

GIANLUCA STEFANI

FRANCESCO SANTURINI IMPRESARIO D'OPERA
A VENEZIA (1674-1683)*

1. Durante la grande 'redesima'¹ del 1661 indetta dalle autorità veneziane per il censimento fiscale dei redditi immobiliari della cittadinanza, il pievano della parrocchia di Sant'Angelo, bussando di porta in porta, registrava in corte dell'Albero un complesso di «case ruvinose» appartenenti a diversi «consorti». Di questi annotava pazientemente i nomi: il nobiluomo Vettor Marcello e fratelli, discendenti del defunto Alvise e consorte; Piero Paradisi; Zuanne figlio di Giacomo Angarato; Vincenzo de Nobili «et altri».²

Un quindicennio più tardi, su quel fondo diroccato, Francesco Santurini *quondam* Antonio decise di costruire un teatro.³ La scelta era ben ponderata: il

* Il presente articolo è frutto di un'attività biennale di ricerca presso il dipartimento SAGAS dell'Università degli studi di Firenze. Desidero esprimere la mia più profonda riconoscenza alla prof. Sara Mamone e al prof. Stefano Mazzoni per il loro generoso sostegno.

1. Se la decima era un'imposta a carico degli abitanti di Venezia e del dogado pari al dieci per cento delle rendite dei loro beni stabili, saltuariamente veniva indetta una 'redicazione' generale, ovvero una rinnovazione dell'estimo che obbligava ogni proprietario di immobile a presentare alla magistratura dei Savi alle decime la denuncia completa e dettagliata dei propri redditi. Queste dichiarazioni di parte ('condizioni') venivano incrociate con il censimento degli affitti effettuati di casa in casa dai pievani delle varie parrocchie. Sul sistema delle decime: *Guida generale degli archivi di stato italiani*, diretta da P. CARUCCI et al., Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, 1994, vol. iv, pp. 940-941.

2. Venezia, Archivio di stato (d'ora in poi ASV), *Dieci Savi alle decime di Rialto*, b. 151, c. 802v., n. 151 (il documento è inedito). In virtù di complesse relazioni testamentarie, nel giro di pochi anni di questa compagine rimasero soltanto i fratelli Marcello, mentre ai comproprietari originari subentrarono altre famiglie (cfr. nota 68).

3. Cfr. C. IVANOVICH, *Memorie teatrali di Venezia* (1688), a cura di N. DUBOWY, Lucca, LIM, 1993, pp. 400-401. Sul teatro di Sant'Angelo v. almeno: R. GIAZZOTTO, *La guerra dei palchi (seconda serie)*, «Nuova rivista musicale italiana», I, 1967, 3, pp. 465-508: 476-491; *I teatri pubblici di Venezia (secoli XVII-XVIII)*, mostra documentaria e catalogo a cura di L. ZORZI et al. (Venezia, 22 settembre-11 ottobre 1971), Venezia, La Biennale di Venezia, 1971, passim; N. MANGINI, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974, pp. 73-76 e 132-139; F. MANCINI-M.T. MURARO-E. POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, I. to. II. *Venezia e il suo territorio. Imprese private e teatri sociali*,

sito sorgeva in riva al Canal Grande, in una zona centrale della città non lontano dalle più importanti sale teatrali che attiravano in Laguna frotte di viaggiatori.⁴ L'area su cui fu innalzato l'edificio (oggi non più esistente) misurava circa ventuno metri per trenta.⁵ La sua estensione può essere apprezzata confrontando i rilievi della pianta Ughi (1729) con quelli della mappatura della città redatta in età napoleonica (1808).⁶ Al suo interno il teatro ospitava una sala non molto ampia con cinque ordini di circa trenta palchi⁷ abbelliti con medaglioni dorati in rilievo più la 'soffitta'.⁸ Il palco, poco profondo, era ben attrezzato.⁹ Autore del progetto fu probabilmente lo stesso Santurini, di professione architetto.¹⁰

Venezia, Regione del Veneto, Giunta regionale-Corbo e Fiore, 1996, pp. 3-62; M. TALBOT, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, in *The Business of Music*, a cura di M. T., Liverpool, Liverpool University Press, 2002, pp. 10-61; E. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, passim; G. STEFANI, *Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento*, Firenze, Firenze University Press, 2015, passim.

4. Il teatro, affacciato sulla corte dell'Albero (oggi ramo e campiello del Teatro), si trovava all'incirca a metà strada tra i teatri di San Samuele e di San Luca (cfr. MANGINI, *I teatri di Venezia*, cit., p. 74; MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., to. II, p. 3).

5. Cfr. *ivi*, p. 13. «L'interno del teatro fu demolito nel 1804. Sulla sua area è stato costruito dall'arch. Pellegrino Oreffice l'edificio segnato col N.A. 3880, oggi albergo» (nota critica in G. TASSINI, *Curiosità veneziane, ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia* [1863], prefaz. di E. ZORZI, introd. di L. MORETTI, revisione e note integrative a cura di M. CRIVELLARI BIZIO, F. FILIPPI e A. PEREGO, Venezia, Filippi, 2009, vol. II, p. 692).

6. Cfr. MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., to. II, pp. 13-14.

7. Cfr. *ivi*, pp. 14-16. Nella sua lettera al «*Mercure galant*» del 20 febbraio 1683, Jacques Chassebras de Cramailles sosteneva che i palchi fossero in tutto centoquarantacinque (cfr. *Relation des Opera, représentez à Venise pendant le carnaval de l'année 1683*, in E. SELFRIDGE-FIELD, *Pallade Veneta. Writings on Music in Venetian Society 1650-1750*, Venezia, Fondazione Levi, 1985, p. 351). In una epistola del 29 gennaio 1686 ad Amato Danio, regio consigliere di Napoli, Giovanni Francesco Gemelli Careri ne contava centotrentasei (cfr. *Giro del mondo*, Venezia, Malachin, 1719, vol. VII, p. 20). Infine due anni più tardi l'architetto svedese Nicodemus Tessin il Giovane annotava nel suo *Diario* che i palchi erano centocinquanta (cfr. *Travel Notes 1673-77 and 1687-88*, a cura di M. LAINE e B. MAGNUSSON, Stockholm, Nationalmuseum, 2002, p. 364).

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

9. Cfr. *ibid.*

10. Fu definito in un libretto a stampa «architetto de più singolari de nostri tempi» (*L'Alessandro amante*, Nicolini & Curti, 1667, p. n.n.). In un altro documento lo si nomina «Santurini architeto» (lettera di Pietro Dolfin a Johann Friedrich duca di Brunswick-Lüneburg, Venezia, 20 agosto 1677, Hannover, Staatsarchivs, *Calenberger Briefschafstsarchiv* 22, b. 625, c. 441r., in V. VAVOULIS, 'Nel teatro di tutta l'Europa'. *Venetian-Hanoverian Patronage in 17th-Century Europe*, Lucca, LIM, 2010, p. 446). Al Santurini è stata attribuita l'edificazione dell'Opernhaus di Hannover nel 1689 (cfr. MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., to. II, p. 36).

2. Sulla vita di questo singolare personaggio poco sappiamo.¹¹ La sua vicenda biografica e professionale è stata in parte confusa con quella dell'omonimo scenografo detto 'il Baviera', figlio di Stefano, chiamato così per aver a lungo lavorato alla corte di Monaco.¹² Che i due fossero parenti, forse cugini, non è stato dimostrato. Il 'Baviera' fu uno dei più accreditati inventori di macchine teatrali del suo tempo;¹³ probabilmente analoga carriera intraprese il figlio di Antonio. Di qui la difficoltà di attribuire all'uno o all'altro Francesco la paternità degli apparati di scena realizzati a Venezia e dintorni tra gli anni Cinquanta e Ottanta del secolo, data l'assenza del 'patronimico' nella firma dei rispettivi lavori. Pare comunque che la quasi totalità delle scenografie spetti al figlio di Stefano,¹⁴ mentre al futuro impresario andrebbero assegnate quelle

11. Su Francesco Santurini *quondam* Antonio: R. GIAZOTTO, *La guerra dei palchi (prima serie)*, «Nuova rivista musicale italiana», I, 1967, 2, pp. 274-275; ID., *La guerra dei palchi (seconda serie)*, cit., pp. 476-488; H. LECLERC, *Venise et l'avènement de l'opéra public à l'âge baroque*, Paris, Armand Colin, 1987, pp. 353-355 e 368-370; J. WHENHAM, *Santurini, Francesco (II)*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, a cura di S. SADIE, London, Macmillan, 1992, vol. IV, p. 175; MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., I. to. I. *I teatri di Venezia. Teatri effimeri e nobili imprenditori*, passim; to. II, pp. 3-62: passim. Spiace che il *Dizionario biografico degli italiani* non gli abbia dedicato una voce specifica nonostante le recenti uscite editoriali dei voll. s.v. S.

12. Operò in Baviera fin dagli anni Cinquanta del Seicento. Per un profilo di Francesco Santurini *quondam* Stefano (1627-1682): E. VON CRANACH-SICHART, *Santurini, Francesco*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler: von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di U. THIEME e F. BECKER, Leipzig, Seemann, 1935, vol. XXIX, pp. 452-453 (con bibliografia); M. VIALE FERRERO, *Santurini, Francesco (I)*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, cit., vol. IV, pp. 174-175 (con bibliografia); MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., to. I-II, passim. Sulla sua attività bavarese: C.E. RAVA, *Influssi della scenografia italiana pre-barocca e barocca in Inghilterra e in Germania (Inigo Jones-Francesco Santurini)*, «Antichità viva», VIII, 1969, 3, pp. 42-55: 49-55; D.C. MULLIN, *The Development of the Playhouse. A Survey of Theatre Architecture from the Renaissance to the Present*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1970, pp. 49-50; S. BRACCA, *L'occhio e l'orecchio: immagini per il dramma per musica nella Venezia del '600. Incisori, pittori e scenografi all'opera con un repertorio dei libretti illustrati stampati in Laguna tra il 1637 e il 1719*, Treviso, ZeL, 2014, pp. 183-194.

13. Cfr. IVANOVICH, *Memorie teatrali di Venezia*, cit., p. 452.

14. A Venezia il 'Baviera' realizzò, in collaborazione con Gasparo Mauro, le macchine teatrali per *Le fortune di Rodope e Damira* al Sant'Aponal (carnevale 1656-1657) e per *L'incostanza trionfante ovvero il Theseo* al San Cassiano (carnevale 1657-1658). Sempre presso il teatro Tron, fu macchinista nella stagione teatrale 1658-1659 (*Antioco*) e forse anche in quella successiva (*Elena*); cfr. L. BIANCONI-T. WALKER, *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera*, «Early Music History», IV, 1984, p. 225; B.L. GLIXON-J.E. GLIXON, *Inventing the Business of Opera. The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 329-330. Lavorò al San Luca nel 1662 (cfr. A. SOMMER-MATHIS, *Lodovico Ottavio Burnacini scenografo e costumista di Antonio Draghi*, in «*Quel novo Cario, quel divin Orfeo*». Antonio Draghi da Rimini a Vienna. Atti del convegno internazionale [Rimini, 5-7 ottobre 1998], a cura di E. SALA e D. DAOLMI, Lucca, LIM, 2000, p. 392 e n.) e poi nel 1669 insieme all'altro Francesco Santurini: il 9 dicembre i due firmarono congiuntamente un registro contenente gli «inventari delle Scene Arredi e Macchine» del teatro (Venezia, Biblioteca di Casa

relative al periodo in cui il suo omonimo fu continuativamente impegnato in terra bavarese (1662-1669).¹⁵

Il primo mestiere di Francesco Santurini *quondam* Antonio fu quello di «marangon». ¹⁶ Si apprende da nuove carte che abitava «in Ruga» a San Pietro di Castello, vicino all'Arsenale dove probabilmente era impiegato come operaio. Il 21 febbraio 1674 la quarantatreenne consorte Geronima, colta da «febre maligna», era spirata;¹⁷ e il vedovo, senza perder troppo tempo, si era risposato l'anno seguente con Angela Bevilacqua figlia di tale Zuanne abitante nella stessa parrocchia.¹⁸ Con la costruzione del teatro «Novissimo» a Sant'Angelo i due si sarebbero trasferiti in quella «contrada» del sestiere di San Marco,¹⁹ dove Santurini avrebbe potuto seguire più da vicino i suoi affari.

L'inizio 'ufficiale' della sua carriera di impresario avvenne, per quanto è possibile documentare, dalla porta del San Moisè di Marin Zane.²⁰ Nelle ce-

Goldoni, Archivio Vendramin, 42.F.6/2, cc. 36, 41, 43; 42.F.16/1, c. 16; 42.F.6/12, cc. 23-34, in MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., to. I, p. 265). L'anno seguente collaborò con certo Fantin Fantinoli presso lo stesso teatro Vendramin firmando l'allestimento del *Claudio Cesare* (cfr. ivi, pp. 265-266; M.T. MURARO, *Teatro, scena, messinscena, il lessico degli addetti ai lavori*, in ID., *Scena e messinscena. Scritti teatrali 1960-1998*, a cura di M.I. BIGGI, con una premessa di P. PETROBELLI e M. VIALE FERRERO, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 135-143). Sul principio degli anni Ottanta fu impegnato presso il teatro della villa Contarini a Piazzola sul Brenta (v. BRACCA, *L'occhio e l'orecchio*, cit., pp. 195-202; con bibliografia).

15. Santurini *quondam* Antonio lavorò come scenografo al San Moisè nel 1666-1667 (cfr. MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., to. I, p. 158 e n.; GLIXON-GLIXON, *Inventing the Business of Opera*, cit., pp. 249-256). Nell'avvertenza al libretto a stampa dell'*Alessandro amante*, opera di Giacinto Andrea Cicognini (poesia) e di Giovanni Antonio Boretti (musica) che debuttò al teatro Zane il 30 gennaio 1667 (cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., pp. 90-91), l'impresario Sebastiano Enno dichiarava che «le Scene, m'assicurano dover esser gradite, e basta il dire, che con mirabile artificio siano state formate dal Signor Francesco Santurini architetto de più singolari de nostri tempi» (p. n.n.). Lo stesso Santurini avrebbe operato come scenografo anche al San Luca (v. n. precedente).

16. Ossia 'falegname'. Sulla questione del doppio lavoro per gli uomini di teatro: L. BIANCONI, *Condizione sociale e intellettuale del musicista di teatro ai tempi di Vivaldi*, in *Antonio Vivaldi: teatro musicale, cultura e società*. Atti del convegno internazionale di studio (Venezia, 10-12 settembre 1981), a cura di L. B. e G. MORELLI, Firenze, Olschki, 1982, vol. II, pp. 387-388; F. PIPERNO, *Il sistema produttivo, fino al 1780*, in *Storia dell'opera italiana*, IV. *Il sistema produttivo e le sue competenze*, a cura di L. BIANCONI e G. PESTELLI, Torino, EDT, 1987, pp. 17-18 e 24; GLIXON-GLIXON, *Inventing the Business of Opera*, cit., p. 222.

17. Venezia, Archivio storico del Patriarcato, *Parrocchia di S. Pietro di Castello, Registri dei morti*, b. 6, c. 5v. (inedito).

18. La cerimonia di nozze fu celebrata il 28 aprile 1675 nella chiesa parrocchiale. L'atto è corredato dalle consuete 'pubblicazioni': cfr. ivi, *Registri di matrimonio*, b. 9, cc. 86v.-87r. (inedito).

19. Lo si evince dal testamento santuriniiano: ASV, *Notarile. Testamenti*, b. 154, n. 169; doc. parzialmente trascritto in GIAZOTTO, *La guerra dei palchi (seconda serie)*, cit., pp. 479-480.

20. In questo teatro Santurini aveva già lavorato come scenografo. Sulla sua attività di impresario al San Moisè: GIAZOTTO, *La guerra dei palchi (prima serie)*, cit., pp. 274-275; MANCINI-

lebrì *Memorie teatrali di Venezia* (1681) il canonico dalmata Cristoforo Ivanovich²¹ riserva a Santurini un posto da protagonista non solo come fondatore del Sant'Angelo, ma per aver gestito il teatro Zane nel 1674 introducendovi una «novità vantaggiosa» che «piacque all'universale»: la riduzione del costo del «bollettino» di ingresso da «lire quattro» (corrispondenti a ottanta soldi) a un «quarto di ducato» (trentuno soldi).²² Una vera e propria rivoluzione destinata a segnare un punto di non ritorno nella storia dei teatri veneziani.²³ La nuova politica dei prezzi ebbe un tale successo da essere imitata nel giro di sei anni dalle altre sale d'opera²⁴ – a eccezione del San Giovanni Grisostomo – mettendo a rischio i bilanci già precari di quelle imprese.

La geniale mossa di Santurini non nasceva dal nulla. Prima di lui un altro impresario, Urban Serena, aveva messo a segno nello stesso San Moisè una strategia commerciale al ribasso per riempire la sala.²⁵ Il teatro di Marin Zane veniva da un lungo periodo di cambi di gestione e di presunta inattività. Riaperto negli anni Sessanta per tre stagioni gestite da una società accademica,²⁶

MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., to. I, pp. 158-159 e 186; E. ROSAND, *L'opera a Venezia nel XVII secolo. La nascita di un genere* (1991), trad. it. di N. MICHELASSI, P. MORETTI e G. VIVIANI, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2013, pp. 439-440.

21. Su Ivanovich e le *Memorie* cfr. almeno: T. WALKER, *Gli errori di 'Minerva al tavolino'*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di M.T. MURARO, premessa di G. FOLENA, Firenze, Olschki, 1976, pp. 7-20; M. MILOŠEVIĆ, *Il contributo di Cristoforo Ivanovich nell'evoluzione del melodramma seicentesco*, in *Il libro nel bacino dell'Adriatico (secc. XV-XVIII)*, a cura di S. GRACIOTTI, Firenze, Olschki, 1992, pp. 111-124; I. CAVALLINI, *Questioni di stile e struttura del melodramma nelle lettere di Cristoforo Ivanovich*, in ID., *I due volti di Nettuno. Studi su teatro e musica a Venezia e in Dalmazia dal Cinquecento al Settecento*, Lucca, LIM, 1994, pp. 93-117; A.L. BELLINA, *Brevità, frequenza e varietà: Cristoforo Ivanovich librettista e storico dell'opera veneziana*, «Musica e storia», VIII, 2002, 2, pp. 367-390.

22. IVANOVICH, *Memorie teatrali di Venezia*, cit., pp. 411-412.

23. Cfr. C. ANNIBALDI, *Quando l'opera si fece 'negozio'. Logiche di mercato e teatro musicale nel Seicento veneziano*, in *Tra musica e storia: saggi di varia umanità in ricordo di Saverio Franchi*, a cura di G. ROSTIROLA e E. ZOMPARELLI, Roma, Ibimus, 2017, pp. 213-241: 225-226. Come giustamente osserva Annibaldi, è improprio parlare di industria dello spettacolo nel contesto dei teatri veneziani di questi anni (cfr. *ivi*, in partic. pp. 225-226): i meccanismi di questa sorta di 'industria assistita', più che di tipo capitalistico, sono da considerarsi proto-capitalistici.

24. Cfr. IVANOVICH, *Memorie teatrali di Venezia*, cit., p. 412. E v. più avanti infra.

25. Cfr. MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., to. I, pp. 158-159; ANNIBALDI, *Quando l'opera si fece 'negozio'*, cit., pp. 226-227. Sul San Moisè cfr. almeno: GIAZOTTO, *La guerra dei palchi (prima serie)*, cit., pp. 273-278; MANGINI, *I teatri di Venezia*, cit., pp. 43-47 e 105-109; ROSAND, *L'opera a Venezia nel XVII secolo*, cit., *passim*; MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., to. I, pp. 155-208.

26. Nel carnevale 1661 una società formata da Giovanni da Mula, Matteo Pisani e Matteo da Lezze inaugurò il teatro con *Demetrio* di Carlo Pallavicino (musica) e Giacomo dall'Angelo (poesia). Dopo un altro stop, il San Moisè riaprì i battenti sul finire del carnevale 1666 con *L'Aureliano* (sempre di Pallavicino-dall'Angelo) e il 30 gennaio dell'anno dopo con *L'Alessandro amante*. Cfr. MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., to. I, p. 158; SELFRIDGE-

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

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

FIELD, *A New Chronology*, cit., pp. 82-83, 86-87 e 90-91. Per un approfondimento sull'attività spettacolare accademica tra Cinque e Seicento: S. MAZZONI, *Lo spettacolo delle accademie*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. ALONGE e G. DAVICO BONINO, I. *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 869-904.

27. Sobillati da «un tale signor Zuane Cardon», come si legge in una denuncia del 25 settembre 1667: ASV, *Inquisitori di stato*, b. 406, c. n.n. (alla data), in MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., to. I, pp. 158 e 186.

28. Che Urban Serena fosse impresario al San Moisè nella corrente stagione teatrale è documentato dalla sua firma alla dedica all'ambasciatore francese a Venezia Jean Antoine de Mesmes, conte d'Avaux, contenuta nel libretto a stampa dell'unica produzione operistica di quell'anno teatrale, *La costanza trionfante* (Venezia, Bertani, 1673). Inoltre si apprende da una scrittura estragiudiziale del 14 dicembre 1676 stilata dalle sorelle Serena dopo la morte del fratello impresario che «ricevè ad affitto il Signor Urban Serena dall'Ill.mo Rev.o Marin Zane il Teatro di S. Moisè l'anno 1672 come per suddetto de 22 dicembre» (ASV, *Notarile. Atti*, b. 1103, cc. 163r.-v.). Da tale documento è stato desunto, non si comprende su che base, che al Serena fu dato in locazione il teatro per un triennio (cfr. GIAZOTTO, *La guerra dei palchi [prima serie]*, cit., pp. 273-274; MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., to. I, pp. 158 e 186); salvo evidenza contraria, vale la ricostruzione filologica qui proposta.

29. Rivedi n. 26.

30. Lettera di Francesco Maria Massi a Johann Friedrich duca di Brunswick-Lüneburg, Venezia, 30 dicembre 1672, Hannover, Staatsarchiv, *Calenberger Briefschafarchiv* 22, b. 627, c. 266v., in VAVOULIS, *'Nel teatro di tutta l'Europa'*, cit., p. 220. Questo doc. (e i seguenti tratti dalla medesima corrispondenza) è stato erroneamente ricondotto da Ellen Rosand all'impresariato di Santurini e alla sua politica del 'quarto di ducato' (cfr. *L'opera a Venezia nel XVII secolo*, cit., pp. 440 n. e 716-717).

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

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

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

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

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

originario era infatti *Hipermestra* di Giovanni Andrea Moniglia, festa teatrale andata in scena nel 1658 a Firenze con musiche di Francesco Cavalli (cfr. N. DUBOWY, *Introduzione*, ivi, p. xvii). È questo il motivo per il quale il suo nome non è citato nel libretto. Per Selfridge-Field il canonico dalmata si nasconderebbe sotto lo pseudonimo di Urban Serena, ma evidentemente la studiosa americana ignora che quest'ultimo era persona in carne e ossa.

33. Hannover, Staatsarchivs, *Calenberger Briefschafstarchiv* 22, b. 627, c. 520v., in VAVOULIS, 'Nel teatro di tutta l'Europa', cit., p. 221.

34. Ivi, c. 493r. (p. 224).

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

36. Lettera a Johann Friedrich duca di Brunswick-Lüneburg, Venezia, 20 gennaio 1673, Hannover, Staatsarchivs, *Calenberger Briefschafstarchiv* 22, b. 625, cc. 382r.-v., in VAVOULIS, 'Nel teatro di tutta l'Europa', cit., p. 225. Che l'allestimento non fosse imponente lo ammette lo stesso Serena nell'*Aviso a chi legge*: «la brevità del tempo, e la strettezza del Teatro non hà dato modo, di multiplicar nelle Scene» (*La costanza trionfante*, cit., p. n.n.).

37. È noto, con Ivanovich, che «il più certo utile, che hà ogni Teatro, consiste negli affitti de' Palchetti» (*Memorie teatrali di Venezia*, cit., p. 401).

38. «E quelli che non hanno il palco pagano li bollettini, et il palco se lo vogliono» (lettera di Francesco Maria Massi a Johann Friedrich duca di Brunswick-Lüneburg, Venezia, 30 dicembre 1672, Hannover, Staatsarchivs, *Calenberger Briefschafstarchiv* 22, b. 627, c. 266v., in VAVOULIS, 'Nel teatro di tutta l'Europa', cit., p. 220).

39. Come sostenuto da Selfridge-Field (*A New Chronology*, cit., p. 109) riferendosi alla testimonianza contenuta in un *avviso* da Venezia del 7 gennaio 1673: «s'è dato principio alla terza opera,

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

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

Scenografia e cast canoro erano voci onerose nei bilanci di un teatro d'opera.⁴⁵ Se i costi dei cantanti erano quelli che incidevano di più sul *budget*, non

che si fa in questo Theatro di San Moisè da alcuni Signori particolari senza alcuna spesa, ed essendo il Drama intitolato la Costanza Trionfante è stato dedicato a questo signor Ambasciator di francia, che l'ha riconosciuto con generoso Regalo» (doc. consultato nelle carte dei residenti di Toscana a Venezia: Firenze, Archivio di stato [d'ora in poi ASF], *Mediceo del principato*, b. 3037, c. 1361v).

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

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

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

43. L'opera debuttò il 13 gennaio 1674 (cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., pp. 111-112).

44. IVANOVICH, *Memorie teatrali di Venezia*, cit., pp. 411-412.

45. Cfr. rispettivamente M. VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in *Storia dell'opera italiana*, cit., v. *La spettacolarità*, pp. 1-122: 9 e passim; e J. ROSSELLI, *Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1990)* (1992), trad. it. di P. RUSSO, Bologna, il Mulino, 1993, cap. *Le retribuzioni*, pp. 153-200. Sui cantanti: S. DURANTE, *Il cantante*, in *Storia dell'opera italiana*, cit., vol. IV, pp. 347-415; GLIXON-GLIXON, *Inventing the Business of Opera*, cit., pp. 173-213.

poco sollievo poteva derivare da un oculato 'riuso' dei materiali scenici, riaggiustati all'occorrenza con il minimo sforzo per il massimo rendimento.⁴⁶

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

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

46. Il 'reimpiego' era la prassi, consentita dalla ricorrenza dei medesimi soggetti nelle 'mutazioni' sceniche richieste. A Venezia dopo la grande, fallimentare stagione degli spettacoli torelliani «produzioni tutte nuove erano rare» (ROSAND, *L'opera a Venezia nel XVII secolo*, cit., p. 169), mentre per la gran parte degli allestimenti si prevedeva la realizzazione *ex novo* soltanto di qualche scena. La bibliografia sull'argomento è sterminata; in questa sede, oltre a ivi (pp. 169-170), si rimanda a PIPERNO, *Il sistema produttivo*, cit., p. 27; VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, cit., p. 9; ID., *La tipologia delle scene per alcune opere musicate da Legrenzi e il catalogo tipologico delle 'Décorations' stabilito da C.F. Ménestrier*, in *Giovanni Legrenzi e la cappella ducale di San Marco*. Atti dei convegni internazionali di studi (Venezia, 24-26 maggio; Clusone, 14-16 settembre 1990), a cura di F. PASSADORE e F. ROSSI, Firenze, Olschki, 1994, pp. 419-431; E. BAKER, *From the Score to the Stage. An Illustrated History of Continental Opera Production and Staging*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2013, p. 27. Più in generale sulla prassi del riuso: S. MAMONE, *Callot e lo spettacolo fiorentino: il risparmio e lo spreco*, in *Le incisioni di Jacques Callot nelle collezioni italiane*, Milano, Mazzotta, 1992, pp. 69-83, ora riproposte in ID., *Dèi, semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 149-168 e cfr., in questo stesso numero, i contributi di Stefano Mazzoni (pp. 83-165: 120-121) e Lorena Vallieri (pp. 291-323: 295 n.).

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

48. Rivedi n. 26.

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

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

51. Venezia, Nicolini, 1676. Secondo Selfridge-Field, l'opera uscì il 17 dicembre (la studiosa americana rinvia per la fonte al Public Record Office di Londra senza altra specificazione;

Che Contarini avesse un ruolo attivo negli affari del San Moisè⁵² lo confermano alcune carte ritrovate. Da una denuncia depositata presso la magistratura del Petizion si apprende che nel 1674, a carnevale concluso, proprio il procuratore di San Marco aveva incaricato il pittore-scenografo Domenico Mauro di realizzare le scene per la seconda opera della stagione ventura.⁵³ Per quattro mesi si erano protratte le operazioni, durante le quali il Mauro aveva avuto libero accesso alla sala. Completati i lavori lo scenografo aveva riconsegnato le chiavi del teatro a tale «Savioni». Ma per qualche ragione la produzione era saltata; «l'anno susseguente li detti Telleri e Scene furono poste in Opera nel detto Teatro a S. Moise, che fù diretto dal Santurini».⁵⁴

Tale resoconto trova conferma nelle cronologie musicali. Nella stagione teatrale 1674-1675 la seconda opera, quella di carnevale, non si era fatta. Il cartellone registra solo la produzione di autunno, *L'Almerico in Cipro* con musica di Antonio Dal Gaudio su testo del poeta Girolamo Castelli firmatario di una dedica al Contarini.⁵⁵ L'impresario era, appunto, Marco Savioni. Da un inedito documento si apprende che il 19 aprile 1675 Marin Zane gli aveva affittato la sala per un altro biennio – con la promessa di concedergli il tris – mediante un accordo formale ratificato dal notaio Gregorio Bianconi.⁵⁶ Per ragioni a noi ignote il proprietario del teatro si era poi pentito di quella scelta: ripresentatosi l'agosto seguente davanti allo stesso notaio, aveva dichiarato nulla la «locatione».⁵⁷

All'origine della ritrattazione c'era forse lo zampino di Santurini. Interessato a riprendersi quel teatro che doveva avergli fruttato un bel gruzzolo, il 22

cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., p. 116); tuttavia, in un *avviso* conservato all'ASF, si annuncia il debutto dell'opera per il 14 del mese (*Mediceo del principato*, b. 3038, c. 1372v). Come annota la stessa Selfridge-Field, «nel 1675 si stabilì di aprire la stagione teatrale in tempo di Novena probabilmente a causa della programmazione di un giubileo dopo Natale, per cui i teatri sarebbero stati chiusi per due settimane» (*A New Chronology*, cit., p. 116 n.; trad. mia).

52. Non sappiamo se nel ruolo di 'investitore' o di 'protettore' legato al teatro o all'impresario dal punto di vista legale e/o finanziario; su queste definizioni cfr. GLIXON-GLIXON, *Inventing the Business of Opera*, cit., p. 4.

53. Cfr. ASV, *Giudici del petizion, Scritture e risposte in causa*, b. 209, fasc. 105, n. 353 (6 febbraio 1692 *more veneto* [= 1693]); fasc. 106, n. 1 (2 marzo 1693; entrambi i docc. sono inediti). Il Mauro aveva già lavorato per il teatro Zane due anni prima, ingaggiato da Urban Serena (rivedi n. 32). Su Domenico Mauro v. almeno: E. POVOLEDO, *Mauro*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1960, vol. VII, coll. 310-321: 313; L. CASELLATO, *Mauri (Mauro)*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2009, vol. 72, pp. 357-361 (anche on line); BRACCA, *L'occhio e l'orecchio*, cit., pp. 202-223; G. STEFANI, *Nuovi documenti su Domenico Mauro e figli*, in *Illusione e pratica teatrale. Atti del convegno internazionale di studi in onore di Elena Povoledo (Venezia, 16-17 novembre 2015)*, a cura di M.I. BIGGI, Firenze, Le Lettere, 2016, pp. 284-293 (con bibliografia).

54. ASV, *Giudici del petizion, Scritture e risposte in causa*, b. 209, fasc. 106, n. 1.

55. Rivedi la n. 49. L'opera aveva debuttato il 1° dicembre 1674.

56. Cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 1102, cc. 38r.-39r.

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

maggio l'architetto-impresario fu nominato procuratore dallo Zane per gestire i suoi affari durante la sua permanenza a Verona per incarichi governativi.⁵⁸ Cosa accadde nel periodo di assenza del nobiluomo dalla Serenissima non sappiamo. Certo è che in men che non si dica si crearono le condizioni perché diventasse Santurini il 'conduttore' del San Moisè.⁵⁹ Vane furono le proteste del Savioni: davanti al 'muro' della controparte le sue rimostranze si spensero. Tra i due impresari fu siglato un accordo in base al quale il «signor Savioni, e compagni cederano al Santorini il teatro di San Moise per questo anno solamente». Come consolazione, all'impresario 'defraudato' venne accordata la riscossione dell'affitto di un palco a sera (per «estrazione») e fu concesso un altro palco «libero» per proprio uso o da subaffittare.⁶⁰

Una forma di risarcimento che derivava dalle «spese fatte dal signor Savioni, e suoi compagni in litti, et altri emergenti per il teatro suddetto».⁶¹ Si sa dalla citata scrittura Mauro⁶² che Savioni era implicato nella commissione delle 'mutazioni' sceniche per la stagione teatrale 1674-1675. Sotto la sua gestione era stata avviata una macchina produttiva poi rimasta inutilizzata. Da quelle operazioni preparatorie Santurini aveva tratto vantaggio beneficiando di «scene» e «telleri» nuovi di fabbrica pronti all'uso. Una partenza in discesa, fotocopia di quella di due anni prima, che probabilmente gli permise di bisare la 'tattica' dei biglietti ribassati.

Il destino gli arrise ancora se, nonostante gli accordi presi con Savioni, l'anno dopo tornò alla carica rivendicando la locazione del San Moisè. Stavolta però Marin Zane non era dalla sua parte. Poco interessato agli affari del proprio teatro, il nobiluomo fu forse il responsabile di un nuovo pasticcio diplomatico tra i due impresari. Il 1° agosto 1676 Santurini lamentava di aver a lungo pazientato nell'attesa che gli fossero consegnate le chiavi dell'edificio.⁶³ Esasperato da quella *impasse* aveva dato l'ultimatum: se «nel termine di giorni tre» la questione non si fosse risolta, giurava di togliersi «da ogni disturbo» riprendendosi le «robbe [...] e materiali di sua propria ragione hora esistenti in det-

58. Cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 1102, c. 51v. (inedito).

59. Cfr. l'inedita scrittura d'intimazione di Santurini registrata negli atti dello stesso Bianconi il 24 settembre 1675: ASV, *Notarile. Atti*, b. 1102, cc. 230r.-v.

60. ASV, *Notarile. Atti*, b. 1102, cc. 138r.-139r. Il documento, inedito, è datato 14 dicembre 1675.

61. Ivi, c. 138v.

62. Rivedi la n. 53.

63. Cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 1103, cc. 143r.-144r. (scritture d'intimazione del notaio Gregorio Bianconi), in GIAZOTTO, *La guerra dei palchi (prima serie)*, cit., p. 275; MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., to. 1, p. 186. La polemica potrebbe riferirsi a un presunto danneggiamento della scena cui si allude nella citata scrittura delle sorelle dell'impresario Urban Serena (rivedi la n. 28): non a caso di lì a poco il teatro fu chiuso e sottoposto a un'opera di restauro radicale (cfr. ivi, p. 159).

to Theatro». ⁶⁴ Minacce al vento: non solo la sala non gli fu accordata, ma pure le sue «robbe» rimasero al loro posto. ⁶⁵ E chissà se mai riuscì a riprendersela.

3. Francesco Santurini non era tipo da arrendersi. In quel periodo di attesa snervante, vedendo «sempre più combattute le speranze» di ottenere il San Moisè ⁶⁶ aveva maturato l'idea di fabbricarsi un teatro tutto suo. Il fondo adocchiato era quello 'ruinoso' in corte dell'Albero cui si è accennato. ⁶⁷ All'epoca dei fatti apparteneva a tre famiglie aristocratiche distinte (non a due, come si è erroneamente tramandato): un ramo della famiglia Marcello e due rami dei Capello. ⁶⁸

Scaduti i termini dell'*aut aut*, l'impresario decise che era tempo di imbarcarsi in quella nuova sfida. Il 15 agosto 1676 firmò il contratto con i comproprietari del fondo per la costruzione a proprie spese di «un teatro per recitarvi e comedie e opere a suo piacimento». ⁶⁹ Il documento, depositato tra gli atti del notaio Bianconi solo l'ottobre seguente (forse a seguito di complicazioni legali), stabiliva il suo diritto alla gestione del futuro edificio teatrale, con oneri e utili, per un periodo di sette anni; dopodiché la proprietà e l'usufrutto del locale sarebbero rientrati ai 'compatroni'. ⁷⁰

Secondo gli accordi contrattuali la «fabbrica» avrebbe dovuto essere completata «per la prossima stagione delle recite 1676» (*more veneto*). ⁷¹ Santurini fu di parola. L'11 gennaio 1677 il «novissimo» teatro di Sant'Angelo fu inaugurato dal melodramma *Helena rapita da Paride*. ⁷² Il cast era di tutto rispetto, nonostante fosse stato assembrato in tempi serrati parallelamente ai lavori di edificazione della sala. Il corrispondente del «*Mercure galant*» lodò le doti vocali di «tres habiles musiciens», nonché la sapienza della musica «de l'excellent Seigneur Dominique Freschi, maistre de chapelle à Vicenze». ⁷³ Il composito-

64. ASV, *Notarile. Atti*, b. 1103, cc. 143r.-144r.

65. Come si apprende dal suo testamento datato al 26 marzo 1677: ASV, *Notarile. Testamenti*, b. 154, n. 169.

66. ASV, *Notarile. Atti*, b. 1103, c. 143r.

67. Cfr. qui p. 55.

68. Si tratta dei Marcello 'a San Gregorio' (poi 'di Santa Maria Formosa'), dei Capello 'in Canonica' e dei Capello 'di Santa Maria Mater Domini'. Dei Marcello erano implicati Piero, Vettor, Francesco e Giacomo Antonio Vettor, figli del defunto Alvise. Per i Capello 'in Canonica' c'era Lugezia Marcello *quondam* Andrea, vedova di Vettor Capello, mentre i Capello 'di Santa Maria Mater Domini' erano rappresentati da Alvise *quondam* Polo (tali nominativi si ricavano dal contratto di fondazione del teatro: ASV, *Notarile. Atti*, b. 1103, cc. 97r.-99v.); cfr. STEFANI, *Sebastiano Ricci*, cit., pp. 98-99. E si riveda n. 2.

69. ASV, *Notarile. Atti*, b. 1103, cc. 97r.-99v.: 97v.

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

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

72. Cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., p. 121.

73. Questa testimonianza, datata agosto 1677, si legge in SELFRIDGE-FIELD, *Pallade Veneta*, cit., pp. 339-340.

re bassanese,⁷⁴ unico professionista menzionato nel libretto a stampa, avrebbe avviato da quel momento con Santurini un sodalizio artistico destinato a protrarsi ben oltre i sette anni del contratto.⁷⁵

Fin dalla sua apertura fu applicata al Sant'Angelo la medesima strategia del 'quarto di ducato' sperimentata al San Moisè.⁷⁶ Con queste parole qualche mese più tardi Pietro Dolfin ne dava notizia al duca di Brunswick-Lüneburg:

Sin l'anno passato 76 fù eretto un novo teatro in questa città per far opere in musica situato in bellissimo posto sì, ma questo per esser stato fabricato da vile persona col prezzo all'ingresso d'un da 31 soldo per bollettino, seben prevedevo dover far questo di grandi facende per il buon mercato, io non volsi portarne immaginabile avviso all'A.V.S. perché mai non potesse dubitare alcuno de suoi sirvitori che per mio piacere, più che per zelo delle sue riveritissime satisfattioni io di ciò gliene havessi portato il motivo.⁷⁷

Dolfin definiva «vile» Santurini secondo una valutazione 'etica' della propria iniziativa commerciale. Come è noto, per l'élite intellettuale del tempo il 'deprezzamento' era una questione di 'decoro' ancor prima che economica.⁷⁸ Lo stesso Vincenzo Grimani avrebbe dichiarato che far l'opera al prezzo di «trenta un soldo» non era «per sogetti che hanno pensiero di porsi nel buon credito».⁷⁹

Anche nelle *Memorie* Ivanovich rimproverava a Santurini, senza farne il nome, il «privato fine di putrido interesse a pregiudizio della virtù»,⁸⁰ sostenendo che il «poco prezzo» attirava «più facilmente il Volgo ignorante, e tumultuario».⁸¹

74. Su Freschi: T. WALKER-B.L. GLIXON, *Freschi, (Giovanni) Domenico*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. SADIE, London, Macmillan, 2001, vol. IX, p. 238; A. ZANOTELLI, *Domenico Freschi musicista vicentino del Seicento. Catalogo tematico*, Venezia, Fondazione Levi, 2001. Su *Helena rapita da Paride*: *ivi*, pp. 15-52.

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

76. Cfr. IVANOVICH, *Memorie teatrali di Venezia*, cit., pp. 411-412. Ancora nel 1714 si può riscontrare al Sant'Angelo la medesima tariffa (cfr. TALBOT, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., pp. 26-27).

77. Lettera da Venezia del 20 agosto 1677, Hannover, Staatsarchiv, *Calenberger Briefschäftsarchiv* 22, n. 625, c. 441r., in VAVOULIS, 'Nel teatro di tutta l'Europa', cit., p. 446.

78. Cfr. G. GUCCINI, *Direzione scenica e regia*, in *Storia dell'opera italiana*, cit., vol. V, p. 133.

79. Lettera a Ippolito Bentivoglio, Venezia, 5 aprile 1679, Ferrara, Archivio di stato (d'ora in poi ASFE), *Archivio Bentivoglio d'Aragona, Lettere sciolte*, b. 363, c. 386v., in S. MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi. Musicisti, attori e artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio (1646-1685)*, Lucca, LIM, 2000, p. 367. Per lo stesso motivo, in quella lettera il Grimani definiva il suo San Giovanni Grisostomo l'unico «teatro nobile» che operasse correntemente in Laguna.

80. IVANOVICH, *Memorie teatrali di Venezia*, cit., p. 394. E cfr. DUBOWY, *Introduzione*, cit., p. XXVIII.

81. *Ivi*, p. 411.

Il termine 'volgo' evocato dal canonico dalmata va ridimensionato più di quanto non sia già stato fatto.⁸² Non solo la svalutazione del biglietto di ingresso non significò un allargamento del bacino di utenza agli ultimi strati della popolazione, ma le sue ricadute sociali sono da ritenersi ben più circoscritte. Basterà dare un'occhiata alla documentazione superstite relativa ai palchi del Sant'Angelo per rendersi conto che la quasi totalità degli spettatori nel periodo in esame, almeno di quelli abituali, era composta da aristocratici.⁸³ Fu principalmente tra le file del patriziato che la misura di Santurini ebbe presa. «Il trentuno [...] riesce molto comodo à questi gentilhominietti figli di fameglia», avrebbe confidato tre anni più tardi l'evirato cantore Francesco de Castris al suo protettore Bentivoglio.⁸⁴ 'Giovannotti' patrizi o discendenti di nuovi arricchiti che tra gli sperperi della vita mondana non disdegnavano di risparmiare qualche soldo mantenendo il loro 'posto al sole' tra i divertimenti della bella società cittadina. Era in parte questo pubblico di rampolli spesso maleducati e litigiosi⁸⁵ a far inarcare il sopracciglio alla 'casta' dei benpensanti.

Per il resto, parafrasando Dolfin, la politica del quarto di ducato procurò al Santurini «grandi facende per il buon mercato».⁸⁶ A fronte di una sala poco capiente, l'incasso del Sant'Angelo dovette essere sufficiente per ammortizzare le spese portando il bilancio in attivo. L'ottimo concorso di spettatori che lascia presumere il «Mercuré galant»⁸⁷ nonché, soprattutto, il cospicuo capitale di partenza derivato dalla vendita dei palchetti e dal 'regalo' dei compatroni del teatro arricchirono le tasche di Santurini, che si affrettò a far testamento per registrare nero su bianco quel bene fruttuoso.

Il carnevale era da poco concluso. L'impresario stava per mettersi in viaggio alla volta di «fiorenza⁸⁸ et in altri paesi» per reperire «musicì et altri interessi del *suo* teatro» in previsione dell'anno venturo.⁸⁹ Occorreva muoversi in

82. «Le frange di frequentatori delle classi inferiori sono, per la struttura economica dell'impresa teatrale, irrilevanti» (L. BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1982, p. 185; e cfr. *ivi*, p. 191), là dove Claudio Annibaldi sostiene che l'abbassamento dei prezzi aprì le porte dei teatri a «una categoria di spettatori di modesta estrazione sociale» (*Quando l'opera si fece 'negozio'*, cit., p. 225; v. anche GLIXON-GLIXON, *Inventing the Business of Opera*, cit., pp. 319-320).

83. Un dato accertabile fin dagli studi di Remo Giazotto: *La guerra dei palchi (seconda serie)*, cit., pp. 481 ss.; e v. GLIXON-GLIXON, *Inventing the Business of Opera*, cit., pp. 296-301.

84. ASFE, *Archivio Bentivoglio d'Aragona, Lettere sciolte*, b. 367, cc. 73r.-v., in MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi*, cit., p. 420.

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

86. Rivedi n. 77.

87. Cfr. n. 73.

88. Firenze era allora una piazza importante del circuito operistico e teatrale della penisola. A fronte della vastità bibliografica sul tema, mi limito qui a rinviare a R.L. WEAVER-N.W. WEAVER, *A Chronology of Music in the Florentine Theater, 1590-1750. Operas, Prologues, Finales, Intermezzos and Plays with Incidental Music*, Detroit, Informations Coordinators, 1978.

89. ASV, *Notarile. Testamenti*, b. 154, n. 169.

fretta per battere sul tempo la concorrenza e limitare possibili ritardi o intoppi nell'organizzazione del calendario stagionale. Viaggiare era complicato nell'Italia povera e mal collegata di fine Seicento.⁹⁰ Per un piccolo imprenditore privato come Santurini spostarsi era necessario se voleva mettere insieme un cast competitivo. Mentre i Grimani o i Vendramin potevano permettersi di trattare mediante carteggio l'ingaggio dei professionisti per i loro spettacoli grazie a un fitto reticolo di conoscenze disseminate per la penisola,⁹¹ il nostro impresario doveva contare sulle proprie forze.

Il 26 marzo 1677, alla vigilia della partenza, Santurini si recava prudentemente dal notaio Bianconi per assicurare i suoi averi in caso di morte agli eredi più prossimi: la madre, la sorella Regina e soprattutto la moglie Angela. A quest'ultima lasciava quasi tutto, in particolare «mobili denari materie de teatro si trova in S. Angiolo e in San Moise crediti di affiti del teatro novo da me costruto». Quindi disponeva per lei il «godimento del teatro quale lo faci recitare o lo affiti come più li piace».⁹²

Non era solo per ragioni affettive che Santurini teneva alla sua 'creatura'. Nel testamento si parla di «crediti», a conferma dell'esito soddisfacente del primo anno di impresa.

L'unico inconveniente di cui sia giunta notizia in rapporto a quella stagione teatrale è un grosso debito contratto da Santurini con il musicista Francesco Rozzi «per occasione dell'accordo con quello stabbillito di sonar di sera in sera nell'Opera del Teatro Novissimo di Sant'Angelo».⁹³ Un incidente di percorso come tanti: le successive stagioni teatrali avrebbero riservato all'impavido impresario angustie ben peggiori.

Il viaggio intrapreso da Santurini portò i suoi frutti. In Toscana riuscì a ingaggiare il librettista fiorentino Antonio Medolago, autore di quella *Tullia superba* che fu prodotta dal Sant'Angelo il carnevale venturo su intonazione di Domenico Freschi.⁹⁴ Contestualmente fu scritturato il musicista livornese Ste-

90. Per i problemi relativi al viaggio degli uomini di teatro: S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento* (1993), Torino, Einaudi, 2011², cap. *L'invenzione viaggiante*, pp. 3-51.

91. Si vedano, a tal proposito, i cospicui scambi epistolari di queste famiglie con Ippolito Bentivoglio (cfr. MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi*, cit., passim) o con i Medici (cfr. S. MAMONE, *Serenissimi fratelli principi impresari: notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggi di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario [1628-1664]*, trascrizione in collaborazione con A. EVANGELISTA, Firenze, Le Lettere, 2003, passim; ID., *Mattias de' Medici serenissimo mecenate dei virtuosi. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggio di Mattias de' Medici [1629-1667]*, Firenze, Le Lettere, 2013, passim).

92. ASV, *Notarile. Testamenti*, b. 154, n. 169.

93. ASV, *Giudici di petizion, Domande prodotte in causa*, b. 54, fasc. a. 1676, n. 451 (inedito).

94. La 'prima' andò in scena il 29 gennaio 1678 (cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., p. 127). L'opera fu ridata nel carnevale 1680 al teatro della Sala di Bologna, con musica rimaneggiata da Giovanni Paolo Colonna (cfr. C. RICCI, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e*

fano Bucci o Bruzzi, il cui nome ignoto ai repertori viene a galla grazie a un inedito contenzioso legale.⁹⁵

Un'altra tappa della discesa dell'impresario fu l'Emilia: l'autunno seguente sarebbe andata in scena nel teatro santuriniense l'*Arsinoe*, opera che aveva debuttato al Formagliari di Bologna il 26 dicembre 1676 su libretto del bolognese Tomaso Stanzani con musica di Franceschini violoncellista a San Petronio.⁹⁶ Nativa della città felsinea era anche la giovane Margherita Salicola, che qualche mese dopo avrebbe primeggiato nel cast del Sant'Angelo.⁹⁷ La futura *star* del belcanto contesa tra i palcoscenici e le corti d'Europa⁹⁸ fu probabilmente

XVIII. *Storia aneddotica*, Bologna, Successori Monti, 1888 [rist. anast. Bologna, Forni, 1965], p. 351; M.G. ACCORSI, *Amore e melodramma. Studi sul libretto per musica*, Modena, Mucchi, 2001, p. 158). L'attività librettistica di Medolago fu molto limitata. Due anni dopo il suo debutto veneziano il poeta fiorentino ebbe una seconda e ultima *chance* in Laguna con *Tomiri*, opera su musica di Angelo Vitali che esordì al San Cassiano il 30 gennaio 1680 (cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., pp. 139-140).

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

96. Cfr. RICCI, *I teatri di Bologna*, cit., p. 347; *La librettistica bolognese nei secoli XVII e XVIII. Catalogo e indici*, a cura di L. CALLEGARI, G. SARTINI e G. BERSANI BERSELLI, Roma, Torre d'Orfeo, 1989, p. 19 n.; SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., p. 123.

97. Che la Salicola fosse in organico si apprende non dai libretti a stampa delle relative opere bensì grazie al documento qui citato a n. 113. Su questa virtuosa: A. ADEMOLLO, *Le cantanti italiane celebri del secolo decimottavo: Margherita Salicola*, «Nuova antologia di scienze, lettere ed arti», s. III, CVII, 1889, 23, pp. 524-553; L. FRATI, *Donne musiciste bolognesi*, «Rivista musicale italiana», XXXVII, 1930, 3, pp. 387-400, s.v.; BIANCONI-WALKER, *Production, Consumption*, cit., pp. 274-277; P. CIRANI, *Comici, musicisti e artisti di teatro alla corte di Ferdinando Carlo Gonzaga Nevers*, «Postumia», xv, 2004, 1, pp. 64 e 106-107; C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici, Indici-II, Cantanti*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1994, p. 583; MONALDINI, *L'orto dell'Esperidi*, cit., passim; SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., passim; E. LUCCHESI, *L'Album di caricature di Anton Maria Zanetti alla Fondazione Giorgio Cini*, Venezia, lineadacqua, 2015, p. 192.

98. Sul finire degli anni Settanta la Salicola fu protetta del marchese Ippolito Bentivoglio (cfr. S. MONALDINI, *Introduzione* a ID., *L'orto dell'Esperidi*, cit., p. xxxiv e ivi, passim); in seguito del duca di Mantova (a partire dal 1682; cfr. CIRANI, *Comici, musicisti*, cit., p. 106). Nel 1685 fu assunta stabilmente alla corte di Dresda (cfr. ROSSELLI, *Il cantante d'opera*, cit., p. 164). Rientrata in Italia post 1693, passò sotto la protezione del duca di Parma e poi, dal 1698 al 1706, del duca di Modena Rinaldo I d'Este (cfr. O. ROMBALDI, *Rapporti politico-amministrativi tra Modena e Reggio nella vita teatrale*, in *Teatro a Reggio Emilia*, a cura di S. ROMAGNOLI e E. GARBERO, I. *Dal Rinascimento alla Rivoluzione francese*, Firenze, Sansoni, 1980, p. 262). Si sa che nei primi anni Ottanta a Venezia arrivò a guadagnare cinquecento doppie (cfr. ADEMOLLO, *Le cantanti italiane*, cit., p. 528). Nel 1684 fu al centro di un vero e proprio caso diplomatico tra Ferdinando Carlo Gonzaga Nevers e l'elettore di Sassonia Johann Georg III il quale, invaghitosi della cantante, la sottrasse allo stesso duca di Mantova portandola con sé a Dresda (cfr. ivi, pp. 528-534; FRATI, *Donne musiciste bolognesi*, cit., pp. 397-398; ROSSELLI, *Il cantante d'opera*, cit., pp.

udita dall'impresario al teatro Ducale di Piazza a Modena mentre interpretava la parte di Claudia nel *Germanico sul Reno* di Giovanni Legrenzi su libretto di Giulio Cesare Corradi.⁹⁹ 'Scoprendo' quella virtuosa alle prime armi Santurini dimostrava tutto il suo 'fiuto' per il talento, oltre a una discreta competenza musicale. Doti quanto mai preziose per un piccolo gestore di teatro come lui, obbligato dalle scarse risorse a ricercare esordienti di belle speranze a poco prezzo piuttosto che professionisti affermati fuori *budget*. Una linea 'politica' destinata a rafforzarsi negli anni, facendo del Sant'Angelo una fucina di sperimentazioni foriera di novità.¹⁰⁰

Il teatro di Santurini riaprì i battenti il 29 novembre 1677.¹⁰¹ Fino al carnevale tutto sembrò filare liscio. Il 3 gennaio doveva essere il debutto di *Medea in Atene*,¹⁰² altra produzione di riciclo che l'accorto impresario aveva tirato fuori dai 'magazzini' di ex al San Moisè.¹⁰³ Si trattava dell'ennesimo risultato di una politica al risparmio che avrebbe consentito a Santurini di trarre il massimo profitto dal libretto di Aurelio Aureli e dalla partitura originale di cui aveva acquisito i diritti.¹⁰⁴

28-29; CIRANI, *Comici, musicisti*, cit., pp. 106-107). Ceduta in prestito dal duca di Modena al Gran Principe Ferdinando de' Medici (cfr. ADEMOLLO, *Le cantanti italiane*, cit., pp. 546-550; L. SPINELLI, *Il principe in fuga e la principessa straniera. Vita e teatro alla corte di Ferdinando de' Medici e di Violante di Baviera [1675-1731]*, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 176 n.), nel carnevale 1706 si esibì in *La Penelope* e *La Clotilde d'Aragona* al teatro del Cocomero (cfr. C. PAGNINI, *Il teatro del Cocomero a Firenze [1701-1748]. Accademici impresari per due dinastie*, Firenze, Le Lettere, 2017, p. 154). Nell'ultima fase della sua carriera fu oggetto di menzioni importanti (cfr. BIANCONI-WALKER, *Production, Consumption*, cit., p. 275) e perfino di caricature (cfr. LUCCHESI, *L'Album di caricature*, cit., scheda 28.IV).

99. Reggio, Vedrotti, 1677: cfr. SARTORI, *I libretti italiani*, cit., vol. III (1991), n. 11561. L'opera fu messa in scena nell'estate 1677: cfr. G. GHERPELLI, *L'opera nei teatri di Modena*, presentazione di C.M. BADINI, Modena, Artioli, 1988, p. 195. Santurini ebbe con il teatro modenese di Piazza un costante rapporto di scambio: la citata *Schiava fortunata* prodotta al San Moisè fu replicata a Modena l'autunno successivo, mentre l'*Helena rapita*, opera inaugurale del Sant'Angelo, fu ripresa nella città emiliana nel carnevale 1681.

100. Cfr. TALBOT, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., pp. 28-31; STEFANI, *Sebastiano Ricci*, cit., pp. 107-109.

101. Con *Arsinoe* di Franceschini-Stanzani (cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., p. 123).

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

103. Presso il teatro Zane *Medea in Atene* era andata in scena tre anni avanti; rivedi n. 51.

104. La musica è attribuita ad Antonio Giannettini. «Nel secolo XVII il compositore d'opera era in genere 'espropriato' del proprio lavoro operistico. Una volta rappresentata l'opera, la partitura veniva ceduta al teatro (al proprietario o all'impresario), che la poteva riutilizzare successivamente senza corrispondere alcun compenso ulteriore all'autore della musica» (E. SURIAN,

Tuttavia la sera della ‘prima’ avvenne un fattaccio. Due fazioni capeggiate da altrettante coppie di nobiluomini – da una parte Francesco Cornaro e Francesco Bembo, dall’altra Alessandro Molin e Giorgio Benzoni – si erano dichiarate guerra «à causa di due Virtuosi di Strumenti» loro protetti. I due orchestrali, la cui identità è ignota, «pretendevano sonarvi ciascuno al primo luogo». Invano Santurini aveva tentato di placare le acque. Cornaro e Bembo, alla testa di cinquanta uomini armati e mascherati, avevano circondato il teatro impedendo, pare, l’ingresso del suonatore della parte avversa. C’erano stati perfino degli spari per fortuna senza spargimento di sangue. La recita era stata subito sospesa. Per ordine del Consiglio dei dieci il teatro era rimasto serrato per un paio di giorni, salvo riaprire una volta che i mandanti furono assicurati alla giustizia.¹⁰⁵ È curioso notare che l’oggetto della contesa furono due strumentisti: in epoca di divismo di cantanti bisognerà rivalutare la presenza degli orchestrali, trascurati dalla storiografia al punto da presupporre che non fossero neppure oggetto di contratto.¹⁰⁶

Penalizzato sulla ripartenza, dopo una corsa in solitaria il Sant’Angelo dovette affrontare l’ostacolo più arduo: l’apertura del concorrente San Giovanni Grisostomo. Il nuovo gioiello targato Grimani fu inaugurato in pompa magna il 24 gennaio con *Il Vespesiano* di Corradi su partitura di Carlo Pallavicino.¹⁰⁷ L’appeal della novità e le grandi aspettative (ben ripagate) portarono una folla

L’operista, in *Storia dell’opera italiana*, cit., vol. iv, p. 301). Si veda, ad esempio, quanto previsto nel contratto siglato il 29 giugno 1667 tra il compositore Francesco Cavalli e l’impresario Marco Faustini (cit. in BIANCONI-WALKER, *Production, Consumption*, cit., p. 237 e n.).

105. I fatti sono ricostruiti sulla fitta corrispondenza del Teglia: ASF, *Mediceo del principato*, b. 3040, cc. 7r.-v. e 9r. (5 gennaio 1678); c. 10r. (8 gennaio 1678); c. 13r. (id.); cc. 15r.-v. (12 gennaio 1678); c. 23r. (id.); c. 25r. (19 gennaio 1678; le date *ab Incarnatione* sono state uniformate al calendario gregoriano). La ricostruzione differisce da quella di Selfridge-Field che identifica in un unico musicista, forse lo stesso compositore Giannettini, l’oggetto della contesa (cfr. *A New Chronology*, cit., p. 125 e n. sulla base di un doc. conservato in Città del Vaticano, Biblioteca apostolica vaticana, *Archivio Segreto, Nunziatura di Venezia*, n. 119, c. 21, Venezia, 8 gennaio 1678).

106. Cfr. L. ZORZI, *Venezia: la Repubblica a teatro* (1971), in ID., *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, p. 263 (ora anche in versione e-book, con un saggio di S. MAZZONI, Bologna, CUE Press, in corso di stampa); GLIXON-GLIXON, *Inventing the Business of Opera*, cit., p. 223. E v. G. STEFANI, *Sebastiano Ricci impresario in angustie a Venezia: i guai della stagione 1718-1719 al Sant’Angelo*, «Drammaturgia», XII / n.s. 2, 2015, pp. 278-279.

107. Cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., pp. 125-126. Libretto a stampa: Venezia, Nicolini, 1678. Sul San Giovanni Grisostomo: MANGINI, *I teatri di Venezia*, cit., pp. 77-83 e 140-150; H.S. SAUNDERS, *The Repertoire of a Venetian Opera House (1678-1714): The Teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo*, tesi di dottorato, Harvard University, 1985; M.T. MURARO, *Il teatro Grimani a San Giovanni Grisostomo*, «Biblioteca teatrale», n.s., 1987, 5-6, pp. 105-113; MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., to. II, pp. 63-126; G. MORELLI, *Inquiete muse e temporanee glorie del terzo Teatro Grimani*, in *Teatro Malibran. Venezia a San Giovanni Grisostomo*, a cura di M.I. BIGGI e G. MANGINI, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 33-63. E si legga la descrizione del corrispondente del «Mercure galant», aprile 1679, in SELFRIDGE-FIELD, *Pallade Veneta*, cit., pp. 341-343.

di patrizi e di viaggiatori illustri a gremire quella sala grandiosa,¹⁰⁸ la più ampia di Venezia, dotata di palchi lussuosissimi.¹⁰⁹

Con il consueto snobismo Pietro Dolfin osservava che il terzo teatro di Giovan Carlo e Vincenzo Grimani aveva debuttato «non con li musici dal *quarto* di ducato, ma con quelli del da quatro lire»:¹¹⁰ vale a dire professionisti di ben altro calibro rispetto a quelli, scadenti, messi su al Sant'Angelo. In realtà, almeno sul piano delle voci, la partita fu più equilibrata di quanto si possa credere. Fuori dal coro filo-grimariano riporta in asse la bilancia del giudizio il resoconto del residente fiorentino a Venezia Matteo del Teglia:

seguì la prima recita dell'opera musicale nel Teatro novissimo di questi Signori Grimani, con applauso grande dell'universale per l'apertura del medesimo; non però in considerazione dell'opera, poi che questa non si stima molto nelle voci, poiche due soli soprani fanno quivi la figura di due Poli al sostentamento di questo Scenico Mondo, e sono Giuseppino di Baviera, Bolognese, e Siface, suddito di Serenissimo Duca, non sò di dove. La Decorazione non puol esser migliore; ma per fare di bollettini alla porta, e rimborsarsi delle spese, questo paese vuol sentir cantare, e buona musica, e buone voci, di che si penuria più tosto.¹¹¹

Nel clou della delicata sfida con il San Giovanni Grisostomo un altro gratacapo mise a rischio la macchina di Santurini. Una sera un cantante, il citato

108. Come testimoniano gli *Avvisi* all'Archivio di stato di Modena (cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., p. 126).

109. Cfr. MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., to. II, pp. 72-76; M.I. BIGGI, *L'architettura*, in *Teatro Malibran*, cit., pp. 107-135: 107-110 (con bibliografia); ID., *La scenografia*, ivi, pp. 137-147: 137-138.

110. Lettera a Johann Friedrich duca di Brunswick-Lüneburg, Venezia, 20 agosto 1677, Hannover, Staatsarchiv, *Calenberger Briefschafstarchiv* 22, n. 625, cc. 441r.-v., in VAVOULIS, 'Nel teatro di tutta l'Europa', cit., p. 446 (mio il corsivo *quarto*: Vavoulis trascrive *questo* incorrendo in un errore di interpretazione). Il cast del San Giovanni Grisostomo comprendeva Salina Basso, Giovanni Francesco Grossi detto Siface, Giuseppe Maria Donati, Giulia Zuffi, Marc'Antonio Origoni, Francesco Maria Sassi, Alessandro Moscanera, Francesca Cottini e Tomaso Boni (cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., p. 126).

111. Lettera al granduca di Toscana, Venezia, 26 gennaio 1677 (= 1678), ASF, *Mediceo del principato*, b. 3040, c. 37v. Anche nella stagione teatrale seguente del Teglia riferiva che i teatri Grimani «non sono in molto grido quest'anno con le solite voci di Siface, e Giuseppino» (lettera al granduca di Toscana, Venezia, 10 dicembre 1678, ivi, c. 421r.). E nel carnevale 1679-1680 Francesco de Castris, in organico al San Giovanni Grisostomo, ammetteva che «l'opera nostra piace pochissimo [...]; là musica dicono che è un lazzarone; nelle scene non viè miracolo, la compagnia dei musici non si puol migliorare, mà non hanno robba che gli faccia spiccare» (lettera a Ippolito Bentivoglio, Venezia, 27 gennaio 1680, ASFE, *Archivio Bentivoglio d'Aragona*, *Lettere sciolte*, b. 367, c. 73r., in MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi*, cit., p. 420). Testimonianze che contrastano con la glorificazione del teatro intessuta da Ivanovich a partire dalla dedica delle *Memorie* ai fratelli Grimani (cfr. ROSAND, *L'opera a Venezia nel XVII secolo*, cit., pp. 444-446).

«Steffano Bucci Musicico da Livorno», abbandonò il teatro nel bel mezzo della recita per non ripresentarsi più. L'impresario andò su tutte le furie: dopo averne fatto fermare il baule per impedirgli di lasciare Venezia, gli fece causa per cinquecento ducati «à buon conto dell'ireparabili danni, che per vostra Causa, converò sofferire nel corso del rimanente tempo».¹¹²

Episodi di questo tipo non erano infrequenti nella routine dei teatri veneziani ed extra-veneziani. D'altronde pare che il Sant'Angelo avesse retto a quell'incidente conducendo in porto la stagione. Merito non soltanto dell'allettante politica dei prezzi. Così confidava Angelo Morosini al marchese Ippolito Bentivoglio: «se ne ritorna à Bologna, sua patria, la sig.ra Margarita [Salicola], che quest'anno hà cantato con piaccimento universale in questo teatro di Sant'Angelo».¹¹³ A testimonianza che, con buona pace del Dolfin, la formazione canora messa in campo da Santurini era tutt'altro che mediocre.

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

Quella dei 'palchettisti' morosi era, a Venezia e oltre, una piaga diffusa che nel caso del Sant'Angelo raggiungeva proporzioni critiche.¹¹⁴ Mentre i Vendramin o i Grimani potevano trattare alla pari con gli aristocratici affittuari dei rispettivi teatri,¹¹⁵ diversa era la condizione di un modesto imprenditore piccolo-borghese come Santurini che per far valere le proprie ragioni era costretto a farsi 'coprire le spalle'. La settima clausola del contratto di fondazione del teatro doveva servire proprio a garantirgli l'assistenza dei locatori ogni volta che ce ne fosse stato bisogno.¹¹⁶ Più facile a dirsi che a farsi: i nobili 'consorti' non furono di parola. In una scrittura estragiudiziale del 5 ottobre 1678 l'impresario li richiamava al proprio dovere, ricordando l'obbligo «di prestar i loro nomi nell'occorrenze per la riscossione degl'affitti de Palchi, come per far correre i Cogniti, et [...] quegli, che non pagassero detti affitti».¹¹⁷

Tuttavia quell'intimazione non ebbe l'effetto sperato. Nonostante il 17 feb-

112. ASV, *Giudici di petizion, Domande prodotte in causa*, reg. a. 1677, c. 71v. (il documento è inedito).

113. Lettera da Venezia, 8 marzo 1678, ASFE, *Archivio Bentivoglio d'Aragona, Lettere sciolte*, b. 361, c. 362r., in MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi*, cit., p. 342.

114. Cfr. GIAZOTTO, *La guerra dei palchi (seconda serie)*, cit., pp. 480-485; MANGINI, *I teatri di Venezia*, cit., p. 75; MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., to. II, p. 4.

115. Cfr. MANGINI, *I teatri di Venezia*, cit., p. 75; MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., to. II, p. 4.

116. Cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 1103, c. 98v.

117. ASV, *Notarile. Atti*, b. 1105, c. 185r. (scritture d'intimazione del notaio Gregorio Bianconi). Il doc. è registrato in GIAZOTTO, *La guerra dei palchi (seconda serie)*, cit., pp. 480-481.

braio seguente Santurini avesse ufficializzato la sua diffida facendola registrare tra le carte del notaio Bianconi,¹¹⁸ la protezione dei compatroni continuò a latitare. Nei mesi successivi la situazione si aggravò ulteriormente, al punto che l'impresario non era neppure in grado di «pagar la decima al Prencipe» (o almeno così dichiarava in un documento del 15 maggio 1679).¹¹⁹ Quindi tornava a «ecitare» la «protezione» dei «NN. HH. Sier Cappelli e Marcelli» «non essendo vevoli le *sue* istanze à stimolar li debitori de palchi perché che pagino li regalli et affitti».¹²⁰

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

far urbanamente intender a tutti quelli, à quali la presente sarà intimata che nel termine di giorni otto doppo l'intimazione di questa habbiano effettivamente sodisfatto il detto Santurini di quanto v`a creditor per occasione di regali, et affitti de Palchi, passato il qual tempo senza haver adempito à quanto di sopra s'intenderanno decaduti da ogni benefitio de Palchi medemi, quali si disponeranno ad altri senza altro cognito, ò atti Giuditiarij, dovendo questo far l'effetto, ed invito cortese, e in caso di renitenza di cognito per poter far la disposizione de Palchi come sopra.¹²¹

Grazie a quel provvedimento le cose parvero acquietarsi, non essendo noti ulteriori strascichi di questa vicenda. Ma i guai per Santurini erano tutt'altro che alle spalle. Nell'avvertenza al *Pompeo Magno in Cilicia*, produzione del carnevale 1681, l'«autore» si scusava con il pubblico poiché l'allestimento non era «accompagnato da quella pompa, che reso l'avrebbe più decoroso à *suoi* lumi: rendendosi in un medesimo tempo anco degno di compatimento il Signor Francesco Santorini, che fà rappresentarlo, per le sventure da lui provate in quest'anno, à ciascuno ben note».¹²²

Quali fossero queste «sventure» non sappiamo, anche se è verosimile ricondurle almeno in parte alla questione dei crediti. Del resto furono anche

118. Cfr. *ivi*, cc. 215r.-v.

119. ASV, *Notarile. Atti*, b. 1106, c. 116r. (scritture d'intimazione del notaio Gregorio Bianconi); doc. segnalato in GIAZOTTO, *La guerra dei palchi (seconda serie)*, cit., p. 481. Il pagamento della decima spettava a Santurini secondo la sesta clausola del contratto di fondazione del teatro (cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 1103, cc. 98r.-v.). Come precisava Ivanovich, «i Teatri come stabili de' sudditi soggiacciono alla sovranità del Principe» (*Memorie teatrali di Venezia*, cit., p. 405).

120. ASV, *Notarile. Atti*, b. 1106, c. 116r.

121. Venezia, 18 luglio 1679, *ivi*, c. 133r.; doc. segnalato in GIAZOTTO, *La guerra dei palchi (seconda serie)*, cit., p. 481.

122. Venezia, Nicolini, 1681, p. 10. *Pompeo Magno*, libretto di Aureli, musica di Freschi, debuttò al Sant'Angelo alla fine di gennaio (cfr. lettera di Matteo del Teglia al granduca di Toscana, Venezia, 1° febbraio 1681, ASF, *Mediceo del principato*, b. 3041, c. 382r.; va quindi aggiornata la datazione all'8 febbraio avanzata da Selfridge-Field: *A New Chronology*, cit., p. 147).

altri i fattori di crisi. Si sa che l'opera era una «macchina mangiasoldi»¹²³ i cui costi di produzione superavano quasi sempre i guadagni.¹²⁴ Esaurita la spinta del fattore 'novità', le entrate subirono un calo 'fisiologico'. Il 'tesoretto' di partenza, accumulato grazie al 'regalo' dei compatroni e alla vendita iniziale dei palchi, si andava estinguendo, mentre gli incassi appesi al quarto di ducato rendevano sempre «più difficile il recupero dei capitali investiti negli allestimenti».¹²⁵

La politica dei prezzi al ribasso era un'arma a doppio taglio: formidabile traino per la vendita dei biglietti, rendeva al botteghino meno della metà rispetto agli altri teatri. Al Sant'Angelo, si è detto, i palchi erano centocinquanta o poco meno: considerato che una parte degli affittuari era morosa¹²⁶ non doveva essere agevole trovare il denaro per far fronte agli esorbitanti costi del carrozzone operistico.¹²⁷

Tuttavia non è esatto affermare che il 'quarto di ducato' fosse in sé e per sé la causa principale dei problemi finanziari dell'impresa.¹²⁸ Se crisi ci fu, questa fu dovuta piuttosto all'adeguamento degli altri teatri alla stessa politica. Finché rimase un'esclusiva di Santurini, il deprezzamento dei biglietti funzionò da 'bonus' garantendo un sicuro concorso di pubblico anche a fronte di spettacoli di poco *appeal*. «Al S.to Angelo, per essere da trentauno, fanno qualche bolettino; ma ne meno questa [opera] incontra; onde recitano anch'essi con

123. L'espressione è di Giovanni Morelli (*Inquiete muse*, cit., p. 34).

124. «L'opera era raramente redditizia e spesso rovinosa. Chiunque se ne faceva promotore doveva essere preparato a sottoscriverne le quasi inevitabili perdite» (TALBOT, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., p. 19; trad. mia). Cfr. sul tema: G. MORELLI-T. WALKER, *Tre controversie intorno al San Cassiano*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di M.T. MURARO, premessa di G. FOLENA, Firenze, Olschki, 1976, p. 103; PIPERNO, *Il sistema produttivo*, cit., pp. 24-25; ANNIBALDI, *Quando l'opera si fece 'negozio'*, cit., pp. 219-220. D'altronde, al di là del dato economico, sottendevano al mercato operistico anche interessi di tipo politico e sociale (cfr. PIPERNO, *Il sistema produttivo*, cit., pp. 18-19; ANNIBALDI, *Quando l'opera si fece 'negozio'*, cit., p. 237).

125. MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., to. II, p. 4.

126. Secondo Remo Giazotto, la morosità dei palchettisti causò la crisi dell'impresariato di Santurini (cfr. *La guerra dei palchi [seconda serie]*, cit., pp. 480-485; e v. MANGINI, *I teatri di Venezia*, cit., p. 75).

127. In realtà il sistema di finanziamento di una stagione d'opera veneziana era molto complesso. È dimostrato, ad esempio, che in anni successivi la figura dell'impresario al Sant'Angelo era supportata finanziariamente da un manipolo di 'carattadori' o di committenti privati sostenuti da motivazioni politiche (cfr. ANNIBALDI, *Quando l'opera si fece 'negozio'*, cit., pp. 232-234). Nella documentazione relativa ad altri teatri lagunari a questa altezza cronologica si fa spesso riferimento agli 'interessati', figure di azionisti-investitori che interferivano anche nelle questioni 'artistiche' (e.g. lettere di Antonio Vendramin e di Francesco de Castris a Ippolito Bentivoglio, Venezia, 12 giugno 1683 e 8 agosto 1684, in MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi*, cit., pp. 577 e 612. Sugli investitori: GLIXON-GLIXON, *Inventing the Business of Opera*, cit., pp. 11-12).

128. Come sostenuto in MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., to. II, p. 4.

niun aplauso», scriveva il musicista Giovanni Legrenzi sul *Sardanapalo* di Domenico Freschi e Carlo Maderni.¹²⁹ Mancavano gli applausi, non gli spettatori.

Che la ricetta di Santurini fosse vincente lo dimostra il fatto che, come anticipato, entro tre anni fu imitata dagli altri teatri. Ivanovich informa che il Santi Giovanni e Paolo si ridusse «doppo quaranta anni di così decorosa contribuzione al sudetto quarto l'anno 1679 e coll'esempio di lui l'anno 1680 quelli di San Salvatore, e di San Cassiano».¹³⁰ Un avvicendamento che trova conforto documentario nell'epistolario Bentivoglio.¹³¹

Il 24 dicembre 1678, nella missiva sopra citata, Legrenzi annunciava al suo corrispondente il prossimo debutto dell'*Alessandro Magno in Sidone*: «a Santi Giovanni e Paolo alestiscono un opera del signor Aurelio, posta in musica dal Zianetto, et si farà col trentauno».¹³² La tempistica non era casuale: solo dopo aver lanciato su piazza la loro 'nuovissima' sala musicale i Grimani decisero che era tempo di convertire il vecchio teatro di famiglia al tariffario ribassato.¹³³

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

129. Lettera a Ippolito Bentivoglio, Venezia, 24 dicembre 1678, Ferrara, Biblioteca comunale Ariostea, *Collezione Antonelli*, b. 649, n. 9, in MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi*, cit., p. 351 (sui rapporti Legrenzi-Bentivoglio: A. MORELLI, *Legrenzi e i suoi rapporti con Ippolito Bentivoglio e l'ambiente ferrarese. Nuovi documenti*, in *Giovanni Legrenzi e la cappella ducale di San Marco*, cit., pp. 47-86). *Sardanapalo* debuttò al Sant'Angelo il 10 dicembre 1678 (cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., pp. 128-129). A dispetto del giudizio negativo di Legrenzi, nell'aprile 1679 il corrispondente del «*Mercure galant*» elogiava «la beauté des machines et des décorations répondoit à la bonté des instrumens et de la musique» sia del *Sardanapalo* sia dell'altra opera allestita al Sant'Angelo in quella stagione teatrale, *La Circe* (ID., *Pallade Veneta*, cit., p. 341).

130. IVANOVICH, *Memorie teatrali di Venezia*, cit., p. 412.

131. Per il Santi Giovanni e Paolo v. la n. 133. Per il San Luca: lettera di Vincenzo Grimani Calergi a Ippolito Bentivoglio, Venezia, 5 aprile 1679, ASFE, *Archivio Bentivoglio d'Aragona, Lettere sciolte*, b. 363, cc. 386r.-v., in MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi*, cit., p. 367.

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

133. Già in una lettera del 20 agosto 1677 a Ippolito Bentivoglio, Pietro Dolfin aveva previsto che, con l'imminente apertura del San Giovanni Grisostomo, il vecchio teatro Grimani avrebbe dovuto andare incontro a «mutatione. Dico mutatione perché o non si faran più opere a S.S. Gio. Paolo o si faran col 31 soldo che vuol dire con rosicoti» (Hannover, Staatsarchivs, *Calenberger Briefschafstarchiv* 22, b. 625, c. 441r., in VAVOULIS, *Nel theatro di tutta l'Europa*, cit., p. 446).

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

Per parte propria il Sant'Angelo rimase spiazzato da quel panorama mutato. Se, prima che gli altri teatri ne seguissero il *trend* commerciale, l'incentivo del 'quarto di ducato' poteva bastare per controbilanciare l'eventuale modestia dell'offerta, in seguito tale ricetta non fu più praticabile. Ad armi pari bisognava offrire un prodotto il più possibile competitivo per battere la concorrenza. A far la differenza tornava a essere la 'qualità'.¹³⁴

Santurini ce la mise tutta per non perdere il passo. Nella stagione teatrale 1678-1679, dopo aver prodotto la replica di un'opera parzialmente aggiornata dalla musica del solito Freschi,¹³⁵ mise in scena *La Circe* dotandola di «qualche pompa, ed apparenza, permessa dall'angustie del tempo, e del luogo».¹³⁶ Ne fa fede il libretto che registra a parte, in una lunga lista, le cosiddette «apparenze» infarcite di «Voli d'Amorini, e d'Ombre», di «Passaggieri convertiti in fiere», di fontane e statue parlanti e di un «Globo, che getta fuoco, e si dirama per la Scena con più Spiriti in aria».¹³⁷ Uno sforzo produttivo di cui dava conto, con dovizia di dettagli, il corrispondente del «Mercure galant».¹³⁸

Non fu da meno, nel corso del carnevale successivo, l'allestimento dell'*Odoacre* tra le cui «machine» figuravano la «Demolitione della Reggia di Romolo» e il «Precipitio d'un Ponte mentre due Esserciti vi combattono sopra».¹³⁹

L'anno dopo, nell'*avvertenza* al libretto della *Flora*, si annunciava il nome dell'architetto e pittore di scena Tomaso Giusti, prima menzione di uno sce-

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

135. Si trattava del *Sardanapalo*: v. n. 129.

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

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

138. Rivedi n. 129.

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

nografo al servizio del Sant'Angelo dall'anno della sua fondazione.¹⁴⁰ In quella stessa paginetta si faceva notare come «l'inventione de Balli, & abbattimento del Sig. Alessandro Evangelista» fossero «accompagnati dalla diligenza del Sign. Francesco Santorini, che non risparmia fatica ne spesa».¹⁴¹ Parole riecheggiate anche nel *Giulio Cesare trionfante*, carnevale 1682: «non hà riguardato à risparmio di spesa il Signor Francesco Santurini, per l'apparenze numerose, e magnifiche di comparse, abiti, e Scene, l'architettura, e pittura delle quali è parto ammirabile dell'ingegno del Signor Tomaso Giusti».¹⁴²

Anche sul piano delle voci l'impresario non pensò a 'risparmiarsi'. Se i libretti relativi al suo settennato tacciono sul cast canoro, si apprende dalla testimonianza del viaggiatore tedesco Adam Ebert che nel carnevale 1680 due virtuose protette del Serenissimo di Mantova cantarono al Sant'Angelo «in modo mirabile»:¹⁴³ Margherita Salicola, riconfermata dopo il brillante debutto dell'anno passato,¹⁴⁴ e un'altra bolognese di razza, Isabella Buffagnotti.¹⁴⁵ Un'ulteriore fonte rivela che per la stagione 1680-1681 Santurini si era assicurato la bolognese Anna Maria Menarini, protetta del marchese Quaranta Bentivoglio.¹⁴⁶ La virtuosa doveva essere un talento, visto che le aveva messo

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

141. *Al lettore*, cit., p. 7.

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

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

144. Rivedi p. 74.

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

146. Cfr. la lettera di Giovan Carlo Grimani a Ippolito Bentivoglio, Venezia, 14 dicembre 1680, ASFE, *Archivio Bentivoglio d'Aragona, Lettere sciolte*, b. 368, c. 669r., in MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi*, cit., p. 447. L'anno prima la Menarini aveva recitato insieme alla Buffagnotti (cfr. n. precedente) nei ruoli di Corisca in *Apollo in Tessaglia* (in giugno) e di Gilbo in *Atide* (in luglio) presso il Formagliari di Bologna (cfr. RICCI, *I teatri di Bologna*, cit., pp. 348-349; *La librettistica bolognese*, cit., pp. 20-21, nn. 266 e 268), teatro con il quale evidentemente Santurini ebbe un rapporto preferenziale. Sua collega di scena fu in quell'occasione Margherita Salicola, già protagonista della stagione 1677-1678 al Sant'Angelo. Della carriera della 'Menarina' non sappiamo granché (cfr. SARTORI, *I libretti italiani*, cit., *Indici-II, Cantanti*, p. 427): dopo l'esperienza veneziana cantò a Reggio nell'*Onor vindicato* di Domenico Freschi (cfr. P. FABBRI-R. VERTI, *Due secoli*

gli occhi addosso nientemeno che Giovan Carlo Grimani, pianificandone con ogni mezzo l'ingaggio «in uno de' suoi teatri» «nel venturo anno 1681».¹⁴⁷ Ancora il «Mercure galant» informa che nella stagione teatrale 1682-1683 un altro cantante «si era distinto» nel teatro di Santurini «accordando e accoppiando in modo ammirevole la sua voce con le arie delle trombe».¹⁴⁸ Si trattava di Giuseppe Maria Segni detto Finalino, castrato di successo che di lì a pochi anni avrebbe calcato le tavole del Santi Giovanni e Paolo.¹⁴⁹

Episodi significativi, ancorché circoscritti, che dimostrano come il Sant'Angelo non facesse parte di un circuito produttivo di serie b (secondo una diffu-

di teatro per musica a Reggio Emilia: repertorio cronologico delle opere e dei balli 1645-1857, con una premessa di L. BIANCONI, Reggio Emilia, Edizioni del teatro municipale Valli, 1987, p. 42). Quindi fu di nuovo in Laguna, stavolta al San Luca, con *I due Cesari* di Corradi-Legrenzi (carnevale 1682-1683) e con *Publio Elio Pertinace* di Pietro d'Averara su musica dello stesso Legrenzi (carnevale 1684); cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., pp. 155-156 e 164-165.

147. «Tiene qui il Santorini obligata quest'anno una tal donna musica Manarina, dependente dal signor Quaranta Marchese Bentivoglio; e perché bramo che la medesima virtuosa nel venturo anno 1681 fosse impiegata in uno de' miei teatri, non hò mancato farne trattar' al padre di detta, che mi si è mostrato disposto, quando però vi concorra il placet del suaccennato signor Marchese Quaranta: Supplico dunque l'E.V. di honorarmi de' suoi officij mà subito, acciò prima del'esser quella sentita in teatro, io possa avvantaggiar' i miei trattati, sicura, che del favore le conserverò distinta obligazione di comprovarmi sempre» (lettera di Giovan Carlo Grimani a Ippolito Bentivoglio, Venezia, 14 dicembre 1680, ASFE, *Archivio Bentivoglio d'Aragona*, *Lettere sciolte*, b. 368, c. 669r., in MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi*, cit., p. 447).

148. «Filanin, un des principaux chanteurs, se fait distinguer, accordant et mariant admirablement bien sa voix avec les fanfares des trompetes»; lettera di Chassebras de Cramailles al «Mercure galant» del 20 febbraio 1683 (*Relation des Opera*, cit., p. 351; trad. it. in MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., to. II, p. 57).

149. Nel *Gran Tamerlano* di Giulio Cesare Corradi (poesia) e Marc'Antonio Ziani (musica), opera che esordì nel teatro Grimani il 30 dicembre 1688 (cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., p. 187). Al Sant'Angelo il Finalino si sarebbe riaffacciato nel carnevale 1700 cantando nel pasticcio *L'oracolo in sogno* su libretto di Francesco Silvani. Per il resto il castrato spese buona parte della sua carriera nei maggiori teatri di area padana (cfr. SARTORI, *I libretti italiani*, cit., *Indici-II, Cantanti* [1994], p. 606). Le sue prime esibizioni sono attestate in Emilia quando, in compagnia di Margherita Salicola, interpretò Lucio nel *Germanico sul Reno* a Modena (1677) e Floro in *Tullia superba* a Reggio (1679). Quindi fu Venere nell'allestimento parmense di *Amore riconciliato con Venere* (1681). Di nuovo a Modena, presso il teatro Fontanelli, si esibì nel *Vespesiano* (1685); poi a Verona recitò ne *Gl'amori tra gl'odii* (1693; cfr. GHERPELLI, *L'opera nei teatri di Modena*, cit., p. 195; FABBRI-VERTI, *Due secoli di teatro per musica a Reggio Emilia*, cit., p. 42). Dal 2 aprile 1685 fu stipendiato della corte di Mantova, posizione in cui fu confermato il 10 giugno 1688 «in qualità di Musico Soprano», «riportando applauso in tutte le funzioni nostre» (Mantova, Archivio di stato, *Gonzaga, Mandati*, b. 59, fasc. 111, cc. 62r.-v., cit. in P. BESUTTI, *La corte musicale di Ferdinando Carlo Gonzaga ultimo duca di Mantova. Musicisti, cantanti e teatro d'opera tra il 1665 e il 1707*, Mantova, Arcari, 1989, p. 66, doc. 41; e cfr. la relativa scheda in L. BIANCONI et al., *I ritratti del Museo della musica di Bologna da padre Martini al Liceo musicale*, Firenze, Olschki, 2018, pp. 196-200).

sa opinione riproposta anche di recente),¹⁵⁰ bensì concorresse alla pari con gli altri *big* esercenti dello spettacolo teatrale veneziano.

Del resto l'ingaggio di professionisti rinomati quali il compositore Antonio Sartorio (alla sua ultima composizione)¹⁵¹ e il librettista alla moda Aurelio Aureli¹⁵² confermano tutta l'ambizione di Santurini il quale, messa da parte la prudenza iniziale, volle cimentarsi in un'operazione commerciale ad alto rischio che alla fine gli costò cara.¹⁵³

Se, stando alla testimonianza dell'impresario Vincenzo Grimani, produrre qualcosa di buono col «trenta un soldo» e «avvantaggiar nel medesimo le *proprie* fortune» era affare impossibile,¹⁵⁴ Santurini puntò forse troppo in alto. Le entrate non furono sufficienti a tamponare le uscite. I crediti non riscossi fecero il resto.¹⁵⁵ Alla fine del suo mandato chiese ai compatroni di poter rinnovare la locazione del teatro¹⁵⁶ probabilmente nella speranza di poter rimettere i conti in ordine. Guidò la sala per un altro triennio¹⁵⁷ in parte su impulso affettivo,

150. Claudio Annibaldi parla di un doppio circuito produttivo tra i teatri veneziani che adottarono la politica del 'quarto di ducato' e quelli che mantennero i bollettini a quattro lire; vale a dire tra produzione a buon mercato e produzione di lusso (cfr. *Quando l'opera si fece 'negozio'*, cit., p. 228). Che il Sant'Angelo non fosse un teatro d'élite lo pensava oltre mezzo secolo fa Remo Giazotto (*Vivaldi*, Milano, Nuova accademia, 1965 [poi nella versione ampliata con il catalogo delle opere a cura di A. GIRARD e la discografia a cura di L. BELLINGARDI, Torino, ERI, 1973], p. 125); un'opinione ripresa da studi successivi. Per una rivalutazione storiografica del Sant'Angelo: MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., vol. II, in partic. pp. 19 e 24; TALBOT, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, cit., passim; STEFANI, *Sebastiano Ricci*, cit., in partic. pp. 106-109.

151. V. n. 140.

152. Nel settennato di gestione santuriniana Aureli collaborò al Sant'Angelo nei carnevali 1678 (*Medea in Atene*) e 1681 (*Pompeo Magno in Cilicia*) e nell'autunno 1681 (*L'Olimpia vendicata*); cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., pp. 125 e 147-148.

153. Durante le successive stagioni di gestione del teatro Santurini accumulò diversi debiti; cfr. STEFANI, *Sebastiano Ricci*, cit., pp. 118-119 (con bibliografia).

154. Lettera a Ippolito Bentivoglio, Venezia, 5 aprile 1679, ASFE, *Archivio Bentivoglio d'Aragona, Lettere sciolte*, b. 363, c. 386v., in MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi*, cit., p. 367. Tale testimonianza è quanto mai preziosa non solo perché viene da uno dei principali promotori della macchina operistica veneziana, ma anche perché il Grimani parlava per esperienza diretta, avendo sperimentato quella stessa linea commerciale al Santi Giovanni e Paolo.

155. Cfr. ad es. l'ennesima intimazione indirizzata da Santurini ai compatroni per affitti e 'regali' non corrisposti (26 marzo 1685): ASV, *Notarile. Atti*, b. 6114, cc. 11v.-12v. (estrageudiziali del notaio Antonio Fratina); cit. in GIAZOTTO, *La guerra dei palchi (seconda serie)*, cit., pp. 484-485.

156. In data 24 aprile 1683. Lo si evince da un documento (la cui minuta è cit. *ivi*, pp. 482-483) consultato tra i protocolli del notaio Alessandro Bronzini: ASV, *Notarile. Atti*, b. 1284, c. 125r. Sulla base di questa fonte è stato giustamente ipotizzato che Santurini avesse chiesto e ottenuto una proroga del contratto.

157. Remo Giazotto ipotizza che l'ottenne per un biennio (*La guerra dei palchi [seconda serie]*, cit., p. 484), ma ho ragione di credere che la sua conduzione si fosse protratta per tre anni in virtù di carte inedite che mi riservo di segnalare in una prossima pubblicazione sul Sant'Angelo.

in parte memore degli iniziali successi pecuniari che lo avevano indotto a far precoce testamento. Ma i tempi erano cambiati.

5. La storia che segue è lastricata di beghe giudiziarie.¹⁵⁸ L'ultima vede impegnato Santurini nella stagione 1707-1708, ormai anziano e quasi del tutto cieco, in causa con i compatroni per via di loro gravi ingerenze negli affari del 'suo' teatro.¹⁵⁹ Di lì in poi di questo singolare personaggio si perdono le tracce.¹⁶⁰

158. Ne darò conto in altra sede.

159. Cfr. STEFANI, *Sebastiano Ricci*, cit., pp. 112-116.

160. Non si è mai trovato all'Archivio di stato di Venezia il presunto documento segnalato da Giazotto, a suo tempo confutato da Nicola Mangini (*Sui rapporti del Vivaldi col teatro di Sant'Angelo*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di M.T. MURARO, Firenze, Olschki, 1978, vol. II, pp. 263-270), che proverebbe l'amministrazione indebita del Sant'Angelo da parte di Santurini fino al 1711 (cfr. GIAZOTTO, *Vivaldi*, cit., pp. 37, 104-105 e 122-123; *La guerra dei palchi [seconda serie]*, cit., pp. 485-488). Né è reperibile la fonte che consentirebbe di datare la morte dello stesso Santurini al 1719 (cfr. *ivi*, p. 123).