Burlington House negli anni 1713-1714 (cfr. A. Meyric Hughes e M. Royalton-Kisch, *Handel's Art Collection*, «Apollo», 146, 427, 1997, p. 19). La conoscenza tra i due è rivelata dalle due menzionate lettere riccesche conservate a Modena (cfr. Docc. 39-40). Quanto alla Royal Academy of Music, diretta dal famoso compositore e gestita dall'impresario svizzero John Jacob Heidegger, fu inaugurata il 2 aprile 1720 con il *Numitore* di Giovanni Porta; cfr. W. Dean e A. Hicks, *Handel. The New Grove* (ed. orig. 1980), tr. it di L. Bianconi e A. Pompilio, Ricordi-Giunti, Milano-Firenze 1987, p. 35. Su Händel rimando a due di tre volumi a cura di Donald Burrows et al. pubblicati tra il 2014 e il 2015 dalla Cambridge University Press (il terzo tomo è in corso di stampa), con un regesto documentario esaustivo sulla vita e l'opera del musicista: *George Frideric Handel. Collected Documents*, I. 1609-1725; II. 1725-1734.

¹²⁹ Così Sebastiano Ricci definiva il veneziano Francesco Borosini – figlio del più famoso Antonio, anch'egli cantante – nella lettera del 18 maggio 1720 (BEUM, *Autografoteca Campori*, 'Ricci', c. nn.). Della trattativa sul tenore Borosini Ricci parla anche nell'altra lettera destinata a Riva e datata 9 agosto 1720 (*ibid.*). Per le notizie su questo cantante cfr. C. Casellato, *Borosini, Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani* (d'ora in poi *DBI*), Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1971, vol. 12, pp. 806-807, anche on-line.

¹³⁰ Lettera di Sebastiano Ricci senza destinatario, Venezia, 18 maggio 1720, BEUM, *Autografoteca Campori*, 'Ricci', c. nn. La Sensa era la festa dell'Ascensione a Venezia. 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 stagioni musicali *ad hoc*. 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. E. Selfridge-Field, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford University Press, Stanford 2007, p. 350. Il successo della prima edizione della stagione della Sensa incoraggiò gli impresari veneziani a ripeterla, dando inizio a una tradizione destinata a durare a lungo.

¹³¹ Gli altri cantanti menzionati da Sebastiano Ricci sono Faustina Bordoni, Gaetano Felice Orsini e Diana Vico: lettera di Sebastiano Ricci senza destinatario, Venezia, 18 maggio 1720, BEUM, *Autografoteca Campori*, 'Ricci', c. nn. Sul *Nino* cfr. P. Fabbri e R. Verti, *Due secoli di teatro per musica a Reggio Emilia: repertorio cronologico delle opere e dei balli 1645-1857*, con una premessa di L. Bianconi, Edizioni del Teatro municipale Valli, Reggio Emilia 1987, pp. 56-57.

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

dilettosi [di 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 dilettrice dell'occhio, quant'è allettatrice quella dell'orecchio¹³².

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 aùto il Granata di Bologna»¹³³.

Giovanni Battista Granata fu uno dei più prolifici compositori di musica per chitarra della seconda metà del Seicento¹³⁴. A Bologna egli tenne 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)¹³⁵ si apprende che negli anni bolognesi 1682-1684 il giovane Ricci non solo fu allievo di questo illustre musicista, ma ne fu addirittura il suo «meglio scolare»¹³⁶; quindi, si deduce, un promettente (e forse futuro eccellente) chitarrista. Non è da escludere che il suo avvicinamento al mondo del professionismo d'opera fosse avvenuto in virtù delle proprie abilità musicali.

Dall'inventario dei beni custoditi nella sua abitazione alle Procuratie Vecchie si viene a sapere che egli possedeva «un Cembalo con suoi piedi d'Albeo» (ossia in legno d'abete) «nella Camera sopra il portico dove Morso il sud[detto] q[uondam]

¹³² [Gherardi], *Descrizione de' cartoni*, cit., p. LXXX.

¹³³ 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. G. Cirillo e G. Godi, *Il trionfo del barocco a Parma nelle feste farnesiane del 1690*, presentazione di P.L. Pizzi, saggi di G. Marchetti e G. Nello Vetro, Banca Emiliana, Parma 1989, p. 157).

¹³⁴ Su Granata vedi la voce di G.R. Boye in S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London 2001², vol. 10, pp. 281-282, anche on-line; cfr. inoltre B.L. Glixon e M. White, 'Creso tolto a le fiamme': Girolamo Polani, Antonio Vivaldi and Opera Production at the Teatro S. Angelo, 1705-1706, «Studi vivaldiani», 8, 2008, p. 17.

¹³⁵ Il brano è giustamente evidenziato per le sue implicazioni musicali *ibid.*

¹³⁶ Non è da escludere che la notazione di Sagrestani possa essere ironica, ma lo ritengo poco probabile.

S[ignor] S[ebastiano]» e «una Spinetta» posta sopra «un Armer d'Albeo vuoto» «in un altro camerino»¹³⁷.

Nella sua biblioteca Ricci collezionò inoltre opere musicali, come dimostra la presenza di una partitura che ho avuto la fortuna di scoprire dietro un autografo riccesco conservato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia¹³⁸. Sul *verso* di una *Sacra famiglia e angeli* eseguita a penna e inchiostro grigio e marrone su tracce di matita nera, conservata nell'album dei disegni del pittore già Dal Zotto, si trova l'incisione di una intavolatura per liuto (Fig. 4). Grazie al professor Dinko Fabris vengo a sapere che si tratta della pagina finale dell'ultimo brano (*Ceccona*) delle *Sonate d'intavolatura di leuto* del romano Giovanni Zamboni, stampate nel 1718 a Lucca in tiratura limitata per l'editore Marescandoli (dell'elegante pubblicazione resta oggi un'unica copia)¹³⁹. Le pagine del volume di Zamboni sono incise solo sul *recto*: evidentemente l'intavolatura fu utilizzata da Ricci come carta da riciclo per eseguire in controparte il suo disegno di soggetto sacro (che dunque è databile post 1718)¹⁴⁰.

Ma Ricci non era «matto» solo di musica. Da una biografia manoscritta di Pietro Antonio Novelli, oggetto di ricerche recenti¹⁴¹, è emerso che il pittore amava gli spet-

¹³⁷ Una copia dell'inventario, redatto dal notaio Luca Fusi, si legge in ASV, *Giudici di petizion*, 'Inventari di eredità, tutele, curatele, oppure richiesti in causa', b. 431, n. 6, [19 maggio] 1734. Le citazioni sono desunte dai fogli 1, 4 e 14-15. «Armer» significa 'armadio' (cfr. Boerio, *Dizionario*, cit., p. 44). Le informazioni sugli strumenti musicali posseduti da Ricci sono inedite (nella sua trascrizione dell'inventario Pietro Zampetti si limita all'elenco dei quadri appartenuti al pittore: cfr. *Il testamento di Sebastiano Ricci*, cit., p. 230).

¹³⁸ Gabinetto dei disegni e stampe, *Album Sebastiano Ricci (R3)*, foglio 93v, inv. 1836. Il disegno fa parte di un noto album di centotrentaquattro fogli di Sebastiano Ricci appartenuto a Zanetti, sul quale cfr. almeno A. Bettagno, *Precisazioni su Anton Maria Zanetti il Vecchio e Sebastiano e Marco Ricci*, in Serra (a cura di), *Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci*, cit., pp. 85-95, e A. Perissa Torrini, *Disegni inediti di Sebastiano Ricci dall'Album del Gabinetto dei Disegni delle Gallerie dell'Accademia di Venezia*, in Pavanello (a cura di), *Sebastiano Ricci 1659-1734*, cit., pp. 345-356. Ringrazio il direttore del Gabinetto dei disegni dottoressa Valeria Poletto e il restauratore conservatore dottoressa Loretta Salvador.

¹³⁹ Tale opera, la cui unica copia è conservata alla Biblioteca musicale governativa del Conservatorio di musica Santa Cecilia di Roma, è l'ultimo volume di musica per liuto stampato in Italia. La pagina dell'intavolatura è la 40. L'opera è stata ristampata in anastatica per Spes nel 1982 a cura di Orlando Cristoforetti. Ringrazio ancora per le generose informazioni il professor Fabris ed esprimo qui la mia gratitudine alla dottoressa Giulia Giovani.

¹⁴⁰ Disegno e stampa sono stati eseguiti su un unico foglio di cm 27,1 x 21,4. La data della pubblicazione delle *Sonate* potrebbe costituire una preziosa indicazione cronologica anche per gli altri disegni dell'album.

¹⁴¹ *Vita del reverendo sacerdote don Pietro Antonio Toni da Varana*, ms., Venezia, biblioteca del Seminario patriarcale, ms. 788.25 = 877.25; cfr. M. Favilla e R. Rugolo, *Il sommo onor dell'arte: Pietro Antonio*

tacoli dei burattini. Novelli 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»¹⁴². A quanto pare, Sebastiano fu un 'impegnato' committente di quel genere di intrattenimenti, avendo forse ereditato quella passione dal cardinale Pietro Ottoboni, personalità alla quale fu legato fin dal periodo romano (1691-1694)¹⁴³.

Si tratta di schegge sparse, ma che lasciano intuire il mosaico di una personalità artistica ben più complessa di quanto ritenuto finora. Non capiremmo altrimenti le note di riserva, non prive di snobismo, appuntate da Vincenzo Da Canal nella sua biografia (1810):

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 fatture¹⁴⁴.

Il passo è vago, ma svela l'esistenza di uno sfaccettato retroterra nell'universo di Ricci. Dietro l'ufficialità del pittore si celava un uomo di musica e di teatro.

3. 'Identikit' di un impresario

Il coinvolgimento di Sebastiano Ricci nel teatro lirico, liquidato dagli antichi biografi con gli accenni sparsi alle sue inclinazioni musicali, è stato per lo più relativizzato dai moderni storici dell'arte come 'nota di colore' a rimorchio della sua carriera di pittore¹⁴⁵. Per parte loro i musicologici hanno registrato Ricci tra gli impre-

Novelli nella *Patria del Friuli*, in M.P. Frattolin (a cura di), *Artisti in viaggio: 1750-1900. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, Cafoscarina, Venezia 2006, pp. 191-226.

¹⁴² Ivi, p. 196.

¹⁴³ È noto che Ottoboni organizzò spettacoli di burattini nel suo palazzo della Cancelleria. Sui rapporti del cardinale con Sebastiano rinvio oltre ai parr. *Al teatro Pace di Roma e Senza i «lumi maestri» dei Bibiena*. La passione per i burattini poté derivargli anche dalla frequentazione di Ferdinando de' Medici, il quale ospitò questo genere di intrattenimenti in palazzo Pitti fin dal 1684 (cfr. E. Garbero Zorzi, *I teatri di Pratolino*, in A. Vezzosi [a cura di], *Il giardino d'Europa. Pratolino come modello nella cultura europea*, catalogo della mostra [Firenze-Pratolino, 25 luglio-28 settembre 1986], Mazzotta, Milano 1986, p. 95; L. Spinelli, *Lo spettacolo toscano sotto il segno del Gran Principe: luoghi e protagonisti*, in R. Spinelli [a cura di], *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici [1663-1713]*, cit., p. 111).

¹⁴⁴ V. Da Canal, *Della maniera del dipingere moderno*, «Mercurio Filosofico Letterario e Poetico», 3, 1810, p. 15 (mia la quadra nel testo).

¹⁴⁵ Si pensi alle citate monografie di Daniels 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 par-

sari d'opera come una curiosa apparizione nell'eterogeneo esercito della *gens du théâtre*¹⁴⁶.

Atteggiamenti originati dalla scarsa consistenza delle fonti a riguardo. Se l'impresariato di Ricci al teatro di San Cassiano nel carnevale del 1728-1729 era noto fin dagli studi di Luigi Ferrari¹⁴⁷, bisogna attendere il più volte convocato articolo di Lino Moretti (1978) per accertare che il pittore rivestì il ruolo di impresario a Venezia anche un decennio prima, nel 1719 al Sant'Angelo¹⁴⁸. Recentemente, grazie alle ricerche di Micky White e di Beth L. Glixon (2008), si sono allargati ulteriormente gli orizzonti di una militanza teatrale che si riteneva più circoscritta, anticipandola al biennio 1705-1706, sempre al Sant'Angelo¹⁴⁹.

D'altra parte la necessità di superare 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, indagatore dei teatri veneziani e del loro innovativo sistema impresariale¹⁵⁰. È l'unica via scientifica per storicizzare a tutto tondo un personaggio prismatico come Sebastiano Ricci, ufficialmente pittore iscritto alla Fraglia, in concreto artista impegnato su più fronti senza soluzione di continuità e di orizzonti.

Ricci non fu in tal senso un caso isolato. La flessibilità era un tratto comune ai professionisti di allora, i quali specie a Venezia acquisirono tecniche e competenze specifiche in campi differenti¹⁵¹. Una versatilità che di certo scaturiva dalla necessità: si è accennato allo stato di povertà in cui versavano mediamente gli artisti lagunari

ticolare alle pp. 111, 114-116). Meritevole in tal senso la monografia di Annalisa Scarpa (*Sebastiano Ricci*, cit.), malgrado non sia priva di inesattezze.

¹⁴⁶ 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*, Mursia, Milano 1974, p. 99, nota 5). Per la caricatura zanettiana in questione cfr. qui p. 207 e nota 88 (Fig. 11). A fronte del documento pubblicato in Moretti, dove Sebastiano Ricci è definito inequivocabilmente «Conduttore» del Sant'Angelo sul principio del 1719 (cfr. Doc. 32), nella cronologia degli impresari attivi in quel teatro compilata da Franco Mancini, Maria Teresa Muraro e Elena Povoledo non compare il nome del pittore (*I Teatri del Veneto*, I, tomo II. *Venezia e il suo territorio. Imprese private e teatri sociali*, Corbo e Fiore, Venezia - Regione del Veneto 1996, pp. 36-40).

¹⁴⁷ *L'abate Antonio Conti e Madame De Caylus*, «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 94, 2, 1934-1935, p. 18, nota 1.

¹⁴⁸ *Documenti e appunti*, cit., p. 111. E rimando qui al cap. *Il ritorno al Sant'Angelo (1718-1719)*.

¹⁴⁹ *'Creso tolto a le fiamme'*, cit. Vedi più avanti il cap. *I guai della stagione veneziana 1705-1706*.

¹⁵⁰ Sullo studioso veneziano: S. Mazzoni, *Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto*, «Drammaturgia», n.s., 11, 1, 2014, pp. 9-137, anche on-line.

¹⁵¹ Cfr. Craievich, *Pittura fra arte liberale e professione*, cit., *passim*. Si pensi ai tanti mestieri di Giambattista Crosato, pittore, scenografo, arredatore e così via, oggetto di una recente monografia di Denis Ton (*Giambattista Crosato: pittore del rococò europeo*, Scripta, Verona 2012).

del tempo¹⁵², 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 malleabilità forzosa di questi professionisti li vide pure alle prese con mansioni non strettamente attinenti al proprio mestiere: si pensi al ruolo di restauratori di opere antiche o agli incarichi di intermediari per l'acquisto di opere d'arte per conto terzi; si pensi, ancora, al prestarsi di molti pittori come periti nelle stime delle collezioni nobiliari¹⁵³.

Molteplici furono gli ambiti in cui gli iscritti alla Fraglia acquisirono abilità specifiche: l'editoria, l'arredamento, la scenografia, le feste e le cerimonie pubbliche. Per restare a Ricci, non stupirà ascrivere al suo catalogo, ad esempio, il disegno di un letto nuziale, compiuto con maestria e dedizione a conferma di una eccellente artigianalità¹⁵⁴.

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 sontuosi festeggiamenti con cui la Laguna si apprestò a ricevere i suoi illustri ospiti o a celebrare i grandi eventi. Occasioni sporadiche che garantirono lavoro – 'precario' ma remunerativo – ai vari Gaspere Diziani, Michele Marieschi, allo stesso Canaletto e a quanti accettarono di buon grado di lavorare 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, era un trampolino di lancio per gli artisti emergenti e un'importante ribalta per i 'depentori' affer-

¹⁵² 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 presentata al senato dal Collegio dei pittori in data 14 luglio 1713, 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, tra i quali lo stesso Ricci). Tale documento (ASV, *Milizia da Mar*, b. 550-551, 'Pittori') si legge in Favaro, *L'Arte dei pittori in Venezia*, cit., pp. 221-224 (doc. VII).

¹⁵³ Cfr. Craievich, *Pittura fra arte liberale e professione*, cit., p. 38. Tali mansioni furono svolte anche da Sebastiano Ricci.

¹⁵⁴ Cfr. *ivi*, p. 44.

mati. Non si spiegherebbe altrimenti l'adesione di un pittore di chiara fama come Giambattista Tiepolo alla progettazione di una gondola da parata¹⁵⁵.

Oltre che una necessità, la duttilità degli artisti veneziani fu una risorsa: diremmo oggi 'una marcia in più' di cui si accorsero ben presto anche all'estero. La chiamata a Londra nel 1708 di Giovanni Antonio Pellegrini e di Marco Ricci (capifila di una lunga ondata di artisti veneziani oltremarina) non fu motivata soltanto dalle loro abilità pittoriche ma soprattutto da quelle di scenografi¹⁵⁶. Si può immaginare che grazie alla stessa versatilità artistica, oltretutto per la fama raggiunta, lo stesso Sebastiano fosse salpato per l'isola britannica nel 1711, convocato là in compagnia del nipote.

Venendo al suo impresariato operistico, fu una delle tante attività a fianco del suo mestiere di pittore. All'epoca erano pochi gli impresari a tempo pieno. Chi si prendeva la briga di gestire un teatro era il più delle volte professionista teatrale a sua volta, anche se non sono rari i casi in cui l'impegno nella produzione dell'industria del divertimento fu assunto da chi proveniva da tutt'altro ambito. Marco Faustini, ad esempio, era avvocato; dopo le appassionante quanto travagliate vicende teatrali tornò all'avvocatura¹⁵⁷. Ed è solo un esempio.

D'altra parte nemmeno i musicisti di professione furono attivi *full time* nell'opera. Molti ebbero la copertura di mestieri sussidiari, al pari di tanti comici dell'Arte¹⁵⁸. Giovanni Battista Vivaldi teneva una bottega di barbitonsore in concomitanza con l'incarico di violinista stipendiato all'ospedale della Pietà (pagando, pe-

¹⁵⁵ 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. G. Pavanello, *La scultura*, in R. Pallucchini [a cura di], *Storia di Venezia. Temi. L'arte*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1995, vol. II, p. 470; vedi inoltre Craievich, *Pittura fra arte liberale e professione*, cit., p. 38).

¹⁵⁶ Entrambi i pittori furono coinvolti nell'allestimento della produzione operistica del *Pyrrhus e Demetrius*: cfr. Scarpa Sonino, *Marco Ricci*, cit., p. 19; Succi e Delneri (a cura di), *Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento*, cit., p. 23. Su Marco Ricci scenografo cfr. almeno: A. Blunt, *Venetian Drawings*, in Id. e Croft-Murray, *Venetian Drawings*, cit., pp. 41-45; A. Delneri, *Teatro, paesaggio, capriccio: l'eredità di Marco Ricci*, in D. Succi (a cura di), *Marieschi, tra Canaletto e Guardi*, catalogo della mostra (Gorizia, 30 giugno-15 ottobre 1989), Allemandi, Torino 1989, pp. 29-73.

¹⁵⁷ Su Marco Faustini cfr. R. Giazotto, *La guerra dei palchi (I)*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1, 2, 1967, pp. 245-286, *passim*; B.L. Glixon e J.E. Glixon, *Inventing the Business of Opera. The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford University Press, Oxford 2006 (in particolare par. *Marco Faustini and His Companies*, pp. 34-65).

¹⁵⁸ Per tutte le questioni relative ai comici dell'Arte rinvio a S. Ferrone, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Einaudi, Torino 2014, con bibliografia.

raltro, una «doppia tassazione»¹⁵⁹. Il ben più famoso figlio Antonio fu prete e al tempo stesso maestro di coro presso il medesimo ospedale (i chierici che si occupano di teatro sono un esercito)¹⁶⁰.

Arriviamo così al problema del 'doppio lavoro', croce (e qualche volta delizia) di molti uomini dell'epoca: questione, in fondo, vecchia quanto il teatro¹⁶¹. Nel caso precipuo di Venezia (ma non solo) la consuetudine da parte dei musicisti di tenere «i piedi in due staffe»¹⁶² era dovuta in parte alle paghe basse, in parte alla precarietà del mestiere operistico. Il teatro commerciale era anzitutto il regno dell'incertezza: da un lato la corresponsione degli onorari non era affatto scontata (frequentissimi i forfait di chi doveva pagare); 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 gli ospedali della città¹⁶³. Il che significava incarichi forse meno remunerativi, ma certi, e soprattutto a più lunga scadenza. Incarichi che spesso non precludevano l'accesso al sistema delle sale d'opera, previa una opportuna richiesta di permesso o di particolare licenza. È il caso dello stesso Prete Rosso, che oltre alle mansioni alla Pietà lavorò assiduamente per i teatri lirici, veneziani e non.

Sulle motivazioni che spinsero gli uomini del tempo ad accollarsi un'impresa musicale ci soffermeremo più avanti. Per ora basti dire che un buon impulso poteva venire dall'affermazione personale e dalla speranza di racimolare qualche soldo. Ricci possedeva entrambe queste motivazioni, specie a inizio carriera. Per molti aspetti il suo percorso può essere avvicinato a quello di Vivaldi¹⁶⁴. Se è vero che ogni impre-

¹⁵⁹ G. Vio, *I luoghi di Vivaldi a Venezia*, «Informazioni e studi vivaldiani», 5, 1984, p. 95; cfr. inoltre M. Talbot, *The Vivaldi Compendium*, The Boydell Press, Woodbridge 2011, pp. 195-196.

¹⁶⁰ Su Antonio Vivaldi la bibliografia è sterminata. Rimando, per ragioni di brevità, all'intelligente 'enciclopedia' vivaldiana realizzata da Michael Talbot, dove sono indicizzati soggetti e personaggi del microcosmo del Prete Rosso, con opportuni riferimenti bibliografici (*The Vivaldi Compendium*, cit.). Rinvio inoltre alla citata monografia vivaldiana a cura di Micky White, ricca di nuovi documenti d'archivio.

¹⁶¹ Cfr. L. Bianconi, *Condizione sociale e intellettuale del musicista di teatro ai tempi di Vivaldi*, in Id. e G. Morelli (a cura di), *Antonio Vivaldi: teatro musicale, cultura e società*. Atti del convegno internazionale di studio (Venezia, 10-12 settembre 1981), Olschki, Firenze 1982, vol. II, pp. 387-388; F. Piperno, *Il sistema produttivo, fino al 1780*, in L. Bianconi e G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, IV. *Il sistema produttivo e le sue competenze*, EDT, Torino 1987, pp. 17-18 e 24; Glixon e Glixon, *Inventing the Business of Opera*, cit., p. 222.

¹⁶² Piperno, *Il sistema produttivo*, cit., p. 17.

¹⁶³ Cfr. E. Surian, *L'operista*, in Bianconi e Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, cit., vol. IV, pp. 298-301.

¹⁶⁴ Su Vivaldi impresario cfr. in particolare N. Mangini, *Sui rapporti del Vivaldi col Teatro di Sant'Angelo*, in M.T. Muraro (a cura di), *Venezia e il melodramma nel Settecento*, premessa di G. Folena, Olschki, Fi-

sario ebbe la sua storia, il confronto tra i due 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 teatrale veneziana.

Entrambi, Ricci e Vivaldi, avevano origini famigliari modeste. Dalle recenti ricerche di Orietta Ceiner si apprende che il probabile trisnonno del pittore, Simone de Riz, era un piccolo possidente terriero, e così il bisnonno Bastiano o Sebastiano. Si conosce inoltre che il nonno Gerolamo fu mercante, e che il padre Livio ebbe con il fratello Andrea l'appalto del servizio di portalettere e 'trasmessi' (ossia di merci) che dalla città di Belluno scendeva a valle, servendo il territorio veneto fino a Venezia¹⁶⁵.

Ancora più umile la provenienza di Antonio Vivaldi: si è ricordato come il padre Giovanni Battista fosse barbiere; la madre, Camilla Calicchio, era figlia di un sarto¹⁶⁶.

Nessuna delle due famiglie ebbe la 'fedina penale' pulita. Sebastiano, si è visto, ebbe in gioventù problemi con la giustizia¹⁶⁷. Nei primi anni del secolo il nipote Marco uccise un gondoliere in seguito a una rissa, scampando dalla galera grazie alla fuga da Venezia e a una lunga latitanza in Dalmazia¹⁶⁸. Avremo modo di vedere più avanti come il nipote di una sorella di Sebastiano, Alessandro Torrelazzi, fu smascherato per un tentativo di frode ai danni dell'eredità dello stesso Ricci¹⁶⁹.

Nemmeno i Vivaldi furono 'incensurati'. Se un fratello minore di Antonio, Francesco Gaetano, fu bandito nel 1721 da Venezia per aver insultato il nobile Antonio Soranzo¹⁷⁰, il terz'ultimo figlio di Giovanni Battista e Camilla, Iseppo Gaetano, accoltellò un fattorino nel novembre del 1728, finendo dapprima imprigionato e poi in esilio per un triennio¹⁷¹.

renze 1978, pp. 263-270; R. Stroh, *Vivaldi's Career as an Opera Producer*, in Bianconi e Morelli (a cura di), *Antonio Vivaldi: teatro musicale, cultura e società*, cit., vol. I, pp. 11-63; G. Vio, *Una satira sul teatro veneziano di sant'Angelo datata «febbraio 1717»*, «Informazioni e studi vivaldiani», 10, 1989, pp. 121-122; Mancini, Muraro e Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., tomo II, p. 38; M. Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, in Id. (a cura di), *The Business of Music*, Liverpool University Press, Liverpool 2002, pp. 10-61.

¹⁶⁵ Cfr. Ceiner, *Sulle origini*, cit., pp. 17-21. «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).

¹⁶⁶ Cfr. Talbot, *The Vivaldi Compendium*, cit., p. 194, s.v. 'Vivaldi, Camilla Cattarina'.

¹⁶⁷ Si rileggano le pp. del par. *Belle donne e buona musica, ossia «lo strano cervello del Ricci»*.

¹⁶⁸ Cfr. Temanza, *Zibaldon*, cit., p. 70.

¹⁶⁹ Rinvio più avanti ai parr. *Ricci o Grossatesta? e Sebastiano «pensoroso» e il ritorno di Orsatto* (cap. 6), con riferimento al Doc. 46.

¹⁷⁰ Cfr. Talbot, *The Vivaldi Compendium*, cit., p. 195, s.v. 'Vivaldi, Francesco Gaetano'.

¹⁷¹ Cfr. ivi, pp. 196-197, s.v. 'Vivaldi, Iseppo (Giuseppe) Gaetano'. 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. Il 'nonzolo' era «colui ch'è destinato ad aver cura del materiale delle Chiese ed ha anche l'uffizio di seppellire i morti» (Boerio, *Dizionario*, cit., p. 443).

Sia Ricci che Vivaldi ebbero tempra e senso pratico per destreggiarsi tra le maglie impervie dei teatri pubblici veneziani. 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 l'arte sull'altare del pubblico gradimento¹⁷². Egli si divise

tra organizzare, dirigere e comporre opere. [...] Il che mostra [...] come fosse perfettamente capace di mettere in secondo piano la propria idea di musica in nome del successo dell'opera – un atteggiamento che evidentemente non assunse mai nel campo della musica strumentale¹⁷³.

Un pragmatismo e un'abnegazione che distinguevano l'uomo di teatro dal teorico, il musicista prezzolato da quello orgogliosamente dilettante (si pensi per converso all'aristocratico Benedetto Marcello)¹⁷⁴. Non si fa fatica a comprendere la pioggia di commenti sprezzanti sul Vivaldi operista da parte dei censori coevi¹⁷⁵.

Analoghi pregiudizi informano una parte della critica vivaldiana novecentesca sullo spregiudicato *modus operandi* del Prete Rosso impresario¹⁷⁶. 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 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' che trapelano dai carteggi teatrali vivaldiani, alcuni contenziosi di cui fu protagonista e i noti provvedimenti riguardo alla sua condotta tutt'altro che ortodossa non distanziano Vivaldi da altri impresari del suo tempo¹⁷⁷.

¹⁷² Cfr. E. Pozzi, *Antonio Vivaldi*, L'Epos, Palermo 2007, pp. 201-202.

¹⁷³ Strohm, *Vivaldi's Career*, cit., p. 13 (traduzione mia).

¹⁷⁴ Cfr. Bianconi, *Condizione sociale*, cit., pp. 380-382; P. Del Negro, *Benedetto Marcello patrizio veneziano*, in C. Madricardo e F. Rossi (a cura di), *Benedetto Marcello: la sua opera e il suo tempo*. Atti del convegno internazionale (Venezia, 15-17 dicembre 1986), Olschki, Firenze 1988, pp. 17-48.

¹⁷⁵ Cfr. F. Degrada (a cura di), *Testimonianze e giudizi su Antonio Vivaldi*, in Id. e M.T. Muraro (a cura di), *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa*, Electa, Milano 1978, pp. 90-94.

¹⁷⁶ Penso in particolare a R. Giazotto, *Vivaldi*, Nuova Accademia, Milano 1965 (anche nella versione ampliata con catalogo delle opere a cura di A. Girard e discografia a cura di L. Bellingardi, ERI, Torino 1973). Sulla spregiudicatezza vivaldiana cfr. il noto carteggio Bentivoglio pubblicato in A. Cavicchi, *Inediti nell'epistolario Vivaldi-Bentivoglio*, «Nuova rivista musicale italiana», 1, 1, 1967, pp. 45-79, nonché i documenti notarili editi da L. Moretti, *Dopo l'insuccesso di Ferrara: diverbio tra Vivaldi e Antonio Mauro*, in F. Degrada (a cura di), *Vivaldi veneziano europeo*. Atti del convegno internazionale (Venezia, 18-21 settembre 1978), Olschki, Firenze 1980, pp. 89-99. Cfr. inoltre F. Degrada, *Attualità di Vivaldi*, in Id. e Muraro (a cura di), *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa*, cit., p. 89.

¹⁷⁷ Cfr. Mangini, *Sui rapporti del Vivaldi*, cit., pp. 268-269.

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»¹⁷⁸. Lo stesso Ricci non fu meno 'sfrontato' negli affari. E non solo in quelli teatrali. Nel suo curriculum pittorico sono assodati casi di contraffazione di opere d'arte¹⁷⁹. Racconta Lanzi nella sua biografia ricca (1795-1796) che

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 Coreggio¹⁸⁰.

Ancor più esplicito sull'episodio Anton Raphael Mengs:

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, poichè in vece di grazia non v'è che affettazione, e nel chiaroscuro falsità¹⁸¹.

Altrettanto noto è il caso del *Ritrovamento di Mosè* del museo del Prado, un falso Veronese abilmente eseguito da Sebastiano Ricci e registrato come autografo nel catalogo delle collezioni di Joseph Smith vendute a Giorgio III nel 1762¹⁸². Una vera e

¹⁷⁸ *L'impresario d'opera* (ed. orig. 1984), EDT, Torino 1985, p. 17.

¹⁷⁹ Cfr. L. Puppi, *Sebastiano Ricci e Andrea Palladio*, in Serra (a cura di), *Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci*, cit., pp. 23-32; F. Zava Boccazzi, *Nicolò Cassana a Venezia*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», 137, 1978-1979, pp. 626-627; Id., *'Istantanee familiari' di Nicolò Cassana*, «Arte / Documento», 13, 1999, p. 234; G. Cirillo, *Dipinti inediti del Seicento e del Settecento parmense a proposito del nuovo catalogo della Galleria Nazionale*, «Parma per l'arte», n.s., 7, 1-2, 2001, pp. 34-35; Id., *Nuovi apporti al catalogo e alla storia della pittura parmense del Settecento*, «Parma per l'arte», n.s., 10, 1-2, 2004, p. 68; Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 57, nota 215.

¹⁸⁰ *Storia pittorica*, cit., vol. II, p. 171.

¹⁸¹ *Memorie concernenti la vita e le opere di Antonio Allegri*, in G.N. D'Azara (a cura di), *Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore della maestà del re cattolico Carlo III*, Remondini, Venezia 1783, vol. II, p. 171. Perduta la copia originale di Ricci, rimane la stampa di Nicolas Edelink; cfr. Fadda, *Sebastiano Ricci e gli affreschi*, cit., p. 102.

¹⁸² Cfr. in particolare F. Vivian (a cura di), *Da Raffaello a Canaletto: la collezione del console Smith. Grandi disegni italiani dalla Royal Library di Windsor*, catalogo della mostra (Venezia, 15 settembre-18 novembre 1990), Electa, Milano 1990.

propria truffa, messa a segno a suo tempo dal pittore forse con la complicità dello stesso Smith, che di Sebastiano era amico¹⁸³.

Per altri versi la 'sfrontatezza' di cui parla Rosselli si può leggere come un desiderio di affermazione personale che animò non solo il bellunese ma lo stesso Vivaldi. Per quest'ultimo la tonsura sacerdotale prima e la musica poi furono efficaci strumenti di rivalsa sociale, come per Sebastiano fu la pittura. In una lettera del 16 novembre 1737 così si vantava il Prete Rosso: «hò l'onore di carteggiare con nove P[ri]n[ci]pi d'Altezza, e girano le mie lettere per tutta l'Europa»¹⁸⁴. Tuttavia i suoi detrattori furono più numerosi dei protettori. I contemporanei lo accusarono di essere un arrampicatore sociale. Nel descriverne l'incontro con l'imperatore Carlo VI a Trieste nell'autunno del 1728 Antonio Conti sottolinea ironicamente la deferenza con cui il musicista si sdilinquì nell'occasione, lasciando trapelare il pregiudizio verso quello che doveva sembrargli un ridicolo *parvenu*¹⁸⁵.

Né a Ricci né a Vivaldi mancò il senso per gli affari. Così racconta Charles De Brosse sul musicista (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 creare¹⁸⁶.

L'uno e l'altro, 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 esige la «solita paga di zecchini 100», «dopo che per 90 zecchini ho rifiuta-

¹⁸³ 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, nota 215).

¹⁸⁴ Lettera di Antonio Vivaldi a Guido Bentivoglio, Venezia, 16 novembre 1737, in White, *Antonio Vivaldi*, cit., p. 236.

¹⁸⁵ Cfr. le lettere di Antonio Conti a Madame de Caylus, Venezia, 19 e 23 settembre 1728, in A. 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 S. Mamy, Olschki, Firenze 2003, pp. 218-220, lettere 69-70. E cfr. Talbot, *The Vivaldi Compendium*, cit., p. 57.

¹⁸⁶ Lettera di Charles De Brosse al segretario capo di Borgogna Claude-Charles Bernard de Blancey, Venezia, 29 agosto 1739 (in *Viaggio in Italia. Lettere familiari* [1739], prefazione di C. Levi, tr. it di B. Scharerl, Laterza, Roma-Bari 1992, p. 145, lettera XVIII).

to di fare la terza opera di S. Cassiano»¹⁸⁷. Negli anni del suo soggiorno inglese Sebastiano Ricci mostrò di non transigere sulle tariffe d'ingaggio, strappando un commento al veleno a Angela Carriera, sorella di Rosalba e moglie del concorrente Pellegrini: «Bastiano non manca di lavori ma non pol riscuotere un soldo da My lord Porteland. Dimanda prezzi sì alti, che quelli, che lo fariano lavorare, se ne spaventono e restano senza pittura, più tosto ch'esborsare tanto dinaro»¹⁸⁸.

Sia Ricci che Vivaldi furono infine 'anticonformisti'. L'uno destò più di uno 'scandalo' correndo in gioventù da una città all'altra per sfuggire alla morsa della giustizia¹⁸⁹; l'altro si guadagnò molti pettegolezzi in virtù della presunta convivenza con la cantante Anna Girò¹⁹⁰. L'uno, come già ricordato, coltivò in segreto idee eterodosse¹⁹¹; l'altro prestò il fianco alle critiche in quanto prete che non diceva messa, dedito più al teatro che alle cose di chiesa¹⁹² (si pensi al famoso scontro con il cardinale ferrarese Tommaso Ruffo)¹⁹³.

Due personalità simili dai destini diversi, alle prese con un mestiere difficile. La sorte li fece incrociare, più di una volta.

¹⁸⁷ Lettera di Antonio Vivaldi a Guido Bentivoglio, Ferrara, 3 novembre 1736, in White, *Antonio Vivaldi*, cit., p. 220.

¹⁸⁸ Lettera di Angela Carriera [a Rosalba Carriera], Düsseldorf, 1° luglio 1714, in B. Sani (a cura di), *Rosalba Carriera. Lettere, diari, frammenti*, Olschki, Firenze 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 (vedi oltre p. 174 e nota 15).

¹⁸⁹ Rivedi il par. *Belle donne e buona musica, ossia «lo strano cervello del Ricci»*.

¹⁹⁰ Si rinvia, su tutte, alle celebri testimonianze goldoniane dei *Mémoires* (ed. orig. 1787; in *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, Mondadori, Milano 1943, vol. I, pp. 164-166) e della *Prefazione* al tomo XIII dell'edizione Pasquali (*Prefazioni ai diciassette tomi delle commedie edite a Venezia da G.B. Pasquali* [ed. orig. 1761-1778], ivi, pp. 721-723). Sulla cantante Girò vedi in particolare G. Vio, *Per una migliore conoscenza di Anna Girò (da documenti d'archivio)*, «Informazioni e studi vivaldiani», 9, 1988, pp. 26-44.

¹⁹¹ Si rileggano le pp. 18-19.

¹⁹² Cfr. W. Kolneder, *Profilo biografico di Antonio Vivaldi*, in Degradà e Muraro (a cura di), *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa*, cit., pp. 10-11. Pare che Vivaldi non potesse ottemperare ai propri doveri clericali per problemi di salute dovuti a 'strettezza di petto' (una sorta di asma branchiale). Sulla malattia di Vivaldi cfr., a consuntivo, Talbot, *The Vivaldi Compendium*, cit., p. 99, s.v. 'illness', con bibliografia.

¹⁹³ Cfr. la lettera di Antonio Vivaldi a Guido Bentivoglio, Venezia, 16 novembre 1737, in White, *Antonio Vivaldi*, cit., pp. 235-236. 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, s.v. 'Ruffo, Tommaso', con bibliografia).

Capitolo 2

Prima di Venezia (1681-1694)

1. A Parma con Ferdinando Bibiena

Dei primi anni di formazione di Sebastiano Ricci non sappiamo granché. È noto che il 14 marzo 1681 il ventiduenne pittore si trovava ancora a Venezia: come si è avuto modo di anticipare, quel giorno si era presentato personalmente davanti al cancelliere patriarcale per testimoniare il suo stato anagrafico di scapolo in vista del suo matrimonio con Antonia Maria Venanzio, la fanciulla messa incinta e in seguito sposata¹.

Di lì a poco Ricci si era trasferito a Bologna con la futura moglie e la figlioletta². La sua prima commissione, una pala perduta con la *Decollazione di San Giovanni Battista* per la confraternita di San Giovanni dei 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»³.

Ben presto Sebastiano era entrato a far parte della cerchia dell'influente pittore Carlo Cignani, nel cui atelier gravitava la meglio gioventù artistica di quegli anni⁴. Fu in tale bottega che il nostro pittore fece la prima conoscenza di Ferdinando Galli Bi-

¹ Si rileggano qui le pp. 21-23.

² 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 M. Novelli, *Nuovi accertamenti sul soggiorno bolognese di Sebastiano Ricci e sui suoi rapporti col Peruzzini*, «Arte Veneta», 32, 1978, p. 346).

³ Bologna, Archivio di stato, *Sezione Demaniale Compagnia di S. Giovanni detta de' Fiorentini*, b. 5/6428, n. 50, 28 settembre 1682, cit. in Derschau, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 168.

⁴ 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. A. Ghidiglia Quintavalle, *Premesse giovanili di Sebastiano Ricci*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», n.s., 5-6, 1956-1957, p. 411 (ristampato in Calunga e Rossi [a cura di], *Oratorio del Serraglio*, cit., pp. 173-195).

biena e forse del fratello minore Francesco⁵. I due Bibiena erano legati a Cignani non soltanto da un rapporto di alunnato, ma di amicizia: il padre era stato condiscipolo di quest'ultimo negli anni di formazione⁶.

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 Parma⁷. Ferdinando aveva eseguito per lo stesso Farnese commissioni pittoriche nel refettorio, nella cappella e nel teatro del collegio dei Nobili (1680-1685), nonché presso la chiesa parrocchiale di Stagno (1684) e nel vestibolo del teatro Farnese⁸. Quanto a Francesco, è noto che si trovò spesso a svolgere un ruolo subalterno a fianco del fratello⁹: sua, comunque, la decorazione di alcune stanze di gabinetto nel palazzo Ducale a Piacenza (1682).

Secondo Sagrestani fu proprio Cignani a mettere in contatto Sebastiano Ricci con Ranuccio:

Accadde in questo tempo che il Duca Rannuzio di Parma mandò all Signiore 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 [...] ¹⁰.

⁵ Per un profilo di Ferdinando e Francesco Galli Bibiena cfr. le rispettive voci curate da Deanna Lenzi nel suo *La dinastia dei Galli Bibiena*, in Id. e J. Bentini (a cura di), *I Bibiena: una famiglia europea*, catalogo della mostra (Bologna, 23 settembre 2000-7 gennaio 2001), con la collaborazione di S. Battistini e A. Cantelli, Marsilio, Venezia 2000, pp. 20-23 e 23-25.

⁶ Cfr. *ivi*, p. 20. Si trattava di Giovanni Maria il Vecchio. Giampietro Zanotti punta che, in virtù del legame con il padre, Cignani «sempre poi gli fu amico» (*Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e dell'Arti*, Lelio dalla Volpe, Bologna 1739, vol. II, p. 203).

⁷ 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 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, nota 13).

⁸ Cfr. Lenzi, *La dinastia dei Galli Bibiena*, cit., pp. 20-21.

⁹ Cfr. C. Mambriani, *I Bibiena nei ducati farnesiani di Parma e Piacenza*, in Lenzi e Bentini (a cura di), *I Bibiena: una famiglia europea*, cit., p. 97. Su queste prime fasi dei Bibiena cfr. G. Cirillo e G. Godi, *La scenografia. L'attività di Ferdinando e Francesco Galli Bibiena alla genesi del '700 piacentino*, in *Società e cultura nella Piacenza del Settecento*, catalogo della mostra (Piacenza, ottobre-novembre 1979), Cassa di risparmio di Piacenza, Piacenza 1979, vol. I, pp. 89-100.

¹⁰ Sagrestani, *Vita di Bastiano Ricci*, cit., p. 201.

Non si può escludere che in tale raccomandazione un ruolo lo avesse avuto lo stesso Ferdinando Bibiena¹¹.

Fatto sta che, all'incirca nel 1685, Ricci si trasferì a Parma, prendendo alloggio, come si è visto, presso lo stesso affittacamere di Sagrestani. Qui il pittore bellunese lavorò a due incarichi per il duca: una piccola pala per la chiesa del monastero delle Cappuccine Nuove (tra il 1685 e il 1686)¹² e, appunto, un ciclo di diciannove tele con le storie di Paolo III *alias* Alessandro Farnese, fondatore della dinastia, per il palazzo Ducale di Cittadella di Piacenza (1687-1688). Quest'ultima commissione rientrava in un più complesso progetto voluto da Ranuccio per celebrare la propria casata, per il quale il duca aveva ingaggiato Giovanni Evangelista Draghi, Marcantonio Franceschini e lo stesso Ferdinando Bibiena¹³. A Ricci fu affidato il compito di raffigurare le vicende del papato di Paolo III, mentre al genovese Draghi¹⁴ spettò la parte complementare più impegnativa della decorazione, quella con i momenti salienti della vita del futuro papa Alessandro Farnese¹⁵. La critica ha visto in questa seconda parte del ciclo pittorico la mano di Ricci, ipotizzando un ponderoso intervento di quest'ultimo in soccorso al Draghi dopo il completamento del proprio lavoro¹⁶.

Quella dei dipinti farnesiani fu un'occasione che diede modo a Ricci di distinguersi agli occhi del signore di Parma. Le sue quotazioni erano salite già in precedenza, quando ebbe modo di lavorare fianco a fianco con Ferdinando Bibiena in un'opera cruciale per il futuro di entrambi: la decorazione dell'oratorio della Ma-

¹¹ Cfr. Cirillo e Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., p. 156.

¹² Lo stesso Ferdinando Bibiena eseguì le decorazioni della chiesa; cfr. la scheda 7 a, b, c in G. Cirillo (a cura di), *Architettura dipinta. Le decorazioni parmensi dei Galli Bibiena*, catalogo della mostra (Collecchio, 13 ottobre-25 novembre 2007), Grafiche Step, Parma 2007, pp. 68-70.

¹³ Per un approfondimento sulla decorazione del palazzo Ducale e sulle questioni attribuzionistiche dei singoli dipinti farnesiani rinvio a Cirillo, *Dipinti inediti*, cit., pp. 28-31; F. Moro, *Una rilettura dei fasti farnesiani: Sebastiano Ricci, Paolo Pagani e Giovanni Evangelista Draghi*, «Paragone. Arte», III s., 61, 94, 2010, pp. 3-32.

¹⁴ 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. È documentato 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. Su Draghi cfr. R. Arisi, *Giovanni Ev. Draghi al servizio dei Farnese*, «Bollettino storico piacentino», 69, 2, 1975, pp. 5-33; Moro, *Una rilettura dei fasti farnesiani*, cit., pp. 7-10.

¹⁵ Cfr. Arisi, *Giovanni Ev. Draghi*, cit., p. 16.

¹⁶ Cfr. *ivi*, pp. 16-17. In realtà Francesco Moro rivede tale ipotesi, ribaltando i rapporti gerarchici tra Draghi e Ricci a favore di quest'ultimo (cfr. *Una rilettura dei fasti farnesiani*, cit., pp. 3-7).

donna del Serraglio, a San Secondo, piccola località del parmense (1685-1687)¹⁷. Il ciclo di affreschi, eseguito dai due giovani artisti sulle pareti, nella volta e nella cupola del piccolo edificio, fissa un punto di frizione per i destini del quadraturismo e della scenografia teatrale.

C'è incertezza su chi fu il committente dell'opera. La critica ha supposto di identificare con il conte Scipione I Rossi o con il figlio Federico II l'«Eccel[lentissi]mo Sig[no]r Co[n]te di S. Secondo» citato nella carta contrattuale che stabilì l'inizio dei lavori (Doc. 1)¹⁸. Il contratto, datato 9 dicembre 1685, fu regolarmente intestato ai «Sig[no]ri Sebastiano Rizzij, ed il Sig[nor] Ferdinando Bibiena pittori». Nel documento si legge che questi ultimi si incaricavano

di dipingere a fresco l'Oratorio tutto al di dentro da capo à Piedi dell'Oratorio della B[eata] V[ergine] M[aria] del Seraglio di S. Secondo, cioè parte a figure, e parte d'architettura, compresi anche la Capella dove sta collocata l'Immagine della so-detta B[eata] V[ergine], 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 [...]¹⁹.

Secondo le clausole di scrittura, i lavori avrebbero dovuto concludersi «dentro l'anno prossimo venturo 1686». 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 risultò completata. Bibiena percepì in tutto 4,887 lire, Ricci 4,882 e 16 soldi²⁰.

¹⁷ 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. la citata monografia a cura di Eugenia Calunga e Sauro Rossi, con l'ampio e dettagliato apparato fotografico di Paolo Gepri; vedi inoltre Cirillo, *Dipinti inediti*, cit., pp. 32-34; Id., *Architettura dipinta*, cit., pp. 70-78, schede 8 a, b, c, d e 9. Pare comunque che prima di allora Sebastiano Ricci e il Bibiena avessero già avuto modo di lavorare insieme nella decorazione interna alla chiesa delle Cappuccine Nuove di Parma; cfr. *ivi*, pp. 68-70, scheda 7 a, b, c (e rileggi p. 43 e nota 12).

¹⁸ Se Ghidiglia Quintavalle (*Premesse giovanili*, cit., pp. 395-396), Giuseppe Cirillo (*Dipinti inediti*, cit., p. 32) e Elisabetta Fadda (*Sebastiano Ricci e gli affreschi*, cit., p. 105) propendono per Scipione I Rossi, Annalisa Scarpa indica come committente Federico II (*Sebastiano Ricci*, cit., pp. 62 e 299). Il nome di Scipione è accreditato dallo storico Lorenzo Molossi: *Vocabolario topografico dei ducati di Parma Piacenza e Guastalla*, Tipografia ducale, Parma 1832-1834 (rist. anast. Forni, Bologna 1972), p. 627.

¹⁹ Una copia del contratto (l'originale è perduto) si legge in G.M. Cavalli, *Miscellanea Storica*, XIV, c. 195r, ms. (XIX sec.), San Secondo Parmense, Archivio parrocchiale. Il documento è stato trascritto in S. Rossi e M. Fava (a cura di), *Regesto documentario*, in Calunga e Rossi (a cura di), *Oratorio del Serraglio*, cit., pp. 201-202. Vedi in appendice Doc. 1.

²⁰ Cfr. *ibid.*

In salomonico accordo il quadraturista Bibiena e il figurista Ricci si erano spartiti i compiti, il primo occupandosi delle quadrature e delle architetture in *trompe-l'œil*, il secondo delle decorazioni delle cupole e dei monocromi parietali²¹. Nell'opera emerge in tutta la sua genialità il futuro scenografo e architetto Ferdinando. Osserva 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 balaustre si possano arrotolare per cedere il posto ad altre illusorie decorazioni²².

Tutto, nella nuova decorazione dell'ambiente, appare improntato allo stupore, con ricercati effetti di «spiazzamento, e percorsi di fruizione originalissimi, inediti»²³. In particolare le pareti del corpo centrale dell'edificio, sormontato da una volta affrescata da Sebastiano Ricci con *L'Assunzione*²⁴, sono ritmate dal Bibiena con paraste a candelabre monocrome spezzate da un colonnato balaustrato ornato di vasi fioriti. Dietro a quella decorazione quadraturistica, in corrispondenza della nicchia est, si apre un ambiente prospettico carico di novità. Uno spazio illusionistico che lascia intravedere il volume di due palazzi di elaborata architettura disposti a spigolo: non altro che una consapevole attuazione di quella che sarà la scena a fuochi multipli incrociati (e non la 'scena per angolo', come è stato scritto)²⁵, precocemente messa in pratica da Ferdinando nella mutazione scenica con le *Logge terrene* nell'opera *Didio Giuliano* (1687)²⁶.

²¹ Cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 299.

²² Ghidiglia Quintavalle, *Premesse giovanili*, cit., p. 401.

²³ D. Lenzi, *La più celebre famiglia di architetti e scenografi di età barocca*, in Id. e Bentini (a cura di), *I Bibiena: una famiglia europea*, cit., p. 41.

²⁴ Cfr. Cirillo, *Architettura dipinta*, cit., pp. 76-78, scheda 9. Sul ritrovato modelletto dell'*Assunzione* cfr. Id., *Dipinti inediti*, cit., pp. 31-32.

²⁵ Cfr. A. Coccioli Mastroviti, *Momenti, aspetti, protagonisti della decorazione a quadratura nel ducato farnesiano: il ruolo dei Bibiena*, in Calunga e Rossi (a cura di), *Oratorio del Serraglio*, cit., p. 89. Si veda invece per la corretta interpretazione: Lenzi, *La più celebre famiglia*, cit., p. 41.

²⁶ Questa celeberrima scena è stata considerata da alcuni studiosi manifesto del vedere teatrale «per angolo» (cfr. C. Molinari, *Le nozze degli dèi: un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Bulzoni, Roma 1968, p. 205; e cfr. le osservazioni di Deanna Lenzi in *La 'veduta per angolo' nella scenografia*, in A.M. Matteucci et al. [a cura di], *Architettura, scenografia, pittura di paesaggio*, catalogo della mostra [Bologna, 8 settembre-25 novembre 1979], Alfa, Bologna 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 preses-

Dal canto proprio Sebastiano Ricci sembra muoversi in comunione di intenti tra le sperimentazioni del poco più anziano compagno di bottega, e anzi ne assimila la lezione. Da un lato dà prova di un linguaggio autonomo e originale nel campo del figurativismo, con soluzioni che rielaborano Correggio e l'insegnamento del maestro Cignani²⁷; dall'altro mostra di aver compreso la forza dirompente delle innovazioni bibienesche²⁸. Nell'affresco a grisaille con la *Presentazione di Gesù al tempio*, nella nicchia est a destra dell'ingresso principale, la composizione è costruita sulle divergenti fughe prospettiche originate dallo spigolo dell'architettura che divide in porzioni lievemente disuguali la scena²⁹ (Fig. 5).

La collaborazione di Sebastiano Ricci e di Ferdinando Bibiena nell'oratorio era destinata a segnare per sempre le rispettive carriere professionali. Fu certamente il quadraturista bolognese, in convergenza con l'ambiente cignanESCO³⁰ e l'*entourage* farnesiano, a sensibilizzare Ricci al teatro e alla scenografia. 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 musica dal veneziano Bernardo Sabadini, spettacolo con cui nel 1687 si celebrava la riapertura del teatro di Cittadella a Piacenza³¹. L'anno successivo si inaugurava un nuovo teatro sotto i vessilli farnesiani, il Ducale di Parma nel palazzo di Riserva³², con il dramma *Olimpia placata* su libretto di Aureli Aureli rimaneggiato da Giuseppe Calvi³³ e musica di Sabadini, con i balli di Fede-

sa, 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» (A. Frabetti, *Ferdinando Galli Bibiena. Didio Giuliano*, in Lenzi e Bentini [a cura di], *I Bibiena: una famiglia europea*, cit., p. 227, scheda 9a-1). Per un apporto recente: G. Guccini, *Dalla quadratura alla scenografia. Riflessioni sul 'teatro' dei Bibiena*, «Comunicazioni sociali», n.s., 28, 2, 2006, pp. 208-227.

²⁷ Cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., pp. 299-300, schede 436-449.

²⁸ Cfr. A. Barigozzi Brini, *Una partecipazione di Sebastiano Ricci alla scenografia teatrale e i rapporti Ricci-Bibiena*, «Commentari», 20, 1-2, 1969, p. 129.

²⁹ Cfr. Ghidiglia Quintavalle, *Premesse giovanili*, cit., p. 403.

³⁰ È noto che «a Bologna ed in Emilia, l'educazione dello scenografo coincideva con quella del quadraturista [...]» (M. Pigozzi, *Carlo Antonio Buffagnotti da Ferdinando Galli Bibiena. Sott'in su*, in A.M. Matteucci [a cura di], *La grande decorazione*, in A.M. M. et al. [a cura di], *Architettura, scenografia, pittura di paesaggio*, cit., p. 20, scheda 8).

³¹ In quello stesso anno Ferdinando era stato nominato dal duca di Parma pittore di corte (cfr. Lenzi, *La dinastia dei Galli Bibiena*, cit., p. 21). Sul teatro di Cittadella cfr. A. Rapetti, *Il Teatro ducale della Cittadella*, «Bollettino storico piacentino», 46, 1-2, 1951, pp. 1-10.

³² Cfr. in particolare su questo teatro G. Nello Vetro, *Il Teatro Ducale e la vita musicale a Parma. Dai Farnese a Maria Luigia (1687-1829)* (ed. orig. 2010), Aracne, Roma 2013².

³³ «Dedica di Giuseppe Calvi, autore di questo rifacimento dell'*Olimpia vendicata* dell'Aureli rappresentata in Venezia, con musica di D. Freschi» (C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Bertola & Locatelli, Cuneo 1990-1994, vol. IV [1991], pp. 274-275, n. 16925).

rico Crivelli³⁴, gli abiti di Gasparo Torelli e le scene, appunto, di Ferdinando Bibiena. Autore delle macchine era lo stesso progettista dell'edificio, l'architetto di corte Stefano Lolli, bolognese.

Il teatro Ducale nasceva come sala 'pubblica' su modello veneziano³⁵, alternativa all'aristocratico teatro Farnese, scandita da regolari stagioni d'opera e messa in funzione da una *équipe* più o meno stabile di collaboratori e dai migliori artisti sul mercato. 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 segretario di Ranuccio Giuseppe Calvi, musicista di professione³⁶: sue le dediche dei libretti relativi ai primi allestimenti di quel teatro³⁷.

Alla luce delle esperienze future non si può escludere che lo stesso Ricci avesse seguito da vicino gli esordi di questi teatri farnesiani proprio a fianco del Bibiena, sebbene una sua attiva partecipazione non sia registrata. Sappiamo, d'altra parte, che il pittore ebbe un ruolo non secondario nei preparativi dei grandi festeggiamenti che il duca Ranuccio II aveva messo in moto, con largo anticipo, in vista delle nozze del figlio Odoardo. Fu Ricci a realizzare il 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 una prodiga politica di mecenatismo culturale improntata dalla passione per la musica e per l'arte³⁸. L'apoteosi della sua megalomania spendacciona (di cui avrebbe fatto le

³⁴ 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.

³⁵ Cfr. M. Capra, *Il teatro d'opera a Parma. Quattrocento anni, dal Farnese al Regio*, Silvana, Cinisello Balsamo 2007, p. 50.

³⁶ 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 si vedano oltre le pp. 64-68).

³⁷ Cfr. Nello Vetro, *Il Teatro Ducale*, cit., pp. 63-72.

³⁸ Cfr. B. 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 L. Fornari Schianchi (a cura di), *I Farnese. Arte e collezionismo. Studi*, catalogo della mostra (Colorno, 4 marzo-21 maggio 1995), Electa, Milano 1995, p. 208.

spese il successore Francesco Maria, costretto in più occasioni a tirare la cinghia)³⁹ coincise con i festeggiamenti della primavera del 1690⁴⁰. Si celebrava, in quell'anno, il sospirato matrimonio tra il rampollo di casa Farnese, l'obeso Odoardo⁴¹, e Dorotea Sofia di Neuburg, figlia dell'elettore palatino Filippo Guglielmo. 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 Augusta⁴².

Il matrimonio fu preceduto da un fervido cantiere, voluto dallo stesso Ranuccio, finalizzato al rinnovo e all'abbellimento degli edifici e dei luoghi di divertimento della corte⁴³. Tra i lavori approvati ci furono la costruzione di un'ampia peschiera nel giardino attiguo al palazzo Ducale di Parma, destinata a ospitare un grande spettacolo nautico previsto per la festa⁴⁴; la creazione di un teatrino di corte nel palazzo della Pilotta su progetto dell'architetto Stefano Lolli⁴⁵; e soprattutto il restauro del teatro Farnese, le cui operazioni iniziarono forse nel 1685-1686⁴⁶. Tanti gli artisti mobilitati nelle grandi manovre, tra i quali lo stesso Ferdinando Bibiena, cui spettò la decorazione della loggia e dello scalone antistanti il teatro di Giovan Battista Aleotti (sotto la direzione dello stesso Lolli). Incaricato da Ranuccio alla sovrintendenza dei lavori del teatro Farnese fu il marchese Guido Rangoni⁴⁷, già direttore del teatro di San Salvador a Venezia nella stagione 1675-1676⁴⁸.

³⁹ Cfr. Razzetti, *Introduzione*, cit., p. 15.

⁴⁰ Si rinvia a due studi fondamentali con relativa bibliografia: Molinari, *Le nozze degli dèi*, cit., in particolare alle pp. 202-211; e Cirillo e Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit.

⁴¹ Il principe Odoardo morì poco più tardi, il 6 settembre 1693, dopo aver dato alla luce una figlia, Elisabetta (futura moglie di Filippo V di Spagna), e un figlio maschio, Alessandro Ignazio, morto ancora in fasce (cfr. D. Busolini, *Farnese, Odoardo*, in *DBI*, vol. 45 [1995], p. 119, anche on-line). L'obesità fu per i Farnese un male genetico, che non risparmiò lo stesso Ranuccio II (si ripensi al ritratto caricaturale che di lui fece Sebastiano Ricci; si rileggano le pp. 14-15).

⁴² Cfr. Cirillo e Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., pp. 13-14.

⁴³ Cfr. *ivi*, pp. 15-17.

⁴⁴ Cfr. *ivi*, pp. 94-96.

⁴⁵ Cfr. *ivi*, pp. 53-57; Capra, *Il teatro d'opera a Parma*, cit., p. 19.

⁴⁶ In realtà i lavori sono documentati soltanto a partire dal 20 novembre 1688; cfr. Cirillo e Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., pp. 16-17 e 139.

⁴⁷ Cfr. *ivi*, p. 139.

⁴⁸ Cfr. G.C. 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 rapresentati*, Buonarrigo, Venezia 1730 (rist. anast. Forni, Bologna 1979), pp. 81-82; Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., pp. 116-117. Guido Rangoni era un personaggio molto in vista 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. *ivi*, 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 dicem-

Proprio alle maestranze veneziane il vecchio Farnese scelse di affidarsi in un momento così delicato, nel quale la sua corte sarebbe apparsa sotto i 'riflettori' di tutta l'Europa. Lo stesso Bibiena ebbe in tale contesto un ruolo tutto sommato defilato, là dove la 'regia' dei principali spettacoli fu assegnata a Domenico, Gaspare e Pietro Mauro⁴⁹. Una scelta, quella di convocare a Parma i tre fratelli pittori-architetti-scenografi, indicativa dell'allora supremazia di Venezia in campo teatrale, e in particolare nel settore scenotecnico e organizzativo.

L'inizio dei festeggiamenti, inizialmente previsto per il 15 maggio ma slittato al 17 a causa del maltempo, fu ufficialmente siglato dall'ingresso trionfale di Dorotea Sofia a Parma⁵⁰. Dopo aver assistito a sfilate di carrozze e spettacoli d'accademia, 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 con scene dei fratelli Ferdinando e Francesco Bibiena⁵¹. Tra gli interpreti spiccano i nomi di due cantanti che ritroveremo nel corso di questa trattazione: il contralto Valentino Urbani e la virtuosa Anna Maria Trombetti delli Torri detta la Beccheretta, entrambi prestati dal duca di Mantova⁵².

bre 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*, Francesco Nicolini, Venezia 1681, p. 3; copia consultata: Milano, biblioteca Nazionale Braidense [d'ora in poi Mnb], *Racc. Dramm. Corniani Algarotti*, 745).

⁴⁹ Cfr. Lenzi, *La 'veduta per angolo'*, cit., p. 149. Scarsissima la bibliografia sull'importante dinastia di architetti-scenografi veneziani. Cfr. soprattutto E. Povoledo, *Mauro*, in *Enciclopedia dello spettacolo* (ed. orig. 1954-1968), Unedi-Unione Editoriale, Roma 1975, vol. VII, coll. 310-321; L. Casellato, *Mauri (Mauro)*, in *DBI*, vol. 72 (2009), pp. 357-361, anche on-line. Su questa famiglia ho condotto recenti studi grazie a una borsa di studio del Centro Internazionale di Studi della Civiltà Italiana 'Vittore Branca', che ho presentato nel novembre 2015 nell'ambito di un convegno dedicato a Elena Povoledo (di cui a breve usciranno gli Atti) organizzato dal Centro Studi per la Ricerca Documentale sul Teatro e il Melodramma Europeo diretto dalla prof. Maria Ida Biggi. A quest'ultima rivolgo un sincero ringraziamento.

⁵⁰ Cfr. Cirillo e Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., pp. 25-27.

⁵¹ Cfr. *ivi*, pp. 58-75. «Nella straordinaria occasione delle Feste la collaborazione di Francesco col capobottega Ferdinando viene gratificata con la debita indicazione del suo nome sui libretti a stampa» (*ivi*, p. 64).

⁵² Cfr. *ivi*, 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 dei cantanti da parte del Gonzaga non era altro che una mossa diplomatica; cfr. C. Freschot, *État ancien et moderne des duchés 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*, Guillaume van Poolsum-Guillaume Broedelet, Utrecht 1711, pp. 200-206; vedi anche Cirillo e 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. *ivi*, p. 58.

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. Quella sera sul palcoscenico di quel complesso accademico venne inscenata *La Teodelinda*, «una farraginoso 'opera scenica' pantomimica» scritta da un tale padre gesuita, con ben quindici mutazioni sceniche approntate dal solo Ferdinando Bibiena⁵³.

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 teatrale⁵⁴. All'opera seguì il giorno successivo l'atteso spettacolo equoreo, *La Gloria d'Amore*, adibito sulla magnifica peschiera fiore all'occhiello degli apparati voluti da Ranuccio: una vasca troneggiante nel cuore dell'ampio giardino ducale, bordato di antichi platan⁵⁵. 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, Aurelio Aureli e Bernardo Sabadini, già collaudati nelle produzioni musicali del nuovo teatro Ducale⁵⁶. 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 menzionati fratelli Mauro, all'apice della loro fama dopo le esperienze italiane e internazionali⁵⁷. 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 Cortona⁵⁸, ceduto in prestito dal duca di Mantova in omaggio agli sposi⁵⁹.

⁵³ Ivi, pp. 76-80.

⁵⁴ Cfr. ivi, pp. 81-93.

⁵⁵ Sullo spettacolo cfr. L. Balestrieri, *Feste e spettacoli alla corte dei Farnese* (ed. orig. 1909), Palatina, Parma 1981, p. 46; Cirillo e Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., pp. 97-138. Per la cronaca dello spettacolo cfr. la testimonianza di C. Freschot, per la quale rinvio alla traduzione italiana di Fausto Razzetti (Cusatelli e Id. [a cura di], *Il viaggio a Parma*, cit., p. 38). Ampia la documentazione iconografica sulla naumachia (si pensi alle raffigurazioni di peote con rematori di Gaspare, Pietro e Domenico Mauro incise da Sebastiano Bianchi), per cui rimando alla più volte citata opera di Cirillo e Godi.

⁵⁶ Cfr. Nello Vetro, *Il Teatro Ducale*, cit., pp. 63-68 (e si rileggano le pp. 46-47).

⁵⁷ Cfr. Cirillo e Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., p. 97.

⁵⁸ Sul Cortona cfr. A. Heriot, *I castrati nel teatro d'opera* (ed. orig. 1956), tr. it di M.G. Testi Piceni, Rizzoli, Milano 1962, pp. 136-138; E. Gentile, *Cecchi, Domenico, detto il Cortona*, in *DBI*, vol. 23 (1979), pp. 248-250, anche on-line; C. Timms, *Cecchi, Domenico*, in Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. 5, pp. 327-328, anche on-line.

⁵⁹ Cfr. Cirillo e Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., p. 101. Il prestito del Cortona avveniva sul filo di delicate questioni diplomatiche (si rilegga qui la nota 52; cfr. inoltre ivi, p. 161 e Gentile, *Cecchi, Domeni-*

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*⁶⁰, 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 nell'evento, dato che la sua cornice era quella del rinnovato teatro Farnese, riaperto dopo ventidue anni di inattività⁶¹.

Su questo spettacolo è stato ampiamente scritto⁶². Basterà citare alcuni numeri. Le cronache parlano di quattordicimila spettatori (una cifra certamente da ridimensionare). Otto le ore della messinscena, ventiquattro i cantanti impiegati, diciassette i gruppi corali, quarantuno le macchine, tredici le scenografie. Il dramma non presenta azione drammaturgica, ma è piuttosto una rassegna di scene irrelate infarcite di incantesimi, metamorfosi, composizioni mitologiche e allegorie celebrative⁶³.

Per realizzare quel 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, le star del canto erano quelle già ammirate con l'aggiunta di ulteriori elementi⁶⁴. Un nuovo costumista si affaccia-

co, cit., p. 249). Anche il nome di Cortona (come quello della Torri e di un altro cantante che prese parte agli spettacoli, Antonio Bissoni) ritornerà nel corso del nostro studio (cfr. pp. 87-88, 158 e 164-165).

⁶⁰ *Il Favore de gli Dei*, Stamperia ducale, Parma 1690, 88 pp. (con dodici incisioni di scene); libretto consultato nella copia conservata presso la biblioteca Marucelliana di Firenze (*Melodrammi*, 2116.17).

⁶¹ 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.

⁶² Cfr. almeno Molinari, *Le nozze degli dèi*, cit., pp. 202-211; Cirillo e Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., pp. 161-212. Sullo spettacolo si legga la descrizione di Casimir Freschot in Cusatelli e Razzetti (a cura di), *Il viaggio a Parma*, cit., p. 37.

⁶³ Cfr. G. Verardo Tieri, «*Sogni e favole io fingo*»: analogie e differenze tra la scenografia d'opera secentesca e quella metastasiana, in M.G. Miggiani (a cura di), *Il canto di Metastasio*. Atti del convegno di studi (Venezia, 14-16 dicembre 1999), Forni, Bologna 2004, vol. II, pp. 626-627.

⁶⁴ Questo 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

va su quella ribalta d'eccezione, Gasparo Torelli⁶⁵, 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 macchinaria e responsabili della parte tecnica e ingegneristica. Al Bibiena fu affidato il compito di realizzare una mutazione scenica, quella con le «Therme Reali», debitamente attribuitagli sul libretto dell'opera⁶⁶: un prestigioso riconoscimento da parte di Ranuccio a quel suo 'cavallo di razza' che di lì a poco avrebbe scalato le vette d'Europa grazie alle 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 quella sera il nutrito pubblico di sangue blu poté ammirare, prima dell'inizio dello spettacolo-evento, nella sontuosa cornice dell'arcoscenico⁶⁷. La nuova imponente 'tenda'⁶⁸ dipinta dal pittore bellunese sostituiva quella – vecchia e ormai logora – realizzata anni prima da Lionello Spada in occasione della precedente inaugurazione dello stesso teatro⁶⁹.

Il sipario riccesco, perduto, è noto attraverso una coeva incisione di Francesco Maria Francia (Fig. 6), tratta a sua volta da un disegno dell'architetto, pittore e scenografo piacentino Carlo Virginio Draghi⁷⁰. Quest'ultimo era stato incaricato dal

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).

⁶⁵ Gasparo Torelli risulta a stipendio dei Farnese dal 1° maggio 1686 al 30 giugno 1693 (data della sua morte). In questi anni l'artista è costantemente associato ai libretti delle produzioni operistiche del Ducale di Parma e del teatro piacentino di Cittadella. Il suo nome non spunta dal nulla: negli anni Ottanta del Seicento Torelli era già attivo costumista e impresario d'opera tra Genova, Bologna, Venezia. Nella Sere-nissima 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).

⁶⁶ «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).

⁶⁷ Sul sipario riccesco cfr. Daniels (a cura di), *L'opera completa di Sebastiano Ricci*, cit., p. 90, scheda 44; Cirillo e Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., pp. 156 e 161; cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., pp. 18, 62 e 355-356 (scheda P/42).

⁶⁸ Il sipario misurava all'incirca m. 12,8 x 16 (cfr. ivi, p. 62).

⁶⁹ Cfr. P. Donati, *Descrizione del gran Teatro Farnesiano di Parma e notizie storiche del medesimo*, Blanchon, Parma 1817, pp. 59-60; P.E. Ferrari, *Spettacoli Drammatico-musicali e Coreografici in Parma dall'anno 1628 all'anno 1883*, Battei, Parma 1884 [ma 1887], p. 7.

⁷⁰ Carlo Virginio Draghi (1638-1694) veniva dall'ambiente teatrale: nel 1673 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

duca di imprimere su carta la magnificenza dei complessi apparati del *Favore degli Dei*, perpetuando la memoria visiva di quello spettacolo. Tra le numerose riproduzioni dei disegni di Draghi è giunta fino a noi anche quella che raffigura il proscenio del teatro aleottiano nel momento precedente alla caduta del sipario. Una testimonianza preziosa, che da un lato illustra la straordinaria ricchezza dell'arcoscenico restaurato per l'occasione, adornato da colonne corinzie e nicchie con statue, e sormontato, al centro, dal grande stemma farnesiano; dall'altro consegna alla posterità il 'fantasma' di un oggetto effimero come il contestuale sipario, una delle prime opere accertate di Sebastiano Ricci, primo documento del suo legame con il teatro.

Dalla riproduzione di Draghi si può stimare che Ricci avesse eseguito alla lettera le istruzioni del librettista Aurelio Aureli: la figurazione del sipario echeggia il contenuto del dramma e anticipa alcuni momenti del suo svolgimento, come nel «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»⁷¹. Ricci costruisce una magnifica 'macchina' barocca fatta di figure e altri elementi allegorici inneggianti alla virtù degli sposi e alla gloria della corte ospitante⁷². La composizione 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 campeggia su uno stendardo sorretto da un putto, mentre Venere versa da una cornucopia gigli farnesiani sulla figura di donna che incarna il fiume Parma. 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 lo si ricava non già da una fonte coeva, ma da testimonianze ottocentesche. La paternità del sipario gli viene attribuita per la prima volta da Paolo Donati nella sua *Descrizione del gran Teatro Farnesiano di Parma* (1817)⁷³, confortato a sua volta da un attendibile testimone, quel Carlantonio Bertani che fu allievo di Antonio Bibiena. Lo stesso resoconto di Donati sarà ripreso successivamente da Paolo Emilio Ferrari (1884-1887)⁷⁴, secondo il quale l'opera fu abbon-

anni sovrintese alla realizzazione del teatro nella Rocca di Fontanellato, voluto dal conte Alessandro Sanvitale; cfr. Cirillo e Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., p. 151.

⁷¹ Ivi, p. 161.

⁷² Cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 356.

⁷³ «[...] esso [sipario] è lavoro di Sebastiano Ricci nativo di Belluno [...]» (Donati, *Descrizione*, cit., p. 60).

⁷⁴ «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).

dantemente ritoccata – in particolare nel 1728 – dal pittore fiorentino Sebastiano Galeotti⁷⁵. Ferrari sostiene che il sipario, sopravvissuto almeno fino al primo ventennio dell'Ottocento, andò distrutto prima del 1882.

Non ci soffermeremo oltre sull'importanza che la vetrina farnesiana poté rappresentare per il destino di Sebastiano Ricci. Resta campo all'ipotesi che egli avesse svolto ulteriori incarichi per la corte ducale nel contesto dei festeggiamenti del 1690, appurato che il suo nome, assente dai registri farnesiani finora indagati e dalle cronache coeve, è emerso solo a posteriori⁷⁶. Una sua più attiva partecipazione agli ingegni spettacolari descritti offrirebbe un'ulteriore conferma agli sviluppi futuri della sua carriera in campo teatrale.

Quella parmense fu comunque un'esperienza destinata a rimanere impressa nella sua mente vivace. Essa servì anzitutto a cementare il suo rapporto personale con Ranuccio. Collocherei, non a caso, solo a questo punto il citato episodio raccontato da Sagrestani secondo cui il signore di Parma salvò il pittore dalla condanna a morte dopo che era fuggito a Milano con la donna maritata, figlia dell'amico pittore Peruzzini⁷⁷. È noto che il 2 marzo 1691 Ranuccio concesse a Sebastiano una 'patente di familiarità'⁷⁸ in vista dell'imminente viaggio che lo avrebbe portato a Roma per alcuni anni. Come osserva giustamente Annalisa Scarpa, l'incidente potrebbe aver spinto il duca a inviare il suo pittore in missione artistica nella Città Eterna, propiziando «una saggia 'pausa di riflessione' tra tante polemiche»⁷⁹. La studiosa però disattende la sua stessa intuizione, collocando la vicenda là dove la poneva Sagrestani, e cioè dopo la commissione farnesiana delle tele piacentine, nel 1688 circa⁸⁰ (ma sappiamo quanto imprecise siano, in genere, le indicazioni cronologiche degli antichi biografii)⁸¹.

Secondo la mia ipotesi di ricostruzione, 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 2 marzo 1691 (quando otteneva la 'patente di familiarità') e il 12

⁷⁵ Cfr. *ibid.* La notizia fornita da Ferrari è ripresa da Donati (*Descrizione*, cit., p. 60).

⁷⁶ È noto d'altronde che gran parte dei documenti dell'Archivio Farnese sono andati distrutti.

⁷⁷ Si rilegga p. 23.

⁷⁸ 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, nota 210.

⁷⁹ Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 21.

⁸⁰ Cfr. Sagrestani, *Vita di Bastiano Ricci*, cit., pp. 201-202; Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 62.

⁸¹ Oltretutto le coordinate cronologiche fornite dal Sagrestani sono rade, quindi fatalmente ellittiche.

aprile seguente (data in cui l'artista è registrato negli 'stati delle anime' della parrocchia romana di Santa Caterina della Rota)⁸², Sebastiano si trasferiva a Roma, sotto la protezione farnesiana, pronto a 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 che cosa avrebbe potuto scrivere il pittore fiorentino nel sapere il trentaduenne collega a Roma, comodamente allocato «nella loggia grande superiore» di palazzo Farnese⁸³, con una pensione ducale di venticinque corone mensili⁸⁴. Una condizione privilegiata di cui dà conto Pascoli: «fu mandato dal medesimo [Ranuccio] in Roma a terminare i suoi studj, e mantenuto sempre di tutto finché vi stette, nel palazzo Farnese»⁸⁵.

La protezione farnesiana, oltre a fruttare a Ricci quel generoso vitalizio, gli consentì di allargare la sua rete di conoscenze e di committenze, complice senza dubbio il suo carattere aperto e affabile. A Roma il nostro informatore di riferimento è l'allora direttore dell'Accademia di Francia Matthieu de La Teulière⁸⁶, la cui corrispondenza con il marchese di Villacerf Elouard Colbert, 'surintendant des bâtiments', svela preziose indiscrezioni sui movimenti del pittore in quel giro d'anni (1692-1694)⁸⁷.

È noto che nell'aprile del 1693, tramite La Teulière, l'Accademia aveva incaricato Ricci di completare per conto di Luigi XIV una copia su tela dell'*Incoronazione di Carlo Magno*, il celebre affresco attribuito a Raffaello nella stanza vaticana dedicata all'Incendio di Borgo. L'illustre istituzione era solita rivolgersi, per le proprie commissioni, a giovani borsisti selezionati a Parigi e poi inviati a Roma per conseguire la

⁸² Cfr. Roma, Archivio parrocchiale di Santa Caterina della Rota, *Stati d'Anime*, a. 1691, cc. 35r e 51v, Roma, 25 aprile 1691, in Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 62.

⁸³ Daniels (a cura di), *L'opera completa di Sebastiano Ricci*, cit., p. 83. In seguito Ricci condivise l'alloggio a palazzo Farnese con un vecchio amico di Pavia, Pietro Antonio Barbieri (cfr. *ivi*, p. 5).

⁸⁴ «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 de Montaignon [a cura di], *Correspondance des directeurs*, cit., vol. I [1887], p. 383, lettera 397).

⁸⁵ *Vita di Bastiano Ricci*, cit., p. 812.

⁸⁶ La Teulière fu direttore dell'Accademia dal 1684 al 1699.

⁸⁷ Cfr. de Montaignon (a cura di), *Correspondance des directeurs*, cit. Per uno studio approfondito sul carteggio tra Sebastiano Ricci e l'Accademia rinvio soprattutto a Rosenberg, *Sebastiano Ricci et la France*, cit.; cfr. inoltre Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., pp. 22-23.

loro formazione, a diretto contatto con i capolavori dell'antichità e del Rinascimento⁸⁸. Charles Desforest, uno di questi artisti in erba, era stato scelto per l'esecuzione della copia raffaellesca voluta da sua maestà⁸⁹. Nell'ottobre del 1692, dopo sei mesi di lavoro, il giovane era venuto a mancare, lasciando la tela incompiuta⁹⁰. Le immediate ricerche di un sostituto avevano portato al nome di Sebastiano Ricci⁹¹.

La consegna dell'incarico al nuovo designato non fu automatica: lettera dopo lettera La Teulière teneva informato Colbert sulle fasi di quel delicato *affaire*. Una volta che il pittore ebbe accettato l'offerta e si fu messo all'opera, lo stesso direttore provvide a istruire il suo aristocratico corrispondente sullo stato di avanzamento dei lavori⁹².

La copia dell'*Incoronazione* venne terminata, con soddisfazione delle parti, entro il 7 settembre 1694, data del saldo (quattrocento scudi in totale)⁹³. Più volte però La Teulière si era lamentato delle continue interruzioni dell'opera, dovute agli impegni

⁸⁸ Cfr. Rosenberg, *Sebastiano Ricci et la France*, cit., p. 122.

⁸⁹ Cfr. la lettera di Matthieu de La Teulière a Elouard Colbert, Roma, 12 febbraio 1692, in de Montaignon (a cura di), *Correspondance des directeurs*, cit., vol. I (1887), p. 255, lettera 331.

⁹⁰ Cfr. Rosenberg, *Sebastiano Ricci et la France*, cit., p. 122.

⁹¹ «Je n'ay pu trouver encore un Peintre qui m'acomode 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 chevalet, 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 de Montaignon [a cura di], *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 avendo visionato 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 Vatican, parceque le Peintre est habile et de génie François» (lettera a Elouard Colbert, Roma, 10 marzo 1693, ivi, vol. I [1887], p. 366, lettera 390).

⁹² In una lettera del 31 marzo 1693 La Teulière scrive: «Je conduis hier au Vatican le S^r Bastian, Peintre Vénitien, que j'ay arrêté pour achever la coppie du Couronnement de Charlemagne, comme j'ay eu l'honneur de vous écrire, Monsieur. Il m'a promis de la faire avec beaucoup de soing et de diligence, et je croy qu'il me tiendra parole, s'il achève comme il a commencé, estant persuadé, comme il est, que cet ouvrage luy servira pour se perfectionner dans la correction du dessein, qui est ordinairement la plus foible partie des Peintres de ce pays» (lettera a Elouard Colbert, ivi, vol. I [1887], p. 358, lettera 386). 'Ho condotto ieri in Vaticano il signor Bastian, pittore veneziano, che ho assunto per ultimare la copia dell'Incoronazione di Carlo Magno, come ho avuto l'onore di scrivervi, signore. Mi ha promesso che la farà con molta cura e diligenza, e credo che sarà di parola, se finisce come ha iniziato, persuaso com'è che questa opera gli servirà per perfezionarsi nella correttezza del disegno, che è comunemente il punto debole dei pittori di questo paese' (traduzione mia).

⁹³ L'importo del pagamento viene comunicato da La Teulière al suo corrispondente nella citata lettera del 10 marzo 1693, ivi, vol. I (1887), p. 366, lettera 390.

paralleli di cui Ricci era oberato⁹⁴. Tra le righe d'inchiostro scambiate tra i due nobiluomini affiorano informazioni cruciali sulla frenetica attività del pittore a quest'altezza cronologica, a Roma e altrove⁹⁵. Si apprende, da una lettera del 10 marzo 1693, che a quella data il pittore stava ultimando un quadro (perduto) per la basilica lateranense per conto di papa Innocenzo XII: non altri che quell'Antonio Pignatelli, già legato pontificio a Bologna, che lo aveva unito in matrimonio alla Venanzio⁹⁶.

Tramite una lettera precedente, datata 9 dicembre 1692, si viene a sapere che all'epoca Ricci stava eseguendo un affresco con l'*Allegoria della battaglia di Lepanto* nel palazzo della famiglia Colonna in piazza dei Santi Apostoli⁹⁷.

Si sa che i Colonna erano attivi committenti di spettacolo nella Roma papalina barocca⁹⁸. Essi facevano parte di una fronda nobiliare protettrice delle arti che militava 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

⁹⁴ Delle continue interruzioni del lavoro La Teulière si lamenta, in particolare, nella lettera del 15 giugno 1694, ivi, II. 1694-1699 (1888), p. 42, lettera 506. Cfr. la nota seguente.

⁹⁵ Si segnalano perfino sue incursioni in territorio lombardo; si rileggano p. 10 e nota 16. Nella citata lettera del 15 giugno (vedi la nota precedente) La Teulière scriveva che «le Peintre est obligé lui-même d'aller faire un voyage en Lombardie pour y finir une voûte d'esglise qu'il a commencé de peindre, estant pressé de son argent» (*ibid.*). In questo periodo Ricci fu attivo presso la chiesa di San Bernardino alle Ossa di Milano e probabilmente lavorò per la chiesa del Carmine di Pavia; cfr. Daniels (a cura di), *L'opera completa di Sebastiano Ricci*, cit., p. 5.

⁹⁶ Lettera di Matthieu de La Teulière a Elouard Colbert, Roma, alla data, in de Montaigon (a cura di), *Correspondance des directeurs*, cit., vol. I (1887), p. 366, lettera 390. Pignatelli salì al soglio pontificio il 12 luglio 1691. Sulle circostanze del primo matrimonio di Sebastiano Ricci cfr. qui le pp. 21-23.

⁹⁷ Lettera di Matthieu de La Teulière a Elouard Colbert, Roma, alla data, ivi, vol. I (1887), p. 341, lettera 375 (e si rilegga qui la nota 91). L'allora conestabile era Filippo Colonna, figlio di Lorenzo Onofrio. Ricci lavorò per i Colonna dal 1682 al 1685 e fu saldato nel 1696 (cfr. C. Strunck, *The Marvel Not Only of Rome, But of All Italy: The Galleria Colonna, Its Designs History and Pictorial Programme 1661-1700*, in D.R. Marshall [a cura di], *Art, Site and Spectacle: Studies in Early Modern Visual Culture*, «Melbourne Art Journal», 9-10, 2007, pp. 80 e 92).

⁹⁸ Sui rapporti dei Colonna con il mondo dello spettacolo romano cfr. almeno E. Tamburini, *Da alcuni inventari di casa Colonna: i teatri*, in *Il teatro a Roma nel Settecento*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 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 S. Rotondi, Bulzoni, Roma 1997. Fin dal primo Cinquecento l'aristocratica famiglia Colonna fu impegnata in campo teatrale (cfr. Id., *Da alcuni inventari*, cit., 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 di notizie per gli spettacoli romani del Seicento» (ivi, p. 617).

tormentata vicenda del Tordinona)⁹⁹ 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 loro palazzi¹⁰⁰. Fu grazie all'iniziativa dei cardinali Benedetto Pamphili¹⁰¹ e Pietro Ottoboni, delle famiglie Orsini, Ruspoli, Rospigliosi, Chigi, Borghese, della regina Cristina di Svezia, delle corti diplomatiche e dei cenacoli alto-borghesi (oltreché dei colleghi e degli oratori delle varie chiese cittadine), che lo spettacolo a Roma conobbe una fiorente stagione in età barocca. Una rete tentacolare e vivacissima intrecciata di personalità illuminate e artisti geniali, di scambi e rivalità, di sperimentazione e officine di pensiero. Non sarà forse inopportuno ricordare che negli stessi anni a Roma nasceva l'influente accademia dell'Arcadia (1690).

È in questo circuito di grande fermento culturale, socialmente distinto, che si affacciava il giovane Ricci. Grazie alla raccomandazione farnesiana il pittore otteneva le chiavi del bel mondo romano di cui i Colonna erano illustri esponenti. Questi ultimi avevano un teatro privato nel proprio palazzo domestico ai Santi Apostoli, attivo da quasi tre decenni¹⁰². Tale teatro, voluto dal conestabile Lorenzo Onofrio Colonna¹⁰³, era diventato permanente almeno dal 1682 su progetto dell'architetto Carlo

⁹⁹ 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. 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.

¹⁰⁰ Cfr. L. Lindgren, *Il dramma musicale a Roma durante la carriera di Alessandro Scarlatti (1660-1725)*, in B. Cagli (a cura di), *Le Muse galanti. La musica a Roma nel Settecento*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1985, p. 36; Id., *Rome. 3. The Baroque. II. Secular vocal music. (b) 1670-1730*, in Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. 21, pp. 626-629, anche on-line. I promotori di spettacolo innalzarono teatri anche fuori città; si pensi a Ariccia, dove gli Accademici Sfaccendati promossero l'opera tra il 1672 e il 1673 (cfr. *ivi*, p. 626).

¹⁰¹ Benedetto Pamphili iniziò a produrre su propria iniziativa opere in musica fin dal 1677. La costruzione di un teatro domestico nel suo palazzo, a opera dell'architetto Carlo Fontana, risale al 1684; cfr. Tamburini, *Da alcuni inventari*, cit., p. 641.

¹⁰² Cfr. *ivi*, pp. 630-632. Il teatro vero e proprio in struttura permanente fu inaugurato il 3 gennaio 1682 (cfr. Tamburini, *Due teatri per il principe*, cit., p. 11). Quello del palazzo dei Santi 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. L'attività dei Colonna presso quel teatro ebbe fine nel 1669, quando la famiglia lo affittò a Cristina di Svezia (cfr. Id., *Da alcuni inventari*, cit., pp. 625-631).

¹⁰³ Su Lorenzo Onofrio Colonna cfr. in particolare G. Benzoni, *Colonna, Lorenzo Onofrio*, in *DBI*, vol. 27 (1982), pp. 352-361, anche on-line; Tamburini, *Due teatri per il principe*, cit., *passim*. 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.

Fontana¹⁰⁴. Su quel palcoscenico furono date soprattutto opere in musica, di provenienza veneziana o viennese, e spettacoli eroici di tradizione spagnola. Negli anni Ottanta ispiratore della macchina produttiva dei Colonna era stato il nuovo ambasciatore di Spagna Luigi Francesco de la Cerda, dal 1691 duca di Medina Celi¹⁰⁵. Lorenzo Onofrio si era legato all'ambasciatore dopo il matrimonio del primogenito Filippo con la sorella di lui, Lorenza de la Cerda di Aragona. Dopo la morte del constabile nel 1689, il figlio Filippo Alessandro aveva proseguito la politica teatrale del padre, basata sempre più sul sodalizio con il de la Cerda¹⁰⁶.

Fu il nuovo principe di Paliano a incaricare Ricci di almeno due progetti pittorici prima del dicembre 1682, come si apprende dalla citata lettera di La Teulière. Si può pensare che nello stimolante *milieu* di casa Colonna il bellunese avesse avuto più di un'occasione per mettere a frutto il bagaglio emiliano di esperienze teatrali e musicali, occupandosi non solo di pittura. Sappiamo che nella cerchia del principe gravitava Silvio Stampiglia¹⁰⁷. Il pittore e il librettista furono amici, come si apprende da testimonianze posteriori¹⁰⁸. È molto probabile che proprio frequentando l'elegante dimora ai Santi Apostoli i due ebbero la possibilità di conoscersi.

L'inserimento di Ricci nel tessuto di questa élite raffinata, amante della cultura e della musica, dovè spalancargli le porte di un altro prestigioso palazzo, quello della Cancelleria, residenza d'ufficio del cardinale e vice cancelliere di Santa Romana Chiesa Pietro Ottoboni¹⁰⁹. Era quest'ultimo il più attivo promotore delle arti che la Roma

¹⁰⁴ Cfr. *ivi*, pp. 617 e 641. Come noto Carlo Fontana fu anche l'architetto del Tordinona.

¹⁰⁵ Cfr. G. Staffieri, *Introduzione a Id., Colligate Fragmenta. La vita musicale romana negli 'Avvisi Marescotti' (1683-1707)*, LIM, Lucca 1990, p. 24 e nota 42; L. Lindgren, *I Trionfi di Camilla*, «Studi musicali», 6, 1977, p. 90.

¹⁰⁶ 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 Santi 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).

¹⁰⁷ Cfr. nota precedente.

¹⁰⁸ Rinvio oltre al par. *Il sonetto di Stampiglia*, cap. 3.

¹⁰⁹ Il veneziano Pietro Ottoboni (1667-1740) era figlio di Antonio, procuratore di San Marco. Sulla figura del cardinale Ottoboni cfr. F. Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca* (ed. orig. 1966), tr. it. di V. Borea, Sansoni, Firenze 1985², pp. 260-263; M. Viale Ferrero, *Antonio e Pietro Ottoboni e alcuni Melodrammi da loro ideati o promossi a Roma*, in Muraro (a cura di), *Venezia e il melodramma nel Settecento*, cit., pp. 271-294; F. Matitti, *Il cardinale Pietro Ottoboni mecenate delle arti. Cronache e documenti (1689-1740)*, «Storia dell'arte», 84, 1995, pp. 156-243. Vedi inoltre: S. La Via, *L'ambiente musicale ottoboniano. Il 'Mondo novo' e la 'Computisteria Ottoboni' a confronto*, in G. Rostirolla, *Il 'Mondo novo' musicale di Pier Leone Ghezzi*, Skira, Milano 2001, pp. 53-75. Il palazzo della Cancelleria apparteneva alla Camera Apostolica.

di quegli anni conobbe. Personalità eclettica ampiamente nota, 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, cantanti¹¹⁰: in oltre mezzo secolo, dall'ultimo decennio del Seicento al 1740 (anno della sua morte), il cardinale avvicinò la più variegata fauna artistica domiciliata in città o di passaggio nell'Urbe, immortalata con ironico puntiglio nei suoi taccuini dall'amico caricaturista Pier Leone Ghezzi¹¹¹.

Eletto ventiduenne al soglio cardinalizio nel novembre del 1689¹¹² per merito del prozio (il nuovo papa Alessandro VIII)¹¹³, Ottoboni si spese fin da subito per il teatro e per la musica. Il suo diretto impegno nel mondo dello spettacolo emerge dallo spoglio dei libretti e dalla consultazione delle cronache. Egli si distinse, in questi anni, come librettista e arrangiatore di composizioni per opere, oratori, drammi pastorali¹¹⁴. Nella cerchia degli artisti che il cardinale riuscì ad attrarre intorno a sé spicca-

¹¹⁰ 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. Viale Ferrero, *Antonio e Pietro Ottoboni*, cit., pp. 271-272).

¹¹¹ 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 settembre 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, a sua volta emulato da Zanetti (Fig. 1; e cfr. la nota 4 del cap. 1). 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).

¹¹² Pietro Ottoboni fu designato cardinale il 7 novembre, mentre il 14 dello stesso mese fu nominato vice cancelliere di Santa Romana Chiesa (e in quanto tale ottenne il diritto di dimorare nel palazzo della Cancelleria; cfr. Matitti, *Il cardinale Pietro Ottoboni*, cit., p. 157).

¹¹³ Il pontificato dell'omonimo prozio, Pietro Ottoboni senior, iniziato il 6 ottobre 1689, ebbe termine il 1° febbraio 1691.

¹¹⁴ 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* (musiche di Carlo Francesco Cesarini, Giovanni Lorenzo Lulier e Giovanni Bononcini, 1696), di genere pastorale. Ottoboni commissionò inoltre l'allestimento romano de *La clemenza di Salomone* (poesia di Frigimelica Roberti, musica del Pollarolo senior), opera di tipo 'riformato' prodotta nella nativa Venezia.

no i nomi di Alessandro Scarlatti (con cui avviò un proficuo sodalizio) e di Arcangelo Corelli, musicista tenuto a servizio permanente a partire dal 1690¹¹⁵.

In quello stesso anno 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, «riparato e ristrutturato nel corso di quell'anno [...] e negli anni successivi»¹¹⁶, chiamato «teatro Novo de Burattini»¹¹⁷. Qui Ottoboni fece replicare la sua *Statira*, già data al Tordinona¹¹⁸, e allestì il dramma sacro *Il martirio di S. Eustachio*, da lui stesso scritto su musica di Flavio Carlo Lanciani. Ben presto però il cardinale fu costretto a smantellare quel teatro, su direttiva del nuovo papa Innocenzo XII (eletto il 12 luglio 1691), secondo il quale «i Teatri non sono da ecclesiastici»¹¹⁹. Non per questo il prelado si diede per vinto, ma continuò a scrivere libretti d'opera per le sale pubbliche romane. Inoltre «altri teatri vennero temporaneamente allestiti in particolari occasioni in altri luoghi della Cancelleria». Si sa, ad esempio, di spazi predisposti per l'esecuzione di oratori in un'altra stanza del palazzo e perfino nel giardino¹²⁰.

¹¹⁵ Fino alla morte dello stesso Corelli, avvenuta nel 1713. Ecco quanto si legge nel testamento del musicista: «Al Sig[no]r Cardinale Ottoboni Padrone lasio un quadro a sua elettione, e lo prego a farmi sepelire dove a lui più piacerà» (cit. in M. Rinaldi, *Arcangelo Corelli*, Curci, Milano 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).

¹¹⁶ M.L. Volpicelli, *Il Teatro del cardinale Ottoboni al Palazzo della Cancelleria*, in *Il teatro a Roma nel Settecento*, cit., vol. II, p. 682.

¹¹⁷ BAV, *Computisteria Ottoboni*, 30, 'Giustificazioni del libro maestro A. computista Gabelotti', c. nn., Roma, 11 aprile [1694], 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, n. 165). 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 con un gran concorso [...]» (BAV, *Codici Ottoboniani Latini*, 3359, in Volpicelli, *Il Teatro del cardinale Ottoboni*, cit., p. 706). Da quella data le notizie su questo tipo di spettacoli si riproposero regolarmente (cfr. ivi, 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). Sul teatro Novo cfr. anche S. Tcharos, *Opera's Orbit. Musical Drama and the Influence of Opera in Arcadian Rome*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, pp. 69 e 244, nota 74.

¹¹⁸ *La Statira*, Gio. Francesco Buagni, Roma 1690, 68 pp. (cfr. Sartori, *I libretti italiani*, cit., vol. V [1992], p. 275, n. 22595).

¹¹⁹ 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, p. 275).

¹²⁰ 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, BAV, *Codici Ot-*

Francis Haskell afferma che Ricci lavorò per Ottoboni, anche se lo studioso non dice di più¹²¹. È indicativo tuttavia che lo stesso pittore avesse eseguito una *Europa* per il suo protetto, il favorito Corelli¹²², quest'ultimo pure appassionato d'arte. I rapporti tra Ricci e il cardinale non sono stati sufficientemente indagati, quando non risultano del tutto trascurati. Eppure essi dovettero essere ben saldi, se proprio al conterraneo prelado Sebastiano dedicava il libretto della seconda delle due opere in musica prodotte per la stagione 1694 al teatro Pace.

Si deve a Amalia Barigozzi Brini (1969) il merito di aver attirato per prima l'attenzione della critica su due documenti che attestano la partecipazione del pittore bellunese alla vita teatrale romana a questa altezza cronologica¹²³: una coppia di libretti – gli unici riportanti il nome di Ricci nel corso della sua discontinua carriera teatrale – entrambi destinati al carnevale¹²⁴ di un piccolo teatro della città. Una traccia isolata, apparentemente senza riferimenti, ma riconducibile al contesto che si è tentato faticosamente di ricostruire (fatta salva la necessità di ulteriori indagini, che ci riserviamo per il futuro).

Stiamo ai fatti. Nel 1694 al teatro Pace di Roma furono dati due spettacoli d'opera: *Il Roderico*, su libretto anonimo, messo in musica da Francesco Gasparini¹²⁵; e *L'Orfeo*, con poesia di Aurelio Aureli e musica di Bernardo Sabadini¹²⁶. I libretti, entrambi stampati presso l'editore Giovanni Francesco Buagni, hanno ciascuno un

toboniani Latini, 3356, c. 26r, Roma, 9 dicembre 1690 (cit. in Volpicelli, *Il Teatro del cardinale Ottoboni*, cit., p. 683).

¹²¹ Cfr. *Mecenati e pittori*, cit., p. 262. 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, restauro di chiese, apparati effimeri, ecc.) li troviamo menzionati» (Matitti, *Il cardinale Pietro Ottoboni*, cit., p. 157).

¹²² L'inventario dei dipinti di Arcangelo Corelli è pubblicato in A. Cametti, *Arcangelo Corelli: i suoi quadri e i suoi violini*, «Roma», 5, 1927, pp. 412-423.

¹²³ Cfr. Barigozzi Brini, *Una partecipazione di Sebastiano Ricci*, cit.

¹²⁴ A Roma il carnevale era l'unica stagione in cui potevano essere dati spettacoli pubblici.

¹²⁵ *Il Roderico*, Gio. Francesco Buagni, Roma 1694, 60 pp. (consultato nella copia conservata in BNCR, 35 9.K.23.4); cfr. Sartori, *I libretti italiani*, cit., vol. V (1992), p. 62, n. 20080; S. Franchi, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, 1280 testi drammatici ricercati e trascritti in schede con la collaborazione di O. Sartori, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1988, p. 671; Id., *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 O. Sartori, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1994, p. 425, n. 97.

¹²⁶ *L'Orfeo*, Gio. Francesco Buagni, Roma 1694, 70 pp. (consultato nella copia conservata in BNCR, 34 1.F.37.4; cfr. Sartori, *I libretti italiani*, cit., vol. IV [1991], pp. 321-322, n. 17409; Franchi, *Drammaturgia romana*, cit., pp. 674-675; Id., *Le impressioni sceniche*, cit., p. 425, n. 99).

proprio dedicatario, secondo la consuetudine dell'epoca. Al cardinale Ottoboni, come anticipato, è dedicato l'*Orfeo*; a Flaminia Pamphili Pallavicini, principessa di Civitella, *Il Roderico*. E qui si fanno più fitti i collegamenti con l'aristocrazia capitolina. È noto che la nobildonna Flaminia aveva sposato in seconde nozze il principe Niccolò Francesco Pallavicini. Quest'ultimo era un accanito collezionista d'arte. Non è improbabile che Ricci avesse beneficiato di commissioni pittoriche dallo stesso principe di Civitella: la dedica del libretto, dai topici toni adulatori, potrebbe essere letta come un tributo di riconoscenza verso il mecenate.

L'incipit del brano prefatorio contenuto nel libretto del *Roderico*, prima opera della stagione al Pace, è rivelatorio quanto enigmatico (Doc. 2):

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 seguiva da lungi per osservar i passi del nostro cammino.

Segue la firma: «Bastiano Ricci, e Compagni»¹²⁷. La stessa sottoscrizione compare in calce alla dedica del secondo libretto, l'*Orfeo*, nella cui 'Protesta' si legge (Doc. 3):

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 operazione¹²⁸.

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 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.

¹²⁷ *Il Roderico*, cit., pp. 3-4.

¹²⁸ *L'Orfeo*, cit., p. 6.

4. Lo «straniero» Giuseppe Calvi

Abbiamo già avuto modo di introdurre la figura di Giuseppe Calvi detto il Giuseppino¹²⁹. Era costui segretario di gabinetto di Ranuccio II Farnese. Nel 1687 lo stesso duca l'aveva nominato sovrintendente e impresario del nuovo teatro Ducale di Piacenza¹³⁰. Verosimilmente analogo ruolo esercitò per il Ducale di Parma¹³¹. Fu anche arrangiatore di libretti: tale risulta nell'*Olimpia placata*, opera messa in scena nel teatro parmense nel 1688¹³². La sua professione originaria era quella di cantante: co-

¹²⁹ Si riveda p. 47.

¹³⁰ Cfr. Cirillo e Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., pp. 157-160.

¹³¹ 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 italiani*, 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. ivi, vol. V [1992], p. 315, n. 23028,); *Il Vespesiano*, poesia di Aureli (da Cesare Corradi), musica di Sabadini, scene di 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).

¹³² Si rilegga la nota 36.

me musico, prima ancora che come segretario, figura a stipendio nei registri farnesiani, dal 1679 al 1692¹³³.

Si è accennato al fatto che Calvi ebbe una relazione con la futura moglie di Sebastiano Ricci, Maddalena Vandermer. Se Temanza sostiene che quest'ultima fosse «donna di piacere» di Ranuccio¹³⁴, è stato da tempo dimostrato che amante della donna non fu il duca ma il suo futuro segretario, come raccontato dal viaggiatore Casimir Freschot¹³⁵.

Stando al resoconto del cronachista francese la storia tra la «fille de Joye» «Madelon» e il musico filibustiere «Gioseppino»¹³⁶ sarebbe iniziata a Venezia, dove questi era di scena in un teatro d'opera imprecisato¹³⁷. Freschot racconta che, durante una sera di recita, Maddalena e una coinquilina di palco, una certa «courtisane» di nome «Luciette», entrambe folgorate dalla «vivacità» del cantante, si erano precipitate a fargli visita dopo l'esibizione, contendendosi avidamente con la promessa di ricchi regali. Calvi aveva fatto il prezioso, non dandola vinta a nessuna delle due, ma raccogliendo a piene mani i lauti omaggi che le donne gli avevano dispensato regolarmente fino all'ultimo giorno di carnevale. Al termine del ciclo delle recite, siccome il cantante non aveva ancora deciso a quale ammiratrice cedere, Maddalena si era giocata l'ultima carta promettendo di intestargli tutti i beni da lei posseduti. Il venale virtuoso non se lo era fatto ripetere due volte e l'aveva scelta¹³⁸.

¹³³ Cfr. R. Lasagni, *Dizionario biografico dei parmigiani*, PPS, Parma 1999, vol. I, p. 804, s.v. 'Calvi Giuseppe Maria'.

¹³⁴ Temanza, *Zibaldon*, cit., p. 87.

¹³⁵ Cfr. *État ancien et moderne*, cit., *passim*; e 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. Per contro il racconto di quest'ultimo parrebbe in linea di massima attendibile. Non solo perché, come vedremo, la storia è in parte confortata da documenti d'archivio (si veda più avanti la nota 144); ma anche perché la vicenda trova conferma nelle memorie manoscritte di Pietro Antonio Barbieri (*Memorie di diversi pittori*, Bologna, Archiginnasio, c. 1710, cit. *ivi*, p. 47, nota 75).

¹³⁶ Freschot, *État ancien et moderne*, cit., pp. 492-493. Freschot sostiene che il Calvi fosse figlio di un povero sarto pavese; cfr. *ivi*, p. 501.

¹³⁷ Il cronachista francese 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. 157). Freschot inoltre si limita ad annotare 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 *Lisimaco riamato da Alessandro* (in cui Giuseppe Calvi fece da primo uomo nel ruolo eponimo di Lisimaco; cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., pp. 153-154). 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).

¹³⁸ Cfr. Freschot, *État ancien et moderne*, cit., pp. 492-496.

Secondo lo stesso cronista, dopo qualche giorno i novelli amanti sarebbero partiti da Venezia lasciandosi alle spalle il chiacchiericcio che la loro vicenda aveva suscitato. A Milano, dove si erano trasferiti, 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 avevano finito per stabilirsi. Ranuccio II aveva infatti acconsentito a prendere con sé a palazzo musico e amante, stipendiando Calvi come cantante (1679)¹³⁹. Da quel momento per il Giuseppino era iniziata una folgorante carriera di cortigiano, culminata con gli incarichi di dirigente teatrale (1687)¹⁴⁰ e la nomina a maggiordomo (1693)¹⁴¹. Ma l'idillio ben presto si era incrinato: lo stato della sua «alliance extravagante»¹⁴² con Maddalena era diventato sempre più insostenibile, dato che i due non erano sposati¹⁴³. Così, dopo alcuni anni di quella scandalosa convivenza, alla donna era stato consigliato di chiudersi in convento, dove aveva continuato a ricevere una pensione elargita dal duca. Si trattava, per la precisione, del monastero delle Convertite di Piacenza, dove – stando a un certificato vescovile della curia di quella città – la Vandermer avrebbe dimorato per uno o due anni, dal marzo 1694 al marzo 1695 o 1696¹⁴⁴.

Come mi informa il professor Giovanni Godi, dopo l'esperienza con Maddalena il Calvi si sposò ed ebbe una discendenza che dura fino ai giorni nostri. Il virtuoso non era dunque un castrato, come lascia invece credere Freschot nel suo racconto¹⁴⁵. Il malizioso cronista lo insinua senza scriverlo, definendo la sua figura «specieuse,

¹³⁹ Cfr. *ivi*, p. 496-499.

¹⁴⁰ Vedi quanto si è scritto all'inizio di questo par. e nota 131.

¹⁴¹ Cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 47, nota 75.

¹⁴² Freschot, *État ancien et moderne*, cit., p. 498.

¹⁴³ Cfr. Cirillo e Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., p. 157.

¹⁴⁴ 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 nota 23; il documento è *ivi* trascritto con l'indicazione archivistica della curia vescovile di Piacenza). 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 Moretti, la notizia contraddice la deposizione rilasciata dalla stessa Maddalena e dal 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» (Id., *Miscellanea riccesca*, cit., p. 75). Lo stesso studioso ipotizza che nella trascrizione del documento piacentino «tra 'martii' e 'proximi' sia caduto 'anni' e perciò si debba intendere marzo del 1695» (*ivi*, p. 76; su questi docc. vedi oltre le pp. 77-78). Sia come sia la documentazione è preziosa, in quanto contribuisce ad accreditare il resoconto di Freschot.

¹⁴⁵ La testimonianza del Freschot è raccolta da Roberto Lasagni, che nel suo citato *Dizionario* definisce Calvi «cantante soprano» (p. 804).

dont le défaut de virilité maintenoit l'embonpoint & la fraîcheur»¹⁴⁶. Sarebbe questa la ragione implicita alla base della 'stravagante relazione' tra i due innamorati, divenuta imbarazzante al punto da costringere la donna al chiostro (e che la futura moglie di Sebastiano non fosse rapita da una improvvisa vocazione mistica lo assicura la stessa fonte, precisando come in convento costei fosse veduta «aussi gaye») ¹⁴⁷.

Fin qui i pettegolezzi. In realtà Calvi ebbe un ruolo cruciale nella nostra storia. Forse proprio tramite Maddalena costui divenne amico fraterno di Sebastiano Ricci. Fra i due corse un'amicizia profonda. Lo apprendiamo dalle *Memorie* del pavese Pietro Antonio Barbieri, che con Sebastiano aveva condiviso per qualche tempo gli appartamenti farnesiani a Roma¹⁴⁸. Barbieri 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*¹⁴⁹. Da qui potrebbe essersi cementato il sentimento tra i due, vergato dalla profonda riconoscenza del pittore verso colui cui doveva la vita.

Non a caso la critica identifica proprio nell'amico Calvi lo «Spirito straniero» evocato nella dedica riccesca al *Roderico*¹⁵⁰. Secondo questa chiave di lettura, 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, dati gli inequivocabili collegamenti tra le scelte produttive della stagione operistica romana griffata Ricci e la macchina organizzativa dei teatri farnesiani che Calvi dirigeva.

Basti pensare che *L'Orfeo* di Aureli e Sabadini altro non era che una ripresa dell'*Amor spesso inganna* messo in scena al Ducale di Parma nel 1689¹⁵¹, con la solita

¹⁴⁶ Freschot, *État ancien et moderne*, cit., p. 498. 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, 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 dovuti al famigerato coltello del cerusico c'erano la tendenza alla pinguedine (l'«embonpoint», appunto), specie negli over quaranta, e la particolare levigatezza della pelle (la descritta «fraicheur»), che l'assenza di peluria e la carenza di ormoni maschili mantenevano intatta. Il ritratto letterario tratteggiato da Freschot risponde insomma al profilo del castrato standard. Sui castrati rimando a C. Ancillon, *Traité des eunuques* (ed. orig. 1707), a cura di M. Gardini, Sestante, Bergamo 2007, e allo studio di P. Barbier, *Gli evirati cantori* (ed. orig. 1989), tr. it di A. Buzzi, Rizzoli, Milano 1991.

¹⁴⁷ Freschot, *État ancien et moderne*, cit., p. 500. Oltretutto il periodo monasteriale della donna fu di breve durata; dopo due anni Maddalena sposò Sebastiano Ricci (rivedi la nota 144 e cfr. le pp. 77-78).

¹⁴⁸ Rivedi la nota 135.

¹⁴⁹ Si legge in Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 47, nota 75.

¹⁵⁰ Cfr. Cirillo e Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., p. 160.

¹⁵¹ *Amor spesso inganna*, Stamperia ducale, Parma 1689. Sul frontespizio del libretto è scritto che il dramma era destinato al Ducale di Piacenza, ma si tratta di un errore tipografico (iterato da buona parte

firma dell'influente musicista 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 nella stagione 1672-1673¹⁵². 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 modificato¹⁵³ in ordine alle scene approntate ex novo dall'ingegno di Ferdinando Bibiena.

Plausibilmente nel 1694 l'impresario Calvi aveva deciso 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»¹⁵⁴. 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 emiliane, 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 corrente¹⁵⁵, sarebbe 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 osservar i passi del nostro camino»¹⁵⁶, e che nell'*Orfeo* aveva finalmente provveduto di «fornire il Teatro delle Scene necessarie»¹⁵⁷.

5. Senza i «lumi maestri» dei Bibiena

Il teatro Pace era uno dei più antichi di Roma¹⁵⁸. Esso sorgeva nel cuore della città, nei pressi della chiesa di Santa Maria della Pace, affacciato su una via detta di Zac-

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).

¹⁵² *L'Orfeo*, Francesco Nicolini, Venezia 1673, 72 pp. (copia consultata: Mnb, *Racc. Dramm. Corniani Algarotti*, 997; cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., pp. 107-108).

¹⁵³ Cfr. *L'Orfeo* (1673), cit., p. 12, e *Amor spesso inganna*, cit., p. 12.

¹⁵⁴ *L'Orfeo* (1694), cit., p. 6.

¹⁵⁵ Cfr. Barigozzi Brini, *Una partecipazione di Sebastiano Ricci*, cit., p. 125. Su tale interpretazione torneremo più avanti (cfr. pp. 75-76).

¹⁵⁶ *Il Roderico*, cit., p. 3.

¹⁵⁷ *L'Orfeo* (1694), cit., p. 6.

¹⁵⁸ Sul teatro Pace cfr. M.F. Agresta, *Il teatro della Pace di Roma*, «Studi romani», 31, 2, 1983, pp. 151-160; F. Aggarbati et al., *L'architettura dei teatri di Roma, 1513/1981*, presentazione di V. De Feo, Kappa, Roma 1987, p. 11; M.G. Pastura Ruggiero, *Per una storia del teatro pubblico in Roma nel secolo XVIII. I protagonisti*, in *Il teatro a Roma nel Settecento*, cit., vol. I, pp. 453-486: *passim*; S. Franchi, *Drammaturgia*

calopo, Saccalopo o Mazzalopo¹⁵⁹ (oggi via della Pace). Il fondo sul quale il teatro era costruito apparteneva a Giovanni Domenico de Cupis¹⁶⁰ ed era in origine un locale di rimessa per carrozze¹⁶¹. Lo stesso de Cupis viene indicato dalla critica come il probabile costruttore¹⁶². 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. Tuttavia le prime notizie certe riguardo ad allestimenti teatrali risalgono al 30 dicembre 1690, quanto la sala fu inaugurata privatamente con recite di istrioni¹⁶³.

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 appunto il 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 tollerante del suo successore Innocenzo XII¹⁶⁴ garantirono all'attività teatrale romana una fioritura improvvisa almeno fino al 1696¹⁶⁵ 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 al modello 'di corte' (o meglio delle 'corti')¹⁶⁶ veicolato dai teatri e dai teatrini privati o semiprivati dislocati nella selva dei palazzi dell'Urbe. Come si è visto, già negli anni Ottanta del secolo i Colonna avevano sperimentato nella loro sala domestica una più 'moderna' formula di teatralità, «frutto della fusione tra sistema di corte e sistema impresariale»¹⁶⁷. 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

romana, II. 1701-1750, ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con O. Sartori, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1997, pp. LXVI-LXXVI.

¹⁵⁹ A questa strada romana aveva dato il nome una famiglia che vi abitava; cfr. Agresta, *Il teatro della Pace*, cit., p. 151.

¹⁶⁰ Cfr. Franchi, *Drammaturgia romana (II)*, cit., p. LXVIII.

¹⁶¹ Cfr. Pastura Ruggiero, *Per una storia del teatro pubblico in Roma*, cit., p. 472.

¹⁶² Cfr. Franchi, *Drammaturgia romana (II)*, cit., p. LXX.

¹⁶³ Cfr. *ivi*, p. LXVII.

¹⁶⁴ La 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).

¹⁶⁵ Cfr. *ivi*, pp. 26-27.

¹⁶⁶ Cfr. Franchi, *Drammaturgia romana (II)*, cit., pp. XXIV-XXV.

¹⁶⁷ Staffieri, *Introduzione*, cit., p. 26.

irripetibile al servizio del potere e lo spettacolo come prodotto vendibile e 'riproducibile'¹⁶⁸.

La contiguità tra vecchio e nuovo (e tra privato e pubblico) è perfettamente incarnata in Pietro Ottoboni. Mai come nel melomane cardinale si incontrano le mire autocelebrative proprie della già ricordata fronda nobiliare capitolina con le nuove finalità commerciali delle sale pubbliche¹⁶⁹. Aspirando a imporsi come erede 'morale' della defunta Cristina di Svezia, il giovane Ottoboni assumeva il patrocinio di quello che un tempo era stato il teatro della regina: il Tordinona¹⁷⁰.

Nel 1690 la sala riapriva sotto la *sua* protezione, inaugurata dalla *sua Statira* con la musica del *suo* compositore di fiducia Alessandro Scarlatti. Ma il Tordinona non era una appendice del teatro della Cancelleria¹⁷¹. *Il Colombo*, farsa scritta dallo stesso cardinale andata in scena il dicembre successivo, fu un clamoroso fiasco¹⁷².

Così nella stagione seguente Ottoboni prese altre direzioni¹⁷³. La nuova sede designata per i suoi progetti artistici fu il Capranica, mentre il Tordinona passò sotto gli auspici del 'rivale' Filippo Colonna e dell'ambasciatore di Spagna: artefici, questi ultimi, di una politica filo-veneziana (o, volendo, filo-bolognese) incardinata sulle produzioni della coppia Stampiglia-Bononcini¹⁷⁴. Al Capranica il cardinale fece rappresentare lavori del solito Scarlatti (valendosi della collaborazione del giovane Francesco Gasparini)¹⁷⁵ e opere altrui rivisitate dal musicista palermitano, non di-

¹⁶⁸ Cfr. *ibid.*; Franchi, *Drammaturgia romana (II)*, cit., pp. XXIV-XXVI. Sulla vita musicale romana di questi anni e sui rapporti con Venezia cfr. F. Della Seta, *Le nozze del Tebro coll'Adria. Musicisti e pubblico tra Roma e Venezia*, in G. Morelli (a cura di), *L'invenzione del gusto. Corelli e Vivaldi. Mutazioni culturali, a Roma e Venezia, nel periodo post-barocco*, Ricordi, Milano 1982, pp. 142-149.

¹⁶⁹ Cfr. Staffieri, *Introduzione*, cit., p. 28.

¹⁷⁰ Cfr. Viale Ferrero, *Antonio e Pietro Ottoboni*, cit., pp. 272-273.

¹⁷¹ 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).

¹⁷² *Il Colombo ovvero l'India scoperta*, Gio. Francesco Buagni, Roma 1690, 97 pp. (copia consultata: BNCR, 34.1.F.22). Cfr. Viale Ferrero, *Antonio e Pietro Ottoboni*, cit., p. 273 e nota 8.

¹⁷³ Nel carnevale 1691, in ossequio alla morte di Alessandro VIII, non fu data alcuna recita.

¹⁷⁴ Cfr. Staffieri, *Colligite fragmenta*, cit., p. 101, nota 68. Stampiglia e Bononcini lavorarono insieme a Roma dal 1692 al 1696, in particolare al Tordinona (cfr. Lindgren, *I trionfi di Camilla*, cit., p. 90).

¹⁷⁵ Cfr. Staffieri, *Introduzione*, cit., p. 28; L. Lindgren, *Le opere drammatiche 'romane' di Francesco Gasparini (1689-1699)*, tr. it di L. Bianconi, in F. Della Seta e F. Piperno (a cura di), *Francesco Gasparini (1661-1727)*. Atti del primo convegno internazionale (Camaione, 29 settembre-1° ottobre 1978), Olschki, Firenze 1981, p. 172. Si veda quanto si dirà in seguito alle pp. 74-75.

menticando di ritagliarsi un proprio spazio di gloria (*Il nemico di se stesso*, dato nel 1693, era di sua composizione)¹⁷⁶.

Quanto al Pace, si sa che lo stesso cardinale era in stretti rapporti con il marchese Francesco Maria Flavio Ornani già de Cupis, figlio ed erede di quel Giovanni Domenico accreditato come costruttore del piccolo teatro di famiglia. Il marchese Ornani, assiduo frequentatore della vita mondana dell'Urbe (era intimo dei Barberini), fu legato a Ottoboni al punto da diventarne di lì a poco il maestro di camera¹⁷⁷. Non è difficile immaginare l'intromissione del cardinale nei suoi affari quando nel 1694 il Pace decise di aprire i battenti al pubblico pagante con una stagione in pompa magna¹⁷⁸. L'anno, appunto, del *Roderico* e dell'*Orfeo*.

L'iniziativa del Pace targata Ricci si inquadra nel descritto clima di fermento teatrale¹⁷⁹. L'urgenza di conquistare sempre più spettatori aveva reso necessario il superamento degli steccati del vivaio cittadino. Una inedita circolazione di drammi, di opere, di musicisti, di cantanti provenienti da altri centri italiani aveva dato nuova linfa al circuito romano, rinsanguando le anguste e bigotte frontiere della capitale della cristianità. In tale contesto Sebastiano Ricci si rivelò l'uomo giusto. Fu certo lui l'anello di collegamento tra la dirigenza del Pace e la corte farnesiana di cui era al servizio. Il merito della trattativa tra le due parti non si conosce ma si può intuire. L'impresario e amico Calvi era alla ricerca di una nuova piazza e di un nuovo sbocco commerciale per la compagnia parmense di cui era impresario. A sua volta il teatro romano aveva bisogno di professionisti e di produzioni di alto livello per far fronte all'agguerrita concorrenza.

Il pittore conosceva certamente Ornani tramite l'Ottoboni. Quest'ultimo ebbe la sua buona parte nell'*affaire*: non sarà un caso che Ricci lo omaggiasse con la dedica della seconda opera in cartellone. Del resto che il cardinale fosse vicino all'*entourage* del Pace lo attesta un 'avviso' romano del 13 febbraio 1694:

¹⁷⁶ *Il nemico di se stesso*, Giuseppe Vannacci, Roma 1693, 60 pp. (cfr. Sartori, *I libretti italiani*, cit., vol. IV [1991], p. 220, n. 16398).

¹⁷⁷ Nel 1698; cfr. Franchi, *Drammaturgia romana (II)*, cit., p. LXXI.

¹⁷⁸ 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 nota 175).

¹⁷⁹ 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: dieci i melodrammi, nove gli oratori, circa quattordici le serenate, quattro i drammi con inserti musicali alternati (cfr. O. Mischiati, *Una statistica della musica a Roma nel 1694*, «Note d'archivio per la storia musicale», n.s., 1, 1983, pp. 209-227; Lindgren, *Il dramma musicale a Roma*, cit., p. 37).

Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento

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 componendo¹⁸⁰.

I cantanti parmensi menzionati dall'estensore del bollettino non potevano che essere quelli della compagnia del piccolo teatro romano. Come si legge in un precedente 'avviso' del 30 gennaio, l'opera del Pace era «recitata da musici del ser[enissi]mo di Parma»¹⁸¹. La notizia è confermata da un altro notiziario di sette giorni prima:

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 qualche insolenza fatta alle porte del Teatro della Pace, ove recita la compagnia di Parma, restano fermati [...] li figli del duca Cesarini¹⁸².

Il cast del *Roderico* e dell'*Orfeo* non è esplicito nei rispettivi libretti, ma se ne conoscono 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 dì 25 [...]. Alla Pace [fu dato] il *Roderico* ove recitano Ant. Bission del duca di Parma, Valentino, Bocca di Lepre et altri musicisti di minor nome¹⁸³.

¹⁸⁰ BNCR, *Vittorio Emanuele*, 'Avvisi Marescotti', 788, c. 489r-v, cit. in Staffieri, *Colligite fragmenta*, cit., p. 113, n. 152. L'oratorio citato dall'estensore dell'avviso potrebbe essere *La Giuditta*, composta da Ottoboni su musica di Scarlatti già nel 1693 e andata in scena il 21 marzo 1694. Su questo oratorio cfr. Tchauros, *Opera's Orbit*, cit., pp. 72-77.

¹⁸¹ BNCR, *Vittorio Emanuele*, 'Avvisi Marescotti', 788, c. 484v, ivi, p. 111, n. 150. È comunque 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*» (ivi, p. 113, nota 82). Si sa es. 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.

¹⁸² BNCR, *Vittorio Emanuele*, 'Avvisi Marescotti', 788, cc. 482v-483, ivi, p. 111, n. 149. Non si sa a quali 'insolenze' ci si riferisce, ma è comunque probabile che tali inconvenienti fossero riconducibili al clima di accennata concorrenza tra i teatri romani.

¹⁸³ A. 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*, Pasqualucci, Roma 1888 (rist. anast. Forni, Bologna 1969), p. 190; e cfr. Staffieri, *Introduzione*, cit., p. 44, tabella 3.

Tra i nomi citati dal cronista l'unico finora accertato è quello di Antonio Bissoni, musicista stipendiato da Ranuccio II, il quale aveva partecipato attivamente al ciclo di intrattenimenti musicali serviti alla corte di Parma per i festeggiamenti del 1690¹⁸⁴. Mentre permangono dubbi su 'Bocca di Lepre' (cantante così soprannominato evidentemente per la caratteristica del labbro leporino)¹⁸⁵, si può risalire con un certo margine di sicurezza all'identità del virtuoso 'Valentino': non altri che Valentino Urbani, soprano di futura fama, allora al principio della carriera¹⁸⁶. 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 II¹⁸⁷. Lo stesso castrato era comunemente chiamato 'Valentino', e come tale è indicato anche nelle caricature di Marco Ricci e Anton Maria Zanetti che lo ritrassero in anni successivi¹⁸⁸.

Anche se non conosciamo con esattezza la lista dei cantanti che si esibirono alla Pace nelle due opere firmate Ricci, si può presumere che vi fossero annoverati alcuni degli interpreti maschili¹⁸⁹ degli spettacoli piacentini e parmensi di quegli anni. La legione di ugone d'oro «del Serenissimo di Parma» fu certo una carta vincente per la stagione inaugurata dalla sala romana. Si legge in un avviso del 30 gennaio 1694:

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 musici del ser[enissi]mo di Parma [...]¹⁹⁰.

¹⁸⁴ Si riveda la nota 59. Antonio Bissoni fu inoltre attivo presso il teatro Ducale di Parma: lo si registra nel *Vespasiano* (1689) e nel *Massimino* (1692), entrambi di Aureli e Sabadini, con la precisazione: «del serenissimo di Parma» (Nello Vetro, *Il Teatro Ducale*, cit., pp. 68-69 e 71-72). Una carta decorata 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. ivi, p. 68).

¹⁸⁵ Un cantante così soprannominato non è registrato nel più volte citato catalogo dei libretti raccolti da Claudio Sartori. 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.

¹⁸⁶ Valentino Urbani è accertato sulle scene tra il 1690 e il 1722; cfr. W. Dean, *Valentini [Urbani, Valentino]*, in Macy (a cura di), *The Grove Book of Opera Singers*, cit., pp. 510-511.

¹⁸⁷ Lo stesso Valentino Urbani aveva inoltre partecipato all'*Idea di tutte le Perfezioni* e alla *Gloria d'Amore* (si rileggano le pp. 49-50).

¹⁸⁸ Si veda il confronto tra tre caricature riccesche e zanettiane del castrato riprodotte in Croft-Murray (a cura di), *An Album of Eighteenth Century*, cit., p. 37, scheda 7.

¹⁸⁹ Come noto in territorio pontificio era vietato alle donne di esibirsi in pubblico.

¹⁹⁰ BNCr, *Vittorio Emanuele*, 'Avvisi Marescotti', 788, c. 484v, Roma, 30 gennaio 1694 (in Staffieri, *Collegite fragmenta*, cit., p. 111, n. 150). L'estratto conferma un clima di aperta rivalità tra le tre sale pubbliche romane in quella stagione.

Dopo il debutto del 25 gennaio la prima opera del Pace riscuoteva già «il maggiore applauso», sbaragliando la concorrenza del Tordinona e del Capranica. Segno che l'operazione concertata da Ricci, Calvi, Ornani e Ottoboni aveva fatto centro¹⁹¹.

Come *L'Orfeo*, *Il Roderico* era una 'ripresa', anche se non di una produzione farnesiana. Il primo *Roderico* della storia era andato in scena a Brescia nel 1684 su poesia attribuita a Giovanni Battista Bottalino e musica di Carlo Francesco Pollarolo. Nella sua decennale fortuna il dramma aveva conosciuto molteplici versioni, tra le quali una livornese del 1686 su intonazione di Francesco Gasparini (al probabile debutto come operista)¹⁹². Fu quest'ultima variante a essere recuperata per lo spettacolo romano, su libretto revisionato e con musica dello stesso Gasparini.

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 potesse averlo avuto l'allora trentatreenne compositore camaiolese. È stato ipotizzato che nel 1692 Gasparini fosse maestro di cappella del Capranica al fianco di Scarlatti¹⁹³. In quello stesso anno tale teatro aveva messo in scena due rifacimenti, tra cui una nuova versione dell'*Olimpia vendicata* di Aureli, allestita a suo tempo nel veneziano Sant'Angelo con musica di Domenico Freschi (1681)¹⁹⁴ e ribattezzata con il titolo *Amor vince lo sdegno ovvero L'Olimpia placata*¹⁹⁵. Secondo la critica le musiche nuove dell'opera sarebbero state composte in buona parte proprio da Gasparini¹⁹⁶. L'attiva cooperazione di quest'ultimo presso il teatro allora diretto da Ottoboni spiegherebbe i consolidati rapporti tra compositore e cardinale, all'origine 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 Pam-

¹⁹¹ Del resto, in caso di insuccesso, difficilmente il cardinale Ottoboni si sarebbe rivolto alla stessa compagnia per allestire più tardi il suo ricordato oratorio (rivedi pp. 71-72 e nota 180).

¹⁹² Cfr. E. Surian, *L'esordio teatrale del giovane Gasparini: alcune considerazioni sull'apprendimento e tirocinio musicale nel Seicento*, in Della Seta e Piperno (a cura di), *Francesco Gasparini (1661-1727)*, cit., pp. 48 e 50; D. Libby e A. Lepore, *Francesco Gasparini*, in Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. 9, p. 557, anche on-line. L'altra opera che segnò l'esordio del Gasparini operista fu *Olimpia vendicata*, di scena quello stesso anno, sempre a Livorno (cfr. *ibid.*).

¹⁹³ Cfr. Lindgren, *Le opere drammatiche*, cit., p. 172.

¹⁹⁴ Cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 148. L'opera debuttò il 28 novembre 1681.

¹⁹⁵ *Amor vince lo sdegno ovvero L'Olimpia placata*, Giuseppe Vannacci, Roma 1692, 72 pp. (cfr. Sartori, *I libretti italiani*, cit., vol. I [1990], pp. 158-159, n. 1513).

¹⁹⁶ In collaborazione con lo stesso Scarlatti; cfr. Lindgren, *Le opere drammatiche*, cit., p. 172; R. Pagano, M. Boyd e E. Hanley, *(Pietro) Alessandro (Gaspare) Scarlatti*, in Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. 22, p. 384, anche on-line. Lo stesso Gasparini aveva composto le musiche di un'ulteriore versione dell'*Olimpia vendicata* andata in scena a Livorno sei anni prima, nel 1686 (cfr. Sartori, *I libretti italiani*, cit., vol. IV [1991], p. 275, n. 16929; Libby e Lepore, *Francesco Gasparini*, cit., p. 557).

phili per il quale Gasparini lavorò come violinista e compositore di arie e cantate fin dal 1689, anno della sua prima presenza accertata a Roma¹⁹⁷.

Questo intreccio confermerebbe, una volta di più, il ruolo centrale di Ottoboni nelle dinamiche dell'impresa del Pace. Del ruolo di probabile mediatore di Ricci in quel contesto si è detto; resta da accertare quale fu la sua funzione specifica nella produzione del teatro romano.

Si è accennato che, nella dedica al *Roderico*, il pittore sentì il bisogno di togliersi qualche sassolino dalla scarpa lanciando frecciate a chi avrebbe dovuto seguirlo nei lavori e di fatto lo abbandonò. Poiché nella 'Protesta' dell'*Orfeo* lo stesso Ricci aveva dichiarato che per quella seconda opera era giunto Francesco Bibiena a onorare il proprio impegno (creando in fretta e furia una messinscena di tutto punto), la critica ne ha desunto che il bellunese, a causa dell'inadempienza del Bibiena junior, avesse assunto per il *Roderico* la responsabilità dell'allestimento scenico. Lo stesso Ricci, nella citata dedica alla prima opera, aveva precisato che si era potuto «dar al Pubblico questa Scenica ricreazione» in virtù del «nostro pennello» e delle «nostre fatiche». Si tratta dell'unico caso documentato di attività scenografica nella carriera di Sebastiano Ricci¹⁹⁸.

Qualche dubbio però si potrebbe avanzare su chi fosse colui che «dovea cò lumi maestri del suo intendimento precorrerci per guida»¹⁹⁹. Sappiamo che le scenografie originali dell'*Amor spesso inganna* erano di Ferdinando Bibiena²⁰⁰. Non sarebbe più logico identificare in quest'ultimo l'autore dei bozzetti scenici del suo rifacimento romano (e dello stesso *Roderico*)? Dopotutto era Ferdinando lo scenografo ufficiale di Ranuccio²⁰¹. Non solo. Il Bibiena senior, si è visto, era amico di Ricci: il risentimento espresso dal pittore bellunese nella dedica potrebbe essere scaturito dalla ferita di una amicizia 'tradita'.

È noto che Ferdinando Bibiena adottò spesso come procedimento di lavoro quello di inviare progetti scenografici da far eseguire ai suoi collaboratori. Questa soluzione sarebbe diventata obbligatoria dopo il 1697, quando il nuovo duca di Parma Francesco Farnese gli proibì di «divertirsi a lavori estranei od in altri paesi» se

¹⁹⁷ Cfr. Lindgren, *Le opere drammatiche*, cit., p. 167; Libby e 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. *ibid.*).

¹⁹⁸ Cfr. Barigozzi Brini, *Una partecipazione di Sebastiano Ricci*, cit., p. 125. Per le citazioni dai libretti rivedi Docc. 2 e 3.

¹⁹⁹ *Il Roderico* (1694), cit., p. 3.

²⁰⁰ Cfr. Nello Vetro, *Il Teatro Ducale*, cit., p. 66.

²⁰¹ Cfr. Mambriani, *I Bibiena nei ducati farnesiani*, cit., p. 97.

non su concessione ducale²⁰². Da quel momento in poi 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. Ipotizzo che Ferdinando fosse stato designato caposquadra di un team di collaboratori di cui facevano parte Francesco e Sebastiano Ricci, secondo un'idea cooperativa che sarà tipica del *modus operandi* della dinastia bibienesca²⁰³. Costretto per impegni a saltare l'appuntamento con Roma, lo stesso Bibiena senior avrebbe lasciato inizialmente Ricci da solo per poi affiancargli in sua vece il fratello. Sarebbe dunque lui, Ferdinando, il responsabile del pasticcio diplomatico che gli attirò gli strali della prima dedica. Nessun risentimento invece per il 'salvatore' Francesco, cui spettano le espressioni di lode del secondo libretto, forse dettate anche dal sollievo per il lieto fine della vicenda.

Sia come sia Ricci si dimostrò all'altezza del suo compito. Insieme ai «compagni» (gli aiutanti scenografi) diede prova di carattere e maturità professionale portando a termine con successo l'allestimento del *Roderico*²⁰⁴. Solo in un secondo momento sarebbe giunto sul posto Francesco Bibiena a raddrizzare la barca («in grandissima angustia di tempo»), perdendo «nella strettezza del sito il merito di una perfetta operazione»²⁰⁵. Nel frattempo il pittore aveva già dato prova di aver appreso a meraviglia la lezione bibienesca. E di averla messa in pratica, con «applauso»²⁰⁶.

²⁰² Ivi, p. 98.

²⁰³ Cfr. *ibid.*

²⁰⁴ Il successo dell'opera è confermato dagli «Avvisi»; si rileggano in proposito p. 73 e nota 190.

²⁰⁵ *L'Orfeo* (1694), cit., p. 6.

²⁰⁶ BNCR, Vittorio Emanuele, 'Avvisi Marescotti', 788, c. 484v, cit. in Staffieri, *Colligite Fragmenta*, cit., p. 111.

Capitolo 3

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 pinguetudine 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 Dorotea¹. 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 Francesco avrebbe accordato l'11 marzo 1701 una nuova 'patente di familiarità', forse in previsione dell'imminente viaggio del pittore a Vienna².

Certo è che, scomparso Ranuccio, Ricci abbandonò l'appartamento farnesiano di Roma³. Il pittore si stabilì per un periodo a Milano, dovè 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 il bellunese dichiarava di aver risieduto a Milano ininterrottamente dal gennaio 1694 fino a quel giorno⁴. Deposizione smentita da un altro certificato

¹ Cfr. Busolini, *Farnese, Odoardo*, cit., p. 120; M. Romanello, *Francesco Farnese, duca di Parma e Piacenza*, in *DBI*, vol. 49 (1997), p. 743, anche on-line.

² Cfr. Cirillo e Godi, *Il trionfo del barocco a Parma*, cit., p. 157; Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 64.

³ Cfr. Pascoli, *Vita di Bastiano Ricci*, cit., p. 812. La conclusione del suo pensionato a Roma avvenne tra il gennaio e il febbraio del 1695; cfr. Cirillo, *Architettura dipinta*, cit., p. 78, scheda 9.

⁴ ASPV, *Curia patriarcale*, 'Sezione antica', 'Matrimoniorum forensium anni 1696', f. 123, c. 549v, cit. in Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 99. Il documento è accluso alla certificazione di stato libero presentata da Maddalena Vandermer l'11 settembre 1696 in funzione delle sue nozze con Sebastiano, celebrate il giorno seguente.

firmato dallo stesso pittore il 27 giugno 1697, in cui sia Ricci che la seconda moglie Maddalena Vandermer denunciavano di abitare a Venezia dal «mese di marzo del 1695»⁵. 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. È stato ragionevolmente ipotizzato che, nella prima deposizione rilasciata presso la Curia arcivescovile milanese, Ricci avesse taciuto dei suoi trasferimenti in altre città per evitare di mobilitare ulteriori uffici, con le nuove seccature che ne sarebbero derivate. Sarebbe fondata, per contro, la seconda dichiarazione del pittore, confortata da quella della novella sposa⁶.

Avevamo lasciato 'Madelon' in convento nel 1694 in seguito all'avventura finita male con il musico Calvi⁷. Sappiamo che il 12 settembre 1696 Sebastiano Ricci la prese in moglie⁸. Come e quando i due si fossero conosciuti non sappiamo, anche se le comuni frequentazioni di cui si è dato conto lasciano poco spazio alla fantasia. Fatto sta che, uscita di convento, Maddalena seguì Ricci a Venezia, dove i due 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 Venanzio⁹.

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(et)to Becherin] la seguì imediatam[en]te Sebastiano, e la prese per moglie»¹⁰. Il soprannome «Becherin» consente di identificare il personaggio con quel «Vincenzo Cecchi della Beccarina» raffigurato in una caricatura di Zanetti¹¹. Si tratta del bolognese Vincenzo Cecchi, pittore di scarsa fortuna, sposatosi a Piacenza nella primavera del 1691 con la

⁵ ASPV, *Curia patriarcale*, 'Sezione antica', 'Matrimoniorum forensium Repertorium Librorum', a. 1697, c. 367, alla data, cit. in Moretti, *Miscellanea riccesca*, 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 Mazara d'anni 29» (*ibid.*).

⁶ Cfr. *ivi*, pp. 74-76. 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 si rilegga, nel cap. 2, il par. *Senza i «lumi maestri» dei Bibiena*).

⁷ Si riveda il par. *Lo «straniero» Giuseppe Calvi* del cap. 2.

⁸ Cfr. Venezia, Archivio parrocchiale di San Giacomo dall'Orio, *Matrimoni*, reg. 7, c. 120r, alla data, cit. in Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 100 e nota 24. Maddalena era nata all'incirca nel 1663.

⁹ Cfr. *Id.*, *Miscellanea riccesca*, cit., p. 130, nota 25.

¹⁰ *Zibaldon*, cit., p. 87.

¹¹ Vfc, *Album Zanetti*, foglio 36, inv. 36590 (cfr. Bettagno [a cura di], *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, nota 20).

Beccheretta, nome d'arte della virtuosa Anna Maria Trombetti delli Torri¹². 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 farnesiana¹³. 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 nozze¹⁴. 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 restò moglie di Ricci fino ai suoi ultimi giorni di vita. Nonostante i documentati tradimenti del marito¹⁵ 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 idee eterodosse, di presunta matrice calvinista, che gli valsero la già ricordata denuncia del pittore Petricini nel 1730¹⁶. Lo stesso pittore non si distaccò che per brevi periodi dalla consorte.

¹² Cfr. *ibid.*; L. Collavo, *Sul manoscritto del ferrarese Grazio Braccioli dedicato alla pittura veneziana (1712-1728). Indagine conoscitiva per l'edizione di una fonte della storia dell'arte e della cultura italiana del sec. XVIII*, «Predella», 30, 2011, p. 13, <http://www.predella.it/archivio/index2ecc.pdf?view=article&catid=78%3Acuspide&id=213%3Asul-manoscritto-del-ferrarese-grazio-braccioli-dedicato-alla-pittura-veneziana-1712-1728-indagine-conoscitiva-per-ledizione-di-una-fonte-della-storia-dellarte-e-della-cultura-italiana-del-sec-xviii&format=pdf&option=com_content&Itemid=107> (03/14). Nel 1704 Vincenzo Cecchi fu incaricato dai Provveditori al Sal della supervisione e della catalogazione delle pitture presenti negli edifici pubblici della città (cfr. *ivi*, pp. 13-14). I rapporti tra il Cecchi e Sebastiano Ricci proseguirono nel tempo: in una lettera a Riva del 9 agosto 1720 il pittore bellunese fece da intermediario per un «disegno della Chiesa di San Giorgio Maggiore, fatto con ogni diligenza dal Sig[no]r Vincenzo Cecchi», destinato a Lord Burlington (BEUM, *Autografoteca Campori*, 'Ricci', c. nn.).

¹³ Si rileggano p. 49 e nota 52.

¹⁴ In effetti il matrimonio tra Sebastiano Ricci e Maddalena Vandermer fu celebrato nella stessa parrocchia in cui dimoravano i coniugi Cecchi, quella di San Giacomo dell'Orio. Rivedi poco più sopra la nota 8.

¹⁵ Come si è accennato, intorno al 1712 Sebastiano Ricci ebbe una figlia da una relazione extra-coniugale (cfr. Temanza, *Zibaldon*, cit., p. 87), Domenica Valeria (rimando a quanto scritto a p. 24 e nota 112; e vedi più avanti p. 212, nota 117). L'anno del concepimento di Domenica Valeria sarebbe deducibile da alcune carte dell'8 febbraio 1730, secondo cui la donna avrebbe avuto all'epoca diciotto anni (ASPV, *Curia patriarcale*, 'Sezione antica', 'Matrimoniorum forensium Repertorium Librorum', a. 1730, c. 103, Venezia, alla data, cit. in Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 116; cfr. inoltre Montecuccoli degli Erri, *Sebastiano Ricci e la sua famiglia*, cit., pp. 106-107).

¹⁶ La van der Meer, di origini olandesi, era nata a La Rochelle, notoria roccaforte del calvinismo; cfr. Marinelli, *Modelli diversi*, cit., p. 68. E si rivedano le pp. 18-19.

È attestato che, durante il suo soggiorno in Inghilterra (1711-1715), Maddalena seguì il marito, raggiungendolo pochi mesi dopo la sua partenza (1712).

Gli interessi economici furono di certo un buon collante per la coppia, specie all'inizio del rapporto. Che la donna fosse di famiglia benestante si ricava dal racconto dell'innamoramento di Calvi¹⁷. 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: una somma considerevole¹⁸. A ciò si aggiunga una informazione che forse potrà interessare qualche biografo riccesco: in data 24 maggio 1704 Sebastiano si fece prestare dalla consorte la «summa di ducati sei mille», attestando in scrittura privata di essere suo «real debitore» (Doc. 4). Si ignora la ragione che spinse il pittore a chiedere tale consistente «imprestito»¹⁹. Il documento, inedito, è contenuto in un atto notarile di anni successivi sul quale avremo modo di tornare²⁰ (Doc. 42).

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, impegnato nella decorazione del soffitto della sala degli Specchi nella reggia di Schönbrunn²¹. Risale al 1704 il suo primo contatto documentato con il Gran Principe Ferdinando. In una lettera da Pratolino del 30 agosto di 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' Macci²².

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

¹⁷ Si rinvia ancora, nel cap. 2, al par. *Lo «straniero» Giuseppe Calvi*.

¹⁸ 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 nota 27.

¹⁹ ASV, *Notarile. Atti*, b. 2053, cc. 123r-v [sub 24 maggio 1704], Venezia, 13 gennaio 1728 *m.v.* (protocolli del notaio Andrea Bonamin).

²⁰ Si veda il par. finale *Sebastiano «pensoroso» e il ritorno di Orsatto*.

²¹ Cfr. F. d'Arcais, *Sebastiano Ricci e Vienna*, in Pavanello (a cura di), *Sebastiano Ricci 1659-1734*, cit., pp. 249-259.

²² La lettera, conservata alla Marciana, è pubblicata in Fogolari, *Lettere pittoriche*, cit., p. 182, lettera 98. Per la verità in un'altra missiva del 21 marzo di quell'anno indirizzata allo stesso Cassana Ferdinando accennava all'esistenza di un ritratto tizianesco posseduto da Sebastiano Ricci (ivi, p. 154, lettera 96). Tuttavia i contatti tra i due personaggi sono certificati soltanto a partire dalla prima lettera menzionata.

che Ferdinando aveva intrapreso due viaggi a Venezia tra gli anni Ottanta e Novanta del Seicento²³. 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. 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 1687²⁴. Da un inventario di famiglia redatto nel 1698 si apprende dell'esistenza di diversi quadri riccheschi nella collezione Ranuzzi²⁵. È del tutto probabile che Ferdinando, durante il suo soggiorno a Bologna, avesse potuto ammirare nella galleria del conte le prime opere del giovane Sebastiano (a questa altezza cronologica il pittore era impegnato a Piacenza nel ciclo di affreschi per il palazzo di Cittadella)²⁶.

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», ci restano ben poche notizie²⁷. Le condizioni per l'incontro con il bellunese ci furono: 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 1704²⁸, 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 il Medici durante il primo viaggio lagunare di quest'ultimo²⁹. Negli

²³ Cfr. L. Muti e D. De Sarno Prignano, *Il diario di viaggio di Ferdinando de' Medici scritto da Vincenzo Ranuzzi*, in Id., *Alessandro Magnasco*, cit., pp. 121-134; L. Spinelli, *Il principe in fuga e la principessa straniera. Vita e teatro alla corte di Ferdinando de' Medici e di Violante di Baviera (1675-1731)*, Le Lettere, Firenze 2010, pp. 35-41 e 136-137; G. Giovani, *Tra mondanità e ufficialità. Ancora sulla prima visita a Venezia del Gran Principe Ferdinando de' Medici*, in C. Bacherini, G. Sciommeri e A. Ziino (a cura di), *Firenze e la musica: fonti, protagonisti, committenza. Scritti in ricordo di Maria Adelaide Bartoli Bacherini*, Istituto Italiano per la Storia della Musica, Roma 2014, pp. 313-340.

²⁴ Cfr. Moretti, *Miscellanea riccesca*, cit., p. 73.

²⁵ Cfr. Novelli, *Nuovi accertamenti*, cit., p. 348; Muti e De Sarno Prignano, *Alessandro Magnasco*, cit., pp. 133 e 134, nota 23.

²⁶ Si riveda qui p. 43.

²⁷ Spinelli, *Il principe in fuga*, cit., p. 136.

²⁸ Lettera di Ferdinando de' Medici a Niccolò Cassana, Pratolino, 30 agosto 1704, in Fogolari, *Lettere pittoriche*, cit., p. 182, lettera 98.

²⁹ «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

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 veneziano³⁰. Ne è testimonianza il fitto carteggio intercorso tra i due dal 1698 al 1709, pubblicato anni or sono da Gino Fogolari (1937)³¹.

Il ruolo di mediatore svolto da Cassana nella vicenda è suggerito dalla stessa lettera del 30 agosto 1704³², dove è il genovese a gestire i termini della citata commissione ricca, 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 [...]»³³.

Più piaggeria che stima, verrebbe da pensare, dettata dalla gratitudine per quell'amico che favorì la sua buona sorte. Si sa d'altra parte che fino ad allora né Ricci né Cassana avevano 'sfondato' a Venezia, data la difficoltà di affermarsi in un contesto dominato da una 'casta' di pittori. E che Ricci non navigasse in eccellenti acque a quell'altezza cronologica lo potrebbe dimostrare la richiesta di prestito di seimila ducati alla moglie, cui si è accennato poco più sopra³⁴. Ecco, dunque, in condizioni di indigenza, il provvidenziale salvagente di Ferdinando de' Medici, il più importante mecenate acquisito dal pittore dalla scomparsa di Ranuccio.

Come si è anticipato, non è certo se Sebastiano (al quale il Gran Principe aveva inviato una tela vuota per il dipinto)³⁵ si fosse recato a Firenze per eseguire la commissione o se si fosse limitato a spedire l'opera per posta³⁶. Nondimeno è lecito pensare a un suo effettivo trasferimento in Toscana. Non solo prestando fede al menzio-

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*; M. Chiarini (a cura di), *Artisti alla corte granducale*, catalogo della mostra (Firenze, maggio-luglio 1969), Centro Di, Firenze 1969, p. 63; Del Torre, *Sebastiano Ricci*, cit., *passim*.

³⁰ Cfr. *ivi*, p. 4.

³¹ Cfr. *Lettere pittoriche*, cit.

³² Lettera di Ferdinando de' Medici a Niccolò Cassana, Pratolino, alla data, *ivi*, p. 182, lettera 98.

³³ Lettera di Ferdinando de' Medici a Niccolò Cassana, Pratolino, 3 settembre 1707, *ivi*, p. 186, lettera 120.

³⁴ Cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 2053, c. 123r-v [sub 24 maggio 1704], Venezia, 13 gennaio 1728 m.v. (protocolli del notaio Andrea Bonamin).

³⁵ Cfr. la lettera di Ferdinando de' Medici a Niccolò Cassana, Pratolino, 30 agosto 1704, in Fogolari, *Lettere pittoriche*, cit., p. 182, lettera 98.

³⁶ Si rilegga la nota 26 del cap. 1.

nato racconto di Richa, secondo cui, lo si ricordi, Ricci aveva realizzato in loco la tela in meno di quattordici ore³⁷. In una lettera posteriore del bellunese a Ferdinando, datata 1° maggio 1706, il pittore annunciava il suo prossimo viaggio a Firenze in giugno per completare la già avviata decorazione di una stanza del canonico Marucelli³⁸. Fino a quel momento, per quel che si sa, Sebastiano non aveva avuto altre occasioni per ‘iniziare’ i lavori. Si potrebbe far risalire le circostanze di esecuzione della stanza proprio al 1704, contestualmente alla realizzazione della pala per la chiesa di San Francesco de’ Macci³⁹.

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. Di carattere opposto, taciturno e ombroso, Marco ebbe in comune con il parente i guai con la giustizia: come accennato egli avrebbe ucciso un gondoliere in una rissa sul principio del Settecento. Le fonti raccontano che fu proprio Sebastiano, solidale con il nipote scavezzacollo, a metterlo in salvo facendolo espatriare⁴⁰. Da quel momento le loro strade si sarebbero incrociate più volte, anche in ambito teatrale. È noto che Marco Ricci fu scenografo al teatro di Sant’Angelo nella stagione 1718-1719⁴¹, proprio quando Sebastiano era impresario.

³⁷ Cfr. Richa, *Notizie storiche*, cit., p. 148.

³⁸ «Nel principio di Giugno spero d’essere ad hum[iliar]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. R[ea]le comandarmi. Mi sono impegnato pure di dover dipingere un altra Stanza al Sig[nor] Can[onico] Marucelli [...]» (lettera di Sebastiano Ricci a Ferdinando de’ Medici, alla data, ASF, *Mediceo del principato*, f. 5903, c. 197r-v, pubblicata in Haskell, *Mecenati e pittori*, cit., p. 590). L’«altra stanza» è forse identificabile con il salone d’Ercole del palazzo Marucelli-Fenzi, affacciato su via San Gallo (cfr. M. Chiarini, *S.R. Ercole e Caco. Ercole al bivio*, in Pavanello [a cura di], *Sebastiano Ricci. Il trionfo dell’invenzione*, cit., p. 62, schede 9-10; Scarpa Sonino, *Marco Ricci*, cit., p. 14). Alla lettera in questione Sebastiano Ricci allegava «due cassette, una con due paesi di mio Nipote, hum[ilissi]mo Serv[ito]re di V.A.R.S. et L’altra con li due sfondi del Sig[no]r Canonico Marucelli». Per l’identificazione dei «due paesi» rinvio a Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 51, nota 144 (con bibliografia). Quanto alla identificazione dei due «sfondi» le interpretazioni divergono. Per un quadro riassuntivo del dibattito attribuzionistico cfr. *ivi*, pp. 32 e 52, nota 154; vedi inoltre Chiarini, *S.R. Ercole e Caco. Ercole al Bivio*, cit., p. 62).

³⁹ Cfr. la cronologia dei lavori di palazzo Marucelli in Bigazzi, *I Marucelli*, cit., p. 64. La stessa studiosa propone di retrodatare al 1703 l’avvio del cantiere (cfr. *ivi*, p. 51).

⁴⁰ Cfr. Temanza, *Zibaldon*, cit., p. 70; vedi in proposito Scarpa Sonino, *Marco Ricci*, cit., p. 10.

⁴¹ 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 Domenico Lalli da Giovanni Andrea Moniglia; *Amalasantia*, musica di Fortunato Chelleri,

Non sarebbe fuori luogo ipotizzare la presenza del Ricci nipote a Firenze tra il 1704 e il 1705 in compagnia dello zio. Sua la firma di un dipinto a più mani noto al mondo degli studi come *Tebaide*. L'opera, oggi scomparsa, presentava la seguente scritta postergale: «Paese del Bianchi di Livorno; figure di Alessandro Magnasco di Genova; l'erbe di Nicola Wan Oubrachen; l'acqua e i sassi di Marco Ricci veneziano». Delineata su una roccia della composizione la data 1705⁴².

Si sa che il quadro faceva parte della collezione dei fiorentini Della Gherardesca a Bolgheri. A quella famiglia apparteneva monsignor Tommaso Della Gherardesca, arcivescovo di Firenze: lo stesso, guarda caso, che il 4 ottobre 1704 aveva officiato la cerimonia di riapertura della restaurata chiesa di San Francesco de' Macci, adorna della nuova pala di Sebastiano⁴³. Che i destini dei due Ricci si intrecciassero anche in questa occasione potrebbe non essere una coincidenza.

2. Il sonetto di Stampiglia

È noto che Ferdinando de' Medici fu un grande promotore di spettacolo. Fin dal 1679, nella sua residenza estiva di Pratolino, il principe patrocinò l'allestimento di divertimenti di generi diversi, dalle commedie in prosa alle *performances* di burattini, dai concerti musicali ai melodrammi⁴⁴. Una vera e propria officina teatrale che coinvolse dapprima maestranze locali, in seguito professionisti venuti da fuori⁴⁵. 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 designato

libretto attribuito a Giacomo Gabrieli; e *Il Pentimento generoso*, musica di Andrea Stefano Fiorè, libretto di Lalli.

⁴² *Paesaggio con anacoreti*, 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]; vedi inoltre G.M. Pilo, *Introduzione a Marco Ricci*, in Id. [a cura di], *Marco Ricci*, cit., pp. XXXIII-XXXIV).

⁴³ Cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 50, nota 138.

⁴⁴ Su Pratolino come luogo di spettacolo cfr. M.L. Strocchi, *Pratolino alla fine del Seicento e Ferdinando di Cosimo III*, «Paradigma», 2, 1978, pp. 419-438; Garbero Zorzi, *I teatri di Pratolino*, cit., pp. 93-99; R. Spinelli, *Profilo di un principe-mecenate: Ferdinando di Cosimo III de' Medici*, in M. Gregori (a cura di), *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)*, testi di E. Acanfora et al., fotografie di P. Bacherini, Edifir, Firenze 2007, pp. 180-183; Spinelli, *Il principe in fuga*, cit., pp. 114-120; Spinelli, *Lo spettacolo toscano*, cit., pp. 105-113. Sul versante prettamente musicale cfr. G. Rossi Rognoni, *Il Gran Principe Ferdinando e la musica*, in Spinelli (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici (1663-1713)*, cit., pp. 115-125.

⁴⁵ Cfr. Spinelli, *Profilo di un principe-mecenate*, cit., pp. 181-182.

quali referenti per le proprie collezioni d'arte il citato Nicolò Cassana (1697) e lo stesso Sebastiano Ricci (1704)⁴⁶.

Nel campo della scenografia teatrale, all'architetto Giovan Battista Foggini, ai pittori prospettici Jacopo Chiavistelli, Pier Dandini, Atanasio Bimbacci, erano subentrati artisti di altre scuole, come quella bolognese, compresi Ferdinando e Francesco Bibiena⁴⁷.

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)⁴⁸. Dovettero 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»⁴⁹. 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. 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 Parma⁵⁰.

Una volta siglato l'accordo, non da solo Ferdinando raggiungeva 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»⁵¹, alludendo alla compresenza di Francesco: ancora una testimonianza sulla 'indivisibilità' professionale dei due fratelli.

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 sul suo successivo legame con Ferdinando de' Medici, nonché su 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

⁴⁶ Sul mecenatismo artistico di Ferdinando de' Medici si rimanda a Haskell, *Mecenati e pittori*, cit., pp. 354-373.

⁴⁷ Cfr. Spinelli, *Il principe in fuga*, cit., p. 118.

⁴⁸ Cfr. Strocchi, *Pratolino alla fine del Seicento*, cit., pp. 434-435.

⁴⁹ Lettera di Ferdinando de' Medici a Francesco Maria Farnese, Poggio a Caiano, alla data, ASF, *Mediceo del principato*, f. 5886, c. 48r (cit. ivi, p. 435).

⁵⁰ La lettera di Francesco Maria Farnese a Ferdinando de' Medici, Parma, alla data, ASF, *Mediceo del principato*, f. 5886, c. 22r (cit. ivi, p. 436).

⁵¹ Lettera di Ferdinando de' Medici a Francesco Maria Farnese, Firenze, 10 giugno 1701, ASF, *Mediceo del principato*, f. 5886, c. 51r (cit. *ibid.*).

Principe pare essere un sonetto burlesco a lui dedicato, composto dal poeta Palemone Licurio *alias* Silvio Stampiglia, arcade ben noto al nostro pittore⁵² (Doc. 5).

Come anticipato Sebastiano Ricci e Stampiglia dovevano essersi conosciuti a Roma in palazzo Colonna⁵³. In concomitanza con l'attività impresariale del bellunese al teatro Pace erano andati in scena nel concorrente Tordinona due drammi scritti dal librettista romano, *Il Xerxe*⁵⁴ e *Tullo Ostilio*⁵⁵, su musica di Giovanni Bononcini. In seguito alla comune permanenza a Roma pittore e poeta dovevano essere rimasti in contatto, o quanto meno avevano avuto occasione di rincontrarsi, plausibilmente in coincidenza 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 desidera 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»⁵⁶.

La collaborazione di Stampiglia con Pratolino è accertata nelle stagioni 1704 e 1705⁵⁷. In questo biennio, nei rispettivi mesi di settembre, si allestirono due opere su suoi libretti con musiche di Alessandro Scarlatti: *Turno Aricino* (1704)⁵⁸ e *Lucio Manlio l'imperioso* (1705)⁵⁹. Il primo dei due drammi è al centro del sonetto cui si accennava, indirizzato da Stampiglia all'amico bellunese, con tanto di dedica: «Al Sig[no]re Sebastiano Riccj à Venetia per haverglj l'Autore mandato un suo dramma intitolato Turno Aricino rappresentato in Pratolino acciò lo dasse alla Figlia»⁶⁰.

⁵² Palemone Licurio Pastore Arcade [S. S.], *Delle Rime*, tomo III, libro I, *Sonetti*, Roma, 1718, ms., Firenze, biblioteca Medicea Laurenziana, *Codice Ashburnham*, 729, tomo III, 3, c. 6, sonetto 6. Sul sonetto vedi Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 47, nota 83; N. Dubowy, *Stampiglia e Scarlatti a Firenze*, in G. Pitarresi (a cura di), *Intorno a Silvio Stampiglia: librettisti, compositori e interpreti nell'età premetastasiana*. Atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 5-6 ottobre 2007), Laruffa, Reggio Calabria 2010, p. 110.

⁵³ Si riveda qui p. 59.

⁵⁴ *Il Xerxe*, Gio. Francesco Buagni, Roma 1694, 84 pp. (cfr. Sartori, *I libretti italiani*, cit., vol. V [1992], p. 522, n. 25246).

⁵⁵ *Tullo Ostilio*, Gio. Francesco Buagni, Roma 1694, 72 pp. (cfr. *ivi*, p. 412, n. 24106).

⁵⁶ Lettera di Sebastiano Ricci a Ferdinando de' Medici, Venezia, alla data, ASF, *Mediceo del principato*, f. 5892, c. 352, in Bettagno e Magrini (a cura di), *Lettere artistiche*, cit., p. 14, lettera 1.

⁵⁷ Cfr. Dubowy, *Stampiglia e Scarlatti a Firenze*, cit., p. 99.

⁵⁸ *Turno Aricino*, Stamperia di Sua Altezza Reale, Firenze 1704, 72 pp. (cfr. Sartori, *I libretti italiani*, cit., vol. V [1992], p. 414, n. 24126).

⁵⁹ *Lucio Manlio l'imperioso*, Stamperia di Sua Altezza Reale, Firenze 1705, 60 pp. (cfr. *ivi*, vol. IV [1991], p. 34, n. 14437).

⁶⁰ [Stampiglia], *Delle Rime*, cit., c. 6, sonetto 6.

Da tale dedica si evince che il librettista conosceva bene la figlia di primo letto di Sebastiano⁶¹. La destinazione del *Turno Aricino* alla ragazza era 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 fa quest'opra? In Pratolino.

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 Paese⁶².

Nel sonetto, in un gioco scherzoso, Stampiglia previene le domande dell'amico appagandone con pronte e spicciative risposte la curiosità di melomane. Grazie a quel godibile gioco si apprendono informazioni preziose sull'opera di Pratolino, altrimenti obliate nell'alone di riservatezza del teatro privato del Gran Principe⁶³. Si viene a sapere, ad esempio, chi cantò nel *Turno Aricino*. I virtuosi menzionati sono evocati per semplice nome di battesimo o per soprannome. Tra quelli che è possibile

⁶¹ Si tratta probabilmente della figlia avuta da Sebastiano con la defunta Antonia Maria Venanzio, sua prima moglie; si rileggano qui le pp. 21-23.

⁶² [Stampiglia], *Delle Rime*, cit., c. 6, sonetto 6.

⁶³ Si ricordi che nei libretti degli spettacoli musicali allestiti a Pratolino 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 redatto da Filippo Neri Canovai, ministro di Guardaroba nel 1748 (cfr. Strocchi, *Pratolino alla fine del Seicento*, cit., pp. 424-425 e nota 16; e vedi P. Marchi, *Il Teatro di Pratolino nei documenti d'archivio*, in Vezzosi [a cura di], *Il giardino d'Europa*, cit., pp. 100-101).

decodificare spicca una nostra vecchia conoscenza, Domenico Cecchi *alias* 'Cortona', tra le star del *Favore degli Dei* al teatro Farnese nel 1690⁶⁴. Da anni il castrato militava alla corte di Mantova. Nel 1704 si era esibito a Reggio Emilia, nella *Caduta dei decemviri*, sempre su libretto di Stampiglia⁶⁵. Dopo quell'esperienza il virtuoso era stato ceduto in prestito dal Gonzaga al Gran Principe in occasione della nuova stagione di Pratolino. Non è forse casuale la partecipazione del Cortona al cast del teatro di Sant'Angelo nella stagione 1705-1706, quando Sebastiano Ricci ne era l'impresario.

Né il Cortona né i suoi colleghi né alcun altro operatore dello spettacolo figurano nel libretto dell'opera, silenziati dal protagonismo del direttore del teatro⁶⁶. 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 ferdinandea⁶⁷. Il Gran Principe era un appassionato d'opera⁶⁸ 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: piace immaginare che i due avessero discusso a lungo, in animati colloqui, dei repertori musicali dell'amata Venezia⁶⁹. Nondimeno

⁶⁴ Si riveda qui p. 50. Il soprannome «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).

⁶⁵ Cfr. Gentile, *Cecchi, Domenico*, cit., p. 249.

⁶⁶ Cfr. M. de Angelis, *Ferdinando de' Medici: l'Orfeo' dei principi*, in Vezzosi (a cura di), *Il giardino d'Europa*, cit., p. 103; Dubowy, *Stampiglia e Scarlatti a Firenze*, cit., p. 108.

⁶⁷ 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» (V. Conticelli, *Marco Ricci. Riunione musicale*, in C. Sisi e R. Spinelli [a cura di], *Il fasto e la ragione. Arte del Settecento a Firenze*, catalogo della mostra [Firenze, 30 maggio-30 settembre 2009], Giunti, Firenze 2009, p. 220, scheda 75). Una conversazione musicale dipinta da Marco Ricci 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. *ibid.*). Su quest'ultimo dipinto cfr. Scarpa Sonino, *Marco Ricci*, cit., pp. 123-124, scheda 39 (illustrata).

⁶⁸ «Dotato suonatore di salterio e buon cantante, si dice che [Ferdinando] fosse anche compositore» (K. Lankheit, *Firenze sotto gli ultimi Medici*, in Chiarini e Cummings [a cura di], *Gli ultimi Medici*, cit., p. 20). Egli fu anche collezionista di strumenti musicali (cfr. de Angelis, *Ferdinando de' Medici*, cit., p. 102).

⁶⁹ Si ripensi alle suggestioni del carnevale e della musica assimilate durante i viaggi in Laguna (si rilegga p. 81).

l'ipotesi di una adesione di Ricci al mecenatismo musicale del Gran Principe 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, in quello stesso giro di anni. 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». Il frontespizio reca il nome del poeta: Osvaldo Funese, «furlano» (friulano)⁷⁰.

La satira teatrale a Venezia fu soprattutto nel XVIII secolo un fortunato fenomeno di costume. Quella più famosa resta *Il teatro alla moda* di Benedetto Marcello (1720)⁷¹, capostipite di un vero e proprio filone di genere che potremmo definire 'marcelliano', destinato a ingrossarsi in Laguna e altrove⁷². Molteplici sono le forme letterarie che discesero dal finto trattato del musicista veneziano, soprattutto di stampo metateatrale⁷³. Tra queste spiccano i libretti d'opera incentrati sulla parodia dell'opera stessa⁷⁴. Una filiera che prosperò nel corso del Settecento e anche oltre.

⁷⁰ *Il non ubbidir per finezza*, Marino Rossetti, Venezia 1705, 72 pp. (copia consultata: Mnb, *Racc. Dramm. Corniani Algarotti*, 1028). Il frontespizio è a p. 3. Tale libretto è registrato in A. 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*, Groppo, Venezia 1745, p. 91; I. Alm, *Catalog of Venetian Librettos at the University of California*, Los Angeles, University of California press, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1993, p. 323, n. 529; Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., pp. 577-578. Molti letterati friulani scrissero per il teatro in quegli anni (cfr. G. Cattin et al., *La vita musicale nell'entroterra veneto*, in G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi [a cura di], *Storia della cultura veneta*, V. *Il Settecento* [tomo I], Neri Pozza, Vicenza 1985, p. 462); da qui forse la scelta della provenienza geografica del finto poeta Funese.

⁷¹ Cfr. [B. Marcello], *Il teatro alla moda*, [Pinelli], Venezia [1720], d'ora in poi cit. nell'ed. a cura di R. Manica (Quiritta, Roma 2001); cfr. C. 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', «Note d'archivio per la storia musicale», n.s., 1, 1983, pp. 245-250.

⁷² Cfr. R. Di Benedetto, *Poetiche e polemiche*, in Bianconi e Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, cit., VI. *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, p. 37; C. Parmentola, *L'opera come fatto di costume*, in G. Barblan e A. Basso (a cura di), *Storia dell'opera*, III. *Aspetti e problemi dell'opera* (tomo I), a cura di R. Celletti, G. Marchesi e C. P., UTET, Torino 1977, p. 464; G. Ferroni, *L'opera in commedia: una immagine del Melodramma nella cultura veneziana del Settecento*, in Muraro (a cura di), *Venezia e il melodramma nel Settecento*, cit., pp. 63-78.

⁷³ Cfr. almeno P. Weiss, *Da Aldiviva a Lotavio Vandini. I «drammi per musica» dei Comici a Venezia nel primo Settecento*, in Morelli (a cura di), *L'invenzione del gusto*, cit., pp. 168-188. Sulla tradizione della

Ben prima del pamphlet di Marcello altri casi di satire musicali fecero capolino a Venezia. Si sa che la satira è cartina di tornasole della popolarità del bersaglio preso di mira⁷⁵. Il melodramma nella Serenissima godé di ottima salute fin dall'apertura del primo teatro d'opera pubblico (1637). Perciò non stupisce l'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'anno⁷⁶. All'epoca le sale tragicamente semivuote del piccolo teatro vicino alla chiesa di San Giobbe suscitavano 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, di scena al teatro di Sant'Angelo come prima opera di carnevale della stagione 1716-1717⁷⁷.

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): 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'opera⁷⁸. Difficilmente potremmo pensare che tale pièce fosse destinata ad altro scopo se non alla lettura⁷⁹; 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 per incontrare un componimento del tutto analogo: *Il non ubbidir per finezza*, appunto.

Era quest'ultimo il primo di una limitata serie di libretti scherzosi pubblicati nel giro di quattro anni a firma di Osvaldo Funese, pseudonimo dietro il quale si nascondeva chissà quale scrittore⁸⁰. Come nel caso del *Fantasma dittatore* è molto pro-

satira e dei drammi giocosi cfr. in particolare A. Vencato, *Introduzione* a C. Goldoni, *Drammi musicali per i comici del San Samuele*, a cura di Id., Marsilio, Venezia 2009, pp. 9-110.

⁷⁴ Cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., pp. 577-579.

⁷⁵ Cfr. Di Benedetto, *Poetiche e polemiche*, cit., *passim*.

⁷⁶ Cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 133. La notizia si ricava da A. Groppo, *Catalogo purgatissimo di tutti i drammi per musica recitatasi ne' teatri di Venezia dall'anno MDCXXXVII sin oggi*, ms., Venezia, biblioteca Nazionale Marciana (d'ora in poi Vnm), *Codici Italiani VII 2326 (= 8263)*, c. 92.

⁷⁷ *Racolta di Satire in lingua venetiana fatte da Soggetto diversi. Tomo VII*, ms, Venezia, biblioteca del museo Correr, *Codici Cicogna*, n. 1178, cc. 174r-179r. Tale componimento è stato reso noto per la prima volta da Gastone Vio (*Una satira*, cit., pp. 103-128). Non è improbabile che l'insuccesso dell'opera fosse in parte dovuto al soggetto di gusto secentesco, incardinato sull'usurato immaginario mitologico, a fronte della moda crescente dei drammi storici.

⁷⁸ Cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 577.

⁷⁹ Cfr. *ibid.*

⁸⁰ Cfr. *ivi*, pp. 577-578.

babile 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 si tratta più che altro di un esercizio metaletterario e metalinguistico, ancor prima che metateatrale: un libretto d'opera canzonatorio dei libretti d'opera *tout court*. I difetti formali e le peculiarità strutturali dei vari opuscoletti che gli spettatori veneziani si procuravano per meno di trenta soldi⁸¹ all'entrata del teatro o acquistavano in prevendita presso la libreria di riferimento⁸² 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 è fatta per ingannare, essendo quella di un vero libretto d'opera. I molteplici errori di stampa e l'impiego sbadato di varianti del medesimo vocabolo nello spazio di poche frasi o perfino dello stesso periodo sono frecciate ai vari editori musicali, costretti spesso e volentieri a stampare in fretta e furia, trascurando le questioni di editing. Le snervanti ripetizioni, le perifrasi ossessive, l'uso di un vocabolario costretto entro stanchi orizzonti semantici sono invece la sottolineatura caricaturale della scrittura spesso sciatta dei poeti d'opera. Anche il contenuto è in fondo verosimile rispetto a quello di tanti drammi coevi: si esagera, ma neanche più di tanto. Una tortuosa trama fantastorica si aggroviglia in improbabili risvolti drammaturgici, animata da personaggi che non sono mai quelli che appaiono, hanno nomi tutti uguali (Gilauro, Gilaura, Gittauro) e sono collegati tra loro da complicatissime relazioni parentali o sentimentali.

Analogamente la dedica è una spassosa parodia delle dediche di tanti libretti d'opera⁸³ (Doc. 6), dove per un gioco delle parti i librettisti solevano umiliarsi al cospetto degli illustri dedicatari (i quali, d'altronde, non solo prestavano alla produzione teatrale il loro prestigioso nome, ma finanziavano i costi del libretto ed elargivano un 'regalo' a chi firmava la dedica). L'acme parossistica dei logorroici salamelecchi tessuti dal baciapile Funese è esplicita nel riferimento al dedicatario: «e per dar fine à questa mia insolenza con V. S. Illustrissima come qui ardisco di pore il suo nome

⁸¹ Cfr. M. Talbot, *Tomaso Albinoni: The Venetian Composer and His World*, Clarendon Press, Oxford 1990, p. 202; traduzione mia). Secondo le ricerche di Beth e Jonathan Glixon, nel Seicento il costo dei bollettini oscillava dai ventitré ai ventisei soldi; cfr. *Inventing the Business of Opera*, cit., p. 136.

⁸² «Il libretto a stampa era disponibile al pubblico in diverse sedi. Poteva prevedibilmente essere acquistato a teatro, presumibilmente dallo stampatore stesso o da un suo agente (dove questo punto vendita fosse allocato, se all'interno della sala o fuori della porta d'ingresso, non sappiamo). I frequentatori d'opera potevano anche acquistare il libretto al negozio dello stampatore stesso prima di recarsi a teatro, o talvolta presso un libraio il cui nome era stampato sul frontespizio» (ivi, p. 135; traduzione mia).

⁸³ Cfr. *Il non ubbidir per finezza*, cit., pp. 5-8.

onde l'è un Titolo molto grande»⁸⁴. Un vero e proprio sfottò sul filo del paradosso, essendo il «Titolo» evocato con tanta enfasi quello del semplice pittore Ricci, all'epoca non ai fasti della propria carriera. Un riferimento preciso all'unico personaggio reale di quel *divertissement*, che strizzava l'occhio a una ben definita élite di frequentatori d'opera.

L'altro indizio di cui tener conto è la data della dedica: 8 marzo 1705⁸⁵. Non abbiamo notizie certe sull'attività di Ricci in questo periodo. Sappiamo però che nell'autunno di quello stesso anno il pittore assunse l'impresa del teatro di Sant'Angelo insieme a Giovanni Orsatto⁸⁶.

Alla luce degli elementi a disposizione si può indiziare una partecipazione di Ricci alla vita operistica della città nei primissimi anni del Settecento. In quale ruolo non sappiamo. Forse come impresario, come lascerebbe intuire la posizione ottenuta al Sant'Angelo nella stagione 1705-1706; o forse come scenografo, visti i trascorsi al teatro Pace di Roma a fianco dei Bibiena. I libretti d'opera non sono d'aiuto: solo qualche volta gli impresari firmavano gli spettacoli, mentre raramente erano registrati i nomi degli scenografi a quest'altezza cronologica (tranne che nel caso di professionisti affermati)⁸⁷. In base alla dedica del *Non ubbidir* si potrebbe pensare a un Ricci scenografo. In quel caso il «Famosissimo Penello del Signor Sebastiano Ricci» evocato nel frontespizio sarebbe allusivo non allo strumento per eccellenza del maestro virtuoso che di lì a poco avrebbe rivoluzionato la pittura fiorentina aprendola ai bagliori del rococò⁸⁸, ma al pennellaccio rozzo e approssimativo dello scenografo di professione impiegato sulle scricchiolanti tavole dei palcoscenici lagunari.

Resta da capire chi fosse l'artefice di tanto scherzo giocato a suo tiro. Troppo pochi gli elementi in nostro possesso per giungere a una conclusione soddisfacente⁸⁹. Possiamo solo ipotizzare che la burla fosse stata congegnata nella cerchia degli amici di Ricci, la stessa che innervò la diffusione seriale delle caricature del nipote Marco e

⁸⁴ Ivi, p. 8.

⁸⁵ Selfridge-Field suggerisce giustamente che la data quaresimale potrebbe essere fittizia (cfr. *A New Chronology*, cit., p. 577, nota 6). Quasi certamente tale indicazione temporale voleva essere burlesca, dato che, come universalmente noto, gli spettacoli pubblici erano vietati in quaresima.

⁸⁶ Vedi più avanti il cap. *I guai della stagione veneziana 1705-1706*.

⁸⁷ Questo avvenne almeno fino al secondo decennio del Settecento.

⁸⁸ Cfr. P. Zampetti, *Introduzione* a Id. (a cura di), *Dal Ricci al Tiepolo. I Pittori di figura del Settecento a Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 7 giugno-15 ottobre 1969), Alfieri, Venezia 1969, p. XXXVIII.

⁸⁹ Massimo Favilla e Ruggero Rugolo ipotizzano che sotto lo pseudonimo di Funese possa celarsi il pittore Simone Brentana, compositore di poesie burlesche e probabilmente musicista dilettante, il quale aveva dedicato al «signor dottor Rizzi» un sonetto (al momento non rintracciato) segnalato in «*Pallade Veneta*» del 2-9 agosto 1704 (cfr. «*Con pena, e con penello*»: *Simone Brentana e Sebastiano Ricci*, «*Verona illustrata*», 22, 2009, pp. 45-51 e nota 9).

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 zanettiano-riccesco, cui parteciparono via via artisti, collezionisti e amanti dell'opera orbitanti in Laguna: la pittrice Rosalba Carriera, il di lei cognato Giovanni Antonio Pellegrini, il futuro console Joseph Smith, Zeno, il pittore e compositore di poesie burlesche Simone Brentana, l'abate Antonio Conti e altri ancora⁹⁰.

A favore di tale ipotesi spunterebbe un altro indizio. Si è detto che con lo pseudonimo di Osvaldo Funese furono firmate altre satire dello stesso genere del *Non ubbidir*. Tra questi componimenti spiccano due intermezzi del 1707, *Il non sapere e il volere radunati in vita*, definiti nel frontespizio del libretto «Intermedi, per Musica bellissimi, e honestissimi [...] fatti à honore di chi li legge»⁹¹. Il pamphlet, destinato alla sola lettura, aveva per dedicatario un altro personaggio in carne e ossa: 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)⁹². Tramite Allegri il pittore poté perfezionare, come già accennato, l'acquisto di duecento campi nei pressi di Mirano (1713): un sicuro investimento dei primi guadagni conseguiti oltremarina. Una persona fidata, dunque, Allegri, e un professionista: il suo nome compare in più documenti legali in qualità di interveniente. Su di lui Ricci poté contare per far fruttare al meglio le proprie sostanze.

Recentemente, in ambito musicologico, si è registrato un Andrea Allegri attivo come impresario al teatro di Sant'Angelo per *Gl'Inganni felici* di Apostolo Zeno e Carlo Francesco Pollarolo, opera d'autunno della stagione 1696-1697⁹³.

⁹⁰ Per un approfondimento sulla cerchia di Rosalba Carriera cfr. in particolare F. Zava Boccazzi, «*M.lle Rosalba très vertueuse pentresse*», in G. Pavanello (a cura di), *Rosalba Carriera 'prima pittrice de l'Europa'*, catalogo della mostra (Venezia, 1° settembre-28 ottobre 2007), Marsilio, Venezia 2007, pp. 15-25. Su Brentana, sui suoi rapporti con Sebastiano Ricci e sulla sua possibile identificazione con Funese cfr. Favilla e Rugolo, «*Con pena, e con penello*», cit., pp. 41-46 e nota 9.

⁹¹ *Il non sapere e il volere radunati in vita*, Domenico Valvasense, Venezia 1707, 24 pp. (copia consultata: Mnb, *Racc. Dramm. Corniani Algarotti*, 1100, p. 1 [frontespizio]). Gli intermezzi *entr'acte* erano appena apparsi a Venezia (1706) che già venivano messi alla berlina: la satira correva veloce. Su questo genere comico-musicale cfr. almeno G.G. Stiffoni, *Introduzione a C. Goldoni, Intermezzi e farse per musica*, a cura di A. Vencato, Marsilio, Venezia 2008, pp. 9-65; Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., pp. 580-594.

⁹² Cfr. Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 110. Si vedano inoltre più avanti le pp. 172-173.

⁹³ Nella cronologia da cui si ricava questa notizia (in Glixon e White, *'Creso tolto a le fiamme'*, cit., p. 6) manca il riferimento alle fonti.

A Venezia un nome e un cognome non sono sufficienti a identificare con certezza un personaggio, data la frequenza di omonimie. Per questa ragione nei documenti ufficiali del tempo si usava spesso specificare il patronimico, ossia il nome del padre, per disambiguare possibili casi di confusione. Il fenomeno è particolarmente diffuso nelle 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 archivistici. Tali carte riguarderebbero una controversia scoppiata in seno alla produzione della citata opera di Pollarolo, nella quale risulta coinvolto Andrea Allegri *quondam* Ludovico conduttore del teatro⁹⁴. Secondo Glixon, negli anni 1702-1703 questo Allegri sarebbe stato il procuratore di un esponente dei Capello 'di Santa Maria Mater Domini', famiglia proprietaria del Sant'Angelo. Ne ho conferma da un documento rintracciato all'Archivio di stato di Venezia: una scrittura estragiudiziale⁹⁵ del 4 agosto 1703, presentata al notaio Alvise Centone, nella quale Andrea Allegri figura come causidico (ossia esperto di legge) al servizio di Polo Capello *quondam* Alvise⁹⁶.

Per tornare al patronimico, la stessa Glixon mi informa dell'esistenza di un Andrea Allegri *quondam* Francesco ugualmente implicato negli affari del Sant'Angelo, anch'egli interveniente («sollicitador di Pallazzo»)⁹⁷. Un fratello? Un parente? La questione non è chiara, anche perché nella messe documentaria rintracciata dalla

⁹⁴ Conversazione privata (colgo qui l'occasione per un sentito ringraziamento alla prof. Glixon). Nel corso di questa trattazione userò spesso il termine 'conduttore' in luogo di impresario. Tale denominazione era largamente diffusa nel mondo operistico di allora. Si legge in Mancini, Muraro e Povoledo (*I Teatri del Veneto*, cit., I, tomo I. *I teatri di Venezia. Teatri effimeri e nobili imprenditori*, p. XXII) che il termine 'impresario' si impose tardi; nelle mie investigazioni archivistiche ho potuto appurare come tale termine fosse in uso almeno fin dal primo Settecento.

⁹⁵ «Estragiudiziale 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» (ivi, tomo II, p. 5, nota 13). Si trattava in breve dell'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» (L. Moretti, *Le inconvenienze teatrali: documenti inediti su Vivaldi impresario*, in Degradà e Muraro [a cura di], *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa*, cit., p. 29).

⁹⁶ Cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 3904, n. 26, Venezia, 4 agosto 1703 (estragiudiziali del notaio Alvise Centone). Su questa scrittura torneremo più avanti (cfr. p. 130).

⁹⁷ Così nella sua certificazione di stato libero alla cancelleria patriarcale: ASPV, *Curia patriarcale*, 'Sezione antica', 'Matrimoniorum forensium 1686-1687. Ex actis Ioannis Baptistae Lazari cancellarii', f. 111, c. 420v, Venezia, 26 novembre 1686 (il documento è inedito).

musicologa americana (in attesa di pubblicazione) il patronimico non è sempre precisato⁹⁸.

Si viene a sapere per esempio che in data 31 gennaio 1690 i «SS.ri Giulio Cesare Coradi, et Andrea Alegri» erano creditori di Zuan Carlo e Vincenzo Grimani di «qualche Considerabil summa di denaro per più Anni» in quanto «Capi de' Conduitori del loro teatro a SS. Gio[vanni] e Paolo»⁹⁹. In breve uno dei due Andrea Alegri servì 'per più anni' i signori di Santa Maria Formosa nella loro sala d'opera, ma non è dato sapere quale.

Si è detto che Alegri *quondam* Ludovico era legato al Sant'Angelo, avendone assunto l'impresa almeno una volta e avendo servito come causidico il compatrone Polo Capello. Fu lui l'uomo che Sebastiano Ricci ingaggiò qualche anno dopo come «suo legit[ti]mo Proc[urato]r, et Comesso» in vista della propria trasferta britannica¹⁰⁰. Ho potuto verificare la coincidenza del patronimico sulla base di alcune carte archivistiche inedite, delle quali converrà parlare più avanti¹⁰¹.

Ecco, dunque, un personaggio del tutto accessorio – inventariato quasi per dovere di cronaca dagli studiosi ricceschi – 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 Alegri dové essere in rapporti sia amicali che professionali con il nostro pittore. Il loro legame durò per tutta la vita, se la firma dell'uomo compare, accanto a quella dei fidi Zanetti e Smith, in una deposizione atta a sconfessare due malviventi che avevano tentato di truffare la Vandermer dopo la morte di Sebastiano. In tali documenti costui è citato come «D[omino] And[re]a Alegri M[i]n[ist]ro nel Mag[istra]to Ecc[ellentissimo] dell'Aque»¹⁰², attestazione del suo impiego istituzionale nella macchina giudiziaria della Serenissima (Doc. 46).

⁹⁸ Conversazione privata.

⁹⁹ ASV, *Notarile. Atti*, b. 6115, c. 251v, Venezia, 31 gennaio 1689 *m.v.* (notaio Marco Fratina). Giulio Cesare Corradi era librettista di professione. Al costituito segue un elenco con «li nomi delli Affittualli di Palchi Debitori» relativi ai teatri dei Santi Giovanni e Paolo, San Samuele e San Giovanni Grisostomo, per un ammontare di 1317,12 ducati (ivi, cc. 252r-253r). Il documento è citato per la prima volta in R. Giazotto, *La guerra dei palchi (II)*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1, 3, 1967, p. 496. Quest'ultimo classico studio dello scomparso studioso romano, spesso confusionario e scientificamente discutibile, è ricco di dati archivistici preziosi ancora da investigare.

¹⁰⁰ ASV, *Notarile. Atti*, b. 7294, c. 155r, Venezia, 10 ottobre 1711 (protocolli del notaio Domenico Gonnella; il documento è inedito). E si veda in appendice il Doc. 26.

¹⁰¹ Cfr. più avanti p. 172 e Doc. 26.

¹⁰² ASV, *Avogaria di comun*, b. 4530, fsc. 23, Venezia, 1735, cc. 3r-4r (*sub* 9 maggio 1735), 'Miscellanea Penale'.

Possiamo ipotizzare che fosse grazie ad Allegri *quondam* Ludovico che Ricci si avvicinò al Sant'Angelo, diventandone impresario nel 1705-1706. Si sa che Polo Cappello, di cui era procuratore, possedeva una grossa fetta di quel teatro. Non è nemmeno da escludere la possibilità che il bellunese potesse aver lavorato per lui 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*¹⁰³.

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 immortalasse nel firmamento dell'umorismo i nomi di Antonio Vivaldi e di Giovanni Orsatto¹⁰⁴. Fu solo una coincidenza che tutti costoro militassero nel 'famigerato' teatro di Sant'Angelo?

¹⁰³ Si rivedano pp. 92-93 e note 89-90.

¹⁰⁴ 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 (Fig. 8). In calce alla caricatura si legge una ormai celebre indicazione tipografica: «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 decifrato grazie alle note appuntate da un postillatore coevo su una copia della prima edizione del pamphlet appartenuta a Gian Francesco Malipiero. Leggiamo nelle postille: «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» (G.F. Malipiero, *Un frontespizio enigmatico*, «Bollettino bibliografico-musicale», 5, 1930, pp. 16 e 18; cfr. inoltre U. Rolandi, A. Vivaldi nell'enigmatico frontespizio del *'Teatro alla moda'*, «Musica d'oggi. Rassegna di vita e di cultura musicale», 22, 1, 1940, pp. 5-9).

Capitolo 4

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)¹. 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 scenografo e impresario del teatro di San Moisè². L'area della fabbrica può essere stimata in base a una mappa napoleonica del 1808: il perimetro della superficie, 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 e locali di

¹ Sul teatro di Sant'Angelo cfr. C. Ivanovich, *Memorie teatrali di Venezia* (ed. orig. 1681), a cura di N. Dubowy, LIM, Lucca 1993, pp. 400-401 e 412; N. Tessin the Younger, *Travel Notes 1673-77 and 1687-88*, a cura di M. Laine e B. Magnusson, Nationalmuseum, Stockholm 2002, pp. 363-364; L. Zorzi et al. (a cura di), *I teatri pubblici di Venezia (secoli XVII-XVIII)*, mostra documentaria e catalogo (Venezia, 22 settembre-11 ottobre 1971), La Biennale di Venezia, Venezia 1971, *passim*; Mangini, *I teatri di Venezia*, cit., pp. 73-76 e 132-139; Mancini, Muraro e Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., tomo II, pp. 3-62; Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., pp. 10-61; E. Selfridge-Field, *Song and Season: Science, Culture, and Theatrical Time in Early Modern Venice*, Stanford University Press, Stanford 2007, *passim*; Id., *A New Chronology*, cit., *passim*.

² Cfr. Ivanovich, *Memorie teatrali*, cit., p. 400; Mangini, *I teatri di Venezia*, cit., p. 73. Su Francesco Santurini cfr. J. Whenham, *Santurini, Francesco (ii)*, in S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Opera*, Macmillan, London 1992, vol. IV, p. 175, anche on-line; cfr. inoltre Mancini, Muraro e Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., tomo I, pp. 122, nota 92 e 158, nota 20; tomo II, pp. 3-62: *passim*. Questo 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. M. Viale Ferrero, *Santurini, Francesco [i]*, in Sadie [a cura di], *The New Grove Dictionary of Opera*, cit., vol. IV, pp. 174-175).

legno di proprietà del nobile Lorenzo Marcello³. A quest'ultimo apparteneva anche un portico annesso all'edificio, formato da colonne di marmo, di cui fu interdetto l'uso⁴. Oggi il teatro non esiste più. Fu demolito per decreto governativo nel 1807⁵: tutto ciò che resta è l'attigua casetta nella quale alloggiavano i cantanti, destinata a deposito delle provvigioni, ubicata nei pressi dell'attuale fermata del vaporetto.

Il piccolo teatro (la più angusta sala veneziana, a detta di Nicodemus Tessin)⁶ fu per diversi aspetti un caso anomalo. È noto che le nobili famiglie Tron, Vendramin, Grimani fecero costruire personalmente i rispettivi teatri, cui diedero il proprio nome⁷. Il Sant'Angelo ebbe tutt'altra genesi. Fu l'impresario Santurini a voler erigere la sala. In base al contratto di fondazione del 15 agosto 1676 il nuovo teatro fu tenuto dall'impresario per un periodo di sette anni per suo esclusivo profitto, con tutti gli oneri e gli utili che ne derivarono; dopo quel tempo i diritti di proprietà e usufrutto del locale rientrarono nelle mani dei legittimi proprietari⁸.

Come si è accennato il fondo destinato al teatro apparteneva a più clan familiari⁹. La critica ha parlato di due famiglie generiche, i Marcello e i Capello¹⁰. In realtà i rami dinastici coinvolti erano tre: i Marcello 'a San Gregorio' (poi 'di Santa Maria Formosa')¹¹, i Capello 'in Canonica'¹² e i Capello 'di Santa Maria Mater Domini'¹³.

³ Cfr. *Catasto Napoleonico*, 1808, con il particolare dell'area della parrocchia di Sant'Angelo occupata dal teatro; il documento è pubblicato in Mancini, Muraro e Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., tomo II, p. 14.

⁴ 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: «Habbia facolta di prevalersi di tutte le Materie che si trovano sopra detto fondo, cosiché ne sia libero patrone eccettuato però le Colonne e pilastri grandi di Marmo, che per avventura fossero sepeliti sotto le rovine dell'antiche fabbriche dirotate, de quale possa servirsi se gli occoessero per detta fabrica, mà non ponendole in opera in esso teatro [...]» (ASV, *Notarile. Atti*, b. 1103, cc. 97r-99v: c. 98r).

⁵ Cfr. Selfridge-Field, *Song and Season*, cit., p. 174.

⁶ «Det theater à S. Angelo ist der kleinste von allen» (Tessin the Younger, *Travel Notes*, cit., p. 363).

⁷ 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 e Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., tomo 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 Santi Giovanni e Paolo (cfr. *ivi*, pp. 294-321), il San Samuele (cfr. *ivi*, pp. 379-421) e il San Giovanni Grisostomo (cfr. *ivi*, tomo II, pp. 63-126).

⁸ ASV, *Notarile. Atti*, b. 1103, cc. 97r-99v. Il contratto, stipulato il 15 agosto 1676, fu fatto registrare nei protocolli del notaio Gregorio Bianconi in data 2 ottobre 1676.

⁹ I nomi dei soggetti coinvolti sono elencati uno a uno nel contratto relativo alla fondazione del teatro; rivedi sopra la nota 4.

¹⁰ Cfr. per tutti Mancini, Muraro e Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., tomo II, p. 3.

¹¹ Cfr. M. Barbaro, *Arbori de' patritii veneti*, 'Miscellanee Codici', I, 'Storia veneta', nn. 17-23, vol. VI, p. 467, s.v. 'Marcello E' (una copia di tale manoscritto è consultabile all'ASV).

Nella comproprietà del teatro per parte dei Marcello erano implicati i fratelli Piero, Vettor, Francesco e Giacomo Antonio Vettor, figli del defunto Alvise. In rappresentanza dei Capello 'in Canonica' c'era Lugrezia Marcello *quondam* Andrea, vedova di Vettor Capello, mentre i Capello 'di Santa Maria Mater Domini' erano rappresentati da Alvise *quondam* Polo.

Tanti, dunque, i soggetti coinvolti nell'*affaire*: una compagine articolata destinata a complicarsi ulteriormente negli anni a venire, quando le diverse quote del teatro passarono per via ereditaria o per acquisizione dotale ai successori¹⁴. Nel 1683, allo scadere del primo contratto con Santurini¹⁵, ai nomi dei compatroni menzionati si aggiungevano quelli di Marietta Boldù nata Bollani¹⁶, Lugrezia Zen¹⁷ e Angelo Memo¹⁸. Nel 1714, stando a un noto documento contrattuale sottoscritto dall'impresario Pietro Antonio Denzio, la comproprietà del teatro risultava ancor più frazionata:

li Nobb[ili] Huo[mini] Consorti Comp[at]roni del Teatro di S. Angelo che sono li Nobb[ili] Huo[mini] Sier Zuanne, e Nepoti Cappello, il N[obil] H[omo] Sier Polo Capello fù de Sier Alvise, la N[obil] D[onna] Marietta Bolani Con[sort]e del N[obil] H[omo] Sier Fran[ces]co Boldù, il N[obil] H[omo] Sier Pietro Zen fù de Sier Vicenzo, li NN. HH. Anzolo, e fr[at]elli Memo fù de Sier Anzolo, il N[obil] H[omo] Sier Giacomo Antonio Vettor Marcello fù de Sier Alvise, il N[obil] H[omo] Gerolemo Vettor Marcello fù de Sier Franc[es]co, et il N[obil] H[omo] Sier Ferigo Vettor Marcello Renier fù de Sier Alvise, cadauno di essi per le proprie porzioni, attioni, ragioni, e rapp[rese]ntanze, che in d[ett]o Teatro tengono [...]¹⁹.

¹² Cfr. *ivi*, vol. II, p. 269, s.v. 'Capello K'.

¹³ Cfr. *ivi*, vol. II, p. 261, s.v. 'Capello I'.

¹⁴ Cfr. Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 21.

¹⁵ Cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 1316, n. 143, Venezia, 2 ottobre 1683 (minute del notaio Alessandro Bronzini), doc. cit. per la prima volta in Giazotto, *La guerra dei palchi (II)*, cit., pp. 482-483.

¹⁶ Maria, figlia di Lunardo *quondam* Alessandro, apparteneva ai Bollani 'da San Fantin' (cfr. Barbaro, *Arbori de' patritii veneti*, cit., vol. II, p. 43, s.v.). Nel 1675 la nobildonna sposò Francesco *quondam* Girolamo dei Boldù 'da San Lio' (cfr. *ivi*, p. 63, s.v.).

¹⁷ In un documento del 14 luglio 1704 viene chiamato in causa Nicolò Zen come compatrone del teatro (cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 4025, fsc. a. 1704, c. nn., estragiudiziali del notaio Pietro Antonio Ciola).

¹⁸ La quota del teatro tenuta da Angelo Memo passò dopo la sua morte al figlio Silvestro e fratelli (cfr. *ibid.*).

¹⁹ ASV, *Inquisitori di Stato*, b. 914, fsc. 'Case da gioco e teatri', sottofsc. 'S. Angelo', c. 1r, Venezia, 11 dicembre 1714 (il doc. è pubblicato integralmente in Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., pp. 44-49).

Spuntavano per i Capello 'in Canonica' Zuanne *quondam* Vettor e nipoti (otto, secondo la genealogia di Marco Barbaro)²⁰, figli del fratello Bortolo. Subentrava nella comproprietà anche l'aristocratica famiglia Renier con Ferigo Vettor, figlio di Alvise Renier e della consorte Paulina Vittoria Marcello *quondam* Alvise²¹. Quest'ultima aveva acquisito i diritti sul teatro in anni successivi alla sua fondazione, con un ritardo dovuto a imprecisate ragioni ereditarie²²: documenti inediti dei primi anni del Settecento dimostrano un attivo cointeressamento della nobildonna negli affari teatrali a fianco del fratello Giacomo Antonio Vettor e degli altri compatroni²³.

Mi pare peraltro senza fondamento la tesi espressa in uno studio ormai classico secondo cui il teatro «veniva ceduto, come bene dotale, ai membri femminili» delle rispettive casate²⁴. Le cose dovevano essere ben più complesse, a giudicare dalla variegata lista dei comproprietari citati²⁵. Si è visto, ad esempio, come Alvise Capello avesse lasciato la propria quota di proprietà al figlio Polo. Sappiamo inoltre che alla morte di Giacomo Antonio Vettor Marcello gli affari del Sant'Angelo passarono agli eredi maschi Vettor Antonio Alvise e Pietro Vettor. Un inventario inedito sottoscritto dai due fratelli in data 18 marzo 1724 registra la lista dei beni del padre, tra i quali figurano «Portioni nel Teatro di S. Angelo» e la «Casa in Contrà dell'Albero Contrà di S. Angelo appepian»²⁶ (la menzionata casetta-deposito delle provvigioni).

La compresenza di tanti proprietari fanno del Sant'Angelo un *unicum* nella storia veneziana. A differenza dei Grimani o dei Tron i compatroni del piccolo teatro non si esposero in prima linea nella gestione degli affari, preferendo affidarne la di-

²⁰ Cfr. *Arbori de' patritii veneti*, cit., vol. II, p. 269, s.v. 'Capello K'. Tali nipoti erano Agustin, Vettor, Andrea, Alvise, Carlo, Zuanne, Lucretia, Virginia.

²¹ Cfr. *ivi*, vol. VI, pp. 414-415, s.v. 'Renier B'. Nel manoscritto di Marco Barbaro il nome di Paulina non risulta nella figliolanza di Alvise Marcello (cfr. *ivi*, p. 467). Fino a Settecento inoltrato non era uso registrare la presenza delle figlie femmine nelle genealogie delle casate patrizie veneziane.

²² La nobildonna non compare tra i soggetti cointeressati nel teatro in occasione del contratto iniziale (cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 1103, cc. 97r-99v, Venezia, 15 agosto 1676, protocolli del notaio Gregorio Bianconi).

²³ Cfr. ASV, *Giudici del forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 72, n. 84, Venezia, 27 aprile 1701.

²⁴ Mancini, Muraro e Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., tomo II, p. 3.

²⁵ «A Venezia il sistema di successione ereditaria, 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, nota 19; traduzione mia).

²⁶ «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 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. nn.).

rezione a impresari «pro tempore»²⁷. Il che accadeva non solo durante la gestione di Santurini, che si protrasse per i sette anni del contratto con una proroga di tre stagioni fino al 1685²⁸. La stessa strategia fu adottata anche in seguito, con precise conseguenze sull'identità del teatro²⁹, a partire dalla sua vocazione 'commerciale'.

Fin dalla sua fondazione, grazie all'intraprendenza di Santurini, il piccolo Sant'Angelo era riuscito a imporsi nel circuito veneziano offrendo intrattenimento musicale a buon mercato. Lo scaltro impresario aveva introdotto nel nuovo teatro la stessa politica di prezzi sperimentata al San Moisè³⁰, abbassando il costo dei biglietti d'ingresso da quattro lire a un quarto di ducato, come informa Cristoforo Ivanovich³¹. Quel gioco al ribasso aveva spinto le altre sale a mettere in atto la medesima ricetta con l'eccezione del San Giovanni Grisostomo. Il risultato fu quello di attirare sì nuove fasce di pubblico ma anche buchi finanziari, a fronte dei costi sempre più ingenti delle produzioni operistiche (interpreti e mutazioni sceniche in testa)³².

Il Sant'Angelo disponeva di centoquarantacinque o centocinquanta palchi³³, più gli eventuali posti in platea: spesso le entrate dei bollettini non riuscivano a coprire le uscite. Né i finanziamenti privati bastavano a evitare la bancarotta. Non stupisce che

²⁷ Traggo l'espressione da un atto del notaio Giovanni Antonio Minguelli su una questione di palchi al Sant'Angelo (ASV, *Notarile. Atti*, b. 9357, c. 117v, Venezia, 4 settembre 1710). «A causa della proprietà, fu chiaro fin dall'inizio che il teatro non poteva 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; traduzione mia). Per una cronologia degli impresari al Sant'Angelo cfr. Mancini, Muraro e Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., tomo II, pp. 36-40 (gli anni coperti vanno dal 1676-1677 all'autunno 1739, ma con consistenti lacune e imprecisioni); Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., pp. 50-59 (dal 1699-1700 al 1739-1740, con lacune); Glixon e White, *Creso tolto a le fiamme*, cit., pp. 6-7 (dal gennaio 1695 al gennaio 1708). Sparse informazioni a riguardo si riscontrano anche in Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., *passim*. Nondimeno svariati vuoti restano ancora da colmare.

²⁸ Cfr. Mancini, Muraro e Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., tomo II, p. 36. Pare che, alla fine del suo secondo mandato, il Santurini avesse chiesto un'ulteriore proroga, respinta dai 'compatroni' (cfr. *ibid.*).

²⁹ Cfr. Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 21. Prendo 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 (nel contratto iniziale si parla di «un teatto per recitarvi ò comedie, ò opere»; ASV, *Notarile. Atti*, b. 1103, c. 97v [sub 15 agosto 1676], Venezia, 2 ottobre 1676, protocolli del notaio Gregorio Bianconi). 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 Senza, mentre il Carnevale divenne la stagione elettiva degli spettacoli di prosa.

³⁰ Cfr. Mangini, *I teatri di Venezia*, cit., p. 74.

³¹ Cfr. *Memorie teatrali*, cit., pp. 411-412.

³² Per Ivanovich questa politica era la principale ragione dei bilanci fallimentari delle sale veneziane, là dove il San Giovanni Grisostomo si era salvato proprio perché non aveva abbassato il prezzo dei bollettini d'ingresso (cfr. *ibid.*).

³³ Cfr. Mancini, Muraro e Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., tomo II, pp. 14-15.

i singoli impresari guardassero più al proprio tornaconto che alla qualità dei prodotti³⁴. La speranza di guadagnare qualcosa portava questi individui a ricercare il massimo profitto con la minima spesa, privilegiando la filosofia del mordi e fuggi. Poiché i loro incarichi erano a scadenza annuale³⁵, 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.

La politica imprenditoriale teneva più che mai in conto il giudizio del pubblico³⁶. Il parterre del Sant'Angelo era più variegato e per certi versi 'democratico'³⁷ di quello del San Giovanni Grisostomo, frequentato da una più esclusiva cerchia di habitué. Se è vero che non tutti i cittadini potevano permettersi l'accesso a teatro, la differenza dei prezzi dei bollettini fu un discrimine selettivo non trascurabile³⁸. Erano soprattutto le fasce socialmente più basse, trascinate dai gondolieri³⁹, a decretare a suon di applausi o di fischi il successo o l'insuccesso di un'opera. Per questo motivo il Sant'Angelo fu più ostaggio di altri teatri 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 Grazio Braccioli e Antonio Vivaldi (1713-1714), replicato per quaranta o cinquanta sere di fila sull'onda dell'entusiasmo, a discapito della produ-

³⁴ 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» (*A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 43; traduzione mia).

³⁵ Il quarto punto del contratto di Pietro Denzio prevedeva che l'impresario dovesse sloggiare dal teatro una volta terminata la stagione di carnevale (cfr. ASV, *Inquisitori di Stato*, b. 914, fsc. 'Case da gioco e teatri', sottofsc. 'S. Angelo', c. 1v, Venezia, 11 dicembre 1714). È documentato che i contratti di affittanza della sala avevano scadenza annuale.

³⁶ Cfr. Giazotto, *La guerra dei palchi (II)*, cit., pp. 247-248. Che il Sant'Angelo fosse 'ostaggio' del gusto del pubblico lo scrive N. Mangini, *Sulla diffusione dell'opera comica nei teatri veneziani*, in Muraro (a cura di), *Venezia e il melodramma nel Settecento*, cit., p. 176.

³⁷ Come da tempo acquisito, il pubblico teatrale veneziano era pur sempre un'élite. Sebbene alcune fonti, come quella del monsignor Francesco Pannocchieschi (1647-1652), assicurino che chiunque, a Venezia, fosse in grado di pagare un bollettino d'ingresso (cit. in P. Molmenti, *Curiosità di storia veneziana*, Zanichelli, Bologna 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).

³⁸ Al Sant'Angelo l'ingresso costava una lira e undici soldi contro le tre lire e sei soldi del San Giovanni Grisostomo; cfr. Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 27.

³⁹ Cfr. J.F.H. von Uffenbach, *Die musikalischen Reisen (1712-1716)*, Barenreiter, Kassel-Basel 1949, pp. 65-68, cit. in Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 27, nota 34 e in Kolneder, *Profilo biografico di Antonio Vivaldi*, cit., p. 15.

zione operistica che doveva seguire (cassata)⁴⁰. Si pensi per contro alla *débacle* già ricordata della *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* che affondava la penna, con pungente ironia, sui maggiori difetti dell'opera in musica del suo tempo. E sempre il Sant'Angelo era il bersaglio privilegiato del menzionato poema satirico sul fiasco della *Penelope*⁴¹.

Al fondo di tanto clamore c'era lo stato di buona salute del piccolo teatro veneziano. La storiografia ha parlato di stagioni «senza particolare risonanza»⁴², ma quale maggiore cassa di risonanza della satira? Senza dubbio il Sant'Angelo scontava una relativa povertà di mezzi, e il budget risicato, unito alla ristrettezza del sito, evidenziavano più facilmente gli eventuali difetti degli allestimenti (a partire dalle scenografie). Gli stessi impresari non sempre potevano permettersi di scritturare strapagate star del canto, contese tra le più prestigiose sale d'opera italiane e le corti, ma dovevano accontentarsi di quanto era alla portata delle proprie tasche, con risultati non uniformi. Così si esprimeva il pratese Giovambattista Casotti: «Al S. Angelo si va volentieri perché poco costa l'entrarvi ma si fa l'opera scadente [...]»⁴³.

D'altra parte l'accondiscendenza ai gusti del pubblico contrariava i censori dell'epoca, scandalizzati dalle derive del melodramma dato in pasto a palati promiscui. 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 nella piccola sala d'opera, ne diventò anche uno dei simboli: allora apprezzato come violinista e compositore di concerti, non riscosse altrettanto favore nella critica come operista, dato che la sua musica era fatta per servire le ugone del belcanto, con scarso rispetto della poesia.

⁴⁰ Si veda la nota 68 del cap. 4.

⁴¹ Cfr. Vio, *Una satira*, cit.

⁴² Mangini, *I teatri di Venezia*, cit., pp. 133-134.

⁴³ Tale testimonianza è citata in Giazotto, *Vivaldi*, cit., pp. 126-127 (tuttavia lo studioso romano non ne specifica la fonte).

Ma c'è anche un'altra ragione per la quale il teatro dei Marcello e delle due dinastie Capello si attirò le critiche. La storia del Sant'Angelo annovera scandali più di qualsiasi altro teatro veneziano. Imbarazzi si verificarono fin dalla sua stagione inaugurale, quando il debutto di *Medea in Atene* di Aurelio Aureli fu ritardato di un giorno rispetto alla data prefissata⁴⁴. All'origine dello slittamento della programmazione ci fu 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, a quanto si dice in servizio, avessero impedito a un orchestrale di entrare al Sant'Angelo, impedendo perciò la recita di 'un'opera'⁴⁵.

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, il probabile compositore dell'opera, allora cantante e organista in Laguna, nonché futuro impresario proprio al Sant'Angelo⁴⁶. L'episodio, riferito dal nunzio papale a Venezia, potrebbe essere collegato alla cosiddetta 'guerra dei palchi'⁴⁷ 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 per ordine publico l'Opere in Musica à conto di differenze per palchetti, che si procura di sopire⁴⁸.

Analoghi episodi si succedettero con regolarità nei cosiddetti teatri 'minori' della Serenissima come il San Moisè e soprattutto il San Fantin⁴⁹, in un pittoresco cam-

⁴⁴ L'opera, che avrebbe dovuto debuttare il 4 gennaio 1678, andò in scena il 5; cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 125.

⁴⁵ *Ibid.* (traduzione mia). Il documento originale si trova in BAV, *Archivio Segreto*, 'Nunziatura di Venezia', n. 119, c. 21, Venezia, 8 gennaio 1678.

⁴⁶ Su questo compositore cfr. soprattutto T. Walker e B.L. Glixon, *Giannettini, Antonio*, in Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. 9, pp. 824-825, anche on-line.

⁴⁷ Cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 125, nota 200. Per il concetto di 'guerra dei palchi' si rimanda ai tre contributi giazzottiani così intitolati editi per la «Nuova Rivista Musicale Italiana», in parte già citati (I: 2, 1967, pp. 245-286; II: 3, 1967, pp. 465-508; III: 5, 1969, pp. 906-933).

⁴⁸ BAV, *Archivio Segreto*, 'Nunziatura di Venezia', n. 119, c. 7, Venezia, 1° gennaio 1678, cit. in Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 125, nota 200.

⁴⁹ Il piccolo San Fantin, ubicato nel sestiere di San Marco presso il portico della Malvasia, dietro all'attuale teatro La Fenice, aprì i battenti nell'autunno dell'anno 1700 e funzionò a intermittenza fino al 1720. Considerato di second'ordine, tale teatro aveva modeste proporzioni e si distinse per produzioni

pionario di aneddoti⁵⁰. A giudicare dai documenti il primato spettò però al piccolo teatro affacciato in corte dell'Albero⁵¹. 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»⁵². La stessa sala è quella più citata nei documenti notarili e giudiziari relativi ai guai finanziari del mondo operistico a questa altezza cronologica. È logico supporre che la cattiva 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.

Non è un caso, d'altra parte, che tali importuni fenomeni si verificassero con maggiore frequenza in quel teatro di più modesti mezzi nel quale 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 altre sale d'opera⁵³. La scissione tra proprietà e impresa e la mancata sovraesposizione dei nobili compatroni (a differenza dei Grimani, dei Tron, dei Vendramin) resero quel teatro più vulnerabile e di conseguenza più facile capro espiatorio per i polemisti del teatro musicale a partire da Benedetto Marcello. È tuttavia significativo che lo stesso *Teatro alla moda* prendesse di mira uno a uno i personaggi orbitanti nel mondo dell'opera in musica, dai protettori alle maschere, fuorché i «paroni»⁵⁴. Segno che esisteva un limite di onorabilità e di rispetto per l'oligarchia aristocratica che la satira non si sarebbe permessa di varcare.

operistiche *low budget*, con brevi e sporadici cicli di recite (cfr. Mancini, Muraro e Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., tomo II, p. 130; Selfridge-Field, *Song and Season*, cit., pp. 171-172).

⁵⁰ Si consulti in proposito il più volte menzionato catalogo di Selfridge-Field, *A New Chronology*, *passim*. Il volume è 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. Nell'enorme mole di materiale raccolto dalla studiosa affiorano tuttavia disattenzioni ed errori nei riferimenti archivistici (vedi la recensione al catalogo a firma di J.E. Glixon, «Music and Letters», 90, 4, 2009, pp. 681-683).

⁵¹ Riportiamo come esempio un resoconto del «Mercure Galant» del 12 gennaio 1686: «Dal zelo di questo governo fu fatta sospendere la recita del Teatro di Sant'Angelo che veniva intitolata Il Diavolo innamorato dove si rappresentavano azzioni che rendevano scandalo notabile alla Cattolica religione, e si sono fatte esatissima perquisizioni per castigar severamente gli autori alcuni de quali si ritirarono» (cit. in S. Harris Sheridan, *The Repertoire of a Venetian Opera House [1678-1714]: the Teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo*, UMI, Ann Arbor 1985, p. 373, nota 4/69).

⁵² Giazotto, *Vivaldi*, cit., p. 163.

⁵³ Mancini, Muraro e Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., tomo II, pp. 19-20.

⁵⁴ N. Mangini, *Benedetto Marcello e la vita teatrale a Venezia tra Sei e Settecento*, in Madricardo e Rossi (a cura di), *Benedetto Marcello: la sua opera e il suo tempo*, cit., p. 55.

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, occorre sfatare alcuni pregiudizi costruiti dalla storiografia novecentesca⁵⁵. Due soprattutto i punti da smontare. Primo. Che il Sant'Angelo fosse un teatro secondario di Venezia: un mito che dura ancora oggi nonostante sia stato in parte ridimensionato (si è fatto giustamente il nome di Vivaldi). Secondo. Che i compatroni non interferissero mai nelle questioni impresariali del loro teatro: è dimostrabile al contrario che essi limitarono la libertà di azione dei singoli impresari in nome di un prestigio da tenere alto e di interessi commerciali da salvaguardare.

Partiamo dal primo punto. Fin dalla sua apertura il Sant'Angelo fu tenuto nel giusto conto dai cronisti dell'epoca. Gazzettini quali il «*Mercure de France*» e «*Pallade Veneta*» non mancavano mai di farne menzione, con note talvolta entusiastiche, spesso 'di parte'⁵⁶. Svariati testimoni oculari definivano alta la qualità degli allestimenti⁵⁷, mentre densi riferimenti alla sala ricorrono nei racconti di viaggio dell'architetto Nicodemus Tessin⁵⁸ e del presidente francese Charles De Brosses⁵⁹. 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 Grisostomo⁶⁰.

Del resto il Sant'Angelo seppe distinguersi fin da subito dalle altre sale d'opera sul piano drammaturgico e musicale, rinunciando allo scontro frontale con il più blasonato teatro Tron e, soprattutto, con il grandioso teatro Grimani⁶¹. Quest'ultimo

⁵⁵ Remo Giazotto es. 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, fsc. 'Case da gioco e teatri', sottofsc. 'S. Angelo', cc. 3r-4r, Venezia, 11 dicembre 1714).

⁵⁶ Una rivalutazione storiografica del Sant'Angelo ha inizio con Mancini, Muraro e Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., tomo II, in particolare alle pp. 19 e 24. Per «*Pallade Veneta*» rimando a E. Selfridge-Field, *Pallade Veneta. Writings on Music in Venetian Society 1650-1750*, Fondazione Levi, Venezia 1985. Tale giornale comparve per la prima volta nel gennaio 1687 come compendio mensile di notizie sul modello del «*Mercure Galant*». Pare che fosse commissionato dagli agenti degli Inquisitori di stato per far propaganda alle 'scienze cristiane' (tra le quali anche l'opera in musica), come precisato dall'editore Lorenzo Baseggio nella prefazione al primo volume (cfr. Id., *Song and Season*, cit., p. 315).

⁵⁷ Cfr. Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 28.

⁵⁸ *Travel Notes*, cit., pp. 363-364.

⁵⁹ *Viaggio in Italia. Lettere familiari* (1739), tr. it di B. Schacherl, prefazione di C. Levi, Laterza, Roma-Bari 1992, *passim*.

⁶⁰ Sugli «*Avvisi*» vedi quanto si dirà più avanti a p. 182 e alle relative note 59-60.

⁶¹ Sul teatro di San Giovanni Grisostomo si rinvia in particolare a Harris Sheridan, *The Repertoire of a Venetian Opera House*, cit.; M.T. Muraro, *Il teatro Grimani a San Giovanni Grisostomo*, «Biblioteca tea-

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. Per contro il Sant'Angelo si affermava come fucina di novità, in opposizione al filone arcadico espresso a Venezia dal librettista Apostolo Zeno. Analoga linea anticonvenzionale fu adottata dal piccolo teatro sul piano della musica. 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 si poneva in controtendenza rispetto alla politica dello stesso teatro Grimani, allora dominato dalla voga dei napoletani⁶².

Se il San Giovanni Grisostomo ebbe una fisionomia più definita grazie all'apporto di pedine stabili come il compositore Carlo Francesco Pollarolo, che lavorò continuativamente per Zuan Carlo e Vincenzo Grimani dal 1695 al 1705, il Sant'Angelo, affidato più che altro all'iniziativa dei singoli impresari, si specializzò «nello scoprire, allevare e mantenere [...] nuovi talenti e nell'inaugurare nuove mode»⁶³. 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, Giovanni Alberto Ristori, Fortunato Chelleri, Baldassarre Galuppi e Giuseppe Antonio Paganelli. I *talent scouts* del Sant'Angelo sdoganarono anche librettisti di inopinata fortuna, come il vivaldiano Grazio Braccioli, presenza costante di quel teatro negli anni 1711-1716⁶⁴. Per non parlare degli scenografi: i Canal (Bernardo⁶⁵, oltre al ben più famoso figlio Antonio), Innocente Bellavite, probabilmente i due Ricci e altri ancora furono altrettante 'in-

trale», n.s., 5-6, 1987, pp. 105-113; Mancini, Muraro e Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., tomo II, pp. 63-126; G. Morelli, *Inquiete muse e temporanee glorie del terzo Teatro Grimani*, in M.I. Biggi e G. Mangini (a cura di), *Teatro Malibran. Venezia a San Giovanni Grisostomo*, Marsilio, Venezia 2001, pp. 33-63.

⁶² Cfr. R. Strohm, *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, Yale University Press, New Haven-London 1997, pp. 63 e 78. Sulla voga dei napoletani cfr. *ivi*, in particolare 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 fu a sua volta un innovatore, specie nel modo di trattare l'orchestra (cfr. Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., pp. 29-30).

⁶³ *Ivi*, p. 28 (traduzione mia).

⁶⁴ Cfr. *ibid.*

⁶⁵ Su Bernardo Canal cfr. E. Selfridge-Field, *Bernardo Canal and Antonio Vivaldi: a Brief Awakening at the Teatro Sant'Angelo*, in *Venezia, città della musica (1600-1750). Stato delle ricerche e prospettive*. Atti della giornata di studio (Venezia, 29 giugno 2012), pp. 43-51, <http://www.vcbm.it/public/research_attachments/Venezia_citta_della_musica_-_Atti_della_giornata_di_studio_-_2012_1.pdf> (09/15).

venzioni' del Sant'Angelo: iniziatori a loro volta di quella scena-quadro di successiva fortuna che trasse origine probabilmente proprio dalle limitazioni del palcoscenico⁶⁶.

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 impacchettati⁶⁷. 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). I cantanti al debutto possedevano due vantaggi: costavano poco e destavano curiosità, attirando *ipso facto* i frequentatori d'opera⁶⁸.

Le ristrettezze economiche indussero il Sant'Angelo soprattutto a sperimentare. La piccola sala ospitò nella stagione 1705-1706 il primo intermezzo comico della storia veneziana: quel *Bleso e Lesba* che fu antesignano di un genere di grande fortuna nella Serenissima, specie negli anni Dieci e Venti del Settecento⁶⁹. Lo stesso teatro lanciò nell'autunno del 1711 la commedia in musica *Elisa* di Domenico Lalli e Giovanni Maria Ruggieri: un'altra novità per Venezia in anticipo sulla esplosione del fenomeno dell'opera buffa, che ottenne l'apprezzamento di osservatori coevi quali

⁶⁶ «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 copie 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» (M.I. Biggi, *Soggetti, Immagini e Scenografie*, in F. Fanna e M. Talbot [a cura di], *Antonio Vivaldi. Passato e Futuro*. Atti del convegno internazionale di studi [Venezia, 13-16 giugno 2007], Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2009, p. 4, <http://old.cini.it/uploads/assets/ATTI_VIVALDI_marzo_2010/31-Biggi.pdf> [06/15]). L'illustrazione del palcoscenico del Sant'Angelo, eseguita da Tessin nei suoi appunti di viaggio, è riprodotta in Mancini, Muraro e Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., tomo II, p. 57.

⁶⁷ Cfr. Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 28.

⁶⁸ Cfr. S. Durante, *Alcune considerazioni sui cantanti di teatro del primo Settecento e la loro formazione*, in Bianconi e Morelli (a cura di), *Antonio Vivaldi: teatro musicale, cultura e società*, cit., vol. II, p. 433.

⁶⁹ Secondo Eleanor Selfridge-Field a inizio Settecento lo stato di inedia determinato dalla guerra di successione spagnola 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 Santi Giovanni e Paolo avrebbero gestito il monopolio della commedia. Le due potenti famiglie veneziane imposero la loro linea politica anche agli altri esercenti, costringendo il Sant'Angelo e il San Cassiano a produrre soltanto melodrammi. Il desiderio di rivalsa contro le imposizioni dell'alleanza Grimani-Vendramin avrebbe sortito la decisione da parte di questi ultimi teatri di ospitare nei rispettivi cartelloni il genere degli intermezzi *entr'acte* (cfr. *A New Chronology*, cit., p. 240).

Giovanni Carlo Bonlini⁷⁰. Ma il Sant'Angelo si distinse anche per aver importato a Venezia lo stile napoletano prima che la moda dell'opera partenopea invadesse la Laguna⁷¹. Tale filone fu solo ufficialmente inaugurato dal San Cassiano nella stagione 1724-1725 con la *Didone abbandonata* di Pietro Metastasio e Tomaso Albinoni; di fatto il primato spettò al Sant'Angelo, che un anno prima aveva presentato *Timocrate* di Domenico Lalli su musica del compositore in trasferta Leonardo Leo⁷².

A fronte della sua vocazione sperimentale, nonostante l'incessante *turnover* di impresari, il Sant'Angelo mantenne comunque un proprio 'marchio di fabbrica'. Si può presumere che 'invisibili' professionisti trasversali al corso delle stagioni assicurassero la *griffe* alla *maison*: uno zoccolo duro di operatori che sudava sul campo, recita dopo recita, il consenso dell'auditorio. Questa 'vecchia guardia' di addetti ai lavori era composta non tanto dagli operisti (Albinoni o Vivaldi), dagli scenografi (i Canal, i Ricci), dai librettisti (Braccioli, lo stesso Lalli), ma soprattutto dagli orchestrali, dai costumisti, dai tecnici di scena, dal personale di sala e da quanti poterono assicurare al Sant'Angelo una tradizione artigianale riconoscibile e di più ampio respiro⁷³. L'impresario designato di anno in anno era spesso il timoniere di una barca già avviata, con parte dell'equipaggio schierato: la sua era una 'libertà vigilata'.

Gli stessi compatroni, poi, a differenza di quanto ritenuto finora – e arriviamo al secondo punto – non stavano a guardare⁷⁴. Se è vero che preferirono occupare le seconde linee, mandando avanti l'impresario come parafulmine delle solite beghe stagionali e raccogliendo, all'occorrenza, le glorie della proprietà di una sala d'opera tutto sommato illustre, è fuorviante pensare che non intervenissero nelle questioni pratiche del loro teatro. Là dove necessario non mancarono di far sentire la propria voce, interferendo nelle decisioni dell'impresario. In attesa che testimonianze a suf-

⁷⁰ «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). L'opera esordì il 25 novembre 1711; cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 306.

⁷¹ Rivedi qui p. 107 e nota 62. Cfr. inoltre Talbot, *The Vivaldi Compendium*, cit., p. 126, s.v. 'Neapolitan school and style'.

⁷² Cfr. Strohm, *Dramma per Musica*, cit., pp. 66-72; K.S. Markstrom, *The Operas of Leonardo Vinci, 'Napoletano'*, Pendragon, Hillsdale 2007, p. 98.

⁷³ Cfr. Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., pp. 28-29.

⁷⁴ Là dove è stato scritto 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» (Mancini, Muraro e Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., tomo II, p. 3).

fragio di questa tesi siano pubblicate da Beth L. Glixon⁷⁵, mi limito a proporre due esempi, entrambi avvalorati da documenti in gran parte inediti. Il primo 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 S[an]t'Angelo essendo venute à contesa, non solo con parole, ma con le mani ancora due di q[ue]lle cantatrici, s'interpose con impegno per le parti di una delle med[esim]e il Nob[il]e Bonifacio Papafava, e s'avanzò a tentare di ferir l'altra con un stile, come seguì, benché leggierm[en]te, per la qual causa ne hà avuto fecero rimprovero dal governo, che hà però lasciato correre il caso per leggierezza dello stesso soggetto⁷⁶.

Questa recita, come si apprende da altre fonti, fu sospesa per ordine pubblico. Le 'cantatrici' in questione – stando ad alcune carte depositate presso i giudici di Petizione⁷⁷ – erano Anna Maria Giusti detta la Romanina e Domenica Vittoria Albergoni, entrambe romane⁷⁸. Le liti tra primedonne costrette a spartirsi la ribalta non sono una novità: la letteratura tramanda il caso delle 'regine rivali' Faustina Bordoni e Francesca Cuzzoni, che secondo alcune testimonianze sul palcoscenico londinese di Haymarket se le diedero di santa ragione⁷⁹, a suggello di un antagonismo (professio-

⁷⁵ Come promesso nel suo citato articolo in collaborazione con Micky White '*Creso tolto a le fiamme*' (p. 5, nota 9).

⁷⁶ BAV, *Archivio segreto*, 'Nunziatura di Venezia', n. 157, c. 705, Venezia, 17 novembre 1708, cit. in Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 285, nota 275. Il nunzio papale a Venezia inviava una lettera alla settimana al segretario di stato vaticano in cui solitamente accludeva un *avviso da Venezia* (cfr. Id., *Song and Season*, cit., p. 316).

⁷⁷ Cfr. ASV, *Giudici di petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 217, fsc. 121, n. 292, Venezia, 14 dicembre 1708 (documento inedito).

⁷⁸ Le due cantanti sono segnalate nel libretto rispettivamente come «La Signora Mariuccia Giusti Romana» e «La Signora Domenica Vittoria Albergoni Romana» (cfr. *Arrenione*, Gio. Battista Zuccato, Venezia 1708, p. 7; copia consultata: Mnb, *Racc. Dramm. Corniani Algarotti*, 771).

⁷⁹ Il presunto fattaccio sarebbe avvenuto il 6 giugno 1727 durante una recita dell'*Astianatte* di Antonio Bononcini nel teatro di Haymarket, quando scoppiò una *bagarre* tra le tifoserie delle due cantanti annotata da «The British Journal» del 10 giugno 1727 (si legge in Burrows et al. [a cura di], *George Frideric Handel [III]*, cit., p. 128; sull'episodio cfr. S. Fassini, *Il melodramma italiano a Londra nella prima metà del Settecento*, Bocca, Torino 1914 [rist. anast. Forni, Bologna 1979], p. 141; W. Dean e C. Vitali, *Cuzzoni, Francesca*, in Macy [a cura di], *The Grove Book of Opera Singers*, cit., p. 104). In realtà la bibliografia più recente ha confutato la veridicità dell'episodio: S. Ograjenšek, *Francesca Cuzzoni and Faustina Bordoni: The Rival Queens?*, in D. Vickers (a cura di), *Handel*, Ashgate, Farnham 2011, pp. 333-342.

nale, prima che personale) destinato a spaccare in due il pubblico d'oltremarica⁸⁰. Simili controversie non furono certo la norma, ma nemmeno così rare nel mondo dell'opera italiana, se le autorità governative della Serenissima decisero, nel nostro caso, di chiudere un occhio, data la «leggerezza dello stesso soggetto».

Eppure l'episodio dovè far inferocire i compatroni del teatro. La sera stessa dell'accaduto o al più tardi l'indomani essi redarguirono con durezza l'allora impresario Cristoforo Frigieri⁸¹, costringendolo a prendere provvedimenti immediati⁸². Il 26 notte, al termine di una recita filata liscia, l'impresario notificava alle cantanti Giusti e Albergoni la sua risoluzione di espellerle dal cast⁸³.

Non contenti il sabato seguente i compatroni mettevano per iscritto una estragiudiziale nella quale, ricordando all'impresario l'onorabilità del teatro, esigevano di essere risarciti per i «pregiuditij, 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»⁸⁴. Quindi gli stessi nobiluomini lo diffidavano per eventuali future

mananze al convenuto, et alla provisione immediata à divertito ancora da simili, et altri inconvenienti, et sconcerti, che di quando in quando per ta[[i]i genij possono col pregiudicio anco del n[ost]ro Teatro, et interesse accadere⁸⁵.

Le espressioni «forma laudabile», «mananze al convenuto», lasciano pensare che con il contratto di affittanza i locatori 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 teatro stesso.

⁸⁰ L'agilità virtuosistica di Faustina vs l'espressività patetica di Cuzzoni diedero vita a due veri e propri partiti di rispettivi sostenitori, i faustinisti e i cuzzonisti (cfr. Fassini, *Il melodramma italiano a Londra*, cit., pp. 141-143; Rosselli, *Il cantante d'opera*, cit., p. 90).

⁸¹ Cristoforo Frigieri era costumista teatrale.

⁸² Non è dunque esatto parlare di «astensione dei compatroni dagli intrighi di palcoscenico» (Mancini, Muraro e Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., tomo II, p. 20).

⁸³ E infatti in una copia del libretto conservata alla University of California è annotato un secondo cast con i nomi delle sostitute: la bolognese Santa Cavalli e Angela Algeri compaiono al posto di «Mariuccia» Giusti e Domenica Vittoria Albergoni (cfr. Alm, *Catalog of venetian librettos*, cit., pp. 343-344, n. 561). La recita del 16 si era conclusa senza inconvenienti, stando alle parole della Giusti, la quale aveva ingaggiato un diverbio con l'impresario Friggeri destinato a trascinare nelle aule di giustizia (cfr. ASV, *Giudici di petition*, 'Scritture e risposte in causa', b. 217, fsc. 121, n. 291, Venezia, 14 dicembre 1708).

⁸⁴ ASV, *Notarile. Atti*, b. 4026, fsc. a. 1708, c. nn., Venezia, 17 novembre 1708 (estragiudiziali del notaio Pietro Antonio Ciola).

⁸⁵ *Ibid.*

Il che smentisce quel ruolo 'passivo' dei compatroni che finora si è creduto corretto tramandare e insieme rafforza la tesi di un teatro non certo di basso profilo (nella scrittura citata si parla di «tenor della Locatione»).

I Marcello e le due dinastie Capello appartenevano pur sempre a quella nobiltà lagunare che vedeva nello spettacolo d'opera uno strumento di affermazione del proprio prestigio, ancor prima che un mezzo per far soldi⁸⁶. La tara del blasone, seppure meno ingombrante che altrove, era un elemento costitutivo anche del Sant'Angelo⁸⁷. A ciò si aggiunga che i teatri veneziani erano considerati di interesse pubblico, come testimoniato da Ivanovich⁸⁸. Più che mai in tali condizioni scandalo voleva dire perdita di onore.

Accanto all'onore non mancano, è vero, questioni più pratiche. Quando l'opera saltava a rimetterci erano gli stessi compatroni, i quali vedevano minacciati gli introiti derivanti dall'affitto dei palchi di loro proprietà⁸⁹. Si tenga comunque presente che i palchi spettanti a ciascun comproprietario non erano molti, dato che in parte erano concessi in 'regalo' all'impresario⁹⁰ o venivano riservati ad avvocati e protettori del teatro e a personale vario⁹¹. Inoltre, almeno in teoria, i locatori avevano diritto a essere risarciti: il secondo punto del citato contratto Denzio (1714) prevedeva l'impegno dell'impresario a corrispondere denaro proprio nel caso in cui per sua responsabilità non fossero andate in porto le recite e di conseguenza i compatroni non avessero riscosso i loro affitti⁹².

Non sempre, va detto, le clausole contrattuali venivano rispettate. Se, ad esempio, sulla carta i compatroni garantivano all'impresario pieno margine di scelta nei suoi affari manageriali, nella pratica le cose andavano diversamente. Un episodio emblematico 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 An-

⁸⁶ In teoria i teatri erano una fonte di guadagno, nella pratica le possibilità di profitto erano scarse; né forse ci si aspettava di conseguirne (cfr. più avanti la nota 129).

⁸⁷ Cfr. Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., pp. 18-19.

⁸⁸ «I Teatri ancora come stabili de' sudditi soggiacciono alla sovranità del Principe» (Ivanovich, *Memorie teatrali*, cit., p. 405).

⁸⁹ Cfr. Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 32.

⁹⁰ Cfr. la lista degli affittuali del menzionato contratto Denzio: ASV, *Inquisitori di Stato*, b. 914, fsc. 'Case da gioco e teatri', sottofsc. 'S. Angelo', cc. 3r-4r, Venezia, 11 dicembre 1714.

⁹¹ Cfr. *ivi*, cc. 1v e 2v (punti settimo e dodicesimo).

⁹² Cfr. *ivi*, c. 1r. «Se la stagione veniva cancellata erano essi stessi [i compatroni] a rimetterci, per non parlare delle seccature arretrate ai nobili [palchettisti] loro pari e alla perdita della faccia» (Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 32; traduzione mia).

drea Capello *quondam* Bortolo, uno dei compatroni del teatro⁹³ (nipote di Zuanne), e il vecchio Santurini, ormai quasi del tutto cieco 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, cosi che li N[obil]i H[omin]i Compatroni n'habbino ad ingerirsi, come promettono in cosa alc[un]a à ciò attinente, e dipendente niuna eccettuata com'in essa sc[rittura]⁹⁴.

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 a «ingerirsi nel mio interesse col farsi dispotico della mia volontà, et arbitrio, disponendo, e dirigendo le cose stesse del Teatro à suo piacere senza alcun mio assenso, e partecipat[ion]e»⁹⁵, calpestando il suo sacrosanto diritto 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 – incurante dell'assetto originario della «Compagnia de Musici». Il tutto all'insaputa dell'anziano impresario, scavalcato e sbeffeggiato da quanti avevano macchinato contro di lui ap-

⁹³ Andrea Capello *quondam* Bortolo aveva beneficiato con i fratelli delle porzioni del teatro ereditate dal nonno Zuanne. Quest'ultimo apparteneva alla prima generazione dei compatroni del Sant'Angelo, ossia di quanti firmarono con Santurini l'atto di fondazione del teatro (1676; rivedi p. 99). Andrea era dunque un discendente dei Capello 'in Canonica' (cfr. Barbaro, *Arbori de' patritii veneti*, cit., vol. II, p. 269, s.v. 'Capello K').

⁹⁴ ASV, *Notarile. Atti*, b. 3833, n. 105, c. nn., Venezia, 7 marzo 1707 (estr Giudiziali del notaio Alvise Cavertino). I termini usati sono pressoché gli stessi che ritroviamo nel contratto di Pietro Denzio per la stagione 1715-1716, la cui quinta clausula stabiliva che «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, cosi che d[ett]i NN. HH. Camp[at]roni non abbino, ne possano ingerirsi, come cosi promettono in cosa alcuna immaginabile à ciò attinente, ò dipendente, niuna eccettuata» (ASV, *Inquisitori di Stato*, b. 914, fsc. 'Case da gioco e teatri', sottofsc. 'S. Angelo', c. 1v, Venezia, 11 dicembre 1714). È verosimile ipotizzare che i moduli contrattuali del Sant'Angelo fossero esemplati su un prototipo. Dal documento summenzionato è stato possibile ricavare la data del contratto stipulato tra Santurini e i compatroni per la stagione 1706-1707.

⁹⁵ ASV, *Notarile. Atti*, b. 3833, n. 105, c. nn., Venezia, 7 marzo 1707 (estr Giudiziali del notaio Alvise Cavertino).

profittando dell'«età mia, e per esser quasi privo della luce» – è il suo amaro commento⁹⁶.

Naturalmente il nobiluomo di casa Capello non restava inerme. Dalle sue proteste si ricavano ulteriori materiali di interesse. Costui non negava nel merito quanto recriminatogli da Santurini, anzi orgogliosamente lo rivendicava, spiegando di aver agito in suo soccorso, mosso dalla propria «facilità benevole». Quindi puntualizzava che senza il suo intervento si sarebbe arenato il corso delle recite, «con l'universal esclamazione, e danno notabilissimo di tutti i Comp[at]roni»⁹⁷.

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, ossia «per ridurlo à tal quantità dalle maggiori sue pretese, che teniva». Ammetteva poi di essersi intromesso 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 era stato escluso con proprio disappunto dalla scelta del «M[aest]ro di Musica» delle prime due opere della stagione, lasciando intendere che era norma per i compatroni avere voce in capitolo in tali deliberazioni⁹⁸.

Il 'maestro' in questione era l'organista lucchese Agostino Bonaventura Coletti⁹⁹: sue le musiche di *Paride in Ida*¹⁰⁰ e *Ifigenia*¹⁰¹, le due produzioni operistiche che ave-

⁹⁶ *Ibid.* 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. *Vivaldi*, cit., pp. 36-37; Id., *La guerra dei palchi [II]*, cit., pp. 485-488). La tesi, controbattuta a suo tempo da Mangini (cfr. *Sui rapporti del Vivaldi*, cit., pp. 263-270), è senza fondamento, data la documentata successione di impresari che si alternarono al Sant'Angelo dopo l'iniziale monopolio di Santurini, esercitato per nove anni, fino al 1685.

⁹⁷ ASV, *Notarile. Atti*, b. 4026, fsc. a. 1707, cc. nn., Venezia, 14 marzo 1707, estragiudiziali del notaio Pietro Antonio Ciola (il documento è menzionato in G. Vio, *Per una migliore conoscenza di Tommaso Albinoni: documenti d'archivio*, «Recercare», 1, 1989, p. 120). Stando alle parole del Capello, alcuni professionisti della compagnia scelta dal Santurini stavano per dare *forfait*, pregiudicando seriamente il corso delle recite.

⁹⁸ *Ibid.* «Nicolin Grimaldi» era il famoso castrato Nicola Grimaldi detto Nicolino (1673-1732), che evidentemente fece parte della compagnia del Sant'Angelo in quella stagione. Il cast non è registrato nei relativi libretti; pertanto tale informazione diventa preziosa.

⁹⁹ 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. M. Macedonio, *Coletti, Agostino Bonaventura*, in *DBI*, vol. 26 [1982], pp. 730-731, anche on-line; Talbot, *The Vivaldi Compendium*, cit., p. 48, s.v.).

¹⁰⁰ Su quest'opera rinvio, in questo stesso cap., al par. *Lo strano caso dell'opera scomparsa*.

vano aperto rispettivamente le stagioni di autunno e carnevale di quell'anno. Il semi-sconosciuto Coletti era una nuova scommessa del Sant'Angelo: proprio per il rischio che tale scelta rappresentava il suo nome non aveva trovato l'approvazione del 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 chiamato: quello di «poner in Musica anco la prima Opera nel Carnevale, quando io raccordavo, ch'era bene provvedere de' soggetti accreditati, et d'esperienza così per la prima [opera], come per la seconda»¹⁰².

Andrea Capello fu a dir poco battagliero nel perorare la sua causa nell'impresa di famiglia. Non sempre riuscì a spuntarla. Dalla sua testimonianza si evince che la proposta del *Tiberio* da lui avanzata per la terza opera di quell'anno era stata scartata. Al suo posto si era deciso per una partitura operistica composta da Tomaso Albinoni¹⁰³, posseduta dal «Protettore» di Santurini, il nobiluomo Tomaso Malipiero¹⁰⁴. Convocato per l'audizione Albinoni si era presentato una sera nella casetta attigua al

¹⁰¹ *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 e White, *Creso tolto alle fiamme*, cit., p. 13).

¹⁰² ASV, *Notarile. Atti*, b. 4026, fsc. a. 1707, c. nn., Venezia, 14 marzo 1704 (estrageudiziali del notaio Pietro Antonio Ciola). La diffidenza del Capello nasceva presumibilmente dall'inesperienza del giovane Coletti, al suo debutto ufficiale a Venezia (cfr. Glixon e White, *Creso tolto alle fiamme*, cit., p. 7). Eppure, nonostante le riserve del nobiluomo, il compositore lucchese musicò anche la seconda opera della stagione, *L'Ifigenia*, che esordì il 4 gennaio 1707 (cfr. la nota precedente).

¹⁰³ A Venezia Tomaso Albinoni aveva debuttato al teatro dei Santi 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 suo *Radamisto*, su libretto dello stesso Marchi. La prima dell'opera è datata 17 novembre 1698 (cfr. *ivi*, p. 232).

¹⁰⁴ L'identità del 'protettore' non è così chiara. Mancini, Muraro e Povoledo definiscono i 'protettori' i «protagonisti più o meno occulti di un'operazione economica sommersa» (*I Teatri del Veneto*, tomo II, p. X). Così i Glixon: «Il *protettore* [era] spesso un nobile potente, non necessariamente legato al teatro o alla compagnia da obblighi legali o finanziari (benché potesse essere lo stesso proprietario del teatro che dava in affitto a qualcun'altro), il quale conferiva il proprio nome e il proprio prestigio all'impresa. Costui poteva scrivere lettere per conto dell'impresario, apporre il proprio nome nei documenti legali o piuttosto intervenire in situazioni in cui un normale cittadino avrebbe potuto meno» (*Inventing the Business of Opera*, cit., p. 4; traduzione mia). Nel *Teatro alla moda* Benedetto Marcello raccomanda all'impresario di scegliere «un *Protettore* al Teatro» (p. 37), distinguendolo dal 'protettore delle virtuose' (pp. 63 e 69-70). Informazioni utili possono essere ricavate dal più volte citato contratto Denzio (1714). Vi si parla del palco «[que]llo solito servir per il Protettore», lasciando intendere che il 'protettore' occupava il suo palco soltanto per consuetudine, e non per diritto (ASV, *Inquisitori di Stato*, b. 914, fsc. 'Case da gioco e teatri', sottofsc. 'S. Angelo', c. 1v, Venezia, 11 dicembre 1714). Infine, dal documento qui proposto, nel quale Andrea Capello definisce Malipiero «suo Protettore», ossia *suo* del Santurini, nonché «direttore» (presumibilmente del teatro), si evince che il 'protettore' era una figura legata all'impresario.

teatro¹⁰⁵ con «il suo originale in Musica» alla presenza dell'impresario, dei virtuosi e dei compatroni tutti. L'opera aveva ricevuto l'approvazione generale:

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 [...] ¹⁰⁶.

Nonostante le riserve precauzionali del Capello, l'affare era stato 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 1707¹⁰⁷.

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 ufficiali¹⁰⁸, 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 della loro attività. Un *focus* sul loro 'mestiere' è invece necessario, 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 diffi-

¹⁰⁵ Si tratta della «Casa annessa al Teatro med[esim]o», a disposizione dell'impresario e dei «Musici che venivano à recitar in d[ett]o Teatro», «per far le prove, e ponervi ad abitar» (clausola decima del contratto di Pietro Denzio, ivi, c. 2r). La casa faceva parte delle cosiddette «adiacenze», «ambienti di accoglienza» ricavati negli angusti spazi delle fabbriche veneziane contigue ai teatri ('adiacenti', appunto; cfr. Mancini, Muraro e Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., tomo II, pp. XVII-XVIII).

¹⁰⁶ ASV, *Notarile. Atti*, b. 4026, fsc. a. 1707, cc. nn., Venezia, 14 marzo 1707 (estr Giudiziali del notaio Pietro Antonio Ciola).

¹⁰⁷ Cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 276.

¹⁰⁸ «A una lettura superficiale potrebbe sembrare che un contratto di ambito operistico ponesse le due parti in posizioni antagoniste, ma a un livello più profondo esso favoriva la solidarietà rinforzandone la reciproca dipendenza» (Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 10; traduzione mia).

coltà economiche, oberato 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 bancarotta¹⁰⁹.

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 tutta la letteratura satirica sette-ottocentesca, trovando riscontro nella percezione che gli uomini del tempo avevano di questa velleitaria figura.

Come in tutti i *clichés*, realtà e fantasia non si escludono a vicenda. Nel suo sonetto satirico *De Teatri Veneti*, composto intorno al 1720, Domenico Lalli *alias* Sebastiano Biancardi tratteggia con icastiche pennellate alcune patetiche figurine del carosello del teatro d'opera, come la canterina rubacuori e, appunto, l'impresario miserando, tormentato dai buchi sulle calze e nello stomaco¹¹⁰. La caricatura letteraria non veniva da un polemista qualsiasi ma da un addetto ai lavori, librettista prezzolato al Sant'Angelo e dintorni, cui Carlo Goldoni avrebbe dedicato alcune pagine colme di ironia¹¹¹. 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. John

¹⁰⁹ *Il sistema produttivo*, cit., p. 23. Con il termine impresario teatrale mi riferisco a quella figura di professionista o semiprofessionista incaricato dai proprietari dei teatri di organizzare la stagione e di gestire la sala. Ben diverso è il caso dei 'patroni'-impresari come i Grimani o es. (per uscire dalla realtà lagunare) dei Medici principi impresari (su questi ultimi rimando agli studi di Sara Mamone, in particolare: *Serenissimi fratelli principi impresari: notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggi di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario [1628-1664]*, trascrizione in collaborazione con A. Evangelista, Le Lettere, Firenze 2003; *Mattias de' Medici serenissimo mecenate dei virtuosi. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggio di Mattias de' Medici [1629-1667]*, Le Lettere, Firenze 2013).

¹¹⁰ Il sonetto, dedicato a Apostolo Zeno, si legge in S. Biancardi, *Rime*, Lovisa, Venezia 1732, pp. 14-18. Su Lalli cfr. almeno B. Brizi, *Domenico Lalli librettista di Vivaldi?*, in Degrada (a cura di), *Vivaldi veneziano europeo*, cit., pp. 183-204.

¹¹¹ Cenni biografici sul Biancardi si trovano sia nei *Mémoires* (cit., p. 165) sia nella già menzionata *Prefazione* al tomo XIII dell'edizione Pasquali delle commedie goldoniane (pp. 720-721). 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, fu costretto a emigrare con la famiglia. Al termine delle sue peregrinazioni approdò a Venezia sotto lo pseudonimo di Domenico Lalli (1710). Abile nel tessere la propria rete di conoscenze (si pensi all'amicizia con Zeno), Biancardi divenne ben presto uno dei più attivi poeti nei teatri della Serenissima. Il suo primo dramma lagunare fu *L'amor tirannico*, allestito al San Cassiano nell'autunno del 1710 (cfr. Strohm, *Dramma per Musica*, cit., p. 66).

Rosselli registra casi, sia pure infrequenti, di imprenditori teatrali spinti al suicidio per i debiti accumulati¹¹². È noto che Antonio Vivaldi morì povero: la sua povertà affiora in tutta la sua drammatica vivezza nel diverbio ingaggiato per questioni pecuniarie con lo scenografo Antonio Mauro nella stagione teatrale ferrarese 1739¹¹³. D'altronde è probabile che il prete musicista fosse stato un pessimo amministratore delle proprie sostanze, come adombrato nei *Commemoriali Gradenigo*:

L'Abbate D. Antonio Vivaldi, incomparabile Sonador di Violino detto il Prete Rosso, stimatissimo per le sue composiz[io]ni e Concerti, lucrò à suoi giorni più di 50: mille ducati, ma per sproporzionata prodigalità morì povero in Vienna¹¹⁴.

Un altro navigato impresario, Francesco Santurini, non fece miglior fine. Abbiamo già incontrato 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 sapremmo dire. È possibile che vi fossero a monte altre ragioni che non i banali richiami affettivi per quel teatro che egli stesso aveva fatto nascere. Si sa che nel periodo in cui gestì da solo la sala Santurini ottenne sulle prime lauti guadagni¹¹⁵ e in un secondo momento «dolori», «difficoltà», «contrarietà»¹¹⁶. Tra le cause del declino è stata giustamente messa in risalto la citata politica dei prezzi al ribasso, che a lungo andare avrebbe messo in ginocchio i bilanci del teatro¹¹⁷. Giazotto ha individuato come principale fattore di crisi la morosità degli affittuari dei palchi¹¹⁸, 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

¹¹² Cfr. *L'impresario d'opera*, cit., p. 13.

¹¹³ Cfr. Moretti, *Dopo l'insuccesso di Ferrara*, cit.

¹¹⁴ Venezia, biblioteca del museo Correr, *Gradenigo-Dolfin 200*, vol. II, c. 36r (a margine: «Vita del Vivaldi»). «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» (L. Zorzi, *Il cemento dell'invenzione. Il secolo di Vivaldi e il melodramma [1650-1750]*, in Degradà e Muraro [a cura di], *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa*, cit., p. 47).

¹¹⁵ 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 [III]*, cit., p. 480; l'atto notarile si legge in ASV, *Notarile. Testamenti*, b. 154, n. 169, Venezia, 26 marzo 1677).

¹¹⁶ *Ibid.*; cfr. inoltre Mangini, *I teatri di Venezia*, cit., p. 75.

¹¹⁷ Cfr. Mancini, Muraro e Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., tomo II, p. 4.

¹¹⁸ 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., p. 27.

Santurini»¹¹⁹. Fu forse per recuperare i vecchi crediti che lo stesso impresario, nonostante le tante disavventure, chiese ai compatroni del teatro a fine mandato una proroga di tre anni. Come si vedrà Santurini fu impresario ‘in angustie’ al Sant’Angelo anche nel biennio 1700-1701 e 1701-1702, e, ancora, nel 1703-1704¹²⁰. Nel corso di quelle 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 egli chiedeva ad alcuni comproprietari del teatro il saldo di loro debiti 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»¹²¹. Era lo stesso impresario ad autodichiarare il suo stato di inedia: di qui forse la decisione di riprendere in mano le redini del teatro, tentando disperatamente di conseguire quanto gli era dovuto.

Se 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. Sappiamo, al contrario, che in molti all’epoca si cimentarono nel mestiere impresariale. Indice che, se la sorte arrideva, c’era ‘trippa per gatti’.

Non è inappropriato paragonare l’impresario d’opera a un giocatore d’azzardo¹²². Investire nel teatro era 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 diecimila ducati: una somma che gli osservatori coevi giudicarono un vero e proprio azzardo¹²³. Erano in molti a rimetterci, stando alle cronache e ai documenti notarili e giudiziari. Spesso, proprio come nel gioco 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, che 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. L’attrazione per un mestiere apparentemente ingrato, destinato, nell’opinione corrente, alla rovina finanziaria, appariva ir-

¹¹⁹ Giazotto, *La guerra dei palchi (II)*, cit., p. 480.

¹²⁰ Vedi quanto scritto più avanti a p. 134.

¹²¹ ASV, *Notarile. Atti*, b. 4025, fsc. a. 1704, c. nn., Venezia, 29 giugno 1704 (extragiudiziali del notaio Pietro Antonio Ciola).

¹²² Cfr. Talbot, *Compendium*, cit., p. 99, s.v. ‘impresario’.

¹²³ Si rimanda al cap. 6 di questo volume e al par. *Un affare rischioso*.

razionale agli occhi di alcuni contemporanei. Nella satira anonima *Li Diavoli in maschera* (1726) la parabola contraddittoria di chi, dopo aver fallito in un'impresa teatrale, ricadeva nel tranello è illustrata con l'immagine surreale del «Diavolo drammatico» che esercita «grandi istigazioni suggestive» sugli aspiranti impresari¹²⁴. Un richiamo 'fatalistico': era l'incanto del teatro, ossia del potere e del successo. «L'occasione concreta di potersi mettere in mostra come 'patroni'»¹²⁵ 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.

Tuttavia, documenti alla mano, il teatro d'opera era una «macchina mangiasoldi»¹²⁶. Pur coscienti che le notizie in nostro possesso sono unidirezionali (tendiamo a essere informati allorché incorrevano dei problemi, non quando tutto filava liscio), bisogna ammettere che i dati sono sconcertanti: i costi di produzione superavano quasi sempre i guadagni¹²⁷. 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»¹²⁸. Si è accennato d'altra parte che nei teatri veneziani diretti da famiglie patrizie 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 per «Le Mercure Galant» (1683):

i grandi [teatri pubblici] sono destinati all'opera, che i nobili fanno fare ad altri e fanno comporre a proprie spese, più per il loro personale divertimento che per il profitto che deriva loro, non arrivando a coprire di norma che metà della spesa¹²⁹.

¹²⁴ *Li diavoli in maschera. Dialoghi curiosi ricavati dal francese dal sig. N.N.*, Francesco Storti, Venezia 1726, p. 27.

¹²⁵ Mangini, *I teatri di Venezia*, cit., p. 144.

¹²⁶ L'espressione è di Giovanni Morelli (*Inquiete muse*, cit., p. 34). «L'opera era raramente redditizia e spesso rovinosa. Chiunque se ne faceva promotore doveva essere preparato a sottoscrivere le quasi inevitabili perdite» (Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 19; traduzione mia).

¹²⁷ Cfr. Piperno, *Il sistema produttivo*, cit., p. 24; G. Morelli e T. Walker, *Tre controversie intorno al San Cassiano*, in M.T. Muraro (a cura di), *Venezia e il melodramma nel Seicento*, premessa di G. Folena, Olschki, Firenze 1976, p. 103.

¹²⁸ *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).

¹²⁹ «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» (*Relation des Opera, représentées à Venise pendant le carnaval de*

Diversa era la situazione al Sant'Angelo, dove gli impresari erano i principali responsabili dell'impresa. Erano loro che si accollavano le spese e percepivano i guadagni¹³⁰ (benché in realtà le cose fossero più complesse, come vedremo). I 'conduttori' erano ingaggiati dai compatroni con contratti dalla scadenza annuale ratificati per lo più in quaresima, al termine della stagione precedente.

Non sempre la decisione del nuovo impresario era unanime. In una inedita 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»¹³¹, lasciando intendere che non tutti i locatori l'avevano firmata. In effetti nella già menzionata risposta a tale scrittura datata 14 marzo Andrea Capello aveva accusato il vecchio impresario di aver convinto con la frode gli altri compatroni a farsi affidare la conduzione del teatro, vantando «protezzioni, assistenze, fondamenti, e provvigioni soprabondanti»¹³². Invano il burbero Capello aveva a suo tempo intimato i soci di non lasciarsi commuovere da quelle frottole: i suoi ammonimenti erano rimasti inascoltati. Analogamente la nomina degli impresari per la stagione 1703-1704 avrebbe provocato l'indignazione di un altro locatore, Polo Capello, il quale nell'occasione aveva espresso voto contrario¹³³.

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 avanti¹³⁴. 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 fu promessa una dote di seicentoquaranta ducati¹³⁵.

l'année 1683, «Le Mercure Galant», 20 febbraio 1683, in Selfridge-Field, Pallade Veneta, cit., p. 347; traduzione mia).

¹³⁰ Cfr. L. Bianconi e T. Walker, *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera*, «Early Music History», 4, 1984, p. 239.

¹³¹ ASV, *Notarile. Atti*, b. 4025, fsc. a. 1706, c. nn., Venezia, 12 gennaio 1706 *m.v.* (estragiudiziali del notaio Pietro Antonio Ciola).

¹³² ASV, *Notarile. Atti*, b. 4026, fsc. a. 1707, c. nn., Venezia, 14 marzo 1707 (estragiudiziali del notaio Pietro Antonio Ciola).

¹³³ Vedi quanto scritto più avanti alle pp. 130-131.

¹³⁴ Cfr. oltre pp. 163-164.

¹³⁵ Cfr. l'undicesimo punto del contratto Denzio (1714), in ASV, *Inquisitori di Stato*, b. 914, fsc. 'Case da gioco e teatri', sottofsc. 'S. Angelo', c. 2r, Venezia, 11 dicembre 1714.

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 proprietà¹³⁶. Oltre a quelli trattenuti dai nobiluomini locatori, alcuni palchi erano stati ceduti *in perpetuo* ai palchettisti, altri erano stati destinati ad affittuari stagionali per un dato numero di anni, altri ancora erano rimasti inoccupati¹³⁷, disponibili per gli affitti serali¹³⁸. Il cosiddetto 'regalo' o 'dote' consisteva nel ricavato dei palchi affittati stagionalmente; gli affittuari avrebbero dovuto versare quanto dovuto prima dell'inizio dell'anno teatrale. Si trattava quindi di una spinta economica decisiva per l'organizzazione teatrale, tale da consentire all'impresario di partire in discesa¹³⁹. In realtà i frequenti ritardi nei versamenti degli affitti (si parla in alcuni casi di morosità di anni) erano un freno abituale alla pianificazione della stagione¹⁴⁰.

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 ciascuno¹⁴¹. Un lustro più tardi Nicodemus Tessin indica nel suo *Diario* (1688) venticinque palchi per ordine, per un totale di centocinquanta¹⁴², compresa la soffitta (ossia la fila più elevata, non compresa negli ordini). Dai prospetti schematici rilevati tra il 1792 e il 1794 si ricava che i palchi di proprietà dei palchettisti (contrassegnati

¹³⁶ «I compatroni costituivano un consorzio di *caratadori* la cui quota finanziaria per ogni stagione era calcolata in base alle porzioni di teatro (e in particolare dei palchi, che ne erano la maggior risorsa) che ciascuno di essi possedeva» (Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 21; traduzione mia).

¹³⁷ Così Ivanovich: «Sogliono dal principio, che si vuol fabricare un Teatro, praticarsi due capi d'utilità, il primo un regalo in denaro per cadau[n] Palchetto, e questo serve in gran parte alla spesa della fabrica, e questa 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). 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 e Glixon, *Inventing the Business of Opera*, cit., pp. 28-29).

¹³⁸ «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).

¹³⁹ Cfr. Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., pp. 21-22 e 39-40.

¹⁴⁰ Cfr. Piperno, *Il sistema produttivo*, cit., pp. 26-27.

¹⁴¹ «Le Théâtre de S. Angelo n'est pas si grand que les autres, quoy qu'il aussi peint, doré, et fort propre. Il contient cinq rangs de pales, vingt-neuf à chaque rang» (*Relation des Opera*, cit.; si legge in Selfridge-Field, *Pallade Veneta*, cit., p. 351).

¹⁴² «Fünf reijgen loggien seijndt umbss amftheater, 25 in jede, so 150 zusammen macht, ohne den dreijen auf jede seite vom theater» (*Travel Notes*, cit., p. 364).

da lettere alfabetiche) erano ventiquattro¹⁴³. Non sappiamo quanti fossero quelli liberi, ma la maggior parte dovevano essere ad affitto stagionale. Su questi ultimi gli affittuari pagavano un canone annuo che oscillava tra i venti e i venticinque ducati a seconda che si trovassero al pepiano e al quarto ordine (i posti meno ambiti) oppure al secondo e al terzo ordine (postazioni di eccellenza)¹⁴⁴.

Oltre agli affitti dei palchi, erano i bollettini la maggior entrata per le tasche degli impresari¹⁴⁵. 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 soldi¹⁴⁶. Dal più volte citato contratto Denzio (1714) si evince che gli unici esclusi dal pagamento del bollettino erano i compatroni e tutti quelli «di Loro Casa», nonché Zuanne Alberti e Agostino Rosa, rispettivamente l'avvocato e l'interveniente del teatro¹⁴⁷. In realtà i patti non furono sempre questi, o quantomeno le clausole fissate dai compatroni variarono da contratto a contratto. Lo si ricava dalla più volte citata scrittura del 14 marzo 1707, nella quale il solito Andrea Capello rivendicava a

¹⁴³ Cfr. Mancini, Muraro e Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., tomo II, p. 11. 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 concernenti otto sale pubbliche veneziane. Le due illustrazioni relative al Sant'Angelo riproducono altrettante versioni del prospetto del teatro 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); cfr. *ivi*, pp. 18-19 (con le riproduzioni dei prospetti).

¹⁴⁴ Cfr. *ivi*, pp. 5 e 11. Pepiano era detto l'ordine inferiore dei palchi, quello a diretto contatto con la platea.

¹⁴⁵ 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 ugualmente agli affittuari dei palchi e 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, fsc. 'Case da gioco e teatri', sottofsc. 'S. Angelo', c. 1v, Venezia, 11 dicembre 1714).

¹⁴⁶ Cfr. Mancini, Muraro e Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., tomo II, p. 11.

¹⁴⁷ Punto dodicesimo del contratto Denzio, ASV, *Inquisitori di Stato*, b. 914, fsc. 'Case da gioco e teatri', sottofsc. 'S. Angelo', c. 2v, Venezia, 11 dicembre 1714. L'impegno da parte dell'impresario di riservare all'interveniente «Agostin Rosa» il palco numero 7 a pepiano è previsto nel punto settimo del medesimo contratto. Insieme a questi siede l'avvocato «Zuanne Alberti» (*ivi*, c. 1v). *Agli Avvocati del Teatro Benedetto* Marcello dedica un capitoletto del suo più volte citato pamphlet satirico (p. 61).

Santurini di aver «contribuito sino à venir in Teatro all'Opera co'l mio bollettino pagato, come fà tutta la mia Casa [...]»¹⁴⁸.

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 questione valeva solo in astratto, non essendo quasi mai rispettato nella pratica¹⁴⁹. 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 amoroze»¹⁵⁰. Ricercare i palchettisti per estorcere loro il denaro dovuto era 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 pari¹⁵¹. Questi ultimi promettevano sì supporto legale (così nell'undicesima clausola del contratto Denzio)¹⁵², ma in concreto dovevano fare ben poco. Ecco perché i singoli impresari, come vedremo, reclutavano dei procuratori per la riscossione degli affitti, scegliendo spesso professionisti di fiducia del teatro¹⁵³.

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 gli onorari non già in denaro sonante, ma sotto forma di affitti di palchi¹⁵⁴. Era questo un metodo furbo da parte degli impresari per scaricare il logorante assillo di farsi valere sugli affittuari. Per parte propria gli operatori di settore accettavano volentieri questa formula, lusingati di avanzare credito dagli aristocratici possessori dei palchi. Non sappiamo quando fosse iniziata tale pratica, ma i primi documenti in proposito risalgono alla fine degli anni Dieci del Settecento. Prima di allora l'unica soluzione era quella di pagare subito. Ecco perché gli impresari si trovarono spesso in difficoltà.

¹⁴⁸ ASV, *Notarile. Atti*, b. 4026, fsc. a. 1707, cc. nn., Venezia, 14 marzo 1707 (estrageudiziali del notaio Pietro Antonio Ciola).

¹⁴⁹ «Si può calcolare che almeno un terzo dei documenti superstiti intorno ai teatri veneziani si riferiscono alle liti per la proprietà e l'affitto dei palchi» (Zorzi, *Venezia: la Repubblica a teatro*, cit., p. 244).

¹⁵⁰ Marcello, *Il teatro alla moda*, cit., p. 76.

¹⁵¹ Cfr. Mangini, *I teatri di Venezia*, cit., p. 75; Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 40.

¹⁵² Cfr. ASV, *Inquisitori di Stato*, b. 914, fsc. 'Case da gioco e teatri', sottofsc. 'S. Angelo', c. 2v, Venezia, 11 dicembre 1714.

¹⁵³ Cfr. più avanti alle pp. 176 e 179.

¹⁵⁴ 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 corrisposti 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 (in caso contrario 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 previsto¹⁵⁵. Sono molteplici i casi documentati di virtuosi privati dei loro onorari che procedevano per scritture notarili o si rivolgevano, per la tutela dei propri diritti, ai Capi del Consiglio dei dieci¹⁵⁶. Quest'ultimo era un organo con poteri specifici nominato annualmente dal Maggior Consiglio cui spettava la competenza legislativa in materia teatrale (almeno fin dal 1508)¹⁵⁷.

Il primo obiettivo delle autorità era quello di fare sì che a fronte delle difficoltà gli spettacoli continuassero il loro corso, per non 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 scenografi¹⁵⁸.

Tale procedura, applicata dal Consiglio dei dieci in situazioni di emergenza, è documentata per la stagione 1716-1717, quando impresario al Sant'Angelo era il cantante Pietro Giacomo Ramponi. Nel corso del carnevale di quell'anno il teatro, finito sull'orlo del fallimento, venne 'commissariato' dalla Repubblica. Dal verbale redatto da Antonio Fachi, 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, ecc.), il rimanente dovesse essere distribuito setti-

¹⁵⁵ Si apprende 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. 154 e al Doc. 17).

¹⁵⁶ Cfr. Vio, *Una satira*, cit., p. 109; Mancini, Muraro e Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., tomo II, p. XIII.

¹⁵⁷ Cfr. L. Zorzi, *I teatri di Venezia (secoli XVII-XVIII)*, in Id. et al. (a cura di), *I teatri pubblici di Venezia*, cit., pp. 19-20; G. Migliardi O'Riordan Colasanti, *I teatri*, in M.F. Tiepolo et al. (a cura di), *Vivaldi e l'ambiente musicale veneziano. Terzo centenario della nascita di Antonio Vivaldi (1678-1978)*, catalogo della mostra documentaria (Venezia, 24 giugno-30 settembre 1978), s.e., s.l. 1984, p. 87.

¹⁵⁸ Vio, *Una satira*, cit., p. 109.

mana dopo settimana ai creditori, tra i quali i cantanti e il maestro di musica Chelleri¹⁵⁹.

Il governo della Serenissima non mancava mai di intervenire nella vita teatrale, soprattutto per raddrizzare stagioni sull'orlo del baratro. Questa sorta di assistenza garantista doveva essere sufficiente a tranquillizzare gli animi di chi si accingeva ad assumere una impresa d'opera, se è vero che non furono pochi gli impresari improvvisati che tentarono avventure stagionali senza averne i requisiti, specie al Sant'Angelo. Si può ipotizzare che i compatroni, forse per le difficoltà di mettersi d'accordo alla svelta, non sempre operassero una severa selezione sui candidati alla locazione del loro teatro. L'inadeguatezza di svariati 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 il Consiglio dei dieci deliberò 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, ufficializzata dal 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 d'indolenze giungono poi queste a disturbare sino il Tribunale de Capi di questo Consiglio con rittardo di altri più essenziali inspezioni¹⁶⁰.

Del resto quello dell'impresario non era un mestiere ben definito. Non c'era un apprendistato né un iter formativo: l'unica via maestra era l'esperienza. Ecco perché quanti decidevano di accollarsi l'iniziativa teatrale erano spesso uomini di teatro essi stessi, addetti ai lavori che conoscevano dal di dentro i rischi e i complessi meccanismi del mondo operistico¹⁶¹. Oltre all'esempio di Antonio Vivaldi, si sa che il citato Pietro Ramponi era un cantante, mentre Pietro Denzio, firmatario del plurimenzio-

¹⁵⁹ Cfr. ASV, *Capi del Consiglio di dieci*, 'Notatorio', 'Filze', f. 42, fsc. a. 1716, cc. nn., Venezia, 12 e 30 gennaio 1716 *m.v.* (cit. *ibid.*; vedi anche Mancini, Muraro e Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., tomo II, pp. 4-5 e 38-39).

¹⁶⁰ Cit. in Mangini, *I teatri di Venezia*, cit., p. 96.

¹⁶¹ Cfr. Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 22.

nato contratto del 1714, era copista di musica¹⁶². Si vedano inoltre i casi di Antonio Madonis e di Giovanni Battista Vivaldi, entrambi violinisti; di Gaetano Grossatesta, coreografo; di Faustina Bordoni, virtuosa. Si pensi infine agli scenografi Mauro, attivissimi nei teatri della Dominante¹⁶³.

Spesso erano i rapporti famigliari a condizionare il destino degli uomini di teatro¹⁶⁴. Per rimanere alla cerchia del Sant'Angelo si registrano i Vivaldi, gli Allegrì, i Madonis, gli stessi Mauro. A questa lista bisognerà aggiungere i nostri Ricci: Sebastiano impresario e Marco scenografo. Quest'ultimo, lo si è anticipato, fu attivo al Sant'Angelo come ideatore delle mutazioni sceniche nella stagione 1718-1719. Come scenografo lavorò anche al San Giovanni Grisostomo nel carnevale del 1726 a fianco di Romualdo Mauro. Si è anche accennato al fatto che nel 1708 il Ricci nipote fu chiamato in Inghilterra in compagnia del collega Pellegrini per dipingere le scene di alcuni spettacoli d'opera presso il Queen's Theatre a Haymarket. A convocarlo oltremarina fu Charles Montagu, quarto conte di Manchester e ambasciatore straordinario della corona inglese a Venezia, il quale era all'epoca affiliato del teatro londinese. Lo stesso Montagu, negli anni di permanenza veneziana, aveva avuto un ruolo attivo nel circuito teatrale della città, se è vero che il suo nome compare in svariati libretti d'opera come dedicatario.

Prima della convocazione di Montagu il Ricci junior doveva essersi fatto le ossa nei teatri locali, dato che a Londra iniziò subito a lavorare come pittore di scena. Quando e dove ebbe inizio la sua attività di scenografo non sappiamo. Potremmo ipotizzare che tale professione fosse stata favorita dalla mediazione di Sebastiano. Che anche Marco facesse parte della squadra del Sant'Angelo nella stagione 1705-1706, quando lo zio si mise in società con Orsatto?

3. Il socio Giovanni Orsatto

Giovanni Orsatto *quondam* Domenico fu certamente uno dei grandi impresari di professione del teatro pubblico veneziano del primo Settecento¹⁶⁵, come lo era sta-

¹⁶² Sui Denzio cfr. M. Jonášová, *I Denzio: tre generazioni di musicisti a Venezia e a Praga*, «Hudební věda», 45, 1-2, 2008, pp. 57-114.

¹⁶³ Rivedi la nota 49 del cap. 2.

¹⁶⁴ Cfr. Rosselli, *L'impresario d'opera*, cit., p. 15.

¹⁶⁵ Su Orsatto (1662 ca.-post 1748) cfr. Bianconi e Walker, *Production, Consumption*, cit., pp. 289-293; Mancini, Muraro e Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., tomo II, *passim*; Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., *passim*; Glixon e 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 di Beth L. Glixon.

to nel cuore del secolo precedente l'avvocato Marco Faustini¹⁶⁶ e come lo era l'ormai anziano Francesco Santurini, il più volte citato ideatore del Sant'Angelo. 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 appena¹⁶⁷.

Della vita di Orsatto non sappiamo molto, nonostante la mole di cause giudiziarie e documenti notarili accumulati nel corso di un'instancabile attività *free-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 della contrada di Santa Maria Mater Domini¹⁶⁸. Facendo un rapido calcolo si può affermare che Orsatto fosse arrivato in Laguna intorno al 1694, all'età di trentuno anni (con debita approssimazione)¹⁶⁹.

Il suo debutto teatrale non avvenne però nella Serenissima, ma in terraferma. Il nome del vicentino compare per la prima volta nella dedica del libretto di una pro-

¹⁶⁶ Su Faustini cfr. B. Brunelli, *L'impresario in angustie*, «Rivista italiana del dramma», 5, 3, 1941, pp. 311-341; Giazotto, *La guerra dei palchi (I)*, cit., *passim*; E. Rosand, *L'opera a Venezia nel XVII secolo. La nascita di un genere* (ed. orig. 1991), tr. it di N. Michelassi, P. Moretti e G. Viviani, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2013, pp. 192-212; Glixon e Glixon, *Inventing the Business of Opera*, cit., pp. 34-65. Nel Settecento faticarono ad affermarsi figure impresariali di rilievo (cfr. N. Mangini, *L'organizzazione teatrale a Venezia nel Settecento*, in Id., *Alle origini del teatro moderno e altri saggi*, Mucchi, Modena 1989, pp. 86-87).

¹⁶⁷ Per tutti questi motivi non si può essere d'accordo, per una volta, con lo studioso Gastone Vio, secondo cui «l'Orsato non fu davvero tra i migliori impresari teatrali veneziani», date le beghe giudiziarie accumulate in carriera (*Una satira*, cit., p. 117; lo studioso si riferisce soprattutto ai guai delle stagioni 1712-1713 e 1717-1718 al Sant'Angelo: cfr. *ivi*, pp. 117-118, 122-124 e 127, nota 28). In realtà i grandi 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 e Walker, *Production, Consumption*, cit., p. 292).

¹⁶⁸ 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. G. Vio, *Antonio Vivaldi e i Vivaldi*, «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 M. White e M. Talbot, *Pietro Mauro, detto 'il Vivaldi': Failed Tenor, Failed Impresario, Failed Husband, Acclaimed Copyist*, in M. T. [a cura di], *Vivaldi, 'Motezuma' and the Opera Seria: Essays on a Newly Discovered Work and Its Background*, Brepols, Turnhout 2008, pp. 46-49).

¹⁶⁹ È sempre necessario acquisire con cautela le informazioni contenute in tali deposizioni. Quasi mai l'età fornita dai dichiaranti era esatta.

duzione veronese del 1696, l'*Eurione* (20 dicembre 1695 è la data della firma)¹⁷⁰, anche se non è escluso che la sua attività in teatro possa essere iniziata prima. Comunque sia da quel momento la sua carriera decollava, avviando un ciclo quasi ininterrotto di stagioni d'opera per oltre un trentennio in fluido colloquio tra l'entroterra veneto e la Dominante.

Ai teatri lagunari Orsatto approdava dopo un ' tirocinio ' di qualche anno nei circuiti di provincia, sullo scorcio del secolo. Fu prima attivo nella sua Vicenza, poi a Udine, infine ancora a Verona¹⁷¹. Le città del nord Italia erano spesso un banco di prova prima di arrischiare la fortuna a Venezia. Il grande salto nella capitale dello spettacolo avvenne, per quanto è possibile accertare, nel 1702, quando i compatroni decisero di affidargli le chiavi del Sant'Angelo per l'autunno e il carnevale seguenti¹⁷².

La scelta di un giovane impresario sconosciuto all'ambiente musicale veneziano non fu affatto pacifica da parte dei locatori. Il contratto fu controfirmato soltanto il 12 luglio 1702¹⁷³, mentre si è detto che gli accordi di affittanza venivano solitamente siglati al principio della quaresima. La mancata familiarità con il sistema veneziano

¹⁷⁰ *Eurione*, Giacomo Amadio, Vicenza 1696, 62 pp. (copia consultata: Mnb, *Racc. Dramm. Corniani Algarotti*, 1773). La dedica firmata da Orsatto è alle pp. 3-4.

¹⁷¹ Parallelamamente al grande circuito dei teatri veneziani, si era sviluppato un complementare reticolo in area padana e nella terraferma veneta in cui circolavano opere date in anteprima nella Serenissima (cfr. Piperno, *Il sistema produttivo*, cit., pp. 27-28; e, a consuntivo, Cattin et al. [a cura di], *La vita musicale nell'entroterra veneto*, cit., pp. 429-483). La produzione operistica lagunare trovava così un proficuo canale di smistamento (a riprova peraltro che anche allora il teatro di repertorio esisteva). Orsatto operò come 'manager' di spettacolo in questa sorta di «livello B di circolazione teatrale» (Bianconi, *Condizione sociale*, cit., p. 385).

¹⁷² Cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 253; Glixon e White, 'Creso tolto a le fiamme', cit., p. 5. 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, Girolamo Albrizzi, Venezia 1703), autodefinendosi «Impresario di questo Teatro di Sant'Angelo» (p. 5; copia consultata: Mnb, *Racc. Dramm. Corniani Algarotti*, 513). Va dunque aggiornata la cronologia degli impresari al Sant'Angelo compilata da Mancini, Muraro e Povoledo, dove Santurini è registrato come impresario del teatro nella stagione 1702-1703 (cfr. *I Teatri del Veneto*, cit., tomo II, pp. 36-37), avendo egli ottenuto il permesso di farvi costruire quello stesso anno «otto palchi trà il pe-pian p[r]im[o] 2° e 3° ordine» (ASV, *Notarile. Atti*, b. 1450, n. 51, Venezia, 10 giugno 1702, estragiudiziali del notaio Valerio de Boni). Quest'ultimo documento non dimostra che Santurini prese in affitto il teatro, ma che gli erano dovuti gli utili dei nuovi palchi.

¹⁷³ Secondo quanto appuntato dallo scomparso studioso Vio (cfr. Vfc, *Fondo Vio*, b. 'Teatri. S. Angelo', c. nn.), 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 non specifica la fonte dell'informazione.

giocò a sfavore di Orsatto: l'impresario riuscì sì a condurre in porto la stagione ma non in maniera indolore. Una serie di documenti prova che furono numerose le beghe legali che lo videro coinvolto¹⁷⁴.

Gli incidenti incorsi durante il suo 'mandato' contribuirono a innescare le livorose proteste di uno dei compatroni, il trentasettenne Polo Capello¹⁷⁵. Lo sfogo del nobiluomo è tutto affidato a una estragiudiziale del 4 agosto 1703, scritta per mano del suo procuratore, l'a noi noto Andrea Allegrì¹⁷⁶, e indirizzata a Giovan Battista Rasoni, di professione causidico e allora agente, cassiere e interveniente ufficiale del teatro:

Le stravaganze che vengono praticate, con notabile pregiud[ici]o dell'importante interesse di mè Polo Capello quondam fù d[e]l q[uondam] Alvi[s]e, Uno de' Compatroni d[e]l Teatro di S[a]n Angelo dagl'altri N.N. H.H. Compatroni dello stesso: ommettendo le pronte congiunture più caute, et vantaggiose 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[ion]e, e senza far li soliti inviti, m'obligano a palisare con la p[rese]nte il mio dispiacim[en]to a voi d[omino] Z[uan] 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 d'esser giustam[en]te da med[esi]mi risarcito 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 il procurar di persuaderli a miglior e più aggiustata direzione, a tal interesse altrim[en]ti ne casi soprarriferiti sarà da mè essercitate le prop[ri]e e competenti rag[gi]o[n]i [...]¹⁷⁷.

In questa scrittura trapela tutto il disappunto del Capello verso le scelte operate dagli altri locatori negli ultimi tempi. Ci sono la rabbia per le loro decisioni poco «caute» e punto «avantageuse», e un vaso colmo di frustrazioni traboccato a seguito di stagioni fallimentari affidate a impresari sbagliati («faliti») e senza un quattrino

¹⁷⁴ In data 14 febbraio 1702 *m.v.* (= 1703) 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 alla scrittura di ingaggio del 10 settembre 1702 (ASV, *Capi del Consiglio di dieci*, 'Notatorio', 'Filze', f. 39, c. nn., Venezia, 14 febbraio 1702 *m.v.*; il documento è inedito).

¹⁷⁵ Polo Capello era figlio di Alvise *quondam* Polo (cfr. Barbaro, *Arbori de' patritii veneti*, cit., vol. II, p. 261, s.v. 'Capello I'), tra i firmatari dell'atto di fondazione del teatro di Sant'Angelo del 15 agosto 1676 (si rilegga qui p. 99).

¹⁷⁶ Si riveda il par. *Dedicatario per burla con Allegrì* del cap. 3.

¹⁷⁷ ASV, *Notarile. Atti*, b. 3904, n. 26, Venezia, 4 agosto 1703 (estragiudiziali del notaio Alvise Centone).

(«che non hanno niente in eser»). Di qui le preoccupazioni di ennesime andate a «vuoto» a causa di «altro qualsisia sinistro», con disastrose ricadute sui bilanci e ritorsioni sul prestigio del teatro e dei suoi proprietari.

Con tale estragiudiziale da un lato il nobiluomo metteva agli atti – nei registri del notaio Centone – le sue diffide e le sue preventive richieste di risarcimento; dall'altro sperava di far ravvedere gli altri compatroni raccomandandosi alla mediazione del fido Raisoni, solerte factotum abituato, c'è da scommetterci, a essere stratonato da una parte e dall'altra alla mercé dei tanti, troppi soggetti che esercitavano diritti su quel teatro.

La scrittura di Polo Capello scaturiva non solo dai problemi che afflissero il teatro durante la gestione Orsatto, ma più in generale dal trend negativo delle ultime stagioni. Sappiamo, ad esempio, che l'anno 1698-1699 fu fallimentare. Allora impresari del teatro erano i non meglio identificati Francesco Tidoni e Domenico Sonzogno¹⁷⁸, protagonisti di burrascose vicende giudiziarie. In una estragiudiziale del 3 settembre 1698, messa agli atti dal notaio Marco Generini, i due uomini avevano recriminato ai compatroni svariate carenze nel teatro:

Il pavimento della Scena del Theatro di S[an]t'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' Savorni in ove si smonta è impraticabile, anzi per tal difetto costretti gl'interessati à valersi de fundamenta dell'altra parte inserviente a Casa vicina, hanno prestato li Vicini sud[dett]i il comodo di essa fundem[en]ta mà con'aprire una finestra hora fatta grandiss[i]ma rispiciente s[opr]a là scena, che non solo lascia il godimento dell'opera à più persone, mà là libertà di scender in scena, et in Theatro à loro piacimento¹⁷⁹.

¹⁷⁸ Il 12 aprile 1698 fu firmato il contratto tra i compatroni del Sant'Angelo e gli impresari Francesco Tidoni e Domenico Sonzogno (lo si evince da una scrittura giudiziaria: ASV, *Giudici del forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 67, Venezia, 17 settembre 1698, c. nn.). In altre carte da me rintracciate 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 (ASV, *Notarile. Atti*, b. 4025, fsc. a. 1698, cc. nn., Venezia, 24 marzo 1698, estragiudiziali del notaio Pietro Antonio Ciola).

¹⁷⁹ ASV, *Notarile. Atti*, b. 6913, n. 86, Venezia, 3 settembre 1698 (estrageudiziali del notaio Marco Generini). Si sa che il Sant'Angelo venne restaurato tra il 1692 e il 1693 (cfr. Mancini, Muraro e Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., tomo 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» (*I teatri di Venezia*, cit., p. 133).

Il 17 settembre seguente, in una scrittura depositata presso i giudici del Forestier, gli stessi compatroni avevano a loro volta accusato i due 'conduttori' di non aver rispettato gli accordi, parlando di recita «arenata» e di teatro «chiuso»¹⁸⁰. Se ciò fosse stato causato dai disagi denunciati – il palcoscenico «rovinoso, e cadente», la mancanza di attrezzatura scenica (le «quattro anime»), la «finestra» praticata dietro la scena – non sapremmo dire. I documenti rintracciati non dicono se i problemi in questione furono risolti prima dell'inizio delle recite.

Fatto sta che le cronologie registrano, per la stagione 1698-1699, solo l'opera d'autunno, *Radamisto*, con poesia di Antonio Marchi su musica di Tomaso Albionini, il cui breve ciclo di *performances*, iniziate tardivamente il 17 novembre (come annunciato dagli «Avvisi» e da «Pallade Veneta»), ebbe termine il 29 del mese, all'inizio del tempo di avvento¹⁸¹. L'opera di carnevale quindi non si fece. Il teatro dei Marcello e delle due dinastie Capello rimase al palo proprio in alta stagione.

Dopo la disastrosa stagione di Sonzognò e Tidoni, le cose non dovettero andare tanto meglio l'anno dopo con la strana coppia formata dall'abate Giulio Franchini e dal nobile Tomaso Malipiero *quondam* Lodovico¹⁸². Sconosciuto agli onori delle cronache teatrali il primo¹⁸³, accreditato protettore del teatro e autore di due libretti d'opera, sempre per il Sant'Angelo, il secondo¹⁸⁴. Di fatto nemmeno questi due impresari riuscirono a evitare i polveroni legali, stando a un'ennesima scrittura, pure

¹⁸⁰ ASV, *Giudici del forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 67, c. nn., Venezia, 17 settembre 1698. Non è chiaro a quale recita si faccia riferimento nel documento, dato che il contratto di locazione fu firmato il 12 aprile di quell'anno, mentre a settembre la stagione teatrale non poteva essere partita.

¹⁸¹ Cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 232.

¹⁸² I nomi dei due impresari si ricavano da varie carte giudiziarie in ASV, *Giudici di petizion*, 'Domande prodotte in causa', b. 58 (= a. 1699).

¹⁸³ Giulio Franchini era uno dei tanti chierici coinvolti all'epoca in affari teatrali. 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).

¹⁸⁴ Il nobiluomo Tomaso (1640-1726) apparteneva ai Malipiero del ramo 'dalla Croce'. Scrisse probabilmente i libretti *Edvige, regina d'Ungheria* (Sant'Angelo, carnevale 1709; cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., pp. 289-290) e *L'innocenza riconosciuta* (Sant'Angelo, autunno 1717; cfr. ivi, p. 334). Fu di nuovo impresario al Sant'Angelo con Santurini nella stagione 1703-1704 (cfr. la citata cronologia in Glixon e White, *Creso tolto a le fiamme*, cit., p. 7). Si rammenti che, in una estragiudiziale del compatrone Andrea Capello allo stesso Santurini (cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 4026, cc. nn., Venezia, 14 marzo 1707, estragiudiziali del notaio Pietro Antonio Ciola), Malipiero è definito protettore di quest'ultimo (si rivedano qui p. 115 e nota 104).

inedita, dove si parla di un presunto mancato «esborso di denaro per causa del donativo solito» promesso dai compatroni ai «Conduttori del Teatro»¹⁸⁵.

Si ha inoltre notizia che «nel Teatro di S. Angelo l'anno 1699 non si fecero, che le poche recite». A dichiararlo è il nobile Ascanio Giustinian due anni più tardi nella replica piccata a una intimazione della già menzionata Paulina Vittoria Marcello (i documenti sono inediti)¹⁸⁶. La battaglia legale intrapresa dalla gentildonna presso i magistrati del Forestier il 27 aprile 1701 riguardava l'affitto arretrato di un terzo del palco numero 26 a pepiano posseduto dal Giustinian in quel teatro¹⁸⁷. 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. Il 19 maggio seguente, nella sua risposta alla estragiudiziale della madre di Ferigo Vettor, 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, né facendosi recittare l'Autunno, ed il Carnovale, non possi esser obligato in alcun tempo all'affitto intiero del Palco, come vuol la Giustitia»¹⁸⁸. Se dobbiamo credere a 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, come avveniva invece per malcostume¹⁸⁹. 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 Carnovale¹⁹⁰.

¹⁸⁵ 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, b. 'Teatri. S. Angelo', non è ricavabile il numero di carta).

¹⁸⁶ ASV, *Giudici del forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 72, n. 111, Venezia, 19 maggio 1701.

¹⁸⁷ Cfr. ASV, *Giudici del forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 72, n. 84, Venezia, 27 aprile 1701. Tale palco sarebbe passato all'erede Girolamo Ascanio Giustinian, del quale avremo modo di parlare più avanti (cfr. pp. 180-182).

¹⁸⁸ ASV, *Giudici del forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 72, n. 111, Venezia, 19 maggio 1701.

¹⁸⁹ I pagamenti degli affitti dovevano avvenire al massimo entro la fine del carnevale della stagione stessa (cfr. Glixon e 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).

¹⁹⁰ *Memorie teatrali*, cit., p. 410.

Nel biennio successivo il Sant'Angelo tornava a essere gestito da una vecchia conoscenza, il fondatore Santurini. Ma la candidatura del veterano impresario non aveva prodotto un consenso unanime tra i compatroni. Lo si evince dalle rispettive date dei contratti d'affitto del teatro¹⁹¹. L'accordo per la stagione 1700-1701 fu raggiunto soltanto il 2 novembre 1700, praticamente a un niente dall'inizio delle recite (la prima opera di autunno, *Rossane, imperatrice degli Assiri*, esordi dieci giorni dopo, il 12 novembre)¹⁹². Il contratto della stagione 1701-1702 porta invece la data 28 agosto 1701: un tempo più ragionevole rispetto a quello dell'anno precedente, ma decisamente oltre i termini standard d'ingaggio¹⁹³.

Un anno di gestione Orsatto, e Santurini si ripresentava alle porte del teatro in compagnia del protettore Tomaso Malipiero¹⁹⁴. Di nuovo i compatroni lo accontentavano; fu a quel punto che perse le staffe Polo Capello. Proprio il vecchio impresario doveva essere lo sprovveduto, 'fallito', incriminato nell'acrimoniosa scrittura del nobiluomo di cui si è dato conto.

Dopo un'altra stagione dominata da un'ennesima coppia di impresari (il solito Santurini con Antonio Giannettini)¹⁹⁵, Orsatto si candidava di nuovo a condurre il teatro per l'autunno e carnevale 1705-1706, ottenendo per la seconda volta il favore dei compatroni (chissà che cosa ne pensava il burbero Capello). Succeduto a tanti consorzi di impresari ecco che ancora una volta l'intraprendente vicentino raccoglieva da solo la sfida improba di portare a termine la stagione del Sant'Angelo, speran-

¹⁹¹ Apprendiamo le date di entrambi i contratti da un documento posteriore, risalente al 6 febbraio 1704: ASV, *Giudici del forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 73, n. 416, 6 febbraio 1703 *m.v.*

¹⁹² 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.

¹⁹³ 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 in proposito a p. 137).

¹⁹⁴ Si rivedano p. 115 e nota 104.

¹⁹⁵ Rinvio alla cronologia in Glixon e White, '*Creso tolto a le fiamme*', cit., p. 7. Sulla gestione impresariale della stagione 1704-1705 ebbe di che ridere Apostolo Zeno, autore con Pietro Pariati di quell'*Artaserse* che andò in scena al Sant'Angelo in carnevale su musica dello stesso Giannettini: «Tuttoché sia spirato il Carnovale, sono però in obbligo di ragionare a V.S. Ill[ustrissi]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 a Antonfrancesco Marmi, Venezia, 28 febbraio 1704 *m.v.*, in *Lettere inedite del signor Apostolo Zeno*, cit., c. 65r, lettera 95; il documento è pubblicato in M. Bizzarini, *L'epistolario inedito di Apostolo Zeno*, «Studi musicali», 37, 1, 2008, p. 113).

do 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), guidato da un collettivo di sei cantanti associati a Benedetto Ferrari, librettista dell'opera inaugurale *L'Andromeda*. Tra gli anni Cinquanta e Sessanta del XVII secolo 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 il Santi Giovanni e Paolo¹⁹⁶.

Le gestioni affidate a collettivi, in particolare a coppie di 'conduttori', furono una costante al Sant'Angelo 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 Ricci-Orsatto ma non solo, le cose non era destinate ad andare tanto meglio.

Per quanto ne sappiamo nella sua carriera Sebastiano Ricci non prese mai da solo l'iniziativa teatrale: nei casi a noi noti (di cui daremo conto più avanti) il bellunese è registrato sempre come coimpresario o come 'sostituto impresario'. Così avvenne nella stagione 1718-1719 al Sant'Angelo e altrettanto si verificò al San Cassiano nel carnevale 1728-1729, nell'accennata esperienza al fianco della cantante Faustina Bordoni¹⁹⁷.

Come abbiamo visto, il mestiere di pittore lo portò spesso a viaggiare. Sappiamo che la preparazione di una stagione musicale si svolgeva, specie nelle fasi iniziali, per corrispondenza, a partire dal reclutamento dei cantanti provenienti dalle varie zone della penisola¹⁹⁸. Anche lontano da Venezia Ricci avrebbe potuto contribuire all'organizzazione produttiva del teatro, a patto di poter contare sul supporto di un

¹⁹⁶ 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 S. Davoli (a cura di), *Civiltà teatrale e Settecento emiliano*, con una premessa di S. Romagnoli, il Mulino, Bologna 1986, pp. 345-356.

¹⁹⁷ Si rimanda al cap. 6 di questo volume.

¹⁹⁸ Cfr. Glixon e Glixon, *Inventing the Business of Opera*, cit., pp. 176-178.

socio in loco in grado di gestire gli affari. Le cose dovettero funzionare proprio in questo modo: il nostro pittore acconsentiva a mettersi in un'impresa teatrale solo se in società o in appoggio al conduttore ufficiale, salvo prenderne il posto ogni qual volta le circostanze lo avessero richiesto.

Si apprende da inediti documenti che nella stagione 1705-1706 Sebastiano Ricci assunse i suoi incarichi impresariali al Sant'Angelo solo in un secondo momento, dapprima affiancandosi a Orsatto, poi sostituendolo. Le carte non dicono esattamente quando il pittore aderì all'impresa, anche se è presumibile che dové farlo prima dell'inizio della stagione, inaugurata il 4 o il 5 dicembre, in tempo cioè per gli ultimi preparativi e per formalizzare alcuni accordi contrattuali.

In base a una citata lettera del 21 novembre 1705 sappiamo con sicurezza che a quella data Ricci si trovava a Venezia, impegnato in alcune mediazioni d'arte per il Gran Principe Ferdinando¹⁹⁹. Le biografie più aggiornate non attestano altre attività del pittore a questa altezza cronologica, segno che ebbe modo di dedicarsi con una certa libertà agli affari operistici. Del resto i suoi coevi legami con il mondo del teatro sono indiziati dalla goliardica dedica del *Non ubbidir per finezza* (1705), sulla quale ci siamo soffermati precedentemente²⁰⁰. È inoltre significativo che alcune delle sue pitture più vicine ai modi della scenografia risalgano proprio a questo periodo. Si pensi a *Il ratto di Elena*, datato circa al 1705, nel quale «la regia delle scene in movimento evoca il palcoscenico e i suoi meccanismi» mentre l'imbarcazione del ratto «può essere il palese omologo di una macchina teatrale»²⁰¹.

La decisione di mettersi in gioco nel circuito dei teatri veneziani non nasceva dal nulla, ma era innervata dalle passate esperienze nel settore dello spettacolo e dai ramificati contatti nel mondo del professionismo d'opera. Se, come si può supporre, il microcosmo di Orsatto era circoscritto al territorio veneto, Ricci aveva all'attivo frequentazioni in ambiente romano, parmense, piacentino e fiorentino, oltretutto lagunare. In un'epoca in cui le difficoltà di comunicazione erano elevate poter contare su un buon giro di conoscenze era senza dubbio un punto di forza.

Non è forse un caso che il libretto della prima opera della stagione, *Creso tolto alle fiamme*, con musica di Girolamo Polani, fosse di Aurelio Aureli²⁰². Quest'ultimo, lo si ricorderà, era al servizio di Ranuccio II Farnese nello stesso tempo in cui lo fu

¹⁹⁹ Cfr. la lettera di Sebastiano Ricci a Ferdinando de' Medici, Venezia, alla data, ASF, *Mediceo del principato*, f. 5892, c. 352, in Bettagno e Magrini (a cura di), *Lettere artistiche*, cit., p. 14, lettera 1.

²⁰⁰ Si rileggi il par. *Dedicatario per burla con Allegri* del cap. 3.

²⁰¹ E. Garbero, M.T. Muraro e L. Zorzi (a cura di), *Venezia Vivaldi*, catalogo della mostra (Venezia, settembre-ottobre 1978), Alfieri, Venezia 1978, p. 45. Su quest'opera cfr. Daniels (a cura di), *L'opera completa di Sebastiano Ricci*, cit., p. 100, scheda 149; Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 274, scheda 367.

²⁰² Cfr. Glixon e White, *Creso tolto a le fiamme*, cit., p. 17, nota 38.

Sebastiano. Il librettista veneziano aveva composto il *Favore degli Dei*, spettacolo finale del ciclo dei festeggiamenti per il matrimonio di Odoardo, per il quale il nostro pittore aveva realizzato il sipario²⁰³.

Né può sembrare una semplice coincidenza che il compositore della seconda opera in cartellone, *La regina creduta re* di Matteo Noris, fosse quel Giovanni Bononcini che aveva lavorato nell'Urbe con Silvio Stampiglia durante gli anni romani ricchi. Stampiglia, si è visto, era un caro amico di Sebastiano²⁰⁴: fu forse per suo tramite che quest'ultimo poté entrare in rapporti con l'allora trentacinquenne musicista modenese.

*Creso tolto alle fiamme*²⁰⁵ e *La regina creduta re*²⁰⁶ furono le due opere prodotte dalla ditta Ricci-Orsatto per l'autunno e il carnevale 1705-1706. La programmazione di una coppia di drammi a stagione era di prassi nei teatri veneziani²⁰⁷. Una regola aurea rispettata fino a quel momento anche dal Sant'Angelo, al di là di poche eccezioni: un unico allestimento fu dato nella stagione 1698-1699 (quella, si è visto, denunciata dall'insolvente Giustinian)²⁰⁸, mentre tre furono rispettivamente gli spettacoli del biennio 1700-1701 e 1702-1703. L'allestimento di un numero superiore di opere in una stessa stagione non era quasi mai un buon indizio: spesso si ricorreva alla terza o alla quarta opera quando le precedenti non avevano avuto successo²⁰⁹.

Se, dunque, la produzione stagionale fu regolare, qualche anomalia la riserva il calendario. *Creso tolto alle fiamme* andò in scena per la prima volta il 4 o il 5 dicembre²¹⁰, a ridosso della novena natalizia, quando solitamente le produzioni si interrompevano. Di norma il debutto della prima opera d'autunno era previsto per la fine di ottobre o l'inizio di novembre²¹¹. Quell'anno il San Cassiano aprì i battenti il 10

²⁰³ Si rinvia al par. *Un sipario nuovo per le nozze Farnese*, cap. 2.

²⁰⁴ Si rileggano p. 59 e il par. *Il sonetto di Stampiglia*, cap. 3.

²⁰⁵ *Creso tolto alle fiamme*, Marino Rossetti, Venezia 1705, 60 pp.; copia consultata: Mnb, *Racc. Dramm. Corniani Algarotti*, 472 (cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 269).

²⁰⁶ *La regina creduta re*, Gio. Battista Zuccato, Venezia 1706, 70 pp.; copia consultata: Mnb, *Racc. Dramm. Corniani Algarotti*, 1051 (cfr. ivi, p. 270).

²⁰⁷ 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. 378). La prima clausola del più volte convocato contratto Denzio prescriveva che l'impresario dovesse mettere in scena due o più opere nella stagione; cfr. ASV, *Inquisitori di Stato*, b. 914, fsc. 'Case da gioco e teatri', sottosc. 'S. Angelo', c. 1r, Venezia, 11 dicembre 1714.

²⁰⁸ Si riveda qui p. 133.

²⁰⁹ Cfr. Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 25.

²¹⁰ Cfr. Glixon e White, *'Creso tolto a le fiamme'*, cit., p. 8.

²¹¹ La stagione d'opera veneziana iniziava consuetamente dopo il 2 novembre o la festa di San Martino (11 novembre), «quando terminati i lavori agricoli, i nobili e quanti possedevano beni in campagna ri-

novembre con *Antioco*, mentre al San Fantin la prima della *Fede ne' tradimenti* andò in scena il giorno seguente. Lo stesso Sant'Angelo due anni prima era stato inaugurato dal *Farnace* il 19 novembre, mentre il 10 novembre dell'anno successivo aveva ospitato la prima del *Virginio Consolo*.

Qualche difficoltà ci dové essere se la stagione partì con tanto ritardo. Gli 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»²¹². 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 era stata inserita dai compatroni al fine «di mantenere in buona efficienza il teatro con una spesa relativa»²¹³.

Eppure, dopo i problemi alla scena e alla sala denunciati da Tidoni e Sonzognò (1698)²¹⁴, le cose dovevano essere andate peggiorando nel tempo, stando agli atti di una scrittura estragiudiziale del 14 luglio 1704 depositata nelle carte del notaio Pietro Antonio Ciola. Nel documento in questione l'allora impresario Antonio Giannettini dichiarava il proprio sconcerto nel constatare «non esser por anco stato restaurato, et aggiustato il med[esim]o, né la Casa di quello come à quel tempo fù detto, et è necessario, Onde riesce impossibile à recitarvisi Opera, e valersene, quando non venga fatto»²¹⁵. Evidentemente i lavori promessi dai compatroni al momento del contratto con l'impresario non erano stati nemmeno iniziati. In che cosa consistessero tali operazioni lo si ricava da un preventivo di spesa allegato alla scrittura, firmato dagli scenografi Domenico Mauro e Stefano Santurini²¹⁶. Nella «Notta di Robbe, che fa bisogno per far la scena e Palco nel Teatro di S. Angello» sono elencati i materiali

tornavano dalla lunga villeggiatura» (Mancini, Muraro e Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., tomo I, p. XIX).

²¹² ASV, *Inquisitori di Stato*, b. 914, fsc. 'Case da gioco e teatri', sottofsc. 'S. Angelo', c. 1v, Venezia, 11 dicembre 1714. Secondo il decimo punto del medesimo contratto, la casetta annessa al teatro era a disposizione dell'impresario (cfr. ivi, c. 2r).

²¹³ Mancini, Muraro e Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., tomo II, pp. 11-12.

²¹⁴ Si rivedano le pp. 131-132.

²¹⁵ ASV, *Notarile. Atti*, b. 4025, c. nn., Venezia, 14 luglio 1704 (estrageudiziali del notaio Pietro Antonio Ciola; il documento è segnalato da Selfridge-Field nella sua citata cronologia, p. 263 e nota 130).

²¹⁶ *Ibid.* Domenico Mauro era verosimilmente lo scenografo ufficiale di quella stagione insieme a Stefano Santurini, certamente un parente dell'impresario Francesco, figlio o nipote. Questi fu attivo a Venezia a partire dagli anni Settanta del Seicento (cfr. Mancini, Muraro e Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., tomo I, p. 158, nota 20).

tecnici necessari non solo alla revisione della scena (il palcoscenico) e della «sotto scena» (il sottopalco), ma anche «per agiustar la dienzaa cioe il pavimento» (la platea) e «per agiustar li coridori de palchi scalle balconi e porte alli coridori da baso». Inoltre nello stesso documento si dichiara l'urgenza di «vesitar il soffito cie [cioè] il colmo [tetto] avendo qualche difeto, che in breve potria farsi peggiore»²¹⁷.

Come informa Ivanovich, il magistrato dei provveditori di Comun delegava ogni anno gli architetti della Repubblica a compiere dei sopralluoghi nelle sale teatrali al fine di verificare che «mura» e «palchetti» fossero in regola prima dell'inizio delle recite²¹⁸. È probabile che la denuncia di Giannettini avesse indotto i compatroni a prendere i dovuti provvedimenti anche in vista di quelle ispezioni d'ufficio. Su eventuali sviluppi della denuncia non sono finora emerse altre carte. Si sa anzi che quell'anno il corso delle recite era iniziato regolarmente il 10 novembre²¹⁹: 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 altre le ragioni all'origine del ritardo dell'inizio delle recite nella stagione 1705-1706. Non è improbabile che quanto avvenne fosse direttamente connesso con la discesa 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 esaminare un manipolo 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*²²⁰, in buona parte del tutto inediti. Le carte in questione non solo hanno il merito di rivelare preziose informazioni sull'impresariato di Sebastiano Ricci, ma consentono di illuminare alcune zone d'ombra dell'affascinante mosaico del sistema produttivo operistico di Venezia a quest'altezza cronologica.

²¹⁷ ASV, *Notarile. Atti*, b. 4025, c. nn., Venezia, 14 luglio 1704 (estr Giudiziali del notaio Pietro Antonio Ciola; miei gli inserimenti tra quadre).

²¹⁸ *Memorie teatrali*, cit., p. 405. Tale prassi era invalsa es. anche a Roma (cfr. Pastura Ruggiero, *Per una storia del teatro pubblico in Roma*, cit., p. 454).

²¹⁹ Cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 263.

²²⁰ Cfr. 'Creso tolto a le fiamme', cit.

Si è anticipato che il compositore della prima opera della stagione, *Creso dato alle fiamme*, era il veneto Girolamo Polani. Le notizie su quest'ultimo non sono molte²²¹. Si sa che Polani era un castrato e che, come soprano, fu assunto nella cappella di San Marco nel 1689. In qualità di compositore 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. Durante il periodo lagunare la sua produzione operistica fu estremamente fitta²²². Tra gli espedienti adoperati per lavorare con tanta alacrità ci fu quello di valersi di collaboratori. Non sappiamo se ciò fosse dovuto a scarse capacità organizzative o se, piuttosto, Polani agisse per strategia, accettando più commissioni insieme e affidando a terzi il completamento del proprio lavoro. È verosimile indiziare entrambe le possibilità, anche se nel caso che stiamo per illustrare riterrei più probante la prima ipotesi.

Dalle carte in esame si apprende che il musicista, incaricato dagli impresari Ricci e Orsatto di scrivere la prima opera del cartellone, ricorse all'aiuto di Vivaldi²²³. Un intervento chiesto in condizioni di emergenza, stando a un indizio significativo: il Prete Rosso non si limitò a scrivere i recitativi (come spesso avveniva in tali casi) ma compose gran parte delle arie. È quest'ultimo a precisarlo in un documento del 26 febbraio 1706:

hò posto in Musica Canzonette n[umer]o 40 del 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[n]or Girolamo Polani. [...] Hò parim[en]ti agiustati li Originali et assi[s]tito solo à tute le prove²²⁴.

Sono ignote le ragioni per le quali Polani non poté portare a termine il suo incarico. Fatto sta che trovò il modo di non rinunciarvi. Da altre vicende analoghe sap-

²²¹ Su Girolamo Polani cfr. *ivi*, *passim*; M. Talbot, *Vivaldi, Polani and the London Pasticcio 'Croesus'*, «Studi vivaldiani», 8, 2008, pp. 21-45; Id., *The Vivaldi Compendium*, cit., pp. 145-147, s.v. 'Polani, Girolamo'.

²²² Cfr. la cronologia delle opere composte da Polani per Venezia in Glixon e White, '*Creso tolto a le fiamme*', cit., p. 9, tabella 2.

²²³ Occorre quindi retrodatare di ben otto anni l'esordio di Antonio Vivaldi nella composizione d'opera. Si sa che il suo debutto ufficiale come operista avvenne nel 1713, quando mise in scena al teatro di Piazza o delle Garzerie di Vicenza l'*Ottone in villa*, su libretto di Domenico Lalli. La sua prima volta veneziana risale all'autunno dello stesso anno, quando fece allestire al Sant'Angelo *Orlando furioso*.

²²⁴ ASV, *Giudici del mobile*, 'Domande per fermar, per chiedere sequestro cautelativo e sentenza contro il debitore', 'Domande', b. 68, fsc. 56, n. 350, Venezia, 26 febbraio 1705 m.v. (in Glixon e White, '*Creso tolto a le fiamme*', cit., p. 11; poi in White, *Antonio Vivaldi*, cit., pp. 52-53). 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).

priamo che quando un compositore non riusciva a finalizzare la propria missione l'impresario la assegnava a un altro professionista, oppure decideva di mettere in scena riprese di altri spettacoli (meglio se di produzione extraveneziana). Polani, desideroso di accaparrarsi una parte del compenso, aveva pensato bene di subappaltare il suo lavoro al novizio Vivaldi, all'epoca apprezzato violinista alla Pietà ma sconosciuto al circuito operistico²²⁵.

Il Prete Rosso era forse professionalmente inesperto ma tutt'altro che ingenuo. Una volta compiuto il suo lavoro saltò 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 passava ai fatti, sporgendo denuncia presso il tribunale dell'Esaminador. Il 22 gennaio 1706 i giudici ordinavano il sequestro della paga che la direzione del Sant'Angelo aveva assegnato a Polani in base al suo contratto di ingaggio (Doc. 7):

de mand[at]o Refferi D[omin]o Ant[oni]o Taneschi Com[andad]or haver interd[ett]o al: nelle mani di d[omin]o Sebas[tia]n Rizzi tuto quello hà, et quovis modo capitar li potesse di rag[ion]e di d[omin]o Ger[olam]o Bollani Musicho, e particolar[men]te li pagam[ent]i che li deve per conto della Composit[io]ne di musicha fatta al p[ri]mo drama nel Teatro di S. Angello inp. inf. per poliza alla Casa in man d'homo ad inst[anz]a della [sic!] R[everen]do d[on] Ant[oni]o Vivaldi [...]²²⁶.

Nella denuncia registrata dai giudici del Mobile il giorno seguente Vivaldi precisava che «Girolamo Bollani Musico» gli doveva «ducati 60 in circa»²²⁷. Una settimana dopo l'accusato rispondeva picche, definendo infondate quelle dichiarazioni e passando alla controffensiva. Per Polani era il Prete Rosso a essere suo debitore per avergli commissionato nell'anno passato una serenata da mettere in scena a Rovigo. Nella sua denuncia il musicista veneto parla di «un credito, che ne meno lui med[esi]mo [Vivaldi] sà q[uan]to sia»²²⁸.

²²⁵ Cfr. Glixon e White, *'Creso tolto a le fiamme'*, cit., p. 12.

²²⁶ ASV, *Giudici dell'esaminador*, 'Interdetti', b. 241, cc. 104v-105r, Venezia, 22 gennaio 1705 *m.v.* (ivi, p. 8 e nota 15; poi in White, *Antonio Vivaldi*, cit., p. 50).

²²⁷ ASV, *Giudici del mobile*, 'Domande per fermar, per chiedere sequestro cautelativo e sentenza contro il debitore', 'Domande', b. 68, n. 324, Venezia, 23 gennaio 1705 *m.v.* (in Glixon e White, *'Creso tolto a le fiamme'*, cit., p. 8, nota 16; 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, ivi, p. 52).

²²⁸ ASV, *Giudici del mobile*, 'Risposte', b. 118, fsc. 26, n. 317, Venezia, 3 febbraio 1705 *m.v.* (trascritto in Glixon e 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 del-

Un tentativo di depistaggio dal quale il contendente 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. Si apprende che Polani aveva contattato Vivaldi nel mese di settembre²²⁹. A giudicare dalla mole di lavoro svolto da quest'ultimo si può presumere che, al momento del 'subappalto', l'opera fosse poco più che abbozzata. Di prassi i libretti e le musiche delle produzioni autunnali dovevano essere pronti entro la fine dell'estate, fatto salvo il tempo necessario per le eventuali modifiche richieste dai virtuosi in corso di prove. Polani era in grave ritardo quando si rivolse al suo aiutante²³⁰. Il giovane musicista fece quel che poté, finendo il lavoro in tempo per salvare la stagione, ma non per evitare le conseguenze del ritardo accumulato.

Pare che la dirigenza del teatro fosse a conoscenza fin dall'inizio del passaggio di consegne tra i due compositori²³¹. Ben presto comunque il fatto non poté essere taciuto. Con la trascritta interdizione del 22 gennaio 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. Nella circostanza del mandato «domino Sebastian Rizzi» era stato chiamato in causa dal magistrato in qualità di responsabile del teatro²³².

Si fa, dunque, strada l'ipotesi che il pittore fosse entrato nell'impresa per raddrizzare le sorti di una stagione partita male. È logico supporre che i compatroni avessero mal digerito i pasticci iniziali: una cattiva pubblicità per il Sant'Angelo, nonché una notevole perdita economica per loro stessi. Orsatto, reo di non aver saputo gestire l'*affaire* Polani, era stato affiancato (poi sostituito) da un secondo impresario: Ric-

la paga di Vivaldi (presso quel 'pio luogo' il Prete Rosso operava allora stabilmente come maestro di violino): cfr. ASV, *Giudici dell'esaminador*, 'Interdetti', b. 241, c. 113v (*ibid.*).

²²⁹ Cfr. ASV, *Giudici del mobile*, 'Domande per fermar, per chiedere sequestro cautelativo e sentenza contro il debitore', 'Domande', b. 68, fsc. 56, n. 350, 26 febbraio 1705 m.v. (in Glixon e White, 'Creso tolto a le fiamme', cit., p. 11; ora in White, *Antonio Vivaldi*, cit., pp. 52-53).

²³⁰ Si rammentino, a questo proposito, le parole di Benedetto Marcello: «Consegnerà l'Opera al Maestro di Capella ai quattro del mese, dicendogli voler andar in Scena a' dodeci assolutamente; e che perciò per far presto non badi a Spropositi, Quinte, Ottave, Unissoni, etc.» (*Il teatro alla moda*, cit., p. 38).

²³¹ Nella citata 'dimanda' al Mobile Vivaldi scrive che Polani gli avrebbe commissionato in settembre la composizione dell'opera «intendendosi egli con li Interessati mi haverebbe poi compitam[en]te pagato in sua specialità à norma del giusto et delle fatiche dà me usate» (ASV, *Giudici del mobile*, 'Domande per fermar, per chiedere sequestro cautelativo e sentenza contro il debitore', 'Domande', b. 68, fsc. 56, n. 350, Venezia, 26 febbraio 1705 m.v.). Gli 'Interessati' con i quali Polani 'si intese' erano evidentemente gli impresari e i 'carattadori' del teatro.

²³² ASV, *Giudici dell'esaminador*, 'Interdetti', b. 241, c. 104v, Venezia, 22 gennaio 1705 m.v.

ci, 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 franarono 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 oltre le cronologie delle opere prodotte a Venezia tra Sei e Settecento²³³. 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 acutamente osservato da 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 [...]²³⁴.

In questo senso l'indagine archivistica può contribuire a rinforzare lo scheletro dei cataloghi musicali facendo pulsare 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 documenti inediti rinvenuti all'Archivio di stato di Venezia si viene a sapere che un certo dramma per musica, commissionato a Mazzari per il carnevale del 1706 al Sant'Angelo, fu misteriosamente cassato dalla programmazione del teatro. È il poeta stesso a dichiararlo in una denuncia all'indirizzo di Sebastiano Ricci.

²³³ Per un aggiornato resoconto dei cataloghi operistici a Venezia tra Sei e Settecento cfr. G. Polin, *Il collezionismo librettistico a Venezia tra XVIII e XIX secolo: appunti per un quadro d'insieme*, «Fonti musicali italiane», 16, 2011, pp. 127-142.

²³⁴ *Venezia: la Repubblica a teatro*, cit., p. 243.

In una prima «dimanda», depositata il 19 febbraio presso i giudici del Petizion, il librettista si diceva creditore di cento ducati «dal S[igno]r Sebastiano Rizzi per causa degl'obblighi, et impegni da lui meco contratti»²³⁵ (Doc. 9). Immediata era la replica del diretto interessato, che il giorno dopo chiedeva alla medesima magistratura di «restar assolto, e liberato per quello [che] risulta dalle carte» da quella accusa «ingiusta, indebita, e mancante di legitimo fondamento»²³⁶ (Doc. 10).

In base alla «scrittura di risposta» presentata da Mazzari il 7 marzo 1706 si conoscono grossomodo i termini della questione: una nuova tegola giudiziaria per l'impresa del Sant'Angelo, destinata di lì a poco a naufragare nello scontro 'fratricida' tra i due impresari²³⁷ (Doc. 11). 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] Orssatto, 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 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] Sier 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 confesione del suo evidente torto, et ex abundanti et supra là giustificazione dell'infrascritto Capitolo.

Che negl'ultimi giorni di questo Carnovale havendo io fatto ricccar lò stesso Sig[no]r Rizzi per il pagam[en]to dell'Opera sud[det]ta, già che non l'haveva fatta recittare, né 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 ecc. et sine preiudizio ecc. et in expensis ecc.²³⁸

²³⁵ ASV, *Giudici di petizion*, 'Domande prodotte in causa', b. 64, n. 579, Venezia, 19 febbraio 1705 *m.v.* (il documento è inedito).

²³⁶ ASV, *Giudici di petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 215, fsc. 118, n. 352, Venezia, 20 febbraio 1705 *m.v.*

²³⁷ Cfr. i parr. *Ricci vs Orsatto (atto primo)* e *Ricci vs Orsatto (atto secondo)*.

²³⁸ ASV, *Giudici di petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 216, fsc. 119, n. 9, Venezia, 7 marzo 1706 (il documento è segnalato in Glixon e White, *Creso tolto a le fiamme*, cit., p. 18 e nota 48).

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 Mancia 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 limitato ciclo di recite²³⁹.

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*²⁴⁰. Potrebbe essere quest'ultimo il dramma scomparso. Forse Mazzari aveva vinto la sua causa giudiziaria, 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 sospenso, congelato dalla gestione Orsatto-Ricci.

Il documento aggiunge nuovi elementi per valutare 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[e] è subintrato il med[esi]mo Sig[no]r Rizzi». 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. Del resto, come si è avuto modo di appurare, il pittore bellunese era già il responsabile del teatro quando il 22 gennaio fu convocato dai giudici dell'Esaminador in occasione del sequestro della paga di Polani²⁴¹.

A Ricci, dunque, il poeta trevigiano rivendicava il pagamento della propria opera, sia che fosse messa in scena sia che non lo fosse. I virulenti attacchi *ad personam* lasciano supporre la 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

²³⁹ Cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., pp. 272, 292 e 333.

²⁴⁰ 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 dal conte Corniani Algarotti sul piatto anteriore della copia del libretto da lui posseduta e ora conservata alla Mnb (*Racc. Dramm. Corniani Algarotti*, 2987). Il nome del librettista è registrato da Francesco Saverio Quadrio (*Della storia e della ragione d'ogni Poesia*, vol. III, parte II, Agnelli, Milano 1744, p. 486), Lione Allacci (*Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all'anno 1755*, Pasquali, Venezia 1755, col. 599) e Oscar George Theodore Sonneck (*Catalogue of Opera Librettos printed before 1800*, Government Printing Office, Washington 1914, vol. I, n. 848).

²⁴¹ Si rivedano le pp. 141-142 e il Doc. 7.

d'opera qual era 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 Noris²⁴², su musica attribuita a un altro fuoriclasse, Giovanni Bononcini. I risultati gli diedero ragione. Sia i «Mercuri» conservati alla biblioteca Marciana che i gazzettini di Bologna riferiscono del successo dell'opera, accolta con «grande applauso»²⁴³; complice senza dubbio anche la messa in scena di *Lesba e Bleso*, primo intermezzo comico della storia veneziana, introdotto in Laguna forse proprio grazie alla mediazione di Bononcini²⁴⁴. Alla prova dei fatti Ricci si era dimostrato un eccellente stratega. Le cronache successive non fanno alcuna menzione del *Paride in Ida*²⁴⁵, il dramma di Mazzari che aprì la stagione seguente: un indizio che quell'opera non destò entusiasmo.

Quanto al merito della controversia, non sapremmo dare un giudizio, avendo solo la versione dei fatti del librettista. Mazzari sostiene che Ricci era tenuto a pagargli il lavoro, secondo quanto pattuito con Orsatto, e che lo stesso bellunese gli aveva promesso di saldarlo a fine carnevale, malgrado l'opera non fosse stata allestita. La propria buona fede poteva essere dimostrata dalla deposizione di due testimoni: Giovanni Battista Vivaldi, padre di Antonio, e Giovanni Battista Candi *quondam* Girolamo, patrizio padovano, entrambi presenti al momento degli accordi²⁴⁶.

Queste ultime personalità erano cointeresate negli affari del teatro²⁴⁷. Desta curiosità, in particolare, il coinvolgimento 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)²⁴⁸, nonché, in seguito, del solo Antonio.

²⁴² 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 contraddistinti da un linguaggio iperbolico (cfr. Talbot, *The Vivaldi Compendium*, cit., p. 126, s.v. 'Noris, Matteo').

²⁴³ Gli estratti di quei notiziari si trovano in Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 270.

²⁴⁴ La moglie di Giovanni Bononcini era Margherita Balletti, proveniente da una famiglia di comici (cfr. *ibid.*). L'intermezzo è registrato in Sartori, *I libretti italiani*, cit., vol. III (1991), p. 465, n. 13391.

²⁴⁵ Dai materiali raccolti nella citata cronologia di Eleanor Selfridge-Field non emergono notizie in proposito.

²⁴⁶ Si rilegga l'originale trascritto poco più sopra e al Doc. 11.

²⁴⁷ Giovanni Battista Candi fu certamente un sottoscrittore (ossia un 'carattadore') della stagione al Sant'Angelo (si veda più avanti pp. 164-165 e Doc. 19), e probabilmente lo fu anche Giovanni Battista Vivaldi.

²⁴⁸ Sull'attività teatrale di Giovanni Battista Vivaldi non si è ancora fatta abbastanza chiarezza. Secondo le ricerche di Remo Giazotto, nel 1689 i fratelli Grimani avevano contratto dei debiti non meglio precisati con il padre del Prete Rosso. Non potendoli estinguere in denaro, i signori di Santa Maria Formosa ave-

Mazzari agì per via giudiziaria 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 stabilito.

Di prassi l'autore di drammi nuovi veniva ripagato con una percentuale sui ricavi delle vendite dei libretti (circa la metà) da parte degli editori²⁴⁹. Nel Seicento era lo stesso stampatore ad accollarsi le spese editoriali (di solito coperte grazie ai primi proventi delle copie smerciate), corrispondenti a circa un quarto dell'incasso totale nel caso di libretti di successo²⁵⁰. Oltre al ricavato degli opuscoletti, il poeta poteva godere delle sovvenzioni dei sottoscrittori e, soprattutto, del 'regalo' da parte dell'eventuale dedicatario, nel caso in cui gli fosse stato concesso di firmare una dedica²⁵¹.

Nel caso, invece, di libretti vecchi, era l'impresario stesso a gestire paghe e guadagni²⁵². Nel corso del Settecento tale sistema subì graduali modifiche. Anche se i libretti erano nuovi spettava agli impresari occuparsi di tutto, pagando direttamente i loro autori²⁵³. Si vedano i registri di spesa relativi alla stagione 1729-1730 del San Giovanni Grisostomo, nei quali l'autore dell'*Artaserse* Metastasio è indicizzato nell'elenco dei professionisti retribuiti per la stagione²⁵⁴. Così il fatto che Mazzari dovesse essere corrisposto da Ricci non contraddice quanto affermato dal poeta nella

vano garantito al Vivaldi senior la riscossione degli introiti degli affitti del palco numero 14 nel primo ordine al San Giovanni Grisostomo (cfr. *Vivaldi*, cit., p. 16). Nuovi dati sui rapporti tra Giovanni Battista e i teatri veneziani sono emersi in White, *Antonio Vivaldi*, cit., pp. 61-62.

²⁴⁹ 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 fa à sua libera disposizione [...]» (*Memorie teatrali*, cit., p. 414). Sulle difficoltà incontrate dal librettista nel riscuotere dall'editore quanto gli era dovuto scherza Bartolomeo Dotti: «Mentre dunque i portinari, / Van contando i bollettini, / I poeti per danari, / Sono adosso al Nicolini», ossia l'editore Francesco Nicolini (*Il carnevale. Satira VI*, in Id., *Satire*, Cramer, Ginevra 1757, vol. I, p. 103). Sul ruolo del librettista nel sistema impresariale, veneziano e non, cfr. almeno F. Della Seta, *Il librettista*, in Bianconi e Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, cit., vol. IV, pp. 231-291.

²⁵⁰ «Se uno stampatore riusciva a vendere 2,000 copie [...] al prezzo di 26 soldi, l'incasso lordo era di oltre 400 ducati. Se un quarto di quella somma coincideva con i costi effettivi di stampa, 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 e Glixon, *Inventing the Business of Opera*, cit., p. 137; traduzione mia; cfr. inoltre ivi, pp. 120-123).

²⁵¹ 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 nota 10.

²⁵² Cfr. Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 23.

²⁵³ Cfr. Glixon e Glixon, *Inventing the Business of Opera*, cit., p. 130.

²⁵⁴ Cfr. Vnm, *Codici Italiani* XI 426, 8 (= 12142), fsc. 8, cit. in Mangini, *I teatri di Venezia*, cit., p. 143.

sua citata denuncia, dove si parla di «Opera, che hò hauta commissione di comporre».

7. Ricci vs Orsatto (atto primo)

Il martedì grasso cadeva il 16 febbraio 1706: entro tale data ebbe termine la stagione teatrale. Nonostante il patriarca di Venezia avesse indetto una indulgenza plenaria dal 2 al 21 febbraio²⁵⁵, 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 la stesura 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. 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 carte ritrovate all'Archivio di stato di Venezia²⁵⁶ consente di ricostruire le principali fasi di questo contenzioso, dibattuto in un pingpong di aule giudiziarie. Un battibecco di accuse e autodifese che equivale a un campionato di menzogne e mezze verità, raggiri e tentativi di depistaggio. Le slealtà da una parte e dall'altra correvano sul filo delle interpretazioni tendenziose degli accordi, siglati da contratti ellittici, colmi di ambiguità²⁵⁷.

²⁵⁵ La notizia si ricava da «Il corriere ordinario» del 6 febbraio 1706, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, cit. in Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 655, nota 28 (su questo bollettino cfr. Id., *Song and Season*, cit., pp. 318-319).

²⁵⁶ Alcuni dei documenti qui registrati sono segnalati in Glixon e White, *'Creso tolto a le fiamme'*, cit. Tutte le carte citate inerenti all'*affaire Ricci-Orsatto* sono riprodotte integralmente nei *Documenti* in appendice.

²⁵⁷ 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» (*Il cantante d'opera*, cit., pp. 109-110; mia integrazione tra quadre. Cfr. inoltre Id., *L'impresario d'opera*, cit., p. 107).

L'oggetto della contesa era, ovviamente, pecuniario, e riguardava compromessi disattesi. Si apprende che Ricci e Orsatto, nel costituire società, avevano sottoscritto un contratto iniziale presumibilmente di genere informale, ossia non registrato da notaio (come si usava allora)²⁵⁸. In termini più o meno dettagliati i due soci si erano 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.

Il primo documento dell'annosa controversia è un 'comandamento' spiccato dalla magistratura dei Censori in data 11 maggio 1706 (Doc. 12), che obbligava Claudio Ongaro, interveniente di Sebastiano Ricci, a presentare

nel p[rese]nte Mag[istra]to tutte le Carte note conti, ricevute, Scritture, et ogni altra carta niuna ecetuata tanto publica come privata concernente il nome et interesse di D[omino] Zuanne Orsatto, et concernente il nome, et interessi de Musici Sonadori et Operari che furono per l'Opera in S. Angelo in Carnevale pross[im]o passato; et concernente ut supra il nome et interesse de Carattadori, et interessati nel Opera stessa et ciò per havere copia et esser restituite et ad In[stan]za di d[ett]o Orsatto²⁵⁹.

Dal documento si apprende che i conti della società non quadravano e che Orsatto voleva vederci chiaro nell'interesse suo e di quanti avevano preso parte alla compagnia. A sostegno delle proprie rivendicazioni il vicentino presentava il giorno dopo presso la stessa magistratura un «Conto» con le voci delle mancate corrispondenti da parte del socio di una porzione delle paghe dei cantanti e delle spese per l'illuminazione della sala teatrale, per un totale di seicentocinquantotto lire e dieci soldi²⁶⁰.

²⁵⁸ È questo un problema enorme per gli studiosi del teatro lirico veneziano del Sei e Settecento. Tutti i contratti stipulati erano reificati tramite scritture private, ossia non registrate negli atti di pubblico notaio (il quale, evidentemente, costava). Per questa ragione tali carte non sono giunte fino a noi. Gli unici documenti sopravvissuti sono quelli depositati per l'insorgerza di contenziosi (dovuti spesso alla violazione dei contratti stessi).

²⁵⁹ ASV, *Censori*, 'Riferte, costituiti e sentenze', b. 5, cc. nn., Venezia, 11 maggio 1706. 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; traduzione mia). Al momento non è stato possibile rintracciare la denuncia originaria dell'imprenditore vicentino.

²⁶⁰ La notizia si ricava da un documento posteriore: «con troppo corraggio, et con minor ingenuità s'è condotto l'Ill[ustriss]imo 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» (ASV, *Giudici del mobile*, 'Domande per fermar, per chiedere sequestro cautelativo e sentenza contro il debitore', 'Domande', b. 68, fsc. 56, n. 486, Venezia, 12 luglio 1706; mio il corsivo). Come si vedrà più avanti, il conto fu

La replica dell'accusato, depositata presso la stessa corte, non si faceva attendere. Il documento è ignoto, ma apprendiamo da carte posteriori che fu redatto il giorno successivo a quello dell'intimazione giudiziaria e che in esso Ricci controbatté «amplamente» i capi di imputazione che gli erano stati rivolti²⁶¹. Nondimeno la sua difesa non bastò a convincere l'ex socio, che rilanciò una nuova offensiva legale presso i «fori competenti»²⁶² del Petizion ai quali era passata la causa per disposizione legislativa. Il 7 giugno Orsatto chiedeva che Ricci fosse «sentenziato in ducati 25»²⁶³ (Doc. 13); non contento reiterava cinque giorni dopo la medesima istanza per la «rilevante summa, che vado creditore de lire 658»²⁶⁴ (Doc. 14), presentando alla nuova corte il «Conto» già fornito ai Censori²⁶⁵ (Doc. 15, Fig. 7).

Nella sua scrittura di risposta, estesa da un interveniente²⁶⁶ e messa agli atti il 14 giugno, Sebastiano dichiarava di non avere nulla da aggiungere a quanto già controbattuto nella replica presentata a suo tempo alla corte dei Censori (Doc. 16). 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)²⁶⁷.

Alcuni termini della questione si chiariscono finalmente nell'invelenita controreplica di Orsatto, buttata giù a un mese di distanza e consegnata a una ulteriore magistratura, quella del Mobile, in data 12 luglio 1706 (Doc. 17). Senza accennare minimamente alle «scoperte riscossioni» di denaro invocate da Ricci nella controaccusa del 14 giugno²⁶⁸, 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 seguì li 20 Feb[brar]o

fatto registrare di nuovo presso il magistrato del Petizion in data 12 giugno 1706 (cfr. ASV, *Giudici di petizion*, 'Multorum', b. 1021, c. nn., Doc. 15).

²⁶¹ Per il documento da cui si ricava la notizia: ASV, *Giudici di petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 216, fsc. 119, n. 121, Venezia, 14 giugno 1706.

²⁶² ASV, *Giudici di petizion*, 'Domande prodotte in causa', b. 65, n. 210, Venezia, 12 giugno 1706.

²⁶³ ASV, *Giudici di petizion*, 'Domande prodotte in causa', b. 65, n. 194, Venezia, 7 giugno 1706.

²⁶⁴ ASV, *Giudici di petizion*, 'Domande prodotte in causa', b. 65, n. 210, Venezia, 12 giugno 1706.

²⁶⁵ Cfr. ASV, *Giudici di petizion*, 'Multorum', b. 1021, c. nn., Venezia, 12 giugno 1706 (cfr. la nota 260).

²⁶⁶ La grafia non è di Ricci (cfr. es. l'autografo riprodotto alla Fig. 14) ma di Claudio Ongaro, interveniente di Sebastiano.

²⁶⁷ Cfr. ASV, *Giudici di petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 216, fsc. 119, n. 121, Venezia, 14 giugno 1706.

²⁶⁸ Rivedi nota precedente.

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[nor]e 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[uddett]o Sebastiano Rizzi l'intiero delle sue spese cibarie nel tempo [in cui] si trattenne 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 [a] 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 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 cantarono nel Teatro di S. Angelo solam[ent]e l'Auttuno anteced[en]te²⁶⁹.

Ancor prima di puntare il dito sulle manchevolezze del socio, Orsatto rimarcava – nero su bianco – i propri incarichi diligentemente conseguiti. Nel punto «primo» l'impresario vicentino chiariva di aver corrisposto alla cantante bolognese Anna Martelli e alla 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). Come si evince dal «Conto» Ricci doveva a Orsatto un totale di trecentocinquantaquattro lire «per resto di spese Cibarie»²⁷⁰.

²⁶⁹ ASV, *Giudici del mobile*, 'Domande per fermar, per chiedere sequestro cautelativo e sentenza contro il debitore', 'Domande', b. 68, fsc. 56, n. 486, Venezia, 12 luglio 1706. La causa dovè tornare successivamente ai giudici di Petizion: presso quest'ultima magistratura è registrata, in data 13 settembre 1706, una copia della 'domanda' di Orsatto: ASV, *Giudici di petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 216, fsc. 119, n. 199 (Doc. 18).

²⁷⁰ ASV, *Giudici di petizion*, 'Multorum', b. 1021, c. nn., Venezia, 12 giugno 1706.

Uno sguardo al calendario offre a questo proposito un paio di spunti significativi. Anzitutto, considerato che le recite del *Creso* ebbero inizio il 4 o il 5 dicembre, se ne ricava che la Martelli avrebbe avuto sulla carta oltre sei settimane a disposizione per le prove. Un tempo decisamente superiore alla media (il periodo auspicato per provare era, in genere, di tre settimane, che non di rado si riducevano a una)²⁷¹ 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 conferma 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, a partire dalla 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 poi²⁷². 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 diventare uno dei vettori della comicità delle *Convenienze teatrali* di Antonio Simone Sografi (1794)²⁷³. Ricci e Orsatto furono nell'occasione perfino fortunati: se la Martelli trascinò con sé la sola madre, in altri casi 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; nello stesso contesto Caterina Tomei si presentò con genitrice, un musicista, un servo e una domestica²⁷⁴. Evidentemente certe virtuose pote-

²⁷¹ Cfr. Rosselli, *L'impresario d'opera*, cit., pp. 5-6; Id., *Il cantante d'opera*, cit., p. 215.

²⁷² «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).

²⁷³ Nelle *Convenienze teatrali* 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. *Le convenienze e Le inconvenienze teatrali*, a cura di G.F. Malipiero, con una notizia bio-bibliografica di C. De Michelis, Le Monnier, Firenze 1972, *passim*). Lo spunto satirico è suffragato da una campionatura reale di madri-chiocce, pronte ad appoggiare in tutto e per tutto le capricciose figlie canterine (si veda es. l'aneddoto sulla madre della cantante Agata Landi raccontato da Francesco Maria Zambeccari in una lettera al fratello Alessandro, Napoli, 24 settembre 1715, in L. Frati, *Un impresario teatrale del settecento e la sua biblioteca*, «Rivista musicale italiana», 18, 1, 1911, p. 74).

²⁷⁴ Cfr. Glixon e Glixon, *Inventing the Business of Opera*, cit., p. 205.

vano osare tanto: per accaparrarsi il loro talento e la loro bellezza valeva pure la pena sganciare qualche denaro (e riguardo) in più.

Che dire poi del *pedigree* bolognese della Martelli? La mente corre, restando alla satira, ai concitati dialoghi madre-figlia che in strettissimo dialetto bolognese facevano il bello e il cattivo tempo nei nevrotici equilibri impresariali del *Teatro alla moda* marcelliano²⁷⁵. Bologna era all'epoca uno dei più attivi centri di produzione di cantanti. L'eccellenza della città felsinea nella formazione canora, garantita da maestri di canto illustri come Francesco Antonio Pistocchi e Antonio Maria Bernacchi suo allievo, fece ben presto parlare di 'scuola bolognese'²⁷⁶. Tuttavia, siccome «il mercato locale [...] non offriva grandi possibilità di assorbimento»²⁷⁷, 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 felsinei²⁷⁸. In Laguna si registrò in quegli anni una vera e propria invasione di 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». Il 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») ²⁷⁹. Se ne ricava che i due impresari avevano stabilito di comune accordo la quota in questione: segno che Ricci era subentrato nell'impresa ben prima del 26 ottobre (data in cui la cantante bolognese aveva messo piede in Laguna) e che aveva cooperato a pieno titolo alla scelta del cast.

Veniamo agli altri punti del documento. Con puntiglio Orsatto proseguiva il rosario delle sue ottemperanze: dalle corresponsioni ai virtuosi e annessi per le spese di vitto e di viaggio²⁸⁰ (il «Conto» registra ottantatré lire e dieci soldi per il viaggio di

²⁷⁵ Cfr. Marcello, *Il teatro alla moda*, cit., pp. 71-74.

²⁷⁶ Cfr. L. Frati, *Antonio Bernacchi e la sua scuola di canto*, «Rivista musicale italiana», 29, 3, 1922, pp. 473-491; Durante, *Alcune considerazioni*, cit., pp. 440-444.

²⁷⁷ Ivi, p. 440.

²⁷⁸ Cfr. ivi, p. 435.

²⁷⁹ Si rilegga il documento riportato poco più sopra (integralmente trascritto nel Doc. 17). Il «libro Rasoni» doveva essere il libro contabile. L'interveniente Giovan Battista Rasoni (già menzionato alle pp. 130-131) era cassiere del teatro e in quanto tale amministratore di entrate e pagamenti.

²⁸⁰ 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 e Glixon, *Inventing the Business of Opera*, cit., pp. 53 e 205-207.

Anna Martelli e genitrice, compreso il trasporto in gondola «di loro robba»²⁸¹, all'acquisto di trenta candele destinate a rischiarare il teatro durante le prove, ai pagamenti «agl'Illuminatori» gestiti dal pittore Antonio Meneghini «per le Sere delle opere nel passato Carnevale»²⁸².

L'illuminazione era un capitolo di spesa non secondario nei bilanci delle stagioni teatrali²⁸³. Con il volgere del Settecento e l'avanzare del diciannovesimo secolo il progresso tecnico avrebbe contribuito 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. 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 sarebbero aggirate su valori del due e del quattro per cento²⁸⁴.

In genere più erano le candele, maggiore era la ricchezza del teatro. 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. 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 chiaro fine di un risparmio economico²⁸⁵.

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 non aver pagato la sua quota di candele per le ore di prova. 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 Musici» i dovuti onorari «solam[ent]e l'Auttuno anted[en]te»²⁸⁶. Il che significa che i professionisti del canto avevano percepito solo la prima rata dei rispettivi emolumenti e che mancavano all'appello la seconda e la terza.

²⁸¹ ASV, *Giudici di petizion*, 'Multorum', b. 1021, c. nn., Venezia, 12 giugno 1706.

²⁸² Doc. 17. Dal «Conto» si evince che al pittore Antonio Meneghini dovevano essere corrisposte centosedici lire per «resto dell'illuminazioni» (ASV, *Giudici di petizion*, 'Multorum', b. 1021, c. nn., Venezia, 12 giugno 1706).

²⁸³ Sul capitolo dell'illuminazione nei teatri d'età barocca cfr. soprattutto G.M. Bergman, *Lighting in the Theatre*, Almquist & Wiksell, Stockholm 1977, pp. 89-116.

²⁸⁴ Cfr. Rosselli, *L'impresario d'opera*, cit., pp. 49-51.

²⁸⁵ Cfr. M. Angiolillo, *Il trionfo della scenografia barocca*, Guidotti, Roma 2000, p. 19.

²⁸⁶ Doc. 17.

Su chi fossero quei ‘quattro musicisti’ l’impresario vicentino non scrive parola. Tuttavia 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 nei libretti d’opera non era ancora così radicata, se non nei teatri più prestigiosi (come il San Giovanni Grisostomo), i quali potevano permettersi i migliori virtuosi sulla piazza. Se con il progredire del secolo menzionare i cantanti diventò di prassi anche al Sant’Angelo, prima di allora tali informazioni erano spesso tacitate. Grazie a queste carte ritrovate possiamo mettere agli atti i nomi di quattro virtuosi che presero parte, con assoluta certezza, alla stagione 1705-1706²⁸⁷.

Di Anna Martelli si è già detto a sufficienza. Si sa che la cantante bolognese partecipò a un discreto numero di stagioni tra il 1707 e il 1717 a Palermo, Piacenza, Cremona, Napoli, Mantova, Torino, Padova e naturalmente a Bologna²⁸⁸. La sua partecipazione al Sant’Angelo nel 1705-1706 anticipa di qualche anno l’inizio della sua carriera fin qui accertata, nonché ne attesta l’attività, finora ignorata, sui palcoscenici lagunari²⁸⁹.

Quanto a Pietro Paolo Pizzoni, il catalogo di Claudio Sartori registra la sua unica partecipazione come interprete dell’intermezzo *Lido e Dorisbe* abbinato all’opera *L’Elgelberta*, di scena al teatro Regio di Milano nel 1708²⁹⁰. Il relativo libretto specifica che il cantante «Pizzone» era «piacentino»²⁹¹. Nel documento in esame Orsatto spiega che si era provveduto a pagare al virtuoso il viaggio da Piacenza «per cantar nel Teatro di S. Angelo il Carnevale 1706»²⁹².

Come noto a Venezia le stagioni teatrali si articolavano in due *tranches*, autunno e carnevale. Queste formavano un unico blocco: solitamente i cantanti erano ingag-

²⁸⁷ Documenteremo più avanti (p. 170) l’identificazione di un quinto cantante. Le carte notarili o giudiziarie prese in esame testimoniano la partecipazione effettiva dei singoli virtuosi alle stagioni d’opera, mentre i libretti non offrono le medesime garanzie, essendo fonti ‘preventive’. Non sono rari i casi di incongruenze tra i nomi annunciati nei libretti e quelli dei cantanti che si esibirono in palcoscenico (cfr. Selfridge-Field, *Song and Season*, cit., p. 332).

²⁸⁸ Cfr. Sartori, *I libretti italiani*, cit., *Indici-II, Cantanti* (1994), p. 410.

²⁸⁹ Finora si ignorava che la Martelli si fosse esibita anche a Venezia. Del resto molto rimane ancora da scoprire sui cantanti dei primi anni del Settecento, specie i minori. Si rinvia in proposito al censimento proposto da Sergio Durante in *Alcune considerazioni*, cit., pp. 427-481.

²⁹⁰ Cfr. Sartori, *I libretti italiani*, cit., vol. III (1991), p. 30, n. 8921a.

²⁹¹ «Gl’Intermezzi sono rappresentati dal Sig. Antonio Pedrieri Virtuoso del Serenissimo Principe di Toscana, e dal Sig. Pietro Paolo Pizzone Piacentino»; *Engelberta*, Ghisolfi, Milano 1708, p. nn. (copia consultata: Mnb, *Racc. Dramm. Corniani Algarotti*, 6021).

²⁹² Doc. 17.

giati per cantare in entrambe le sezioni²⁹³. Così, ad esempio, i già menzionati «quattro Musicisti» della scrittura. Pizzoni fu, a quanto si legge, un'eccezione, poiché servì per il solo carnevale.

Egli ebbe un contratto personalizzato. Si sa che il sistema dei teatri pubblici della Serenissima prevedeva scritture separate di singoli professionisti (si pensi al noto ingaggio di Lucrezia Baldini per il *Farnace* del 1726, autografato da Antonio Vivaldi)²⁹⁴. 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»²⁹⁵. A Pizzoni il trasferimento da Piacenza a Venezia fu pagato, ma il suo ingaggio fu ristretto alla seconda fase della stagione.

Si potrebbe pensare che il piacentino fosse un interprete aggiunto della *Regina creduta re*. In realtà ritengo più plausibile che egli fosse stato convocato più tardi perché destinato a esibirsi non nell'opera seria, ma in *Bleso e Lesba*, il citato intermezzo *entr'acte* dell'opera di carnevale. 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 un dato inedito da accreditare al primo esempio del fortunato genere in Laguna.

Passiamo a Silvestro Prittoni. Le esibizioni note di questo contralto modenese, accertate tra il 1693 e il 1721, si contano sulle punte delle dita²⁹⁶. Il cantante non fece furore: egli dové far parte di quella schiera di «cantanti di media e bassa levatura»²⁹⁷ che contribuirono alla rapida rotazione di stagioni e produzioni del circuito del teatro pubblico, veneziano e non. I ruoli da comprimario gli consentirono comunque di

²⁹³ Cfr. Talbot, *Vivaldi*, cit., p. 31. «Fino al 1699, quando 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 una ininterrotta 'lunga stagione', e perfino dopo quella data continuarono a essere considerati una cosa sola. È importante sottolineare, al nostro scopo, che gli impresari erano nominati, e i cantanti ingaggiati, per l'autunno e il carnevale insieme oppure (nel caso in cui non fosse prevista la stagione autunnale) per il carnevale soltanto, ma mai per l'autunno separatamente» (Id., *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 20, nota 13; traduzione mia).

²⁹⁴ Cfr. ASV, *Avogaria di comun*, b. 4099, fsc. 13, c. 5r ('Miscellanea civile'). Il contratto tra Antonio Vivaldi e Lucrezia Baldini è stato pubblicato per la prima volta in Giazotto, *La guerra dei palchi (II)*, cit., p. 490.

²⁹⁵ Doc. 17.

²⁹⁶ 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.

²⁹⁷ Durante, *Alcune considerazioni*, cit., p. 433.

restare a galla nello spietato mercato operistico benché altre, quasi certamente, fossero le sue ambizioni quando aveva accettato di farsi castrare.

La sua castrazione è una delle poche documentate²⁹⁸. 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 potersi sottoporre alla faticosa operazione. 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 1687²⁹⁹: il duca gli allungò quattro doppie, una doppia in meno del costo totale dell'intervento. Una volta operato Prittoni poté iniziare la sua modesta carriera. Se non tutte le promesse del canto si rivelavano all'altezza delle aspettative, al contralto modenese non andò male, in fondo, visto che molti colleghi più sfortunati non ebbero nemmeno la possibilità di calcare la scena.

Ecco che cosa pensava del cantante il 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 discorrerne³⁰⁰.

Che l'erudito, impresario e all'epoca agente teatrale del viceré di Napoli alludesse a Prittoni mi sembra più che probabile: per quanto ne sappiamo, non si annoverano altri cantanti modenesi di nome Silvestro sulle scene dei teatri lagunari di quegli anni. Inoltre non si conoscono altre esibizioni veneziane del cantante in quel periodo³⁰¹. La compatibilità cronologica di quel poco lusinghiero giudizio non lascia dubbi sul fatto che Zambeccari si riferisse a una recita della stagione di nostro interesse. Una testimonianza quanto mai preziosa, essendo una delle poche riconducibili alla gestione Ricci-Orsatto.

Se il conte avesse assistito al *Creso* o alla *Regina* non è dato sapere, visto che Prittoni partecipò a entrambi gli allestimenti stagionali. Quel che è certo è che il cantante modenese non fece il bene dell'opera, vista la pessima accoglienza in sala, scandita

²⁹⁸ Cfr. Rosselli, *Il cantante d'opera*, cit., p. 53.

²⁹⁹ Cfr. *Nota della spesa che andrà per far castrare il N.*, Modena, Archivio di stato, *Mus.*, b. 2, cit. *ibid.*

³⁰⁰ Lettera del conte Francesco Maria Zambeccari al fratello Alessandro, Napoli, 28 agosto 1708, in Frati, *Un impresario teatrale del Settecento*, cit., p. 67.

³⁰¹ Rinvio al menzionato censimento dei cantanti in Durante, *Alcune considerazioni*, cit., pp. 470-481; e cfr. Sartori, *I libretti italiani*, cit., *Indici-II, Cantanti* (1994), p. 537. Rivedi inoltre più sopra la nota 296.

dagli sfottò. L'episodio descritto da quel competente testimone (il cui carteggio è così ricco di salaci pareri musicali) è attendibile, dato che il nome di Prittoni non figurò per un pezzo sui cartelloni veneziani³⁰². Nel cast il contralto modenese doveva essere entrato come cantante di ripieno in supporto ai primi virtuosi. La scelta, in ogni caso, non fu felice.

Del resto altre erano le star convocate per la stagione. Da un inedito documento apprendiamo che alla compagnia prese parte anche Domenico Cecchi detto il Cortona. Il grande castrato era una vecchia conoscenza di Sebastiano Ricci. Quest'ultimo ebbe modo di conoscerlo nel corso dei festeggiamenti per il matrimonio di Odoardo II, quando il cantante si esibì nel *Favore degli Dei*³⁰³. Non è forse un caso che il nome del virtuoso figurasse nel cast del *Turno Aricino*, il dramma da cui Stampiglia aveva ricavato un sonetto burlesco da dedicare al pittore³⁰⁴.

È noto che il Cortona aveva recitato in più occasioni in Laguna. L'ultima di cui si abbia notizia fu nei panni eponimi del *Tito Manlio* al San Giovanni Grisostomo, al debutto il 26 dicembre 1697³⁰⁵. Fu forse per merito di Ricci che il famoso castrato acconsentì a salire sulle tavole del Sant'Angelo, dando lustro a quel palcoscenico.

Qualcosa comunque non funzionò tra i due, se il 16 febbraio, ultimo giorno di carnevale, il cantante decise di denunciare il pittore ai giudici del Petizion per un debito di cinquanta ducati «per Causa delle Reccitte nell'Opera di S. Angelo», non avendolo «sodisfatto» «esso Rizzi» «giusto gl'oblighi, et impegni» presi³⁰⁶ (Doc. 8). Non sappiamo come si sia risolta la controversia: dato che negli archivi della magistratura non si sono trovate altre carte relative al caso, è presumibile che l'impresario avesse provveduto ad esaudire seduta stante le richieste della star per evitare altri scandali.

Del resto a turbare i sonni di Ricci fu il ben più spinoso contenzioso con Orsatto, destinato a protrarsi per almeno un triennio. Di questa prima fase del processo non conosciamo ulteriori documenti, né si è potuto rintracciare la sentenza. Tuttavia da atti successivi veniamo a sapere come andò a finire inizialmente la causa: i giudici diedero ragione a Ricci, torto pieno a Orsatto³⁰⁷. Il caso sembrava chiuso. Le cose parvero acquietarsi. Ma si trattava solo di una tregua.

³⁰² Fino al 1716; rinvio alla nota 296.

³⁰³ Si rilegga il par. *Un sipario nuovo per le nozze Farnese* del cap. 2.

³⁰⁴ Rinvio al par. *Il sonetto di Stampiglia* del cap. 3.

³⁰⁵ Cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 228.

³⁰⁶ ASV, *Giudici di petizion*, 'Domande prodotte in causa', b. 64, n. 571, Venezia, 16 febbraio 1705 m.v. (il documento è inedito).

³⁰⁷ Si leggano più avanti le pp. 163, 167 e la nota 351; cfr. Doc. 21.

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 allontanarono il pittore bellunese da Venezia. Era un momento nevralgico della sua carriera artistica. La critica è concorde nel ritenere la discesa di Ricci a Firenze una tappa fondamentale non solo per la sua pittura, ma per i destini dell'arte italiana e internazionale³⁰⁸.

Quando fosse avvenuto con esattezza il suo trasferimento in Toscana non sappiamo. In una lettera di Ferdinando de' Medici dell'8 maggio 1706 si accenna a un futuro intervento di Ricci a Firenze in data da concordare³⁰⁹. Un termine *ante quem* può essere fissato al 24 ottobre 1706, data in cui ricevè dalle mani di Giovanni Baratta il compenso per l'esecuzione di un dipinto per conto di Orazio Marucelli³¹⁰. Purtroppo la vicenda giudiziaria ricostruita non aiuta a definire meglio quella cronologia: solitamente le controversie legali non erano seguite dai soggetti interessati ma dai rispettivi notai, avvocati e intervenienti. La presenza fisica di Ricci a Venezia non era perciò necessaria: egli avrebbe potuto essere informato a distanza sugli sviluppi della vicenda.

A Firenze il pittore era atteso da sua altezza reale il Gran Principe Ferdinando, nonché dalla famiglia Marucelli³¹¹. Sull'attività fiorentina di Sebastiano Ricci è stato

³⁰⁸ Su Sebastiano Ricci a Firenze cfr. almeno: C. Gamba, *Sebastiano Ricci e la sua opera fiorentina*, «Dedalo», 5, 2, 1924-1925, pp. 289-314; Haskell, *Mecenati e pittori*, cit., pp. 364-366; M. Chiarini, *Introduzione: i non-fiorentini*, in Id. e Cummings (a cura di), *Gli ultimi Medici*, cit., pp. 159-160; F. d'Arcais, *I complessi decorativi fiorentini di Sebastiano Ricci - I*, «Antichità viva», 12, 2, 1973, pp. 18-25; Bigazzi e Ciuffoletti, *Palazzo Marucelli Fenzi*, cit., *passim*; Del Torre, *Sebastiano Ricci*, cit., pp. 3-9; Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., pp. 29-34.

³⁰⁹ Lettera di Ferdinando de' Medici a Sebastiano Ricci, Poggio a Caiano, 8 maggio 1706, ASF, *Mediceo del principato*, f. 5903, c. 500r-v (in Haskell, *Mecenati e pittori*, cit., p. 590). Il principe esprimeva rammarico nel dover rinviare (per i noti prolemi di salute) l'intervento di Ricci a Firenze: «Quanto alla Stanza del Museo, ch'io destinai di far dipingere dal suo virtuoso Pennello, come che 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» (*ibid.*).

³¹⁰ «Adi 24 Ottobre 1706 Io Sottoscritto o riceuto dall'III[ustrissi]mo Sig[no]r Orazio Marucelli per mano del Sig[no]r Gio[vanni] Baratta Tolleri 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 havere 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 F. Freddolini, *Mecenatismo e ospitalità: Giovanni Baratta a Firenze e la famiglia Guerrini*, «Nuovi studi», 8, 10, 2003, p. 201, nota 51).

³¹¹ I Marucelli erano molto legati ai Medici. Si sa es. che il granduca Cosimo III tenne a battesimo Alessandro Marucelli, primogenito di Giuseppe (10 agosto 1673; cfr. Bigazzi, *I Marucelli*, cit., p. 39). Non è

ampiamente scritto; ci limitiamo qui a rimandare alla ricca bibliografia³¹². È noto che per il Medici il pittore decorò le pareti e il soffitto dell'anticamera del suo appartamento estivo al pianterreno di palazzo Pitti³¹³, con la cooperazione del quadraturista fiorentino Giuseppe Tonelli³¹⁴ e forse del nipote Marco³¹⁵. Sempre per Ferdinando, 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»³¹⁶, completò il ciclo di affreschi già avviato nelle sale del palazzo di via

escluso che possa esserci un collegamento tra le commissioni riccesche dei Marucelli e quelle del Gran Principe Ferdinando (cfr. *ivi*, pp. 52-53). 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. nota precedente) nella loro collezione privata, esposta pubblicamente nel monastero dell'Annunziata il 18 ottobre 1706 (cfr. Haskell, *Mecenati e pittori*, cit., p. 364, nota 3 e p. 371, nota 5; d'Arcais, *I complessi decorativi fiorentini [I]*, cit., p. 19).

³¹² Si rilegga più sopra la nota 308.

³¹³ Secondo la rettifica avanzata in un recente studio da Lino Moretti (*Miscellanea riccesca*, cit., pp. 93-94), 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 sagomata, cm. 74 x 40, Musée des Beaux-Arts, inv. 71-8-1). L'attribuzione è in contrasto con quella finora accreditata, secondo la quale il soggetto raffigurato sarebbe invece identificabile con *Venere e Adone* (nella recente mostra dedicata alle collezioni del Gran Principe l'indicazione del soggetto è seguita da un punto interrogativo: R. Spinelli, S.R. *Venere e Adone* (?), in Id. [a cura di], *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici [1663-1713]*, cit., p. 366, scheda 89).

³¹⁴ 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. M. Chiarini, S.R. *Ercole e Caco. Ercole al Bivio*, in Id. e Cummings [a cura di], *Gli ultimi Medici*, cit., p. 308, scheda 181a-b). La collaborazione di Ricci con Tonelli ha una certa rilevanza anche in prospettiva di suoi eventuali agganci con il teatro di Pratolino e dintorni (cfr. par. *Il sonetto di Stampiglia* del cap. 3). Si sa, infatti, che Tonelli collaborò alla realizzazione di alcune scene per spettacoli destinati alla casa di campagna del Gran Principe, e che in anni posteriori 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).

³¹⁵ 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 (1730 ca.-1742), conservate alla biblioteca Nazionale di Firenze (*Palatino* E.B.9.5, I-IV), secondo cui il Ricci nipote si sarebbe recato «collo stesso suo zio a Firenze, ove, insieme con quello, dipinse nello sfondo e in alcune medaglie nell'anticamera dell'appartamento dell'estate alla G[ran] M[aestà] del Ser[enissimo] Ferdinando Gran Principe di Toscana» (p. 1867, IV, c. 57r). Cfr. M. Chiarini, S.R. *Venere e Adone*, in Id. e Cummings (a cura di), *Gli ultimi Medici*, cit., p. 310, scheda 182.

³¹⁶ Lettera di Sebastiano Ricci a Ferdinando de' Medici, [Venezia], 1° maggio 1706, ASF, *Mediceo del principato*, f. 5903, c. 197v. Non è stato ancora chiarito dalla critica se il 'canonico' evocato fosse Francesco, Orazio o Giovan Filippo Marucelli. Annalisa Scarpa propende per Francesco (*Marco Ricci*, cit., p. 14), Francesca d'Arcais per Orazio (*I complessi decorativi fiorentini [I]*, cit., p. 19), mentre Isabella Bigaz-

San Gallo (con il capolavoro del salone d'Ercole). Per questa opera monumentale si avvale certamente di aiuti³¹⁷: se sul nome di Marco Ricci la critica non è concorde³¹⁸, nessun dubbio permane sulla collaborazione di Tonelli. Un disegno con *Ercole e Anteo*, 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 è di mano di Sebastiano Ricci pittore venetiano [,] ando in opera in casa i Sig[no]ri Marucelli [,] Lo dono a giuseppe Tonelli»³¹⁹.

Dall'iscrizione autografa si ricava che, in data 25 ottobre 1707, Ricci si trovava ancora a Firenze. Si sa che entro il 7 gennaio dell'anno successivo il pittore sarebbe rientrato in Laguna: una lettera da Venezia con questa data venne inviata dal bellunese al Gran Principe per segnalargli la presenza di alcuni quadri del Correggio presso un venditore di Parma³²⁰.

Queste ultime coordinate cronologiche potrebbero essere ulteriormente ridefinite grazie a due tracce documentarie che ho potuto rinvenire in un carteggio inedito di Apostolo Zeno trascritto in una copia conservata alla biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze³²¹.

Gli indizi chiave si desumono da due lettere del famoso librettista spedite da Venezia a Antonfrancesco Marmi, suo abituale corrispondente a Firenze. Nella prima, datata 22 ottobre 1707, Zeno chiede all'erudito fiorentino di «riverire il nostro genti-

zi con convincenti argomentazioni propone di identificare il «canonico» con Giovan Filippo Marucelli, bali della religione gerosolimitana (*I Marucelli*, cit., pp. 61-64).

³¹⁷ Cfr. *ivi*, p. 64.

³¹⁸ Il primo a ipotizzare la collaborazione di Marco Ricci alla decorazione di palazzo Marucelli è stato Carlo Gamba (*Sebastiano Ricci e la sua opera fiorentina*, cit., pp. 304-308). Tale proposta, sostenuta da Giuseppe Maria Pilo (*Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento: dalla mostra di Bassano a quella di Belluno, 1963-1993*, «Archivio Storico di Belluno Feltre e Cadore», 65, 288, 1994, p. 132) e da Marco Chiarini (*Ancora un paesaggio di Marco Ricci per Ferdinando de' Medici, principe di Toscana*, «Commentari d'arte», 9-12, 24-35, 2003-2006, p. 52), è stata fermamente controbattuta soprattutto da Francesca d'Arcais (cfr. *I complessi decorativi fiorentini di Sebastiano Ricci – II*, «Antichità viva», 12, 4, 1973, p. 27). Per un quadro riassuntivo del dibattito rinvio a Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., pp. 32 e 52, nota 151.

³¹⁹ Penna nera su tracce di matita, cm. 31,9 x 22,8, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe (inv. 8006 S) (cfr. A Rizzi [a cura di], *Sebastiano Ricci disegnatore*, catalogo della mostra [Udine, 26 ottobre-8 dicembre 1975], Electa, Milano 1975, p. 79, scheda 35). Questo studio preparatorio conferma la collaborazione di Tonelli alla decorazione della sala di palazzo Marucelli (cfr. Chiarini, *S.R. Ercole e Caco*, cit., p. 308, scheda 181a-b).

³²⁰ Lettera di Sebastiano Ricci a Ferdinando de' Medici, Venezia, 7 gennaio 1708, ASF, *Mediceo del principato*, f. 5904, c. 2, in Bettagno e Magrini (a cura di), *Lettere artistiche*, cit., pp. 15-16, lettera 3. Il mercante in questione era Antonio Maria Bettati.

³²¹ *Lettere inedite del signor Apostolo Zeno*, cit.

lissimo Sig. Ricci», svelando così possibilmente la presenza dell'artista in Toscana³²². Nella seconda missiva, datata 10 dicembre 1707, lo stesso Zeno dichiara: «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»³²³.

Che 'il signor 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. Tali estremi temporali fanno ritenere del tutto attendibili i nuovi dati cronologici.

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, essendogli ben nota l'esperienza del pittore in terra d'Albione. In quell'inedito documento il letterato veneziano manifesta 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 noto³²⁴.

Si sa che Zeno e Ricci erano amici. Il futuro poeta cesareo fu tratto in caricatura dall'amico comune Zanetti, in vestaglia e pantofole, a suggello di una scherzosa familiarità³²⁵. Un brano del «Giornale de' Letterati d'Italia» del 9 maggio 1716, probabilmente dettato dallo stesso Zeno, segnalava la presenza in Laguna di Sebastiano di ritorno dall'Inghilterra³²⁶: un omaggio all'amico e un riconoscimento all'ormai consacrato pittore.

³²² Lettera di Apostolo Zeno a Antonfrancesco Marmi, Venezia, 22 ottobre 1707, ivi, c. 83v, lettera 148.

³²³ Lettera di Apostolo Zeno a Antonfrancesco Marmi, Venezia, 10 dicembre 1707, ivi, c. 84r-v, lettera 151. Si può presumere che, tramite Ricci, Zeno avesse ricevuto dal Marmi una copia delle *Dieci lezioni composte sopra il quarto sonetto della prima parte del Canzoniere del Petrarca, e recitate nell'Accademia della Crusca* del letterato ed erudito fiorentino Benedetto Averani (Landi, Ravenna 1707).

³²⁴ Lettera di Apostolo Zeno a Andrea Cornaro, Vienna, 9 ottobre 1720, ivi, cc. 180v-181r, lettera 380. Il documento è significativo anche per la storia dei comici italiani in Inghilterra.

³²⁵ Vcf, *Album Zanetti*, foglio 34, inv. 36570 (cfr. Bettagno [a cura di], *Caricature di Anton Maria Zanetti*, cit., p. 70, scheda 170; Barcham, *Il teatro alla moda*, cit., pp. 86 e 90, scheda 10f).

³²⁶ Sebastiano Ricci «presentemente soggiorna in questa città di Venezia» («Giornale de' Letterati d'Italia», tomo XXIV, p. 383, alla data, in 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*. Egli stesso selezionava scrupolosamente gli articoli e ne scriveva di propri (cfr. M. Berengo [a cura di], *Giornali veneziani del Settecento*, Feltrinelli, Milano 1962, pp. XII-XIII).

In base a tutti questi dati è possibile 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 ricca 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 in patria 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 aveva 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 «spazzo» (il verdetto)³²⁷ su una contesa tra Ricci e Giovanni Battista Candi³²⁸. 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’Angelo³²⁹. È molto probabile che il patrizio padovano fosse il ‘protettore’ di Orsatto³³⁰. A quanto emerge dalle carte, il nobiluomo aveva preso le difese di quest’ultimo nella lite contro Ricci, perdendo la causa³³¹. Una svolta giudiziaria forse inaspettata che lo aveva indotto a presentarsi sei giorni dopo insieme agli altri ‘carattadori’ davanti ai giudici per far valere una volta per tutte le proprie ragioni. Su chi fossero i ‘carattadori’ bisogna aprire una parentesi³³².

Come è noto nel mondo operistico tra Sei e Settecento le produzioni musicali avevano costi elevati. L’esigenza di un buon carico di liquidità per avviare una sta-

³²⁷ Cfr. Boerio, *Dizionario*, cit., p. 685.

³²⁸ ASV, *Giudici di petizion*, ‘Scritture e risposte in causa’, b. 217, fsc. 121, n. 195, Venezia, 31 luglio 1708 (Doc. 21).

³²⁹ Rileggi qui pp. 144 e 146; e cfr. Doc. 11.

³³⁰ Candi fu uno dei ‘carattadori’ dell’impresa del Sant’Angelo nella stagione 1705-1706 (cfr. Doc. 19), nonché protettore (dunque sostenitore finanziario) dell’impresario del teatro (sulla figura del protettore si rilegga la nota 104, p. 115).

³³¹ Cfr. ASV, *Giudici di petizion*, ‘Scritture e risposte in causa’, b. 217, fsc. 121, n. 195, Venezia, 31 luglio 1708.

³³² L’identità dei ‘carattadori’ è stata spesso fraintesa dalla letteratura critica (secondo Giazotto, ‘carattadore’ era sinonimo di ‘impresario’: *La guerra dei palchi [I]*, cit., p. 286). Essi orbitavano nelle retrovie delle imprese d’opera, ed essendo figure defilate e sfaccettate ancora oggi il loro profilo in parte sfugge (cfr. Talbot, *Tomaso Albinoni*, cit., pp. 195-196; Glixon e Glixon, *Inventing the Business of Opera*, cit., pp. 4-5, 11 e 359). Il sistema dei ‘carattadori’ non era comunque un’esclusiva di Venezia (cfr. Pastura Ruggero, *Per una storia del teatro pubblico in Roma*, cit., pp. 474-476).

gione 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, i 'carattadori'³³³ (espressione veneziana per 'caratisti') erano soggetti che partecipavano all'impresa spesso dal di fuori³³⁴, finanziandola preventivamente con consistenti quantitativi di denaro (i 'carati')³³⁵. I loro finanziamenti avevano più che altro le caratteristiche di veri e propri prestiti, benché solitamente fossero senza interessi (forse ripagati con la cessione di palchi e posti in platea). In tal modo questi individui diventavano azionisti del teatro e come tali avevano facoltà di interferire nelle questioni finanziarie ad esso relative.

Ai carattadori ogni impresario doveva rendere conto delle entrate e delle uscite della propria amministrazione. Nella stagione di nostro interesse tale rendicontazione era stata disattesa. La responsabilità di quell'omissione era di Ricci, diventato in corso d'opera impresario unico del teatro. Con una inedita scrittura del 18 luglio 1708 al magistrato del Petizion i detentori dei 'carati' richiamavano il pittore al proprio dovere, intimandogli un sonoro ultimatum (Doc. 19):

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'obblighi come nella sc[rittura] di cessione fattavi da D[omino] Giovanni Orsato 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[ista] Candi, Domenico Cortona, Andrea di Bona, et Antonio Meneghini Carattadori in-

³³³ 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 arriechiare riputazione» (White, *Antonio Vivaldi*, cit., p. 227; corsivo mio).

³³⁴ Si sa es. 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 e Walker, *Production, Consumption*, cit., pp. 224-225).

³³⁵ «Forma comune di finanziamento negli affari di Venezia, un *carato* normalmente rappresentava una quota pari a 1/24 di una compagnia o di un soggetto finanziario, sebbene la frazione reale oscillasse nella pratica; tali investitori erano nominati *carattadori*» (Glixon e Glixon, *Inventing the Business of Opera*, cit., p. 11; traduzione mia).

stiamo, et ricerchiamo che sij dalla Giust[izi]a del presente Ecc[ellentissi]mo Magist[ra]to terminato, e terminando comandato, che nel term[in]e di giorni tre dobiate haver presentato un conto intiero, distinto, et reale dello scosso, speso, et di tutta detta vostra direzione, et administratione, aliter restiate sentenziato in ducati 101 per parte, et a bon conto³³⁶.

Indispettiti dalla recalcitranza di Ricci, fino ad allora ritrattosi con una scusa o con l'altra, o in virtù della «lunga assenza da questa Città», i 'carattadori' reclamavano il diritto di visionare i registri contabili dell'amministrazione 1705-1706. Sulle identità dei singoli finanziatori possiamo spendere qualche parola.

Polo Capello, si è visto, era uno dei compatroni del Sant'Angelo. Si è documentato come in passato il nobiluomo avesse alzato la voce su alcune questioni relative al suo teatro³³⁷, segno che il ruolo di passivo proprietario gli andava stretto. Ecco forse perché in seguito ne divenne anche 'carattadore': tale funzione gli avrebbe consentito maggiori diritti sugli affari impresariali.

Quanto a Giovanni Battista Candi ebbe, come si è visto, un ruolo preminente nella vicenda³³⁸. Gli annali del Sant'Angelo lo registrano almeno due volte come librettista. Sua la revisione de *Il tradimento tradito* di Francesco Silvani per il carnevale del 1709, su musica di Tomaso Albinoni. A Candi è attribuito anche il testo poetico de *Il tradimento premiato*, su intonazione di Girolamo Polani, messo in scena l'autunno successivo³³⁹.

Gli altri 'carattadori' citati nella scrittura erano operatori dello spettacolo musicale a vario titolo. Il Cortona, si è appurato, era il primo uomo della stagione incriminata³⁴⁰. Andrea Di Bona ne era il costumista: nella storia dei teatri veneziani il suo nome è associato ad alcune beghe scoppiate tra il 1701 e il 1711 intorno al San Fantin, dove era interessato nella doppia funzione di professionista e finanziatore³⁴¹. In-

³³⁶ ASV, *Giudici di petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 217, fsc. 121, n. 169, Venezia, 18 luglio 1708 (il documento è segnalato in Glixon e White, *Creso tolto a le fiamme*, cit., pp. 18-19 e nota 49). Recita l'intestazione del documento: «Scrittura delli Carattadori del Teatro di S. Angelo dell'anno 1705 I[n] C[ausa] con D[omin]o Sebastian Rizzi datta li 18 Lugl[i]o 1708».

³³⁷ Rivedi pp. 130-131.

³³⁸ Si rinvia qui alle pp. 144, 146 e 163; e cfr. Doc. 11.

³³⁹ Cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., pp. 287 e 290.

³⁴⁰ Rivedi qui p. 158.

³⁴¹ 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; *La pace fra Pompeiani e Cesariani*, musica e libretto rispettivamente attribuiti a Carlo Francesco Pollarolo e Aurelio Aureli, di scena nel carnevale 1709; *La costanza fortunata in amore*, musica anonima e libretto attribuito a Francesco Maria Piccioli, di scena nel carnevale 1711 (cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., pp. 249-250 e nota 49, 287-288, 301 e nota 35).

fine il pittore Antonio Meneghini era il capo degli illuminatori della compagnia³⁴², nonché presumibilmente lo scenografo. Si trattava di una compagine variegata di azionisti interni la cui struttura richiama, per certi versi, la tradizione seicentesca delle compagnie d'opera, finanziatrici di sé stesse, all'epoca ancora viva in quelle dei comici.

Ai toni minacciosi dei 'carattadori' faceva eco Giovanni Orsatto. Sei giorni dopo la loro iniziativa legale il vicentino si ripresentava davanti alla medesima corte per ribadire le sue posizioni (Doc. 20). Dall'inedita scrittura 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 aveva 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 «musicì, operarij et altro» (con suo grande «solievo»). Egli stesso avrebbe provveduto a estinguere i pagamenti «à quali posteriorm[en]te alla sua affittanza et anteriorm[en]te alla convent[ion]e con lui havevo già accordati»; il socio entrante si sarebbe occupato del resto. Quest'ultimo aveva però violato gli accordi, al punto da obbligarlo a inoltrare per via giudiziaria una richiesta di «rissarcim[en]to» per «lire 658:10» conformemente a quanto richiesto nella propria «dimanda in questo Ecc[ellentissi]mo Mag[istra]to prodotta [il] 7 giugno 1706»³⁴³.

Nella nuova denuncia Orsatto contestava presunti raggiri usati da Ricci nella sua «spuria dimanda di converso» del 14 giugno 1706³⁴⁴ finalizzati a «confondere il buon ordine del giudicio che deve seguire à mio favore»³⁴⁵. Il 'converso' era un'azione giuridica di «riconvenzione», ossia una «specie di compensazione proposta del reo convenuto contro l'attore»³⁴⁶. Come si è visto, due giorni dopo l'offensiva legale intrapresa da Orsatto presso i giudici del Petizion Ricci aveva risposto per le rime³⁴⁷, sferzando 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 poco³⁴⁸. Certo è che fu in base a quest'ultima iniziativa giudiziaria che Orsatto

³⁴² Rivedi qui pp. 151 e 154; e cfr. Doc. 17.

³⁴³ ASV, *Giudici di petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 217, fsc. 121, n. 179, Venezia, 24 luglio 1708. Per la menzionata carta del 7 giugno 1706 rivedi in appendice Doc. 13.

³⁴⁴ Il riferimento è al citato documento ASV, *Giudici di petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 216, fsc. 119, n. 121, Venezia, 14 giugno 1706 (Doc. 16).

³⁴⁵ ASV, *Giudici di petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 217, fsc. 121, n. 179, Venezia, 24 luglio 1708.

³⁴⁶ Boerio, *Dizionario*, cit., p. 194.

³⁴⁷ Rinvio al citato documento ASV, *Giudici di petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 216, fsc. 119, n. 121, Venezia, 14 giugno 1706 (Doc. 16).

³⁴⁸ Cfr. Doc. 21.

venne condannato dal tribunale. Egli puntualizzava di non essersi «sin hora diffeso» da quelle intimazioni, montate subdolamente dal suo avversario «con inventata bizaria»³⁴⁹.

Ma Sebastiano Ricci non era tipo da scomporsi. Una settimana dopo il pittore rigettava quelle accuse rilanciando la propria controffensiva³⁵⁰ (Doc. 21). Non solo ricordava di essere stato «assolto, e liberato» da «talli qualli vanni inadmissibili inconcludenti capitoli di sua scrittura [del] 12 Luglio 1706»³⁵¹; ma ripresentava il suo «adimandato converso li 14 Zugno 1706», per il quale Orsatto era già stato «sentenziato»³⁵². Significativi i capi d'accusa:

Primo nelli ducati Vinticinque dà esso Orsato riscossi dell'affitto del Palco n. 6: Secondo Ordine, à me Sebastian Rizzi per le mie ragioni 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 aspetante³⁵³.

Stando al primo capo di imputazione, Orsatto avrebbe riscosso indebitamente l'affitto del palco numero 6 del secondo ordine spettante a Ricci. Come si è visto, un palco a quell'altezza valeva venticinque ducati annui. Affittuario del numero 6 era il patrizio Antonio Molin³⁵⁴. Nel più volte citato contratto del 1714 tale palco risultava incluso nella cosiddetta 'dote' accordata dai compatroni all'impresario Denzio³⁵⁵.

³⁴⁹ ASV, *Giudici di petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 217, fsc. 121, n. 179, Venezia, 24 luglio 1708.

³⁵⁰ ASV, *Giudici di petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 217, fsc. 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 Ill[i]co Int[imat]a al sud[ett]o Orsato».

³⁵¹ *Ibid.* Il riferimento è alla 'dimanda' di Orsatto che si legge in ASV, *Giudici del mobile*, 'Domande per fermar, per chiedere sequestro cautelativo e sentenza contro il debitore', 'Domande', b. 68, fsc. 56, n. 486, Venezia, 12 luglio 1706 (Doc. 17). La sentenza riguardava Orsatto e il suo protettore Candi (il passo completo recita: «Senza gia mai riflettere D[omino] Giovanni Orsato alla propria consienza, 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»).

³⁵² *Ibid.* Il riferimento è alla citata scrittura, ASV, *Giudici di petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 216, fsc. 119, n. 121, Venezia, 14 giugno 1706 (Doc. 16).

³⁵³ ASV, *Giudici di petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 217, fsc. 121, n. 195, Venezia, 31 luglio 1708.

³⁵⁴ La notizia si ricava dall'elenco degli affittuari del contratto Denzio, ASV, *Inquisitori di Stato*, b. 914, fsc. 'Case da gioco e teatri', sottofsc. 'S. Angelo', c. 3r, Venezia, 11 dicembre 1714.

³⁵⁵ È dunque probabile che il cosiddetto 'regalo' incluso nel contratto comprendesse gli stessi palchi di anno in anno. Cfr. la nota precedente.

Riguardo al secondo punto, non sapremmo indicare quanto denaro fruttasse l'«affitto della Caneva». La 'caneva' era la cantina del teatro: una «bottega da vino» ricavata, si suppone, in un locale adiacente alla sala³⁵⁶. Qui i frequentatori d'opera potevano trovare qualcosa da bere e talvolta anche da mangiare (il luogo dei rinfreschi era solitamente la 'scaletera')³⁵⁷. La cantina era una sicura fonte di guadagno per l'impresario. Quest'ultimo poteva decidere se gestirla direttamente o, come più spesso avveniva, se darla in affitto a terzi³⁵⁸. Così avvenne anche nella stagione di nostro interesse. Pare che Orsatto si fosse intascato i soldi dell'affitto, forse per farsi giustizia rispetto ai presunti debiti 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 teatro³⁵⁹. Tali palchi erano affittati di sera in sera: si sa che quello al centro era escluso dall'affitto perché riservato all'interveniente del teatro, il quale poteva da quella posizione esercitare al meglio la funzione di supervisore della sala³⁶⁰.

Di fronte a tali circostanziate accuse Orsatto si mostrava evasivo. Nella sua risposta presentata al tribunale del Petizion il 30 agosto seguente l'impresario si limitava a definire iniqua la domanda 'di converso' dell'ex socio, invocando giustizia per le insolvenze di quest'ultimo risultanti «co' la prec[ede]nte dim[and]a 1706 [del] 12 Zugno prodotta»³⁶¹ (Doc. 22).

³⁵⁶ Mancini, Muraro e Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., tomo II, pp. XVII-XVIII.

³⁵⁷ Nel contratto Denzio tra le «utilità» di cui poteva godere l'impresario sono nominati sia lo «Scaletter» che la «Bettola» (altro nome di 'caneva'); cfr. ASV, *Inquisitori di Stato*, b. 914, fsc. 'Case da gioco e teatri', sottosc. 'S. Angelo', c. 1v, Venezia, 11 dicembre 1714 (capitolo sesto degli accordi contrattuali).

³⁵⁸ Si sa 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 e 127, nota 30; cfr. l'originale in ASV, *Capi del Consiglio di dieci*, 'Notatorio', 'Filze', f. 43, fsc. a. 1715, c. nn., Venezia, 29 febbraio 1715 m.v.).

³⁵⁹ Cfr. Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 38; cfr. inoltre Giazotto, *La guerra dei palchi (I)*, cit., p. 286.

³⁶⁰ Così recitava la clausola settima del contratto Denzio: «Li concedono, et assegnano ad esso Cond[utto]re la Soffitta del Teatro med[esim]o con li palchi in q[ue]lla esistenti a disposiz[ion]e, et utilità d'esso Cond[utto]r e p[er] il sud[det]to tempo d'anno 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» (ASV, *Inquisitori di Stato*, b. 914, fsc. 'Case da gioco e teatri', sottosc. 'S. Angelo', c. 1v, Venezia, 11 dicembre 1714).

³⁶¹ ASV, *Giudici di petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 217, fsc. 121, n. 222, Venezia, 30 agosto 1708. Il riferimento è alla citata domanda di Orsatto presentata in quella data al tribunale del Petizion (Doc. 14; e rivedi p. 150).

Quindi il giorno successivo il vicentino alzava il tiro con una ‘aggiunta’ in cui avanzava le ragioni di altri due creditori che, stando alle sue dichiarazioni, aveva retribuito a suo tempo senza ottenerne da Ricci il dovuto rimborso (Doc. 23). Questi erano

Giacomo Feruda accordato per meter fuori li Cartelli [,] tener net[t]o il Teatro e far Illuminar fuori del Teatro, et Zuanne Picoli per resto ad’imprestito ambi descritti nella notte degl’oblighi, e che professano ancora residuo de loro Crediti³⁶².

In base a tali ragioni invitava il pittore a presentare «nel termine di giorni tre [...] le ricevute per saldo delli stessi»³⁶³.

Ma anche queste ultime accuse erano destinate a sgretolarsi contro il muro dei giudici. Quello stesso giorno la corte formata dai nobili Marco Antonio Badoer, Zuan Francesco Sagredo e Vettor Marcello dichiarò Ricci «assolto e liberato [...] dalla dim[and]a e regolat[ion]e della m[edes]i[ma]»³⁶⁴, ossia dalla doppia querela sporta da Orsatto rispettivamente il 30 e il 31 agosto³⁶⁵. Nella stessa sentenza il vicentino fu giudicato reo in base a tutti e tre i capitoli presentati da Ricci nella sua domanda di converso del 31 luglio³⁶⁶ e dunque condannato al pagamento delle spese processuali³⁶⁷ (Doc. 24).

Era questa l’ultima di tre schiaccianti sentenze che misero la parola fine alla interminabile *bagarre* giudiziaria Orsatto vs Ricci. Su tale disputa caliamo, dunque, il

³⁶² ASV, *Giudici di petizion*, ‘Domande prodotte in causa’, b. 66, n. 394, Venezia, 31 agosto 1708 (il documento è inedito).

³⁶³ *Ibid.*

³⁶⁴ ASV, *Giudici di petizion*, ‘Sentenze a giustizia’, b. 378, c. 30v, Venezia, 31 agosto 1708 (il documento è inedito).

³⁶⁵ Il riferimento è ai documenti ASV, *Giudici di petizion*, ‘Scritture e risposte in causa’, b. 217, fsc. 121, n. 222; e ivi, ‘Domande prodotte in causa’, b. 66, n. 394. Rivedi Docc. 22-23.

³⁶⁶ Il riferimento è alla citata scrittura ASV, *Giudici di petizion*, ‘Scritture e risposte in causa’, b. 217, fsc. 121, n. 195, Venezia, 31 luglio 1708 (Doc. 21). Senza entrare nel merito della sentenza, veniamo a sapere da testimonianze posteriori che Orsatto non fu certo uno ‘stinco di santo’ (cfr. paragr. *Sebastiano «penseroso» e il ritorno di Orsatto*). Impresario sleale e senza scrupoli lo definiscono alcune emblematiche stanze della già citata satira sul fiasco di *Penelope la casta*: «Se fallire non volea / l’impresario sventurato / pria lettion prender dovea / da Mantecca o dall’Orsato. // Questi son degl’impresari / vera idea, norma e consiglio / questi buscano denaro / benché sia sempre in periglio. // Questi fanno giù il compagno / Con maniera singolare, / e assicurano il guadagno / prima ancora del cominciare» (*Racolta di Satire in lingua venetiana*, cit., c. 178r).

³⁶⁷ ASV, *Giudici di petizion*, ‘Sentenze a giustizia’, b. 378, cc. 30v-31r, Venezia, 31 agosto 1708. Inutile fu il ricorso in appello di Orsatto, che portò alla temporanea sospensione della sentenza in data 4 settembre. Quest’ultima fu riconfermata il 22 febbraio dell’anno successivo per «spazio di Laudo», come si legge a margine della carta (ivi, c. 30v).

sipario, non prima di aver dato conto di ulteriori strascichi giudiziari destinati a ripercuotersi ancora sul tormentato pittore-impresario.

A oltre tre anni di distanza dal termine della stagione incriminata, Polo Capello presentava un'altra denuncia contro Ricci (Doc. 25). In tale scrittura giudiziaria, datata 10 maggio 1709, il carattadore e compatrone del teatro rivendicava all'ex conduttore «la bonificat[i]one, e rispettive rimborso di quanto da me Polo Capello fù d[el] q[uondam] Alvisè è stato esborsato per conto suo» per l'«Opera fatta l'anno 1705»³⁶⁸.

Sarebbe ozioso entrare nel merito di questa ennesima «dimanda», se non fosse per una preziosa notizia che se ne trae. Nella carta si legge che l'accusatore esigeva da Ricci la

Compensat[i]one di quanto per conto del mio Caratto, et altro hò esborsato alla S[ignor]a Antonia Toselli, termine che né per il fatto, né per la rag[i]one può opporsi, aliter in ducati 50 per parte³⁶⁹.

Dopo Martelli, Pizzoni, Prittoni e Cortona, un quinto nome di cantante si aggiunge ai registri della stagione ricca: quello di Antonia Toselli. Veneziana, attiva tra il 1702 e il 1724 a Genova, Firenze, Ferrara, Napoli, Milano, Torino e Crema, la cantante finora non era nota per essersi esibita in Laguna³⁷⁰. Il documento contribuisce a integrare l'esiguo curriculum di una delle tante virtuose 'minori' che transitarono in quel giro d'anni nel circuito operistico della penisola.

È questa l'ultima carta relativa alla prima esperienza di Ricci impresario d'opera a Venezia. Ritroveremo il pittore nelle vesti di conduttore anche nel biennio 1718-1719, quando altre carte lo inchiederanno alle sue responsabilità negli affari del Sant'Angelo.

³⁶⁸ ASV, *Giudici di petizion*, 'Domande prodotte in causa', b. 67, n. 136, Venezia, 10 maggio 1709 (il documento è inedito).

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ Cfr. Sartori, *I libretti italiani*, cit., *Indici-II, Cantanti* (1994), p. 648.

Capitolo 5

Il ritorno al Sant'Angelo (1718-1719)

1. Sostituto di Modotto

Nell'ottobre del 1708 Marco Ricci e Giovanni Antonio Pellegrini partirono per l'Inghilterra¹. 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 oltremarina non siamo in grado di produrre documenti significativi e perciò rimandiamo ai numerosi studi sull'argomento². 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. Prima di allora zio e nipote si erano incontrati forse in Lombardia, collaborando ai grandi teleri della parrocchiale di San Pietro a Trescore Balneario³. 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:

¹ Cfr. A. Bettagno, *Introduzione* a Id. (a cura di), *Disegni e dipinti di Giovanni Antonio Pellegrini, 1675-1741*, catalogo della mostra (Venezia, 1959), presentazione di G. Fiocco, Neri Pozza, Venezia 1959, p. 15, nota 7. Il capitolo che qui presento è in buona parte anticipato sulle pagine di «Drammaturgia», n.s., 12, 2, 2015 (in corso di stampa) con il titolo *Sebastiano Ricci impresario in angustie a Venezia: i guai della stagione 1718-1719 al Sant'Angelo*.

² Cfr. almeno J. Daniels, *Sebastiano Ricci in England*, in Serra (a cura di), *Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci*, cit., pp. 68-82; Scarpa Sonino, *Marco Ricci*, cit., pp. 21-25; A. Delneri, *Il soggiorno inglese*, in Succi e Id. (a cura di), *Marco Ricci e il paesaggio*, cit., pp. 97-112; Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., pp. 35-39; X.F. Salomon, *Sebastiano Ricci e la decorazione della cappella del Royal Hospital a Chelsea*, in Pavanello (a cura di), *Sebastiano Ricci 1659-1734*, cit., pp. 295-307.

³ Cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 36.

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 a Cupola for St Peters, we know here yt he was introduced to 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 painter⁴.

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)⁵. C'era soprattutto – per quel che più attiene ai nostri interessi – 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 nipote Marco, allora comprovato scenografo sui palcoscenici di Londra, o addirittura che la lettera in questione si riferisse direttamente a quest'ultimo⁶.

Sia come sia, Talman dimostrava di essere ben informato sulla partenza dei Ricci. Si viene a sapere da documentazione inedita che a quella data Sebastiano era in fase di preparativi. Esattamente otto giorni prima 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»⁷ (Doc. 26). Il pittore poneva così in mani sicure la gestione dei propri affari durante la sua assenza da Venezia, destinata a protrarsi per quasi quattro anni.

⁴ '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 una cupola per San Pietro, quando sappiamo tutti che è stato introdotto in questo lavoro dal generale del papa a Marsiglia, il quale è privo di credito per aver raccomandato un uomo buono solo a dipingere scenografie. Tutti sanno che Rizzi di Venezia non è nulla più che uno scenografo' (lettera di John Talman a Henry Newton, Roma, alla data, in E. Croft-Murray, *Decorative Painting in England, 1537-1837*, I. *Early Tudor to Sir James Thornhill*, Country Life, London 1970, p. 72; traduzione mia).

⁵ Cfr. Salomon, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 295.

⁶ Il dubbio è legittimo, visto che, nella sua allusione al pittore bellunese, Talman lo definisce semplicemente «Rizzi of Venice».

⁷ ASV, *Notarile. Atti*, b. 7294, c. 155r, Venezia, 10 ottobre 1711 (protocolli del notaio Domenico Gonella).

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 notaio⁸. Da un altro inedito atto notarile 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 nelle mani dello stesso interveniente⁹ (Doc. 27). 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, scriveva a Rosalba Carriera che «la moglie del Sig[nor] Bastian Ricci sarà di costì già partita, mentre qui l'aspetto in breve»¹⁰. 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»¹¹. 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 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»¹².

Si è già ricordato che, durante il suo soggiorno inglese, Sebastiano Ricci aveva messo a punto tramite il suo rappresentante Allegrì 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 cento¹³. In data 19 febbraio 1717 Farsetti estigeva il suo debito¹⁴ (Doc.

⁸ ASV, *Cancellaria Inferiore*, 'Indici testamenti', s. III, reg. 20b, c. 42v, alla data, cit. in Moretti, *Documenti e appunti*, cit., pp. 110-111. La cedola fu ritirata dallo stesso Gonella in data 12 novembre 1718 per consegnarla al testatore.

⁹ ASV, *Notarile. Atti*, b. 7295, c. 47v, Venezia, 4 luglio 1712 (protocolli del notaio Domenico Gonella).

¹⁰ Lettera di Giorgio Maria Rapparini [a Rosalba Carriera], Düsseldorf, 10 luglio 1712, in Sani (a cura di), *Rosalba Carriera. Lettere, diari, frammenti*, cit., p. 208, lettera 175.

¹¹ Lettera di Giorgio Maria Rapparini [a Rosalba Carriera], Düsseldorf, 14 agosto 1712, ivi, p. 212, lettera 179.

¹² Lettera di Francesco Stiparoli [a Rosalba Carriera], Milano, 18 settembre 1715, ivi, p. 296, lettera 249.

¹³ Cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 13880, cc. 86r-87v, Venezia, 29 settembre 1713 (protocolli del notaio Vincenzo Vincenti), cit. in Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 110.

¹⁴ Cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 12241, cc. 266r-267r, Venezia, 19 febbraio 1716 *m.v.* (protocolli del notaio Giorgio Maria Stefani), cit. ivi, p. 111.

28). Meno di un mese dopo (l'11 marzo) Ricci si aggiudicava al pubblico incanto, per tremilasettecentosessanta ducati, un appartamento al secondo piano delle Procuratie Vecchie, al numero civico tre, nella contrada di San Moisè nell'ala adiacente alla chiesa di San Geminiano, con ingresso in calle del Salvadego¹⁵. Era questa una di quelle abitazioni svendute dal governo della Serenissima per rimettere in sesto l'erario, impoverito dagli ultimi eventi bellici¹⁶.

Fino ad allora l'appartamento era stato tenuto in affitto da un certo Piero Francesco Grandis. Si aggiunga a questo proposito un piccolo aneddoto a titolo di curiosità: un inconveniente di cui ho avuto notizia rovistando tra le carte dei giudici del Forestier¹⁷. Pare che il 25 maggio seguente Grandis fosse stato diffidato da Ricci con un «Cognito» (un atto civile di congedo)¹⁸ a lasciare l'abitazione che continuava a occupare (Doc. 29). 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 del nuovo proprietario 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»¹⁹. La questione ebbe

¹⁵ Cfr. ASV, *Deputati ed aggiunti sopra l'esazione del denaro pubblico*, 'Presidenti alle vendite', b. 213, c. 29v, *ibid.* 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. *ibid.*), poi nella contrada di San Geremia, sulla fondamenta di Cannaregio, vicino alla calle della Madonna (cfr. ASV, *Dieci savi alle decime in Rialto*, 'Catastici San Geremia 1711-1713', b. 429, n. 1035, cit. in Montecuccoli degli Erri, *Sebastiano Ricci e la sua famiglia*, cit., p. 107, nota 7). Il valore dell'abitazione alle Procuratie, dopo la morte di Ricci, crollò inspiegabilmente 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; cfr. Montecuccoli degli Erri, *Sebastiano Ricci e la sua famiglia*, cit., pp. 125-126 e 147). 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. *l'Indice del fsc.* pubblicato *ivi*, pp. 147-153).

¹⁶ 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.

¹⁷ ASV, *Giudici del forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 79, fsc. 29, n. 117, Venezia, 18 giugno 1717 (documento inedito).

¹⁸ Boerio, *Dizionario*, cit., p. 177.

¹⁹ ASV, *Giudici del forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 79, fsc. 29, n. 117, Venezia, 18 giugno 1717.

termine con una sentenza a favore del pittore emessa dai giudici il 31 luglio di quello stesso anno²⁰ (Doc. 30).

Insediatosi finalmente nel loro prestigioso appartamento, Sebastiano e Marco 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 Belluno²¹. Nel frattempo il Ricci junior era stato contattato dal nuovo impresario del Sant'Angelo per un incarico di scenografo²².

Come Sebastiano si fosse riavvicinato al teatro per il quale aveva lavorato oltre un decennio prima è facile intuirlo, benché sconosciute siano, nel dettaglio, le circostanze di questo suo nuovo coinvolgimento. Si è supposto, sulla base dell'unico documento finora noto, che egli fosse l'impresario di quella stagione. In realtà, come rivelano altri documenti, le cose furono più complesse.

Secondo gli accordi iniziali il 'conduttore' del Sant'Angelo per l'anno teatrale 1718-1719 non doveva essere Ricci ma Modotto. Fino a questo momento costui era nient'altro che un nome, anzi un soprannome – Modotto, appunto – annotato su una copia della prima edizione del *Teatro alla moda*, rinvenuta da Gian Francesco Malipiero²³. Qui un anonimo postillatore settecentesco aveva sciolto i nomi dei personaggi criptati negli anagrammi del frontespizio del libello marcelliano, tra i quali:

²⁰ ASV, *Giudici del forestier*, 'Sentenze', b. 133, c. 160v, Venezia, 31 luglio 1717.

²¹ Sui lavori ricceschi a villa Belvedere cfr. Daniels, *Sebastiano Ricci*, cit., p. XV; Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., pp. 151-153, schede 30-33; G. Galasso, *Gli affreschi della villa Belvedere*, in Mazza e Id. (a cura di), *Sebastiano Ricci tra le sue Dolomiti*, cit., pp. 45-49; E. Lucchese, *Belluno. Villa vescovile detta 'di Belvedere'*, in Pavanello (a cura di), *Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento*, Marsilio, Venezia 2011, vol. I, pp. 105-109, scheda 18. Gli affreschi a marmorino eseguiti dai due Ricci sono perduti, essendo stati distrutti alla fine dell'Ottocento dal nuovo proprietario della villa, suggestionato dalla leggenda che la voleva infestata dai fantasmi. Del ciclo figurativo è pervenuto un solo frammento con la *Testa della Samaritana* (Belluno, Museo Civico, inv. MCBL 584; cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., pp. 149-150, scheda 21). 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, eseguito probabilmente nel 1883, riproduce due pareti della sala con il ciclo decorativo (cfr. *ivi*, p. 152).

²² A questa data Marco Ricci è accreditato per la prima volta a Venezia come scenografo. Lo ritroveremo ancora attivo in questo ruolo al San Giovanni Grisostomo nel carnevale 1726 con Romualdo Mauro. Quanto alla stagione 1718-1719, pare che avesse ottenuto un palco al Sant'Angelo (presumibilmente come forma di pagamento). L'informazione risulterebbe da studi inediti di Gastone Vio, secondo quanto raccolto da Selfridge-Field (cfr. *A New Chronology*, cit., p. 342 e nota 309).

²³ Cfr. Malipiero, *Un frontespizio enigmatico*, cit., pp. 16-19; si rilegga la nota 104 del cap. 3.

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 provigioni sudette²⁴.

Un 'medaglione' iterato 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 peata nel frontespizio del *Teatro alla moda* (Fig. 8), acquista spessore biografico. Se ne apprende il nome di battesimo e il cognome, Antonio Moretti, fatti seguire dal soprannome sempre specificato – perché come tale, evidentemente, egli era conosciuto ai più. Si viene a sapere che egli era 'peoter' da almeno un ventennio, avendo notizia che il 26 gennaio 1701 «due Peate di rag[ion]e del med[esi]mo» gli furono sequestrate dal magistrato del Petizion per un grosso debito relativo a una partita di vino²⁵. Si conosce che suo padre si chiamava Bernardo²⁶, e che ebbe almeno un figlio, Bernardo Bonaventura, pure soprannominato Modotto, che lavorò con lui nel settore delle imbarcazioni. Infine si hanno le prove che egli fu 'conduttore' del Sant'Angelo nella stagione 1720-1721 (quella irrisa sul frontespizio del pamphlet marcelliano)²⁷.

Quanto alla stagione 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'Angelo²⁸. Nei teatri della Serenissima era norma per ogni impresario (o chi per lui) nominare un proprio agente (il cosiddetto 'procuratore') per riscuotere gli affitti stagionali dei palchi²⁹. A questo incaricato 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

²⁴ Ivi, p. 18.

²⁵ ASV, *Giudici di petizion*, 'Domande prodotte in causa', b. 59, n. 617, Venezia, 26 gennaio 1700 m.v. (il documento è inedito).

²⁶ Cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 12251, c. 356r, Venezia, 24 febbraio 1720 m.v., protocolli del notaio Giorgio Maria Stefani (il documento è inedito).

²⁷ Cfr. *ibid.* Finora la critica ha quasi del tutto trascurato la preziosa indicazione fornita dal postillatore settecentesco sull'impresariato di Modotto nella stagione presa di mira nel frontespizio del libello marcelliano, dato che il suo nome non è registrato nelle cronologie del Sant'Angelo.

²⁸ Cfr. Doc. 33.

²⁹ 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 e Glixon, *Inventing the Business of Opera*, cit., pp. 30-33). Pare che, almeno 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. *ivi*, pp. 30-31).

1718 ratificato dal notaio Giorgio Maria Stefani, l'impresario nominava suo 'procuratore' il pittore bellunese (Doc. 31):

Il Sig[no]r Antonio Modotto, spontaneamente costituisce suo Proc[urato]r irrevocabile, il Sig[no]r Sebastian Rizzi Pittor in questa città benche absente ecc.

À poter à nome suo riscuotter, ricever, 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 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 auctorità, et quelli revocare [...]³⁰.

Iniziava così l'avventura di Ricci al Sant'Angelo nella stagione 1718-1719. L'incarico di procuratore fu solo temporaneo. Ben presto il pittore divenne impresario del teatro, come conferma un documento del 24 febbraio 1719 (la carta morettiana più volte citata)³¹. 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 («non possa sotto qual si sia pretesto sublocar ad altri il Teatro stesso senza il previo assenso, e permissione in scritto de detti NN. HH. Comp[at]roni»)³².

Ricci si trovava al timone di un'impresa già avviata, con alle spalle la stagione di autunno, pronto ad affrontare il periodo teatrale più delicato: quello di carnevale³³. Il corso delle recite invernali era iniziato il 27 dicembre 1718, con la prima dell'opera

³⁰ ASV, *Notarile. Atti*, b. 12249, c. 175r-v (antica numerazione), Venezia, 16 dicembre 1718 (protocolli del notaio Giorgio Maria Stefani).

³¹ ASV, *Notarile. Atti*, b. 12249, c. 251r (antica numerazione), Venezia, 24 febbraio 1718 m.v. (protocolli del notaio Giorgio Maria Stefani).

³² Cfr. ASV, *Inquisitori di Stato*, b. 914, fsc. 'Case da gioco e teatri', sottofsc. 'S. Angelo', c. 1v, Venezia, 11 dicembre 1714 (clausola terza).

³³ Il numero degli spettatori era di gran lunga maggiore in carnevale, dato il flusso dei visitatori a Venezia in quella stagione. Spesso l'opera d'autunno era un banco di prova per testare il cast stagionale (cfr. Talbot, *Tomaso Albinoni*, cit., p. 199, nota 14).

Amalasunta, su musica di Fortunato Chelleri³⁴ e libretto attribuito a Giacomo Gabrieli³⁵, e si concluse il 21 febbraio (con la ricorrenza del martedì grasso)³⁶ nel segno dell'ultima performance de *Il pentimento generoso*, su intonazione di Andrea Stefano Fiorè, poesia di Domenico Lalli³⁷.

Una volta terminata la stagione Sebastiano avviò un giro di vite per riscuotere gli affitti dei palchi in arretrato³⁸. Per tale mansione il pittore delegava il veterano Domenico Viola con un atto notarile del 24 febbraio 1719, rogato dallo stesso Stefani (Doc. 32):

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 legittimo il Sig[no]r Domenico Viola Agente delli NN. HH. Tron benché absente ecc.

³⁴ 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* (si rivedano in particolare p. 90 e nota 77). Chelleri doveva essere ben accreditato a Venezia, se il clamoroso fiasco di quell'opera fu dimenticato tanto in fretta.

³⁵ Il libretto di *Amalasunta* (Marino Rossetti, Venezia 1719, 60 pp.) è stato consultato nella copia conservata presso la biblioteca Marucelliana di Firenze (*Melodrammi*, 2311.17). Per una scheda dello spettacolo cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., pp. 343-344. Il titolo originale dell'opera era *Amalasunta, regina de' goti*. È documentato che la sua produzione 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. *ivi*, p. 344). Nella stagione ricca all'opera furono abbinati gli intermezzi *Serpilla e Bacocco* e *Madama Dulcinea* e il *Cuoco* (ovvero *La preziosa ridicola*), interpretati dalla famosa coppia di buffi Antonio Ristorini e Rosa Ongarelli (cfr. T. Wiel, *I teatri musicali veneziani del Settecento. Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia [1701-1800]*, Visentini, Venezia 1897 [rist. anast. Forni, Bologna 1978], p. 55; Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 343 e nota 319; G.M. Orlandini, *Serpilla e Bacocco, ovvero Il marito giocatore e la moglie bacchettona*, tre intermezzi di A. Salvi, ed. critica a cura di G. Giusta e A. Mattio, Orpheus, Bologna 2003).

³⁶ Cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 655.

³⁷ Il libretto de *Il pentimento generoso* (Marino Rossetti, Venezia 1719, 60 pp.) è stato consultato nella copia conservata alla biblioteca Marucelliana di Firenze (*Melodrammi*, 2308.11). Per una scheda dello spettacolo cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 346.

³⁸ Come già ricordato il tempo massimo previsto per il pagamento degli affitti era il carnevale; ciò spiega perché molti procuratori erano nominati 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 e Glixon, *Inventing the Business of Opera*, cit., p. 32).

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, esecuzione, et Atti che ricercasse il bisogno [...]»³⁹.

Come si evince dal documento, Domenico Viola *quondam* Tomio o Tomaso era l'«Agente delli NN. HH. Tron». Il suo nome circolava da anni nell'ambiente teatrale della Serenissima. Uomo di fiducia dei proprietari del San Cassiano almeno dal 1697⁴⁰, Viola collaborò in più occasioni anche con il Sant'Angelo, a riprova dei cordiali rapporti che intercorrevano tra le due sale. Egli fu cassiere del teatro nel 1716-1717 sotto l'impresario Pietro Ramponi, non altri che il disgraziato impresario passato agli onori della satira per il sonoro fiasco di *Penelope la casta*⁴¹. 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 parola⁴².

Come vedremo, Viola fu cassiere del teatro anche nella stagione ricca: a lui i professionisti dello spettacolo si rivolgevano per ottenere la sospirata paga (al pari della star torinese della satira)⁴³. Più che un 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 a 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 a casa da uomini

³⁹ ASV, *Notarile. Atti*, b. 12249, c. 251r (antica numerazione), Venezia, 24 febbraio 1718 *m.v.* (protocolli del notaio Giorgio Maria Stefani). Sgombrando il campo da possibili fraintendimenti (cfr. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 57, nota 218), precisiamo che nel gergo notarile del tempo la formula «benché absente» stava a indicare che il soggetto interessato era assente al momento della rogazione dell'atto. Nel nostro caso con tale formula si specificava che Viola, pur non presente, dava il suo assenso.

⁴⁰ Fu nominato procuratore dai Tron il 24 febbraio 1696 *m.v.*, come si legge in un documento posteriore inedito: ASV, *Notarile. Atti*, b. 1742, cc. 115v-117v, Venezia, 19 aprile 1709 (protocolli del notaio Pietro Paolo Bonis).

⁴¹ Su Domenico Viola cfr. Vio, *Una satira*, cit., p. 110.

⁴² *Raccolta di Satire in lingua venetiana*, cit., c. 175v.

⁴³ Si veda più avanti p. 189.

mascherati⁴⁴. E potremmo citare altri esempi⁴⁵. 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 Balbi detto Franzifava in una caricatura del solito Zanetti⁴⁶. Franzifava era colui che affittava «li palchi e scagni nel Teatro di opera che si fa in S. Moise»⁴⁷; il minaccioso cipiglio del ritratto zanettiano, certamente identificabile con il solerte agente di Almorò Giustinian⁴⁸, 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 in qualche notifica giudiziaria.

La prova che Domenico Viola avesse effettivamente agito per conto di Sebastiano Ricci nella riscossione degli affitti stagionali dei palchi si ha da un altro documento inedito del 4 aprile 1719: «Cassa detta ducati 10 = Contadi a Dom[eni]co Viola Proc[urato]r di Sebastian Rizzi per affitto del Palco pepian n. 26 nel Teatro di Sant'Angelo per il Carnevale pass[a]to [...]»⁴⁹ (Doc. 35).

L'estratto è desunto da uno dei capitoli delle 'spese diverse straordinarie' annotate nei registri di cassa del nobiluomo Girolamo Ascanio Giustinian⁵⁰. Tali registri sono solo parzialmente noti⁵¹. Il merito della loro scoperta si deve a Gastone Vio, il

⁴⁴ Cfr. ASV, *Consiglio di dieci*, 'Criminal', b. 94, n. 1661, Venezia, s.d., in Glixon e Glixon, *Inventing the Business of Opera*, cit., p. 33.

⁴⁵ Cfr. *ibid.*

⁴⁶ Vfc, *Album Zanetti*, foglio 39, inv. 36615 (cfr. Bettagno [a cura di], *Caricature di Anton Maria Zanetti*, cit., p. 81, scheda 215). Sul lato destro della caricatura si legge la scritta autografa di Zanetti: «Franzifava». L'identificazione del disegno con l'agente Piero Balbi è qui avanzata per la prima volta: la galleria delle caricature zanettiane si arricchisce di un altro peculiare professionista del sistema dei teatri veneziani. La risolutezza e i modi spicci trapelanti dal ritratto caratterizzano ironicamente il gustoso profilo di questo procuratore. Per la riproduzione della caricatura cfr. il citato catalogo a cura di Enrico Lucchese in corso di stampa (rivedi la nota 2 del cap. 1).

⁴⁷ ASV, *Capi del Consiglio di dieci*, 'Notatorio', 'Filze', f. 44, fsc. a. 1728, c. nn., 11 febbraio 1728 m.v.

⁴⁸ Piero Franzifava era l'agente di Almorò e dei Giustinian 'di San Barnaba', allora proprietari del teatro di San Moisè.

⁴⁹ ASV, *Ospedali e luoghi pii*, 'Registri', b. 1002, c. 232b, alla data.

⁵⁰ Patrizio veneziano, amante delle lettere, dilettante di violino, Girolamo Ascanio Giustinian (1697-1749) studiò musica con Giuseppe Tartini. Il nobiluomo 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 da Marcello su testo poetico di Antonio Conti (sul Giustinian cfr. in particolare G. Vio, *Note biografiche su Girolamo Ascanio Giustinian*, in Madricardo e Rossi [a cura di], *Benedetto Marcello: la sua opera e il suo tempo*, cit., pp. 61-74; Talbot, *The Vivaldi Compendium*, cit., pp. 89-90, s.v.).

⁵¹ Cfr. per tutti *ibid.* Per la verità molti studi di settore ignorano l'esistenza di questa preziosa fonte o perlomeno non la tengono in debito conto.

quale in un articolo di qualche decennio fa segnalava l'esistenza dei registri contabili (e dei corrispettivi giornali di cassa) appartenuti ai Giustinian del ramo 'di Calle delle Acque', conservati nel fondo degli *Ospedali e luoghi pii* all'Archivio di stato di Venezia. 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 casata⁵².

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 teatrali⁵³, nonché le somme versate per l'affitto dei palchi acquisiti dai Giustinian per via ereditaria o noleggiati per la stagione. Ne emergono notizie 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 in linea di massima chi riscuoteva gli affitti (Domenico Viola è confermato uomo di fiducia dei Tron, mentre Pietro Balbi detto Franzifava e il conte Antonio Frigimelica sono i rispettivi incaricati per il San Moisè e il San Samuele), più interessanti sono le informazioni circa il Sant'Angelo. Scorrendo i registri è possibile ricomporre la sequenza di chi di volta in volta ebbe il compito di riscuotere dal Giustinian (o da chi per lui) la somma dovuta per il palco numero 26 a pepiano posseduto nel teatro da quella nobile famiglia. Come risulta dalle carte esaminate, certe stagioni a batter cassa erano i compatroni, 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 studiati⁵⁴, corrispondenti alle buste 1004 e 1011 del citato fondo archivistico e relativi alle uscite di quasi un ventennio, dal 1722 al 1740. Il recupero di una terza busta (la

⁵² Cfr. ASV, *Notarile. Testamenti*, b. 233, cedole 116 e 117, Venezia, rispettivamente alle date 9 agosto e 28 settembre 1790 (testamenti del notaio Giovanni Battista Capellis), in Vio, *Note biografiche*, cit., pp. 72-74.

⁵³ In data 14 ottobre 1727, ossia prima dell'inizio della stagione, il Giustinian acquistava dall'allora impresario del Sant'Angelo Gerolamo Gentillini un pacchetto di cinquantadue biglietti «per tutte le sere» (ASV, *Ospedali e luoghi pii*, 'Registri', b. 1004, c. 240b, alla data). Il che indurrebbe a pensare che il numero totale delle recite fosse solitamente fissato in anticipo; cfr. Talbot, *Albinoni*, cit., p. 197. Vedi più avanti p. 184.

⁵⁴ Cfr. *ivi*, p. 195 e nota 8; Id., *The Vivaldi Compendium*, cit., pp. 89-90, s.v. 'Giustiniani, Girolamo Ascanio'.

numero 1002)⁵⁵ consente ora di allargare lo spettro d'inchiesta agli anni cruciali 1716-1721.

Dalla citata voce di pagamento a Domenico Viola (Doc. 35) si apprende che la somma versata dal Giustinian per un mezzo palco a pepiano era di dieci ducati⁵⁶. Il nobiluomo adempì al suo dovere soltanto il 4 aprile 1719, 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)⁵⁷. 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 tale prassi.

2. In causa contro i Madonis

La stagione teatrale 1718-1719 al Sant'Angelo si concluse senza intoppi, fatte salve le magagne di *routine*. L'unico impedimento alla regolare messa in scena delle recite fu, per quanto ne sappiamo, la scossa di terremoto del 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 [...]⁵⁸.

Nel carnevale di quell'anno le opere allestite al Sant'Angelo furono puntualmente annunciate dagli «Avvisi» di Venezia⁵⁹. In questi bollettini manoscritti di taglio

⁵⁵ Per la verità la busta era segnalata nel già menzionato articolo di Vio (*Note biografiche*, p. 62, nota 5).

⁵⁶ Si è visto che un palco intero in quell'ordine valeva venti ducati (rivedi p. 123).

⁵⁷ Cfr. ASV, *Ospedali e luoghi pii*, 'Registri', b. 1002, c. 295a, 21 agosto 1720 (documento inedito).

⁵⁸ 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 sue copie sono conservate presso l'Archiginnasio di Bologna; cfr. Selfridge-Field, *Song and Season*, cit., p. 318). L'estratto qui proposto è trascritto in Id., *A New Chronology*, cit., p. 344, nota 322. Analogo resoconto sull'evento sismico si legge nei dispacci del nunzio pontificio a Venezia (BAV, *Archivio Segreto*, 'Nunziatura di Venezia', n. 169, c. 23, Venezia, 14 gennaio 1719).

⁵⁹ 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 (*Codici Italiani* VI 74 [= 5837]). All'epoca «i foglietti con le notizie erano esposti nelle farmacie, nelle distillerie, nei negozi di barbiere e (a partire

pubblicitario, redatti ogni sabato⁶⁰ e depositati presso la Cancelleria degli Inquisitori di Stato⁶¹, ricorrevano frequentemente notizie sui teatri e sugli spettacoli della Sere-
nissima. Nei loro resoconti gli estensori⁶² registravano la messa in scena delle produ-
zioni più importanti, aggiungendo qualche volta dettagli di contorno (per lo più no-
tifiche di imprevisti o incidenti) oppure lapidari giudizi di merito, in genere stilati
meccanicamente utilizzando un vocabolario codificato⁶³.

Con queste parole il 31 dicembre 1718 si 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
[...]⁶⁴.

Il medesimo estensore in data 4 febbraio 1719 annunciava la prima del già ricor-
dato *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

circa dal 1720) nelle botteghe di caffè, dove ci si riuniva per discutere le notizie del giorno» (Selfridge-
Field, *Song and Season*, cit., pp. 312-315).

⁶⁰ Si sa che i dispacci partivano su una chiatta da Rialto ogni sabato, dopo le due ore venete (ossia dopo il
tramonto). I bollettini erano distribuiti in terraferma per mezzo di una serie di corrieri. Viste le incom-
benti difficoltà sui tragitti di comunicazione, la sopravvivenza degli «Avvisi» risulta per lo più irregolare
e lacunosa (cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 41).

⁶¹ Poiché necessitavano dell'approvazione degli Inquisitori di stato, gli «Avvisi» sono conservati all'ASV
nel fondo dedicato a quella speciale magistratura. Gli Inquisitori, istituiti nel 1539, erano tre. Due mem-
bri 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. G. Comis-
so, *Agenti segreti veneziani nel Settecento [1705-1797]*, Bompiani, Milano 1941, pp. 5-13; Selfridge-
Field, *Pallade Veneta*, cit., pp. 24-25; Mancini, Muraro e Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., tomo II, p.
24, nota 80).

⁶² I resoconti più citati erano quelli di Pietro Donado. Quest'ultimo, attivo dal 1689 al 1746 circa, teneva
un'agenzia davanti alla chiesa di San Moisè. Tra gli estensori accreditati quelli più prolifici furono senza
dubbio Giovanni Battista Feriozzi (attivo negli anni Dieci del Settecento), Francesco Alvisi (tra gli anni
Dieci e Venti), Girolamo Alvisi (negli anni Trenta) e Carlo Origoni Perabò (tra gli anni Dieci e gli anni
Cinquanta); cfr. Selfridge-Field, *Song and Season*, cit., p. 314.

⁶³ Cfr. Id., *A New Chronology*, cit., p. 72. Questa forma 'acerba' di critica non era propria solo degli «Av-
visi», ma era comune a tutti i resoconti coevi di spettacolo, a Venezia e in altre parti della penisola (cfr.
Bianconi e Walker, *Production, Consumption*, cit., p. 213).

⁶⁴ ASV, *Inquisitori di Stato*, b. 707, fsc. a. 1718, c. nn., Venezia, 31 dicembre 1718.

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 raveduto⁶⁵.

per poi registrare, la settimana successiva, il gran successo di pubblico riscosso dall'opera firmata da Lalli e Fiorè: «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»⁶⁶.

Parole che lasciano supporre il buon esito della stagione teatrale di Sebastiano Ricci. Si apprende peraltro da carte inedite che le recite quell'anno furono in tutto sessantacinque⁶⁷: numeri da record visto che, per fare un solo confronto, la brillante stagione del 1729-1730 al San Giovanni Grisostomo, lanciata nel nome di Farinelli, avrebbe totalizzato 'appena' cinquanta *performances*⁶⁸. D'altronde si tenga conto che in quel 1718 la stagione autunnale era partita presto, con il debutto dell'*Amor di figlia* di Lalli e Giovanni Porta il 29 ottobre⁶⁹. Il numero delle recite veniva probabilmente stabilito in anticipo⁷⁰: 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'Angelo⁷¹ (cinquanta dovevano essere in media le recite stagionali in Laguna). Cifre peraltro non esenti da variazioni: la programmazione degli spettacoli era generalmente flessibile in quanto teneva conto della risposta del pubblico⁷². Se gli spettatori gradivano si incrementavano le repliche, sia pure entro i termini del calendario stabilito.

⁶⁵ ASV, *Inquisitori di Stato*, b. 707, fsc. a. 1718, c. nn., Venezia, 4 febbraio 1718 *m.v.*

⁶⁶ ASV, *Inquisitori di Stato*, b. 707, fsc. a. 1718, c. nn., Venezia, 11 febbraio 1718 *m.v.*

⁶⁷ Cfr. ASV, *Giudici del forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 79, fsc. 31, n. 22, Venezia, 21 marzo 1719.

⁶⁸ Cfr. Talbot, *Tomaso Albinoni*, cit., pp. 196-197. L'opera da record *Orlando furioso* di Grazio Braccioni (libretto) e Antonio Vivaldi (musica), data per la prima volta al Sant'Angelo il 9 novembre 1713 (impresario lo stesso Vivaldi), totalizzò da sola quasi cinquanta recite, tanto che fu replicata l'anno dopo nello stesso teatro (cfr. R. Strohm, *The Operas of Antonio Vivaldi*, Olschki, Firenze 2008, vol. I, pp. 60 e 122-123).

⁶⁹ Il libretto de *L'Amor di figlia* (Marino Rossetti, Venezia 1718, 60 pp.) è stato consultato nella copia conservata presso la biblioteca Marucelliana di Firenze (*Melodrammi*, 2310.12). Per una scheda dello spettacolo cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 342. Al San Giovanni Grisostomo l'*Ariodante* di Antonio Salvi (libretto) e Carlo Francesco Pollarolo (musica) debuttò quasi un mese dopo, il 20 novembre 1718 (cfr. *ivi*, p. 342).

⁷⁰ Cfr. Talbot, *Tomaso Albinoni*, cit., p. 197.

⁷¹ Si rilegga più sopra la nota 53.

⁷² «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; traduzio-

Sotto la gestione riccésca si recitò quasi ogni sera, con lauti incassi. Il buon andamento al botteghino di cui riferiscono gli «Avvisi» nonché le ottime condizioni economiche di cui godeva Ricci (ben altra era la sua situazione finanziaria nel 1705-1706) contribuirono ad agevolare il corso degli spettacoli, limitando le solite polemiche e gli incidenti. I verbali dei Capi del Consiglio dei dieci 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 costoro a fronte dei gravi episodi verificatisi al Sant'Angelo⁷³.

Tuttavia non tutto andò liscio. Dalle carte dei giudici del Forestier veniamo a sapere di un contenzioso che vide protagonisti Sebastiano Ricci impresario e due membri della famiglia d'arte Madonis, i violinisti Giovan Battista e Lodovico. Documenti significativi non tanto per il merito della controversia quanto soprattutto per le informazioni indirette sulla gestione di quella stagione teatrale e, più in generale, sul sistema delle sale d'opera veneziane nel primo Settecento.

Dei Madonis il nome più noto è quello di Luigi, anch'egli violinista⁷⁴. Presunto allievo di Antonio Vivaldi, nel 1729 si stabilì a Parigi al servizio dell'ambasciata di Venezia, e nel 1733, come violino di spalla, fece parte della compagnia di Gaetano, Gennaro e Antonio Sacco in viaggio sulla rotta di San Pietroburgo, presso la corte della zarina Anna Ioannovna⁷⁵.

Sugli altri membri della famiglia la critica non ha ancora fatto chiarezza⁷⁶. Si sa che Luigi era fratellastro di Antonio Madonis⁷⁷, impresario al Sant'Angelo nella sta-

na mia). 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'.

⁷³ L'intervento dei Capi al Sant'Angelo si registra nelle stagioni 1716-1717 (cfr. ASV, *Capi del Consiglio di dieci*, 'Notatorio', 'Filze', f. 42, fsc. a. 1716, cc. nn., alle date 31 dicembre 1716; 5, 12, 30 gennaio e 25 febbraio 1716 m.v.); 1717-1718 (cfr. ivi, fsc. a. 1717, cc. nn., alla data 22 gennaio 1717 m.v.) e 1719-1720 (cfr. ivi, f. 43, fsc. a. 1719, c. nn., alla data 30 gennaio 1719 m.v.).

⁷⁴ Cfr. G. Fornari, *Madonis, Luigi*, in *DBI*, vol. 67 (2006), pp. 164-166, anche on-line.

⁷⁵ Insieme a Antonio Madonis. Cfr. ivi, p. 165; e Ferrone, *La Commedia dell'Arte*, cit., p. 218 e nota 85.

⁷⁶ I Madonis furono una longeva famiglia di violinisti, se negli anni Sessanta del Seicento è registrato un Giuseppe Madonis suonatore di violino; se ne legge notizia in C. Madricardo, «*La gioia ch'adorna il diadema regale*». *La cappella ducale di San Marco dalla seconda metà del Seicento alla caduta della Serenissima*, in F. Passadore e F. Rossi (a cura di), *La cappella musicale di San Marco nell'età moderna*. Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 5-7 settembre 1994), Fondazione Levi, Venezia 1998, p. 284, nota 18.

⁷⁷ Cfr. Fornari, *Madonis, Luigi*, cit., p. 164. In base ad alcuni verbali emessi dai Capi del Consiglio di dieci, si viene a sapere che lo stesso Antonio Madonis fu violinista al Sant'Angelo nella stagione 1717-1718; cfr. ASV, 'Notatorio', 'Filze', f. 42, fsc. a. 1717, c. nn., Venezia, 22 gennaio 1717 m.v. A partire dal 1720 costui iniziò a lavorare per la cappella di San Marco; cfr. P. Besutti, *La didattica strumentale negli ospedali veneziani: il ruolo di Carlo Tessarini*, in H. Geyer e W. Osthoff (a cura di), *Musik an den venezianischen Ospedali/Konservatorien vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert. La musica negli ospedali/conservatori*

gione 1724-1725⁷⁸. Sua e del fratello Giovan Battista la firma alla dedica del *Seleuco*, prima opera di carnevale di quell'anno⁷⁹. Dai documenti inediti sulla citata controversia si ricava che Giovan Battista era il padre di Lodovico e che entrambi suonarono in quel teatro nell'autunno e nel carnevale del 1718-1719 sotto la gestione di Ricci. 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 «sonò in d[ett]o Teatro il Violino Capo de Secondi nella Terza recita Sucesso in loco di D[omin]o Francesco Venantio detto Bandiere»⁸⁰. In quella stessa stagione 1716-1717 (guidata dall'impresario Pietro Ramponi) Lodovico non si limitò al ruolo di musicista ma fu anche 'carattadore', finanziando in proprio le produzioni operistiche⁸¹.

I Madonis furono legati al Sant'Angelo a doppio filo: in base alle tracce documentarie rinvenute si può ipotizzare che la loro collaborazione in quel teatro fosse continuativa (non è forse un caso che Antonio ne divenne in seguito impresario)⁸². Purtroppo, si sa, i nomi dei «sonadori»⁸³ non erano annotati nei libretti, né sono so-

veneziani fra Seicento e inizio Ottocento. Atti del convegno (Venezia, 4-7 aprile 2001), Edizioni di storia e letteratura, Roma 2004, p. 242.

⁷⁸ Si legge nei citati registri Giustinian: «Contadi à Domen[i]co Viola Proc[urator]e di D[omin]o Gio[vanni] Carestini Cess[ion]ario del S[igno]r Ant[oni]o Madonis Impresario del Teatro di S. Angelo per affitto del Palco Pepian n. 20» (ASV, *Ospedali e luoghi pii*, 'Registri', b. 1004, c. 181b, alla data 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 successiva.

⁷⁹ *Seleuco*, Marino Rossetti, Venezia 1725, 59 pp. (copia consultata: Mnb, *Racc. Dramm. Corniani Algarotti*, 1067). I due erano figli di Ludovico Madonis, morto nel 1723 (cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 1917, c. nn., Venezia, 10 luglio 1723, estragiudiziali del notaio Francesco Maria Bonaldi; il documento è inedito). Dopo l'impresariato al Sant'Angelo, troviamo entrambi al seguito della 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 di Apostolo Zeno: «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 a Pier Caterino Zeno, Vienna, 31 agosto 1726, in *Lettere inedite del signor Apostolo Zeno*, cit., c. 238r, lettera 514).

⁸⁰ ASV, *Capi del Consiglio di dieci*, 'Notatorio', 'Filze', f. 42, fsc. a. 1716, c. nn., Venezia, 25 febbraio 1716 *m.v.*

⁸¹ Cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 332.

⁸² Si rilegga più sopra la nota 78.

⁸³ Come è risaputo, 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 (cfr. E. Selfridge-Field, *Annotated Membership Lists of the Venetian Instrumentalist's Guild, 1672-1727*, «R.M.A. Research Chronicle», 1971, 9, pp. 1-52). «Gli elenchi dei membri forniti periodicamente [dalla corporazione] alle autorità governative sono un'utile fonte di informazioni sull'età anagrafica (malgrado questa sia spesso riportata in maniera inesatta) e perfino sulla relativa ricchezza di ciascun affiliato» (Talbot, *The Vivaldi Compendium*, cit., p. 27, s.v.; traduzione mia).

pravvissuti 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. In quell'anno teatrale Ricci aveva accusato Giovan Battista e il figlio Lodovico di aver riscosso da Domenico Viola denaro in eccesso rispetto all'onorario pattuito. I due violinisti non avevano voluto sentire ragioni e 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 aveva presentato al tribunale del Forestier⁸⁴ la sua «dimanda» contro Giovan Battista Madonis, redatta da Agostino Rosa, interveniente del teatro (Doc. 33):

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 il Violino Voi et v[ost]ro fig[li]o nelle opere in d[ett]o Teatro dell'autunno, e Carnevale prossimi passati in tutte le prove, e recite per l'esborso da farvisi de ducati cento, e quaranta da lire 6:4 l'uno tra tutti due à lire quindeci ogne recita in difalco sino al saldo dei sud[det]i ducati 140. Et essendo stato cesso et renonciato il sud[det]o Teatro a condurre il med[esim]o dal sud[det]o Moretti à mè Sebastian Ricci con tutti gl'obleghi, et accordi da lui fatti, v'hò anco ricevuti in bell'essercitio, ed impiego, et v'hò fatto prontam[en]te contribuire ogne recita da d[omino] Dom[eni]co Viola da mè destinato alla dispensa de Bolettini, et al pagamento delle spese ord[inari]e dell'opere le sudette lire quendeci 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[det]o Viola le esborso senza haver cognitione sin a qual suma ciò dovevasi continuare, all'hor ché venuto in cognitione tralasciò per vedervi 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 recusata con patente ingiustitia fù ché citato nel presente Ecc[ellent]e Mag[istrat]o insto, et addimando che restiate sententiato alla restitutione delle sud[det]e l[ire] 107 di più del vostro accordo conseguite, et che indebitamente vi ritenete⁸⁵.

⁸⁴ 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 (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 di altro tipo relative a professionisti del mondo dell'opera.

⁸⁵ ASV, *Giudici del forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 79, fsc. 31, n. 22, Venezia, 21 marzo 1719 (documento inedito).

Da questa 'dimanda' si ricava che il 29 aprile 1718 i due Madonis avevano firmato il loro contratto di ingaggio (la «scrittura»)⁸⁶ 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 ciascuno)⁸⁷. Come specificato nel documento, ogni loro performance era compensata con quindici lire: l'equivalente di quanto fu pagato al secondo e al terzo violino nella stagione 1717-1718 al Sant'Angelo⁸⁸.

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. Dal listino delle paghe giornaliere dovute ai singoli professionisti si apprende che al secondo violino Antonio Madonis dovevano essere corrisposte otto lire a recita, mentre al terzo violino Marco Madonis (un consanguineo non meglio identificato) furono accordate sette lire e dieci soldi. Se non è chiaro quanto percepì al netto di ogni esibizione il primo violino Paulo Sabadin (nelle venti lire al giorno registrate sono incluse le spese di alloggio), i restanti cinque violinisti furono equamente retribuiti con sei lire e quattro soldi⁸⁹. Paghe non certo elevate se prese singolarmente, ma che dovevano incidere non poco sulla spesa complessiva⁹⁰.

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', un violoncello, due 'violette' e un oboe⁹¹. Quindici elementi in tutto: un ensemble ben più articolato di

⁸⁶ Nell'ambiente teatrale dell'epoca il termine «scrittura» valeva a indicare un atto specifico volto a ratificare gli accordi tra due o più soggetti. 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» (*Venezia: la Repubblica a teatro*, cit., p. 263). Beth e Jonathan Glixon, confermando l'assenza di notizie relative a contratti con orchestrali, ne ricavano che i musicisti in linea di massima non sottoscrivevano accordi ufficiali (cfr. *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.

⁸⁷ Si tratta di ducati 'correnti', il cui valore all'epoca ammontava appunto a sei lire e quattro soldi (in 'lire di piccoli').

⁸⁸ Cfr. ASV, *Capi del Consiglio di dieci*, 'Notatorio', 'Filze', fsc. a. 1717, f. 42, c. nn., Venezia, 22 gennaio 1717 m.v.

⁸⁹ Cfr. *ibid.*

⁹⁰ Si è calcolato che negli anni Cinquanta del Seicento le paghe degli orchestrali ammontassero a circa un sei per cento della spesa totale (cfr. Glixon e Glixon, *Inventing the Business of Opera*, cit., p. 223).

⁹¹ Cfr. ASV, *Capi del Consiglio di dieci*, 'Notatorio', 'Filze', fsc. a. 1717, f. 42, c. nn., Venezia, 22 gennaio 1717 m.v.

quanto calcolato dalla critica fino a oggi (si è parlato di sei o sette strumentisti al massimo)⁹².

Si sa che i musicisti erano pagati di sera in sera, al pari di illuminatori, sarti, suggeritori, comparse, pittori di scena, maschere⁹³. I loro emolumenti, esclusi dai bilanci stagionali, erano conteggiati a parte⁹⁴, insieme alle spese «ord[inari]e dell'opere», compresa la «messa per le anime del Purgatorio»⁹⁵. Nella sua denuncia Sebastiano Ricci precisava di aver assegnato a Domenico Viola il compito di «contribuire ogne recita»⁹⁶. Il fido cassiere, alloggiato presso il «buso de boletini»⁹⁷ (il botteghino), avrebbe pensato ogni sera a radunare i soldi per l'orchestra per poi 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 il denaro, senza batter ciglio⁹⁸.

Un altro nome di musicista si aggiunge dunque all'elenco degli orchestrali al Sant'Angelo nella stagione 1718-1719: quello di Francesco Dominesso. Dominesso era un parrucchiere con l'hobby del violino, al pari di Giovanni Battista Ganasette, di Angelo Galuppi, di Salvador Appoloni, Francesco Bottion e del più famoso Giovanni Battista Vivaldi⁹⁹. Visto l'incarico di responsabilità ottenuto sotto la gestione di Ricci

⁹² Cfr. Mancini, Muraro e Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., tomo II, p. 25. Siamo comunque ben lontani dai numeri e dalle caratteristiche dell'orchestra come la intendiamo oggi. Così Strohmann: «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 uno o due arpicordi e forse una tiorba e un contrabbasso era normalmente sufficiente per un'opera italiana dell'epoca [primo Settecento]» (*The Operas of Antonio Vivaldi*, cit., vol. I, p. 93; traduzione mia). 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 e Glixon, *Inventing the Business of Opera*, cit., p. 222).

⁹³ Cfr. ivi, pp. 15 e 223, e Bianconi, *Condizione sociale*, cit., p. 377.

⁹⁴ Cfr. Bianconi e Walker, *Production, Consumption*, cit., p. 225.

⁹⁵ ASV, *Capi del Consiglio di dieci*, 'Notatorio', 'Filze', fsc. a. 1717, f. 42, c. nn., Venezia, 22 gennaio 1717 m.v.

⁹⁶ ASV, *Giudici del forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 79, fsc. 31, n. 22, Venezia, 21 marzo 1719.

⁹⁷ ASV, *Giudici del forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 79, fsc. 31, n. 108, Venezia, 31 maggio 1719.

⁹⁸ ASV, *Giudici del forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 79, fsc. 31, n. 22, Venezia, 21 marzo 1719.

⁹⁹ Cfr. G. Vio, *Musici veneziani nella cerchia di Giovanni Battista Vivaldi*, in A. Fanna e G. Morelli (a cura di), *Nuovi studi vivaldiani: edizione e cronologia critica delle opere*, Olschki, Firenze 1988, vol. II, pp. 696-699; F.M. Sardelli, *Vivaldi's Music for Flute and Recorder*, tr. ingl. di M. Talbot, Ashgate, Aldershot

(su votazione degli orchestrali)¹⁰⁰, è lecito 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»¹⁰¹. Si è ricordato come il frontespizio del *Teatro alla moda* irridesse proprio il Sant'Angelo: negli ironici consigli elargiti ai professionisti dell'opera Marcello mescolava critiche generali con frecciate *ad personam*¹⁰².

Tornando al contenzioso, 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. 34). Costui puntualizzava essere ben altri gli accordi presi «con d[omi]no Ant[oni]o Moretti d[et]to Modotto, al quale esso Rizzi è succeduto per Impresario del Teatro di S. Angelo per l'Autuno, e Carnevale pross[i]mo passato». Poiché tali accordi erano stati violati, Madonis si sentiva legittimato a «tratenersi 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

2007, p. 154, nota 29; Talbot, *The Vivaldi Compendium*, cit., p. 30, s.v. 'Barbers and Barber-Musicians, Venetian'. Dominesso risulta iscritto all'Arte de' Sonadori nei registri degli anni 1711 e 1727 (cfr. Selfridge-Field, *Annotated Membership Lists*, cit., p. 19).

¹⁰⁰ Cfr. Doc. 33.

¹⁰¹ *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*, cit., p. 103, nota 9). Nelle sue ricerche Vio avvisa 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 barbier', 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 era davvero di casa» (*Musici veneziani*, cit., p. 696, nota 28). Che a Venezia si facesse musica e ci si formasse musicalmente nelle botteghe dei barbieri è indizio della mancanza di istituti di formazione professionale (eccezion fatta per i conservatori, che allevavano fanciulle destinate per lo più a rimanere confinate entro il perimetro dei conservatori stessi) e dunque di una formazione «informale, mimetica» (Bianconi, *Condizione sociale*, cit., p. 379). Professionisti siffatti, senza precisa formazione, che imparavano l'arte in qualche bottega di barbiere di fortuna, sono appunto l'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 raso.

¹⁰² Cfr. E. Selfridge-Field, *Marcello, Sant'Angelo and 'Il Teatro alla moda'*, in Bianconi e Morelli (a cura di), *Antonio Vivaldi: teatro musicale, cultura e società*, cit., vol. II, pp. 533-546.

con honesto, e ragionevole sentimento riddursi à supplire à suoi ulteriori doveri»¹⁰³. 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 limitò a replicare alle accuse di Ricci. Il 22 maggio il violinista passava al contrattacco, presentando ai giudici del Forestier una «dimanda di converso» (Doc. 36) con la quale chiedeva il pagamento di centosessantacinque lire per le ultime undici sere di recita (per «il solito onorario delle lire 15 per ogni sera»)¹⁰⁴. 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 sera¹⁰⁵.

Era troppo. Nove giorni dopo il pittore ricapitolava con maggiore concisione le proprie ragioni, rigettando la domanda di 'converso' come un torbido espediente usato «per far cadere la causa deputata di volontà per li 24 dello stesso mese»¹⁰⁶. Quindi tornava a chiedere giustizia contro il Madonis (Doc. 37).

I giudici gli diedero ragione. Della causa esposta possediamo la sentenza, anch'essa inedita, emessa in data 18 luglio 1719 da «Giacomo Minoto, Mattio Ciceron e Andrea Marcello Hon[orand]i Giud[ic]i di Forestier»¹⁰⁷ (Doc. 38, Fig. 9). 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:

¹⁰³ ASV, *Giudici del forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 79, fsc. 31, n. 45, Venezia, 1° aprile 1719.

¹⁰⁴ ASV, *Giudici del forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 79, fsc. 31, n. 97, Venezia, 22 maggio 1719.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ ASV, *Giudici del forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 79, fsc. 31, n. 108, Venezia, 31 maggio 1719.

¹⁰⁷ ASV, *Giudici del forestier*, 'Sentenze', b. 133, c. 264v, Venezia, 18 luglio 1719.

Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento

Quanto al cappo di principal, tutti tre S.S. E.E. Unanimi et Concordi hanno sent[enziat]o 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[annand]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[omin]o Rizzi da d[ett]o Cappo e dalle cose in esso cont[enu]te cond[annand]o il sud[dett]o Madonis nelle spese¹⁰⁸.

Si concludeva così l'incresciosa vicenda che aveva visto nuovamente Ricci alle prese con beghe contrattuali e aule di giustizia. Il ricordo amaro dei guai giudiziari della stagione 1705-1706 doveva essersi riacceso. Dieci anni più tardi il pittore ci sarebbe ricascato, ficcandosi nell'impresa di un altro teatro, il San Cassiano di Francesco Tron. Nuove grane erano in arrivo, altri assilli. Alla soglia dei settant'anni l'impresario sarebbe tornato in angustie.

¹⁰⁸ *Ibid.*

Capitolo 6

Impresario in angustie al San Cassiano (1728-1729)

1. Ricci o Grossatesta?

È da tempo noto che Sebastiano Ricci fu impresario al San Cassiano insieme a Faustina Bordoni nella stagione 1728-1729¹. Tuttavia la musicologia più recente accredita come conduttore del teatro Antonio Grossatesta (o Testagrossa, secondo una oscillante grafia)², il cui nome figura sui libretti di *Gianguir* e *Adelaide*, le due opere allestite quell'anno sul palcoscenico dei Tron³. Di Grossatesta è la firma delle dediche, entrambe datate, dei due drammi per musica⁴: l'una indirizzata a William Villiers, terzo conte di Jersey; l'altra al duca James Hamilton, direttore della Royal Academy of Music nel 1727⁵.

Ma chi era Antonio Grossatesta? Su di lui non si hanno che scarse notizie. Si sa che fu librettista in almeno un'occasione, la serenata *L'unione della Pace e di Marte* su musica di Vivaldi, composta su commissione di un mecenate di eccezione, Jacques-Vincent Languet, conte di Georgy, ambasciatore della corte di Francia a Vene-

¹ Rivedi qui p. 31.

² Cfr. R. 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'*, «Studi vivaldiani», 9, 2009, p. 41; Talbot, *The Vivaldi Compendium*, cit., p. 92, s.v. 'Grossatesta, Antonio'.

³ Il *Gianguir*, con musica di Geminiano Giacomelli su libretto originale di Apostolo Zeno, debuttò il 27 dicembre 1728, mentre l'*Adelaide* di Giuseppe Maria Orlandini e poesia attribuita a Antonio Salvi andò in scena per la prima volta l'8 febbraio 1729 (cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., pp. 404 e 406). Per i libretti: *Gianguir*, Marino Rossetti, Venezia [1729], 59 pp. (copia consultata: Firenze, biblioteca Marucelliana, *Melodrammi*, 2190.2); e *Adelaide*, Marino Rossetti, Venezia 1729, 59 pp. (copia consultata: Mnb, *Racc. Dramm. Corniani Algarotti*, 2826).

⁴ In svariati casi le dediche dei libretti portano la firma degli impresari. Nel suo prezioso catalogo di libretti Claudio Sartori tende ad applicare questa 'regola' nei casi di ambiguità, quando i firmatari delle dediche non sono né librettisti, né editori, né scenografi, né altri professionisti accreditati dello spettacolo. Così Sartori registra il nome di Antonio Grossatesta come impresario al San Cassiano nel carnevale 1728-1729 (cfr. *I libretti italiani*, cit., vol. I [1990], p. 26, n. 288).

⁵ I nomi dei dedicatari si trovano sui frontespizi dei rispettivi libretti, per i quali si riveda la nota 3.

zia⁶. Dal libretto dell'opera si evince che era abate e che aveva origini modenesi⁷. Per quanto se ne sa, nessun altro dramma per musica è associato al suo nome, segno che non fu librettista di professione⁸. Fu senza dubbio uomo di lettere: il suo nominativo compare tra i membri dell'Accademia di Scienze, lettere e arti di Modena sotto gli anni 1700-1722⁹. Qualche tempo dopo l'esperienza al San Cassiano un incarico di ben altro tenore lo avrebbe atteso: quello di diplomatico al servizio del duca di Modena Francesco III, ruolo esercitato dal 1737 al 1780¹⁰. Nient'altro da aggiungere, a parte il fatto che era fratello di Gaetano Grossatesta.

Il Grossatesta più famoso, almeno in ambiente teatrale, era senza dubbio Gaetano. Quest'ultimo fu forse in quegli anni il più celebre coreografo di Venezia e dell'intera penisola¹¹. Dopo aver debuttato nel 1720 al San Samuele con i balli associati alla *Griselda* di Zeno, la sua carriera proseguì inarrestabile per almeno due decenni in qualità di ideatore di coreografie e maestro di danza, contribuendo al successo internazionale dei balli *entr'acte*¹². Il suo nome è legato a molte stagioni della Serenissima, compresa appunto quella in esame, dove è accreditato come coreografo¹³.

Se è vero che i due fratelli cooperarono al San Cassiano nella stagione di nostro interesse, si può tuttavia dimostrare che Gaetano, e non Antonio, ne fu

⁶ *L'unione della Pace e di Marte*, Antonio Mora, Venezia 1727 (copia consultata: BEUM, 70.i.2.6; cfr. su questa serenata Kintzel, *Vivaldi's Serenatas Revisited*, I, cit., *passim*). In genere i libretti delle serenate non venivano stampati (cfr. Selfridge-Field, *Song and Season*, cit., p. 198). Per una sintetica e completa definizione di questo genere musicale vedi Talbot, *The Vivaldi Compendium*, cit., pp. 166-167, s.v. 'serenata'.

⁷ «Poesia del Signor Abbate Antonio Grossatesta Modanese» (*L'unione della Pace e di Marte*, cit., p. 4).

⁸ Cfr. Kintzel, *Vivaldi's Serenatas Revisited*, I, cit., p. 43.

⁹ Cfr. *ivi*, p. 41.

¹⁰ Antonio Grossatesta fu coinvolto addirittura nei negoziati del trattato di Vienna (1753); cfr. Talbot, *The Vivaldi Compendium*, cit., p. 92. Cenni sull'attività del Grossatesta al servizio del duca di Modena si trovano nell'*Histoire de ma vie* di Giacomo Casanova, consultata nella tr. it. di D. Bartolini Bigi e M. Grasso dell'ed. a cura di P. Bartolini Bigi (Newton, Roma 1999, vol. I, p. 449 e vol. II, p. 137).

¹¹ Sul coreografo e impresario modanese cfr. in particolare G. Giordano, *Gaetano Grossatesta, an Eighteenth-Century Italian Choreographer and Impresario. Part One: The Dancer-Choreographer in Northern Italy*, «Dance Chronicle», 23, 1, 2000, pp. 1-28; e Id., *Gaetano Grossatesta, an Eighteenth-Century Italian Choreographer and Impresario. Part Two: The Choreographer-Impresario in Naples. A Chronology of the Ballets of Gaetano Grossatesta*, «Dance Chronicle», 23, 2, 2000, pp. 133-191.

¹² Sui «balli all'epoca degli intermezzi cantati» cfr. K. Kuzmick Hansell, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in Bianconi e Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, cit., V. *La spettacolarità*, pp. 192-197.

¹³ Nei rispettivi libretti di *Gianguir* e *Adelaide* il nome del coreografo Gaetano è registrato rispettivamente alle pp. 10 e 7.

l'impresario¹⁴. La notizia giunge curiosamente da una vicenda documentata qualche anno fa da Federico Montecuccoli degli Erri, passata inosservata agli studi teatrali e musicali¹⁵. Si tratta di un presunto tentativo di raggirò ai danni di Maddalena Vandermer in seguito alla morte di Sebastiano Ricci, messo in atto dal pronipote di quest'ultimo, Alessandro Torrelazzi, nonché (colpo di scena) da tale Giovanni Orsatto (Doc. 46). Su Orsatto e sull'episodio in sé torneremo più avanti¹⁶. Per ora basti dire che, come si legge negli atti giudiziari relativi al caso, i due complici avrebbero prodotto un falso «Viglietto» a loro intestato, ossia un 'pagherò', con la firma contraffatta di Sebastiano Ricci per estorcere all'anziana vedova duemiladuecentocinquanta ducati¹⁷. La prova fasulla sarebbe stata fabbricata dai due truffatori grazie a un paio di documenti «di pugno del q[uonda]m Sebastian Rizzi» racimolati in seguito a «varie ricerche à più persone»: una lettera autografa di Sebastiano Ricci datata 28 settembre 1729 e le carte (evidentemente controfirmate dal pittore) di «un accordo della Sig[nor]a Lugretia Baldini, con il Sig[no]r Gaetano Testagrossa per le Recite nel Teatro di San Cassano in data 30 Ottobre 1728»¹⁸. Tra i testimoni chiamati a deporre a favore di Maddalena si registrano Giacomo Baldini¹⁹, parente non meglio identificato della cantante Lucrezia, all'epoca già passata all'aldilà²⁰, e il marito Angelo Venzoli, di professione «Spicier da Confetti»²¹, ossia droghiere.

Grazie all'episodio della sventata truffa ai danni della vedova Ricci veniamo a sapere dell'esistenza di una scrittura di ingaggio (un «accordo», secondo la terminologia ondivaga dell'epoca) tra Lucrezia Baldini e il Grossatesta bis, il coreografo Gaetano. Quest'ultimo era quindi l'impresario del San Cassiano, essendosi occupato di

¹⁴ La notizia anticipa di parecchi anni l'inizio dell'attività impresariale del Grossatesta. Per quanto finora documentato, tale attività si collocava in un periodo più tardo, tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Settecento (cfr. Giordano, *Gaetano Grossatesta. Part One*, cit., p. 6).

¹⁵ Cfr. Montecuccoli degli Erri, *Sebastiano Ricci e la sua famiglia*, cit., pp. 118-122. Il primo accenno alla vicenda si trova in Moretti, *Documenti e appunti*, cit., pp. 122-123. La ricostruzione dei fatti si basa su un fascicolo di carte giudiziarie dell'Avogaria di comun (ASV, b. 4530, fsc. 23, Venezia, 1735, 'Miscellanea Penale').

¹⁶ Rinvio oltre al par. *Sebastiano «pensoroso» e il ritorno di Orsatto*.

¹⁷ ASV, *Avogaria di comun*, b. 4530, fsc. 23, c. 1v, Venezia, 1735 ('Miscellanea Penale').

¹⁸ Ivi, c. 4v. Nelle carte si legge che Torrelazzi «ottenne dopo qualche ripugnanza, che gli fossero per un sol giorno affidate asserendo di farne far una copia in Atti Nottariali per certa sua Causa e che poi solam[en]te tre giorni dopo le restituì scusandosi d'esser stato amalato in quei giorni» (*ibid.*).

¹⁹ Cfr. ivi, cc. 4v-5r.

²⁰ La Baldini morì per un incidente il 1° febbraio 1733 in piazza San Marco a Venezia, «offesa da casotto caduto 7 giorni prima in Piazza» (Venezia, biblioteca del museo Correr, *Codice Cicogna*, 2991, c. 67, cit. in Giazotto, *La guerra dei palchi [II]*, cit., p. 490).

²¹ ASV, *Avogaria di comun*, b. 4530, fsc. 23, c. 4v (sub 9 maggio 1735), Venezia, 1735 ('Miscellanea Penale'). Che Angelo Venzoli fosse il marito della Baldini è registrato da Giazotto *ibid.*

scrivere il cast. Antonio era invece il librettista, o meglio l'arrangiatore di libretti, ingaggiato dal fratello per la stagione. *Gianguir e Adelaide* erano vecchi drammi di Zeno e di Antonio Salvi. Come allora era uso, il professionista incaricato di revisionare i testi aveva il diritto di sottoscrivere le dediche, confidando in un lauto dono da parte dei dedicatari²². I libretti furono firmati da Antonio in quanto poeta del teatro, non – come è stato detto – in quanto impresario.

Quando e in che modo entrarono a far parte dell'impresa Faustina Bordoni e Sebastiano Ricci non sapremmo dire. È ipotizzabile che i due avessero preso parte alla gestione teatrale fin da subito, in sostegno al Grossatesta. È anche più probabile che fossero subentrati al coreografo modenese in qualità di sostituti impresari. Si è visto che quest'ultima era una prassi diffusa nel teatro musicale veneziano del primo Settecento²³. D'altronde il fatto che Sebastiano Ricci possedesse le carte del contratto tra Gaetano e la Baldini, come si evince dall'*affaire* Torrelazzi²⁴, potrebbe far pensare a un passaggio di consegne tra le parti. Infine, come si dirà tra breve, in un fascicolo dell'Avogaria di comun all'Archivio di stato di Venezia sono conservate molteplici ricevute di pagamento rilasciate da Sebastiano alla stessa Baldini per le sue prestazioni canore al San Cassiano in quel carnevale²⁵.

Come se non bastasse un'anomalia cronologica lascerebbe il campo all'ipotesi di un possibile incidente di percorso avvenuto nella stagione di nostro interesse. Antonio Grossatesta firmò il libretto del *Gianguir* il 26 settembre 1728²⁶, mentre l'opera andò in scena il 27 dicembre²⁷. Il tempo intercorso tra la dedica e l'effettivo allestimento della prima produzione stagionale sembra eccessivo (solitamente non passavano che pochi giorni)²⁸. Stando alla data della dedica l'opera avrebbe dovuto andare

²² Così Carlo Goldoni sul librettista-arrangiatore Domenico Lalli in una famosa testimonianza: «Le dediche in quel tempo erano decadute di quella fortuna di cui godevano ne' tempi addietro; ma pure si sostenevano ancora in qualche riputazione: e il Lalli dedicando i libretti de' Drammi vecchi, quando ricomparrivano vestiti di nuovo sopra la scena, ne ricavava qualche profitto» (*Prefazioni ai diciassette tomi*, cit., vol. I, p. 721 [prefazione al tomo XIII]). Su Goldoni uomo di teatro cfr. S. Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Marsilio, Venezia 2011.

²³ Lo stesso Sebastiano, come si ricorderà, era subentrato a Giovanni Orsatto nella stagione 1705-1706 e a Modotto nella stagione 1718-1719.

²⁴ Come già ricordato, nelle carte giudiziarie si parla di scritte «di pugno del q[uonda]m Sebastian Rizzi» (ASV, *Avogaria di comun*, b. 4530, fsc. 23, c. 4v [sub 9 maggio 1735], Venezia, 1735, 'Miscellanea Penale').

²⁵ Cfr. pp. 208-209.

²⁶ Così nel citato libretto dell'opera, p. 4.

²⁷ Cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 404.

²⁸ Secondo Selfridge-Field «il tempo medio tra il rilascio della licenza di stampa e la prima di un'opera era di sette giorni. Il tempo medio tra il rilascio della stessa licenza e la dedica di un libretto era di cinque

in scena in autunno. Qualcosa nel frattempo andò storto se il *Gianguir* slittò al carnevale. Ciò che avvenne non è al momento documentabile. C'è il sospetto però che al possibile intoppo sia legato il cambio di impresari.

2. Un affare rischioso

Il San Cassiano era il più antico teatro pubblico di Venezia per l'opera in musica²⁹. Da quando ne assunse la direzione nel 1696³⁰ Francesco Tron si spese personalmente nell'organizzazione delle stagioni di musica e commedia, salvo servirsi frequentemente di veri e propri impresari per ammortizzare gli ingenti costi produttivi e cautelarsi rispetto all'incerto esito dei suoi investimenti³¹. Nel 1724-1725, dopo svariate stagioni di prosa, il teatro aveva riaperto al melodramma con l'*Antigona* della coppia Orlandini-Pasqualigo e soprattutto con il debutto della *Didone abbandonata* di Metastasio, musicata da Albinoni. Allora conduttore della sala era Giovanni Orsatto, finito in tribunale al termine del carnevale per ennesime beghe pecuniarie³².

L'agente di casa Tron, come si ricorderà, era Domenico Viola, vecchia conoscenza di Ricci³³. Fu forse quest'ultimo a far da intermediario con l'aristocratico proprietario del teatro per concedere la sala all'anziano pittore e alla socia Faustina Bordoni.

Non sappiamo esattamente quali rapporti intercorressero tra Sebastiano e Faustina ma di certo i due dovevano conoscersi molto bene. La cantante fu tratta in caricatura varie volte (con la solita amabile cattiveria) dal Ricci junior e dall'amico comune Zanetti³⁴. Costei era amica di Rosalba Carriera, a sua volta legatissima a Seba-

giorni. Se ne deduce evidentemente che i libretti erano stampati in due giorni (o anche meno) [...]» (ivi, p. 43; traduzione mia).

²⁹ Come noto il teatro fu inaugurato nel 1637 con l'*Andromeda* di Benedetto Ferrari su musica di Francesco Manelli. Sul teatro di San Cassiano si faccia riferimento almeno a Mangini, *I teatri di Venezia*, cit., pp. 19-25 e 98-104; Mancini, Muraro e Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., tomo I, pp. 97-149; Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., *passim*.

³⁰ Cfr. Mancini, Muraro e Povoledo, *I Teatri del Veneto*, cit., tomo I, p. 104.

³¹ Cfr. Mangini, *I teatri di Venezia*, cit., p. 99.

³² Tra le beghe che Orsatto dovette affrontare ci fu il tentativo di rescissione del contratto da parte del musico modenese Innocente Baldini (cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 1914, c. nn., Venezia, 14 settembre 1725, estragiudiziali del notaio Francesco Maria Bonaldi; il documento è inedito). Sull'impresariato di Orsatto in questa stagione al San Cassiano cfr. M.G. Miggiani, *La Romanina e l'Orso in peata. I primi drammi metastasiani a Venezia tra evidenza documentaria e invenzione metateatrale (1725-26)*, in Id. (a cura di), *Il canto di Metastasio*, cit., vol. II, pp. 731-744.

³³ Si rileggano le pp. 178-180.

³⁴ Per i ritratti ricceschi si rinvia a Croft-Murray, *Consul Smith's Album of Caricatures*, cit., pp. 162-163 e 171, schede 67, 69 e 134; per quelli zanettiani a Bettagno (a cura di), *Caricature di Anton Maria Zanetti*, cit., pp. 38-39, 41 e 75, schede 26, 34 e 192, e a Lucchese, *Anton Maria Zanetti il Vecchio*, cit., pp. 48-51.

stiano: alla futura moglie di Hasse la celebre pastellista dedicò svariati ritratti³⁵. Del resto la comune frequentazione del teatro musicale veneziano non poteva non averli fatti incontrare.

Faustina era appena rientrata da Londra dopo le lussuose stagioni operistiche della Royal Academy of Music, miseramente interrotte dal fallimento dell'impresa capitanata da Händel e dallo svizzero Heidegger³⁶:

On dit que la Faustine ne peut tirer l'argent qu'on lui doit en Angleterre. L'Académie Royale de Musique a fait banqueroute. Ainsi tout ce grand nombre de guinées que les Anglois avoient promis aux musiciens n'ont été que des paroles trompeuses³⁷.

Messa tra parentesi l'esperienza britannica la cantante volle cimentarsi a Venezia in una nuova avventura, prendendo in gestione il teatro di San Cassiano in società con Sebastiano Ricci³⁸. L'iniziativa è documentata dal prezioso carteggio del nobile abate Antonio Schinella Conti³⁹ con Marthe-Marguerite Le Valois de Villette, vedova del marchese di Caylus⁴⁰. Si tratta del copialettere delle missive del conte conservato alla biblioteca Marciana di Venezia⁴¹. L'epistolario offre dettagliate e spesso inedite

³⁵ Cfr. Sani (a cura di), *Rosalba Carriera*, cit., pp. 298, 300 e 323, schede 163, 182 e 350. Sani data il primo ritratto al 1724 (cfr. ivi, p. 298, scheda 163). L'amicizia tra Faustina e Rosalba emerge dal copioso carteggio della stessa Carriera (cfr. Id., *Rosalba Carriera. Lettere, diari, frammenti*, cit., *passim*).

³⁶ Cfr. E. Gibson, *The Royal Academy of Music, 1719-1728*, Garland, New York-London 1989, pp. 264-277.

³⁷ 'Si dice che la Faustina non possa ritirare l'argento che le spetta in Inghilterra. L'Académie Royale de Musique è andata in bancarotta. Così tutto il gran numero di ghinee che gli inglesi avevano promesso ai musicisti non sono state che parole ingannevoli' (lettera di Antonio Conti a Madame de Caylus, Venezia, 1° maggio 1728, in Conti, *Lettere da Venezia*, cit., p. 196, lettera 52; traduzione mia). Le parole di Conti sono confermate da quelle di Owen McSwiny in una lettera del 27 febbraio 1728 da Venezia al secondo duca di Richmond Charles Lennox: «Faustina si lamenta di non essere pagata dalla Academy, e di cantare in tantissimi luoghi privati senza riceverne regali &c.» (Chichester, West Sussex Records Office, *Goodwood*, ms 105/428 [42/c. 44], edita in T.D. Llewellyn [a cura di], *Owen McSwiny's letters, 1720-1744*, Scripta, Verona 2009, p. 307, lettera 42; traduzione mia).

³⁸ Non era la prima volta che un cantante si cimentava in un'impresa d'opera; cfr. sull'argomento Rosselli, *Il cantante d'opera*, cit., p. 113.

³⁹ Il nobile abate Antonio Conti (1677-1749), nato a Padova, fu fisico, matematico, storico, poeta e filosofo, membro della Royal Society di Londra, nonché corrispondente di Newton e Leibniz. In questi anni il nobiluomo stava scrivendo proprie tragedie e lavorando alla traduzione in italiano di *Athalie*.

⁴⁰ L'abate aveva conosciuto la contessa a Parigi nel raffinato circolo letterario tenuto dalla nobildonna durante il suo secondo soggiorno in Francia (1718-1726).

⁴¹ Si tratta di ottantadue lettere, per un totale di centottantadue pagine numerate fino alla centosettantatré, fatte copiare dopo la morte della nobildonna dal figlio Anne-Claude-Philippe de Tubières de Grimoard (1692-1765) e attualmente conservate alla Vnm (*Codici francesi* App. 58 [= 12.102]). Le lettere furono revisionate ed epurate da italianismi, forse allo scopo di essere pubblicate. Per l'edizione critica del

notizie sulla società veneziana negli anni compresi tra il gennaio 1727 e il marzo 1729⁴². Nella cronaca epistolare non mancano doviziosi resoconti musicali, di cui madame e il figlio, evidentemente, erano avidi lettori.

In una missiva non datata, spedita tra il 19 novembre e il 4 dicembre 1728⁴³, nell'anticipare l'imminente stagione d'opera al San Cassiano l'erudito padovano così commentava:

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?⁴⁴

Si viene a sapere che Sebastiano Ricci e Faustina Bordoni finanziarono la stagione alla pari: cinquemila ducati a testa, diecimila in tutto: una somma davvero notevole. Anche ammesso che Conti avesse esagerato nei numeri, l'investimento era azzardato, soprattutto tenuto conto della feroce concorrenza. Del resto l'abate non era il solo a nutrire riserve sull'operazione. Ecco che cosa riferiva l'ambasciatore sardo a Venezia Francesco Pelleri al ministro marchese Ignazio Francesco Solaro del Borgo in una lettera del 19 febbraio 1729:

Il ridotto è stato così miserabile che quelli l'anno affitto ne perdano di molto per esser stato il gioco scarsissimo, e così farà il pittore Sebastiano Ricci impresario dell'opera di San Cassano [...] ⁴⁵.

È noto che il capitolo di spesa più ingente nell'allestimento di una stagione d'opera era quello dei virtuosi⁴⁶. Da un bilancio delle spese e delle entrate conservato

carteggio cfr. Conti, *Lettere da Venezia*, cit. L'epistolario fu reso noto per la prima volta da Luigi Ferrari (*L'abate Antonio Conti e Madame De Caylus*, cit.).

⁴² Madame De Caylus morì nell'aprile seguente.

⁴³ La deduzione cronologica è della stessa Mamy (cfr. Conti, *Lettere da Venezia*, cit., p. 223, nota 11).

⁴⁴ 'Gli impresari di quest'opera sono Faustina e il pittore Ricci. Faustina ha già depositato 5000 Ducati e il pittore altrettanti. Se l'opera non riesce, ella avrà perduto il suo argento e avrà cantato per niente. Non è una donna avvisata?' (lettera di Antonio Conti a Madame de Caylus, [Venezia], s.d., ivi, p. 223, lettera 74; traduzione mia).

⁴⁵ La lettera è conservata all'Archivio di stato di Torino, *Corte*, 'Materie Politiche per rapporto all'estero', 'Lettere Ministri', 'Venezia', marzo 19, fsc. 5, 'Legazione di Venezia anno 1729', alla data.

⁴⁶ Giovanni Carlo Bonlini denuncia l'impennata dei *cachets* delle star del belcanto al principio degli anni Venti del Settecento: «Tempo già fu, che il dispendio per una voce assai bella, si stimava assai raro, quando eccedeva la Summa di cento Scudi [...] mentre a nostri giorni si va rendendo quasi ordinario il premio esorbitante d'oltre mille Zecchini [...]» (*Le Glorie della poesia*, cit., p. 183). In realtà somme esorbitanti furono spese anche in passato: nel 1659 al San Cassiano 2139 lire furono esborsate per Silvia

alla Marciana si apprende che per gli onorari dei cantanti al San Giovanni Grisostomo nella stagione 1729-1730 furono versate 73,900 lire, a fronte di 51,522 lire e 10 soldi accordati complessivamente ai quattro maestri di musica, agli orchestrali, ai ballerini, ai professori di danza, agli scenografi Valeriani, al costumista Nadalin Canciani e al librettista Metastasio⁴⁷.

Da questo punto di vista la coppia di impresari partiva avvantaggiata, in quanto Faustina schierava sé stessa come prima donna, congelando l'uscita più impegnativa⁴⁸. La presenza della 'cantatrice virtuosissima'⁴⁹ offriva più di una garanzia per la buona riuscita dell'opera: dopo il folgorante debutto in Laguna nell'*Ariodante* (1716) era diventata una vera e propria celebrità⁵⁰, amata dal pubblico e da una buona fetta di critica (in una lettera del 18 dicembre 1728 l'intendente Conti confessava che «dans un air de Faustine il y a ricamo, intaglio e incastro»)⁵¹.

Ma altre erano le star da accontentare. Il primo uomo era il famoso Francesco Bernardi detto Senesino, amico e collega di Faustina a Londra nelle ultime stagioni della Royal Academy. Non si sa quale fu il suo onorario, ma di certo il quasi quarantenne castrato, abituato ai *cachets* britannici⁵², fu pagato profumatamente. Altro cantante di razza lanciato sulla ribalta del San Cassiano era Giovanni Paita. Così lo descrive Conti:

Manni, mentre 4767 lire e 10 soldi furono accordate alla virtuosa Girolama (cfr. Bianconi e Walker, *Production, Consumption*, cit., p. 224).

⁴⁷ Cfr. Vmn, *Codici Italiani* XI 426, 8 (= 12142), fsc. 8.

⁴⁸ Nei bilanci citati (rivedi nota precedente) si apprende che nella stagione 1729-1730 al San Giovanni Grisostomo alla Cuzzoni furono corrisposte 22,000 lire.

⁴⁹ Così erano chiamate le cantanti che aderivano a una maniera di cantare piena di abbellimenti, secondo una moda esplosa nel secondo decennio del Settecento (cfr. Selfridge-Field, *Marcello, Sant'Angelo and 'Il Teatro alla moda'*, cit., p. 539).

⁵⁰ Per un profilo della mezzosoprano Faustina Bordoni cfr. almeno F. Degrada, *Bordoni, Faustina*, in *DBI*, vol. 12 (1971), pp. 517-519, anche on-line; Lowerre, *Beauty, Talent, cit., passim*; S.M. Woyke, *Faustina Bordoni. Biographie. Vokalprofil. Rezeption*, Peter Lang, Fankfurt am Main 2010; W. Dean, *Bordoni, Faustina*, in Macy (a cura di), *The Grove Book of Opera Singers*, cit., pp. 51-52.

⁵¹ Lettera di Antonio Conti a Madame de Caylus, Venezia, 18 dicembre 1728, in Conti, *Lettere da Venezia*, cit., p. 228, lettera 77.

⁵² Le cifre da record esborsate dal San Giovanni Grisostomo per i cantanti, Farinelli (18,600 lire per il solo carnevale) e Cuzzoni (22,000 lire) *in primis* (si riveda più sopra la nota 48), erano pur sempre inferiori a quelle dell'opera di Londra. Nella stessa stagione 1729-1730 la Royal Academy of Music di Händel e Heidegger (che nel frattempo aveva riaperto dopo il fallimento) spese per il cast dei virtuosi ben 4,000 sterline (una lira equivaleva approssimativamente a cinque *pences*, ossia alla quarantottesima parte di una sterlina; cfr. J. Milhous, *Opera Finances in London, 1674-1738*, «Journal of the American Musicological Society», 37, 3, 1984, pp. 587-588; Talbot, *Tomaso Albinoni*, cit., p. 197). Nessuno stupore, dunque, che i più celebrati virtuosi italiani cedessero facilmente al richiamo di Londra, dove potevano guadagnare fino a 2,000 sterline a testa.

Paetta est un contralto qui a inventé une nouvelle manière de chanter qui touche le cour. Il excelle surtout dans la musique qui caractérise la fierté et la gravité. J'ai entendu des ses élèves qui m'ont fait beaucoup de plaisir⁵³.

Lo scrivente parla anche di «une autre femme très célèbre»⁵⁴ il cui onorario di certo contribuì a far impennare il capitale di investimento dei due impresari. Due le donne che figuravano nel cast oltre a Faustina: la romana Anna Caterina Della Parte e Lucrezia Baldini. Non sappiamo a quale di queste cantanti l'abate padovano facesse riferimento: nessuna delle due era così famosa come viene detto nella missiva e il fatto che a Conti sfugga il nome («j'ai oublié le nom»)⁵⁵ ne dà conferma, benché possa esserci ironia in quella dimenticanza. Del resto nel descrivere la compagnia del San Cassiano Giovanni Francesco Bottoni parla di «una Giovine Veneziana, mediocre» e di «una Romana detta Annina di Portogallo che fà da huomo, simile»⁵⁶ (ossia ugualmente 'mediocre').

Completavano il cast il contralto cortonese Antonio Baldi, habitué dei palcoscenici veneziani, e il giovane marchigiano Domenico Annibali, astro nascente di lì a poco convocato a Dresda.

Oltre ai cantanti c'era da pagare i compositori Geminiano Giacomelli e Giuseppe Maria Orlandini e tutte le maestranze impiegate nel costoso carrozzone operistico. Non ultimo lo scenografo Alessandro Mauro, reduce dai prestigiosi incarichi di Dresda e dalle stagioni romane⁵⁷, incaricato di un allestimento di certo grandioso, se nei libretti si menzionano a parte gli «abbattimenti» firmati da Filippo Mozzetti «Maestro degl'esercij Cavallereschi del Collegio de' Nobili di Murano»⁵⁸.

Un simile dispiegamento di mezzi doveva rendere invincibile la corazzata del San Cassiano, o almeno di ciò si illusero Faustina Bordoni e Sebastiano Ricci, che

⁵³ 'Paetta è un contralto, che ha inventato una nuova maniera di cantare che tocca il cuore. Costui eccelle soprattutto nella musica che caratterizza la fierezza e la gravità. Ho avuto modo di ascoltare alcuni suoi allievi i quali mi hanno arrecato grande piacere' (lettera di Antonio Conti a Madame de Caylus, [Venezia], s.d., in Conti, *Lettere da Venezia*, cit., p. 223, lettera 74; traduzione mia).

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Lettera [di Giovanni Francesco Bottoni] a Giuseppe Riva, [Venezia], s.d. [ma carnevale 1729], BEUM, *Raccolta Campori*, b. 1643-1644 = Y.Z.4.3-4 (vol. II), c. 30v, parzialmente cit. in M. Lucchi, *Da Modena all'Europa melodrammatica. I carteggi di Giuseppe Riva e carteggi varii*, in G. Vecchi e M. Calore (a cura di), *Teatro e musica nel '700 estense. Momenti di storia culturale e artistica, polemica di idee, vita teatrale, economia e impresariato*, Olschki, Firenze 1994, pp. 74-76.

⁵⁷ Per la bibliografia su Alessandro Mauro e in generale sulla dinastia veneziana dei famosi architetti, ingegneri, scenografi e impresari di teatro rinvio alla nota 49 del cap. 2.

⁵⁸ Il dato è registrato nel citato libretto del *Gianguir*, p. 9.

con tanta disinvoltura si erano avventati in quell'impresa. Ma la coppia non aveva fatto i conti con il fenomeno Farinelli.

L'asso calato dal concorrente San Giovanni Grisostomo aveva il volto del celebre castrato di Andria, già all'epoca conteso da tutte le piazze teatrali, da tempo corteggiato da Händel per l'opera di Londra⁵⁹. Benché il suo debutto ufficiale in teatro fosse avvenuto solo pochi anni prima, Farinelli, al secolo Carlo Broschi, aveva bruciato tutte le tappe e nel giro di poco tempo era diventato il cantante più quotato sul mercato. Fino a quel momento non era mai sbarcato a Venezia, e non è un caso che il suo esordio in Laguna avvenisse per la porta principale, quella del San Giovanni Grisostomo.

L'arrivo del ventitreenne castrato a Venezia era annunciato da tempo, se un anno prima Conti annotava: «Nous aurons l'année prochaine Farinello qui ne demande pas moins de mille sequins pour un Carnaval»⁶⁰.

Sul nome del fuoriclasse pugliese i Grimani avevano puntato tutto⁶¹. Il solito Conti commentava con una punta di acidità che l'ingaggio di Broschi era costato all'amministrazione Grimani una fortuna, definendo gli investitori 'meno ragionevoli dei cavalli di Gulliver'⁶² («Le théâtre de San Gian Grisostomo prétend l'emporter par le seul Farinello, qui coûte aux Grimani des sommes immenses. Nous en jugeons»)⁶³.

Ma i fatti avrebbero dato ragione a Michiel Grimani e fratelli. Fin dal suo arrivo in città il castrato fu accolto trionfalmente dagli abitanti in delirio. Nonostante il disappunto del padovano⁶⁴, ancora cinquant'anni dopo Faustina avrebbe ricordato il suo sbarco in Laguna come «a memorable event in the opera annals of that city»⁶⁵.

⁵⁹ Sarebbe qui ozioso ripercorrere la sterminata bibliografia farinelliana. Mi limito a rimandare a E.T. Harris, *Farinelli*, in Macy (a cura di), *The Grove Book of Opera Singers*, cit., pp. 150-152.

⁶⁰ Lettera di Antonio Conti a Madame de Caylus, Venezia, 29 novembre 1727, in Conti, *Lettere da Venezia*, cit., p. 169, lettera 32.

⁶¹ «On dit des merveilles de l'opéra di San Cassano, mais le parti contraire prétend d'emporter le prix avec le seul Farinello». 'Si dicono meraviglie dell'opera di San Cassano, ma la parte antagonista pretende di fare cassa con il solo Farinello' (lettera di Antonio Conti a Madame de Caylus, Venezia, 18 dicembre 1728, ivi, pp. 228-229, lettera 77; traduzione mia).

⁶² «Les chevaux de Gulliver sont bien plus raisonnables» (lettera di Antonio Conti a Madame de Caylus, Venezia, 29 novembre 1727, ivi, p. 169, lettera 32).

⁶³ 'Il teatro di San Gian Crisostomo pretende di importare il solo Farinelli, che costa ai Grimani cifre favolose. Lo attendiamo al varco' (lettera di Antonio Conti a Madame de Caylus, [Venezia], s.d., ivi, p. 223, lettera 74; traduzione mia).

⁶⁴ «La plus grande nouvelle de ce pays qui ne connoît que l'oisiveté est l'arrivée de Farinelli. 300 personnes le suivoient l'autre jour dans la place de S' Marc». 'La più grande notizia di questo paese, che non conosce che l'ozio, è l'arrivo di Farinello. 300 persone lo seguirono l'altro giorno in piazza San Mar-

Sul palcoscenico del San Giovanni Grisostomo la star, affiancata dal cinquantacinquenne castrato Nicola Grimaldi, da Antonia Negri detta la Mestrina, da Domenico Gizzi e da Lucia Facchinelli, affrontava in un duello a distanza l'agguerrito schieramento del San Cassiano, dando vita a un'avvincente partita che appassionò i frequentatori d'opera. In una lettera piena di ironia a Francesco Maria Niccolò Gabburri, a carnevale iniziato, Zanetti dava conto del clima di entusiasmo che si respirava intorno ai due teatri veneziani:

Oh quanti amici e parenti miei veggo in Venezia a sentir il bravo Farinello, l'eccellente Faustina, Paita e Senesino, e mai posso in alcun tempo vedere il mio stimatissimo padrone, il signor cav. Gabburri⁶⁶.

Quindi lo scrivente allegava alla missiva «la caricatura che feci quasi ritratto di Farinello, che cantando esige un applauso tale, che non glie lo posso descrivere»⁶⁷. Si tratta con ogni probabilità di un esemplare del disegno conservato nell'album Zanetti alla Fondazione Giorgio Cini in cui il Broschi – la testa minuscola sul torso, le manone munite di indice uncinato, le gambe lunghe lunghe sui piedi piatti piatti – debutta nel *Catone in Utica*, prima opera di quel carnevale al San Giovanni Grisostomo⁶⁸ (Fig. 10). Nel suo visionario disegno Zanetti riduce il corpo longitipo del castrato a un complesso sgrammaticato di filamenti privi di articolazioni e muscolatura con indosso un abito di scena di qualche taglia di troppo.

In questo come in altri disegni satirici l'erudito veneziano sembra voler raccontare i caratteri 'mostruosi' della voga operistica, che proprio quell'anno aveva dimezzato la città in tifoserie sfegatate. L'11 febbraio 1729 il colonnello Elizeus Burges, residente britannico a Venezia, distingueva nel pubblico due fazioni avverse: quella degli stranieri, soprattutto degli inglesi e dei francesi, che prediligevano il talento di Faustina; e gli italiani, «a powerful bland», sostenitori indefessi del prodigioso castrato di Andria⁶⁹.

co' (lettera di Antonio Conti a Madame de Caylus, Venezia, 4 dicembre 1728, ivi, p. 226, lettera 75; traduzione mia).

⁶⁵ C. Burney, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period* (ed. orig. 1789), a cura di F. Mercer, Dover, New York 1957, vol. II, p. 909.

⁶⁶ Lettera di Anton Maria Zanetti a Francesco Maria Niccolò Gabburri, Venezia, 11 gennaio 1729, in Bottari e Ticozzi (a cura di), *Raccolta di lettere sulla pittura*, cit., vol. II, p. 185, lettera LXXV.

⁶⁷ Ivi, p. 187.

⁶⁸ Vfc, *Album Zanetti*, foglio 15, inv. 36452 (cfr. Bettagno [a cura di], *Caricature di Anton Maria Zanetti*, cit., p. 46, scheda 52).

⁶⁹ «Ye whole town is so taken up with ye competition between Farinelli and Faustina that we think and talk of nothing else. Ye lady's strength lies chiefly among ye foreigners, especially ye English and French; but ye Eunuch has almost all ye Italiens on his side, a powerful bland, and esteem'd by much ye best judg-

La partigianeria di chi tifava per Farinelli e chi per Faustina contagiava anche i giudizi degli osservatori e dei critici. Le stesse notazioni del più volte citato Conti vanno decantate. L'abate incarnava l'atteggiamento tipico degli intellettuali del suo tempo, i quali frequentavano il teatro musicale e al contempo, a parole, lo denigravano. Se da un lato dispensava pareri da intendente, lasciandosi sfuggire qualche nota entusiastica sui cantanti del momento, dall'altro ostentava disprezzo per quel mondo che osservava con tanto fervore, definendo le opere musicali delle 'bagatelle' i cui investimenti erano autentiche follie⁷⁰.

Non a caso egli era vicino a Benedetto Marcello, al quale lo legava un rapporto di amicizia e di stima reciproca. Per il compositore veneziano scrisse i testi poetici di due cantate, *Timoteo o gli effetti della musica* e *Cassandra*⁷¹. Ne condivise, sulla spinta arcadica, quelle idee riformatrici che avrebbero dovuto riportare la poesia e la musica alla purezza degli 'antichi'. L'arrivo a Venezia del castrato dalle meraviglie virtuosistiche costituiva un duro colpo al progetto marcelliano, insieme al flusso di altri 'moderni' professionisti del canto e dei compositori di scuola napoletana che stavano invadendo la Laguna⁷².

Nessuna meraviglia che l'opinione di Conti sul talento farinelliano fosse venata di acredine:

Il est présentement aussi dangereux de mal parler de Farinello [...]. Il est vray que l'agilité de sa voix est suprenante et qu'il partage un ton en quatre parties, si vous le voulez. Mais enfin, il surprend plus qu'il ne touche. Cependant, il faut bien se garder de le dire car le public est prévenu pour lui sans savoir pourquoi⁷³.

es of musick». 'La città è così presa dalla gara tra Farinelli e Faustina da non pensare né parlar d'altro. La forza della signora sono soprattutto gli stranieri, specie gli inglesi e i francesi; ma l'eunuco ha dalla sua quasi tutti gli italiani, una base potente, ed è stimato dai migliori giudici della musica' (lettera di Elizeus Burges a Charles de la Faye, Venezia, 11 febbraio 1729, London, Public Record Office, *State Papers, Venetian*, fsc. 99, b. 63, c. 85v, cit. in Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 406; traduzione mia).

⁷⁰ «En vérité les Italiens sont fous de dépenser leur argent [dans] ces bagatelles» (lettera di Antonio Conti a Madame de Caylus, Venezia, 29 novembre 1727, in Conti, *Lettere da Venezia*, cit., p. 169, lettera 32).

⁷¹ Cfr. Mamy, *Introduzione alla edizione del carteggio*, ivi, pp. 52-53.

⁷² Cfr. ivi, pp. 54-57. Sullo stile farinelliano cfr. Id., *Il teatro alla moda dei rosignoli. I cantanti napoletani al San Giovanni Grisostomo ('Merope', 1734)*, in A. Zeno, D. Lalli e G. Giacomelli, *La Merope*, Ricordi, Milano 1984, pp. XLVII-XLVIII e L-LXXXVII.

⁷³ 'Ultimamente sembra essere diventato addirittura pericoloso parlar male di Farinello [...]. È vero che l'agilità della sua voce è sorprendente e che sa dividere il suono in quattro parti, se volete. Ma in fondo egli sorprende più che toccare. Tuttavia bisogna guardarsi bene dal dirlo, perché il pubblico è prevenuto nei suoi confronti senza sapere perché' (lettera di Antonio Conti a Madame de Caylus, Venezia, 30 dicembre 1729, in Conti, *Lettere da Venezia*, cit., p. 230, lettera 78; traduzione mia). Più tardi avrebbe aggiunto: «on vous dit que la voix est d'avoir plusieurs cordes et que Farinello en a 40, qu'il passe de l'une à l'autre par des nuances imperceptibles, enfin qu'il exécute ce que les plus grands maîtres de l'art

L'one-man show del cantante al teatro Grimani era antitetico al progetto corale del San Cassiano⁷⁴. A 'toccare' positivamente l'orecchio dell'erudito padovano era soprattutto la voce di Faustina. Si tramanda che la cantante fosse allieva di Benedetto Marcello o del fratello Alessandro⁷⁵ e ciò basterebbe a spiegare le simpatie di Conti per la futura moglie di Hasse⁷⁶. A ciò si aggiunga la stima nutrita da quest'ultimo per Sebastiano Ricci, ricavabile da una lettera del 28 maggio 1728:

Sébastien Ricci a exposé dans la foire de l'Ascension trois grands tableaux qui ont au grande approbation été fort applaudie. Ils les a vendus [à] un très grand prix pour l'Angleterre⁷⁷.

È logico supporre che i due fossero amici. Si sa che Ricci firmò alcune delle incisioni per l'antiporta degli otto tomi *in folio* dei *Salmi* di Marcello⁷⁸, cooperando a quel progetto riformatore della musica che tanto stava a cuore all'abate padovano.

La testimonianza di Conti va controbilanciata con la versione dei fatti di Giovanni Francesco Bottoni contenuta nella sua corrispondenza con Giuseppe Riva. In

n'auroient pas même soupçonné possibles. On se moque de vous et l'on vous traite[nt] d'ignorant quand vous voulez y trouver à redire». 'Vi dicono che la voce deve avere più corde e che Farinello ne ha quaranta, che passa dall'una all'altra attraverso sfumature impercettibili, infine che esegue quello che i più grandi maestri d'arte non avrebbero nemmeno sospettato possibile. Si fanno beffe di voi e vi trattano da ignorante se vi trovate da ridire' (lettera di Antonio Conti a Madame de Caylus, Venezia, 8 febbraio 1729, ivi, p. 235, lettera 83; traduzione mia).

⁷⁴ «En un mot, à San Grisostomo, on a un concert à voix seule et à San Cassano, on a un opéra». 'In una parola, al San Grisostomo c'è un concerto a una voce sola, mentre al San Cassano c'è un'opera' (lettera di Antonio Conti a Madame de Caylus, Venezia, 30 dicembre 1728, ivi, p. 230, lettera 78; traduzione mia).

⁷⁵ Cfr. Selfridge-Field, *Marcello, Sant'Angelo and 'Il Teatro alla moda'*, cit., p. 539.

⁷⁶ Per Conti la cantante rappresentava la 'tradizione', tanto da meritarse le lodi («je ne crois pas en vérité que les anges chantent mieux»; lettera di Antonio Conti a Madame de Caylus, Venezia, 26 gennaio 1729, in Conti, *Lettere da Venezia*, cit., p. 233, lettera 81). In realtà la Bordoni e Farinelli erano considerati entrambi esponenti del virtuosismo raffinato, tanto che per Luigi Riccoboni il castrato «chante dans le goût de Faustina» (*Réflexions historiques et critiques sur le différents théâtres de l'Europe. Avec les Pensées sur la Déclamation*, Guerin, Paris 1738, p. 50). Sulle qualità vocali di Faustina e di Farinelli cfr. R. Celletti, *La vocalità*, in Barblan e Basso (a cura di), *Storia dell'opera*, cit., III, tomo I, pp. 57-59; S. Mamy, *Les grands castrats napolitains a Venise au XVIII^e siècle*, Mardaga, Liège 1994, pp. 98-101 e 107-110.

⁷⁷ Lettera di Antonio Conti a Madame de Caylus, Venezia, 28 maggio 1728, in Conti, *Lettere da Venezia*, cit., p. 202, lettera 56. Anche il figlio di madame nel *Journal de voyage* relativo al suo soggiorno veneziano (24 dicembre 1714-18 marzo 1715) manifesta il suo interesse per la pittura di Sebastiano Ricci (cfr. Rosenberg, *Parigi-Venezia*, cit., p. 4).

⁷⁸ *Estro poetico-armonico*, musica di Benedetto Marcello, poesia di Girolamo Ascanio Giustinian, Domenico Lovisa, Venezia 1724-1726, 8 voll. Le incisioni furono realizzate da Ricci in collaborazione con Giuseppe Camerata (cfr. M. Bizzarini, *Benedetto Marcello*, L'Epos, Palermo 2006, pp. 64 e 213; G. Da Pozzo, *Un episodio di integrazione arcadica: l'edizione dei 'Salmi' di Benedetto Marcello*, in Madricardo e Rossi (a cura di), *Benedetto Marcello: la sua opera e il suo tempo*, cit., pp. 373-376).

una lettera senza data e senza firma, ma evidentemente di Bottoni, lo scrivente ragguagliava l'amico melomane sullo scontro che si andava consumando tra i due teatri fino all'ultimo bollettino venduto:

Due sono i Teatri, S. Cassano L'uno, con Faustina, Senesino, Baldi, Paita, una Giovine Veneziana, mediocre [la Baldini], una Romana detta Annina di Portogallo che fa da huomo [Anna Caterina Della Parte], simile, et un giovinetto scolare [Domenico Annibali]. L'altro S. Grisostomo, con Farinello, Nicolino, Boschi, Gizi, una Veneziana detta Lucietta Fachinelli di bella voce, che recita, et una Giovinetta Antonia Negri pur Veneziana, di molta abilità e messa sul buon gusto e che occuperà un posto in avvenire ne Teatri, con giustezza e pulizia. Fin qui ella vede i combattenti. La Battaglia però non hà sodisfatta l'aspettazione; perché Farinello con una voce agile, con moltiss[i]me corde che domina, con buon gusto, e con possesso grande di musica è affatto nuovo à Venezia, ha sopraffatto, sorpreso, incantato, tutto il mondo à segno, che doppo averlo udito avvanti al Prencipe la Notte di Natale, la prima sera hanno fatto 1347 viglietti in Teatro [...] ⁷⁹.

Il giudizio sui virtuosi espresso da Bottoni è più articolato di quello di Conti. Al proprio parere da *connoisseur* l'osservatore integra gli umori del pubblico. Di Faustina sottolinea che «hà la sua agilità, il suo dono, il suo proprio portamento che merita e diletta»⁸⁰, ma precisa che, come «dicono» in giro, «hà il merito che avea già tré anni»⁸¹. Loda Senesino perché «è una bella figura, canta à proposito e concepisce quel che intraprende e tutto insieme è un bene capitale di Teatro»⁸², però gli spettatori «s'accorgono che sono 14 anni che cantò à Venezia»⁸³. E così Paita «si fa valere»⁸⁴, e tuttavia è canzonato dai più perché pretende di far la guerra in scena, quando nella realtà «non può praticarla»⁸⁵ (bassa allusione alla mancata virilità del castrato).

In breve il pubblico è sovrano; e il ritornello canticchiato in città riassume bene l'andamento di uno scontro in cui sembra non esserci partita: «S. Cassan è buon e bello / Mà non canta Farinello»⁸⁶.

⁷⁹ Lettera [di Giovanni Francesco Bottoni] a Giuseppe Riva, [Venezia], s.d. [ma carnevale 1729], BEUM, *Raccolta Campori*, b. 1643-1644 = Y.Z.4.3-4 (vol. II), cc. 30v-31r. Mieì gli inserimenti tra quadre.

⁸⁰ Ivi, c. 31v.

⁸¹ Ivi, c. 31r.

⁸² Ivi, c. 31v.

⁸³ Ivi, c. 31r.

⁸⁴ Ivi, c. 31v.

⁸⁵ Ivi, c. 31r.

⁸⁶ *Ibid.*

Una conferma alla «gran disparità di concorso»⁸⁷ descritta da Bottoni viene da una caricatura del solito Zanetti, che ritrae «Bastian Ricci pensoroso; perche non faceva assai Bollettini in S. Cassiano»⁸⁸ (Fig. 11). Zanetti amava prendere in giro gli amici, e Ricci, come si è già visto, non fece eccezione⁸⁹. Affossato nel doppio mento, il capo chino, gli occhi persi nel vuoto, il ritratto documenta tutto lo sconforto per un'impresa dal destino segnato⁹⁰.

3. Sebastiano «pensoroso» e il ritorno di Orsatto

Nonostante nella seconda opera di carnevale i cantanti del San Cassiano «si appigliavano»⁹¹, ossia 'incontravano', ciò non valse a ostacolare la marcia del San Giovanni Grisostomo verso la vittoria. In una missiva da Londra del 4 febbraio 1729 il librettista Paolo Rolli riferiva a Senesino di aver avuto notizia, tramite il residente veneziano a Londra Girolamo Vignola, «che il teatro dove il Farinello recita à tutto il Concorso, e quello dove voi e La Faust[in]a siete è quasi vuoto»⁹². In una lettera del 18 marzo seguente, firmata, Bottoni annunciava al suo corrispondente l'esito della stagione: «Habbiamo finito il Carnevale con egual felicità in S. Gisostomo [sic!] avendo guadagnato [...] alcuni migliaia di ducati, e S. Cassano perduti alcuni migliaia senza maraviglia»⁹³.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Vfc, *Album Zanetti*, foglio 56, inv. 36679 (cfr. Bettagno [a cura di], *Caricature di Anton Maria Zanetti*, cit., p. 96, scheda 279). La didascalia sulla caricatura è autografa. Tale scritta è stata successivamente integrata da un anonimo postillatore settecentesco all'album con la seguente aggiunta: «dove era Impresario dell'Opera». Per l'identità, svelata, di tale postillatore rinvio al più volte citato catalogo in corso di stampa delle caricature zanettiane a cura di Lucchese, che ringrazio di cuore.

⁸⁹ Si rivedano i paragrafi *Una vita 'alla grande'* e *Belle donne e buona musica, ossia «lo strano cervello del Ricci»*.

⁹⁰ Una caricatura speculare a quella zanettiana, di mano di Marco Ricci, è conservata nell'*Album Smith* (RL, inv. RCIN 907223, in Croft-Murray, *Consul Smith's Album of Caricatures*, cit., p. 157, scheda 2). Quest'ultima caricatura era probabilmente l'originale (si riveda la nota 4 del cap. 1). Una copia del disegno si trova anche nel cosiddetto album Algarotti-Gellman; cfr. Id. (a cura di), *An Album of Eighteenth Century*, cit., p. 75, scheda 45.

⁹¹ A. Benigna, *Libro de' memorie*, Vnm, *Codici Italiani* VII 1620 (= 7846), c. 37, alla data 1° marzo 1729, cit. in Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 407, nota 333.

⁹² La lettera, conservata alla biblioteca Comunale di Siena (*Lettere d'uomini illustri*, D.VI.22.c.2), si legge in Burrows et al. (a cura di), *George Frideric Handel (II)*, cit., pp. 271-272: 272.

⁹³ Lettera di Giovanni Francesco Bottoni a Giuseppe Riva, Venezia, 18 marzo 1729, BEUM, *Raccolta Campori*, b. 1643-1644 = Y.Z.4.3-4 (vol. II), c. 28r. Rispetto all'altra lettera di Bottoni questa è cronologicamente successiva. Il loro ordine risulta invertito nella numerazione con cui sono attualmente conser-

Benché sia evidente la simpatia di Bottoni per Broschi, non c'è dubbio che il San Cassiano uscì dallo scontro con le ossa rotte. Il pubblico aveva preferito il castrato di scuola napoletana, anche se Faustina sul palcoscenico aveva dato tutta sé stessa, opacizzando la prova del collega Senesino: «Faustina gained immortal Honour this Carnival, but Senesino lost much reputation, in the first opera: He recovered some of it again, in orlandini's which was the Second»⁹⁴.

L'esito del confronto tra Faustina e Senesino sembra suggerito da una caricatura di Marco Ricci datata 1728⁹⁵, che raffigura i due cantanti in azione nel *Gianguir*, presumibilmente nella scena seconda del secondo atto⁹⁶ (Fig. 12). Qui il massiccio castrato, le cui doti attoriali sono controverse⁹⁷, interpreta un principe Cosrovio piagnucolante nell'atto di una impacciata genuflessione ai piedi dell'oggetto dei suoi desideri frustrati, una Faustina/Semira finta sdegnosa con le spalle girate e il sorriso compiaciuto di chi sa di aver vinto⁹⁸.

La *débâcle* della compagnia messa in piedi da Ricci e da Bordoni pare suffragata da una serie di ricevute di pagamento di Sebastiano Ricci intestate a Lucrezia Baldini⁹⁹ «à conto del suo onorario per le recite scorse nel Teatro di San Casiano»¹⁰⁰ (Fig.

vate (l'erronea sequenza è mantenuta da Lucchi nel suo citato contributo *Da Modena all'Europa melodrammatica*).

⁹⁴ 'Questo carnevale Faustina si è guadagnata gloria immortale, mentre Senesino ha perduto gran parte della sua reputazione, nella prima opera. Ne ha recuperata un po' in quella di Orlandini, che era la seconda' (lettera di Owen McSwiny al secondo duca di Richmond Charles Lennox, Bologna, 30 marzo 1729, Chichester, West Sussex Records Office, *Goodwood*, ms 105/435 [49/c. 51], edita in Llewellyn [a cura di], *Owen McSwiny's letters*, cit., p. 322, lettera 47, traduzione mia).

⁹⁵ RL, *Album Smith*, inv. RCIN 907288 (in Croft-Murray, *Consul Smith's Album of Caricatures*, cit., p. 162, scheda 67). L'anno '1728' è annotato nell'angolo in alto a destra del disegno.

⁹⁶ Stimo che le battute corrispondenti al momento effigiato nella caricatura siano quelle in cui Senesino/Cosrovio supplica: «Addio per sempre a me? / Ferma, crudel. Perché? / Dimmi, bell'idol mio, / Dimmi, che t'ho fatt'io? / Volgimi un guardo solo almeno per pietà» (p. 27). Per un disamina di questa caricatura rimando alla mia tesi di laurea *Per una storia della caricatura operistica settecentesca*, Università degli studi di Firenze, Facoltà di lettere e filosofia, Storia del teatro e dello spettacolo (LM 65), a.a. 2009-2010 (rel. prof. Stefano Mazzoni), pp. 101-108.

⁹⁷ Cfr. M. Bucciarelli, *From Rinaldo to Orlando, or Senesino's path to madness*, in Vickers (a cura di), *Handel*, cit., pp. 312-322.

⁹⁸ Il confronto tra Senesino e Faustina esplica anche la comparazione tra due scuole: quella 'vecchia', contraddistinta dallo stile 'patetico', e quella 'nuova', caratterizzata dall'agilità e dal virtuosismo brillante. Potremmo azzardare che Marco Ricci raffiguri, a un secondo livello di lettura, la vecchia scuola prostrata di fronte alla nuova, la quale orgogliosamente gli volta le spalle.

⁹⁹ ASV, *Avogaria di comun*, b. 4099, fsc. 13, cc. 14r e 21r-26r, Venezia, 3 marzo-14 ottobre 1729 ('Miscellanea Civile'). Moretti parla di pagamenti «per stoffe e altre cose (cfr. *Documenti e appunti*, cit., p. 116) certamente in riferimento a una ricevuta del 3 marzo 1729 di un «Damasco nero all'Olandese» per «lire 195» contenuta nello stesso fascicolo (ivi, c. 15r). In realtà in quella ricevuta non compare il nome di Ricci, né il denaro relativo risulta computato nel totale delle ricevute ricchesche (ivi, c. 26r). Dunque il 'dama-

13). Ricci versò all'amata cantante una cifra complessiva di tremilasettecentoventi lire, pari a seicento ducati¹⁰¹ (Doc. 43). Le ricevute, datate, furono emesse dal 3 marzo al 14 ottobre, abbondantemente dopo la conclusione della stagione teatrale. Come già ricordato, i cantanti ricevevano i loro compensi stagionali in tre o in cinque rate, all'inizio, a metà e al termine del ciclo di recite (il martedì grasso)¹⁰². Il pagamento a tempo scaduto potrebbe indiziare le difficoltà economiche del pittore per la cattiva sorte del teatro. È probabile che la Tiziana, legata a Sebastiano da un rapporto 'particolare'¹⁰³, si fosse sacrificata spontaneamente rinunciando a riscuotere puntualmente il proprio compenso. Di certo non aveva sporto denuncia, o almeno di ciò non si è trovato notizia tra le carte giudiziarie delle magistrature veneziane.

L'inizio dei rapporti tra il pittore e la cantante risale, per quanto è possibile documentare, al 1727, quando in data 14 gennaio l'allora impresario del Sant'Angelo Tomaso Antonio Belletti scritturava la Baldini per la seconda opera di carnevale. Quindi lo stesso Belletti depositava «nelle mani del Sig[no]r Bastian Ricci» una somma pari a «Zecchini settanta effettivi» «per esserli consignati liberam[en]te alla sud[det]ta Sig[nor]a Lucretia il p[rim]o g[ior]no di Quadragesima»¹⁰⁴ (Doc. 41). Questo accordo succedeva al primo contratto del 13 ottobre 1726, in base al quale Antonio Vivaldi, direttore delle musiche e coimpresario del teatro al fianco di Belletti, aveva ingaggiato la cantante veneziana per «una parte da Donna» nella prima opera¹⁰⁵. Che ruolo avesse avuto negli affari del Sant'Angelo Sebastiano Ricci in quella stagione non è certo, anche se si può supporre, alla luce del citato documento, che

sco' non fu impiegato nell'opera del San Cassiano, come del resto conferma la scritta in calce al foglietto: «Alla Fama Trionf[an]te». Abbiamo notizia di una serenata, *La fama trionfante*, data alla corte di Portogallo nel 1728, mentre sappiamo che nel *Gianguir* la Baldini fu Zama e nell'*Adelaide* interpretò il ruolo di Matilde.

¹⁰⁰ Ivi, c. 14r, Venezia, 3 marzo 1729 (e si rilegga qui p. 195).

¹⁰¹ Cfr. ivi, c. 26r, s.d.

¹⁰² Così es. nel noto contratto di Vivaldi per la stessa Baldini del 13 ottobre 1726 per la stagione 1726-1727 al Sant'Angelo, ASV, *Avogaria di comun*, b. 4099, fsc. 13, c. 5r, 'Miscellanea civile' (pubblicato per la prima volta in Giazotto, *La guerra dei palchi [II]*, cit., p. 490; ora in White, *Antonio Vivaldi*, cit., p. 178).

¹⁰³ Rivedi qui p. 26.

¹⁰⁴ ASV, *Avogaria di comun*, b. 4099, fsc. 13, c. 6r, Venezia, 14 gennaio 1726 m.v. ('Miscellanea Civile'). Il primo a menzionare il documento, senza tuttavia trascriverlo, è stato Lino Moretti (*Documenti e appunti*, cit., p. 114).

¹⁰⁵ Per l'accordo in questione rivedi più sopra la nota 102. Che Vivaldi fosse anche il conduttore del teatro in quella stagione 1726-1727, e non solo il direttore delle musiche, lo si evince da un atto notarile del 5 marzo 1727 in cui il Prete Rosso è qualificato «come Impresario del Teatro di San Angelo dell'anno p[rossi]mo pass[at]o 1726» (ASV, *Notarile. Atti*, b. 1770, c. 7v, protocolli del notaio Pietro Paolo Bonis, pubblicato in White, *Antonio Vivaldi*, cit., p. 182. La preziosa informazione contenuta nell'inedito documento non è valorizzata da White).

Vivaldi, amico di vecchia data¹⁰⁶, lo avesse coinvolto nell'impresa nominandolo casiere.

Fatto sta che, da quel momento in poi, il pittore aveva iniziato con la cantante una tenera amicizia, proseguita nel tempo. All'indomani della morte del nipote Marco¹⁰⁷, suicidatosi con una dose massiccia di farmaci (così il Temanza)¹⁰⁸, Sebastiano con «la testa piena di confusioni» aveva spedito una lettera alla «Cara et Amata Lucrezia» nella quale le aveva confidato che «quello che aspetava con impazienza la mia morte, [h]a convenudo passar innanzi»¹⁰⁹ (gettando un'ombra sinistra sui reali rapporti che intercorrevano tra zio e nipote)¹¹⁰ (Doc. 44, Fig. 14). Da una lettera successiva dello stesso Sebastiano, non datata, si suppone un fitto scambio epistolare tra i due, segno di un rapporto 'particolare' al di là di una blanda amicizia¹¹¹ (Doc. 45).

E Maddalena? È probabile che la donna fosse a conoscenza del mai sopito don-giovannismo del marito. Nell'ultimo periodo i rapporti tra i due coniugi non dovevano essere idilliaci, se il 12 gennaio 1729 la francese sentì il bisogno di recarsi dal notaio Andrea Bonamin per registrare il prestito di seimila ducati che, come si ricorderà, costei aveva accordato al marito in data 24 maggio 1704 tramite scrittura privata¹¹² (Doc. 42). La registrazione dell'atto avveniva in piena stagione di carnevale, quando le cose dovevano già essersi messe male per l'impresa del San Cassiano. An-

¹⁰⁶ Per i rapporti tra Ricci e Vivaldi si rileggano qui i parr. 'Identikit' di un impresario e Vivaldi compositore fantasma.

¹⁰⁷ Marco morì il 21 gennaio 1730. Così si legge nel registro dei morti della chiesa di San Moisè di Venezia: «Li 21 gennaio 1729 [more veneto] il sig[nor] Marco q[uondam] Girolamo Rizzi di anni 56 moriva di febbre e catarro giorni 8. Medici Biego, Grandis e Pirani. Fa sepelir il sig[nor] Sebastiano Rizzi suo zio con il capitolo» (si legge in A. Da Borso, *Marco Ricci. Notizie sulla sua vita e sul modo come morì*, «Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore», 1, 6, 1929, p. 66, nota 5; mie le integrazioni tra quadre).

¹⁰⁸ Cfr. Temanza, *Zibaldon*, cit., p. 71. Contrariamente alla versione ufficiale (dove si parla di morte per «febbre e catarro»; cfr. nota precedente), Temanza racconta che il pittore, affetto da «un poco di febre cagionata da ripienezza», si fece prescrivere dal medico «una medicina» ma «alterò li numeri della Dose» della ricetta, «onde lo Speciale fece la medicina, egli la prese, e morì» (*ibid.*). Il biografo Temanza si dimostra in genere ben informato sui fatti (cfr. N. Ivanoff, *Introduzione* a Temanza, *Zibaldon*, cit., p. XVIII). Del resto, non è illegittimo dubitare della versione ufficiale fornita nei registri parrocchiali: come noto l'ammissione di suicidio era sconsigliata in quanto avrebbe comportato l'esclusione del defunto dalla sepoltura cristiana.

¹⁰⁹ Lettera di Sebastiano Ricci a Lucrezia Baldini, [Venezia], [22 gennaio 1730], ASV, *Avogaria di comun*, b. 4099, fsc. 13, c. 41r ('Miscellanea Civile'). All'epoca la Baldini si trovava a Brescia.

¹¹⁰ Come osserva giustamente Montecuccoli degli Erri, quella di Sebastiano potrebbe essere una battuta sardonica sui motivati interessi di Marco per la cospicua eredità dello zio, condivisi dagli altri nipoti (cfr. *Sebastiano Ricci e la sua famiglia*, cit., p. 108, nota 8).

¹¹¹ Lettera di Sebastiano Ricci a Lucrezia Baldini, [Venezia], s.d., ASV, *Avogaria di comun*, b. 4099, fsc. 13, c. 43r ('Miscellanea Civile').

¹¹² Si riveda p. 80.

ziché venire in aiuto del consorte, alle prese con gli assilli finanziari, la donna rinca-rava la dose mettendo nero su bianco quel prestito che risaliva a quasi venticinque anni prima. Una mossa apparentemente inspiegabile, che lascia il campo all'ipotesi di un risentimento nei confronti del marito. La Baldini? Sebastiano aveva forse perso la testa per la cantante (e per questo si era cacciato in quell'impresa teatrale che tanti grattacapi gli aveva procurato)? Possiamo soltanto avanzare supposizioni.

Certo è che, per quanto ne sappiamo, Maddalena non si rivelò troppo contrita quando il consorte passò a miglior vita. Nel 1732 Ricci si era ammalato di calcoli alla vescica. Dopo due anni di sofferenze, il 16 maggio 1734 il settantacinquenne pittore aveva esalato l'ultimo respiro¹¹³. Quattro giorni prima la moglie era riuscita a carpire al morente un codicillo testamentario nel quale la nominava unica erede, annullando il precedente testamento che includeva i nipoti¹¹⁴. La condotta poco ortodossa della donna assunta nella circostanza emergerebbe dai racconti di alcuni testimoni nel processo intorno all'eredità ricca che seguì alla denuncia dei nipoti di Sebastiano contro la vedova. In particolare, in una deposizione di Giovanni Battista Garbini, cameriere del defunto, si legge che la donna avrebbe manipolato il consorte agoniz-zante rendendo complice del diabolico piano lo stesso inserviente (che fu poi beffato ed escluso dall'eredità). «Il colpo è fatto», avrebbe confidato la donna al cameriere dopo aver strappato al marito sul capezzale la firma al codicillo, ratificato dal notaio Domenico Redolfi¹¹⁵.

Se la testimonianza di Garbini fosse dettata dalla sete di vendetta per il raggio subito non è dato sapere. Quello che è certo è che la Vandermer mantenne fino ai suoi ultimi giorni di vita un lucido cinismo. Come in un canovaccio da Commedia dell'Arte, l'anziana donna affogò ben presto il suo lutto risposandosi con un giova-

¹¹³ «Adi 16 Maggio 1734 - L'Ill[ustriss]mo Sig[nor] Sebastiano Rizzi, d'anni 73, da febre, l'estrazion della Pietra giorni 16. Medico Pistorini. Fà sepelir l'Ill[ustriss]ma Sig[no]ra Maddalenna sua Consorte con il Capitolo. Fù licenziato. In quorum fide» (dal libro dei Morti della chiesa di S. Moisè, duplicato nel *Libro Rizzi*, cit., in Montecuccoli degli Erri, *Sebastiano Ricci e la sua famiglia*, cit., p. 109, nota 11).

¹¹⁴ ASV, *Notarile. Testamenti*, b. 863, fsc. 271, n. 14, carta 19v (testamenti di Domenico Redolfi); e cfr. Montecuccoli degli Erri, *Sebastiano Ricci e la sua famiglia*, cit., p. 110. Erano tre i testamenti precedenti. I primi due sono datati rispettivamente 3 luglio 1716 e 17 giugno 1727 (cfr. Moretti, *Documenti e appunti*, cit., pp. 110-111 e 115, dove si correggono gli errori di datazione contenuti in Zampetti, *Il testamento di Sebastiano Ricci*, cit., p. 229). L'ultimo, annullato dal codicillo menzionato, reca la data 18 dicembre 1732, in concomitanza con l'inizio della malattia che avrebbe portato il pittore alla morte (ASV, *Notarile. Testamenti*, b. 73, n. 26, c. 59v, testamenti del notaio Andrea Bonamin, in Derschau, *Sebastiano Ricci*, cit., pp. 169-170 e in Zampetti, *Il testamento di Sebastiano Ricci*, cit., pp. 229-230; e rivedi la n. 2 del cap. 1).

¹¹⁵ Cfr. Montecuccoli degli Erri, *Sebastiano Ricci e la sua famiglia*, cit., pp. 136-140. Per il codicillo cfr. la nota precedente.

notto di venticinque anni¹¹⁶, quarantacinque primavere meno di lei. Era quest'ultimo Tommaso Santo Benedetti *quondam* Antonio, fratello del marito di Valeria Domenica, la figlia illegittima di Sebastiano¹¹⁷. Il 15 settembre 1734 i due convolarono a nozze¹¹⁸. L'unione della «decrepita»¹¹⁹ signora con il giovane uomo dovette destare non poco scandalo, se l'amico di famiglia Zanetti prestò loro la villa di campagna alle Gambarate di Mira, nella quale di lì a poco i novelli sposi presero dimora, lontani da occhi indiscreti¹²⁰.

Il matrimonio tra Valeria e Giovanni Benedetti era stato celebrato il 12 febbraio 1730¹²¹. È possibile che Maddalena avesse avuto modo di conoscere 'da vicino' il cognato della figliastra fin da prima di quelle nozze¹²², forse già all'epoca della denuncia del debito del marito. Dallo sbocciare del nuovo amore poteva essere scaturita la richiesta di restituzione dei seimila ducati a Sebastiano dopo tanti anni¹²³. Del resto, dopo la morte del consorte, la vedova avviò dei maneggi per intestare tutto al giovanissimo sposo. Nessuna meraviglia se scoprimmo che il disegno architettato dai due innamorati fosse iniziato già prima della morte del pittore.

La battaglia legale che seguì intorno al testamento di Sebastiano Ricci si protrasse per lunghi anni. Ma altre furono le beghe post mortem. Come si è accennato, in seguito al decesso del pittore, «due furfanti»¹²⁴ si erano presentati alla porta dell'anziana vedova per interposta persona rivendicando, carte alla mano, il conseguimento di un presunto debito lasciato dall'uomo in data 4 novembre 1733¹²⁵ (Doc.

¹¹⁶ È l'età dichiarata dal giovane nel verbale del processetto di libertà degli sposi (cfr. *Libro Rizzi*, n. 22, pp. 49-51, ivi, p. 150; cfr. inoltre ivi, p. 123).

¹¹⁷ Intorno al 1712, all'età di cinquantatré anni, veniva alla luce a Padova una figlia illegittima di Sebastiano, Domenica Valeria, «nata di altra sua donna di piacere» (Temanza, *Zibaldon*, cit., p. 87; cfr. Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 116; Montecuccoli degli Erri, *Sebastiano Ricci e la sua famiglia*, cit., pp. 106 e 107, nota 5).

¹¹⁸ Cfr. *Libro Rizzi*, cit., n. 10, pp. 17-20, ivi, p. 147.

¹¹⁹ L'espressione è del Pascoli (*Vita di Bastiano Ricci*, cit., p. 815).

¹²⁰ Cfr. Montecuccoli degli Erri, *Sebastiano Ricci e la sua famiglia*, cit., p. 120.

¹²¹ Cfr. Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 116.

¹²² Cfr. Montecuccoli degli Erri, *Sebastiano Ricci e la sua famiglia*, cit., p. 123. In realtà tra le carte processuali della causa tra Maddalena Vandermer e i nipoti a seguito della morte del di lei marito si legge una dichiarazione per gli avogadori di Comun in cui Tommaso Santo asseriva di aver dimorato alle Smirne dall'anno 1721 e di essere rientrato a Venezia nel 1733 (*Libro Rizzi*, cit., n. 25, pp. 55-56, ivi, p. 150). Non possiamo però dar per scontato che il giovane dicesse il vero. Oltretutto con quella deposizione Benedetti smentiva dichiarazioni di segno opposto rilasciate da due testimoni al processo di libertà per il suo matrimonio con la Vandermer, i quali sostennero che egli non aveva mai abbandonato Venezia (ivi, p. 123).

¹²³ Si rileggano le pp. 80 e 210-211.

¹²⁴ Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 123.

¹²⁵ Si rivedano il par. *Ricci o Grossatesta?* e il fascicolo ASV, *Avogaria di comun*, b. 4530, fsc. 23, c. 3r, Venezia, 1735 ('Miscellanea penale').

46). Il tentativo di truffa, sventato dalla gagliarda signora, era stato archiviato con una sentenza ‘di taglio’ del 2 aprile 1737 dalla Quarantia criminal, che aveva stabilito l’annullamento del falso ‘paghero’¹²⁶.

Si è detto che uno dei due ‘furfanti’ era Alessandro Torrelazzi, nipote di Elisabetta Ricci, sorella di Sebastiano¹²⁷. Suo complice, come si è avuto modo di anticipare, era Giovanni Orsatto. Gli studiosi si sono limitati finora a riportarne il nome¹²⁸ ma non c’è dubbio che si tratti del noto impresario di teatro. Le carte ne specificano il patronimico, Domenico¹²⁹, e ciò basterebbe a garantirne l’identificazione con il personaggio a noi noto. Si aggiunga che la frode pianificata riguardava questioni teatrali: per il vicentino, che aveva in mano le ‘chiavi’ del mondo dell’opera veneziana, non poté essere difficile impadronirsi del menzionato contratto Grossatesta-Baldini che servì per confezionare la truffa.

Rimane da capire perché l’uomo avesse accettato di prendere parte a quella impostura. Come abbiamo visto, nella sua carriera il vecchio impresario diede prova di una condotta non proprio specchiata. Date le antiche ruggini relative alla mai pacificata controversia al Sant’Angelo¹³⁰, verrebbe spontaneo pensare che costui fosse assetato di vendetta. È però più probabile che fossero insorte nel frattempo altre questioni, visto che i fatti a noi noti risalivano ad anni ormai lontani.

Di certo l’irriducibile vicentino non lasciò in pace l’ex socio nemmeno da morto. Animato dalla prospettiva di mettere le mani su un bel gruzzolo, aiutando nel contempo l’amico Torrelazzi a prendersi illecitamente una parte di eredità¹³¹, il venale personaggio aveva deciso di passare all’azione. Ancora una volta però la giustizia lo aveva smascherato. La storia si ripeteva. Per l’ennesima volta era dichiarato colpevole. Così finiva l’estenuante duello Ricci vs Orsatto.

¹²⁶ Cfr. Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 123. Il viglietto non fu consegnato alla vedova direttamente dai due uomini, essendo i loro volti a lei noti, ma tramite un terzo complice, Zuanne Balbi *quondam* Bernardo (cfr. ASV, *Avogaria di comun*, b. 4530, fsc. 23, 1v, Venezia, 1735, ‘Miscellanea Penale’).

¹²⁷ Alessandro Torrelazzi era nato dall’unione di Angela Centurelli (figlia della sorella di Sebastiano, Elisabetta Ricci in Centurelli) con il gioiellere Carlo Torrelazzi. Il nipote di Ricci, deciso a intraprendere quella illegale scorciatoia per avere la sua parte di eredità, non era nuovo alla condotta criminale (cfr. Doc. 46, p. 253). Nel progettare i suoi misfatti si servì delle proprie conoscenze in campo legale e amministrativo (il suo nome ricorre spesso negli atti di notai in qualità di interveniente). Cfr. Montecuccoli degli Erri, *Sebastiano Ricci e la sua famiglia*, cit., pp. 121-122.

¹²⁸ Cfr. Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 123; Montecuccoli degli Erri, *Sebastiano Ricci e la sua famiglia*, cit., p. 118.

¹²⁹ Cfr. ASV, *Avogaria di comun*, b. 4530, fsc. 23, 2r, Venezia, 1735 (‘Miscellanea Penale’).

¹³⁰ Si rivedano qui i parr. *Ricci vs Orsatto (atto primo)* e *Ricci vs Orsatto (atto secondo)*.

¹³¹ Cfr. Montecuccoli degli Erri, *Sebastiano Ricci e la sua famiglia*, cit., p. 122.

Documenti*

1. 9 dicembre 1685

Adi 9 Dicembre 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[eata] V[ergine] M[aria] del Seraglio di S. Secondo, cioè parte a figure, e parte d'architettura, compresi anche la Capella dove sta collocata l'Immagine della sodetta B[eata] V[ergine], 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.

[Firme:]

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 adi 9 Dicembre. Pagate alli Sig[no]ri Pittori Sebastiano Rizzij, e Ferdinando Bibiena a conto dell'Opera Filippi N. 170 lire 2720:

1687 adi 11 luglio. Pagate al Sig[no]r Ferdinando Galli Bibiena Pittore a conto dell'Opera 2002:

1687 adi 22 d[etto]. Pagate al Sig[no]r Sebastiano Rizzij Pittore in saldo di sua porzione aspettante 1993:8:

1687 adi 6 X.bre. Pagate al Sig[no]r Ferdinando Galli Bibiena Pittore a conto dell'Opera

* I documenti sono ordinati cronologicamente. Gli inediti sono trentaquattro. La trascrizione è prevalentemente conservativa. Tra parentesi quadre sono sempre indicate le lettere omesse nelle abbreviazioni o nelle parole contratte, esclusi i vocaboli 'per', 'Sier', 'ducati', 'lire', che sono stati uniformemente sciolti. Solo nei casi di ambiguità è stata inserita tra quadre la punteggiatura. La particolare accentazione in uso al tempo è stata per lo più mantenuta, tranne nei casi di possibile fraintendimento. Si è distinto 'u' da 'v'. La sigla ASV sta per Archivio di stato di Venezia, BEUM per Biblioteca Estense Universitaria di Modena, *m.v.* per *more veneto*, *b.* per busta, *c.* per carta.

Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento

	1500:
1687 adi 6 Xbre. Pagato al Sig[no]r Sebastiano Rizzij Pittore a conto	
	1234:8:
1687 adi 19 Ottobre. Pagato al Sig[no]r Sebastiano Rizzij Pittore a conto	
	270:
	Totale
	lire 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.

G.M. Cavalli, *Miscellanea Storica*, XIV, c. 195r, ms. (XIX sec.), San Secondo Parmense, Archivio parrocchiale.

Bibl.: A. Ghidiglia Quintavalle, *Premesse giovanili di Sebastiano Ricci*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», n.s., 5-6, 1956-1957, pp. 395-415; S. Rossi e M. Fava (a cura di), *Regesto documentario*, in E. Calunga e S. R. (a cura di), *Oratorio del Serraglio: dedicato al santo nome di Maria*, contributi di A. Bianchi et al., prefazione di L. Fornari Schianchi, fotografie di P. Gepri, Grafiche Step, Parma 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 straniero¹, 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 camino². 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

¹ Si tratta probabilmente del musicista Giuseppe Calvi, favorito di Ranuccio II e allora impresario dei teatri farnesiani (cfr. par. *Lo «straniero» Giuseppe Calvi*), mentre la dedicataria è Flaminia Pamphili Pallavicini.

² Stimo che possa trattarsi di Ferdinando Bibiena, scenografo ufficiale dei Farnese, e non di Francesco, come è stato suggerito dalla critica; cfr. il par. *Senza i «lumi maestri» dei Bibiena* del cap. 2.

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, Gio. Francesco Buagni, Roma 1694, pp. 4-3.

Bibl.: A. Barigozzi Brini, *Una partecipazione di Sebastiano Ricci alla scenografia teatrale e i rapporti Ricci-Bibienna*, «Commentari», 20, 1-2, 1969, pp. 125-130; S. 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 O. Sartori, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1994, p. 425, n. 97.

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 commodo 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.ssoi, 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, Gio. Francesco Buagni, Roma 1694, pp. 6-7.

Bibl.: Barigozzi Brini, *Una partecipazione di Sebastiano Ricci*, cit., pp. 125-130; Franchi, *Le impressioni sceniche*, cit., p. 425, n. 99.

4. 24 maggio 1704³

Laus Deo Adi 24 Mag[gi]o 1704 in Venetia.

Essendo occorso a mè Sebastian Rizzi, q[uondam] Livio in molte congiunture qualche somma di denaro per valerme ne premurosi miei interessi. Hò pregato la Sig[nor]a Maddalena mia Consorte, a titolo di puro, e semplice imprestito, permettere ch'io possa valerme della Summa di ducati sei mille di ragione sua dimissoriale, come in fatti segui, 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[et]ta 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 sop[ra]d[dett]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.

[Firma:] 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 Pratulino⁴ 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 Pratulino. // La compagnia de virtuosi? è buona; / V'è la Bonbace, Tilla, Canavese, / Raffaello, Matteo, Carlo, e Cortona⁵. // E si farà? Sei volte in questo mese. / E poi? Parte il Padrone, e la Padrona; / E ciascuno ritorna al suo Paese.

Palemone Licurio Pastore Arcade [Silvio Stampiglia], *Delle Rime*, tomo III, libro I, *Sonetti*, Roma, 1718, ms., Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, *Codice Ashburnham*, 729, 3, c. 6, sonetto 6.

³ Questa privata scrittura è estrapolata da un atto posteriore del notaio Andrea Bonamin, datato 12 gennaio 1729, con il quale veniva ratificato pubblicamente il prestito di denaro in questione (cfr. Doc. 42).

⁴ Nel settembre del 1704.

⁵ Si tratta del castrato Domenico Cecchi detto il Cortona.

Bibl.: A. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, Alfieri, Milano 2006, p. 47, n. 83; N. Dubowy, *Stampiglia e Scarlatti a Firenze*, in G. Pitarresi (a cura di), *Intorno a Silvio Stampiglia: librettisti, compositori e interpreti nell'età premetastasiana*. Atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 5-6 ottobre 2007), Laruffa, Reggio Calabria 2010, p. 110.

6. 8 marzo 1705

Illustrissimo Sig. Sig. mio Patron Colendissimo⁶.

Stimerei più tosto de la morte che haver buo dà Scriver sti miei caratteri, e mi forse sodifèrò 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 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 1705⁷. *Vostro Ossequiosiss. Serv* Osvaldo Funese

⁶ Il dedicatario del *Non ubbidir per finezza* del sedicente poeta Osvaldo Funese è Sebastiano Ricci, come si ricava dal frontespizio del libretto. Rinvio al par. *Dedicatario per burla con Allegri* del cap. 3.

Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento

Il non ubbidir per finezza, Marino Rossetti, Venezia 1705, pp. 5-8.

Bibl.: E. Selfridge-Field, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford University Press, Stanford 2007, pp. 577-578.

7. 22 gennaio 1706

Detto [22 gennaio 1705 *m.v.*] 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[omin]o Sebas[tia]n Rizzi tuto quello hà et quovis modo capitar li potesse di Rag[ion]e di Ger[olemo] Bollanni Musicho⁸, e par[tico]larm[en]te li pagam[ent]i che li deve p[er] conto della Composit[ion]e di Musicha fatta al S[cors]a [sic!] drama⁹ nel Teatro di S. Angelo 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 [dett]o int[imato] al D[omin]o Bollani per polisa alla Casa ecc.

ASV, *Giudici dell'esaminador*, 'Interdetti', b. 241, cc. 104v-105r.

Bibl.: B.L. Glixon e M. White, 'Creso tolto a le fiamme': *Girolamo Polani, Antonio Vivaldi and Opera Production at the Teatro S. Angelo, 1705-1706*, «Studi vivaldiani», 8, 2008, p. 8 e nota 15; M. White, *Antonio Vivaldi: A Life in Documents*, Olschki, Firenze 2013, p. 50.

8. 16 febbraio 1706

1705 [*m.v.*] adì 16 Feb[brar]o.

Dim[and]a di D[omin]o Dom[enic]o Cecchi d[ett]o Cortona c[ontro] D[omin]o Bastian Rizzi per f[erma]r

Essendo creditore io Dom[enic]o Cecci [sic!] d[ett]o Cortona dal Sig[no]r Bastiano Rizzi di buona summa di Dinario per Causa delle Reccitte nell'Opera di S. Angelo, né havendomi esso Rizzi giusto gl'obligi, et impegni sodisfatto, Insto riverentem[en]te avanti di VV. Ecc[ellen]ce che resti sentenziato in ducati 50 per parte, et à buon conto, e serva là presente per fermar.

ASV, *Giudici di petizion*, 'Domande prodotte in causa', b. 64, n. 571.

⁷ La data era quasi certamente fittizia, cadendo in quaresima (periodo in cui, come universalmente noto, non si tenevano pubblici spettacoli).

⁸ Si tratta del cantante e compositore Girolamo Polani.

⁹ Il *Creso tolto alle fiamme*, su libretto di Aurelio Aureli.

Inedito.

9. 19 febbraio 1706

1705 [m.v.] – 19 feb[brar]o.

Dim[and]a dell'Ecc[ellen]te Fran[ces]co de Mazera co[n]tro D[omin]o Bastian Rizzi per f[er]mar]

Andando Creditore di gran suma di Dinaro Io Fran[ces]co de Mazzeri dal S[igno]r Sebastian Rizzi per causa degl'oblighi, et impegni da lui meco contratti. Per[ci]ò insto riverentem[en]te che d[ett]o S[igno]r Rizzi resti sentenziato in ducati 100 per parte di esso mio Cred[it]o, et nelle spese, et là presente serve solo per fermar.

ASV, *Giudici di petizion*, 'Domande prodotte in causa', b. 64, n. 579.

Inedito.

10. 20 febbraio 1706

Risp[ost]a di D[omin]o Sebastian Rizzi alla Dim[and]a dell'Ecc[ellen]te Fran[ces]co Mazera datta l[i] 20 feb[rar]o 1705 [m.v.]. Insieme con un Pro[ce]sso seg[na]to di d[ett]o g[ior]no 1705 a 22 d[ett]o e fu l[i] 20 Int[imat]a all sud[dett]o Mazera per p[olizz]a alla Casa in man di Dona. Reff[er]i Grolio C[omandado]r

Ingiusta, indebita, e mancante di legittimo fondamento, è la tal qual dimanda p[rese]ntata in questo Ecc[ellentiss]imo Magistrato dall'Ecc[ellen]te Francesco de Mazzeri contro di me Sebastian Rizzi, che perciò per Giustitia insto restar accolto, e liberato per quello risulta dalle carte, e sarà considerate. Salvis etc. e nelle spese.

ASV, *Giudici di Petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 215, fsc. 118, n. 352.

Inedito.

11. 7 marzo 1706

1706 4 Mar[z]o

Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento

Scrittura di Risp[os]ta dell'Ecc[ellen]te¹⁰ ser Fran[ces]co di Mazari in causa con D[omino] Sebastian Rizzi data li 7 marzo 1706 con un Proc[ess]o 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 Mazari 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 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] Sier¹¹ 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 para¹² bisogno alla Giust[iti]a esibisco in appresso, aggiungendo prova su prova sempre più à confesione del suo evidente torto, et ex abundanti et supra là giustificazione dell'infrascritto Capitolo.

Che negl'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, né 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 ecc. et sine preiudizio ecc. et in expensis ecc.

ASV, *Giudici di petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 216, fsc. 119, n. 9.

Inedito. Segnalato in Glixon e White, '*Creso tolto a le fiamme*', cit., p. 18 e nota 48.

12. 11 maggio 1706

[A margine:] a[dì] d[ett]o. R[e]ff[eri] [...] Fante haver heri n[oti]ficato il 2do Coman[damen]to al infras[crit]to in tutto e per tutto come come nel giorno, in pol[i]za di lire 50 et ad In[stan]za come nel primo. 17 d[et]to. R[e]ff[eri] d[ett]o Fante havere li 14 s[egue]nte n[oti]f[icat]o il 3° Coman[damen]to al caus[idic]o Ongaro [...].

Refferi Rossi fante del of[fici]o haver li 7 Inst[ant]e d'ordine delli Ill[ustrissi]mi S[ignor]i Censori fatto Comand[amen]to a d[omino] Claudio Ongaro n[omine] q[uorum] i[n]terest

¹⁰ Nella Repubblica di Venezia il titolo di 'eccellente' era conferito ai laureati (cfr. Boerio, *Dizionario*, cit., p. 350).

¹¹ 'Sier' o 'Ser' era il prefisso attribuito ai patrizi veneti.

¹² Parrà.

che per la mattina suseguente dovesse havere p[rese]n[ta]to nel p[rese]nte Mag[istra]to tutte le Carte note conti, ricevute, Scritture, et ogni altra carta niuna ecetuata tanto publica come privata concernente il nome et interesse di D[omino] Zuanne Orsatto, et concernente il nome, et interessi de Musici Sonadori et Operari che furono per l'Opera in S. Angelo in Carnevale pross[im]o passato; et concernente ut supra il nome et interesse de Carattadori, et interessati nel Opera stessa et ciò per havere copia et esser restituite et ad In[stan]za di d[ett]o Orsatto.

ASV, *Censori*, 'Riferte, costituiti e sentenze', b. 5, cc. nn.

Inedito.

13. 7 giugno 1706

1706 adi 7 Zugno

Dim[and]a di D[omino] Gio[va]n Orsatto c[ontro] D[omino] Bastian Rizzi per f[erma]r

Vado Creditore io Gio[va]n Orsato da d[omino] Bastiano Ricci molta suma di danaro. Insto però, che sij sententiato in ducati 25: per parte, et qu[est]a è per fermar.

ASV, *Giudici di petizion*, 'Domande prodotte in causa', b. 65, n. 194.

Inedito.

14. 12 giugno 1706

1706 adi 12 Zug[n]o.

Dim[and]a di D[omino] Zuanne Orsatto c[ontro] D[omino] Sebastian Rizzo insieme con un conto s[e]g[na]to di d[ett]o g[ior]no. A[di] 21 d[ett]o, f.i li in d[etto]. In[timat]a à D[omino] Claudio Ongaro n[omine] q[uorum] i[n]terest per fermar Reff[er]i [...] Molin C[omandado]r

Per conseguire una volta li giusti, e privilegiati crediti, che tengo Io Zuane Orsato dall'Ill[ustrissi]mo Sebastiano Ricci havevo Incaminato atti per il mag[istra]to Ecc[ellentissi]mo de Censori al quale con atto Oretim¹³ è stato comandato, che si progrediscano gl'atti à fori competenti, et essendomi stato intimato dal sud[ett]o Ricci, che termine g[ior]n[i] dui sij la dimanda con Carratti, et per non mancare alle mie Incombenze. Instò con la p[rese]nte che detto Ill[ustrissi]mo Sebastiano sia sententiato in ducati vinticinque per par-

¹³ Parola non meglio decifrata.

Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento

te, et a buon conto della rilevante summa, che vado creditore de lire 658 come dà Conto, che produco¹⁴. Salvo errore, et salva liquidazione, et in exp[ensi]s.

ASV, *Giudici di petition*, 'Domande prodotte in causa', b. 65, n. 210.

Inedito.

15. 12 giugno 1706

Adi Giugno 1706

Devo havere io Gio[vanni] Orsato dall'Ill[ustrissi]mo S[igno]r Bastian Ricci come segue

Per resto di spese Cibarie fatte alla Sig[no]ra Anna Martelli et alla Sig[no]ra Sua Madre per giorni: 59: à lire 6 il giorno così accordato col detto Ill[ustrissi]mo Ricci sono – lire 354: –
Viaggio dà Bologna à Venetia, e spese per le dette ----- lire 80: –
Spesi in Gondola, e Porto di loro robba nel partire per condurle alla Barca di Bologna
----- lire 3:10 –

lire 437: 10

Spese per il Viaggio del Sig[no]r Pietro Pavolo Pezoni Ridicolo dà Piacenza à Venetia
-- lire 84: –

Per lire Trenta Candelle adoprare nelle Prove dell'opera e provvedute d'ordine del sud[dett]o Ill[ustrissi]mo Ricci val ----- lire 21: –

Per pagati al Sig[nor] Antonio Meneghini Pitore resto dell'Illuminazioni per le Sere delle opere nel passato Carnevale ----- lire 116: –

658: 10

Dovendomi in oltre cautare¹⁵, e sollevare detto Ill[ustrissi]mo S[igno]r Ricci per qual si voglia molestia, che mi potesse esser in qual si voglia tempo ò modo inferita dal Sig[no]r Zuane Picoli ò da altri nominati, e contenuti nella notte corellativa alla scrittura di Conventio-
ne trà esso Ill[ustrissi]mo Ricci e mè et giusto gl'obligi della scrittura stessa ecc.

¹⁴ Si fa riferimento al conto presentato il 12 giugno 1706 alla magistratura del Petizion; cfr. Doc. 15.

¹⁵ Cautelare.

[...]

[in calce]

1706 adi 12 Zug[n]o

Il pres[en]te Conto fù pres[entat]o nel off[ici]o di Petition per D[omino] Zuane Orsato et Int[imat]o come in Dim[and]a seg[na]ta di d[ett]o g[ior]no.

ASV, *Giudici di petizion*, 'Multorum', b. 1021, c. nn.

Inedito.

16. 14 giugno 1706

Risp[os]ta di D[omino] Sebastian Rizzi alla Dim[an]da di D[omino] Z[ua]n Orsatto data li 14 Zug[n]o 1706 Ill[icò] I[ntimat]a al sud[dett]o Orsato [...].

Adi 7 Gen[nai]o 1707. Reprodotta di D[omin]o Claudio Ongaro n[omine] q[uorum] i[n]terest in causa con D[omin]o Gio[vanni] Battista Candi come di Giud[ici]o [...] ut in Cost[itu]to di d[ett]o g[ior]no.

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 si come in tutto, e per tutto giusta la mia scritt[ur]a 12 maggio p[rossimo] p[assato] p[re]sentata al Mag[istrat]o Ecc[ellentissim]o de Censori, amplamente¹⁶ protestandoli, e contradicendoli; insto d'esser assolto, e liberato¹⁷, così per hora scoperte riscossioni fatte da d[ett]o Orsato à me sud[dett]o Rizzi solo¹⁸ aspetanti imploro, che dalla venerata Giustitia di V.V. E.E con dimanda di converso¹⁹ resti il d[ett]o Orsato²⁰ sententiato in lire 50 per parte, et al buon conto di ecc. ecc. ecc. et in exp[ensi]s ecc., et sine pregiud[iti]o.

ASV, *Giudici di petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 216, fsc. 119, n. 121.

¹⁶ Seguono cancellature. Prima di «amplamente» figura una parentesi aperta che nel prosiegua del testo non si chiude e che ho evitato di trascrivere.

¹⁷ La formula «insto d'esser assolto, e liberato» è aggiunta nell'interlineo superiore.

¹⁸ Lacerazione della carta in corrispondenza del vocabolo «solo». È stato possibile integrare il testo confrontandolo con la trascrizione del medesimo documento in ASV, *Giudici di petizion*, 'Sentenze a giustizia', b. 378, Venezia, 31 agosto 1708, c. 31v.

¹⁹ 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).

²⁰ «Il d[ett]o Orsato» è aggiunto nell'interlineo superiore.

Inedito.

17. 12 luglio 1706

1706 12 Lug[li]o

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[ustrissi]mo Sig[no]r Sebastiano Rizzi à contradire al vero, giusto, et ireprendibile conto²¹ presentato dà mè Gio[vanni] Orssato in Sc[rittu]ra 12 Magg[i]o pross[i]mo passato ad oggetto però, che la giust[iti]a di quest'Ecc[ellen]te Mag[istra]to habbi maggiorm[en]te là verità del med[esi]mo propongo quatenus Justitia videbit la giustiffica[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[eti]a 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 seguì li 20 Feb[brar]o pross[i]mo suseguente; onde detratte le lire 248 conseguite come dal libro Raison²² sarà verificata la partita del mio conto²³ 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[uddett]o Sebastiano Rizzi l'intiero delle sue spese cibarie nel tempo [in cui] 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 [a] 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.

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.

²¹ Si tratta verosimilmente del più volte evocato conto presentato da Orsatto prima ai Censori e poi al Petizion e qui trascritto (Doc. 15).

²² Giovan Battista Raison, causidico, agente, cassiere e interveniente del teatro di Sant'Angelo.

²³ Cfr. la nota 14.

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 ecc.

[Aggiunta:]²⁴ Intendendosi con la presente regolata ogni antecedente dimanda dovendo seguir il Giudicio à norma delli suddetti Cappi di q[uest]o Ecc[ellen]te 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.

datta li 12 Lug[li]o 1706

Int[imat]a a d[omino] Sebastian Rizzi Reff[eri] Ant[oni]o Molin C[omandato]r.

ASV, *Giudici del mobile*, 'Domande per fermar, per chiedere sequestro cautelativo e sentenza contro il debitore', 'Domande', b. 68, fsc. 56, n. 486.

Inedito. Cit. in Glixon e White, '*Creso tolto a le fiamme*', cit., p. 18 e nota 44.

18. 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'Ill[ustriss]imo Sig[no]r Sebastiano Ricci, à contradire al vero giusto, et ireprendibile conto presentato²⁵ in questo Ecc[ellentiss]imo Mag[istra]to unito à Dimanda 12 Lug[li]o scaduto presentato dà mè Gio[vann]i Orsato in Scrittura 12 Maggio pross[i]mo passato ad ogetto però che la Giust[iti]a del presente Ecc[ellentiss]imo Magg[istra]to habbi maggiorm[en]te là verità del med[esi]mo propongo quatenus Justitia videbit la Giustiffica[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 tall'effetto a Ven[eti]a li 22 ottobre pross[i]mo pass[at]o alle qualli io Gio[vann]i Orsatto soministrai le spese cibarie accordate con il Sig[no]r Sebastiano Ricci in lire 6 al giorno, et continuai ad alimentarle sino al giorno della loro partenza per Bologna che segui li 20 Febraro prosimo passato onde onde [sic!] detrate le lire 248 conseguite come dal libro Rasoni sarà verificata la partita del mio conto et sarà salva

²⁴ L'aggiunta è chiaramente distinguibile rispetto alla prima stesura del testo perchè presenta un differente inchiostro e una diversa grafia. Tale aggiunta non compare nella copia del Petizion (Doc. 18).

²⁵ Segue una cancellatura.

sempre la liquidazione, dovendo detto Sig[no]r Ricci esser sentenziato, à Capo per Capo delle partite di esso mio conto.

Secon[d]o. 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 conseguì da mè Gio[vann]i Orsatto lire 80.

Terzo. Che il Sig[no]r Silvestro Pritone Musico, che cantò l'anno decorso à S. Angiolo conseguì dal Sig[no]r Sebastia [sic!] Ricci l'intiero delle sue spese cibarie nel tempo [in cui] 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 [a] pagarsi li Viaggi del proprio.

Quarto. Che io Gio[vann]i Orsatto hò pagato²⁶ al Sig[no]r Pietro Paolo Pizzoni per ordine di Ricci²⁷ per il suo Viaggio fatto dà Piacenza à Venetia per Cantare nel Teatro di S. Angiolo il Carnevale 1706 lire 84.

Quinto. Che' io Gio[vanni] Orsatto comprai lire 30 Candelle, che servirono in alcune prove dell'opera di S. Angiolo il Carnevale decorso, e le diedi agl'illuminatori di d[ett]o Teatro, havendo il Sig[no]r Sebastiano Ricci pagato agl'illuminatori sudetti per altre prove per le illuminazioni senza pagarli le sudette lire 30 Candelle.

Sesto. Che pur io Gio[va]n Orsatto ho pagato agl'Illuminatori del Teatro di S. Angiolo per le Illuminazioni in detto Teatro il Carnevale decorso lire 116 come da Ricevuta di Antonio Meneghini Uno di essi Illuminatori: 12 aprile 1706.

Settimo. Che detto Sig[no]r Ricci hà pagato quatro Musici che cantorono nel Teatro di S. Angiolo solamente l'Autunno anteced[en]te.

Salve nel resto tutte e cadaune mie ragioni per altre pretese; et sine pregi[u]d[iti]o ecc.

ASV, *Giudici di petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 216, fsc. 119, n. 199.

Inedito. Cit. in Glixon e White, '*Creso tolto a le fiamme*', cit., p. 18 e nota 44.

19. 18 luglio 1708

18 Luglio 1708

Scrittura delli Carattadori del Teatro di S. Angelo dell'anno 1705 I[n] C[ausa] con D[omin]o Sebastian Rizzi datta li 18 Lugl[i]o 1708. Ill[icò] I[ntimat]a à D[omino] Claudio Ongaro n[omine] q[uorum] i[n]terest]. Reff[er]i Grollo C[omandado]r.

²⁶ In questa copia della scrittura giudiziaria il predicato verbale 'hò dovuto' è stato vistosamente cancellato e l'infinito 'pagare' è stato corretto nel participio passato 'pagato'.

²⁷ 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.

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'obblighi come nella sc[rittura] di cessione fattavi da D[omino] Giovanni Orsato era primo affittuale dello stesso, resta anco a voi l'obbligo di render conto alli Carattadori, et interessati dello stesso, di detta vostra administraz[io]ne. 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[ellentiss]imo 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 vostra direzione, et administratione, aliter restiate sentenziato in ducati 101 per parte, et a bon conto. Salvis ecc., et nelle spese ecc.

ASV, *Giudici di petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 217, fsc. 121, n. 169.

Inedito. Segnalato in Glixon e White, '*Creso tolto a le fiamme*', cit., pp. 18-19 e nota 49.

20. 24 luglio 1708

Scritt[ur]a di d[omin]o Zuane Orsatto in causa con D[omin]o Sebastian Rizzi datta li 24 Lug[li]o 1708. Ins[iem]e con un Proc[ess]o di d[etto] g[ior]no. Ill[i]cò Int[imat]a a D[omin]o Servando Ongaro n[omine] q[uorum] i[n]terest[.]

Non può l'Ill[ustriss]imo D[omin]o Sebastian Ricci recedere da patti, et oblig[at]io[n]e 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 NN. HH. compatroni con sc[rittura] 22 marzo 1705, e in virtù della stessa subintrato nelle mie attioni con li patti modi conven[tio]ni et oblig[at]io[n]i com'in essa sc[rittura] alla quale ecc. Perciò come subintrato doveva lui adempere all'obligationi cesseli, et musici, operarij et altro di cui godeva il brevetto e l'impiego, et esigere gl'utili, né dar modo ch'io poi restassi soccombente. Ho nonost[ant]e dovuto pagar costretto da quelli à quali posteriorm[en]te alla sua affittanza et anteriorm[en]te alla convent[io]ne con lui havevo già accordati, mentre doveva lui d[et]to Ricci come subintrato prontam[en]te sodisfare per mio solievo, che ciò non havendo adempeto, ma scansato di vista²⁸ mi fù necessità proponer le mie attioni per dimandarne giust[iss]imo rissarcim[en]to giusta la mia dimanda in questo Ecc[ellentiss]imo Mag[istra]to prodotta 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 rispo-

²⁸ Orsatto aveva perso di vista Sebastiano Ricci, a causa del lungo soggiorno fiorentino del pittore.

Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento

sta 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 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 liberato²⁹ e per conseguenza condannato lo stesso Ricci giusta la mia dimanda, e conto ecc. nelle spese. Salvis ecc.

Ma per quanto da lui potesse esser posto in dubbio, à cadauna delle partite del mio conto quando le dichiarasse specific[ament]e³⁰, ad una ad una, che à ciò fare l'invito, resterà sempre convinto del suo torto, et sine preg[iudici]o et in exp[ensi]s ecc.

ASV, *Giudici di petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 217, fsc. 121, n. 179.

Inedito.

21. 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 datta li 31 luglio 1708 Ill[i]co Int[imat]a all sud[ett]o Orsato [...] Pers[onalmen]te Reff[er]i Grolo C[omandato]r.

Senza gia mai riflettere D[omino] Giovanni Orsato alla propria consienza, et allo spazzo³¹ 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[ista] 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 potran servirli i talli qualli vanni inadmissibili inconcludenti capitoli di sua scrittura 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[s]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

²⁹ Segue una cancellatura.

³⁰ L'avverbio è aggiunto nell'interlineo superiore.

³¹ Gli 'spazzi' erano le sentenze giudiziarie definitive emesse della Corte suprema dell'antica Repubblica di Venezia (cfr. Boerio, *Dizionario*, cit., p. 685).

Ecc[ellentissi]mo Maggis[tra]to resti esso Sig[no]r Zuanne Orsato per Converso sentenziato 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 Sebastian Rizzi per le mie ragioni dovute.

2° Nella summa dell'affitto della Caneva³² da esso pure esato, et à mè aspetante.

3° Nella summa dell'affitto della soffita³³ da esso pure riscosso, et à me sudetto Rizzi come sopra aspetante.

Senza pregiudicio con risserva d'ogni altra mia ragione comodo dunque, et qualiter [...]. Salvis, et in expensis.

ASV, *Giudici di petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 217, fsc. 121, n. 195.

Inedito.

22. 30 agosto 1708

Scrittura di D[omin]o Zuane Orsatto i[n] c[ausa] con D[omino] Sebastian Rizzi datta li 30 Ag[os]to 1708 con un Proc[es]so seg[na]to di d[ett]o giorno. Ill[icò] I[n]timat]a a D[omino] Claudio Ongaro n[omine] q[uorum] i[n]terest]. Reff[eri] Grollo C[omandato]r.

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 co' giustiss[i]ma dimanda in q[ues]to Ecc[ellentissi]mo Mag[istra]to; Rifletti lui s[igno]r Rizzi alla coscienza, et alli patti stessi, e crederà con mala fede, e con ingratitudine ponerli in contingenza le mie giuste dimande e l'ingiustitia³⁴ con cui meco contende. Premesso dunque un ampliss[i]mo protesto di nullità alle vanità dessiminate in tal qual sua scrittura intitolata dichiarat[amen]te di sua domanda di converso, mente pure havendo che fare nel presente giud[icio] il spazio introdotto del Coll[egi]o Ecc[ellentissi]mo di XII; né ad me, e per altro punto, seguito, 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 co' la prec[ede]nte dim[and]a 1706 12 Zugno prodotta. Salvis ecc. e nelle spese ecc.

Essendo poi scandolosi, e contro le cose convenute, e patuiti li tali quali conversi à solo studio d'indebito artificio³⁵ da lui proposti; sarò per iust[iti]a dalli med[esi]mi assolto, e liberato, come riverentem[en]te imploro. Salvis ecc. e nelle spese ecc.

³² La cantina del teatro, dove si vendevano bibite e rinfreschi.

³³ L'ultimo ordine di palchi nei teatri.

³⁴ Segue una cancellatura.

³⁵ Come sopra.

Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento

ASV, *Giudici di petizion*, 'Scritture e risposte in causa', b. 217, fsc. 121, n. 222.

Inedito.

23. 31 agosto 1708

1708 adi 31 Ag[os]to

Ag[giun]ta di Dim[and]a di D[omino] Zuanne Orsatto c[ontro] D[omin]o Sebastian Rizzi ill[ic]o i[n]timat[a] a D[omino] Claudio Ongaro n[omine] q[uorum] i[n]terest] Reff[er]i Grollo C[omandato]r

Il Sig[no]r Sebastian Rizzi non solo contende contro ragione à me Zuanne Orsato il giusto pagamento di quello devo havere ma anco con eguale ingiusticia mi lascia esposto ad'alcuni debiti da lui dovuti trà quali à d[omin]o Giacomo Feruda accordato per meter fuori li Cartelli [,] tener net[t]o il Teatro³⁶ e far Illuminar fuori del Teatro, et Zuanne Picoli per resto ad'imprestito ambi descritti nella notte degl'oblighi, e che proffessano ancora residuo de loro Crediti. Che però per terminare in un solo giudicio le contese agiongendo alla precedente mia dimanda; insto, e ricerco, che dalla Giusticia del p[rese]nte Ecc[ellentissi]mo Magistrato sij terminato, e terminando comandato à d[ett]o Sig[no]r Rizzi che debba nel termine di giorni trè haver presentate le ricevute per saldo delli stessi, à mio giusto, e dovuto solievo; Aliter resti sententiato in ducati: 15: per parte delli stessi. Salvis ecc. e nelle spese ecc.

ASV, *Giudici di petizion*, 'Domande prodotte in causa', b. 66, n. 394.

Inedito.

24. 31 agosto 1708

Die 31 Augusti 1708

[A margine:]³⁷ 1708 adi 4 Sett[embr]e. Sospesa stante Appelation d. il Magg[istrat]o [...].

[A margine:] 22 Feb[raio] 1708 [m.v.] Fu levata la sud[dett]a sos[pensio]ne st[ant]e il Spazo di Laudo³⁸ d[e] Coll[egi]o di XII ref[er]i [...] Com[andato]r

³⁶ L'espressione «il Teatro» è ripetuta e cancellata con un frego.

³⁷ Le scritte a margine illustrano l'iter della sentenza dopo la sua emissione.

³⁸ Lo 'spazzo' era 'di laudo' quando confermava il giudizio di prima istanza, 'di taglio' quando lo annullava (cfr. Boerio, *Dizionario*, cit., p. 685).

[A margine:] Adì 7 Sett[embr]e 1708, e fù li 31 Agosto Pass[at]o Int[ima]ta a D[omino] Ant[oni]o Marini n[omine] q[uorum] i[n]terest] per es[ponen]te Reff[er]i Grolo C[omandado]r

Ill[ustrissi]mi S[ignor]i M[arco] Ant[oni]o Badoer [,] Z[uan] Fran[cesc]o Sagredo, e Vettor Marcello H[onorati] Giud[i]ci di Pet[itio]n v[ist]a [la] dim[and]a di d[omino] D. Antonio Marini dall'esponente in citatione di volontà per questa mattina come nelli com[andi] chiamato sopra la porta dell'of[fici]o per Grollo Com[andato]r né comparendo alcuno, e così c[o]man[dan]do D[omino] Claudio Ongaro proc[urato]r di D[omino] Sebastian Rizzi per es[ser]e nel ecc. Hano assolto e liberato il sud[dett]o D[omino] Sebastian Rizzi dalla dim[and]a e regolat[i]one della m[edesim]a [...] agiuntavi soto seg[uen]te e dalle cose tutte in esse contenute condanando D[omino] Z[uan]ne Orsato nelle spese.

Quanto alla dim[and]a di Conv[ers]o per sua regolat[i]one hano s[ente]ntiato il sud[dett]o D[omino] Z[uan]ne Orsato in p[rim]o capo in ducati venti cinque dovuti in tutto e per tutto giusto al d[ett]o p[rim]o Capo et nelle spese.

Nec non hano s[ente]ntiato il med[esi]mo Orsato in tutto e per tutto giusto al d[ett]o secondo Capo di regolat[i]one al qual ecc. et nelle spese.

Nec non hano s[ente]ntiato il sud[dett]o D[omino] Z[uan]ne Orsato in tutto e per tutto giusto al d[ett]o 3.o Capo di regolat[i]one al qual ecc. et nelle spese.

Dando com[an]do al sud[dett]o attore di intrometter, et [...] ³⁹ tutti li beni di qualunque sorte ovunque posti, esistenti di r[a]g[i]one del sud[dett]o D[omino] Z[uan]ne Orsato, che per nome del med[esi]mo [...] ⁴⁰ sino all'intera sodisfac[i]one delle cose [...] ⁴¹.

ASV, *Giudici di petizion*, 'Sentenze a giustizia', b. 378, cc. 30v-33v.

Inedito.

25. 10 maggio 1709

1709 adì 10 Maggio Dim[and]a del N. H. Sier Pollo Cappello de q[uondam] Alvisè c[ontro] D[omino] Sebastian Rizzi illi[co] I[n]timat]a à D[omino] Bernardo Ongaro n[omine] q[uorum] i[n]terest] Reff[er]i Grollo C[omandado]r

Non può il Sig[no]r Sebastian Rizzi metter in contingenza la bonificat[i]one, e rispettive rimborso di quanto da me Polo Capello fù d[el] q[uondam] Alvisè è stato esborsato per conto suo. Non può ne meno far contesa sopra il Rendim[en]to di conto dell'Opera fatta l'anno

³⁹ Parola non decifrata.

⁴⁰ Come sopra.

⁴¹ Segue la trascrizione delle carte del processo già presentate.

Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento

1705. Però citato lo stesso in Giud[iti]o Insto, e ricerco sij sententiato à norma de Capi Infrascritti.

P[ri]mo. Al Rendim[en]to di Conto di d[ett]a Opera per quelle ampliss[i]me rag[i]oni che spicano dalle Carte aliter in ducati 50 per parte et à buon conto.

2do. Alla Compensat[i]one di quanto per conto del mio Caratto, et altro hò esborsato alla S[ignor]a Antonia Toselli, termine che né per il fatto, né per la rag[i]one può opporsi, aliter in ducati 50 per parte.

3°. Al rimborso di ducati 58 [...] 12 pagati alla d[ett]a Toselli per conto Indubitabile di d[ett]o Rizzi. Sal[vi]s sine pr[e]giud[ici]o, et in exp[ens]is ecc.

ASV, *Giudici di petizion*, 'Domande prodotte in causa', b. 67, n. 136.

Inedito.

26. 10 ottobre 1711

1711 Ind[ition]e 4^a die vero Sabbathi 10 M[ens]is Octobris ad C[ancellum]

[Margine sinistro:] Commissio

Il Sig[no]r Sebastian Rizzi q[uondam] Sig[no]r Livio dà me conosciuto, spontaneamente 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 off[iti]j Ill[ustrissi]mi i Sig[no]ri Revisori, et Regolatori in Cecca Beccarie, et Cinque Savij ogni summa, et quantità di prò corsi, et che di certo correranno 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 [...].

Testij. Il Sig. Pietro Bona Nod[ar]o V[enet]o et Il Sig[no]r Iseppo Uccelli figliolo dell'Ecc[ellen]te Sig[no]r Gio[vanni] Pietro.

ASV, *Notarile. Atti*, b. 7294, c. 155r (protocolli del notaio Domenico Gonella).

Inedito.

27. 4 luglio 1712

1712 Ind[ition]e 5^a Die Vero Lune 4 M[ens]is Julij Domo Habitationis infrascrita Constituentis de Vicinia Sancti Hieremia

[Margine sinistro:] Commissio

La Sig[no]ra Maddalena Vandermer q[uondam] Sig[no]r Giovanni dà mè conosciuta spontaneam[en]te costituisce suo leg[itti]mo Proc[urato]r, e Comesso Il Sig[no]r Andrea Alegrì q[uondam] Lodovico absente, come presente.

A poter à nome suo, scoder, et essiger dalli Officij Ill[ustrissi]mi de Governatori dell'Entrade Cassa col Don, et uscita ogni summa, et quantità de prò corsi, et che de cettero coreranno sopra qualunque Capitale in detti Officij esistente in suo nome ad essa spettanti nelli Depositi delle Cinque per cento, facendo perciò in detti Officij tutte quelle notte, et Giri di Partitte, che il bisogno ricercasse giusto l'uso, e stille di quelli; et generalm[en]te ecc. [...].

Testij: D[omi]no G[iovanni] Bat[tis]ta Gadino fig[liol]o del S[igno]r Carlo, et D[omi]no Ant[oni]o d'Alvise q[uondam] Mattio ambi di casa.

ASV, *Notarile. Atti*, b. 7295, c. 47v (protocolli del notaio Domenico Gonella).

Inedito.

28. 19 febbraio 1717

Die Veneris 19 Mensis Februarij 1716 M[or]e V[enet]o. In Scriptoria mea super Platea Divi Marci Venetiarum.

Il N[obil] H[uomo] Sier 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 affrancatione d'un Capital di Livello⁴² di simil summa instituito à debito di d[ett]o N[obil] H[uomo] 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 prò Annuo in ragione di trè 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[obil] H[uomo] Farsetti Cavalier dell'Annua corresponsione di ducati due cento undeci, e mezzo, che era tenuto à pagarli; com'anco li Beni med[esim]i, et in

⁴² Come noto, il 'livello' era 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 ratifica l'estinzione del livello con la restituzione di settemilacinquanta ducati correnti.

Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento

segno della presente Attual Affrancatione d[ett]o Sig[no]r Rizzi hà hora alla presenza ut suprà restituito a d[ett]o N[obil] H[uomo] Farsetti il soprad[ett]o Inst[rument]o di Livello in pubblica, et autentica forma estratto, firmato da d[ett]o Sig[no]r Nod[ar]o Vincenti [il] 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[obil] H[uomo] Farsetti Cavalier suoi Heredi, e Successori dimandato, né 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. Cit. in L. Moretti, *Documenti e appunti su Sebastiano Ricci (con qualche cenno su altri pittori del Settecento)*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 11, 1978, p. 110.

29. 18 giugno 1717

A[di] 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 Cognito⁴³ 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 controcognito⁴⁴ 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. ecc. et in expensis ecc.

ASV, *Giudici del forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 79, fsc. 29, n. 117.

Inedito.

⁴³ Nel gergo giudiziario dell'epoca il termine 'cognito' indicava un atto civile di congedo (cfr. Boerio, *Dizionario*, cit., p. 177).

⁴⁴ Il 'controcognito' era l'azione giuridica tesa a contrastare un atto civile di congedo (cfr. *ibid*).

30. 31 luglio 1717

d[ett]o [= 31 luglio 1717]

Gli Ill[ustrissim]i S[ignor]i Dom[enic]o, e Piero Valier Ho[noran]di g[iudic]i d[e]l Fore-
stier, non s'inge[re]ndo il N[obil] H[uomo] Sier Lunardo Querini 3° Coll[eg]a e Cass[ie]r

Udito d[omino] Sebastian Rizzi espon[ent]e esser stato depositato li 26 Maggio p[assat]o
dall'Ec[ellen]te Pier Fran[cesc]o Grandis ducati trentasette e 22 correnti da essere libe-
ram[ent]e dati ad esso Rizzi, come nel cost[itut]o di d[ett]o g[ior]no, col quale ecc. istando
perciò umilm[ent]e sia ter[mi]nato, e ter[mina]ndo c[oma]ndato che siano al sud[et]o Rizzi
liberam[ent]e consegnati li s[uddet]ti d[ucati] 37 e 22 da una,

E dall'altra udito l'Ecc[ellent]e Fiscal dicente fiat jus, veduto il sud[det]o dep[osit]o, il
tutto inteso, e naturalm[en]te considerato, [...] hanno ter[mi]nato in tutto come fu sopra
term[in]ato, e ricercato. Mandando ecc.

ASV, *Giudici del forestier*, 'Sentenze', b. 133, c. 160v.

Inedito.

31. 16 dicembre 1718

Die Veneris 16 Mensis Decembris 1718. In Scriptoria mei Notarij super Platea Divi Mar-
ci Venetiarum ecc.

Il Sig[no]r Antonio Modotto, spontaneamente costituisce suo Proc[urato]r irrevocabile,
il Sig[no]r Sebastian Rizzi Pittor in questa città benche absente ecc.

À poter à nome suo riscuotter, ricever, 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 matu-
rati li primi giorni della Quadragesima⁴⁵ prossima; e tutto quello, e quanto riscuotterà di esso
Affitto trattenersi 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 po-
trebbe 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 ecc.
Promettendo ecc. sott'obbligatione ecc. Rogano ecc.

Testes:

D[ominus] Sanctus Bortoli q[uondam] Camilli; et

D[ominus] Fran[ces]cus Anumano.

⁴⁵ Quaresima.

Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento

ASV, *Notarile. Atti*, b. 12249, c. 175r-v (antica numerazione) (protocolli del notaio Giorgio Maria Stefani).

Inedito.

32. 24 febbraio 1719

Die Veneris 24 Mensis Februarij 1718 M[ore] V[eneto]. In domo Habitationis mei Notarij de Confinio Sancti Salvatoris Veneti ecc.

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 NN. HH. Tron benché absente ecc.

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 ecc. Promettendo ecc. sott'obligat[ion]e ecc.

Testes[:]

D[ominus] Antonius Angeli q[uonda]m d[omi]ni Mathei et

D[ominus] Jo[annis] Dom[eni]cus Redolfi q[uondam] d[omi]no Jo[annis].

ASV, *Notarile. Atti*, b. 12249, c. 251r (antica numerazione) (protocolli del notaio Giorgio Maria Stefani).

Bibl.: L. Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 111.

33. 21 marzo 1719

Adi 21 Marzo 1719

Dimanda di D[omin]o Sebastian Rizi in causa contro Do[mi]no G[iov]an Batt[ista] Madonis.

[A margine:] Illico Int[imat]a al sud[det]to. R[e]ff[er]i Venturini C[omandato]r.

Con la sc[rittura] 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 il Violino Voi et v[ost]ro figl[iolo] nelle opere in d[ett]o Teatro

dell'autunno, e Carnevale prossimi passati in tutte le prove, e recite per l'esborso da farvisi de ducati cento, e quaranta da lire 6:4 l'uno tra tutti due à lire quindici ogne recita in difalco⁴⁶ sino al saldo dei sud[dett]i ducati 140. Et essendo stato cesso et renonciato il sud[dett]o Teatro a condurre il med[esim]o dal sud[dett]o Moretti à mè Sebastian Ricci con tutti gl'obleghi, et accordi da lui fatti, v'hò anco ricevuti in bell'essercitio, ed impiego, et v'hò fatto prontam[en]te contribuire ogne recita da d[omino] Dom[eni]co Viola da mè destinato alla dispensa de Bolettini, et al pagamento delle spese ord[inari]e dell'opere le sudette lire quendeci 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[dett]o Viola le esborsò senza haver cognitione sin a qual suma ciò dovevasi continuare, all'hor ché venuto in cognitione tralasciò per vedervi 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 recusata con patente ingiustitia fù ché citato nel presente Ecc[ellent]e Mag[istrat]o insto, et addimando che restiate sententiatto alla restitutione delle sud[dett]e l[ire] 107 di più del vostro accordo conseguite, et che indebitamente vi ritenete. Salvis ecc. et in expensis.

ASV, *Giudici del forestier*, 'Domande, scritte, risposte delle parti', b. 79, fsc. 31, n. 22.

Inedito.

34. 1° aprile 1719

Adi p[ri]mo Ap[ri]le 1719

Risposta di Do[mi]no Z[u]an Batt[ist]a Madonis in causa con Domi[n]o Sebastian Rizzi

[A margine:] Illico Intimata a D[omi]no Agustin Rosa n[omine] q[uorum] i[n]terest]. R[e]ff[er]i Cagnato C[omandato]r.

Non può darsi stravaganza maggiore né ingiustitia più aperta di quella [che] v'è meditando d[omi]no Sebastian Rizzi contro d[omi]no Gio[van] Batt[ist]a Madonis nel pretender con pocca gratitudine, e meno raggione la restitution delle lire 107: – dice haver il di Lui Scodidore⁴⁷ contribuito di più dell'accordo [che] si pretende concluso con d[omi]no Ant[oni]o Moretti d[et]to Modotto, al quale esso Rizzi è succeduto per Impressario del Teatro di S. Angelo per l'Autunno, e Carnevale pross[i]mo passato. Se con matura ponderatione volesse riflettere alla stretta raggione dell'accordo sud[dett]o fatto col pred[ett]o Modotto et all'alterationi di quello praticate dà esso Rizzi cessionario non solo conoscerebbe l'Ingiustitia de suoi tentativi che la convenienza d'esso Madonis per legalm[ent]e tratenersi tutto il conseguito, mentre anzi dovrebbe con honesto, e raggionevole sentimento riddursi à supplire à suoi ulteriori

⁴⁶ Detrazione.

⁴⁷ Ossia Domenico Viola, cassiere del teatro.

Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento

doveri, per debita retribuzione dell'insolito impiego non mai concertato, anzi fuori del convenuto praticato. Sop[ri]a di che come dovran esser salve le raggioni 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 raggioni, e cause stesse à tempo, e luoco considerate con quel di più [che] risulta dal fatto; e ciò senza pregiud[ici]o quomodo qualiter; et in exp[ens]is ecc.

ASV, *Giudici del forestier*, 'Domande, scritte, risposte delle parti', b. 79, fsc. 31, n. 45.

Inedito.

35. 4 aprile 1719

4 Ap[ri]le: Cassa detta ducati 10 = Contadi a Dom[eni]co Viola Proc[urato]r 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.

36. 22 maggio 1719

Adi 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 insieme con un processo seg[na]to dal p[re]sent]e Giorno

Dalle poco plausibili insistenze di d[omi]no Sebastian Rizzi nel pretender con aperta ingiustitia la restitut[i]o[n]e delle lire 107 fatte somministrare a d[omi]no Z[u]an B[attis]ta Madonis⁴⁸ 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 vorrebbe 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 sarà 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]o[n]e il fatto è che stante le cose come stanno non puo ne deve ricusarne di q[ue]ste il Pagam[ent]o dovuto, ciò

⁴⁸ Il nome del Madonis senior compare nell'interlineo inferiore a correzione di Lod[ovi]co, cancellato con più fregghi.

senza minimo pregiud[iti]o anzi con espressa riserva d'ogni e qualunque altra attione e ragg[ion]e d'esso Madonis quomodo qualiter ecc. Salvis et in expensis ecc.

ASV, *Giudici del forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 79, fsc. 31, n. 97.

Inedito.

37. 31 maggio 1719

Adì 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 dal presente giorno

[A margine:] Illico Int[imat]a al [...] ⁴⁹. R[e]ff[er]i Venturini.

Bensi 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 accordo per suonar lui, et il figli[ol]o nell'opere in S. Angelo hà ricercato da d[omino] Dom[enic]o Viola che al buso de boletini⁵⁰ 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 haveva⁵¹, e che con non buona fede tutto che adempeto il di lui accordo s'è compiaciuto dalle sue mani ricercare; et maggiormente si rende censurabile la pretesa posta à campo con tal qual dimanda di converso presentata li 22 cor[ren]te 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 21 marzo antecedente che non può per verun riguardo esser combatuta, se non per l'ingiusto fine di trattarsi 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 29 Aprile 1718 stabilito salvis ecc. et in expensis ecc.

ASV, *Giudici del forestier*, 'Domande, scritture, risposte delle parti', b. 79, fsc. 31, n. 108.

Inedito.

⁴⁹ Parole non decifrate.

⁵⁰ Botteghino.

⁵¹ Che non aveva sott'occhio.

38. 18 luglio 1719

[...] ⁵²

Onde gli Illustrissimi S[igno]ri Giacomo Minoto, Mattio Ciceron e Andrea Marcello Hon[orand]i Giud[ic]i di Forestier. Visto un processo di carte 37, scritte e non, precipia L[aus] D[eo] 29 Aprile 1718 Ven[eti]a ecc. et fenisce salvijs et sine preg[iuditi]o et ecc. Item altro Proceso di carte 7, scritte e non, precip[ia]nte L[aus] D[eo] 1718 12 maggio Venetia ecc. et finisce fui p[rese]nte testimonio, a quanto di sopra prodoti dalla parte Attrice, et di poi, veduto un processo di carte 19, scritte e non, precipia Adì 29 Aprile 1718 Vene[ti]a ecc. et Fenisce intimato ad Agostin Rosa n[omine] q[uorum] i[n]terest] prodoto per la parte rea, con quanto che hanno voluto dire et dedurre a favor delle loro rag[io]ni con il mezzo del N[obil] H[uomo] Sier Alvise Priuli per la parte Attrice, e per la parte rea dal N[obil] H[uomo] Sier Costantin Bellotto loro avocadi ord[ina]ri⁵³; e dato prima il giuram[en]to alli Ill[ustrissi]mi S[igno]ri Giud[ic]i s[econ]do la forma della legge.

Cristi nomine invocato a quo ecc.

Quanto al cappo di principal, tutti tre S.S. E.E. Unanimi et Concordi hanno sent[enziat]o 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[annand]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[omin]o Rizzi da d[ett]o Cappo e dalle cose in esso cont[enu]te cond[annand]o il sud[dett]o Madonis nelle spese.

[Firma:] Giacomo Minotto Giudice di Forestier.

ASV, *Giudici del forestier*, 'Sentenze', b. 133, c. 264v.

Inedito.

39. 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.

⁵² La sentenza è preceduta dalla trascrizione delle carte del processo (Docc. 33-34 e 36-37).

⁵³ Era consuetudine che i giovani patrizi veneziani, all'inizio della propria carriera, si cimentassero nella avvocatura.

Voi non avette bisogno alcuna cosa dà me e per questo non scrivette niente. Io hò bisogno di voi e dico. Caro Amico se vedete Milord Burlington⁵⁴ 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 Borosini⁵⁵ 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 Castrato⁵⁶: di questo mi inpegno; e secondo, che à Vienna vi è il gran duolo. Se Sua Maestà Brit[anni]ca 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 dir-Vi 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 eccetera⁵⁷.

Non so al[c]una nova della nostra Baciata e ribaciata Mistris Chiez⁵⁸: 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 Sensa⁵⁹ si fanno due opere in Musica assai buone et hanno del concorso suficiente, e cossì sarà ogn'Anno à schiza⁶⁰.

⁵⁴ 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. J. Carré, *Lord Burlington (1694-1753): le connaisseur, le mécène, l'architecte*, Adosa, Clermont-Ferrand 1993.

⁵⁵ Francesco Borosini tenore veneziano (1690 ca.-post 1747).

⁵⁶ 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.

⁵⁷ L'opera cui Ricci fa riferimento è presumibilmente *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 (*Zemira*), Diana Vico (*Semiramide*), Gaetano Felice Orsini (*Nino*), Francesco Borosini (*Atalo*), Carlo Scalzi (*Idaspe*).

⁵⁸ Probabilmente si tratta di una cantante.

⁵⁹ La festa dell'Assunzione a Venezia.

⁶⁰ Nel dialetto veneziano 'schiza' significa naso (cfr. Boerio, *Dizionario*, cit., p. 627). Dato il successo riscontrato, Ricci prevedeva un futuro roseo per la neo-nata stagione della Sensa, dimostrando lungimiranza.

Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento

Io me la passo da Re, mà dà Re de [corona]⁶¹. 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

BEUM, *Autografoteca Campori*, 'Ricci', cc. nn.

Bibl.: A. Bettagno e M. Magrini (a cura di), *Lettere artistiche del Settecento veneziano. I*, Neri Pozza, Vicenza 2002, pp. 22-24, lettera 13.

40. 9 agosto 1720

[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 concorso. 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 preziosi⁶², mà il Borosini si ha portato cossì bene, che in verità non si può disiderar di più. Ma à proposito de Libretti di 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 passato⁶³. 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*, che vi piacerà all'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, ricordarli la mia persona, e dirli che io credo, che averà riceuto il disegno della Chie-

⁶¹ Nell'originale compare il disegno di una corona al posto del vocabolo.

⁶² Lo spettacolo di riferimento è probabilmente *Nino*; rivedi sopra la nota 57.

⁶³ 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.

sa di San Giorgio Maggiore, fatto con ogni diligenza dal Sig[no]r Vincenzo Cechi⁶⁴ 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 Chez⁶⁵, se è maritata datteli un baccio per me, se non è maritata dategliene mille colla limosina. Sè la Rabison⁶⁶ 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 ricordatevi che sono e sarò sempre di Voi. Car[issi]mo Amico,

Vostro Tutto Tuttone
Sebastiano Ricci

BEUM, *Autografoteca Campori*, 'Ricci', cc. nn.

Bibl.: Bettagno e Magrini (a cura di), *Lettere artistiche*, cit., pp. 24-25, lettera 14.

41. 14 gennaio 1727

Adi 14 Genn[ai]o 1726/27 Ven[eti]a

Con la p[rese]nte privata sc[ritt]ura q[ua]l'abbia forza come se fatta fosse per mano di pubbl[ic]o Nod[ar]o di q[ues]ta Città si dichiara.

Come il S[igno]r Tomaso Ant[oni]o Belletti Impress[ari]o del Teatro di S: Angelo accorda per la pross[im]a vent[ur]a Opera che andrà in Scena, la S[ign]ora Lucretia Baldini per recitare da donna nel Teatro med[esi]mo, et esser pronta à tutte le prove, e recite.

All'Incontro il S[igno]r Belletti sud[dett]o promette, e s'obbliga corrisponder alla sud[dett]a Sig[nor]a Lucretia Zecchini settanta effettivi, anzi quelli deposita nelle mani del Sig[no]r Bastian Ricci sotto il g[ior]no d'oggi, come appar dalla sua ricevuta di deposito per esserli consignati liberam[en]te alla sud[dett]a Sig[nor]a Lucretia il p[rim]o g[ior]no di Quadregesima. In fede di che ecc.

[Firma:] Tomaso Ant[oni]o Belletti aff[er]mo q[uan]to sopra.

ASV, *Avogaria di comun*, b. 4099, fsc. 13, c. 6r ('Miscellanea civile').

⁶⁴ Si tratta del pittore bolognese Vincenzo Cecchi, marito della cantante Beccheretta, entrambi amici di famiglia di Ricci; si rilegga, nel cap. 3, il par. *Primi contatti con Ferdinando de' Medici*.

⁶⁵ Si riveda la nota 58.

⁶⁶ Anastasia Robinson, cantante soprano, poi contralto nella seconda fase della carriera (1692 ca.-1755).

Inedito. Cit. in Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 114.

42. 12 gennaio 1729

Ind[ition]e 6^a die vero Jovis 13 M[ens]is Jannarij M[ore] V[enet]o. In domo hab[itationi]s infrasc[ri]pta Il[lustrissi]ma Constit[uen]ti de Vic.a Sancti Moijsis.

Personalmente comparsa alla p[rese]nza di mè Nod[ar]o, e Testi[mon]i infrascritti l'Il[lustrissi]ma Sig[no]ra Maddalena Vandermer Consorte del Sig[no]r Sebastian Rizzi da me Nod[ar]o beniss[i]mo conosciuta et spont[aneamente]e presentò a mè inf[rascritt]o Nod[ar]o l'infrasc[rit]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 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[rument]o darne di essa pub[blic]a, et autentica estrazione, per potersene valere in favore delle sue ragioni; et sic ecc.

Testi.

Il Sig[no]r Salvador dall'Acqua q[uondam] Fran[ces]co da Caffè a S. Ziminian.

Il Sig[no]r Gio[vanni] Batt[ist]a Garbini q[uondam] Sig[no]r Carlo Servitor nella sop[ra]d[dett]a Casa.

[Segue la scrittura del 24 Maggio 1704]⁶⁷

Attesto Io Nod[ar]o Pub[blic]o infrasc[rit]to essere il sop[ra]d[dett]o Carattere tutto scritto e sottos[critt]o di prop[ri]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[na]io 1728 M[ore] V[enet]o.

Ita est Andreas Bonamin Pub[blic]o Venet[us] Not[aru]s.

ASV, *Notarile. Atti*, b. 2053, cc. 122v-123v (protocolli del notaio Andrea Bonamin).

Inedito.

43. 3 marzo 1729

Adi 3 Marzo 1729

a[v]uto a conto Ducati cento lire 620: --

Adi 2 Aprile

a[v]uto a conto Zechini dieci lire 220: --

Adi 12 Aprile

⁶⁷ Cfr. Doc. 4.

Gianluca Stefani

a[v]uto a conto Zechini disdoto	lire 396: --
Adi 20 Maggio	
a[v]uto a conto Ducati cento	lire 620: --
Adi 8 Luglio	
a[v]uto a conto Zechini dodeci	lire 264: --
Adi 7 Agosto	
a[v]uto a conto Zechini sedici	lire 352: --
Adi 6 sett[embr]e	
a[v]uto a conto Zechini sedeci	lire 352: --
Adi 14 ottobre	
a[v]uto a conto Zechini ventidue	lire 484: --
summa	lire -----
	3308: --
Contadi per resto delli	
Ducati Seicento --	lire -- 412:

	fanno -- lire 3720: --
valore di Ducati Seicento	-- lire 3720: --

ASV, *Avogaria di comun*, b. 4099, fsc. 13, c. 26r, fasc. 'Lucrezia Baldini' ('Miscellanea civile').

Inedito. Cit. in Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 116.

44. [22 gennaio 1730]

Carris[si]ma mia Lucrezia,

Non sò come abbia il tempo dà scrivervi due righe, e mi compatirete. Prima vi scrivo acciò non pensate qualche male in mè. L'altro vi dò una nova innaspetata, che Ieri sera à un ora di notte è morto il Sig[no]r Marco mio nipote, con malattia di 4 giorni. Oggi si farà sepolire, et ò la Casa e la testa piena di confusioni. Quello che aspetava con impazienza la mia morte, [h]a convenudo passar innanzi.

Per mercordì venturo scriverò la lettera alla vostra Ill[ustrissi]ma Sig[nor]a Eufemia. Vi abbraccio e vi lascio. Scriverò più difuso in un altro ordinario. Addio Cara et Amata Lucrezia.

[Firma:] Di Voi Mia P[ad]rona Sin[gola]r
Sebastiano Ricci

[A tergo:] Alla Sig[nor]a Mia Sig[nor]a P[ad]rona Sin[gola]r
La Sig[nor]a Lucrezia Baldini
Brescia

ASV, *Avogaria di comun*, b. 4099, fsc. 13, c. 41r-v ('Miscellanea civile').

Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento

Bibl.: Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 117.

45. [1730?]

Carris[si]ma Signora Lucrezia,

So che à quest'ora averette riceuto la risposta della vostra inwiatami, et averette sentito la ragione, perché non ò auta la vostra che 3 giorni doppo la vostra partenza. Onde non vi è nulla da novo, et io spero, che goderette buona salute, come la provo io pure et al vostro Comando. Mi è stata consenata una Seconda vostra Lettera dà un Uomo che aspetta la risposta, né posso difondermi perché mi fà pressa. State allegra, già che siete in occasione di poter godere della Campagna. Vi riverisco, come lo faccio alle vostre Sorelle et a tutta la Compagnia e resto tutto.

Vostro Ser[vito]r et Amico vero

[Firma:] Dev[otissimo]o et ob[bendientissim]o

Ser[vito]r et Amico

Sebastiano Ricci

ASV, *Avogaria di comun*, b. 4099, fsc. 13, c. 43r-v ('Miscellanea civile').

Bibl.: Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 117.

46. 1735

Vandermer Maddalena ved[ova] Ricci Sebastiano pittore C[ontro] Balbi Giovanni presentator di doc. falso 1735

[...]

[Supplica indirizzata agli Avogadori]

Visse per molti anni con riputato credito il q[uonda]m Sebastian Ricci Pittore eccelente in tutta l'Europa, non solo per la maestria de lavori in detta Arte liberale, ma per la perfezione di suo talento nel concepire qualunque Dissegno d'Istoria sacra e profana, Greca, Romana, mà altresì qualunque Favola dell'Antichità. Doppo una vita di molto tempo lasciò le memorie di sua pietà, carità, e buon costume di vivere, e puntualità, non avendo altre voci fino agl'ultimi confini di sua vita, ch'egli moriva contento, e che sebben non lasciava una pingue facoltà moriva assai ricco, perché non lasciava un quattrino di debito con chi si sia.

Spirò universalment[e] desiderato, e compianto li 16 Maggio 1734, e si verificorono i suoi detti doppo la Morte, mentre non si trovò persona, che ricercasse credito immaginabile. Si pubblicò il di lui Testamento; Furono adempiti i Legati; e fatto solenne Inventario di tutta la di lui facoltà. Praticò la Sig[no]ra Maddalenna Vandermer di lui Consorte, et Erede il pagamento di sua Dote, né Creditore di sorte né pub[blic]o, né privato comparve. Passò la sopra-detta doppo alcuni Mesi ai secondi voti, e colta da gravosa Malatia nella Villa d'Oriago nel

Mese di Ottobre passato fù redotta agl'estremi, e durò il pericolo di sua vita sino al mese di Novembre susseguente, né in questi tempi pure si scopri persona pretendente credito immaginabile, né azione, o titolo di Viglietto alcuno.

Solam[en]te alli 6 del corrente Mese di Dicembre si vide un venerato Commandam[en]to Avogaresco per presentazione di Carte ad istanza del N[obil] H[uomo] q[uondam] Zuanne Balbi fu de[l] q[uondam] Bernardo come Presentator. Ricercato di sua pretesa contro l'Eredità del Deffonto, et esibì Copia di Viglietto del q[uonda]m Sebastian Ricci Pittor di ducati 2250 con data 1733: 4 Novembre, fatta scrivere da Iseppo Centenari Cogitore del Colleggio de Sig[no]ri di Notte al Civil, in cui detto N[obil] H[uomo] è uno de Giudici, qual copia esiste nel Processo [...] presentato a c[ar]te 10, senza immaginabile recognizion di carattere.

Fù considerata questa Carta un supplanto⁶⁸, e un composto di falsità. Fù impetrato li 11 Commandam[en]to a detto N[obil] H[uomo] preteso Presentator d'asserto Viglietto di produrlo, con ogn'altra carta coerente allo stesso per gl'effetti di Giustizia, con la debita, e legal Sospensione. Repplicati li 2.do, e 3. Commandam[en]to con pena per la dovuta obbedienza, e deputata doppo reciproche citazioni la causa di volontà seguì li 15 corr[en]te in assenza del Presentatore la confermazione de Commandam[en]ti.

Mentre si volevano continuare gl'atti opportuni per far comparire detta Carta il dì 19 corr[en]te il preteso Presentator, doppo aver tentato di volerne fare la presentazione sigillata, la presentò con Constituto condizionato di non esser veduta, se non previa Citazione del Constituyente. Eseguita e praticata la Citazione, si cercò divertirla dal Presentatore, che tentò novam[en]te la revocazione de Commandam[en]ti, e, nel punto, che si dovevano presentare avanti V[ostra] E[ccellenza] gl'Avvocati per farne l'Instanza, si ridusse a contentarsi, che con l'assistenza del Nodaro fosse mostrato il preteso Viglietto alla Sig[no]ra Maddalenna.

Ecc[ellentissi]mo Sig[no]r Avogador, il solo aspetto di detta Carta fabricata dimostra apertam[en]te la chiariss[i]ma sua falsità. La manifesta, ricercata immitazione del carattere, le lettere alterate, le studiate correzioni, oltre quel più, che in progresso rilleverà la Giustizia di V[ostra] E[ccellenza] saranno quei lumi, che scopriranno a lume di giorno l'enorme attentato.

In detta Carta si vede un maggiore delitto, et una doppia falsità, mentre si vede scritta una recognizione di carattere fatta negl'atti di D[omi]no Ottavian Maria Malipiero Nodaro sotto li 9 del corr[en]te Dicembre da due persone, una de quali è Alessandro Torrellazzi figlio di Carlo, e l'altra di Zuanne Orsato q[uonda]m Domenico; figure sopra le quali in chiaro lume della composta falsità, e supplanto rilleverà la Giustizia la congerie più dolosa d'un tanto delitto in offesa delle leggi Divine, e del P[rese]nte.

Seguì detta recognizione, doppo fatta la copia dal Centenari, e anco doppo li Commandamenti Avogareschi.

Umiliata per tanto alla riverita Scola di V[ostra] E[ccellenza], sacro custode delle leggi, e vindice delle falsità manifeste D[omina] Maddalenna Vandermer rel[it]ta dell'onorato Sebastian Ricci, e querellando detto asserto Viglietto manipolato con data 1733: 4 Novembre, co-

⁶⁸ Impostura.

Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento

me carta supplantata, e visibilm[en]te falsa, assieme con la susseguente recognizione di detti Alessandro Torrellazzi e Zuanne Orsato implora dalla Giustizia autorevole dell'E[ccellenza] V[ost]ra Intromissione, e susseguente pieniss[i]mo taglio⁶⁹, onde non abbia a trionfare tale insidiosa falsità, e manifesto supplanto a danno dell'innocenza, e perché serva agl'occhi del Mondo d'esempio, che in casi simili si oppona [sic!] a così dannate delinquenze.

[Firma:] [...]

[Seguono le seguenti carte]

[A margine:] Die 9^a Maj 1735 [...].

Ill[ustriss]imo, et Ecc[ellentiss]imo Sig[no]r Avog[ato]r di Comun

Per render certa più che mai la Giustizia dall'Ecc[ellenz]a V[ost]ra dell'evidente orditura, e falsità del tal qual Viglietto apparente in data 4 d'ottobre 1733 ad asserto debito del q[uonda]m Sebastian Rizzi, oltre ciò, che scaturisce dalle Carte, e dalle cose anco ultimam[en]te seguite, che validam[en]te lo convincono, rassegna D[omin]a Madalena Vandermer r[elit]ta, et Erede del med[esi]mo li seg[uen]ti Capitoli.

P[ri]mo Che il q[uonda]m Sebastian Rizzi non solo era celebre nella Pitura, mà era Uomo di talento, et erudito, e carteggiava di proprio pugno con soggetti qualificati con frase, e sentim[en]ti.

Per prova li seg[uen]ti Testij, e Carte.

Un piccolo Cibaldon di minute di Lettere di pugno, e Caratere del q[uonda]m Sebastian Rizzi.

D[omino] Giuseppe Smit Negoziante Inglese.

D[omino] Antonio Zanetti Negoziante di Sigurtà⁷⁰.

D[omino] And[re]a Allegri M[i]n[ist]ro nel Mag[istra]to Ecc[ellentiss]imo dell'Aque.

2.do Che in varij tempi, et occasioni, e negl'ultimi tempi di sua Vita il detto q[uonda]m Sebastian Rizzi s'esprimeva, che se non lasciava abbondanti fortune, moriva nonostante assai ricco, perché non lasciava alcun debito con chi si sia.

Per prova li seg[uen]ti Testimonij.

D[omin]o Fran[ces]co Polazzo Pittor.

D[omin]o Fran[ces]co Fonte Basso Pittor.

D[omin]o Dom[eni]co Fontana⁷¹ Pittor Negoziante di quadri, e Telle imprimate.

D[omino] Gio[vanni] Maria Morlaiter.

⁶⁹ Annullamento del 'viglietto'.

⁷⁰ Assicuratore.

⁷¹ Il nome di 'Fontana' è stato aggiunto nell'interlineo superiore.

3.o Che dopo una penosa, e lunga infermità nel Mese di Maggio 1734, si fece il d[et]to q[uonda]m Sebastian Rizzi cavar la Pietra, e dopo alquanti giorni passò all'altra vita.

Per prova

Fede della Morte, e li sequenti Testimononij

D[omino] Fran[es]co Polasso Pittor.

D[omino] Fran[es]co Fontebasso Pittor.

D[omino] Dom[eni]co Fontana Mercante da Quadri, e da Telle imprimate.

D[omin]o Gio[vanni] Maria Morlaiter Scultor.

4.to Che le Carte che si producono sono scritte di pugno, e Caratere del q[uonda]m Sebastian Rizzi.

Per prova li sequenti Testimononij

D[omin]o Giuseppe Smit Negoziante Inglese.

D[omin]o Ant[on]io Zanetti Negoziante da Sicurtà.

D[omino] And[re]a Allegri M[i]n[istr]o nel Mag[istra]to Ecc[ellentissi]mo dell'Aque.

et il pr[e]d[et]to Zibaldon di minute di Lett[er]e di pugno, e Caratere del q[uonda]m Sebastian Rizzi.

5.to Che lo Scritto querellato, è di mano, e Caratere intieram[en]te diverso dal vero pugno, e Caratere del sud[det]to q[uonda]m Sebastian Rizzi, scoprendosi nel med[esi]mo Lettere alterate, e studiate corret[io]ni per imitare il Caratere stesso.

Per prova li sequenti Testimononij

D[omin]o Giuseppe Smit sud[det]to.

D[omino] Ant[on]io Zanetti sud[det]to.

D[omino] And[re]a Allegri sud[det]to.

6.to Che nel Mese d'Ottobre 1734 sorpresa io Madalena Vandermer, mentre ero in Villa, da mortale infermità, ricevuti tutti gli ordini di S[an]ta Chiesa fui ridotta agl'estremi di mia vita, nel qual pericolo continuai anco nel susseg[uen]te Mese di Novembre.

Per prova li sequenti Testij

Fede giurata del Medico delle Gambarare.

Fede giurata del Sig[no]r D[otto]r Coli Medico di Venetia.

Fede giurata del R[everend]o Don Giuseppe Rizzi Capellano in Cà Zanetti alle Gambarare.

7.mo Che nel d[et]to Mese di Nov[em]bre Alessandro Torelazzi figliolo di Carlo, ch'è uno delli due Recognitori dell'asserto Viglietto fece varie ricerche à più persone di Carte che fossero scritte di pugno del q[uonda]m Sebastian Rizzi.

Per prova li sequenti Tesimonij.

D[omin]o Anzolo Venzoli Spicier da Confetti.

D[omin]o Giacomo Baldini Alunno del Sig[no]r Sebastian Meli Chirurgo.

D[omin]o Marco Corbini Barbier vicino al Ponte dell'Anzolo.

D[omin]a Alba Consorte del sud[det]to Corbini.

Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento

8.vo Che trovate da Alessandro Torelazzi in un processo sopra le dette ricerche esibito-gli alcune Lettere del q[uonda]m Sebastian Rizzi scielse il med[esi]mo trà q[ue]ste una delle med[esi]me in data 28 settembre 1729; et altra Carta nella quale v'è scritto un accordo della Sig[nor]a Lugretia Baldini, con il Sig[no]r Gaetano Testagrossa per le Recite nel Teatro di San Cassano in data 30 Ottobre 1728; ricercò, ed'ottenne doppo qualche ripugnanza, che gli fossero per un sol giorno affidate asserendo di farne far una copia in Atti Nottariali per certa sua Causa e che poi solam[en]te tre giorni doppo le restituì scusandosi d'esser stato amalato in quei giorni.

D[omin]o Marco Corbini sud[det]to

D[omin]a Alba sua Consorte sud[det]ta

D[omin]o Giacomo Baldini sud[det]to.

9.no Che il detto Torelazzi incaricò con premura Giac[o]mo Baldini di non palesare il fatto sud[det]to à D[omin]o Pietro Rizzi Nipote, ne à Gio[vanni] Batt[ist]a Camerier del Defonto.

D[omin]o Giac[o]mo Baldini sud[det]to.

D[omin]o Angelo Venzali sud[det]to.

X.mo Che nel Mese di Dicembre ultimo pass[a]to il N[obil] H[uomo] Sier Zuane Balbi fù de[l] q[uondam] Bernardo P[rese]ntator del Viglietto unito ad'altra persona ambi Mascherati, ricercarono persone à riconoscer il med[esi]mo per scritto dal q[uonda]m Sebastian Rizzi, mà queste negarono di poter riconoscer la d[et]ta Carta per tale.

Per prova

D[omin]o Bernardo Rigo dall'Aque sotto le Proc[ura]tie nove.

D[omin]o Giac[o]mo Baldini sud[det]to.

Il R[everend]o Don Filippo de Santis. Sacerdote, e Preccetor de figlioli del Sig[no]r Fran[ces]co Gasparini.

XI.mo Che nella causa pendente alla Quarantia. Che sopra l'appelatione dal N[obil] H[uomo] Sier Zuane Balbi fù de[l] q[uondam] Bernardo come P[rese]ntator dell'asserto Biglietto Predetto interposta della giustiss[i]ma Sentenza dell'Ecc[ellentissi]mo Sig[no]r Avog[ato]r Contarini de dì 2 Genaro 1734 il predetto Alessandro Torelazzi hà fatte far, e pagate egli le stampe, e frequentem[ente] si è lasciato vedere unito all'Interv[enien]te, et al sud[det]to N[obil] H[uomo] in occasione di agire per d[et]ta Causa.

Per prova

Copia della Sentenza dell'Ecc[ellentissi]mo Sig[no]r Avog[ato]r Contarini.

Copia dell'appelat[i]one della d[et]ta Sentenza.

D[omin]o Ant[o]nio Palazzi.

D[omin]o Zanetto Badoer Causidico.

D[omin]o Benetto Milocco Stampador à S. Zulian.

[Firma:] Georgius Bembo Av[ogado]r di Comun.

[Seguono le seguenti carte:]

Die 7 settembris 1734

[...]

Ill[ustrissi]mo et Ecc[ellentissi]mo Sig[no]r Avogador di Commun.

Tutte le Leggi e Umane, e Divine ad una voce gridano contro li Fraudolenti, che con Falsità, et male Auti si fanno lecito inferire pregiudizio all'altrui interesse.

A causa di Negozij corsi trà me Francesco Acquisti, et il q[uonda]m Iseppo Fincato di Vicenza, essendo io creditore dà quel Teritorio per Fucilli somministrati in servizio delle cer-nide rilasciai fiduciarmente dell'anno 1724 quatro Fogli in bianco sottoscritti però con mia Firma al Sig.r Paolo Bertoli quali li fece passare in mano di detto Fincato, acciò potesse fare le ricevute al Teritorio de pagamenti andasse facendo per compersarle nei nostri Conti: mà cessando il motivo di riscuotere non si fece dal Fincato alcun uso di dette firme, quali furono con buona fede inavertentemente dà mè lasciate nelle mani d'esso Fincato fin l[']anno 1732 senza averle ricuperate, quando venendo al ristretto de Conti col Fincato medesimo ma si presentavano queste firme in un Processo fatto dà esso, et usato contro il Teritorio, e trovando che ne mancava una, et avendole chiesto là restitutione anco della mancante mi rispose essersi quella smarita né saper dove s'atrovi.

Mi diedi à credere dopo tanto tempo non poter con ciò accadere alcun sinistro, et passò dà questa vita il sudetto Fincato.

Ora un Givinastro figliolo di Famiglia nominato Alessandro di Carlo Torelazzo orefice fece passare nelle mani del N[obil] H[uomo] Sier Bortolamio Semitecolo un Viglietto segnato con mia firma sotto li 6 Luglio non si sà ove fatto, nel quale si lege inscritto d'altro pugno: Pagarò à chi presenterà cechini 78: lire 9: e ciò per resto di tanta mercanzia così d'accordo avuta dal Presentadore: ciò veduto fui costretto ricorrere all'Autorità della Stolla Avogaresca, e pretendendo detto N[obil] H[uomo] obligarmi al Pagamento, e fattoli commandamento, et convinto in non sapermi vendere il conto di quanto esprime il Viglietto, lo restitui al Principale che è il Torelazzo.

Come però il detto Viglietto non solo è appoggiato intieramente sù falsa causa, mà con abuso doloso, e falso d'una mia firma smarita, e fiduciarmente ad altri, e per altro uso consignata, così prendendo quella direzione, che è legale, e competente alla materia, e lasciate altre vie, che alla mia inscienza, e rorezza furono fatte tenere da miei diffensori pocco cauti in altro tempo, querello⁷² il detto Viglietto come falso nell'iscrizione, e à falsa causa appoggiato anzi con abuso doloso, e come sopra della mia firma perché levato con il taglio dal mondo si conservi il mio innocente interesse, e trionfi la Verità, e la Giustizia Gratie ecc.

ASV, *Avogaria di comun*, b. 4530, fsc. 23, cc. 1r-6v ('Miscellanea penale').

Bibl.: Parzialmente trascritto in Moretti, *Documenti e appunti*, cit., p. 123 e in F. Montecuccoli degli Erri, *Sebastiano Ricci e la sua famiglia. Nuove pagine di vita privata*, «Atti

⁷² Segue una cancellatura.

Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento

dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», 153, 1, 1994-1995, pp. 118-122.

Bibliografia

I. Fonti manoscritte

FIRENZE

Archivio di stato (ASF)

Mediceo del principato

f. 5886

f. 5892

f. 5903

f. 5904

Biblioteca Medicea Laurenziana

Codici Ashburnham

729: Palemone Licurio Pastore Arcade [S. Stampiglia], *Delle Rime*, tomo III, libro I, *Sonetti*, Roma, 1718, ms.

1788: A. 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.

MODENA

Biblioteca Universitaria Estense (BEUM)

Autografoteca Campori

Ricci

Riva Giuseppe (XVII-XVIII sec.)

Raccolta Campori

b. 1643-1644 = Y.Z.4.3-4 (vol. II)

Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento

SAN SECONDO PARMENSE

Archivio parrocchiale

G.M. Cavalli, *Miscellanea Storica*, XIV [XIX sec.], ms.

TORINO

Archivio di stato

Corte

Materie Politiche per rapporto all'estero. Lettere Ministri. Venezia
mazzo 19, fsc. 5

VENEZIA

Archivio di stato (ASV)

M. Barbaro, *Arbori de' patritii veneti*, Miscellanee Codici, I, *Storia veneta*, nn. 17-23

Avogaria di comun

b. 4099 ('Miscellanea Civile')

b. 4530 ('Miscellanea Penale')

Capi del Consiglio di dieci

Notatorio. Filze

f. 39

f. 42

f. 43

f. 44

Censori

Riferte, costituiti e sentenze

b. 5

Giudici del forestier

Domande, scritture, risposte delle parti

b. 67

b. 72

b. 73

b. 79

Sentenze

b. 133

b. 135

Giudici dell'esaminador

Interdetti

b. 241

Notificazioni

b. 149

Giudici del mobile

Domande. Domande per fermar, per chiedere sequestro cautelativo e sentenza contro il debitore

b. 68

Estraordinario

b. 24

Risposte

b. 118

Sentenze. Sentenze a legge

b. 702

Giudici di petizion

Domande prodotte in causa

b. 58

b. 59

b. 64

b. 65

b. 66

b. 67

Inventari di eredità, tutele, curatele, oppure richiesti in causa

b. 421

b. 431

Multorum

b. 1021

Scritture e risposte in causa

b. 215

b. 216

b. 217

Sentenze a giustizia

b. 378

Sentenze a legge

b. 702

Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento

Inquisitori di Stato

b. 707

b. 914

Notarile. Atti

b. 1103 (Gregorio Bianconi)

b. 1316 (Alessandro Bronzini)

b. 1450 (Valerio de Boni)

b. 1742 (Pietro Paolo Bonis)

b. 1914 (Francesco Maria Bonaldi)

b. 2053 (Andrea Bonamin)

b. 3833 (Alvise Cavertino)

b. 3904 (Alvise Centone)

b. 4025 (Pietro Antonio Ciola)

b. 4026 (Pietro Antonio Ciola)

b. 6115 (Marco Fratina)

b. 6913 (Marco Generini)

b. 6914 (Marco Generini)

b. 7069 (Carlo Gabrieli senior)

b. 7294 (Domenico Gonella)

b. 7295 (Domenico Gonella)

b. 9357 (Giovanni Antonio Minguelli)

b. 12241 (Giorgio Maria Stefani)

b. 12249 (Giorgio Maria Stefani)

b. 12251 (Giorgio Maria Stefani)

b. 12315 (Andrea Spinelli)

b. 13880 (Vincenzo Vincenti)

Notarile. Testamenti

b. 73 (Andrea Bonamin)

b. 154 (Gregorio Bianconi)

b. 863 (Domenico Redolfi)

Ospedali e luoghi pii

Registri

b. 989

b. 991

b. 1002

b. 1004

Savi all'eresia (Santo Ufficio)

b. 140

Archivio storico del Patriarcato (ASPV)

Curia Patriarcale. Sezione antica

'Matrimoniorum forensium'

f. 93

f. 106

f. 111

f. 123

Biblioteca del museo Correr

Gradenigo-Dolfin 200

vol. 2

Codici Cicogna

1178: *Raccolta di Satire in lingua venetiana fatte da Soggetto diversi. Tomo VII*, ms.

1995: «Avvisi»

Biblioteca del Seminario patriarcale

788.25 (= 877.25): P.A. Novelli, *Vita del reverendo sacerdote don Pietro Antonio Toni da Varana*, ms.

Biblioteca Marciana (Vnm)

Codici Italiani

VI 74 (= 5837): «Avvisi»

VII 2326 (= 8263): A. Groppo, *Catalogo purgatissimo di tutti i drammi per musica recitati-
si ne' teatri di Venezia dall'anno MDCXXXVII sin oggi*, ms.

XI 426, 8 (= 12142, 8)

Collezione privata

Libro Rizzi

Fondazione Giorgio Cini (Vfc)

Fondo Vio

b. Teatri. S. Angelo

Gabinetto dei disegni e delle stampe

Album Zanetti: 36452, 36533, 36556-36564, 36569, 36570, 36590, 36615, 36679

Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento

Gallerie dell'Accademia

Gabinetto dei disegni e stampe

Album Sebastiano Ricci (R3): 1836

WINDSOR

Windsor Castle, Royal Library (RL)

Album Smith: RCIN 907223, RCIN 907224, RCIN 907288

2. Fonti a stampa, libretti, repertori e dizionari

- J. Addison, *Remarks on Several Parts of Italy, &c. in the Years 1701, 1702, 1703* (ed. orig. 1705), Tonson, London 1718².
- Adelaide, Marino Rossetti, Venezia 1729 (Salvi-Orlandini).
- L. Allacci, *Drammaturgia*, Pasquali, Venezia 1755.
- I. Alm, *Catalog of Venetian Librettos at the University of California, Los Angeles*, University of California press, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1993.
- Amalasueta, Marino Rossetti, Venezia 1719 (Gabrieli-Chelleri).
- Amor spesso inganna*, Stamperia ducale, Parma 1689 (Aureli-Sabadini).
- Amor vince lo sdegno ovvero L'Olimpia placata*, Giuseppe Vannacci, Roma 1692 (Aureli-Scarlatti-Gasparini).
- C. Ancillon, *Traité des eunuques* (ed. orig. 1707), a cura di M. Gardini, Sestante, Bergamo 2007.
- Antioco il Grande*, Francesco Nicolini, Venezia 1681 (Frisari-Legrenzi).
- Arrenione*, Venezia, Gio. Battista Zuccato 1708 (Silvani-Ruggieri).
- [A. Baudi di Vesme], *Schede Vesme: l'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, Torino 1963-1982, 4 voll.
- A.L. Bellina, Bruno Brizi e M.G. Pensa, *I libretti vivaldiani: recensione e collazione dei testimoni a stampa*, Olschki, Firenze 1982.
- L. Berti (a cura di), *Gli Uffizi: catalogo generale*, Centro Di, Firenze 1979.
- A. Bettagno e M. Magrini (a cura di), *Lettere artistiche del Settecento veneziano. I*, Neri Pozza, Vicenza 2002.
- S. Biancardi, *Rime*, Lovisa, Venezia 1732.
- A. Blunt, *Venetian Drawings*, in Id. e E. Croft-Murray, *Venetian Drawings of the XVII & XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Phaidon, London 1957, pp. 9-134.
- A. Blunt e E. Croft-Murray, *Venetian Drawings of the XVII & XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Phaidon, London 1957.
- G. Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, Cecchini, Venezia 1867³.

- G.C. 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*, Buonarrigo, Venezia 1730 (rist. anast. Forni, Bologna 1979).
- G.G. Bottari e S. Ticozzi (a cura di), *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, Silvestri, Milano 1822, vol. II (rist. anast. Forni, Bologna 1979).
- C. Burney, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period* (ed. orig. 1789), a cura di F. Mercer, Dover, New York 1957, 2 voll.
- C. Burney, *Viaggio musicale in Italia* (ed. orig. 1770), tr. it e cura di E. Fubini, EDT, Torino 1979.
- D. Burrows et al. (a cura di), *George Frideric Handel. Collected Documents, I. 1609-1725; II. 1725-1734*, Cambridge University Press, Cambridge 2014-2015.
- G. Casanova, *Storia della mia vita* (ed. orig. 1788), a cura di P. Bartolini Bigi, tr. it. di D. Bartolini Bigi e M. Grasso, Newton, Roma 1999, 2 voll.
- A. Cavicchi, *Inediti nell'epistolario Vivaldi-Bentivoglio*, «Nuova rivista musicale italiana», 1, 1, 1967, pp. 45-79.
- J. Chassebras de Cramaille, *Relation des Opera, représentez à Venise pendant le carnaval de l'année 1683*, «Le Mercure Galant», 20 febbraio 1683.
- A. 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 S. Mamy, Olschki, Firenze 2003.
- V.M. Coronelli, *Guida de' forestieri. Per osservare il più riguardevole nella città di Venezia colla di lei Pianta, e col Protoperpetuo*, de' Paoli, Venezia 1712.
- G.M. Crescimbeni, *L'istoria della volgar poesia*, Chracas, Roma 1698.
- Creso tolto alle fiamme*, Marino Rossetti, Venezia 1705 (Aureli-Polani).
- E. Croft-Murray, *Consul Smith's Album of Caricatures*, in A. Blunt e Id., *Venetian Drawings of the XVII & XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Phaidon, London 1957, pp. 135-183.
- G. Cusatelli e F. Razzetti (a cura di), *Il viaggio a Parma. Visitatori stranieri in età farnesiana e borbonica*, Guanda, Parma 1990.
- V. Da Canal, *Della maniera del dipingere moderno* (1733 ca.), «Mercurio Filosofico Letterario e Poetico», 1, 1810, pp. 1-20.
- J. Daniels (a cura di), *L'opera completa di Sebastiano Ricci*, Rizzoli, Milano 1976.
- C. De Brosses, *Viaggio in Italia. Lettere familiari* (1739), tr. it di B. Schacherl, prefazione di C. Levi, Laterza, Roma-Bari 1992.
- F. Degrada (a cura di), *Testimonianze e giudizi su Antonio Vivaldi*, in Id. e M.T. Muraro (a cura di), *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa*, saggi e contributi di G. Benzoni et al., Electa, Milano 1978, pp. 90-94.
- O.E. Deutsch, *Handel. A documentary biography*, Norton & Company, New York-London 1955.
- L. Doglioni, *Notizie istoriche e geografiche della città di Belluno e sua Provincia. Con dissertazioni due dell'antico Stato, e intorno al sito di Belluno*, Tissi, Belluno 1816 (rist. anast. Forni, Bologna, 1976).

Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento

- P. Donati, *Descrizione del gran Teatro Farnesiano di Parma e notizie storiche sul medesimo*, Blanchon, Parma 1817.
- M.C. Dorati da Empoli, *Pier Leone Ghezzi. Un protagonista del Settecento romano*, Gangemi, Roma 2008.
- B. Dotti, *Satire*, Cramer, Ginevra 1757, 2 voll.
- Eurione*, Giacomo Amadio, Vicenza 1696 (libretto e musica anonimi).
- P. Fabbri (a cura di), *I Teatri di Ferrara. Commedia, opera e ballo nel Sei e Settecento*, LIM, Lucca 2002, 2 voll.
- P. Fabbri e R. Verti, *Due secoli di teatro per musica a Reggio Emilia: repertorio cronologico delle opere e dei balli 1645-1857*, con una premessa di L. Bianconi, Edizioni del Teatro municipale Valli, Reggio Emilia 1987.
- P.E. Ferrari, *Spettacoli Drammatico-musicali e Coreografici in Parma dall'anno 1628 all'anno 1883*, Luigi Battei, Parma 1884 [ma 1887].
- G. Fogolari, *Lettere pittoriche del Gran Principe Ferdinando di Toscana a Niccolò Cassana (1698-1709)*, «Rivista del Regio Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte», 16, 1937, pp. 145-186.
- S. Franchi, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, 1280 testi drammatici ricercati e trascritti in schede con la collaborazione di O. Sartori, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1988.
- S. 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 O. Sartori, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1994.
- S. Franchi, *Drammaturgia romana*, II. 1701-1750, ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con O. Sartori, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1997.
- C. 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 ajout  une semblable relation de la ville & l gation de Bologne*, Guillaume van Poolsum-Guillaume Broedelet, Utrecht 1711.
- O. Funese, *Il non ubbidir per finezza*, Marino Rossetti, Venezia 1705.
- O. Funese, *Il non sapere e il volere radunati in vita*, Domenico Valvasense, Venezia 1707.
- [P.E. 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*, Pasquali, Venezia 1749.
- Gianguir*, Marino Rossetti, Venezia [1729] (Zeno-Giacomelli).
- «Giornale de' letterati d'Italia», 1710-1740.
- C. Goldoni, *Mémoires* (ed. orig. 1787), in Id., *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, Mondadori, Milano 1943, vol. I, pp. 1-605.
- C. Goldoni, *Prefazioni ai diciassette tomi delle commedie edite a Venezia da G.B. Pasquali* (edd. orig. 1761-1778), in Id., *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, Mondadori, Milano 1943, vol. I, pp. 621-757.

- A. 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*, Groppo, Venezia [1745].
- K. Heller, *Vivaldi: cronologia della vita e dell'opera* (ed. orig. 1987), tr. it di C. Gaudio e G.M. Wirth, Olschki, Firenze 1991.
- Il Colombo overo l'India scoperta*, Gio. Francesco Buagni, Roma 1690 (Ottoboni-Pasquini).
- Il Favore de gli Dei*, Stamperia ducale, Parma 1690 (Aureli-Sabadini).
- Il nemico di se stesso*, Giuseppe Vannacci, Roma 1693 (Ottoboni-Scarlatti).
- Il pentimento generoso*, Marino Rossetti, Venezia 1719 (Lalli-Fiorè).
- Il Roderico*, Gio. Francesco Buagni, Roma 1694 (Anonimo-Gasparini).
- Il Xerxe*, Gio. Francesco Buagni, Roma 1694 (Stampiglia-Bononcini).
- C. Ivanovich, *Memorie teatrali di Venezia* (ed. orig. 1681), a cura di N. Dubowy, LIM, Lucca 1993.
- G.B. Janelli, *Dizionario biografico dei parmigiani illustri o benemeriti nelle scienze, nelle lettere e nelle arti*, Schenone, Genova 1877 (rist. anast. Forni, Bologna 1978).
- La Giuditta*, Komarek, Roma 1693 (Ottoboni-Scarlatti).
- La Gloria d'Amore*, Stamperia ducale, Parma 1690 (Aureli-Sabadini).
- L'Almansore in Alimena*, Girolamo Albrizzi, Venezia 1703 (Giannini-Pollarolo).
- L'Amor di figlia*, Marino Rossetti, Venezia 1718 (Moniglia-Porta).
- A. Landgraf e D. Vickers (a cura di), *The Cambridge Handel Encyclopedia*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.
- L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo* (ed. orig. 1795-1796), a cura di M. Capucci, Sansoni, Firenze 1968-1974, 3 voll.
- La regina creduta re*, Gio. Battista Zuccato, Venezia 1706 (Noris-Bononcini).
- R. Lasagni, *Dizionario Biografico dei parmigiani*, PPS, Parma 1999, 4 voll.
- La Statira*, Gio. Francesco Buagni, Roma 1690 (Ottoboni-A. Scarlatti).
- Li diavoli in maschera. Dialoghi curiosi ricavati dal francese dal sig. N.N.*, Francesco Storti, Venezia 1726.
- T.D. Llewellyn (a cura di), *Owen McSwiny's letters, 1720-1744*, Scripta, Verona 2009 («Lettere artistiche del Settecento veneziano 4»).
- A. Longhi, *Compendio delle vite de' pittori veneziani istorici più rinomati del presente secolo*, presso l'autore medesimo, Venezia 1762.
- L'Orfeo*, Francesco Nicolini, Venezia 1673 (Aureli-Sartorio).
- L'Orfeo*, Gio. Francesco Buagni, Roma 1694 (Aureli-Sabadini).
- E. Lucchese, *L'album di caricature di Anton Maria Zanetti alla Fondazione Giorgio Cini*, lineadacqua, Venezia 2015 (in corso di stampa).
- Lucio Manlio l'imperioso*, Stamperia di Sua Altezza Reale, Firenze 1705 (Stampiglia-Scarlatti).
- L'unione della Pace e di Marte*, Antonio Mora, Venezia 1727 (Grossatesta-Vivaldi).
- L. Macy (a cura di), *The Grove Book of Opera Singers*, Oxford University Press, Oxford 2008.
- S. Mamone, *Serenissimi fratelli principi impresari: notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggi di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario (1628-1664)*, trascrizione in collaborazione con A. Evangelista, Le Lettere, Firenze 2003.

Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento

- S. Mamone, *Mattias de' Medici serenissimo mecenate dei virtuosi. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggio di Mattias de' Medici (1629-1667)*, Le Lettere, Firenze 2013.
- B. Marcello, *Estro poetico-armonico*, poesia di G.A. Giustinian, Venezia, Domenico Lovisa 1724-1726, 8 voll.
- [B. Marcello], *Il teatro alla moda* [ed. orig. 1720], a cura di R. Manica, Quiritta, Roma 2001.
- P.-J. Mariette, *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, a cura di P. de Chennevières e A. de Montaiglon, Dumoulin, Paris 1851-1860, 6 voll.
- F. Matitti, *Il cardinale Pietro Ottoboni mecenate delle arti. Cronache e documenti (1689-1740)*, «Storia dell'arte», 84, 1995, pp. 156-243.
- A.R. Mengs, *Memorie concernenti la vita e le opere di Antonio Allegri*, in G.N. D'Azara (a cura di), *Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore della maestà del re cattolico Carlo III*, Remondini, Venezia 1783, vol. II, pp. 135-204.
- L. Molossi, *Vocabolario topografico dei Ducati di Parma, Piacenza e Guastalla*, Tipografia ducale, Parma 1832-1834 (rist. anast. Forni, Bologna 1972).
- A. de Montaiglon (a cura di), *Correspondance des directeurs de l'Académie de France a Rome avec les surintendants des batiments*, 1666-1793, I. 1666-1694; II. 1694-1699, Charavay, Paris 1887-1888.
- L.A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana* (1706), a cura di A. Ruschioni, Marzorati, Milano 1971.
- G. Nello Vetro, *Il Teatro Ducale e la vita musicale a Parma. Dai Farnese a Maria Luigia (1687-1829)* (ed. orig. 2010), Aracne, Roma 2013².
- G.M. Orlandini, *Serpilla e Bacocco, ovvero Il marito giocatore e la moglie bacchettona*, tre intermezzi di A. Salvi; ed. critica a cura di G. Giusta e A. Mattio, Orpheus, Bologna 2003.
- L. Pascoli, *Vita di Bastiano Ricci*, a cura di C. Zappia, in L. P., *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni* (ed. orig. 1736), ed. critica dedicata a V. Martinelli, introduzione di A. Marabottini, Electa Editori Umbri, Perugia 1992, pp. 812-823 (ed. orig. vol. II).
- G. Pesiri et al. (a cura di), *Archivi di famiglie e di persone. Materiali per una guida*, III. *Toscana - Veneto*, Ministero per i beni e le attività culturali - Direzione generale per gli archivi, Roma 2009.
- F.S. Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni Poesia*, Agnelli, Milano 1744, vol. III, parte II.
- J.J. 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* (ed. orig. 1752), tr. it di L. Ripanti, Rugginenti, Milano 1992.
- L. Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques sur le différens théâtres de l'Europe. Avec les Pensées sur la Déclamation*, Guerin, Paris 1738.
- G. Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi Quartieri*, II. *Del Quartiere di Santa Croce. Con appendice alla parte prima*, Viviani, Firenze 1755.
- S. Rossi e M. Fava (a cura di), *Regesto documentario*, in E. Calunga e S. R. (a cura di), *Oratorio del Serraglio: dedicato al santo nome di Maria*, contributi di A. Bianchi et al., prefazione di L. Fornari Schianchi, fotografie di P. Gepri, Grafiche Step, Parma 2000, pp. 197-210.
- G. Rostirolla, *Il 'Mondo novo' musicale di Pier Leone Ghezzi*, Skira, Milano 2001.

- G.C. Sagrestani, *Vita di Bastiano Ricci, pittore veneziano*, ms, in A. Matteoli, *Le vite di artisti dei secoli XVII e XVIII di Giovanni Camillo Sagrestani*, «Commentari», 22, 2-3, 1971, pp. 201-202.
- B. Sani (a cura di), *Rosalba Carriera. Lettere, diari, frammenti*, Olschki, Firenze 1985, 2 voll.
- C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Bertola & Locatelli, Cuneo 1990-1994, 7 voll.
- Seleuco*, Marino Rossetti, Venezia 1725 (Zeno-Pariati-Zuccari).
- E. Selfridge-Field, *Annotated Membership Lists of the Venetian Instrumentalist's Guild, 1672-1727*, «R.M.A. Research Chronicle», 1971, 9, pp. 1-52.
- E. Selfridge-Field, *Pallade Veneta. Writings on Music in Venetian Society 1650-1750*, Fondazione Levi, Venezia 1985.
- E. Selfridge-Field, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford University Press, Stanford 2007.
- A.S. Sografi, *Le convenienze e Le inconvenienze teatrali* (edd. orig. 1794-1816), a cura di G.F. Malipiero, con una notizia bio-bibliografica di C. De Michelis, Le Monnier, Firenze 1972.
- O.G.T. Sonneck, *Catalogue of Opera Librettos printed before 1800*, Government Printing Office, Washington 1914.
- G. Staffieri, *Colligite Fragmenta. La vita musicale romana negli 'Avvisi Marescotti' (1683-1707)*, LIM, Lucca 1990.
- T. Temanza, *Zibaldon (1738)*, a cura di N. Ivanoff, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma 1963.
- N. Tessin the Younger, *Travel Notes 1673-77 and 1687-88*, a cura di M. Laine e B. Magnusson, Nationalmuseum, Stockholm 2002.
- P.F. Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (ed. orig. 1723), a cura di L. Leonesi, Di Genaro & Morano, Napoli 1904 (rist. anast. Forni, Bologna 1968).
- Tullo Ostilio*, Gio. Francesco Buagni, Roma 1694 (Stampiglia-Bononcini).
- Turno Aricino*, Stamperia di Sua Altezza Reale, Firenze 1704 (Stampiglia-Scarlatti)
- J.F.H. von Uffenbach, *Die musikalischen Reisen (1712-1716)*, Barenreiter, Kassel-Basel 1949.
- M. White, *Antonio Vivaldi: A Life in Documents*, Olschki, Firenze 2013 (con cd-rom).
- T. Wiel, *I teatri musicali veneziani del Settecento. Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia (1701-1800)*, Visentini, Venezia 1897 (rist. anast. Forni, Bologna 1978).
- G. Zamboni, *Sonate d'intavolatura di leuto*, Marescandoli, Lucca 1718 (rist. anast. a cura di O. Cristoforetti, Spes, Firenze 1982).
- A.M. Zanetti il giovane, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, Albrizzi, Venezia 1771 (rist. anast. Filippi, Bologna 1972).
- G. Zanetti, *Memorie per servire all'istoria dell'inclita città di Venezia*, a cura di F. Stefani, «Archivio veneto», n.s., 15, 1885, fsc. 57, tomo 29, parte I, pp. 93-148.
- G. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e dell'Arti*, Lelio dalla Volpe, Bologna 1739, 2 voll.
- A. Zeno, *Lettere* (ed. orig. 1752), Francesco Sansoni, Venezia, 1785², 6 voll.

3. Studi

- A. 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*, Pasqualucci, Roma 1888 (rist. anast. Forni, Bologna 1969).
- F. Aggarbati et al., *L'architettura dei teatri di Roma, 1513/1981*, presentazione di V. De Feo, Kappa, Roma 1987.
- M.F. Agresta, *Il teatro della Pace di Roma*, «Studi romani», 31, 2, 1983, pp. 151-160.
- L. Allegri e R. di Benedetto, *La Parma in festa. Spettacolarità e teatro nel Ducato di Parma nel Settecento*, Mucchi, Modena 1987.
- I. Allodi (a cura di), *I teatri di Parma 'dal Farnese al Regio'*, Nuove Edizioni Milano, Milano 1969.
- M. Angiolillo, *Lo spettacolo barocco a Venezia*, Guidotti, Roma 1987.
- M. Angiolillo, *Il trionfo della scenografia barocca*, Guidotti, Roma 2000.
- B.M. Antolini e T.M. Gialdroni, *L'opera nei teatri pubblici a Roma nella prima metà del Settecento: fonti documentarie e musicali*, «Roma moderna e contemporanea», 4, 1, 1996, pp. 113-142.
- F. Arisi, *Gli anni piacentini di Sebastiano Ricci e la conversione del Merano e del Draghi*, in Id., *Altre cose piacentine d'arte e di storia*, Tip.Le.Co., Piacenza 1987, pp. 115-130.
- R. Arisi, *Giovanni Ev. Draghi al servizio dei Farnese*, «Bollettino storico piacentino», 69, 2, 1975, pp. 5-33.
- L. Balestrieri, *Feste e spettacoli alla corte dei Farnese* (ed. orig. 1909), Palatina, Parma 1981.
- P. Barbier, *Gli evirati cantori* (ed. orig. 1989), tr. it di A. Buzzi, Rizzoli, Milano 1991.
- F. Barbierato, *Politici e ateisti. Percorsi della miscredenza a Venezia fra Sei e Settecento*, Unicopli, Milano 2006.
- G. Barblan e A. Basso (a cura di), *Storia dell'opera*, UTET, Torino 1977, 3 voll.
- W.L. Barcham, *Il teatro alla moda*, in A. Mariuz e G. Pavanello (a cura di), *Tiepolo: ironia e comico*, catalogo della mostra (Venezia, 3 settembre-5 dicembre 2004), Marsilio, Venezia 2004, pp. 69-93.
- A. Barigozzi Brini, *Una partecipazione di Sebastiano Ricci alla scenografia teatrale e i rapporti Ricci-Bibienna*, «Commentari», 20, 1-2, 1969, pp. 125-130.
- R. 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, 7, 1956, pp. 22-24.
- A.L. Bellina, *Il teatro musicale nel Seicento*, in P. Fabbri (a cura di), *Musica nel Veneto. La Serenissima nel gran teatro del mondo*, iconografia a cura di R. Baroncini, selezione dei brani musicali a cura di M.R. Zegna, Motta, Milano 1999, pp. 58-77.
- A.L. Bellina e B. Brizi, *Il melodramma*, in G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi (a cura di), *Storia della cultura veneta*, V. *Il Settecento* (tomo I), Neri Pozza, Vicenza 1985, pp. 337-400.
- J. Bentini, *I Bibiena: la meraviglia in prospettiva*, in D. Lenzi e Id. (a cura di), *I Bibiena: una famiglia europea*, catalogo della mostra (Bologna, 23 settembre 2000-7 gennaio 2001), con la collaborazione di S. Battistini e A. Cantelli, Marsilio, Venezia 2000, pp. 13-16.

- G. Benzoni, *Colonna, Lorenzo Onofrio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1982, vol. 17, pp. 352-361, anche on-line.
- M. Berengo (a cura di), *Giornali veneziani del Settecento*, Feltrinelli, Milano 1962.
- G.M. Bergman, *Lighting in the Theatre*, Almquist & Wiksell, Stockholm 1977.
- G. 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*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 53, 1, 2009, pp. 73-144.
- A. Bertolotti, *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova: dal sec. XV al XVIII. Notizie e documenti raccolti negli Archivi Mantovani*, Ricordi, Milano 1890 (rist. anast. Forni, Bologna 1969).
- P. Besutti, *La didattica strumentale negli ospedali veneziani: il ruolo di Carlo Tassarini*, in H. Geyer e W. Osthoff (a cura di), *Musik an den venezianischen Ospedali/Konservatorien vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert. La musica negli ospedali/conservatori veneziani fra Seicento e inizio Ottocento*. Atti del convegno (Venezia, 4-7 aprile 2001), Edizioni di storia e letteratura, Roma 2004, pp. 237-266.
- A. Bettagno (a cura di), *Disegni e dipinti di Giovanni Antonio Pellegrini, 1675-1741*, catalogo della mostra (Venezia, 1959), presentazione di G. Fiocco, Neri Pozza, Venezia 1959.
- A. Bettagno (a cura di), *Caricature di Anton Maria Zanetti*, catalogo della mostra (Venezia, 1969), presentazione di G. Fiocco, Neri Pozza, Vicenza 1969.
- A. Bettagno, *Precisazioni su Anton Maria Zanetti il Vecchio e Sebastiano e Marco Ricci*, in A. Serra (a cura di), *Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo* (Udine, 26-28 maggio 1975), Electa, Milano 1976, pp. 85-95.
- A. Bettagno, *The Birth of a New Collection*, «Apollo», 104, 173, 1976, pp. 48-53.
- L. Bianconi, *Condizione sociale e intellettuale del musicista di teatro ai tempi di Vivaldi*, in L. Bianconi e G. Morelli (a cura di), *Antonio Vivaldi: teatro musicale, cultura e società*. Atti del convegno internazionale di studio (Venezia, 10-12 settembre 1981), Olschki, Firenze 1982, vol. II, pp. 371-388.
- L. Bianconi e G. Morelli (a cura di), *Antonio Vivaldi: teatro musicale, cultura e società*. Atti del convegno internazionale di studio (Venezia, 10-12 settembre 1981), Olschki, Firenze 1982, 2 voll.
- L. Bianconi e G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, EDT, Torino 1987-1988, 3 voll.
- L. Bianconi e T. Walker, *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera*, «Early Music History», 4, 1984, pp. 209-296.
- I. Bigazzi e Z. Ciuffoletti, *Palazzo Marucelli Fenzi. Guida storico-artistica*, presentazione di P. Blasi e A. Marinelli, Polistampa, Firenze 2002.
- M.I. Biggi, *Soggetti, Immagini e Scenografie*, in F. Fanna e M. Talbot (a cura di), *Antonio Vivaldi. Passato e Futuro*. Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 13-16 giugno 2007), Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2009, <http://www.cini.it/uploads/assets/ATTI_VIVALDI_marzo_2010/31-Biggi.pdf> (06/15).
- M.I. Biggi e G. Mangini (a cura di), *Teatro Malibran. Venezia a San Giovanni Grisostomo*, Marsilio, Venezia 2001.

- G. Bistort, *Il Magistrato alle pompe nella Repubblica di Venezia: studio storico* (ed. orig. 1912), con una premessa di G. Zorzanello e U. Stefanuti, s.e., Venezia 1912 (rist. anast. Forni, Bologna 1969).
- M. Bizzarini, *Benedetto Marcello*, L'Epos, Palermo 2006.
- M. Bizzarini, *L'epistolario inedito di Apostolo Zeno*, «Studi musicali», 37, 1, 2008, pp. 101-141.
- P. Bjurström, *Nicodemus Tessin il Giovane: Descrizione delle macchine sceniche nei teatri veneziani, 1688*, in F. Milesi (a cura di), *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, catalogo della mostra (Fano, 8 luglio-30 settembre 2000), Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, Fano 2000, pp. 29-32.
- L. Borean e S. Mason (a cura di), *Il collezionismo d'arte a Venezia: il Settecento*, Marsilio, Venezia 2009.
- L.C. Borghi, *La polizia sugli spettacoli nella Repubblica Veneta e sulle produzioni teatrali nel primo Governo austriaco a Venezia*, Visentini, Venezia 1898.
- G.R. Boye, *Granata, Giovanni Battista*, in S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London 2001², vol. 10, pp. 281-282, anche on-line.
- A. Brilli, *Dalla satira alla caricatura. Storia, tecniche e ideologie della rappresentazione*, Dedalo, Bari 1985.
- B. Brizi, *Domenico Lalli librettista di Vivaldi?*, in Francesco Degrada (a cura di), *Vivaldi veneziano europeo*. Atti del convegno internazionale (Venezia, 18-21 settembre 1978), Olshki, Firenze 1980, pp. 183-204.
- B. Brunelli, *L'impresario in angustie*, «Rivista italiana del dramma», 5, 3, 1941, pp. 311-341.
- M. Brusatin, *Venezia nel Settecento: stato, architettura, territorio*, Einaudi, Torino 1980.
- M. Bucciarelli, *From Rinaldo to Orlando, or Senesino's path to madness*, in D. Colas e A. di Profio (a cura di), *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe, I. Les pérégrinations d'un genre*, Mardaga, Liège 2008, pp. 135-155 (ora in D. Vickers [a cura di], *Handel*, Ashgate, Farnham 2011, pp. 311-332).
- D. Burrows, *Style in Culture: Vivaldi, Zeno, and Ricci*, «The Journal of Interdisciplinary History», 4, 1, 1973, pp. 1-23 (anche nella tr. it *Stile nella cultura: Vivaldi, Zeno, Ricci*, in G. Morelli [a cura di], *Mitologie: convivenze di musica e mitologia. Testi e studi*, catalogo del Festival internazionale di musica contemporanea [Venezia, 25 settembre-20 ottobre 1979], La Biennale di Venezia, Venezia 1979, pp. 35-46).
- D. Busolini, *Farnese, Odoardo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1995, vol. 45, pp. 119-120, anche on-line.
- B. Cagli (a cura di), *Le Muse galanti. La musica a Roma nel Settecento*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1985.
- E. Calunga e S. Rossi (a cura di), *Oratorio del Serraglio: dedicato al santo nome di Maria*, contributi di A. Bianchi et al., prefazione di L. Fornari Schianchi, fotografie di P. Gepri, Grafiche Step, Parma 2000.
- A. Cametti, *Arcangelo Corelli: i suoi quadri e i suoi violini*, «Roma», 5, 1927, pp. 412-423.
- M. Capra, *Il teatro d'opera a Parma. Quattrocento anni, dal Farnese al Regio*, Silvana, Cinisello Balsamo 2007.
- E. Careri, *Sulla ripresa moderna del melodramma italiano del primo '700. Il caso de 'La verità in cimento' di Antonio Vivaldi*, «Studi vivaldiani», 2, 2002, pp. 75-96.

- J. Carré, *Lord Burlington (1694-1753): le connaisseur, le mécène, l'architecte*, Adosa, Clermont-Ferrand 1993.
- C. Casellato, *Borosini, Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1971, vol. 12, pp. 806-807, anche on-line.
- L. Casellato, *Mauri (Mauro)*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2009, vol. 72, pp. 357-361, anche on-line.
- G. Cattin et al., *La vita musicale nell'entroterra veneto*, in G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi (a cura di), *Storia della cultura veneta, V. Il Settecento* (tomo I), Neri Pozza, Vicenza 1985, pp. 429-483.
- G.B. Cavalcaselle, *Tipi di scritture teatrali attraverso luoghi e tempi diversi. Contributo storico-giuridico allo studio della natura contrattuale delle scritture teatrali*, Athenaeum, Roma 1919.
- I. Cecchini, *Per un'analisi del mercato artistico a Venezia nel Settecento*, in F. Magani e F. Pedrocchi (a cura di), *Officina Veneziana. Maestri e Botteghe nella Venezia del Settecento*, catalogo della mostra (Crema, 2 febbraio-2 giugno 2002), Skira, Milano 2002, pp. 68-79.
- O. Ceiner, *Sulle origini della famiglia di Sebastiano Ricci*, in M. Mazza e G. Galasso (a cura di), *Sebastiano Ricci tra le sue Dolomiti*, catalogo della mostra (Belluno e Feltre, 30 aprile-29 agosto 2010), Provincia di Belluno, Belluno 2010, pp. 17-23.
- R. Celletti, *La vocalità*, in G. Barblan e A. Basso (a cura di), *Storia dell'opera, III. Aspetti e problemi dell'opera* (tomo I), a cura di R. C., G. Marchesi e C. Parmentola, UTET, Torino 1977, pp. 1-317.
- I. Chiappini di Sorio, *L'inventario dei beni di S. Ricci*, in A. Serra (a cura di), *Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo* (Udine, 26-28 maggio 1975), Electa, Milano 1976, pp. 66-67.
- I. Chiappini di Sorio e L. De Rossi (a cura di), *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica: per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti*, «ARTE | Documento», 17-19, 2003.
- M. Chiarini (a cura di), *Artisti alla corte granducale*, catalogo della mostra (Firenze, maggio-luglio 1969), Centro Di, Firenze 1969.
- M. Chiarini, *Introduzione: i non-fiorentini*, in Id. e F.J. Cummings (a cura di), *Gli ultimi Medici. Il tardo barocco a Firenze, 1670-1743*, catalogo della mostra (Detroit, 27 marzo-2 giugno 1974; Firenze, 28 giugno-30 settembre 1974), Centro Di, Firenze 1974, pp. 156-160.
- M. Chiarini, *Sebastiano Ricci*, in Id. e F.J. Cummings (a cura di), *Gli ultimi Medici. Il tardo barocco a Firenze, 1670-1743*, catalogo della mostra (Detroit, 27 marzo-2 giugno 1974; Firenze, 28 giugno-30 settembre 1974), Centro Di, Firenze 1974, p. 304.
- M. Chiarini, *'Ricci o Magnasco?'*, in A. Serra (a cura di), *Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo* (Udine, 26-28 maggio 1975), Electa, Milano 1976, pp. 146-150.
- M. Chiarini, *Ancora un paesaggio di Marco Ricci per Ferdinando de' Medici, principe di Toscana*, «Commentari d'arte», 9-11, 24-35, 2003-2006, pp. 51-52.
- M. Chiarini e F.J. Cummings (a cura di), *Gli ultimi Medici. Il tardo barocco a Firenze, 1670-1743*, catalogo della mostra (Detroit, 27 marzo-2 giugno 1974; Firenze, 28 giugno-30 settembre 1974), Centro Di, Firenze 1974.

Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento

- G. Cirillo, *Dipinti inediti del Seicento e del Settecento parmense a proposito del nuovo catalogo della Galleria Nazionale*, «Parma per l'arte», n.s., 7, 1-2, 2001, pp. 7-67.
- G. Cirillo, *Nuovi apporti al catalogo e alla storia della pittura parmense del Settecento*, «Parma per l'arte», n.s., 10, 1-2, 2004, pp. 55-107.
- G. Cirillo (a cura di), *Architettura dipinta. Le decorazioni parmensi dei Galli Bibiena*, catalogo della mostra (Collecchio, 13 ottobre-25 novembre 2007), Grafiche Step, Parma 2007.
- G. Cirillo e G. Godi, *La scenografia. L'attività di Ferdinando e Francesco Galli Bibiena alla genesi del '700 piacentino*, in *Società e cultura nella Piacenza del Settecento*, catalogo della mostra (Piacenza, ottobre-novembre 1979), Cassa di risparmio di Piacenza, Piacenza 1979, vol. I, pp. 89-100.
- G. Cirillo e G. Godi, *Il trionfo del barocco a Parma nelle feste farnesiane del 1690*, presentazione di P.L. Pizzi, saggi di G. Marchetti e G. Nello Vetro, Artegrafica Silva, Parma 1989.
- A. Coccioli Mastroviti, *Momenti, aspetti, protagonisti della decorazione a quadratura nel duca farnesiano: il ruolo dei Bibiena*, in E. Calunga e S. Rossi (a cura di), *Oratorio del Seragliaio: dedicato al santo nome di Maria*, contributi di A. Bianchi et al., prefazione di L. Fornari Schianchi, fotografie di P. Gepri, Grafiche Step, Parma 2000, pp. 69-100.
- L. Collavo, *Sul manoscritto del ferrarese Grazio Braccioli dedicato alla pittura veneziana (1712-1728). Indagine conoscitiva per l'edizione di una fonte della storia dell'arte e della cultura italiana del sec. XVIII*, «Predella», 30, 2011, <http://www.predella.it/archivio/index2ecc.pdf?view=article&catid=78%3Acuspide&id=213%3A3Asul-manoscritto-del-ferrarese-grazio-braccioli-dedicato-alla-pittura-veneziana-1712-1728-indagine-conoscitiva-per-ledizione-di-una-fonte-della-storia-dellarte-e-della-cultura-italiana-del-sec-xviii&format=pdf&option=com_content&Itemid=107> (03/14).
- M. Collins e E.K. Kirk (a cura di), *Opera & Vivaldi*, University of Texas Press, Austin 1984.
- G. Comisso, *Agenti segreti veneziani nel Settecento (1705-1797)*, Bompiani, Milano 1941 (poi Pgreco, Milano 2012).
- A. Craievich, *Pittura fra arte liberale e professione: disegni, progetti, apparati*, in F. Magani e F. Pedrocco (a cura di), *Officina Veneziana. Maestri e Botteghe nella Venezia del Settecento*, catalogo della mostra (Crema, 2 febbraio-2 giugno 2002), Skira, Milano 2002, pp. 35-51.
- A. Craievich, *Sebastiano Ricci: i bozzetti*, in G. Pavanello (a cura di), *Sebastiano Ricci 1659-1734. Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 14-15 dicembre 2009)*, Scripta, Verona 2012, pp. 45-57.
- E. Croft-Murray, *Decorative Painting in England, 1537-1837*, Country Life, London 1962-1970, 2 voll.
- E. Croft-Murray (a cura di), *An Album of Eighteenth Century Venetian Operatic Caricatures formerly in the Collection of Count Algarotti*, catalogo della mostra (Toronto, 20 settembre-9 novembre 1980), con una nota biografica sul conte Algarotti di S. Pantazzi, Art Gallery of Ontario, Toronto 1980.
- A. Da Borso, *Marco Ricci. Notizie sulla sua vita e sul modo come morì*, «Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore», 1, 6, 1929, pp. 65-67.
- A. D'Angeli, *Benedetto Marcello: vita e opere*, Bocca, Milano 1940.
- J. Daniels, *Sebastiano Ricci*, Wayland Publishers, Hove 1976.

- J. Daniels, *Sebastiano Ricci in England*, in A. Serra (a cura di), *Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo* (Udine, 26-28 maggio 1975), Electa, Milano 1976, pp. 68-82.
- G. Da Pozzo, *Un episodio di integrazione arcadica: l'edizione dei 'Salmi' di Benedetto Marcello*, in Madricardo e Rossi (a cura di), *Benedetto Marcello: la sua opera e il suo tempo*. Atti del convegno internazionale (Venezia, 15-17 dicembre 1986), Olschki, Firenze 1988, pp. 373-402.
- F. d'Arcais, *Note per Sebastiano Ricci*, «Arte veneta», 26, 1972, pp. 211-215.
- F. d'Arcais, *I complessi decorativi fiorentini di Sebastiano Ricci – I*, «Antichità viva», 12, 2, 1973, pp. 18-25.
- F. d'Arcais, *I complessi decorativi fiorentini di Sebastiano Ricci – II*, «Antichità viva», 12, 4, 1973, pp. 15-28.
- F. d'Arcais, *Sebastiano Ricci e Vienna*, in G. Pavanello (a cura di), *Sebastiano Ricci 1659-1734*. Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 14-15 dicembre 2009), Scripta, Verona 2012, pp. 249-259.
- S. Davoli (a cura di), *Civiltà teatrale e Settecento emiliano*, con una premessa di S. Romagnoli, il Mulino, Bologna 1986.
- W. Dean, *Bordoni, Faustina*, in Macy (a cura di), *The Grove Book of Opera Singers*, Oxford University Press, Oxford 2008, pp. 51-52.
- W. Dean, *Robinson, Anastasia*, in Macy (a cura di), *The Grove Book of Opera Singers*, Oxford University Press, Oxford, 2008, pp. 409-410.
- W. Dean, *Valentini (Urbani, Valentino)*, in Macy (a cura di), *The Grove Book of Opera Singers*, Oxford University Press, Oxford 2008, pp. 510-511.
- W. Dean e A. Hicks, *Handel. The New Grove* (ed. orig. 1980), tr. it di L. Bianconi e A. Pompilio, Ricordi-Giunti, Milano-Firenze 1987.
- W. Dean e C. Vitali, *Cuzzoni, Francesca*, in Macy (a cura di), *The Grove Book of Opera Singers*, Oxford University Press, Oxford 2008, pp. 103-105.
- M. de Angelis, *Ferdinando de' Medici: l'Orfeo' dei principi*, in A. Vezzosi (a cura di), *Il giardino d'Europa. Pratolino come modello nella cultura europea*, catalogo della mostra (Firenze-Pratolino, 25 luglio-28 settembre 1986), Mazzotta, Milano 1986, pp. 102-106.
- F. Degrada, *Bordoni, Faustina*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1971, vol. 12, pp. 517-519, anche on-line.
- F. Degrada, *Attualità di Vivaldi*, in Id. e M.T. Muraro (a cura di), *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa*, saggi e contributi di G. Benzoni et al., Electa, Milano 1978, pp. 80-89.
- F. Degrada (a cura di), *Vivaldi veneziano europeo*. Atti del convegno internazionale (Venezia, 18-21 settembre 1978), Olschki, Firenze 1980.
- F. Degrada, *Vivaldi e Metastasio: note in margine a una lettura dell'«Olimpiade»*, in Id. (a cura di), *Vivaldi veneziano europeo*. Atti del convegno internazionale (Venezia, 18-21 settembre 1978), Olschki, Firenze 1980, pp. 155-181.
- F. Della Seta, *Documenti inediti su Vivaldi a Roma*, in L. Bianconi e G. Morelli (a cura di), *Antonio Vivaldi: teatro musicale, cultura e società*. Atti del convegno internazionale di studio (Venezia, 10-12 settembre 1981), Olschki, Firenze 1982, vol. II, pp. 521-532.

Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento

- F. Della Seta, *Le nozze del Tebro coll'Adria. Musicisti e pubblico tra Roma e Venezia*, in G. Morelli (a cura di), *L'invenzione del gusto. Corelli e Vivaldi. Mutazioni culturali, a Roma e Venezia, nel periodo post-barocco*, Ricordi, Milano 1982, pp. 142-149.
- F. Della Seta, *Il librettista*, in L. Bianconi e G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, IV. *Il sistema produttivo e le sue competenze*, EDT, Torino 1988, pp. 231-291.
- F. Della Seta e F. Piperno (a cura di), *Francesco Gasparini (1661-1727)*. Atti del primo convegno internazionale (Camaione, 29 settembre-1° ottobre 1978), Olschki, Firenze 1981.
- P. Del Negro, *Benedetto Marcello patrizio veneziano*, in C. Madricardo e F. Rossi (a cura di), *Benedetto Marcello: la sua opera e il suo tempo*. Atti del convegno internazionale (Venezia, 15-17 dicembre 1986), Olschki, Firenze 1988, pp. 17-48.
- A. Delneri, *Teatro, paesaggio, capriccio: l'eredità di Marco Ricci*, in D. Succi (a cura di), *Marieschi, tra Canaletto e Guardi*, catalogo della mostra (Gorizia, 30 giugno-15 ottobre 1989), contributi di A. D. e M. Zecchini, Allemandi, Torino 1989, pp. 29-73.
- A. Delneri, *Il soggiorno inglese*, in D. Succi e Id. (a cura di), *Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento*, catalogo della mostra (Belluno, 15 maggio-22 agosto 1993), Electa, Milano 1993, pp. 97-112.
- A. Delneri e D. Succi, *Itinerario nella pittura veneta di paesaggio del Settecento*, in I. Chiappini di Sorio e L. De Rossi (a cura di), *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica: per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti*, «ARTE | Documento», 17-19, 2003, pp. 448-451.
- F. Del Torre, *Sebastiano Ricci, Ferdinando di Toscana e altri corrispondenti*, in A. Bettagno e M. Magrini (a cura di), *Lettere artistiche del Settecento veneziano. I*, Neri Pozza, Vicenza 2002, pp. 3-13.
- L. De Rossi, *Due paesaggi con figure di Alessandro Magnasco e Antonio Francesco Peruzzini*, in I. Chiappini di Sorio e Id. (a cura di), *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica: per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti*, «ARTE | Documento», 17-19, 2003, pp. 456-461.
- J. von Derschau, *Sebastiano Ricci: ein Beitrag zu den Anfängen der venezianischen Rokokomalerei*, K. Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg 1922.
- D. De Sarno Prignano, *Ancora un dipinto attestante la collaborazione di Antonio Marini con Sebastiano Ricci*, in M. Piantoni e L. De Rossi (a cura di), *Per l'arte da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo. Da Rubens al Contemporaneo*, Edizioni della Laguna, Venezia 2001, pp. 449-455.
- D. De Sarno Prignano, *Ancora un'opera di collaborazione tra Antonio Marini e Sebastiano Ricci*, in L. Muti e Id., *A tu per tu con la pittura. Studi e ricerche di Storia dell'Arte*, contributi di G. Milantoni e L. De Rossi, presentazione di G.M. Pilo, Edit. Faenza-Edizioni della Laguna, Faenza-Monfalcone 2002, pp. 302-309.
- D. De Sarno Prignano, *Dipinti a più mani con 'figure in piccolo' di Sebastiano Ricci*, in L. Muti e Id., *A tu per tu con la pittura. Studi e ricerche di storia dell'Arte*, contributi di G. Milantoni e L. De Rossi, presentazione di G.M. Pilo, Edit. Faenza-Edizioni della Laguna, Faenza-Monfalcone 2002, pp. 338-349.
- R. Di Benedetto, *Poetiche e polemiche*, in L. Bianconi e G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, VI. *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, EDT, Torino 1988, pp. 1-76.

- N. Dubowy, *Stampiglia e Scarlatti a Firenze*, in G. Pitarresi (a cura di), *Intorno a Silvio Stampiglia: librettisti, compositori e interpreti nell'età premetastasiana*. Atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 5-6 ottobre 2007), Laruffa, Reggio Calabria 2010, pp. 99-118.
- S. Durante, *Alcune considerazioni sui cantanti di teatro del primo Settecento e la loro formazione*, in L. Bianconi e G. Morelli (a cura di), *Antonio Vivaldi: teatro musicale, cultura e società*. Atti del convegno internazionale di studio (Venezia, 10-12 settembre 1981), Olschki, Firenze 1982, vol. II, pp. 427-481.
- S. Durante, *Il cantante*, in L. Bianconi e G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, IV. *Il sistema produttivo e le sue competenze*, EDT, Torino 1988, pp. 347-415.
- S. Durante, *Vizi privati e virtù pubbliche del polemista teatrale da Muratori a Marcello*, in C. Madricardo e F. Rossi (a cura di), *Benedetto Marcello: la sua opera e il suo tempo*. Atti del convegno internazionale (Venezia, 15-17 dicembre 1986), Olschki, Firenze 1988, pp. 415-424.
- S. Durante e F. Piperno, *Cantanti settecenteschi e musicologia vivaldiana: lo stato degli studi*, in A. Fanna e G. Morelli (a cura di), *Nuovi studi vivaldiani: edizione e cronologia critica delle opere*, Olschki, Firenze 1988, vol. II, pp. 535-562.
- R. Eller, *Vier Briefe Antonio Vivaldis*, «Informazioni e studi vivaldiani», 10, 1989, pp. 5-22.
- M. Fabbri, *Alessandro Scarlatti e il principe Ferdinando de' Medici*, Olschki, Firenze 1961.
- P. Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento* (ed. orig. 1990), Bulzoni, Roma 2003².
- E. Fadda, *Sebastiano Ricci e gli affreschi dell'Oratorio del Serraglio*, in E. Calunga e S. Rossi (a cura di), *Oratorio del Serraglio: dedicato al santo nome di Maria*, contributi di A. Bianchi et al., prefazione di L. Fornari Schianchi, fotografie di P. Gepri, Grafiche Step, Parma 2000, pp. 101-237.
- A. Fanna e G. Morelli (a cura di), *Nuovi studi vivaldiani: edizione e cronologia critica delle opere*, Olschki, Firenze 1988, 2 voll.
- F. Fanna e M. Talbot (a cura di), *Antonio Vivaldi. Passato e Futuro*. Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 13-16 giugno 2007), Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2009, <<http://www.cini.it/en/publications/antonio-vivaldi-passato-e-futuro>> (06/15).
- S. Fassini, *Il melodramma italiano a Londra nella prima metà del Settecento*, Bocca, Torino 1914 (rist. anast. Forni, Bologna 1979).
- E. Favaro, *L'Arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Olschki, Firenze 1975.
- M. Favilla e R. Rugolo, *'Il sommo onor dell'arte': Pietro Antonio Novelli nella Patria del Friuli*, in M.P. Frattolin (a cura di), *Artisti in viaggio: 1750-1900. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, Cafoscarina, Venezia 2006, pp. 191-226.
- M. Favilla e R. Rugolo, «*Con pena, e con penello*»: *Simone Brentana e Sebastiano Ricci*, «Verona illustrata», 22, 2009, pp. 41-51.
- M. Favilla e R. Rugolo, *Venezia '700. Arte e società nell'ultimo secolo della Serenissima*, introduzione di L. Puppi, fotografie di L. Sassi, appendice di S. Tagliapietra, Sassi, Schio (Vicenza) 2011.
- L. Ferrari, *L'abate Antonio Conti e Madame De Caylus*, «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 94, 2, 1934-1935, pp. 1-36.

Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento

- S. Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Marsilio, Venezia 2011.
- S. Ferrone, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Einaudi, Torino 2014.
- G. Ferroni, *L'opera in commedia: una immagine del Melodramma nella cultura veneziana del Settecento*, in M.T. Muraro (a cura di), *Venezia e il melodramma nel Settecento*, Olschki, Firenze 1978, pp. 63-78.
- G. Fornari, *Madonis, Luigi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2006, vol. 67, anche on-line.
- L. Fornari Schianchi (a cura di), *I Farnese. Arte e collezionismo. Studi*, Electa, Milano 1995.
- L. Frati, *Un impresario teatrale del settecento e la sua biblioteca*, «Rivista musicale italiana», 18, 1, 1911, pp. 64-84.
- L. Frati, *Antonio Bernacchi e la sua scuola di canto*, «Rivista musicale italiana», 29, 3, 1922, pp. 473-491.
- M.P. Frattolin (a cura di), *Artisti in viaggio: 1750-1900. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, Cafoscarina, Venezia 2006.
- F. Freddolini, *Mecenatismo e ospitalità: Giovanni Baratta a Firenze e la famiglia Guerrini*, «Nuovi studi», 8, 10, 2003, pp. 183-205.
- G. Galasso, *Gli affreschi della villa Belvedere*, in M. Mazza e Id. (a cura di), *Sebastiano Ricci tra le sue Dolomiti*, catalogo della mostra (Belluno e Feltre, 30 aprile-29 agosto 2010), Provincia di Belluno, Belluno 2010, pp. 45-49.
- C. Gamba, *Sebastiano Ricci e la sua opera fiorentina*, «Dedalo», 5, 2, 1924-1925, pp. 289-314.
- B. 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 L. Fornari Schianchi (a cura di), *I Farnese. Arte e collezionismo. Studi*, catalogo della mostra (Colorno, 4 marzo-21 maggio 1995), Electa, Milano 1995, pp. 208-214.
- V. Gandolfi, *Il teatro Farnese di Parma*, Battei, Parma 1980.
- C. Garas, *Sebastiano Ricci nel castello di Schönbrunn*, in A. Serra (a cura di), *Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo* (Udine, 26-28 maggio 1975), Electa, Milano 1976, pp. 105-109.
- E. Garbero, *Drammaturgia vivaldiana: regesto e concordanze dei libretti*, in F. Degrada e M.T. Muraro (a cura di), *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa*, Electa, Milano 1978, pp. 111-150.
- E. Garbero Zorzi, *I teatri di Pratolino*, in A. Vezzosi (a cura di), *Il giardino d'Europa. Pratolino come modello nella cultura europea*, catalogo della mostra (Firenze-Pratolino, 25 luglio-28 settembre 1986), Mazzotta, Milano 1986, pp. 93-99.
- E. Garbero, M.T. Muraro e L. Zorzi (a cura di), *Venezia Vivaldi*, catalogo della mostra (Venezia, settembre-ottobre 1978), Alfieri, Venezia 1978.
- E. Gentile, *Cecchi, Domenico, detto il Cortona*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1979, vol. 23, pp. 248-250, anche on-line.
- A. Ghidiglia Quintavalle, *Premesse giovanili di Sebastiano Ricci*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», n.s., 5-6, 1956-1957, pp. 395-415 (poi in E. Calunga e S. Rossi [a cura di], *Oratorio del Serraglio: dedicato al santo nome di Maria*, contributi di

- A. Bianchi et al., prefazione di L. Fornari Schianchi, fotografie di P. Gepri, Grafiche Step, Parma 2000, pp. 173-195).
- A. Ghidiglia Quintavalle, *Sebastiano Ricci a Parma ritrovato e da ritrovare*, «Arte antica e moderna», 1961, 13-16, pp. 448-452.
- A. Ghidiglia Quintavalle, *Sebastiano Ricci a Parma*, in A. Serra (a cura di), *Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo* (Udine, 26-28 maggio 1975), E-lecta, Milano 1976, pp. 111-120.
- R. Giazotto, *Vivaldi*, Nuova Accademia, Milano 1965 (poi nella versione ampliata con il catalogo delle opere a cura di A. Girard e la discografia a cura di L. Bellingardi, ERI, Torino 1973).
- R. Giazotto, *La guerra dei palchi (prima serie)*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1, 2, 1967, pp. 245-286.
- R. Giazotto, *La guerra dei palchi (seconda serie)*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1, 3, 1967, pp. 465-508.
- R. Giazotto, *La guerra dei palchi (terza serie)*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 3, 5, 1969, pp. 906-933.
- R. Giazotto, *I teatri d'opera veneziani dal 1637 alla Fenice*, in *I teatri nel mondo. La Fenice*, Nuove Edizioni, Milano 1972.
- E. Gibson, *The Royal Academy of Music, 1719-1728*, Garland, New York-London 1989.
- G. Giordano, *Gaetano Grossatesta, an Eighteenth-Century Italian Choreographer and Impresario. Part One: The Dancer-Choreographer in Northern Italy*, «Dance Chronicle», 23, 1, 2000, pp. 1-28.
- G. 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*, «Dance Chronicle», 23, 2, 2000, pp. 133-191.
- G. Giovani, *Tra mondanità e ufficialità. Ancora sulla prima visita a Venezia del Gran Principe Ferdinando de' Medici*, in C. Bacherini, G. Sciommeri e A. Ziino (a cura di), *Firenze e la musica: fonti, protagonisti, committenza. Scritti in ricordo di Maria Adelaide Bartoli Bacherini*, Istituto Italiano per la Storia della Musica, Roma 2014, pp. 313-340.
- B.L. Glixon e J.E. Glixon, *Inventing the Business of Opera. The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford University Press, Oxford 2006.
- B.L. Glixon e M. White, 'Creso tolto a le fiamme': *Girolamo Polani, Antonio Vivaldi and Opera Production at the Teatro S. Angelo, 1705-1706*, «Studi vivaldiani», 8, 2008, pp. 3-19.
- J.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, «Music and Letters», 90, 4, 2009, pp. 681-683.
- M. Gregori, *Altre aggiunte a risarcimento di Antonio Francesco Peruzzini*, «Paragone. Arte», 26, 307, 1975, pp. 69-80.
- M. Gregori (a cura di), *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)*, testi di E. Acanfora et al., fotografie di P. Bacherini, Edifir, Firenze 2007.
- G. Guccini (a cura di), *Il teatro italiano nel Settecento*, il Mulino, Bologna 1988.

- G. Guccini, *Dalla quadratura alla scenografia. Riflessioni sul 'teatro' dei Bibiena*, «Comunicazioni sociali», n.s., 28, 2, 2006, pp. 208-227.
- G. Gullo, *La fabbrica degli angeli. La voce, l'aspetto fisico e la psiche dei castrati attraverso un approccio medico integrato*, «Hortus Musicus», 3, 9, 2002, pp. 50-55.
- G. Gullo, *La fabbrica degli angeli (parte III). Per una iconografia scientifica del castrato*, «Hortus Musicus», 3, 11, 2002, pp. 34-38.
- E.T. Harris, *Farinelli*, in Macy (a cura di), *The Grove Book of Opera Singers*, Oxford University Press, Oxford 2008, pp. 150-152.
- S. Harris Sheridan, *The Repertoire of a Venetian Opera House (1678-1714): the Teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo*, UMI, Ann Arbor 1985.
- F. Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca* (1966), tr. it. di V. Borea, Sansoni, Firenze 1985².
- A. Heriot, *I castrati nel teatro d'opera* (1956), tr. it di M.G. Testi Piceni, Rizzoli, Milano 1962.
- W. Hofmann, *La caricatura. Da Leonardo a Picasso* (1956), tr. it e cura di G. Gurisatti, Colla, Costabissara 2006.
- W.C. Holmes, *Venetian Theatres during Vivaldi's Era*, in M. Collins e E.K. Kirk (a cura di), *Opera & Vivaldi*, University of Texas, Austin 1984, pp. 133-148.
- Il teatro a Roma nel Settecento*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1989, 2 voll.
- M. Jonášová, *I Denzio: tre generazioni di musicisti a Venezia e a Praga*, «Hudební věda», 45, 1-2, 2008, pp. 57-114.
- R. 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'*, «Studi vivaldiani», 9, 2009, pp. 33-78.
- W. Kolneder, *Vivaldi* (ed. orig. 1965), tr. it di C. Pinelli, Rusconi, Milano 1978.
- W. Kolneder, *Profilo biografico di Antonio Vivaldi*, in F. Degrada e M.T. Muraro (a cura di), *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa*, Electa, Milano 1978, pp. 6-25.
- W. Kolneder, *Antonio Vivaldi. Leben und Werk in Dokumenten*, Heinrichshofen, Wilhelmshaven 1979 (tr. it. *Antonio [Lucio] Vivaldi. 1678-1741*, «Nuova rivista musicale italiana», 13, 1, 1979, pp. 3-78).
- K. Kuzmick Hansell, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in L. Bianconi e G. Pestelli, *Storia dell'opera italiana, V. La spettacolarità*, EDT, Torino 1988, pp. 175-306.
- K. Lankheit, *Firenze sotto gli ultimi Medici*, in M. Charini e F.J. Cummings (a cura di), *Gli ultimi Medici. Il tardo barocco a Firenze, 1670-1743*, catalogo della mostra (Detroit, 27 marzo-2 giugno 1974; Firenze, 28 giugno-30 settembre 1974), Centro Di, Firenze 1974, pp. 19-24.
- S. La Via, *L'ambiente musicale ottoboniano. Il 'Mondo novo' e la 'Computisteria Ottoboni' a confronto*, in G. Rostirolla, *Il 'Mondo novo' musicale di Pier Leone Ghezzi*, Skira, Milano 2001, pp. 53-75.
- D. Lenzi, *La 'veduta per angolo' nella scenografia*, in A.M. Matteucci et al. (a cura di), *Architettura, scenografia, pittura di paesaggio*, catalogo della mostra (Bologna, 8 settembre-25 novembre 1979), Alfa, Bologna 1980, pp. 147-155.

- D. Lenzi, *La scenografia*, in A.M. Matteucci et al. (a cura di), *Architettura, scenografia, pittura di paesaggio*, catalogo della mostra (Bologna, 8 settembre-25 novembre 1979), Alfa, Bologna 1980, pp. 157-242.
- D. Lenzi, *La dinastia dei Galli Bibiena*, in Id. e J. Bentini (a cura di), *I Bibiena: una famiglia europea*, catalogo della mostra (Bologna, 23 settembre 2000-7 gennaio 2001), con la collaborazione di S. Battistini e A. Cantelli, Marsilio, Venezia 2000, pp. 19-35.
- D. Lenzi, *La più celebre famiglia di architetti e scenografi di età barocca*, in Id. e J. Bentini (a cura di), *I Bibiena: una famiglia europea*, catalogo della mostra (Bologna, 23 settembre 2000-7 gennaio 2001), con la collaborazione di S. Battistini e A. Cantelli, Marsilio, Venezia 2000, pp. 37-52.
- D. Lenzi e J. Bentini (a cura di), *I Bibiena: una famiglia europea*, catalogo della mostra (Bologna, 23 settembre 2000-7 gennaio 2001), con la collaborazione di S. Battistini e A. Cantelli, Marsilio, Venezia 2000.
- D. Libby e A. Lepore, *Francesco Gasparini*, in S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London 2001², vol. 9, pp. 557-559, anche on-line.
- L. Lindgren, *I Trionfi di Camilla*, «Studi musicali», 6, 1977, pp. 89-160.
- L. Lindgren, *Le opere drammatiche 'romane' di Francesco Gasparini (1689-1699)*, tr. it di L. Bianconi, in F. Della Seta e F. Piperno (a cura di), *Francesco Gasparini (1661-1727)*. Atti del primo convegno internazionale (Camaione, 29 settembre-1° ottobre 1978), Olschki, Firenze 1981, pp. 167-182.
- L. Lindgren, *Il dramma musicale a Roma durante la carriera di Alessandro Scarlatti (1660-1725)*, in B. Cagli (a cura di), *Le Muse galanti. La musica a Roma nel Settecento*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1985, pp. 35-57.
- L. Lindgren, *Rome. 3. The Baroque. II. Secular vocal music. (b) 1670-1730*, in S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London 2001², vol. 21, pp. 626-629, anche on-line.
- G. Lorenzetti, *Un dilettante incisore veneziano del XVIII secolo. Anton Maria Zanetti di Gerolamo*, in *Miscellanea di Storia Veneta*, Reale Deputazione Veneta di Storia Patria, Venezia 1917, s. III, tomo XII, pp. 1-148.
- K. Lowerre, *Beauty, Talent, Virtue and Charm: Portraits of Two of Handel's Sopranos*, «Imago Musicae», 9-12, 1992-1995 (fsc. a cura di T. Seebass e T. Russell), pp. 205-244.
- E. Lucchese, *Sebastiano Ricci e dintorni. Appunti sulla pittura del Settecento veneziano*, «Studi di Storia dell'Arte», 11, 2010, pp. 211-226.
- M. Lucchi, *Da Modena all'Europa melodrammatica. I carteggi di Giuseppe Riva e carteggi vari*, in G. Vecchi e M. Calore, *Teatro e musica nel '700 estense. Momenti di storia culturale e artistica, polemica di idee, vita teatrale, economia e impresariato*, Olschki, Firenze 1994, pp. 45-78.
- M. Macedonio, *Coletti, Agostino Bonaventura*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1982, vol. 26, pp. 730-731, anche on-line.
- C. Madricardo, *«La gioia ch'adorna il diadema regale». La cappella ducale di San Marco dalla seconda metà del Seicento alla caduta della Serenissima*, in F. Passadore e F. Rossi (a cura di), *La cappella musicale di San Marco nell'età moderna*. Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 5-7 settembre 1994), Fondazione Levi, Venezia 1998, pp. 279-297.

Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento

- C. Madricardo e F. Rossi (a cura di), *Benedetto Marcello: la sua opera e il suo tempo*. Atti del convegno internazionale (Venezia, 15-17 dicembre 1986), Olschki, Firenze 1988.
- F. Magani, *Artisti di 'storia' tra botteghe e accademie nella Venezia del Settecento*, in Id. e F. Pedrocco (a cura di), *Officina Veneziana. Maestri e Botteghe nella Venezia del Settecento*, catalogo della mostra (Crema, 2 febbraio-2 giugno 2002), Skira, Milano 2002, pp. 15-33.
- F. Magani e F. Pedrocco (a cura di), *Officina Veneziana. Maestri e Botteghe nella Venezia del Settecento*, catalogo della mostra (Crema, 2 febbraio-2 giugno 2002), Skira, Milano 2002.
- L. Maggioni, *Antonio Maria Zanetti tra Venezia, Parigi e Londra: incontri ed esperienze artistiche*, in E. Debenedetti (a cura di), *Collezionismo e ideologia: mecenati, artisti e teorici dal classico al neoclassico*, Multigrafica, Roma 1991, pp. 91-110.
- L. Maggioni, *A proposito della collaborazione tra Sebastiano e Marco Ricci in campo grafico*, «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», 63, 279, 1992, pp. 63-74 e 185-193.
- G.F. Malipiero, *Un frontespizio enigmatico*, «Bollettino bibliografico-musicale», 5, 1930, pp. 16-19.
- C. Mambriani, *I Bibiena nei ducati farnesiani di Parma e Piacenza*, in D. Lenzi e J. Bentini, *I Bibiena: una famiglia europea*, catalogo della mostra (Bologna, 23 settembre 2000-7 gennaio 2001), con la collaborazione di S. Battistini e A. Cantelli, Marsilio, Venezia 2000, pp. 97-108.
- S. Mamone, *Introduzione a Id., Serenissimi fratelli principi impresari: notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggi di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario (1628-1664)*, trascrizione in collaborazione con A. Evangelista, Le Lettere, Firenze 2003, pp. IX-LXVIII.
- S. Mamone, *Introduzione a Id., Mattias de' Medici serenissimo mecenate dei virtuosi. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggio di Mattias de' Medici (1629-1667)*, Le Lettere, Firenze 2013, pp. VII-XLVII.
- S. Mamy, *Il teatro alla moda dei rosignoli. I cantanti napoletani al San Giovanni Grisostomo ('Merope', 1734)*, in A. Zeno, D. Lalli e G. Giacomelli, *La Merope*, Ricordi, Milano 1984, pp. VII-CV.
- S. Mamy, *Les grands castrats napolitains a Venise au XVIII^e siècle*, Mardaga, Liège 1994.
- F. Mancini, M.T. Muraro e E. Povoledo, *I Teatri del Veneto*, tomo I. *I teatri di Venezia. Teatri effimeri e nobili imprenditori*; tomo II. *Venezia e il suo territorio. Imprese private e teatri sociali*, Corbo e Fiore, Venezia - Regione del Veneto 1995-1996.
- V. Mandelli, *Studio di famiglie e di collezionismo a Venezia nel Sei e Settecento*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 31, 2007, pp. 237-294.
- N. Mangini, *Per una storia dei teatri veneziani. Problemi e prospettive*, «Archivio Veneto», V serie, 104, 135, 1973, pp. 197-226.
- N. Mangini, *I teatri di Venezia*, Mursia, Milano 1974.
- N. Mangini, *Sulla diffusione dell'opera comica nei teatri veneziani*, in M.T. Muraro, *Venezia e il melodramma nel Settecento*, Olschki, Firenze 1978, pp. 175-184.
- N. Mangini, *Sui rapporti del Vivaldi col Teatro di Sant'Angelo*, in M.T. Muraro, *Venezia e il melodramma nel Settecento*, Olschki, Firenze 1978, pp. 263-270.

- N. Mangini, *L'organizzazione teatrale a Venezia nel Settecento*, «Ariel», 1, 1, 1986, pp. 59-74 (ora in Id., *Alle origini del teatro moderno e altri saggi*, Mucchi, Modena 1989, pp. 75-103).
- N. Mangini, *Benedetto Marcello e la vita teatrale a Venezia tra Sei e Settecento*, in C. Madricardo e F. Rossi (a cura di), *Benedetto Marcello: la sua opera e il suo tempo*. Atti del convegno internazionale (Venezia, 15-17 dicembre 1986), Olschki, Firenze 1988, pp. 49-59.
- P. Marchi, *Il Teatro di Pratolino nei documenti d'archivio*, in A. Vezzosi (a cura di), *Il giardino d'Europa. Pratolino come modello nella cultura europea*, catalogo della mostra (Firenze-Pratolino, 25 luglio-28 settembre 1986), Mazzotta, Milano 1986, pp. 100-101.
- S. Marinelli, *Modelli diversi di Sebastiano Ricci*, in Pavanello (a cura di), *Sebastiano Ricci 1659-1734*. Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 14-15 dicembre 2009), Scripta, Verona 2012, pp. 59-70.
- A. Mariuz, *Il rinnovamento della pittura veneziana. Il primato di Sebastiano Ricci (1659-1734)*, in G. Pavanello (a cura di), *Sebastiano Ricci. Il trionfo dell'invenzione nel Settecento veneziano*, catalogo della mostra (Venezia, 24 aprile-11 luglio 2010), Marsilio, Venezia 2010, pp. 29-45.
- A. Mariuz e G. Pavanello (a cura di), *Tiepolo: ironia e comico*, catalogo della mostra (Venezia, 3 settembre-5 dicembre 2004), Marsilio, Venezia 2004.
- K.S. Markstrom, *The Operas of Leonardo Vinci, 'Napoletano'*, Pendragon, Hillsdale 2007.
- E. Martini, *Due bozzetti di S. Ricci e alcune osservazioni sulla sua tecnica pittorica*, in A. Serra (a cura di), *Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo* (Udine, 26-28 maggio 1975), Electa, Milano 1976, pp. 37-45.
- A. Matteoli, *Le vite di artisti dei secoli XVII e XVIII di Giovanni Camillo Sagrestani*, «Commentari», 22, 2-3, 1971, pp. 187-240.
- A.M. Matteucci, *Architettura e grande decorazione: reciproche influenze in sistemi affini*, in Id. et al. (a cura di), *Architettura, scenografia, pittura di paesaggio*, catalogo della mostra (Bologna, 8 settembre-25 novembre 1979), Alfa, Bologna 1980, pp. 3-15.
- A.M. Matteucci (a cura di), *La grande decorazione*, in Id. et al. (a cura di), *Architettura, scenografia, pittura di paesaggio*, catalogo della mostra (Bologna, 8 settembre-25 novembre 1979), Alfa, Bologna 1980, pp. 17-92.
- A.M. Matteucci et al. (a cura di), *Architettura, scenografia, pittura di paesaggio*, catalogo della mostra (Bologna, 8 settembre-25 novembre 1979), Alfa, Bologna 1980.
- M. Mazza e G. Galasso (a cura di), *Sebastiano Ricci tra le sue Dolomiti*, catalogo della mostra (Belluno e Feltre, 30 aprile-29 agosto 2010), Provincia di Belluno, Belluno 2010.
- S. Mazzoni, *Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto*, «Drammaturgia», n.s., 11, 1, 2014, pp. 9-137, anche on-line.
- A. Meyric Hughes e M. Royalton-Kisch, *Handel's Art Collection*, «Apollo», 146, 427, 1997, pp. 17-23 (ora in D. Vickers [a cura di], *Handel*, Ashgate, Farnham 2011, pp. 25-31).
- M.G. Miggiani (a cura di), *Il canto di Metastasio*. Atti del convegno di studi (Venezia, 14-16 dicembre 1999), Forni, Bologna 2004, 2 voll.
- M.G. Miggiani, *La Romanina e l'Orso in peata. I primi drammi metastasiani a Venezia tra evidenza documentaria e invenzione metateatrale (1725-26)*, in Id. (a cura di), *Il canto di*

Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento

- Metastasio*. Atti del convegno di studi (Venezia, 14-16 dicembre 1999), Forni, Bologna 2004, vol. II, pp. 731-744.
- G. Migliardi O'Riordan Colasanti, *I teatri*, in M.F. Tiepolo et al. (a cura di), *Vivaldi e l'ambiente musicale veneziano. Terzo centenario della nascita di Antonio Vivaldi (1678-1978)*, catalogo della mostra documentaria (Venezia, 24 giugno-30 settembre 1978), s.e., s.l. 1984, pp. 87-94.
- F. Milesi (a cura di), *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, catalogo della mostra (Fano, 8 luglio-30 settembre 2000), Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, Fano 2000.
- J. Milhous, *Opera Finances in London, 1674-1738*, «Journal of the American Musicological Society», 37, 3, 1984, pp. 567-592.
- M. Milkovich, *Sebastiano and Marco Ricci in America*, catalogo della mostra (Memphis, 19 dicembre 1965-23 gennaio 1966; Lexington, 13 febbraio-6 marzo 1966), University of Kentucky, Lexington 1966.
- O. Mischiati, *Una statistica della musica a Roma nel 1694*, «Note d'archivio per la storia musicale», n.s., 1, 1983, pp. 209-227.
- C. Molinari, *Le nozze degli dèi: un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Bulzoni, Roma 1968.
- P. Molmenti, *Curiosità di storia veneziana*, Zanichelli, Bologna 1919.
- P. Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata* (ed. orig. 1927-1929), rist. anast. LINT, Trieste 1973, 3 voll.
- F. Montecuccoli degli Erri, *Sebastiano Ricci e la sua famiglia. Nuove pagine di vita privata*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», 153, 1, 1994-1995, pp. 105-153.
- F. Montecuccoli degli Erri, *Il Console Smith. Notizie e documenti*, «Ateneo Veneto», XXXIII n.s., 182, 33, 1995, pp. 111-181.
- F. Montecuccoli degli Erri, *I 'botteggeri da quadri' e i 'poveri pittori famelici'. Il mercato dei quadri a Venezia nel Settecento*, in E.M. Dal Pozzolo e L. Tedoldi (a cura di), *Tra committenza e collezionismo: studi sul mercato dell'arte nell'Italia settentrionale durante l'età moderna*. Atti del convegno internazionale di studi (Verona, 30 novembre-1° dicembre 2000), Terra Ferma, Vicenza 2003, pp. 143-166.
- G. Morelli (a cura di), *L'invenzione del gusto. Corelli e Vivaldi. Mutazioni culturali, a Roma e Venezia, nel periodo post-barocco*, Ricordi, Milano 1982.
- G. Morelli, *Inquiete muse e temporanee glorie del terzo Teatro Grimani*, in M.I. Biggi e G. Mangini, *Teatro Malibran. Venezia a San Giovanni Grisostomo*, Marsilio, Venezia 2001, pp. 33-63.
- G. Morelli e T. Walker, *Tre controversie intorno al San Cassiano*, in M.T. Muraro, *Venezia e il melodramma nel Seicento*, premessa di G. Folena, Olschki, Firenze 1976, pp. 97-120.
- L. Moretti, *Documenti e appunti su Sebastiano Ricci (con qualche cenno su altri pittori del Settecento)*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 11, 1978, pp. 95-125.
- L. Moretti, *Le inconvenienze teatrali: documenti inediti su Vivaldi impresario*, in F. Degrada e M.T. Muraro (a cura di), *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa*, Electa, Milano 1978, pp. 26-29.

- L. Moretti, *Dopo l'insuccesso di Ferrara: diverbio tra Vivaldi e Antonio Mauro*, in F. Degrada (a cura di), *Vivaldi veneziano europeo*. Atti del convegno internazionale (Venezia, 18-21 settembre 1978), Olschki, Firenze 1980, pp. 89-99.
- L. Moretti, *Miscellanea riccesca*, in G. Pavanello (a cura di), *Sebastiano Ricci 1659-1734*. Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 14-15 dicembre 2009), Scripta, Verona 2012, pp. 71-136.
- F. Moro, *Una rilettura dei fasti farnesiani: Sebastiano Ricci, Paolo Pagani e Giovanni Evangelista Draghi*, «Paragone. Arte», III s., 61, 94, 2010, pp. 3-32.
- M.T. Muraro (a cura di), *Venezia e il melodramma nel Seicento*, premessa di G. Folena, Olschki, Firenze 1976.
- M.T. Muraro, *Il secolo di Vivaldi e il melodramma: i teatri, le scene*, in F. Degrada e Id. (a cura di), *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa*, saggi e contributi di G. Benzoni et al., Electa, Milano 1978, pp. 50-65.
- M.T. Muraro (a cura di), *Venezia e il melodramma nel Settecento*, premessa di G. Folena, Olschki, Firenze 1978.
- M.T. Muraro, *Il teatro Grimani a San Giovanni Grisostomo*, «Biblioteca teatrale», n.s., 5-6, 1987, pp. 105-113.
- M.T. Muraro e E. Povoledo (a cura di), *Disegni teatrali dei Bibiena*, catalogo della mostra (Venezia, 1970), presentazione di G. Folena, Neri Pozza, Vicenza 1970.
- L. Muti, *Qualche nuovo dipinto di Sebastiano Ricci e alcune considerazioni sulla metamorfosi del suo linguaggio fino al 1708*, in Id. e D. De Sarno Prignano, *A tu per tu con la pittura. Studi e ricerche di Storia dell'Arte*, contributi di G. Milantoni e L. De Rossi, presentazione di G.M. Pilo, Edit. Faenza-Edizioni della Laguna, Faenza-Monfalcone 2002, pp. 236-269.
- L. Muti e D. De Sarno Prignano, *Alessandro Magnasco*, con la collaborazione di E. Martini, EDIT FAENZA, Faenza 1994.
- L. Muti e D. De Sarno Prignano, *Il diario di viaggio di Ferdinando de' Medici scritto da Vincenzo Ranuzzi*, in Id., *Alessandro Magnasco*, con la collaborazione di E. Martini, Edit Faenza, Faenza 1994, pp. 121-134.
- L. Muti e D. De Sarno Prignano, *Antonio Francesco Peruzzini*, premessa di P. Zampetti, introduzione di E. Martini, Edit. Faenza-Edizioni della Laguna, Faenza-Monfalcone 1996.
- L. Muti e D. De Sarno Prignano, *A tu per tu con la pittura. Studi e ricerche di Storia dell'Arte*, contributi di G. Milantoni e L. De Rossi, presentazione di G.M. Pilo, Edit. Faenza-Edizioni della Laguna, Faenza-Monfalcone 2002.
- M. Novelli, *Nuovi accertamenti sul soggiorno bolognese di Sebastiano Ricci e sui suoi rapporti col Peruzzini*, «Arte Veneta», 32, 1978, pp. 346-351.
- S. Ograjenšek, *Francesca Cuzzoni and Faustina Bordoni: The Rival Queens?*, in *Handel and the Divas*, catalogo della mostra (30 aprile-16 novembre 2008), Handel House Museum, London 2008, pp. 3-7 (ora in D. Vickers [a cura di], *Handel*, Ashgate, Farnham 2011, pp. 333-342).
- O. Osti, *Sebastiano Ricci in Inghilterra*, «Commentari», 2, 2, 1951, pp. 119-123.
- L. Padoan Urban, *«Impresari-macchinisti» teatrali nella Venezia del Settecento (e un documento su Michele Marieschi)*, «Arte Veneta», 34, 1980, pp. 225-229.

Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento

- R. Pagano, M. Boyd e E. Hanley, (*Pietro*) *Alessandro (Gaspare) Scarlatti*, in S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London 2001², vol. 22, pp. 372-396, anche on-line.
- R. Pallucchini, *Studi ricceschi (I). Contributo a Sebastiano*, «Arte veneta», 6, 1952, pp. 63-84.
- R. Pallucchini, *Sebastiano Ricci e il rococò europeo*, in A. Serra (a cura di), *Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo* (Udine, 26-28 maggio 1975), E-lecta, Milano 1976, pp. 9-17.
- R. Pallucchini (a cura di), *Storia di Venezia. Temi. L'arte*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1995, 2 voll.
- W. Panciera, *La Repubblica di Venezia nel Settecento*, Viella, Roma 2014.
- C. Parmentola, *L'opera come fatto di costume*, in G. Barblan e A. Basso (a cura di), *Storia dell'opera*, III. *Aspetti e problemi dell'opera* (tomo I), a cura di R. Celletti, G. Marchesi e C. P., UTET, Torino 1977, pp. 437-522.
- M.G. Pastura Ruggiero, *Per una storia del teatro pubblico in Roma nel secolo XVIII. I protagonisti*, in *Il teatro a Roma nel Settecento*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1989, vol. I, pp. 453-486.
- G. Pavanello, *La scultura*, in R. Pallucchini (a cura di), *Storia di Venezia. Temi. L'arte*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 1995, vol. II, pp. 443-484.
- G. Pavanello (a cura di), *Rosalba Carrieri 'prima pittrice de l'Europa'*, catalogo della mostra (Venezia, 1° settembre-28 ottobre 2007), Marsilio, Venezia 2007.
- G. Pavanello (a cura di), *Sebastiano Ricci. Il trionfo dell'invenzione nel Settecento veneziano*, catalogo della mostra (Venezia, 24 aprile-11 luglio 2010), Marsilio, Venezia 2010.
- G. Pavanello, «Questo piccolo è l'originale», in Id. (a cura di), *Sebastiano Ricci. Il trionfo dell'invenzione nel Settecento veneziano*, catalogo della mostra (Venezia, 24 aprile-11 luglio 2010), Marsilio, Venezia 2010, pp. 13-27.
- G. Pavanello (a cura di), *Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento*, Marsilio, Venezia 2011, 2 voll.
- G. Pavanello (a cura di), *Sebastiano Ricci 1659-1734*. Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 14-15 dicembre 2009), Scripta, Verona 2012.
- F. Pedrocco, *Paesaggi e vedute*, in F. Magani e Id. (a cura di), *Officina Veneziana. Maestri e Botteghe nella Venezia del Settecento*, catalogo della mostra (Crema, 2 febbraio-2 giugno 2002), Skira, Milano 2002, pp. 53-67.
- A. Perissa Torrini, *Disegni inediti di Sebastiano Ricci dall'Album del Gabinetto dei Disegni delle Gallerie dell'Accademia di Venezia*, in G. Pavanello (a cura di), *Sebastiano Ricci 1659-1734*. Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 14-15 dicembre 2009), Scripta, Verona 2012, pp. 345-356.
- F.R. Pesenti, *Stesura pittorica e cronologia del primo Sebastiano Ricci*, in G.C. Sciolla e V. Terraroli, *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento. Interscambi, modelli, tecniche, committenti, cantieri. Studi in onore di Rossana Bossaglia*, Bolis, Azzano San Paolo (Bergamo) 1995, pp. 242-248.
- M. Piantoni e L. De Rossi (a cura di), *Per l'arte da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo. Da Rubens al Contemporaneo*, Edizioni della Laguna, Venezia 2001.

- T. Pignatti, *La Fraglia dei pittori di Venezia*, «Bollettino dei musei civici veneziani», 10, 3, 1965, pp. 16-39.
- G.M. Pilo (a cura di), *Marco Ricci*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, 1° settembre-10 novembre 1963), con un saggio di R. Pallucchini, Alfieri, Venezia 1963.
- G.M. Pilo, *Marco Ricci ritrovato*, «Paragone», 14, 165, 1963, pp. 21-36.
- G.M. Pilo, *Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento: dalla mostra di Bassano a quella di Belluno, 1963-1993*, «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», 65, 288, 1994, pp. 123-153.
- F. Piperno, *Buffe e buffi (considerazioni sulla professionalità degli interpreti di scene buffe ed intermezzi)*, «Rivista italiana di musicologia», 18, 2, 1982, pp. 240-284.
- F. Piperno, *Impresariato collettivo e strategie teatrali. Sul sistema produttivo dello spettacolo operistico settecentesco*, in S. Davoli (a cura di), *Civiltà teatrale e Settecento emiliano*, il Mulino, Bologna 1986, pp. 345-356.
- F. Piperno, *Il sistema produttivo, fino al 1780*, in L. Bianconi e G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, IV. *Il sistema produttivo e le sue competenze*, EDT, Torino 1987, pp. 1-75.
- G. Pitarresi (a cura di), *Intorno a Silvio Stampiglia: librettisti, compositori e interpreti nell'età premetastasiana*. Atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 5-6 ottobre 2007), Laruffa, Reggio Calabria 2010.
- G. Polin, *Introduzione a C. Goldoni, Drammi comici per musica. I. 1748-1751*, a cura di S. Urbani, Marsilio, Venezia 2007, pp. 9-119.
- G. Polin, *Il collezionismo librettistico a Venezia tra XVIII e XIX secolo: appunti per un quadro d'insieme*, «Fonti musicali italiane», 16, 2011, pp. 127-142.
- E. Povoledo, *La scenografia architettonica del Settecento a Venezia*, «Arte veneta», 5, 17-20, 1951, pp. 126-130.
- E. Povoledo, *Mauro*, in *Enciclopedia dello spettacolo* (ed. orig. 1954-1968), Unedi-Unione Editoriale, Roma 1975, vol. VII, coll. 310-321.
- E. Povoledo, *Spazio scenico, prospettiva e azione drammatica nel teatro barocco italiano*, in A. Schnapper, *La scenografia barocca*. Atti del XXIV Congresso C.I.H.A. (10-18 settembre 1979), Clueb, Bologna 1982, pp. 5-17.
- E. Pozzi, *Antonio Vivaldi, L'Epos*, Palermo 2007.
- P. Preto, *I servizi segreti di Venezia*, Il Saggiatore, Milano 1994.
- K. Prijatelj, *Note dalla Dalmazia in margine ai Ricci*, in A. Serra (a cura di), *Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo* (Udine, 26-28 maggio 1975), Electa, Milano 1976, pp. 52-58.
- S. Pronti, *Sebastiano Ricci e i Fasti Farnesiani di Piacenza*, «PO. Quaderni di cultura padana», 2, 1994, pp. 43-66.
- L. Puppi, *Sebastiano Ricci e Andrea Palladio*, in A. Serra (a cura di), *Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo* (Udine, 26-28 maggio 1975), Electa, Milano 1976, pp. 23-32.
- A. Rapetti, *Il Teatro ducale della Cittadella*, «Bollettino storico piacentino», 46, 1-2, 1951, pp. 1-10.

Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento

- F. Rigo, *Venezia: i luoghi della scrittura e della posta (dal XII al XVIII secolo)*, Elzeviro, Padova 2008.
- M. Rinaldi, *Arcangelo Corelli*, Curci, Milano 1953.
- A. Rizzi (a cura di), *Sebastiano Ricci disegnatore*, catalogo della mostra (Udine, 26 ottobre-8 dicembre 1975), Electa, Milano 1975.
- A. Rizzi (a cura di), *Sebastiano Ricci*, catalogo della mostra (Udine, 25 giugno-31 ottobre 1989), presentazione di G. Bergamini, Electa, Milano 1989.
- U. Rolandi, A. Vivaldi nell'enigmatico frontespizio del 'Teatro alla moda', «Musica d'oggi. Rassegna di vita e di cultura musicale», 22, 1, 1940, pp. 5-9.
- M. Romanello, *Francesco Farnese, duca di Parma e Piacenza*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1997, vol. 49, pp. 743-747, anche online.
- E. Rosand, *L'opera a Venezia nel XVII secolo. La nascita di un genere* (ed. orig. 1991), tr. it di N. Michelassi, P. Moretti e G. Viviani, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2013.
- P. Rosenberg, *Sebastiano Ricci et la France: a propos de quelques textes anciens*, in A. Serra (a cura di), *Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo* (Udine, 26-28 maggio 1975), Electa, Milano 1976, pp. 122-125.
- P. Rosenberg, *Parigi-Venezia o, piuttosto, Venezia-Parigi: 1715-1723*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», 161, 1, 2002-2003, pp. 1-28.
- J. Rosselli, *L'impresario d'opera* (ed. orig. 1984), EDT, Torino 1985.
- J. Rosselli, *Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1990)* (ed. orig. 1992), tr. it di P. Russo, il Mulino, Bologna 1993.
- G. Rossi Rognoni, *Il Gran Principe Ferdinando e la musica*, in R. Spinelli (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici (1663-1713). Collezionista e mecenate*, catalogo della mostra (Firenze, 26 giugno-3 novembre 2013), Giunti, Firenze 2013, pp. 115-125.
- G. Rostirolla, *Il periodo veneziano di Francesco Gasparini (con particolare riguardo alla sua attività presso l'Ospedale della Pietà)*, in F. Della Seta e F. Piperno (a cura di), *Francesco Gasparini (1661-1727)*. Atti del primo convegno internazionale (Camaione, 29 settembre-1° ottobre 1978), Olschki, Firenze 1981, pp. 85-118.
- V. Rubiu, *La caricatura*, Sansoni, Firenze 1973.
- X.F. Salomon, *Sebastiano Ricci e la decorazione della cappella del Royal Hospital a Chelsea*, in G. Pavanello (a cura di), *Sebastiano Ricci 1659-1734*. Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 14-15 dicembre 2009), Scripta, Verona 2012, pp. 295-307.
- B. Sani, *Rosalba Carriera*, Allemandi, Torino 1988.
- F.M. Sardelli, *Vivaldi's Music for Flute and Recorder*, tr. ingl. di M. Talbot, Ashgate, Aldershot 2007.
- F.M. Sardelli (a cura di), *Aggiornamenti del catalogo vivaldiano*, «Studi vivaldiani», 8, 2008, pp. 141-146.
- A. Scarpa Sonino, *Marco Ricci*, Berenice, Milano 1991.
- A. Scarpa, *Note per Sebastiano e Marco Ricci*, in I. Chiappini di Sorio e L. De Rossi, *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica: per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti*, «ARTE | Documento», 17-19, 2003, pp. 452-455.

- A. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, Alfieri, Milano 2006.
- E. Selfridge-Field, *Marcello, Sant'Angelo, and 'Il teatro alla moda'*, in L. Bianconi e G. Morelli (a cura di), *Antonio Vivaldi: teatro musicale, cultura e società*. Atti del convegno internazionale di studio (Venezia, 10-12 settembre 1981), Olschki, Firenze 1982, vol. II, pp. 533-546.
- E. Selfridge-Field, *In Memoriam Gastone Vio*, «Studi vivaldiani», 5, 2005, pp. 109-112.
- E. Selfridge-Field, *Song and Season: Science, Culture, and Theatrical Time in Early Modern Venice*, Stanford University Press, Stanford 2007.
- E. Selfridge-Field, *Dating Venetian Operas: Implications and Quandaries for Vivaldi Studies*, in F. Fanna e M. Talbot (a cura di), *Antonio Vivaldi. Passato e Futuro*. Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 13-16 giugno 2007), Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2009,
http://www.cini.it/uploads/assets/ATTI_VIVALDI_marzo_2010/29-Selfridge%20Field.pdf. (06/15).
- E. Selfridge-Field, *Bernardo Canal and Antonio Vivaldi: a Brief Awakening at the Teatro Sant'Angelo*, in *Venezia, città della musica (1600-1750). Stato delle ricerche e prospettive*. Atti della giornata di studio (Venezia, 29 giugno 2012), pp. 43-51,
<http://www.vcbm.it/public/research_attachments/Venezia_citta_della_musica_-_Atti_della_giornata_di_studio_-_2012_1.pdf> (09/15).
- A. Serra (a cura di), *Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo* (Udine, 26-28 maggio 1975), Electa, Milano 1976.
- C. Sisi e R. Spinelli (a cura di), *Il fasto e la ragione. Arte del Settecento a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, 30 maggio-30 settembre 2009), Giunti, Firenze 2009.
- L. Spinelli, *Il principe in fuga e la principessa straniera. Vita e teatro alla corte di Ferdinando de' Medici e di Violante di Baviera (1675-1731)*, Le Lettere, Firenze 2010.
- L. Spinelli, *Lo spettacolo toscano sotto il segno del Gran Principe: luoghi e protagonisti*, in R. Spinelli (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici (1663-1713). Collezionista e mecenate*, catalogo della mostra (Firenze, 26 giugno-3 novembre 2013), Giunti, Firenze 2013, pp. 105-113.
- R. Spinelli, *Profilo di un principe-mecenate: Ferdinando di Cosimo III de' Medici*, in M. Gregori (a cura di), *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)*, Edifir, Firenze 2007, pp. 179-194.
- R. Spinelli, *Palazzo Pitti: fasto di corte e grande decorazione nella residenza granducale*, in M. Gregori (a cura di), *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)*, Edifir, Firenze 2007, pp. 194-220.
- R. Spinelli, *La villa medicea del Poggio a Caiano*, in M. Gregori (a cura di), *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)*, Edifir, Firenze 2007, pp. 220-231.
- R. Spinelli, *Il Gran Principe Ferdinando e Sebastiano Ricci: la decorazione dell'appartamento terreno di Palazzo Pitti*, in M. Gregori (a cura di), *Fasto di corte: la decorazione murale*

Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento

- nelle residenze dei Medici e dei Lorena*, III. *L'età di Cosimo III de' Medici e la fine della dinastia (1670-1743)*, Edifir, Firenze 2007, pp. 232-237.
- R. Spinelli (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici (1663-1713). Collezionista e mecenate*, catalogo della mostra (Firenze, 26 giugno-3 novembre 2013), Giunti, Firenze 2013.
- R. 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 Id. (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici (1663-1713). Collezionista e mecenate*, catalogo della mostra (Firenze, 26 giugno-3 novembre 2013), Giunti, Firenze 2013, pp. 35-71.
- G. Stefani, *Per una storia della caricatura operistica settecentesca*, Università degli studi di Firenze, Facoltà di lettere e filosofia, Storia del teatro e dello spettacolo (LM 65), a.a. 2009-2010 (rel. prof. Stefano Mazzoni).
- G. Stefani, *Le 'convenienze teatrali': i cantanti nelle caricature di Anton Maria Zanetti, «Drammaturgia»*, n.s., 11, 1, 2014, pp. 139-166, anche on-line.
- G. Stefani, *Sebastiano Ricci impresario in angustie a Venezia: i guai della stagione 1718-1719 al Sant'Angelo, «Drammaturgia»*, n.s., 12, 2, 2015 (in corso di stampa).
- G.G. Stiffoni, *Introduzione a C. Goldoni, Intermezzi e farse per musica*, a cura di A. Vencato, Marsilio, Venezia 2008, pp. 9-65.
- M.L. Strocchi, *Pratolino alla fine del Seicento e Ferdinando di Cosimo III, «Paradigma»*, 2, 1978, pp. 419-438.
- R. Strohm, *Recensione a Remo Giazotto, Vivaldi, Torino, ERI, 1973, «Rivista italiana di musicologia»*, 11, 2, 1976, pp. 323-328 (tr. it di L. Bianconi).
- R. Strohm, *Vivaldi's Career as an Opera Producer*, in L. Bianconi e G. Morelli, *Antonio Vivaldi: teatro musicale, cultura e società*. Atti del convegno internazionale di studio (Venezia, 10-12 settembre 1981), Olschki, Firenze 1982, vol. I, pp. 11-63.
- R. Strohm, *L'opera italiana nel Settecento* (ed. orig. 1979), tr. it di L. Cavari e L. Bianconi, Venezia, Marsilio 1991.
- R. Strohm, *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, Yale University Press, New Haven-London 1997.
- R. Strohm, *The Operas of Antonio Vivaldi*, Olschki, Firenze 2008, 2 voll.
- C. Strunck, *'The Marvel Not Only of Rome, But of All Italy': The Galleria Colonna, Its Designs History and Pictorial Programme 1661-1700*, in D.R. Marshall (a cura di), *Art, Site and Spectacle: Studies in Early Modern Visual Culture, «Melbourne Art Journal»*, 9-10, 2007, pp. 78-102.
- D. Succi (a cura di), *Marieschi, tra Canaletto e Guardi*, catalogo della mostra (Gorizia, 30 giugno-15 ottobre 1989), contributi di A. Delneri e M. Zecchini, Allemandi, Torino 1989.
- D. Succi e A. Delneri (a cura di), *Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento*, catalogo della mostra (Belluno, 15 maggio-22 agosto 1993), Electa, Milano 1993.
- E. Surian, *L'esordio teatrale del giovane Gasparini: alcune considerazioni sull'apprendimento e tirocinio musicale nel Seicento*, in F. Della Seta e F. Piperno (a cura di), *Francesco Gasparini (1661-1727)*. Atti del primo convegno internazionale (Camaione, 29 settembre-1° ottobre 1978), Olschki, Firenze 1981, pp. 37-54.

- E. Surian, *L'operista*, in L. Bianconi e G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, IV. *Il sistema produttivo e le sue competenze*, EDT, Torino 1988, pp. 293-345.
- M. Talbot, *Vivaldi* (ed. orig. 1978), tr. it di A. Comba, EDT, Torino 1978.
- M. Talbot, *Tomaso Albinoni: The Venetian Composer and His World*, Clarendon Press, Oxford 1990.
- M. Talbot, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, in Id. (a cura di), *The Business of Music*, Liverpool University Press, Liverpool 2002, pp. 10-61.
- M. Talbot, *Vivaldi, Polani and the London Pasticcio 'Croesus'*, «Studi vivaldiani», 8, 2008, pp. 21-45.
- M. Talbot, *The Vivaldi Compendium*, The Boydell Press, Woodbridge 2011.
- E. Tamburini, *Da alcuni inventari di casa Colonna: i teatri*, in *Il teatro a Roma nel Settecento*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1989, vol. II, pp. 617-680.
- E. 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 S. Rotondi, Bulzoni, Roma 1997.
- E. Tamburini, *Percorsi e 'imprese' teatrali romane di Francesco e Ferdinando Galli Bibiena tra Sei e Settecento*, in D. Lenzi, *I Galli Bibiena. Una dinastia di architetti e scenografi*. Atti del convegno (Bibbiena, 26-27 maggio 1995), Accademia Galli Bibiena, Bibbiena 1997, pp. 55-77.
- S. Tcharos, *Opera's Orbit. Musical Drama and the Influence of Opera in Arcadian Rome*, Cambridge University Press, Cambridge 2011.
- V. Terraroli, *Sebastiano Ricci a Brescia*, «Artes», 13, 2005-2007, pp. 165-174.
- M.F. Tiepolo et al. (a cura di), *Vivaldi e l'ambiente musicale veneziano. Terzo centenario della nascita di Antonio Vivaldi (1678-1978)*, catalogo della mostra documentaria (Venezia, 24 giugno-30 settembre 1978), s.e., s.l. 1984.
- C. Timms, *Cecchi, Domenico*, in S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London 2001², vol. 5, pp. 327-328, anche on-line.
- D. Ton, *Giambattista Crosato: pittore del rococò europeo*, Scripta, Verona 2012.
- G. Vecchi e M. Calore (a cura di), *Teatro e musica nel '700 estense. Momenti di storia culturale e artistica, polemica di idee, vita teatrale, economia e impresariato*, Olschki, Firenze 1994.
- A. Vencato, *Introduzione a C. Goldoni, Drammi musicali per i comici del San Samuele*, a cura di A. V., Marsilio, Venezia 2009, pp. 9-110.
- G. Verardo Tieri, «*Sogni e favole io fingo*»: analogie e differenze tra la scenografia d'opera seicentesca e quella metastasiana, in M.G. Miggiani (a cura di), *Il canto di Metastasio*. Atti del convegno di studi (Venezia, 14-16 dicembre 1999), Forni, Bologna 2004, vol. II, pp. 623-667.
- A. Vezzosi (a cura di), *Il giardino d'Europa. Pratolino come modello nella cultura europea*, catalogo della mostra (Firenze-Pratolino, 25 luglio-28 settembre 1986), Mazzotta, Milano 1986.
- M. Viale Ferrero, *Antonio e Pietro Ottoboni e alcuni Melodrammi da loro ideati o promossi a Roma*, in M.T. Muraro (a cura di), *Venezia e il melodramma nel Settecento*, Olschki, Firenze 1978, pp. 271-294.

- M. Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in L. Bianconi e G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, V. *La spettacolarità*, EDT, Torino 1988, pp. 1-122.
- M. Viale Ferrero, *Santurini, Francesco (i)*, in S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Opera*, Macmillan, London 1992, vol. IV, pp. 174-175, anche on-line.
- D. Vickers (a cura di), *Handel*, Ashgate, Farnham 2011.
- G. Vio, *Una nuova abitazione di Vivaldi a Venezia*, «Informazioni e studi vivaldiani», 3, 1982, pp. 61-62.
- G. Vio, *Antonio Vivaldi e i Vivaldi*, «Informazioni e studi vivaldiani», 4, 1983, pp. 82-96.
- G. Vio, *I luoghi di Vivaldi a Venezia*, «Informazioni e studi vivaldiani», 5, 1984, pp. 90-105.
- G. Vio, *Musici veneziani nella cerchia di Giovanni Battista Vivaldi*, in A. Fanna e G. Morelli, *Nuovi studi vivaldiani: edizione e cronologia critica delle opere*, Olschki, Firenze 1988, vol. II, pp. 689-701.
- G. Vio, *Note biografiche su Girolamo Ascanio Giustinian*, in C. Madricardo e F. Rossi (a cura di), *Benedetto Marcello: la sua opera e il suo tempo*. Atti del convegno internazionale (Venezia, 15-17 dicembre 1986), Olschki, Firenze 1988, pp. 61-74.
- G. Vio, *Per una migliore conoscenza di Anna Girò (da documenti d'archivio)*, «Informazioni e studi vivaldiani», 9, 1988, pp. 26-44.
- G. Vio, *Per una migliore conoscenza di Tommaso Albinoni: documenti d'archivio*, «Ricerca», 1, 1989, pp. 111-121.
- G. Vio, *Una satira sul teatro veneziano di sant'Angelo datata «febbraio 1717»*, «Informazioni e studi vivaldiani», 10, 1989, pp. 103-128.
- G. Vio, *Alla ricerca della data dell'ultimo addio di Vivaldi a Venezia*, «Informazioni e studi vivaldiani», 11, 1990, pp. 89-96.
- G. Vio, *Antonio Vivaldi chierico veneziano*, «Informazioni e studi vivaldiani», 16, 1995, pp. 123-131.
- C. 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'*, «Note d'archivio per la storia musicale», n.s., 1, 1983, pp. 245-250.
- F. Vivian, *Il console Smith mercante e collezionista*, introduzione di A. Bettagno, Neri Pozza, Vicenza 1971.
- F. Vivian (a cura di), *Da Raffaello a Canaletto: la collezione del console Smith. Grandi disegni italiani dalla Royal Library di Windsor*, catalogo della mostra (Venezia, 15 settembre-18 novembre 1990), Electa, Milano 1990.
- M.L. Volpicelli, *Il Teatro del cardinale Ottoboni al Palazzo della Cancelleria*, in *Il teatro a Roma nel Settecento*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1989, vol. II, pp. 681-782.
- T. Walker, *Gli errori di 'Minerva al tavolino'*, in M.T. Muraro (a cura di), *Venezia e il melodramma nel Seicento*, premessa di G. Folena, Olschki, Firenze 1976, pp. 7-20.
- T. Walker e B.L. Glixon, *Giannettini, Antonio*, in S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London 2001², vol. 9, pp. 824-825, anche on-line.
- P. Weiss, *Da Aldiviva a Lotavio Vandini. I «drammi per musica» dei Comici a Venezia nel primo Settecento*, in G. Morelli (a cura di), *L'invenzione del gusto. Corelli e Vivaldi. Mutazioni culturali, a Roma e Venezia, nel periodo post-barocco*, Ricordi, Milano 1982, pp. 168-188.

- J. Whenham, *Santurini, Francesco (ii)*, in S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Opera*, Macmillan, London 1992, p. 175, anche on-line.
- M. White e M. Talbot, *Pietro Mauro, detto 'il Vivaldi': Failed Tenor, Failed Impresario, Failed Husband, Acclaimed Copyist*, in M. T. (a cura di), *Vivaldi, 'Motezuma' and the Opera Seria: Essays on a Newly Discovered Work and Its Background*, Brepols, Turnhout 2008.
- S.M. Woyke, *Faustina Bordoni. Biographie. Vokalprofil. Rezeption*, Peter Lang, Fankfurt am Main 2010.
- P. Zampetti, *Il testamento di Sebastiano Ricci*, «Arte Veneta», 23-24, 1959-1960, pp. 229-231.
- P. Zampetti (a cura di), *Dal Ricci al Tiepolo. I Pittori di figura del Settecento a Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 7 giugno-15 ottobre 1969), Alfieri, Venezia 1969.
- F. Zanzotto, *Per una storia del gusto a Venezia tra Sei e Settecento*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 20, 1996, pp. 277-313.
- F. Zava Boccazzi, *Nicolò Cassana a Venezia*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», 137, 1978-1979, pp. 611-634.
- F. Zava Boccazzi, *Il recupero di una fonte settecentesca: i carteggi di Rosalba Carriera alla Biblioteca Laurenziana*, «Arte Veneta», 41, 1987, pp. 223-226.
- F. Zava Boccazzi, *'Istantanee familiari' di Nicolò Cassana*, «Arte / Documento», 13, 1999, pp. 228-235.
- F. Zava Boccazzi, *«M.lle Rosalba très vertueuse pentresse»*, in G. Pavanello (a cura di), *Rosalba Carriera 'prima pittrice de l'Europa'*, catalogo della mostra (Venezia, 1° settembre-28 ottobre 2007), Marsilio, Venezia 2007, pp. 15-25.
- L. Zorzi, *Venezia: la Repubblica a teatro*, in Id., *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Einaudi, Torino 1977, pp. 235-291 (ora anche in versione e-book, con un saggio di S. Mazzoni: CUE Press, Bologna in corso di stampa).
- L. Zorzi, *Il cemento dell'invenzione. Il secolo di Vivaldi e il melodramma (1650-1750)*, in F. Degrada e M.T. Muraro (a cura di), *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa*, Electa, Milano 1978, pp. 38-49 (ora in Id., *L'attore, la Commedia, il drammaturgo*, Einaudi, Torino 1990, pp. 295-305).
- L. Zorzi et al. (a cura di), *I teatri pubblici di Venezia (secoli XVII-XVIII)*, catalogo della mostra (Venezia, 22 settembre-11 ottobre 1971), La Biennale di Venezia, Venezia 1971.
- A.P. Zugni-Tauro, *Differenti approdi artistici di Sebastiano Ricci e di Gaspare Diziani*, in A. Serra (a cura di), *Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo* (Udine, 26-28 maggio 1975), Electa, Milano 1976, pp. 83-84.

Illustrazioni



Fig. 1. Anton Maria Zanetti il vecchio, «Bastian Ricci / Amico dell'Autore», s.d., penna con inchiostro bruno e traccia di matita nera su carta bianca. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 36569.



Fig. 2. Anton Maria Zanetti il vecchio, Album Zanetti. Foglio 33, s.d., penna e inchiostro bruno o bistro con tracce di matita nera. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, invv. 36556-35564.



Fig. 3. Anton Maria Zanetti il vecchio, Lucrezia Baldini detta «la Ticiania», s.d., penna con inchiostro bruno e traccia di matita nera su carta bianca. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 36533.



Fig. 4. Giovanni Zamboni, Intavolatura per liuto da *Sonate d'intavolatura di liuto* per l'editore Maescandoli di Lucca (p. 40), 1718, incisione. Venezia, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto dei disegni e stampe, inv. 1836 (su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo).



Fig. 5. Sebastiano Ricci, Presentazione di Gesù al Tempio, 1685-1687, affresco a grisaille. San Secondo Parmense, Oratorio della Madonna del Serraglio, nicchia est.

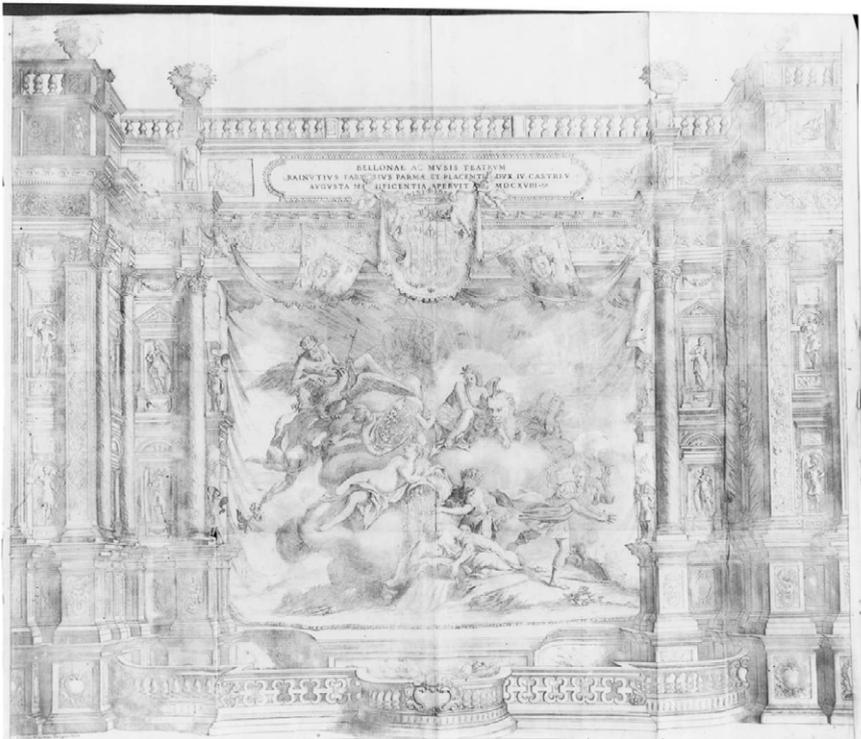


Fig. 6. Francesco Maria Francia (da Carlo Virginio Draghi), Arcoscenico e sipario del teatro Farnese di Parma per *Il Favore degli Dei*, 1690, incisione. Collezione privata.

Adi Giugno 1706

Devo havere io Gio: Orsato dall' Illmo. S. Sebastiano Ricci come segue	
Per resto di spese Cibarie fatte alla sig. ^{ra} Anna Marzetti et alla sig. ^{ra} sua madre per giorni. 59: ad lire. 6: il giorno così accordate col detto Illmo. Ricci sono	354 = -
Viaggio da Bologna a Venetia e spese per le dette	80 = -
Spese in gondole e Porto di loro volta nel partire per condurle alla Dama di Bologna	3 = 10
	437 = 10
<hr/>	
Spese per il viaggio del Sig. Pietro Paolo Peroni Liberto da Venezia a Venetia	84 = -
<hr/>	
Per lire Trenta (anche adoperare nella Parte dell'Opera e provvedere l'ordine del Sud. Illmo. Ricci real	21 = -
<hr/>	
Per pagarsi al Sig. Antonio Meneghini li nove vestiti dell'illuminazione e le spese delle opere nel passato Carnevale Summa delle dette spese considerabili	110 = -
	658 = 10
<p>Donandomi io oltre caquero e solenne detto Illmo. S. Ricci a qual si voglia molestia che mi potesse esser in qual si voglia tempo o modo inferita dal Sig. Orsato Publico o da altri nominati e consentiti nella nota covellativa alla Signora Di. Conuentione sua, esso Illmo. Ricci e me et giusto gli obblighi della Signora stessa 1706 ad in d'g</p> <p style="font-size: small;">Il qual tutto si fa nel Off. e Detti S. Orsato breve negli mesi di d'g. e d'g.</p>	

Fig. 7. Conto delle spese sostenute da Giovanni Orsato per il teatro di Sant'Angelo nella stagione 1705-1706, 12 giugno 1706. ASV, Giudici di petizion, 'Multorum', b. 1021, c. nn. (Doc. 15).



Fig. 8. Benedetto Marcello, Frontespizio della prima edizione de *Il Teatro alla moda*, 1720, incisione (particolare con la barca di Modotto). Collezione privata.

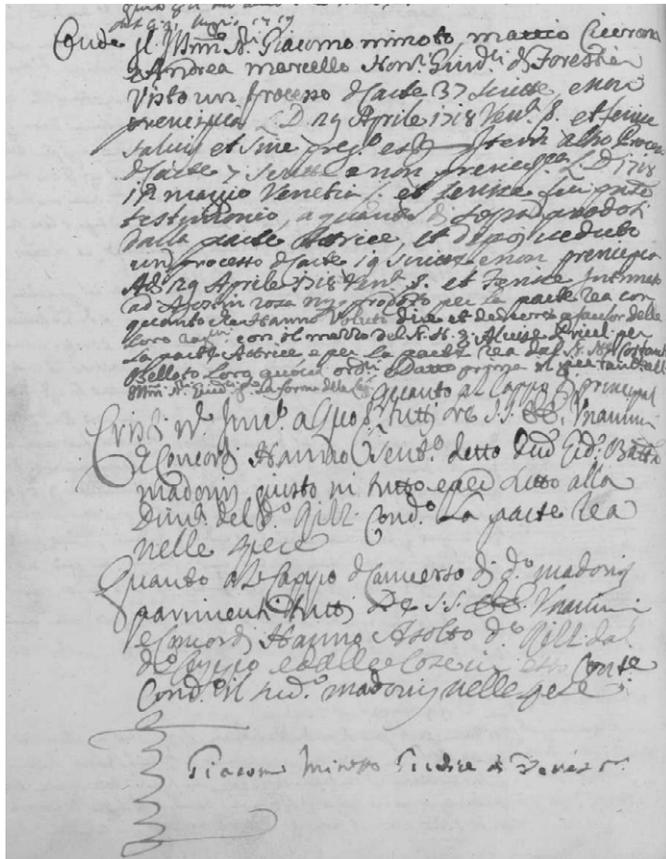


Fig. 9. Sentenza sulla causa Sebastiano Ricci vs Giovan Battista Madonis, 18 luglio 1719. ASV, Giudici del forestier, 'Sentenze', b. 133, c. 264v (Doc. 38).



Fig. 10. Anton Maria Zanetti il vecchio, «Farinello» nel *Catone in Utica*, 1729, penna con inchiostro bruno e traccia di matita nera su carta bianca. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 36452.



Fig. 11. Anton Maria Zanetti il vecchio, «Bastian Ricci pensoso», 1729, penna con inchiostro bruno e traccia di matita nera su carta bianca. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 36679.



Fig. 12. Marco Ricci, Faustina Bordoni e Francesco Bernardi detto Senesino nel *Gianguir*, 1728, penna con inchiostro bruno e traccia di matita nera su carta bianca. Windsor, Windsor Castle, RL, inv. RCIN 907288 (Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2015).

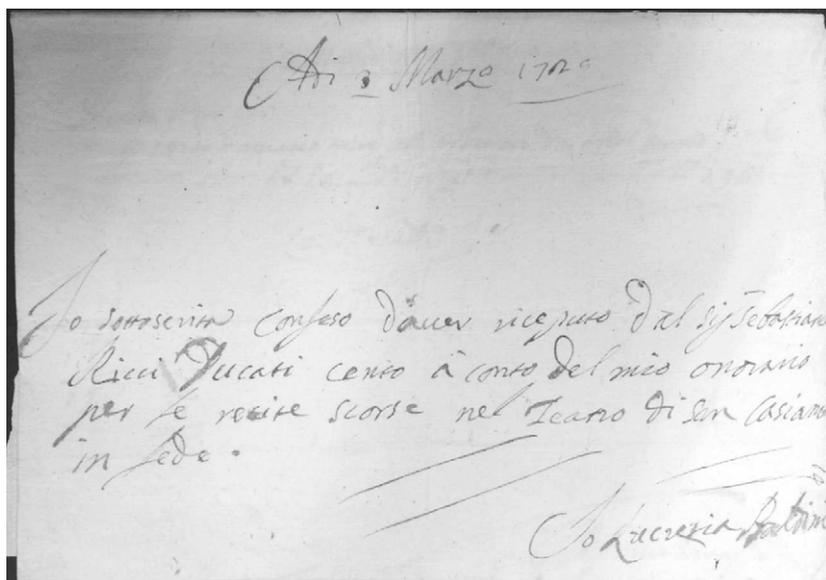


Fig. 13. Lucrezia Baldini, Ricevuta di pagamento di Sebastiano Ricci per le recite del carnevale 1728-1729 al teatro di San Cassiano, 3 marzo 1729. ASV, *Avogaria di comun*, b. 4099, fsc. 13, c. 14r ('Miscellanea civile').

Carissima Lucrezia 41

Non so come abbia il tempo di scriverti
due righe e mi congedare - Dimmi
in scritto accio non sentate qualche
male in me. L'altro vi do una nuova
inaspettata, che Teri sera a un ora
di notte e morto il Sig. Marco mio
nipote, con molestia di 4 giorni -
oggi si farà sepolire - et o la casa è
la festa piena di confusione. Quello
che aspettava con impazienza la mia
notte a convenuto, paltar innanzi.
Per mercoledì venturo scrivero la lettera
alla vostra M. S. Eufemia. vi abbraccio
e vi lascio. Scrivero per d'uso in un altro
ordinario. Addio. Con es. Amata Lucrezia
Di voi mio d'oro
F. Sebastiano Ricci

Fig. 14. Sebastiano Ricci, Lettera a Lucrezia Baldini, [22 gennaio 1730]. ASV, Avogaria di comun, b. 4099, fsc. 13, c. 41r (Doc. 44).

Indice dei nomi

Non registra né i personaggi delle opere letterarie, scientifiche, drammaturgiche e artistiche, né le divinità mitologiche o i personaggi di fantasia. Il nome di Sebastiano Ricci non è indicizzato.

- Acanfora, Elisa, 84n.
Acquisti, Francesco, 253.
Ademollo, Alessandro, 72n.
Aggarbati, Fabrizio, 68n.
Agresta, Maria Francesca, 68n., 69n.
Albergoni, Domenica Vittoria, 110 e n., 111 e n.
Alberti, Zuanne, 123 e n.
Albinoni, Tomaso, 107, 109, 115 e n., 116, 132, 165, 197.
Aleotti, Giovan Battista, 48.
Alessandro VIII, *alias* Pietro Ottoboni, 58n., 60 e n., 61n., 69, 70n.
Algarotti, Francesco, 8n., 207n.
Algeri, Angela, 111n.
Allacci, Lione, 143, 145n.
Allegri, Andrea, *quondam* Francesco, 94 e n., 95, 127.
Allegri, Andrea, *quondam* Ludovico, 89, 93-96, 127, 130 e n., 136n., 143, 172, 173, 219n., 234, 235, 250, 251.
Allegri, Antonio, 37n.
Alm, Irene, 89n., 111n.
Alvisi, Francesco, 183n.
Alvisi, Girolamo, 183n.
Ancillon, Charles, 67n.
Angeli, Antonio, 238.
Angerelli, Iseppo, 125.
Angiolillo, Marialuisa, 154n.
Anna Ioannovna, zarina, 185.
Annibali, Domenico, 201, 206.
Anumano, Francesco, 237.
Appoloni, Salvador, 189.
Arisi, Raffaella, 43n.
Arnaldi, Girolamo, 89n.
Augusto III, elettore di Sassonia e re di Polonia, 33n.
Aureli, Aurelio, 46 e n., 47, 50, 53, 62, 64n., 67, 68, 73n., 74, 104, 115n., 136, 165n., 217, 220n.
Averani, Benedetto, 162 e n.
Bacherini, Cecilia, 81n.
Bacherini, Paolo, 84n.
Badoer, Marco Antonio, 169, 233.
Badoer, Zanetto, 252.
Balbi, Bernardo, 249, 252.
Balbi, Giovanni (Zuanne), 213n., 248, 249, 252.
Balbi, Pietro, *detto* Franzifava, 180 e n., 181.
Baldi, Antonio, 201, 206.
Baldi, Raffaello, 87, 218.
Baldini, Giacomo, 195, 251, 252.
Baldini, Innocente, 197n.
Baldini, Lucrezia, *detta* la Tiziana, 26 e n., 156 e n., 195 e n., 196, 201, 206, 208-211, 213, 245, 247, 248, 252.
Baldini, Tiziano, 26n.
Balestrieri, Luisa, 50n.
Ballerini, Francesco, 51n.
Balletti, Margherita, 146n.
Baratta, Giovanni, 159 e n.,
Barbaro, Marco, 98n.-100 e n., 113n., 130n.
Barberini, famiglia, 71.
Barbier, Patrick, 67n.
Barbierato, Federico, 18n.
Barbieri, Pietro Antonio, 55n., 65n., 67.
Barblan, Guglielmo, 89n., 205n.
Barcham, William L., 8n., 162n.
Barigozzi Brini, Amalia, 46n., 62 e n., 68n., 75n., 217.
Barosi, Giovanni Pietro, 215.
Bartolini Bigi, Duccio, 194n.
Bartolini Bigi, Pietro, 194n.

Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento

- Baseggio, Lorenzo, 106n.
 Bassi-Rathgeb, Roberto, 20n.
 Basso, Alberto, 89n., 205n.
 Battistini, Silvia, 42n.
 Bazzoni, Antonio, 22.
 Beccheretta, *vedi* Torri, Anna Maria Tro-
 mebetti delli, *detta* la.
 Bellandis, Marietta, 24.
 Bellavite, Innocente, 107.
 Belletti, Tomaso Antonio, 209, 245.
 Belli, Ascanio, 51n.
 Bellingardi, Luigi, 36n.
 Belotto, Costantin, 242.
 Bembo, Giorgio, 252.
 Bembo, Giovanni Francesco, 175.
 Bembo, Pietro, 104.
 Benedetti, Tommaso Santo, 211, 212 e n.
 Benigna, Antonio, 207n.
 Benigni, Pietro Paolo, 51n.
 Beni Venturini, Clarice, 51n.
 Bentinck, Henry, conte di Portland, 39.
 Bentini, Jadranka, 42n., 45n., 46n.
 Bentivoglio, Guido, 36n., 38n., 39n., 164n.
 Benzoni, Gino, 58n.
 Berengo, Marino, 162n.
 Bergamini, Giuseppe, 7n.
 Bergman, M. Gösta, 154n.
 Bernacchi, Antonio Maria, 153 e n.
 Bernardi, Francesco, *detto* Senesino, 17n.,
 200, 203, 207, 208 e n.
 Bernini, Gian Lorenzo, 60n.
 Berra, Giacomo, 15n.
 Bertani, Carlantonio, 53.
 Berti, Luciano, 15n.
 Bertoli, Paolo, 253.
 Besutti, Paola, 185n.
 Bettagno, Alessandro, 7n.-9n., 16n., 23n.-
 26n., 29n., 78n., 86n., 136n., 161n., 162n.,
 171n., 197n., 203n., 207n., 244, 245.
 Bettati, Antonio Maria, 161n.
 Biancardi, Sebastiano, *detto* Domenico
 Lalli, 83n., 84n., 108, 109, 117 e n., 140n., 178,
 184, 196n., 204n., 244 e n.
 Bianchi, Alfredo, 14n., 216.
 Bianchi, Domenico, 21.
 Bianchi, Sebastiano, 50n.
 Bianchi di Livorno, pittore, 84.
 Bianconi, Gregorio, 98n., 100n., 101n.,
 118n.
 Bianconi, Lorenzo, 27n., 34n.-36n., 70n.,
 73n., 89n., 108n., 121n., 127n.-129n., 147n.,
 164n., 183n., 189n., 190n., 194n., 200n.
 Bibiena, *vedi* Galli Bibiena.
 Biego, medico, 210n.
 Bigazzi, Isabella, 11n., 19n., 83n., 159n.-
 161n.
 Biggi, Maria Ida, 49n., 107n., 108n.
 Bimbacci, Atanasio, 85.
 Bissoni, Antonio, 51n., 72 e n., 73 e n.
 Bizzarini, Marco, 134n., 205n.
 Blancey, Claude-Charles Bernard de, 38n.
 Blasi, Paolo, 11n.
 Blunt, Anthony, 8n., 33n.
 Bocca di Lepre, cantante, 72.
 Boerio, Giuseppe, 22n., 29n., 35n., 163n.,
 166n., 174n., 222n., 225n., 230n., 232n., 243n.
 Boldù 'da San Lio', famiglia, 99n.
 Boldù, Francesco, 99 e n.
 Bollani 'da San Fantin', famiglia, 99 e n.
 Bollani, Lunardo, 99n.
 Bollani in Boldù, Marietta, 99 e n.
 Bombace, *vedi* Tarquini, Vittoria, *detta* la.
 Bona, Pietro, 234.
 Bonaldi, Francesco Maria, 186n., 197n.
 Bonamin, Andrea, 80n., 82n., 210, 211n.,
 218 e n., 246.
 Boni, Valerio de, 129n.
 Bonis, Pietro Paolo (de), 179n., 209n.
 Boniventi, Giuseppe, 145.
 Bonlini, Giovanni Carlo, 48n., 109 e n.,
 143, 199n.
 Bononcini, Antonio, 27, 110n., 243n.
 Bononcini, Giovanni, 59n., 60n., 70 e n.,
 85n., 137, 146 e n.
 Bordoni, Faustina, 27n., 110 e n., 111n.,
 119, 127, 135, 193, 196-208 e n., 243 e n.
 Borea, Vincenzo, 59n.
 Borghese, famiglia, 58.
 Borini, Ranieri, 51n.
 Borosini, Antonio, 27n.
 Borosini, Francesco, 27 e n., 243 e n., 244.
 Bortoli, Santo, 237.
 Boscha, 244.
 Boschi, Giuseppe Maria, 206.
 Bottalino, Giovanni Battista, 74.

- Bottari, Giovanni Gaetano, 13n., 203n.
 Botton, Francesco, 189.
 Bottoni, Giovanni Francesco, 201 e n., 205-208.
 Boyd, Malcolm, 74n.
 Boye, Gary R., 28n.
 Boyle, Richard, conte di Burlington, 79n., 243 e n., 244.
 Braccioli, Grazio, 79n., 102, 107, 109, 184n.
 Brembilla, Domenica Maria, 128n.
 Brentana, Simone, 92n., 93 e n.
 Brilli, Attilio, 15n.
 Brizi, Bruno, 117n.
 Bronzini, Alessandro, 99n.
 Broschi, Carlo, *detto* Farinelli, 17n., 184, 200n., 202 e n.-208.
 Brunelli, Bruno, 128n.
 Brusatin, Manlio, 17n., 132n.
 Buagni, Giovanni Francesco, 62.
 Bucciarelli, Melania, 208n.
 Burges, Elizeus, 203, 204n.
 Burlington, *vedi* Boyle, Richard, conte di.
 Burney, Charles, 203n.
 Burrows, Donald, 27n., 110n., 207n.
 Busolini, Dario, 48n., 77n.
 Buzzi, Andrea, 67n.
 Caffarelli, Gaetano, 17n.
 Caffi, Francesco, 143.
 Cagli, Bruno, 58n.
 Cagnato, comandador, 239.
 Calicchio, Camilla, 35 e n.
 Calore, Martina, 201n.
 Calunga, Eugenia, 14n., 41n., 44n., 45n., 216.
 Calvi, Giuseppe, *detto* il Giuseppino, 26n., 46 e n., 47 e n., 64 e n.-68 e n., 71, 74, 78 e n., 80 e n., 216n.
 Camerata, Giuseppe, 205n.
 Cametti, Alberto, 62n.
 Canal, famiglia, 109.
 Canal, Bernardo, 107 e n.
 Canaletto, Giovanni Antonio Canal, *detto*, 32, 107.
 Canavese, Giuseppe, 87, 218.
 Canciani, Nadalin, 200.
 Candi, Giovanni Battista, 144, 146 e n., 163 e n.-165, 167n., 222, 225, 229, 230.
 Canovai, Filippo Neri, 87n.
 Cantelli, Alessandra, 42n.
 Capelli, Giovan Maria, 27, 243n.
 Capellis, Giovanni Battista, 181n.
 Capello, famiglia, 109n.
 Capello 'di santa Maria Mater Domini', famiglia, 94, 98, 99 e n., 104, 112, 130n., 132, 179.
 Capello 'in Canonica', famiglia, 98-100 e n., 104, 112-114, 132, 179.
 Capello, nipoti, 99, 100 e n.
 Capello, Agustin, 100n.
 Capello, Alvise, senior, 99, 100, 130n., 170.
 Capello, Alvise, junior, 100n.
 Capello, Andrea, 100n., 112-116, 121, 123, 132n.
 Capello, Bortolo, 100.
 Capello, Carlo, 100n.
 Capello, Lucretia, 100n.
 Capello, Polo, 94-96, 99, 100, 121, 130 e n., 131, 134, 164, 165, 170, 229, 233.
 Capello, Vettor, senior, 99.
 Capello, Vettor, junior, 100n.
 Capello, Virginia, 100n.
 Capello, Zuanne senior, 99, 100, 113 e n.
 Capello, Zuanne junior, 100n.
 Capra, Marco, 47n., 48n.
 Capranica, famiglia, 69.
 Capucci, Martino, 9n.
 Carestini, Giovanni, 186n.
 Carlo, cantante, 87, 218.
 Carlo III, re di Spagna, 37n.
 Carlo VI d'Asburgo, imperatore, 38.
 Carracci, Agostino, 15.
 Carracci, Annibale, 15.
 Carré, Jacques, 243n.
 Carriera, Angela, 39 e n.
 Carriera, Rosalba, 39 e n., 93 e n., 173 e n., 197, 198 e n.
 Casanova, Giacomo, 194n.
 Casellato, Cesare, 27n.
 Casellato, Lucia, 49n.
 Casotti, Giovambattista, 103.
 Cassana, Niccolò, 10 e n., 11n., 32n., 37n., 80 e n.-82 e n., 85.
 Cattin, Giulio, 89n., 129n.
 Cavalli, Francesco, 44n.

Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento

- Cavalli, Giuseppe Maria, 216.
 Cavalli, Santa, 111n.
 Cavertino, Alvise, 113n.
 Cavicchi, Adriano, 36n.
 Caylus, Anne III de Grimoard, marchese di, 198.
 Caylus, Anne-Claude-Philippe de Tubières de Grimoard, conte di, 198n., 199, 205n.
 Cecchi, Domenico, *detto* il Cortona, 50 e n., 51n., 87, 88 e n., 158, 164, 165, 170, 218 e n., 220, 229.
 Cecchi, Vincenzo, 78, 79n., 81, 245 e n.
 Ceiner, Orietta, 9n., 11n., 13n., 35 e n.
 Celletti, Rodolfo, 89n., 205n.
 Centone, Alvise, 94 e n., 130n., 131.
 Centurelli, Angela, 213n.
 Cerda, Lorenza de la, 59.
 Cerda, Luigi Francesco de la, 59, 70.
 Cerutti, abate, 18.
 Cervelli, Federico, 21.
 Cesarini, duca, 72.
 Cesarini, Carlo Francesco, 60n.
 Cestari, Attilio, *detto* Manteca, 169n.
 Chassebras de Cramailles, Jacques, 120, 122.
 Chelleri, Fortunato, 83n., 90, 107, 126, 178 e n.
 Chennevières, Philippe de, 16n.
 Chez, 24, 25, 243 e n., 245.
 Chiappini di Sorio, Ileana, 7n., 12n.
 Chiarini, Marco, 12n., 15n., 82n., 83n., 88n., 159n.-161n.
 Chiavistelli, Jacopo, 85, 160n.
 Chigi, famiglia, 58.
 Ciceron, Mattio, 191, 242.
 Cignani, Carlo, 9n., 20n., 41 e n., 42 e n., 46.
 Ciola, Pietro Antonio, 99n., 111n., 114n.-116n., 119n., 121n., 124n., 131n., 132n., 138 e n., 139n.
 Cirillo, Giuseppe, 28n., 37n., 42n.-45n., 48n.-53n., 64n.-67n., 77n.
 Ciuffoletti, Zeffiro, 11n., 159n.
 Clerici, Carlo Andrea, 51n.
 Coccioli Mastroviti, Anna, 45n.
 Colbert, Elouard, 18 e n., 55 e n.-57n.
 Coletti, Agostino Bonaventura, 114 e n., 115 e n., 145.
 Coli, medico, 251.
 Collavo, Lucia, 79n.
 Colonna, famiglia, 57 e n.-59, 69, 72n.
 Colonna, Filippo Alessandro, 56n., 57n., 59, 70.
 Colonna, Lorenzo Onofrio, 57n.-59 e n.
 Comisso, Giovanni, 183n.
 Contarini, avocador, 252.
 Conti, Antonio (Schinella), 31n., 38 e n., 93, 180n., 198 e n.-206.
 Conticelli, Valentina, 15n., 88n.
 Corbini, Alba, 251, 252.
 Corbini, Marco, 251, 252.
 Corelli, Arcangelo, 60n.-62 e n.
 Cornaro, cavaliere, 162.
 Cornaro, Andrea, 17n., 162 e n.
 Cornaro, Girolamo, 104.
 Cornello, Giovanni Andrea, 181.
 Corniani Algarotti, Marco Antonio, 145n.
 Corno, Carlo Antonio, 72n.
 Coronelli, Vincenzo Maria, 9n.
 Corradi, Giulio Cesare, 64n., 95 e n.
 Correggio, Antonio Allegri, *detto*, 37, 46, 161.
 Correr, Marc'Antonio, 135.
 Cortona, *vedi* Cecchi, Domenico, *detto* il Cortona.
 Craievich, Alberto, 10n., 12n., 13n., 31n.-33n.
 Crespi, Giuseppe Maria, 41n.
 Cristina, regina di Svezia, 58 e n., 70.
 Cristoforetti, Orlando, 29n.
 Crivelli, Federico, 46, 47 e n., 51, 64n.
 Croft-Murray, Edward, 8n., 15n., 33n., 60n., 73n., 172n., 197n., 207n., 208n.
 Crosato, Giambattista, 31n.
 Cummings, Frederick J., 15n., 88n., 159n., 160n.
 Cupis, Giovanni Domenico de, 69, 71.
 Cusatelli, Giorgio, 14n., 50n., 51n.
 Cuzzoni, Francesca, 110 e n., 111n., 200n.
 Da Borso, Alessandro, 210n.
 Da Canal, Vincenzo, 30 e n.
 Dall'Acqua, Salvador, 246.
 Dal Pozzolo, Enrico Maria, 14n.
 Dal Zotto, Antonio, 29.
 Dandini, Pier, 85.

- Daniels, Jeffery, 7n., 10 e n., 12 e n., 13n., 18 e n., 30n., 52n., 55n., 57n., 136n., 171n., 175n.
- Da Pozzo, Giovanni, 205n.
- D'Arcais, Francesca Flores, 80n., 159n.-161n.
- Dati, Vincenzo, 51n.
- Davoli, Susi, 135n.
- D'Azara, Giuseppe Nicola, 37n.
- Dean, Winton, 25n., 27n., 73n., 110n., 200n.
- De Angelis, Marcello, 88n.
- De Brosse, Charles, 38 e n., 106.
- De Feo, Vittorio, 68n.
- Degrada, Francesco, 36n., 39n., 94n., 117n., 118n., 200n.
- De Grandis, Francesco, *detto* Cecchino, 50, 51n.
- Del Borgo, Ignazio Francesco Solaro, 199.
- Della Gherardesca, famiglia, 84 e n.
- Della Gherardesca, Tommaso, 84.
- Della Parte, Anna Caterina, 201, 206.
- Della Seta, Fabrizio, 70n., 74n., 147n.
- Del Negro, Piero, 36n.
- Delneri, Annalia, 8n., 33n., 171n.
- Del Torre, Francesca, 9n., 82n., 159n.
- De Michelis, Cesare, 152n.
- Denzio, famiglia, 127n.
- Denzio, Antonio Alvise, 186n.
- Denzio, Pietro Antonio, 99, 102n., 106n., 112 e n., 113n., 115n., 116n., 121 e n., 123 e n., 124, 126, 137n., 138, 167 e n., 168n., 177.
- De Rossi, Laura, 12n.
- Derschau, Joachim von, 7n., 18n., 41n., 211n.
- De Santis, Filippo, 252.
- De Sarno Prignano, Daniele, 12n., 81n.
- Desforest, Charles, 56.
- Di Benedetto, Renato, 89n., 90n.
- Di Bona, Andrea, 164, 165 e n., 229.
- Diziani, Gaspare, 32.
- Dominesso, Francesco, 187, 189, 239.
- Donado, Pietro, 183n.
- Donati, Paolo, 52n.-54n.
- Dorati da Empoli, Maria Cristina, 8n., 60n.
- Dorotea Sofia di Neuburg, duchessa di Parma, 48, 49, 53n., 77.
- Dotti, Bartolomeo, 147n.
- Draghi, Carlo Virginio, 52 e n., 53.
- Draghi, Giovanni Evangelista, 43 e n.
- Dubowy, Norbert, 86n., 88n., 97n., 219.
- Duodo, Alvise, 135.
- Duodo, Gerolamo, 129n.
- Durante, Sergio, 108 e n., 153n., 155n.-157n.
- Edelink, Nicolas, 37 e n.
- Este, Francesco II d', duca di Modena e Reggio, 49n., 51n., 157.
- Este, Francesco III d', duca di Modena e Reggio, 194 e n.
- Este, Maria d', duchessa di Parma, 51n.
- Eufemia, 247.
- Evangelista, Annamaria, 117n.
- Fabbri, Paolo, 27n.
- Fabris, Dinko, 29 e n.
- Facchinelli, Lucia, 203, 206.
- Fachi, Antonio, 125.
- Fadda, Elisabetta, 14n., 37n., 42n., 44n.
- Fanna, Antonio, 189n.
- Fanna, Francesco, 108n.
- Farinelli, *vedi* Broschi, Carlo, *detto*.
- Farnese, famiglia, 14n., 23, 43n., 47n.-49n., 52n., 53, 137n., 158n., 216n.
- Farnese, Alessandro, *vedi* Paolo III.
- Farnese, Alessandro Ignazio, 48n., 77.
- Farnese, Elisabetta, 48n.
- Farnese, Francesco Maria, 23n., 48, 75, 77 e n., 85 e n.
- Farnese, Odoardo II, duca di Parma e Piacenza, 47, 48 e n., 53n., 73, 77 e n., 79, 137, 158.
- Farnese, Ranuccio II, duca di Parma e Piacenza, 14, 15, 23, 42 e n., 43, 46 e n.-54, 64-68 e n., 72 e n., 73 e n., 75, 77, 79, 82, 136, 216n., 217.
- Farsetti, Antonio Francesco, 173, 235, 236.
- Farsetti, Filippo, 235.
- Fassini, Sesto, 110n., 111n.
- Faustini, Marco, 33 e n., 128 e n., 135, 164n.
- Fava, Massimo, 44n., 216.
- Favaro, Elena, 8n., 32n.
- Favilla, Massimo, 13n., 29n., 92n., 93n.
- Fawkenner, Everard, 38n.
- Faye, Charles de la, 204n.

Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento

- Fedeli, Carlo, 90.
- Federico Cristiano, elettore di Sassonia, 33n.
- Feriozzi, Giovanni Battista, 183n.
- Ferrari, Benedetto, 135, 197n.
- Ferrari, Luigi, 31, 199n.
- Ferrari, Paolo Emilio, 52n.-54n.
- Ferrone, Siro, 33n., 185n., 196n.
- Ferroni, Giulio, 89n.
- Feruda, Giacomo, 169, 232.
- Filippo V, re di Spagna, 48n.
- Filippo Guglielmo, elettore palatino, 48.
- Fincato, Iseppo, 253.
- Fiocco, Giuseppe, 8n., 171n.
- Fiorè, Andrea Stefano, 84n., 178, 184.
- Foggini, Giovan Battista, 85.
- Fogolari, Gino, 10n., 11n., 80n.-82 e n.
- Folena, Gianfranco, 34n., 120n.
- Fontana, Carlo, 58 e n., 59 e n.
- Fontana, Domenico, 250 e n., 251.
- Fontebasso, Francesco, 250, 251.
- Fornari, Giacomo, 185n.
- Fornari Schianchi, Lucia, 14n., 47n., 216.
- Frabetti, Alessandra, 46n.
- Franceschini, Marcantonio, 43, 172 e n.
- Franchi, Giovanni Antonio, 24.
- Franchi, Orazio, 50.
- Franchi, Saverio, 62n., 68n.-71n., 217.
- Franchini, Giulio, 132 e n.
- Francia, Francesco Maria, 52.
- Franzifava, *vedi* Balbi, Pietro, *detto*.
- Fрати, Lodovico, 152n., 153n., 157n.
- Fratina, Marco, 95n.
- Frattolin, Maria Paola, 30n.
- Freddolini, Francesco, 159n.
- Freschi, Domenico, 46n., 74.
- Freschot, Casimir, 49n.-51n., 65 e n.-67n.
- Frigieri (Friggeri), Cristoforo, 111 e n.
- Frigimelica, Antonio, 181.
- Frigimelica Roberti, Girolamo, 60n.
- Frisari, Girolamo, 49n.
- Funese, Osvaldo, 89 e n.-93 e n., 96, 219 e n.
- Fusi, Luca, 29n.
- Gabbiani, Anton Domenico, 88n.
- Gabburri, Francesco Maria Niccolò, 160n., 203 e n.
- Gabellotti, computista, 61n.
- Gabrieli, Carlo, senior, 80 e n.
- Gabrieli, Giacomo, 84n., 178.
- Gabrielli, Domenico, 52n.
- Gadino, Carlo, 235.
- Gadino, Giovanni Battista, 235.
- Galasso, Giovanna, 9n., 175n.
- Galeotti, Sebastiano, 53n., 54.
- Galinazza, Stefano, 179.
- Galli Bibiena, Antonio, 53.
- Galli Bibiena, Ferdinando, 28n., 30n., 41-50, 52 e n., 64n., 68, 75-78n., 85, 92, 215, 216n.
- Galli Bibiena, Francesco, 30n., 42 e n., 43n., 49 e n., 50, 63, 68, 75, 76, 78n., 85, 92, 216n., 217.
- Galli Bibiena, Giovanni Maria il vecchio, 42 e n.
- Galuppi, Angelo, 189.
- Galuppi, Baldassarre, 107.
- Gamba, Carlo, 159n., 161n.
- Ganasette, Giovanni Battista, 189.
- Gandolfi, Bruno, 47n.
- Garbero Zorzi, Elvira, 30n., 84n., 136n.
- Garbini, Carlo, 246.
- Garbini, Giovanni Battista, 16n., 211, 246, 252.
- Gardini, Michela, 67n.
- Gasparini, Francesco, 27, 62, 70 e n., 74 e n., 75 e n., 216, 243n., 244n.
- Gellman, Albert R., 8n., 207n.
- Generini, Marco, 131 e n., 133n.
- Gentile, Elena, 50n., 88n.
- Gentillini, Gerolamo, 181n.
- Gepri, Paolo, 14n., 44n., 216.
- Geyer, Helen, 185n.
- Gherardi (Girardi), Pietro Ercole, 9 e n., 10n., 17 e n., 20 e n., 28 e n.
- Gherardini, Rinaldo, 52n., 72n.
- Ghezzi, Pier Leone, 8n., 60 e n.
- Ghidiglia Quintavalle, Augusta, 41n., 42n., 44n.-46n., 216.
- Giacomelli, Geminiano, 193n., 201, 204n.
- Giampiccoli, Giuliano, 174n.
- Giannettini, Antonio, 104 e n., 134 e n., 138, 139.
- Giannini, Giovanni Matteo, 129n.
- Giazotto, Remo, 33n., 36n., 95n., 99n., 102n.-106n., 114n., 118 e n., 119n., 123n.,

- 128n., 146n., 156n., 163n., 168n., 176n., 195n., 209n.
- Gibson, Elizabeth, 198n.
- Gigli, Clarice, 49n., 51n.
- Giglio, Nicola, 165n.
- Giordano, Gloria, 194n., 195n.
- Giordano, Luca, 37.
- Giorgio III, re di Hannover, di Gran Bretagna e Irlanda, 37, 38n.
- Giovani, Giulia, 29n., 81n.
- Girard, Agostino, 36n.
- Girardi, *vedi* Gherardi.
- Girò, Anna, 39 e n.
- Girolama, cantante, 200n.
- Giuseppe I d'Asburgo, imperatore, 80.
- Giusta, Giuseppe, 178n.
- Giusti, Anna Maria, *detta* la Romanina, 110 e n., 111 e n.
- Giustinian 'di Calle delle Acque', famiglia, 181, 182, 184, 186n.
- Giustinian 'di San Barnaba', famiglia, 101n., 180n.
- Giustinian, Almorò, 180 e n.
- Giustinian, Ascanio, 133, 137.
- Giustinian, Girolamo Ascanio, 133n., 180 e n.-182, 205n.
- Gizzi, Domenico, 203, 206.
- Glixon, Beth L., 28n., 31, 33n., 34n., 91n., 93n.-95, 101n., 104n., 110, 115n., 122n., 127n.-129n., 132n.-137n., 139-142n., 144n., 147n.-149n., 152n., 153n., 163n.-165n., 176n., 178n., 180n., 188n., 189n., 220, 222, 227-229.
- Glixon, Jonathan E., 33n., 34n., 91n., 105n., 115n., 122n., 128n., 133n., 135n., 147n., 152n., 153n., 163n., 164n., 176n., 178n., 180n., 188n., 189n.
- Godi, Giovanni, 28n., 42n., 43n., 48n.-53n., 64n.-67n., 77n.
- Goldoni, Carlo, 90n., 93n., 117, 196n.
- Gonella, Domenico, 95n., 172 e n., 173 e n., 234-236.
- Gonzaga, Ferdinando Carlo, duca di Mantova, 49 e n.-51n., 88.
- Gradi, 'maestro' fiorentino, 60n.
- Granata, Giovanni Battista, 28 e n.
- Grandis, medico, 210n.
- Grandis, Piero Francesco, 174, 236, 237.
- Grasso, Maurizio, 194n.
- Gregori, Mina, 84n.
- Grimaldi, Nicola, *detto* Nicolino (Nicolini), 17n., 114 e n., 203, 206, 243 e n.
- Grimani 'di santa Maria Formosa', famiglia, 98 e n., 100, 101n., 105, 108n., 117n., 202 e n.
- Grimani, fratelli, 202.
- Grimani, procuratore, 162.
- Grimani, Michiel, 202.
- Grimani, Vincenzo, 95, 107, 146n.
- Grimani, Zuan Carlo, 95, 107, 120, 146n.
- Grollo, comandador, 228, 230-233.
- Grosso, Antonio, 89n., 90n., 143.
- Grossatesta (Testagrossa), Antonio, 35n., 193 e n., 194 e n., 196, 212n.
- Grossatesta (Testagrossa), Gaetano, 127, 194 e n.-196, 213, 252.
- Grossi, Giovanni Francesco, *detto* Siface, 51n.
- Guardi, famiglia, 32n.
- Guccini, Gerardo, 46n.
- Guitti, Alessandro, 51n.
- Gurisatti, Giovanni, 15n.
- Hamilton, James, 193.
- Händel, George Friedric, 24n., 26, 27n., 198, 200n., 202, 243, 244 e n.
- Hanley, Edwin, 74n.
- Harris, Ellen T., 202n.
- Harris Sheridan, Saunders, 105n., 106n.
- Haskell, Francis, 59n., 62, 83n., 85n., 159n., 160n.
- Hasse, Johann Adolf, 198, 205.
- Haym, Nicola, 24n.
- Heidegger, John Jacob, 27n., 198, 200n.
- Heinichen, Johann David, 107.
- Heriot, Angus, 50n.
- Hicks, Anthony, 27n.
- Hofmann, Werner, 15n.
- Innocenzo XI, *alias* Benedetto Odescalchi, 58n.
- Innocenzo XII, *alias* Antonio Pignatelli, 22, 23 e n., 56n.-58n., 61 e n., 69 e n., 72.
- Ioannovna, *vedi* Anna Ioannovna, zarina.
- Ivanoff, Nicola, 24n., 210n.
- Ivanovich, Cristoforo, 97n., 101 e n., 112 e n., 120, 122n., 123n., 133, 137n., 139, 143, 147n.
- Jackson, John Baptiste, 38n.

Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento

- Jonášová, Milada, 127n.
 Juarra, Filippo, 60n., 61n.
 Kintzel, Robert, 193n., 194n.
 Kolneder, Walter, 39n., 102n.
 Kuzmick Hansell, Kathleen, 194n.
 Laine, Merit, 97n.
 Lalli, Domenico, *vedi* Biancardi, Sebastiano, *detto*.
 Lanciani, Flavio Carlo, 60n., 61.
 Landi, Agata, 152n.
 Languet, Jacques-Vincent, 193.
 Lankheit, Klaus, 88n.
 Lanzi, Luigi, 9n., 20 e n., 37.
 Lasagni, Roberto, 65n., 66n.
 La Teulière, Matthieu de, 18 e n., 55 e n.-57n., 59.
 La Via, Stefano, 59n.
 Lazzari, Giovanni Battista, 22n., 94n.
 Leibnz, Gottfried Wilhelm von, 198n.
 Lennox, Charles, 198n., 208n.
 Lenzi, Deanna, 42n., 45n., 46n., 49n.
 Leo, Leonardo, 109.
 Leopoldo I d'Asburgo, imperatore, 51n.
 Lepore, Angela, 74n., 75n.
 Levi, Carlo, 38n., 106n.
 Libby, Dennis, 74n., 75n.
 Lindgren, Lowell, 58n., 59n., 70n., 71n., 73n.-75n.
 Llewellyn, Timothy D., 198n., 208n.
 Lodovici, Stefano, 178n.
 Lolli, Stefano, 47, 48, 50, 64n.
 Longhi, Alessandro, 19n.
 Lorenzetti, Giulio, 7n.
 Lotti, Lotto, 46, 49, 50, 64n.
 Lowerre, Kathryn, 25n., 200n.
 Lucchese, Enrico, 8n., 25n., 175n., 180n., 197n., 207n.
 Lucchi, Marta, 201n., 208n.
 Lucietta, *courtisane*, 65.
 Luigi XIV, re di Francia, 55.
 Lulier, Giovanni Lorenzo, 60n.
 Macedonio, Mauro, 114n.
 Macy, Laura, 25n., 73n., 110n., 200n., 202n.
 Madame de Caylus, *vedi* Valois de Villette, Marthe-Marguerite Le.
 Madonis, famiglia, 127, 185n., 186.
 Madonis, Antonio, 127, 185 e n., 186 e n., 188.
 Madonis, Giovan Battista, 182, 185-192, 238-242.
 Madonis, Giuseppe, 185n.
 Madonis, Lodovico, senior, 186n.
 Madonis, Lodovico, junior, 182, 185-191, 238, 240 e n., 241 e n.
 Madonis, Luigi, 185 e n.
 Madonis, Marco, 188.
 Madricardo, Claudio, 36n., 105n., 180n., 185n., 205n.
 Magani, Fabrizio, 10n., 11n.
 Maggioni, Livia, 12n., 25n.
 Magiarazzina, Iseppo, 78n.
 Magiarazzina, Pietro, 78n.
 Magnasco, Alessandro, 12 e n., 84.
 Magnusson, Börje, 97n.
 Magrini, Marina, 9n., 16n., 23n.-25n., 86n., 136n., 161n., 244, 245.
 Malipiero 'dalla Croce', famiglia, 132n.
 Malipiero, Gian Francesco, 96n., 152n., 175 e n.
 Malipiero, Ottovian Maria, 249.
 Malipiero, Tomaso, 115 e n., 132 e n., 134.
 Mambriani, Carlo, 42n., 75n.
 Mamone, Sara, 117n.
 Mamy, Sylvie, 38n., 199n., 204n., 205n.
 Mancia, Luigi, 145.
 Mancini, Franco, 31n., 35n., 94n., 97n., 98n., 100n., 101n., 105n.-109n., 111n., 115n., 116n., 118n., 123n., 125n.-127n., 129n., 131n., 138n., 168n., 183n., 189n., 197n.
 Mancini, Maria, 58n.
 Manelli, Francesco, 197n.
 Mangini, Giorgio, 107n.
 Mangini, Nicola, 31n., 34n., 36n., 97n., 101n., 102n., 103n., 105n., 114n., 118n., 120n., 124n., 126n., 128n., 131n., 147n., 197n.
 Manica, Raffaele, 89n.
 Manni, Silvia, 199n.
 Manteca, *vedi* Cestari, Attilio, *detto*.
 Manzuoli, Giovanni, 17n.
 Marabottini, Alessandro, 9n.
 Marcello 'a San Gregorio', famiglia, 98, 99, 104, 109n., 112, 132, 179.
 Marcello, Alessandro, 205.
 Marcello, Alvise, 99, 100n.

- Marcello, Andrea, 191, 242.
 Marcello, Benedetto, 36 e n., 89 e n., 90, 96 e n., 105 e n., 115n., 123n., 124 e n., 126, 142n., 152 e n., 153 e n., 180n., 190 e n., 204, 205 e n.
 Marcello, Francesco, 99.
 Marcello, Giacomo Antonio Vettor, 99, 100 e n.
 Marcello, Girolamo Vettor, 99.
 Marcello, Lorenzo, 98.
 Marcello, Lugrezia, 99.
 Marcello, Paulina Vittoria, 100 e n., 133.
 Marcello, Piero, 99.
 Marcello, Pietro Vettor, 100 e n.
 Marcello, Vettor, 99.
 Marcello, Vettor, giudice, 169, 233.
 Marcello, Vettor Antonio Alvise, 100 e n.
 Marcello Renier, Ferigo Vettor, 99, 100, 133.
 Marchesi, Gustavo, 89n.
 Marchetti, Giuseppe, 28n.
 Marchi, Antonio, 115n., 132.
 Marchi, Piero, 87n.
 Marescandoli, Francesco, 29.
 Marieschi, Michele, 32.
 Mariette, Pierre-Jean, 16 e n., 19n.
 Marinelli, Augusto, 11n.
 Marinelli, Sergio, 18n., 19n., 79n.
 Marini, Antonio, 12 e n.
 Marini, Antonio, interveniente, 233.
 Mariuz, Adriano, 8n.
 Markstrom, Kurt Sven, 109n.
 Marmi, Antonfrancesco, 134n., 161, 162n.
 Marshall, David R., 57n.
 Martelli, Anna, 150-156, 170, 224, 226-228.
 Martinelli, Maria, 16n.
 Martinelli, Valentino, 9n.
 Martini, Egidio, 12n.
 Marucelli, canonico, 83 e n., 160 e n.
 Marucelli, famiglia, 159 e n.-161.
 Marucelli, Alessandro, 159n.
 Marucelli, Francesco, 160n.
 Marucelli, Giovan Filippo, 160n., 161n.
 Marucelli, Giuseppe, 159n.
 Marucelli, Orazio, 159 e n., 160n.
 Masotti, Giulia, 152.
 Matitti, Flavia, 59n., 60n., 62n.
 Matteo, cantante, *vedi* Sassano, Matteo, *detto* Matteuccio.
 Matteoli, Anna, 10n., 21n., 23n.
 Matteucci, Anna Maria, 45n., 46n.
 Mattio, Amos, 178n.
 Mauro, famiglia, 49n., 127, 201n.
 Mauro, Alessandro, 201 e n.
 Mauro, Antonio, 64n., 118.
 Mauro, Domenico, 49, 50 e n., 52, 138 e n.
 Mauro, Gaspare, 49, 50 e n., 52.
 Mauro, Giovanni Antonio, 128n.
 Mauro, Pietro, senior, 49, 50 e n., 52.
 Mauro, Pietro, junior, 128n.
 Mauro, Romualdo, 127, 175n.
 Mazza, Marta, 9n., 175n.
 Mazzari, Francesco, 143-147, 163, 221, 222.
 Mazzarino, Giulio Raimondo, cardinale, 58n.
 Mazzoni, Stefano, 17n., 31n., 208n.
 McSwiny, Owen, 198n., 208n.
 Medici, famiglia, 11n., 88, 117n., 159n.
 Medici, Cosimo III de', 159n.
 Medici, Ferdinando de', 9n.-11 e n., 15 e n., 16n., 30n., 77, 80 e n.-86 e n., 88 e n., 89, 136 e n., 155n., 159 e n.-161 e n., 245n.
 Medici, Giovan Carlo de', 117n.
 Medici, Mattias de', 117n.
 Meli, Sebastiano, 251.
 Meloni Trkulja, Silvia, 15n.
 Memo, fratelli, 99 e n.
 Memo, Angelo, 99 e n.
 Memo, Silvestro, 99n.
 Meneghini, Antonio, 151, 154 e n., 164, 166, 224, 227-229.
 Mengs, Anton Raphael, 37 e n.
 Mercer, Frank, 203n.
 Metastasio, Pietro, 109, 147, 197, 200.
 Meyric Hughes, Alison, 27n.
 Michelassi, Nicola, 128n.
 Miggiani, Maria Giovanna, 51n., 197n.
 Migliardi O' Riordan Colasanti, Giustina-
 na, 125n.
 Milantoni, Gabriello, 12n.
 Milhous, Judith, 200n.
 Milocco, Benetto, 252.
 Minelli, Andrea, 165n.
 Minguelli, Giovanni Antonio, 101n.

Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento

- Minoto, Giacomo, 191, 242.
 Mischiati, Oscar, 71n.
 Mocenigo, Antonio, 164n.
 Modotto, *vedi* Moretti, Antonio, *detto*.
 Mola, Pier Francesco, 60n.
 Molin, Antonio, 167, 223, 227.
 Molinari, Cesare, 45n., 48n., 51n.
 Molmenti, Pompeo, 102n.
 Molossi, Lorenzo, 44n.
 Moniglia, Giovanni Andrea, 83n.
 Montagu, Charles, conte di Manchester, 127.
 Montaignon, Anatole de, 16n., 18n., 55n.-57n.
 Montan, Gasparo, 174n.
 Montecuccoli degli Erri, Federico, 7n., 14n., 16n., 79n., 174n., 195 e n., 210n.-213n., 253.
 Monti, Osvaldo, 175n.
 Morelli, Giovanni, 34n., 35n., 70n., 89n., 107n., 108n., 120n., 189n., 190n.
 Moresini, Angelo, 164n.
 Moretti, Antonio, *detto* Modotto, 26n., 171, 175-177, 187, 190, 196n., 237-239.
 Moretti, Bernardo, 176.
 Moretti, Bernardo Bonaventura, *detto* Modotto, 176.
 Moretti, Lino, 7n., 9n., 10n., 16n., 17n., 21n.-24 e n., 30n., 31 e n., 36n., 54n., 66n., 77n.-81n., 93 e n., 94n., 118n., 160n., 162n., 173n., 195n., 208n., 209n., 211n.-213n., 236, 246-248, 253.
 Moretti, Pietro, 128n.
 Morlaiter, Giovanni Maria, 250, 251.
 Moro, Franco, 43n.
 Moroni, Giovanni Battista, 86.
 Morosini, Marco, 90.
 Mozzetti, Filippo, 201.
 Mozzi, Pietro, 51n.
 Muraro, Maria Teresa, 31n., 34n.-36n., 39n., 59n., 89n., 94n., 97n., 98n., 100n.-102n., 105n.-109n., 111n., 115n., 116n., 118n., 120n., 123n., 125n.-127n., 129n., 131n., 136n., 138n., 168n., 183n., 189n., 197n.
 Murata, Margaret, 73n.
 Muti, Laura, 12n., 81n.
 Negri, Antonia, *detta* la Mestrina, 203, 206.
 Nello Vetro, Gaspare, 28n., 46n., 47n., 50n., 68n., 73n., 75n.
 Newton, Henry, 171, 172n.
 Newton, Isaac, 198n.
 Nicolini, Francesco, 147n.
 Noris, Matteo, 90, 137, 146 e n.
 Novelli, Mariangela, 41n., 81n.
 Novelli, Pietro Antonio, 29 e n., 30 e n.
 Ograjenšek, Suzana, 110n.
 Ongarelli, Rosa, 178n.
 Ongaro, Bernardo, 233.
 Ongaro, Claudio, 149, 150n., 222, 223, 225, 228, 229, 231-233.
 Oretti, Marcello, 41n.
 Origoni, Marc'Antonio, 51n.
 Origoni Perabò, Carlo, 183n.
 Orlandini, Giuseppe Maria, 178n., 193n., 197, 201, 208 e n.
 Ornani (già de Cupis), Francesco Maria Flavio, marchese, 71, 74.
 Orsatto, Giovanni (Zuanne), 24n., 26n., 35n., 80n., 92, 96 e n., 125n., 127 e n.-131, 134-137, 139, 140, 142, 144 e n.-146, 148 e n.-155, 157-159, 163, 164, 166-169 e n., 176, 177, 188, 195 e n.-197 e n., 207, 213 e n., 222-226 e n., 227-233, 249, 250.
 Orsini, famiglia, 58.
 Orsini, Gaetano Felice, 27n., 243 e n.
 Ortolani, Giuseppe, 39n.
 Osthoff, Wolfgang, 185n.
 Ottoboni, Antonio, 59n.
 Ottoboni, Pietro, cardinale, 30 e n., 58-63, 70 e n.-72 e n., 74 e n., 75, 88n.
 Ottoboni, Pietro, pontefice, *vedi* Alessandro VIII.
 Paganelli, Giuseppe Antonio, 107.
 Pagano, Roberto, 74n.
 Paita, Giovanni, 200, 201 e n., 203.
 Palazzi, Antonio, 252.
 Pallavicini, Niccolò Francesco, 63.
 Pallucchini, Rodolfo, 7n., 8n., 33n.
 Pamphili, Benedetto, 58 e n., 74, 75 e n.
 Pamphili Pallavicini, Flaminia, 63, 74, 216 e n., 217.
 Pannocchieschi, Francesco, 102n.
 Pantazzi, Sybille, 8n.
 Paolo III, *alias* Alessandro Farnese, 43.
 Papafava, Bonifacio, 110.

- Pariati, Pietro, 134n.
 Parmentola, Carlo, 89n.
 Pascoli, Lione, 9 e n., 10n., 13 e n., 16n.,
 20 e n., 55, 77n., 212n.
 Pasqualigo, Benedetto, 197.
 Passadore, Francesco, 185n.
 Pastore Stocchi, Manlio, 89n.
 Pastura Ruggiero, Maria Grazia, 68n.,
 69n., 139n., 163n.
 Pavanello, Giuseppe, 7n., 8n., 12n., 13n.,
 18n., 29n., 33n., 80n., 83n., 93n., 171n., 175n.
 Pedracini, *vedi* Petricini.
 Pedrocco, Filippo, 10n., 11n., 14n., 32n.
 Pellegrini, Giovanni Antonio, 16, 33 e n.,
 39 e n., 93, 171.
 Pelleri, Francesco, 199.
 Perissa Torrini, Annalisa, 29n.
 Perti, Giacomo Antonio, 64n.
 Peruzzini, figlia di Giovanni Francesco,
 23, 26, 54, 55.
 Peruzzini, Antonio Francesco, 12 e n., 23n.
 Peruzzini, Giovanni Francesco, 23 e n.,
 54, 55.
 Pestelli, Giorgio, 34n., 89n., 147n., 194n.
 Petricini (Pedracini), Felice, 18, 79.
 Pianori, Cristina, 130n.
 Piantoni, Mario, 12n.
 Piccioli, Francesco Maria, 165n.
 Picoli, Zuanne, 169, 224, 232.
 Pignatelli, Antonio, *vedi* Innocenzo XII.
 Pignatti, Terisio, 8n.
 Pigozzi, Marinella, 46n.
 Pilo, Giuseppe Maria, 8n., 12n., 84n., 161n.
 Pini, Domenica, *detta* la Tilla, 87, 218.
 Piperno, Franco, 34n., 70n., 74n., 102n.,
 116, 118n., 120n., 122n., 124n., 129n., 135n.
 Pirani, medico, 210n.
 Pisarri, Ferdinando, 41n.
 Pistocchi, Francesco Antonio, 17n., 51n.,
 72n., 153.
 Pistorini, medico, 211.
 Pitarresi, Gaetano, 86n., 219.
 Pizzi, Pier Luigi, 28n.
 Pizzoni, Pietro Paolo, 151, 155 e n., 156,
 170, 224, 226, 228.
 Polani, Girolamo, 136, 140 e n.-143, 146,
 165, 220 e n.
 Polazzo, Francesco, 250, 251.
 Poletto, Valeria, 29n.
 Polin, Giovanni, 143n.
 Pollarolo, Carlo Francesco, 60n., 74, 93,
 94, 107, 129n., 165n., 184n.
 Pompilio, Angelo, 27n.
 Pontissi, Lucrezia, 51n.
 Porta, Bernardo, 24n.
 Porta, Giovanni, 27n., 83n., 184.
 Portland, *vedi* Bentinck, Henry, conte di.
 Povoledo, Elena, 31n., 35n., 49n., 94n.,
 97n., 98n., 100n., 101n., 105n.-109n., 111n.,
 115n., 116n., 118n., 123n., 125n.-127n., 129n.,
 131n., 138n., 168n., 183n., 189n., 197n.
 Pozzi, Egidio, 36n.
 Predieri, Antonio, 51n., 155n.
 Prittoni, Silvestro, 151, 156 e n.-158, 170,
 226, 228.
 Priuli, Alvise, 242.
 Puppi, Lionello, 13n., 37n.
 Quadrio, Francesco Saverio, 145n.
 Querini, Lunardo, 237.
 Raffaello, cantante, *vedi* Baldi, Raffaello.
 Rasoni, Giovan Battista, 130, 131, 151,
 153 e n., 226 e n., 227.
 Ramponi, Pietro Giacomo, 125, 126, 179,
 186.
 Rangoni, Guido, 48 e n.
 Ranuzzi, Annibale, 81.
 Ranuzzi, Vincenzo, 81 e n.
 Rapetti, Attilio, 46n.
 Rapparini, Giorgio Maria, 173 e n.
 Razzetti, Fausto, 14n., 48n., 50n., 51n.
 Recanati, Filippo, 186n.
 Redolfi, Domenico, 7n., 211 e n., 236, 238.
 Remer, Menego, 168n.
 Renier, famiglia, 100 e n.
 Renier, Alvise, 99, 100.
 Riccardi, Carlo Antonio, 52n.
 Ricci, famiglia, 35n.
 Ricci, nipoti, 174n., 211, 212n.
 Ricci, prima figlia di Sebastiano (con la
 Venanzio), 54, 87 e n., 218.
 Ricci, seconda figlia di Sebastiano (con la
 Vandermer), 173.
 Ricci, Andrea, 35.
 Ricci, Domenica Valeria, 24 e n., 79n.,
 212 e n.
 Ricci, Elisabetta, 213 e n.

Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento

- Ricci, Gerolamo, 35.
 Ricci, Giovanni Giacomo, 24 e n.
 Ricci, Girolamo, 83, 210n.
 Ricci, Livio, 35, 235.
 Ricci, Marco, 7, 8 e n., 10n., 12, 14-16, 25, 26, 33 e n., 35, 42n., 60n., 73, 83 e n., 84 e n., 88n., 92, 107, 109, 127, 160 e n., 161 e n., 171, 172, 175, 197 e n., 207n., 208 e n., 210 e n., 247.
 Ricci, Pietro, 252.
 Riccioni, Barbara, *detta* la Romanina, 49n., 51n.
 Riccoboni, Luigi, 205n.
 Richa, Giuseppe, 11 e n., 83 e n.
 Rigo, Bernardo, 252.
 Rinaldi, Mario, 61n.
 Ristori, Giovanni Alberto, 107.
 Ristorini, Antonio, 178n.
 Riva, Giuseppe, 24 e n.-27 e n., 79n., 115n., 201n., 205-207n., 244.
 Riva, Pietro, 115n.
 Rivani, Antonio, 48n.
 Riz, Sebastiano (Bastiano) de, 35.
 Riz, Simone de, 35.
 Rizzi, Aldo, 7n., 30n., 161n.
 Rizzi, Giuseppe, 251.
 Robinson, Anastasia, 24 e n., 25 e n., 245 e n.
 Rolandi, Ulderico, 96n.
 Rolli, Paolo, 207.
 Romagnoli, Sergio, 135n.
 Romanello, Marina, 77n.
 Rosa, Agostino, 123 e n., 168n., 187, 239, 242.
 Rosand, Ellen, 128n.
 Roseingrave, Thomas, 24n.
 Rosenberg, Pierre, 18 e n., 55n., 56n., 205n.
 Rospigliosi, famiglia, 58.
 Rosselli, John, 17n., 37, 38, 111n., 117, 118, 127n., 140n., 148n., 152n., 154n., 157n., 198n.
 Rossetti, Marino, 91.
 Rossi, fante, 222.
 Rossi, Federico II, conte di San Secondo Parmense, 44 e n.
 Rossi, Francesco, 182.
 Rossi, Franco, 36n., 105n., 180n., 185n., 205n.
 Rossi, Sauro, 14n., 41n., 44n., 45n., 216.
 Rossi, Scipione I, conte di San Secondo Parmense, 44 e n.
 Rossi Rognoni, Gabriele, 84n.
 Rostirolla, Giancarlo, 59n.
 Rotondi, Sergio, 57n.
 Royalton-Kisch, Martin, 27n.
 Rubiu, Vittorio, 15n.
 Ruffo, Tommaso, 39 e n.
 Ruggieri, Giovanni Maria, 108.
 Rugolo, Ruggero, 13n., 29n., 92n., 93n.
 Ruspoli, famiglia, 58.
 Russell, Tilden, 25n.
 Russo, Paolo, 17n.
 Sabadin, Paulo, 188.
 Sabadini, Bernardo, 46, 47, 50, 51, 62, 64n., 67, 68, 73n., 217.
 Sacco, Antonio, 185.
 Sacco, Gaetano, 185.
 Sacco, Gennaro, 185.
 Sadie, Stanley, 28n., 50n., 58n., 74n., 97n., 104n.
 Sagredo, Zuan Francesco, 169, 233.
 Sagrestani, Giovanni Camillo, 10 e n., 11 e n., 14 e n., 20 e n.-23 e n., 26n., 28 e n., 42 e n., 43, 54 e n., 55.
 Saliti, Giovanni Francesco, 90.
 Salomon, Xavier F., 171n., 172n.
 Salvador, Loretta, 29n.
 Salvi, Antonio, 64n., 178n., 184n., 193n., 196.
 Sani, Bernardina, 39n., 173n., 198n.
 Santurini, Angela, 118n.
 Santurini, Francesco, *quondam* Antonio, 97 e n.-99, 101 e n., 103, 112-115 e n., 118 e n., 119, 121, 122, 124, 128, 129n., 132n., 134 e n., 138n., 145.
 Santurini, Francesco, *quondam* Stefano, *detto* il Baviera, 97n.
 Santurini, Stefano, senior, 97n.
 Santurini, Stefano, junior, 138 e n.
 Sanvitale, Alessandro, 53n.
 Sanzio, Raffaello, 55.
 Sardelli, Francesco Maria, 189n.
 Sartori, Claudio, 46n., 61n., 62n., 64n., 71n., 73n., 74n., 86n., 145n., 146n., 155 e n.-157n., 170n., 193n.
 Sartori, Orietta, 62n., 69n., 217.

- Sartorio, Antonio, 68.
 Sassano, Matteo, *detto* Matteuccio, 17n., 87, 218.
 Sassi, Luca, 11n., 13n.
 Scaccia, Giuseppe, 51n.
 Scalzi, Carlo, 243n.
 Scarlatti, Alessandro, 58n., 60n., 61, 70, 72n., 74 e n., 86 e n., 87.
 Scarlatti, Domenico, 24n.
 Scarpa (Sonino), Annalisa, 7n., 8n., 11n., 16n., 20n., 22n., 23n., 31n., 33n., 37n., 38n., 42n., 44n.-46n., 52n.-55n., 65n.-67n., 77n., 83n., 84n., 86n., 88n., 136n., 159n.-161n., 171n., 175n., 179n., 219.
 Schacherl, Bruno, 38n., 106n.
 Sciommeri, Giacomo, 81n.
 Seebass, Tilman, 25n.
 Segala, Giovanni, 32n.
 Selfridge-Field, Eleanor, 27n., 48n., 52n., 65n., 68n., 74n., 89n., 90n., 92n., 93n., 98n., 101n., 104n.-110n., 115n., 116n., 121n., 122n., 127n., 129n., 132n., 137n.-139n., 145n.-148n., 155n., 158n., 165n., 175n., 178n., 182n., 183n., 184n., 186n., 190n., 193n., 194n., 196n., 197n., 200n., 204n., 205n., 207n., 220.
 Semitecolo, Bortolamio, 253.
 Senesino, *vedi* Bernardi, Francesco, *detto*.
 Serra, Anna, 7n., 12n., 18n., 29n., 37n., 171n.
 Silvani, Francesco, 116, 165.
 Sisi, Carlo, 88n.
 Smeraldi, Orazio, 50.
 Smith, Joseph, 9n., 17, 37 e n., 38 e n., 42n., 93, 95, 250, 251.
 Sografi, Antonio Simone, 152.
 Sonneck, Oscar George Theodore, 145n.
 Sonzogno, Domenico, 131 e n., 132, 138.
 Soranzo, Antonio, 35.
 Spada, Lionello, 52, 53n.
 Speroni, Giovanni Battista, 51n.
 Spinelli, Andrea, 26n.
 Spinelli, Leonardo, 30n., 81n., 84n., 85n., 160n.
 Spinelli, Riccardo, 15n., 30n., 84n., 88n., 160n.
 Sporčĕk, Fantišek Antonín von, 186n.
 Staffieri, Gloria, 59n., 61n., 69n., 70n., 72n., 73n., 76.
 Stampiglia, Silvio, 59 e n., 70 e n., 84, 86 e n.-88 e n., 137, 158 e n., 160n., 218.
 Stefani, Gianluca, 26n.
 Stefani, Giorgio Maria, 173n., 176n.-179n., 236, 238.
 Stiffoni, Gian Giacomo, 93n.
 Stiparoli, Francesco, 173 e n.
 Strocchi, Maria Letizia, 84n., 85n., 87n.
 Strohm, Reinhard, 35n., 36n., 107n., 109n., 117n., 184n., 189n.
 Strunck, Christina, 57n.
 Stuart, Anna, regina d'Inghilterra, 24n.
 Succi, Dario, 8n., 33n., 171n.
 Surian, Elvidio, 34n., 74n.
 Tagliapietra, Serena, 13n.
 Talbot, Michael, 34n., 35n., 38n., 39n., 91n., 94n., 97n., 99n.-102n., 106n., 108n., 109n., 112n., 114n., 116n., 119n., 120n., 122n., 124n., 126n., 128n., 137n., 140n., 146n., 147n., 156n., 163n., 168n., 177n., 180n., 181n., 184n., 186n., 189n., 190n., 193n., 194n., 200n.
 Talman, John, 171, 172 e n.
 Talman, William, 171.
 Tamburini, Elena, 57n.-59n.
 Taneschi, Antonio, 141, 220.
 Tarquini, Vittoria, *detta* la Bombace, 87, 218.
 Tartini, Giuseppe, 180n.
 Tassis, Gian Giacomo, 12, 13n., 20 e n.
 Tcharos, Stefanie, 61n., 72n.
 Tedoldi, Leonida, 14n.
 Temanza, Tomaso, 24 e n., 35n., 65 e n., 78, 79n., 83n., 210 e n., 212n.
 Tempi, famiglia, 88n.
 Terraroli, Valerio, 11n.
 Tessin, Nicodemus, 97n., 98 e n., 106, 108n., 122.
 Testagrossa, *vedi* Grossatesta.
 Testi Piceni, Maria Grazia, 50n.
 Ticozzi, Stefano, 13n., 203n.
 Tidoni, Francesco, 131 e n., 132, 138.
 Tiepolo, Giambattista, 33 e n.
 Tiepolo, Maria Francesca, 125n.
 Tilla, *vedi* Pini, Domenica, *detta* la.
 Timms, Colin, 50n., 88n.
 Tiziana, *vedi* Baldini, Lucrezia, *detta* la.
 Tomei, Caterina, 152.
 Tomitano, Giulio Bernardino, 17n.

Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento

- Ton, Denis, 31n.
- Tonelli, Giuseppe, 160 e n., 161 e n.
- Toni, Pietro Antonio, 29n., 30.
- Torelli, Gasparo, 47, 52 e n., 64n.
- Torrelazzi, Alessandro, 35, 195 e n., 196, 213 e n., 249-253.
- Torrelazzi, Carlo, 251, 253.
- Torri, Anna Maria Trombetti delli, *detta* la Beccheretta, 49 e n., 51n., 78, 79 e n., 81, 245n.
- Toselli, Antonia, 170, 234.
- Tosi, Giuseppe, 49, 50.
- Tron, cavaliere, 162.
- Tron, famiglia, 98 e n., 100, 101n., 105, 120, 178, 179 e n., 181, 197.
- Tron, Andrea, 22n.
- Tron, Francesco, 192, 197.
- Uccelli, Giovanni Pietro, 234.
- Uccelli, Iseppo, 234.
- Uffenbach, Herrn von, 102n.
- Urbani, Valentino, 49, 51n., 72, 73 e n.
- Valeriani, Domenico, 200.
- Valeriani, Giuseppe, 200.
- Valier, Domenico, 237.
- Valier, Piero, 237.
- Valnegri, Paolo, 131n.
- Valois de Villette, Marthe-Marguerite Le, *detta* Madame de Caylus, 31n., 38n., 198 e n.-205n.
- Vandermer (van der Meer), Maddalena, 7n., 17, 18n., 24 e n., 26, 65-67 e n., 77n.-80, 95, 173n., 174n., 195, 210-213, 218, 235, 246, 248-251.
- Vanhoubrecken, Niccolino, 84.
- Vecchi, Giuseppe, 201n.
- Venantio, Francesco, *detto* Bandiere, 186.
- Venanzio, Antonia Maria, 22, 41, 54, 57, 87n.
- Venanzio, Giovanni, 22, 78.
- Vencato, Anna, 90n., 93n.
- Vendramin, famiglia, 98 e n., 105, 108n.
- Venturini, comandador, 238, 241.
- Venzoli, Angelo, 195 e n., 251, 252.
- Verardo Tieri, Guglielmina, 51n.
- Veronese, Paolo, 37, 38n.
- Verti, Roberto, 27n.
- Vezzani, Antonio, 28n.
- Vezzosi, Alessandro, 30n., 87n., 88n.
- Viale Ferrero, Mercedes, 59n.-61n., 70n., 97n.
- Vickers, David, 110n., 208n.
- Vico, Diana, 27n., 243 e n.
- Vignola, Girolamo, 207.
- Villiers, William, 193.
- Vincenti, Vincenzo, 173n., 235, 236.
- Vio, Gastone, 34n., 35n., 39n., 90n., 103n., 114n., 125n., 128n., 129n., 168n., 175n., 179n.-182n., 186n., 189n., 190n.
- Viola, Domenico, 178-182, 186n., 187, 189, 197, 238-241.
- Violante Beatrice di Baviera, 82n., 85.
- Vitali, Carlo, 89n., 110n.
- Vittorio Amedeo II, duca di Savoia, 23 e n.
- Vivaldi, famiglia, 35.
- Vivaldi, Antonio, 34 e n.-36 e n., 38 e n., 39 e n., 94n., 96 e n., 102, 103, 105-107 e n., 109, 114n., 118 e n., 120, 126-128n., 140 e n.-143, 146 e n., 156 e n., 164n., 184n., 185, 193, 209 e n., 210 e n., 220.
- Vivaldi, Cecilia Maria, 128n.
- Vivaldi, Francesco Gaetano, 35 e n.
- Vivaldi, Giovanni Battista, 33, 35 e n., 127, 144, 146 e n., 147n., 189, 222.
- Vivaldi, Iseppo Gaetano, 35 e n.
- Vivian, Frances, 37n.
- Viviani, Giada, 128n.
- Volpicelli, Maria Letizia, 61n., 62n.
- Walker, Thomas, 73n., 104n., 120n., 121n., 127n., 128n., 164n., 183n., 189n., 200n.
- Wan Oubrachen, *vedi* Vanhoubracken.
- Weiss, Piero, 89n.
- Whenham, John, 97n.
- White, Micky, 26n., 28n., 31, 34n., 38n., 39n., 93n., 101n., 110n., 115n., 127n.-129n., 132n., 134n., 136n., 137n., 139-142n., 144n., 147n.-149n., 164n., 165n., 209n., 220, 222, 227-229.
- Wiel, Taddeo, 143, 178n.
- Woyke, Saskia Maria, 200n.
- Zambeccari, Alessandro, 152n., 157 e n.
- Zambeccari, Francesco Maria, 152n., 157 e n.
- Zamboni, Giovanni, 29.
- Zampetti, Pietro, 7n., 12n., 29n., 92n., 211n.
- Zanelli, Ippolito, 27, 243n.

Gianluca Stefani

Zanetti, Anton Maria, il vecchio, 7 e n.,
8n., 14, 25 e n., 26 e n., 29n., 31n., 60n., 73, 78 e
n., 93, 95, 162 e n., 180 e n., 197 e n., 203 e n.,
207 e n., 212, 250, 251.

Zanotti, Giampietro, 42n.

Zappia, Caterina, 9n.

Zava Boccazzi, Franca, 37n., 82n., 93n.

Zen, Lugrezia, 99.

Zen, Nicolò, 99n.

Zen, Pietro, 99.

Zen, Vincenzo, 99.

Zeno, Apostolo, 17 e n., 93, 107, 117n.,
134n., 146n., 161 e n., 162 e n., 186n., 193n.,
194, 196, 204n.

Zeno, Pier Caterino, 186n.

Ziino, Agostino, 81n.

Zorzi, Ludovico, 17n., 31 e n., 97n., 102n.,
118n., 124n., 125n., 136n., 143, 188n.

Zuancarli, Polifilo, 135.

Ringraziamenti

Il mio primo ringraziamento va al prof. Stefano Mazzoni: un riconoscimento affettuoso, senza retorica, al maestro che mi ha condotto fin qui con i suoi insegnamenti scientifici e di vita. A lui questo libro è dedicato.

Ringrazio la prof. Sara Mamone e il prof. Siro Ferrone per il loro magistero rigoroso e premuroso. Rivolgo un ringraziamento particolare alla prof. Maria Ida Biggi per la deliziosa accoglienza al Centro Studi della Fondazione Giorgio Cini.

Tante le persone con le quali ho contratto debiti nel mio percorso di ricerca. Desidero anzitutto ringraziare le professoresse Anna Scannapieco e Eleanor Selfridge-Field, per la loro sensibilità e generosità. Altrettanta riconoscenza devo al dott. Enrico Lucchese, con il quale ho intrattenuto proficui scambi di vedute e conoscenze. Tra gli studiosi cui sono riconoscente desidero almeno citare Isabella Bigazzi, Dinko Fabris, Giulia Giovani, Beth Glixon, Giovanni Godi, Renzo Guardenti, Lowell Lindgren, Federico Montecuccoli degli Erri, Annalisa Scarpa. Quindi ringrazio Anna Claut della biblioteca Marciana, Angela Losito della Soprintendenza archivistica del Veneto, Alessandro Martoni e Marianna Zannoni della Fondazione Giorgio Cini, Valeria Poletto delle Gallerie dell'Accademia di Venezia e tutto il personale dell'Archivio di stato di Venezia.

Una menzione speciale alle persone a me più vicine: alla mia famiglia, a Gloria, a Maria, a Silvia By., a Lorena Vallieri e agli amici con i quali ho avuto la fortuna di condividere gli anni di dottorato: Adela Gjata, Lorenzo Galletti, Elena Abbado, Michela Zaccaria.

Infine un ultimo pensiero va a Gastone Vio: una buona stella nel mio percorso di ricerca come tante ne ebbe Sebastiano Ricci nella sua avventurosa vita.

PREMIO RICERCA CITTÀ DI FIRENZE

Titoli pubblicati

ANNO 2011

- Cisterna D.M., *I testimoni del XIV secolo del Pluto di Aristofane*
Gramigni T., *Iscrizioni medievali nel territorio fiorentino fino al XIII secolo*
Lucchesi F., *Contratti a lungo termine e rimedi correttivi*
Miniagio G., *Soggetto trascendentale, mondo della vita, naturalizzazione. Uno sguardo attraverso la fenomenologia di Edmund Husserl*
Nutini C., *Tra sperimentalismo scapigliato ed espressivismo primonovecentesco poemetto in prosa, prosa lirica e frammento*
Ottonelli O., *Gino Arias (1879-1940). Dalla storia delle istituzioni al corporativismo fascista*
Pagano M., *La filosofia del dialogo di Guido Calogero*
Pagni E., *Corpo Vivente Mondo. Aristotele e Merleau-Ponty a confronto*
Piras A., *La rappresentazione del paesaggio toscano nel Trecento*
Radicchi A., *Sull'immagine sonora della città*
Ricciuti V., *Matrici romano-milanesi nella poetica architettonica di Luigi Moretti. 1948-1960*
Romolini M., *Commento a La bufera e altro di Montale*
Salvatore M., *La stereotomia scientifica in Amédée François Frézier. Prodromi della geometria descrittiva nella scienza del taglio delle pietre*
Sarracino F., *Social capital, economic growth and well-being*
Venturini F., *Profili di contrattualizzazione a finalità successoria*

ANNO 2012

- Barbuscia D., *Le prime opere narrative di Don Delillo. Rappresentazione del tempo e poetica beckettiana dell'istante*
Brandigi E., *L'archeologia del Graphic Novel. Il romanzo al naturale e l'effetto Töpffer*
Burzi I., *Nuovi paesaggi e aree minerarie dismesse*
Cora S., *Un poetico sonnambulismo e una folle passione per la follia. La romanizzazione della medicina nell'opera di E.T.A. Hoffmann*
Degl'Innocenti F., *Rischio di impresa e responsabilità civile. La tutela dell'ambiente tra prevenzione e riparazione dei danni*
Di Bari C., *Dopo gli apocalittici. Per una Media Education "integrata"*
Fastelli F., *Il nuovo romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità (1953-1973)*
Fierro A., *Ibridazioni balzachiane. «Meditazioni eclettiche» su romanzo, teatro, illustrazione*
Francini S., *Progetto di paesaggio. Arte e città. Il rapporto tra interventi artistici e trasformazione dei luoghi urbani*
Manigrasso L., *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*
Marsico C., *Per l'edizione delle Elegantie di Lorenzo Valla. Studio sul V libro*
Piccolino G., *Peacekeepers and Patriots. Nationalisms and Peacemaking in Côte D'Ivoire (2002-2011)*
Pieri G., *Educazione, cittadinanza, volontariato. Frontiere pedagogiche*
Polverini S., *Letteratura e memoria bellica nella Spagna del XX secolo. José María Gironella e Juan Benet*

- Romani G., *Fear Appeal e Message Framing. Strategie persuasive in interazione per la promozione della salute*
- Sogos G., *Le biografie di Stefan Zweig tra Geschichte e Psychologie: Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam, Marie Antoinette, Maria Stuart*
- Terigi E., *Yvan Goll ed il crollo del mito d'Europa*
- Zinzi M., *Dal greco classico al greco moderno. Alcuni aspetti dell'evoluzione morfosintattica*

ANNO 2013

- Bartolini F., *Antonio Rinaldi. Un intellettuale nella cultura del Novecento*
- Cigliuti K., *Cosa sono questi «appunti alla buona dall'aria innocente»? La costruzione delle note etnografiche*
- Corica G., *Sindaci e professionismo politico. Uno studio di caso sui primi cittadini toscani*
- Iurilli S., *Trasformazioni geometriche e figure dell'architettura. L'Architectura Obliqua di Juan Caramuel de Lobkowitz*
- Pierini I., *Carlo Marsupini. Carmi latini. Edizione critica, traduzione e commento*
- Stolfi G., *Dall'amministrare all'amministrazione. Le aziende nell'organizzazione statale del Regno di Sardegna (1717-1853)*
- Valbonesi C., *Evoluzione della scienza e giudizio di rimproverabilità per colpa. Verso una nuova tipicità del crimen culposum*
- Zamperini V., *Uno più uno può fare tre, se il partito lo vuole! La Repubblica Democratica Tedesca tra Mosca e Bonn, 1971-1985*

ANNO 2014

- Del Giovane B., *Seneca, la diatriba e la ricerca di una morale austera. Caratteristiche, influenze, mediazioni di un rapporto complesso*
- Gjata A., *Il grande eclettico. Renato Simoni nel teatro italiano del primo Novecento*
- Podestà E., *Le egloghe elegantissimamente composte. La Buccolica di Girolamo Benivieni edizione critica e commento*
- Sofritti F., *Medici in transizione. Etica e identità professionale nella sanità aziendalizzata*
- Stefani G., *Sebastiano Ricci impresario d'opera nel primo Settecento*
- Voli S., *Soggettività dissonanti. Di rivoluzione, femminismi e violenza politica nella memoria di un gruppo di ex militanti di Lotta continua*

