

ENRICO LUCCHESI

ILLUSTRARE LA PARODIA: *RUTZVANS CAD IL GIOVINE*, I
DISEGNI DI GAETANO GHERARDO ZOMPINI
E IL RUOLO DI ANTON MARIA ZANETTI IL VECCHIO

Per i tipi «Al Secolo delle Lettere» a Venezia, il 29 maggio 1737 Giuseppe Bettinelli pubblicava *'Rutzvanscad il giovine' arcisopratragichissima tragedia. Elaborata ad uso del buon gusto de' grecheggianti compositori da Cattuffio Panchiano Bubulco arcade*.¹ Libraio in Merceria all'insegna omonima del «Secolo delle Lettere», l'editore approfittava dell'uscita per reclamizzare nelle ultime pagine gli altri volumi pronti in scaffale e «sotto il torchio», tra cui l'opera drammatica completa di Metastasio: un catalogo che terminava, inevitabilmente, con *Il Rutzvanscad* «Tragedia 8. fig.» disponibile pure nello stesso formato impresso «in carta Turchina con Rami cinabrio».²

L'operazione interessava un testo all'epoca molto fortunato, non solo nella patria dell'autore, il patrizio ed erudito veneziano Zaccaria Valaresso celato sotto uno pseudonimo arcadico, fittizio quanto caricaturale, che presagiva intenzioni umoristiche iperboliche.³ Libretto, apparentemente, di un dramma per musica, *Rutzvanscad il giovine* era infatti da un quindicennio, ossia dal primo allestimento bolognese del 1724 e dalla subito seguente edizione veneziana presso Marino Rossetti,⁴ un canone della parodia della tragedia e del-

1. L'esatta data di stampa si trova in *'Rutzvanscad il giovine' arcisopratragichissima tragedia. Elaborata ad uso del buon gusto de' grecheggianti compositori da Cattuffio Panchiano Bubulco arcade*, Venezia, Al Secolo delle Lettere, Per Giuseppe Bettinelli, 1737, p. cxxxiii.

2. Ivi, p. cxxxv.

3. La seconda parte del nome del «bubulco», un latinismo per bifolco, Cattuffio Panchiano pare comicamente nobilitare in forma italiana la voce veneziana «Panchianon», cioè «Sballone; Bubbolone; Levatore; Bugiardo; Ciancivendolo; parabolano che vende ciance; Vendifrottole, dicesi colui che spaccia frottole come opinioni savie e ben fondate» (G. BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, Coi tipi di Andrea Santini e figlio, 1829, p. 401).

4. Come chiarito da V.G.A. TAVAZZI, *'Rutzvanscad il giovine' di Zaccaria Valaresso: note sulle edizioni e sulla tradizione manoscritta*, «Lettere italiane», LXV, 2013, 1, pp. 77-94; ID., *La parodia a teatro: 'Rutzvanscad il giovine' di Zaccaria Valaresso*, in Goldoni «avant la lettre»: esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750). Atti del convegno (Santiago de Compostela, 15-17 aprile 2015), a cura

le sue distorsioni letterarie,⁵ come del resto confermato da Luigi Riccoboni nelle parigine *Observations sur la Comédie* pubblicate un anno prima dell'iniziativa di Bettinelli.⁶

Il testo seguito da quest'ultimo ricalca quello stampato da Rossetti, nel quale – a differenza del libretto edito da Costantino Pisarri «sotto le Scuole all'Insegna di S. Michele a Bologna» – l'azione drammatica non si scandisce in atti e scene, così come nella lettera introduttiva il bersaglio parodistico è il «teatro rappresentato» piuttosto che quello scritto: nel confronto tra i due *Rutzvanscad* del 1724, inoltre, «dal paratesto e da alcune varianti interne, emerge come l'edizione veneziana fosse destinata alla lettura, mentre quella bolognese incline invece alla rappresentazione».⁷

Tale destinazione, dunque, spetta pure al libretto del 1737, quando la tragedia-parodia di Valaresso sembrerebbe non essere stata messa in scena a Venezia.⁸ In effetti, la doppia tiratura di Bettinelli appartiene più ai desiderata di un collezionismo bibliofilo che alla produzione tipografica effimera, spesso pure di qualità ordinaria, di strumenti per il pubblico di uno spettacolo teatrale.

A differenza, infatti, delle precedenti edizioni Pisarri e Rossetti, questo *Rutzvanscad*, nitido nell'impressione dei caratteri di stampa e dall'impaginazione più curata rispetto alla media librettistica coeva, si presenta illustrato calcograficamente,⁹ ornato da un'antiporta, dalla vignetta in frontespizio con

di J. GUTIÉRREZ CAROU, Venezia, lineadacqua, 2015, pp. 373-382: 374. Claudio Sartori (*I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola & Locatelli, vol. v [1992], n. 20245) indica un esemplare stampato da Costantino Pisarri a Bologna con data 1722 (anziché 1724), conservato presso il Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna: tale libretto non è posseduto da questo ente, che reputa errata la segnalazione del repertorio (ringrazio la dottoressa Francesca Bassi per la comunicazione, prot. 285/20 in data 31 luglio 2020).

5. Cfr. D. PIETROPAOLO, *Parodia della tragedia classica e riforma teatrale nel Settecento: il contributo di Zaccaria Valaresso*, «Revue romane», 1986, 21, pp. 229-243; F. FIDO, *Parodie settecentesche: 'Rutzvanscad il giovine'*, «L'immagine riflessa», n.s., I, 1992, 2, pp. 267-279; TAVAZZI, *La parodia a teatro*, cit., pp. 373-382; L. GALLETI, *Lo spettacolo senza riforma. La compagnia del San Samuele di Venezia (1726-1749)*, Firenze, Firenze University Press, 2016, p. 186 e n. 22; T. ZANON, *Contro la Tragedia. Il 'Rutzvanscad il giovine' di Zaccaria Valaresso*, «InVerbis», I, 2016, pp. 99-114.

6. Cfr. L. RICCOBONI, *Observations sur la comédie, et sur le génie de Molière*, Paris, Pissot, 1736 (rist. anast. Bologna, Forni, 1978), p. 318. Sull'editore Bettinelli si veda A. SCANNAPIECO, *Giuseppe Bettinelli editore di Goldoni*, «Problemi di critica goldoniana», I, 1994, pp. 63-188; ID., *Ancora a proposito di Giuseppe Bettinelli editore di Goldoni*, «Problemi di critica goldoniana», II, 1995, pp. 281-292.

7. TAVAZZI, *La parodia a teatro*, cit., p. 375.

8. Cfr. E. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, p. 574.

9. Cfr. G. MORAZZONI, *Il libro illustrato veneziano del Settecento*, Milano, Hoepli, 1943, p. 221.

l'insegna del «Secolo delle Lettere», da due testatine e due capilettera per la missiva introduttiva dell'editore e per l'incipit dell'azione scenica, oltre che da nove tavole, di cui due ripetizione di una stessa invenzione, tirate in corrispondenza dei relativi passi del testo.

L'apparato descritto non reca informazioni sugli artisti figurativi impegnati, ma dei preziosi chiarimenti su quel libretto e sulle sue illustrazioni sono tramandate, a un lustro appena dalla stampa, nelle memorie veneziane del letterato ed erudito d'antiquaria Girolamo Zanetti di Alessandro (Venezia, 1713-1781). Alla data del 6 dicembre 1742, scrivendo dell'iniziale inaspettato successo della compagnia dei comici di Imer alle prime serate della messa in scena al teatro Grimani di San Samuele dell'opera «molto tetra e melanconica» *Ulisse il giovane*,¹⁰ Zanetti ricorda come il *Rutzvanscad* fosse parodia del componimento di Domenico Lazzarini, allora tra i maggiori esempi dei «testi regolari degli umanisti»:¹¹

quando questa tragedia uscì alla luce la prima volta vivente l'autore, venne in capo al n. u. sier Zaccheria Valaresso di farne una simile, ma in istile burlevole e faceto. In fatti, la fece e riuscì graziosissima. Fu pubblicata più volte con le stampe, col titolo di *Rutzvanscad il giovine Arcisopratragichissima Tragedia. Elaborata ad uso del buon gusto de' Grecheggianti Compositori da Catuffio Panchiano Bubulco Arcade*. A gran ragione il Valaresso scherzò, dando alla sua opera l'aggiunto di *Arcisopratragichissima*, poiché l'*Ulisse* in vero è così tetro e orribile, che si chiamava comunemente una processione di guai, una quaresima di cancheri, ed una litania di angosce. In questi ultimi tempi, fu fatta una edizione del *Rutzvanscad*, appresso Giuseppe Bettinelli in Venezia al *Secolo delle Lettere*. In questa, vi sono diverse tavole in rame, nelle quali si vede la Indovina, rappresentata da una ciarlatana ossia astrologa di Piazza, tale quale veramente si vedeva su la publica piazza di S. Marco. Gli orbi o ciechi che formano il coro, anche questi ritratti dal naturale, ed in fine il suggeritore, che dice all'auditorio *che son tutti morti*, è il ritratto di certo Pietro Lombardo mordacissima lingua, che volea correre per un altro Aretino, ma era un ignorantaccio di prima classe. I disegni di queste tavole in rame e l'idea fu di un certo Gaetano Zampini trivigiano pittor passabile, scolaro del cavalier Giovanni Bambini.¹²

Pur con qualche imprecisione (la forma errata del cognome, l'alunnato pittorico dichiarato presso il minore Giovanni Bambini anziché suo padre, e

10. G. ZANETTI, *Memorie per servire all'istoria dell'inclita città di Venezia*, a cura di F. STEFANI, «Archivio veneto», n.s., xv, 1885, to. xxix, fasc. 57, pp. 93-148: 107. Sull'intera questione delle rappresentazioni dell'*Ulisse il giovane* di Lazzarini e dell'*Oreste* di Rucellai al San Samuele, cfr. la lucida analisi di GALLETTI, *Lo spettacolo senza riforma*, cit., pp. 179-185.

11. Ivi, p. 182.

12. ZANETTI, *Memorie*, cit., pp. 107-108.

cavaliere, Nicolò), la fonte ha permesso agli studiosi di attribuire a Gaetano Gherardo Zompini (Nervesa, 1700-Venezia, 1778) le otto invenzioni per le dieci incisioni a pagina intera «condotte con segno minuto e tratto nitido, ma piuttosto duro».¹³

Nella testimonianza di Girolamo Zanetti (e nelle successive considerazioni storico-artistiche sul libretto) non c'è alcun accenno agli ornamenti calcografici del frontespizio, della lettera introduttiva e dell'inizio del copione: in effetti, tali vignette e capilettere sono elementi da repertorio editoriale, da separare quindi dall'opera di Zompini. Se l'identica vignetta del frontespizio del *Rutzvanscad* Bettinelli riappare nel *Rituum qui olim apud Romanos*, volume di Gulielmus Henricus Nieupoort che reca l'anno di stampa 1731 ma che invece doveva essere ancora «sotto il torchio» a fine maggio di sei anni dopo,¹⁴ va osservato soprattutto che la coppia di piccole immagini scenografiche, poste a presentare il testo indirizzato all'«amico lettore» e al monologo iniziale dell'astrologa, si rivela un riuso, disinvolto e al tempo stesso interpretativo, delle fedeli illustrazioni delle scene iniziali dei drammi per musica, rispettivamente, *L'Issipile* (fig. 1) e *L'Adriano in Siria* (fig. 2) incise poco tempo prima nel primo volume della raccolta completa delle *Opere* metastasiane per il «Secolo delle Lettere» (1733).¹⁵

Nel primo dramma citato, «Issipile, e Rodope, coronate di pampini, ed armate di tirso» e la «schiera di Baccanti in lontano» si muovono (I 1) nell'«atrio del tempio di Bacco, festivamente adorno di festoni di pampini, pendenti dagli archi e ravvolti alle colonne di esso: fra le quali vari simulacri di Satiri, Sileni e Bussaridi»: un'architettura satiresca, si potrebbe dire, che diventa perfetta per alludere al proposito satirico del *Rutzvanscad il giovine*. Secondo lo stesso meccanismo irriverente verso l'aulico prototipo, la «gran piazza di Antiochia, magnificamente adorna di trofei militari, composti d'insegne d'armi, e d'al-

13. L. MORETTI, *Nota*, in G. ZOMPINI, *Le arti che vanno per via nella città di Venezia*, Venezia, Filippi, 1968, p. n.n. Cfr. E.M. GARVEY, *Some Venetian Illustrated Books of the Eighteenth Century in the Harvard College Library*, «Bulletin du bibliophile», 1999, 2, n. 249; D. SUCCI, *La Serenissima nello specchio di rame. Splendore di una civiltà figurativa del Settecento. L'opera completa dei grandi maestri veneti*, Castelfranco Veneto, Cecchetto e Prior Alto Antiquariato, 2013, vol. II, p. 748.

14. *Rutzvanscad il giovine*, cit., p. CXXXV, dove è presentato come «*Nieupoort Rituum Romonorum explicatio in 12. Cum aditionibus*»; il volume precedente a questo dichiarato da Bettinelli in corso di stampa nel 1737, il «*Mabillon Praefationes & Dissertationes fol.*», uscì invece tre anni dopo e in coedizione con Sebastiano Coleti, recante in frontespizio un'altra vignetta che raffigurava comunque la consueta insegna.

15. Cfr. *Rutzvanscad il giovine*, cit., pp. v, IX e, rispettivamente, *Opere drammatiche del sig. abate Pietro Metastasio romano poeta cesareo*, Venezia, Al Secolo delle Lettere, Presso Giuseppe Bettinelli, 1733, vol. I, pp. 303, 79. Le medesime illustrazioni furono riprese, in controparte e arricchite da eleganti cornici mistilinee, da Giuseppe Carlo Zucchi nell'edizione delle *Opere drammatiche* del 1758 (vol. II) sempre per Giuseppe Bettinelli.

tre spoglie de' barbari superati» dell'*Adriano* (r 1) è trasportata di peso «nella nuova Zembla nella Città di Tnfznprhzmk avanti la Porta del Palazzo Reale nella Gran Piazza»,¹⁶ dove stavolta il pubblico non guarda recitare gli antichi eroi di Metastasio bensì una ciarlatana, tale e quale quelle che c'erano allora in piazza San Marco.

I cortocircuiti visivi innestati nel duo di testatine del *Rutzvanscad* Bettinelli si collegano alla carica comica diretta delle figure delle incisioni inventate da Zompini, di cui i finora nove inediti disegni preparatori, eseguiti a grafite su carta bianca, sono rilegati alla fine di una copia di lusso «in carta Turchina con Rami cinabrio» pervenuta alla Biblioteca nazionale Marciana dalla raccolta del patrizio bibliofilo Giacomo Soranzo (Venezia, 1686-1761),¹⁷ il destinatario della lettera dedicatoria di Giuseppe Bettinelli nel volume metastasiano del 1733.

L'antiporta calcografica del libretto del 1737 è stata di recente analizzata per evidenziare come la parodia prenda di mira non solo l'*Ulisse il giovane* di Lazarini, ma pure la *Merope* di Scipione Maffei:

è raffigurato un uomo che legge Seneca. Accanto a lui vediamo un piatto con una testa mozzata; a terra si trovano una spada e altri libri, fra i quali, oltre alle tragedie di Euripide e di Sofocle, c'è un volume su cui si legge chiaramente «Merope et Ulisse». A conferma del coinvolgimento di Maffei abbiamo del resto la testimonianza di Pindemonte che ci riferisce di come il nobile veronese rispondesse a Valaresso scrivendo un perduto *Culicutidonio*.¹⁸

Il disegno relativo (fig. 3) è di segno meno greve rispetto alla tiratura a stampa, non riportando i titoli dei tomi¹⁹ e raffigurando l'anziano barbuto (l'autore Cattuffio Panchiano, presumibilmente) simile ai filosofi, come Diogene o Pitagora, dei dipinti veneziani di epoca barocca, mentre sfoglia concentrato

16. *Rutzvanscad il giovine*, cit., p. VIII.

17. Collocazione: Rari Ven. 481, inv. ANT 36096: i disegni sono seguiti da otto incisioni numerate identiche alle prime otto stampe del libretto; anteriormente al foglio di guardia è legato un bifolio con testo manoscritto, del bibliotecario Jacopo Morelli (cortese comunicazione della dottoressa Alessia Giachery della Biblioteca nazionale Marciana di Venezia), con notizie riguardanti l'autore e l'opera. Per informazioni sulla raccolta Soranzo: V. ROSSI, *La biblioteca manoscritta del senatore Jacopo Soranzo*, «Il libro e la stampa. Bollettino ufficiale della Società bibliografica italiana», n.s., I, 1907, pp. 3-8, 122-133; M. ZORZI, *Le biblioteche a Venezia nel secondo Settecento*, «Miscellanea Marciana», I, 1986, p. 283.

18. TAVAZZI, *La parodia a teatro*, cit., p. 375.

19. Mentre il cartello sul muro recita «Rutzvanscad il giovine» invece che «Il Rutzvanscad» come si legge nell'incisione. Un disegno di Zompini del museo di Budapest, databile al sesto decennio e raffigurante *La sofferenza di Giobbe*, tiene in parte conto dello schema compositivo del foglio qui discusso. Cfr. A. CZÉRE, *Sempre fedele. Disegni recentemente scoperti di Gaetano Gherardo Zompini*, «Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts», CXXIII, 2018, pp. 138-141.

un grande volume, circondato dall'armamentario tragico più trito: accanto alla testa tagliata una corda (per impiccare o torturare), un vasetto (di veleno?), sullo sfondo l'elsa di una spada moderna; per terra, accanto al pugnale, ossa umane sparpagliate e serpenti che escono dai libri (immagine ripresa dagli attributi specifici della personificazione allegorica dell'*Eresia*) appoggiati a terra. L'assurdità della scena è accentuata dal fatto che essa si svolge contro una nicchia ogivale scura, quasi una prigione, chiusa da alte pareti di pietra da cui si sporgono due ragazzi, che irrispettosi additano divertiti – e nello schizzo il giovane a sinistra cerca con lo sguardo la complicità dello spettatore – il singolare intenditore di tragedie antiche e moderne.

Nella lista dei personaggi del *Rutzvanscad* compaiono Calaf e Muezim, presunti figli di Culicutidonia, che nel testo son descritti quindicenni e «gemelli»²⁰ e che sarebbero dunque la coppia monellesca dell'antiporta, rappresentati incuranti delle orride morti che li attenderanno in copione, il primo «da più Lancie, e Spade forato [...] come un Crivello», mentre l'altro sfuggito alla stessa fine ma destinato a una decapitazione «su palco infame», poi trasferita «innanzi all'Are» come sacrificio per «placar de'Numi offesi l'ira» e per la soddisfazione della supposta madre, esponente della mania grecizzante dei librettisti, di vederlo «morir con una morte da Tragedia».²¹

Le agnizioni proposte sembrano trovare un'eco nella lunga scena dell'ultimo addio di Muezim «tra Guardie, e ferri» a Culicutidonia.²² La vedova del tiranno della nuova Zembla elogia, infatti, gli antichi presenti sulle copertine dei volumi nell'antiporta incisa: tanto Seneca,²³ quanto Euripide e Sofocle destinatari di «un inchino» che il futuro sacrificato dovrà fare nell'Oltretomba per ringraziarli di persona

che il Mondo dal cieco inganno è al fin'uscito; e il buono s'usa gustar delle Tragedie Greche: dite lor che chiunque sa ben legar'undici piedi in verso si stempera il cervello a far Tragedie. Per cercar casi orrendi sulle Storie si voltan libri, e tetri quanto basta che bon li può trovar, da sé gl'inventa.²⁴

E se Muezim chiede se nell'Ade dovrà salutare pure «Virgilio da me letto alla scuola», Culicutidonia risponde, con un moto ridicolmente sprezzante, «sì: ma

20. *Rutzvanscad il giovine*, cit., pp. xciv, xcvi.

21. Ivi, pp. lxiii, lxviii. Per un esame critico della figura di Culicutidonia riguardo all'esperienza di Valaresso traduttore di Euripide, cfr. TAVAZZI, *La parodia a teatro*, cit., pp. 377-379.

22. *Rutzvanscad il giovine*, cit., pp. lxvi-lxxv.

23. «È compassion, che non vi sien Scrittori, Figlio, per copia trar de' vostri detti, Come furo di Seneca alla morte» (ivi, p. lxx).

24. Ivi, p. lxxiii.

breve sia il complimento» per chi «ha per le mani il fatto di Didon, cosa che incanta, e in vece di formarne una Tragedia si perde a far di versi i libri interi».²⁵

Esaminando i fogli preparatori per le tavole al testo, il secondo disegno della Marciana (fig. 4) è connesso alle ultime battute del monologo che apre la tragedia-parodia, stampate accanto alla pagina con l'incisione.²⁶ Ugualmente all'*Indovina* raffigurata sotto le arcate di Palazzo Ducale a Venezia nella tela di Pietro Longhi della National Gallery di Londra²⁷ o al medesimo soggetto proprio di Zompini nelle *Arti che vanno per via nella città di Venezia*,²⁸ raccolta di incisioni raffiguranti mestieri ambulanti veneziani edita per la prima volta nel 1753 ma già sei anni prima titolata del privilegio privativo,²⁹ l'*Astrologa di piazza* del *Rutzvanscad* si riconosce per gli strumenti del mestiere: in mano un lungo cono per ascoltare e rispondere ai clienti, alle sue spalle una sedia di paglia e il palchetto ligneo, peraltro menzionati nel libretto,³⁰ con un libro di chiromanzia aperto sulle illustrazioni dei palmi delle mani. Vestita con abiti da popolana veneziana, agli occhi del lettore del tempo – compreso Girolamo Zanetti, s'è visto – la figura era immediatamente assimilabile ai vari imbonitori che frequentavano piazza San Marco. All'ambientazione esotica della trama, cioè il palazzo reale nella «Gran Piazza» della città dal nome impronunciabile nell'immaginaria Nuova Zembla, rimanda il prospetto architettonico indicato dalla donna, di forme vagamente orientalescanti sormontate da quattro pinnacoli che paiono piccole pagode, mentre nel cielo volteggiano sinistri tre pipistrelli, simboli dei tristi pronostici appena formulati e dello svolgimento della scena alle prime luci dell'alba della canonica giornata prevista per il dipanarsi della vicenda tragica:

Ed ecco s'apre sul primo albor del dì l'inafausta Reggia; poichè, se gli accidenti della Casa Real restringer deve dell'ore ventiquattro il breve spazio, alti Numi del Ciel, che occulto istinto fa che di buon mattino il Re si levi.³¹

25. Ivi, pp. LXXIII-LXXIV, dando poi al figlio una «Lista da me notate Tragiche Persone» da salutare nell'Aldilà.

26. Cfr. ivi, p. XI.

27. Cfr. T. PIGNATTI, *Pietro Longhi*, Venezia, Alfieri, 1968, p. 90: opera databile a poco dopo il 1756.

28. Cfr. SUCCI, *La Serenissima*, cit., pp. 759, 761 cat. 44.

29. Cfr. MORETTI, *Nota*, cit., p. n.n.; SUCCI, *La Serenissima*, cit., pp. 750-764; A. CRAIEVICH, *Le arti che vanno per via*, in *La vita come opera d'arte. Anton Maria Zanetti e le sue collezioni*, catalogo della mostra a cura di A. CRAIEVICH (Venezia, 28 settembre 2018-7 gennaio 2019), Crocetta del Montello (Treviso), Antiga, 2018, pp. 293-295. L'incisione con l'*Indovina* apparve nella seconda edizione del 1754.

30. Cfr. *Rutzvanscad il giovine*, cit., p. IX, dove è menzionato pure il velo nero vedovile sulla testa dell'astrologa.

31. Ivi, p. XII.

Seguono l'*Astrologa di piazza* gli schizzi con il *Coro d'orbi improvvisatori di piazza* (fig. 5) e il *Semicoro* degli stessi personaggi (fig. 6). A differenza però del primo disegno e degli altri progetti grafici per le tavole del libretto, i due fogli non sono stati impiegati con il fine di illustrare delle precise parole di Valaresso. Le traduzioni a stampa, riprodotte un paio di volte ciascuna,³² cadono in concomitanza degli inizi degli interventi nella tragedia-parodia di tali figure di musicanti di strada, menzionate come tipiche veneziane da Riccoboni nel 1736³³ e infatti riprodotte da Zompini nelle sopraddette *Arti che vanno per via*.³⁴ Avulsi dalla trama dell'opera ed esprimenti velate posizioni di tipo economico-sociale,³⁵ i quattro cori del *Rutzvanscad* furono censurati, apparentemente a causa della somiglianza del loro canto alle «orazioni» religiose, all'indomani della rappresentazione «con grandissimo applauso» al San Samuele del 7 febbraio 1743.³⁶ Tornando alle immagini di sei anni prima, emerge il carattere plebeo delle accolite di pitocchi a bocca aperta e occhi chiusi, la cui musica fa ballare, nel *Semicoro d'orbi improvvisatori di piazza*, una giovane corpulenta popolana con movenze simili a quelle che si vedono nel dipinto *La furlana* di Pietro Longhi al museo veneziano di Ca' Rezzonico.³⁷

Il tono ridiventa alto, consona allo stile tragico che si vuole mettere alla berlina nel libretto, nel successivo disegno della serie (fig. 7), che illustra l'immaginario racconto della nutrice di Calaf e Muezim grazie al quale è di lì a poco raggiunto il picco parodistico del testo, con la scoperta di Rutzvanscad contemporaneamente assassino dei propri figli e marito della nonna paterna.³⁸

In brevi note vi racconto il tutto: un'ora pria del dì, son tre lustri, che svegliata sentii nell'Orto mio di due bambini i teneri vagiti. Io stupia nel saper, che di mia mano

32. Rispettivamente, ivi, pp. XXXIX e LXXXII, LVIII e CIV.

33. Cfr. RICCOBONI, *Observations*, cit., p. 323. E v. TAVAZZI, *La parodia a teatro*, cit., p. 379 nota 24.

34. Nell'edizione accresciuta del 1754. Cfr. SUCCI, *La Serenissima*, cit., pp. 760-761 cat. 45.

35. Cfr. TAVAZZI, *La parodia a teatro*, cit., pp. 380-381.

36. ZANETTI, *Memorie*, cit., pp. 109-110; GALLETTI, *Lo spettacolo senza riforma*, cit., pp. 56-57. Ricordando l'episodio, Tavazzi (*La parodia a teatro*, cit., p. 379) riflette sul rapporto di questi curiosi cori di orbi e il corrispettivo antico delle *Feniciane* e dell'*Edipo* nelle traduzioni di Valaresso e di Agostino Piovene, segnalando che «era la stessa presenza degli orbi di piazza a indurre intonazioni di tipo religioso, secondo quanto ci riferisce Riccoboni» nel passo del 1736 (ibid., nota 32). Del resto, i versi del «D. Questini Prete di Santa Maria Mater Domini» sotto l'incisione delle *Arti che vanno per via* fanno intendere come fosse consuetudinaria la contaminazione del genere sacro da parte di questi artisti di strada: «Orbi n'ha fato nasser el destin cantemo l'orazion qua, e là sonando chi chitara, chi basso, e chi violin» (SUCCI, *La Serenissima*, cit., p. 761 cat. 45).

37. Cfr. PIGNATTI, *Pietro Longhi*, cit., p. 99.

38. Cfr. GALLETTI, *Lo spettacolo senza riforma*, cit., p. 185 nota 21.

chiuso molt'ore pria ne avea l'ingresso; e in verità credei, che fosse l'Orco. Ma fatomi coraggio, e risvegliata l'Ancella, acceso il Lume di Cucina, in compagnia di lei nell'Orto scesi. Vidi allor Donna di matura etade, ma però di bellezza, e portamento al ceto sovrumano; e quello ancora, che fea stupor', aveva l'ali al fianco. Veduto il mio timor, con dolci accenti, Donna, che temi? Disse: a me t'accosta; e i vaghi Figlj mi ripose in braccio.³⁹

Il ritrovamento notturno avviene non in un antro infernale o in un altro luogo mitico, bensì in un orto domestico ed è già presente a terra, nell'invenzione di Zompini, la «pesante Borsa d'Oro»⁴⁰ che la creatura alata lascia alla nutrice e alla sua ancella per il sostentamento dei neonati.

Continuando a giocare tra piani e parodiando i precedenti illustri, Valarresso giunge alla catartica autopunizione sofoclea – il togliersi la vista – che Rutzvanscad s'infligge per gli ingarbugliati orrendi delitti di cui s'è ignominiosamente macchiato. Il risultato è una vivace irrisione, al livello delle indicazioni ai cantanti del *Teatro alla moda* impartite da Benedetto Marcello (1720), della pratica teatrale settecentesca, un'occasione non sfuggita neppure alla matita di Zompini (fig. 8), che immortalava il «Re della China, e della Nuova Zembla» nel ritorno in scena con Mamaluc e Alboazeno, per l'esattezza quando quest'ultimo esclama:

Ma, Ciel, che miro? Senza Manto, e Cimiero, in perucchino il Re verso noi viene, ed una Guardia lo guida a mano.⁴¹

L'inaspettato dettaglio del parrucchino in bella vista scompiglia la richiesta di verosimiglianza e decoro dei paludamenti su modello greco, ancora rispettata nelle figure disegnate in primo piano di Mamaluc e Alboazeno mentre commentano l'ingresso del protagonista, assimilabile invece per stazza e travestimento a certi imponenti cantanti castrati divi dell'Europa musicale. Di una testa più alto del suo accompagnatore, la solita comparsa muta – qui in abito di guardia reale buona per ogni scenografia – impalata sul proscenio ieri come oggi, Rutzvanscad accecato si regge in maniera eccessivamente affettata rispetto al ruolo tragico assegnato e a un corpo massiccio, senza collo e dalle gambe tornite, fasciato nel ridicolo costume teatrale con alto e rigido gonnellino su cui è doppiamente fermata una scimitarra, unica spia dell'ambientazione orientaleggiante, per non ostacolarne troppo la mobilità, da reputare

39. *Rutzvanscad il giovine*, cit., pp. XCIV–XCVI.

40. Ivi, p. XCVII.

41. Ivi, p. CVIII. L'incisione relativa è alla pagina seguente.

comunque minima.⁴² Zompini ironizza su certa inadeguatezza della presenza scenica e delle doti recitative degli attori operistici, riprendendo le perplessità in libretto di Mamaluc di fronte a Rutzvanscad in pose da cieco «senz'alcun segno di cecità» che escogita un'insensata descrizione della sua mutilazione, iperbolicamente schernita, assieme agli archetipi tragici di riferimento, dal primo ministro.⁴³

La satira degli interpreti e delle situazioni del teatro musicale settecentesco, non solo dei testi tragici, è in questa e nelle altre illustrazioni delle pagine finali del libretto. *La Morte di Culicutidonia* (fig. 9) rispecchia il racconto di Aboulcassem, cugino della stessa e più volte portavoce dell'opinione di Valaresso,⁴⁴ a Mamaluc poco prima che i due mettano le armi zemblane e cinesi una contro l'altra per la definitiva strage totale:

Voi ben sapete che nelle Regie Stanze un largo, e profondissimo condotto di fina porcellana adorno tutto, sotto di cui rapido corre il fiume fe fabbricare il re Tettinculusso per ivi scaricare con grandezza tutta la puzzolente Maestade de' Regi Serenissimi escrementi; là con rapido salto nel punto che arrivai, deposti i cerchi precipitò la misera regina; ed a quest'ora del rapido fiume negli archi sotteranei ella è già morta.⁴⁵

Nella pagina precedente all'incisione, Aboulcassem afferma di essere arrivato da Culicutidonia nel momento del suo suicidio: sarebbe quindi suo il profilo maschile a destra che fa capolino mentre la vedova del tiranno della nuova Zembla, sollevato il coperchio della latrina fatta edificare dal marito, decide di suicidarsi gettandosi, coronata, nel buco dello scarico. L'attrice, attempata, si è appena tolta i cerchi della gonna, mentre non deve essersi levata il corpetto superiore, e si appresta al balzo fatale con un piede già sul sedile. Mettendoci vicino un pitale, Zompini compie una licenza comica al testo e un'allitterazione figurativa della funzione per nulla solenne del luogo prescelto per l'uscita di scena dal personaggio che incarna la pedanteria grecizzante dei tragediografi. Rispetto all'incisione, non sono disegnati i decori, tipici delle piastrelle olandesi di porcellana imitate dalle manifatture venete, della nicchia e della seduta.

Si è già detto che *Rutzvanscad il giovine* termina da *arcisopratrachichissima tragedia*: Mamaluc sfida in combattimento Aboulcassem, che accetta aspettandolo

42. Cfr. P. PETROBELLI, *Lo spazio e l'azione scenica nell'opera seria settecentesca*, in *Illusione e pratica teatrale. Proposte per una lettura dello spazio scenico dagli Intermedi fiorentini all'Opera comica veneziana*, catalogo della mostra a cura di F. MANCINI, M.T. MURARO e E. POVOLEDO, presentazione di G. FOLENA, Vicenza, Neri Pozza, 1975, pp. 25-30: 29.

43. *Rutzvanscad il giovine*, cit., p. CXI. Cfr. GALLETTI, *Lo spettacolo senza riforma*, cit., p. 185 nota 21.

44. Cfr. TAVAZZI, *La parodia a teatro*, cit., p. 376.

45. *Rutzvanscad il giovine*, cit., pp. CXXVI-CXXVII.

«al Campo Marzio con una catapulta in man».⁴⁶ L'ultima pagina del libretto è un noto capolavoro di metateatro:

Rimasta la Scena vuota, quando l'udienza faccia molto rumore, chiamando fuori gli Attori, e battendo, esca il Suggestore con la Carta in mano, e col Cerino; poi dica i seguenti versi:
Uditori, m'accorgo, che aspettate, che nuova della pugna alcun vi porti; ma l'aspettate in van: son tutti morti.⁴⁷

Zompini escogitò due possibili soluzioni per l'immagine del *Suggestore*, che sappiamo dalla testimonianza di Gerolamo Zanetti essere il ritratto di Pietro Lombardo,⁴⁸ mentre annuncia al pubblico la fine della tragedia. Il penultimo disegno della Marciana (fig. 10) mostra lo stesso apparato illusionistico e scenografico dell'incisione posta vicino alla battuta appena riportata:⁴⁹ è come se il lettore fosse a teatro, davanti al boccascena con il sipario tirato agli angoli in alto; il fondale con la scultura leonina è al suo posto ma non vi sono attori; con un piede ancora nelle quinte, il vecchio in tricorno e tabarro esce alla luce del palcoscenico un po' incurvato, lui non contemplato tra i personaggi della tragedia, come se fosse stato fino ad allora rannicchiato e intirizzito dallo stare troppo fermo, tenendo con la mano destra il lume e con la sinistra il libretto su cui stava seguendo le parti da suggerire, sotto l'ascella un manicotto di pelliccia. La seconda idea, limitata alla sola figura umana (fig. 11), fu quella scelta: il suggeritore è ritto in piedi in scena, è uscito dalla quinta a sinistra, con la destra tiene il cerino sopra il libretto chiuso, l'altra mano inserita nel manicotto.

Disegni rifiniti pronti per essere tradotti in incisione, compiuta non necessariamente dallo stesso Zompini se si prestasse fede alle parole di Girolamo Zanetti,⁵⁰ i nove fogli della Biblioteca Marciana sono interessanti aggiunte al catalogo di un maestro secondario, considerato, per i mezzi espressivi certo più modesti rispetto ai contemporanei Tiepolo o Piazzetta, «figura abbastanza sbiadita della cultura pittorica veneziana, in sintonia con gli epigoni ricceschi; semmai esercitò con una certa fortuna la professione di illustratore»,⁵¹ dove spicca l'impresa delle menzionate acqueforti *Le arti che vanno per via nella città di Venezia*, cui seguirono i disegni preparatori per le edizioni dei classici pub-

46. Ivi, p. CXXX.

47. Ivi, p. CXXXII.

48. Rivedi qui nota 12.

49. Cfr. *Rutzvanscad il giovine*, cit., p. CXXXI.

50. Cfr. ZANETTI, *Memorie*, cit., p. 108 assegna a Zompini solo i «disegni di queste tavole in rame e l'idea».

51. R. PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, Milano, Electa, 1996, vol. II, p. 111.

blicate da Zatta e altre opere calcografiche databili tra gli anni Cinquanta e Settanta del Settecento,⁵² quindi piuttosto posteriori al *Rutzvanscad* Bettinelli.

Se *Le arti*, per le quali l'artista presentò domanda di privilegio il 2 novembre 1746,⁵³ sono debitrice alle tavole del 1737, giudicate positivamente per le «doti non comuni di attenzione al 'vero'»⁵⁴ ritrovabili nelle acqueforti sui mestieri ambulanti, la precoce cronologia e la diligente qualità dei disegni per il libretto di Valaresso qui discussi sono fattori che spingono a riflettere maggiormente su genesi e influenze di una serie grafica originale nel panorama veneziano.

Nelle conoscenze attuali, Zompini giunse al *Rutzvanscad* senza esperienze incisive, come pittore di storia: trasferitosi dal trevigiano a Venezia a diciassette anni,⁵⁵ si era formato con Nicolò Bambini e Sebastiano Ricci, come traspare negli affreschi databili al 1725 di palazzo Zen ai Frari e della chiesa di San Nicola da Tolentino eseguiti in collaborazione con il quadraturista e scenografo Girolamo Mengozzi Colonna.⁵⁶ L'anno dopo la perdita decorazione della chiesa di San Lio del 1735,⁵⁷ Zompini dipinse per palazzo Zinelli, in calle Bembo a San Salvador, otto grandi tele con soggetti desunti dai poemi di Omero e di Virgilio, vendute a inizio Novecento e portate in Germania, dove andarono disperse, ma di cui esiste documentazione fotografica.⁵⁸ I dipinti del 1736, «narrazione impacciata e goffa, resa ancor più pesante da una tipologia alquanto dura e imbambolata»,⁵⁹ precedono di poco i disegni della Marciana, condividendo in effetti un certo «sapore asprigno d'Arcadia paesana»⁶⁰ nell'unica immagine epica del *Rutzvanscad*, *Il racconto della nutrice di Calaf e Muezim* (fig. 7).

A parte tale legame, il resto della produzione dell'onesto pennello di Zompini (pale d'altare, dipinti per scuole di devozione e da cavalletto per la religiosità privata, affreschi chiesastici) non sembra avere molti nessi con lo spirito mordace delle tavole del libretto irridenti «le follie di questi, come ivi

52. Cfr. SUCCI, *La Serenissima*, cit., pp. 748-749 (per un succinto elenco).

53. Cfr. R. GALLO, *L'incisione del '700 a Venezia e a Bassano*, «Ateneo veneto», 1941, 5-6-7, pp. 153-214: 178.

54. CRAIEVICH, *Le arti*, cit., p. 295 cat. 10, con sviste sul nome dell'autore del libretto e sui soggetti illustrati.

55. Cfr. S. SCARFI, *L'attività pittorica di Gaetano Zompini*, «Venezia arti», 1994, 8, pp. 77-84: 77.

56. Cfr. E. LUCCHESI, *Nuovi esempi di decorazione pittorica profana del Settecento veneziano*, «AFAT», 2013, 32, pp. 73-88: 76-78, 82.

57. Cfr. SCARFI, *L'attività pittorica*, cit., p. 78.

58. Cfr. O. BATTISTELLA, *Della vita e delle opere di Gaetano Gherardo Zompini. Pittore e incisore nervesano del secolo XVIII*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1930, pp. 34-41.

59. PALLUCCHINI, *La pittura*, cit., p. 113.

60. G.M. PILO, *I dipinti dello Zompini nel Palazzo Sturm a Bassano*, «Emporium», CXXXVIII, 1963, 8, p. 52.

si chiamano, Grecheggianti Poeti»,⁶¹ capace di cogliere nelle raffigurazioni dei versi di Panchiano, più che una questione tragediografica di difficile rappresentazione, gli aspetti caricaturali del teatro settecentesco, con i castrati e le prime donne, e quelli amaramente comici dello spettacolo quotidiano del mondo, dalle baracche delle astrologhe a San Marco ai ciechi cenciosi che storpiano gli oratori sacri per cantare in coro i propri bisogni primari, antesignani dei Pulcinella tiepoleschi che vivono solo per riempire e svuotare lo stomaco: «in un momento calò il formento per un quattrino di meno il vino bevuto s'ha».⁶²

Una tale capacità di osservazione, e di trasfigurazione figurativa, si ravvisa in due successive imprese calcografiche che videro Zompini accanto al grande intendente veneziano, di teatro e di arte figurativa, Anton Maria Zanetti di Girolamo (Venezia, 1680-1767), chiamato anche il Vecchio per non confonderlo con l'omonimo (Venezia, 1706-1778) cugino e fratello del citato Girolamo Zanetti di Alessandro. La *Memoria* scritta da Giovanni Maria Sasso (Venezia, 1742-1803) per l'edizione postuma delle *Arti che vanno per via* del 1785 fornisce importanti informazioni sulla relazione:

questo degno Pittore visse però quasi sempre povero, avendo numerosa famiglia. Conoscendo per altro il di lui merito il fu Sig. Anton Maria Zanetti, lo tirò appresso di sé, impiegandolo in varj lavori, ed in particolare in varj disegni, e lavorò in gran parte sopra alcuni rami tratti da disegni di Gio: Benedetto Castiglione, posseduti dal detto signore, e che aveva già incominciato ad incidere; e per far la raccolta più numerosa, inventò, disegnò, ed incise egli stesso alcuni dei detti Rami sul gusto affatto dell'autore, e toccati con gran spirito. Non avendo poi esso Sig. Zanetti di che ordinarli di più, s'immaginarono di dare alle stampe una Raccolta delle Arti di Venezia, che vanno per via. Si accinse dunque lo Zompini al lavoro, ed inventò, disegnò ed incise Rami num. 60. rappresentanti l'Arti suddette, e sotto la direzione dello stesso Sig. Zanetti, ed a imitazione poi delle Arti di Bologna similmente inventate ed incise dal celebre Annibale Carracci. A quest'opera fatta all'acqua forte, della quale alcune copie furono anche miniate, aggiunse sotto ogni rame alcuni versi il D. Questini Prete di Santa Maria Mater Domini amico tanto dello Zompini che del Zanetti.⁶³

A leggere la *Memoria* di Sasso, presumibilmente desunta dai ricordi degli eredi Zanetti da cui comprò i rami su incarico del residente britannico John Strange, una parte consistente del lavoro grafico dell'artista fu la traduzione a stampa di

61. G.A. BIANCHI, *De i vizi, e de i difetti del moderno teatro e del modo di correggerli e d'emendarli. Ragionamenti vi di Laurisio Tragiense pastore arcade*, Roma, Pagliarini, 1753, p. 70. Cfr. TAVAZZI, *La parodia a teatro*, cit., p. 373.

62. *Rutzvanscad il giovine*, cit., p. XL. Cfr. qui la nota 35.

63. Cfr. MORETTI, *Nota*, cit., p. n.n.

disegni del Grechetto presenti nella collezione del mecenate e poi l'elaborazione di altri disegni, da tirare all'acquaforte, «d'aria castiglionesca»: ⁶⁴ l'impresa complessiva è confluita nella raccolta di dodici incisioni *Varii capricci e paesi* (1786), in cui compaiono tre tavole datate 1758 e due 1759. ⁶⁵ La partecipazione in prima persona di Anton Maria Zanetti nelle acqueforti con «Chirone, che insegna la Musica, la Medicina, et la Geografia ad Achille», documentata nella lettera a Carl Gustav Tessin del 16 maggio 1763 dove l'intendente si assume la completa paternità esecutiva omettendo il nome del protetto, ⁶⁶ va soppesata con la considerazione che Zompini dovette essere un perfetto collaboratore, disposto pure a elidersi in un progetto artistico di cui il patrono aveva di certo il primo impulso inventivo. Infatti, se si può provare a distinguere le diverse mani impegnate nel processo incisivo, ⁶⁷ anche nella fase disegnativa è possibile ribadire l'attribuzione a Zanetti il Vecchio di alcuni studi preliminari alle incisioni delle curiose lezioni centauresche con chitarre, fornelli da farmacia e mappamondi, ⁶⁸ parto di una fervida fantasia veneziana settecentesca, non certo del pittore genovese seicentesco come fatto credere nella citata lettera al conte Tessin.

In questa prospettiva critica, è interessante notare come nella *Memoria* si ricorra a una forma verbale plurale («s'immaginarono») per spiegare l'origine delle *Arti che vanno per via*, senza dubbio «il più serio tentativo mai operato da un artista veneziano di battere strade nuove in una genuina e convincente indagine sulla vita degli artigiani e dei poveri in una città celebrata soprattutto per la sua prosperità e per la sua frivolezza», ⁶⁹ nel quale la «direzione» di Anton Maria Zanetti di Girolamo fu fondamentale. Andando indietro nel tempo

64. Così Giovanni Antonio Armano in una lettera a Sasso del 9 agosto 1791 (*Lettere artistiche del Settecento veneziano*, 3. *L'epistolario Giovanni Antonio Armano Giovanni Maria Sasso*, a cura di G. TORMEN, Verona, Cierre, 2009, p. 302).

65. Cfr. SUCCI, *La Serenissima*, cit., pp. 765-769.

66. Cfr. B.A. KOWALCZYK, *Anton Maria Zanetti the Elder and His Time*, «Print Quarterly», xxxv, 2018, 1, pp. 98, 100.

67. Cfr. M. MATILE, *Anton Maria Zanetti der Ältere als Förderer der Druckgraphik*, in *Della grafica veneziana. Das Zeitalter Anton Maria Zanettis (1680-1767)*, catalogo della mostra a cura di M. MATILE (Zurigo, 10 febbraio-3 aprile 2016), Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2016, pp. 160-163; C. LO GIUDICE, *'Varii capricci e paesi' da Giovanni Benedetto Castiglione*, in *La vita*, cit., pp. 298-300.

68. Cfr. E. LUCCHESI, *L'album di caricature di Anton Maria Zanetti alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia*, Venezia, lineadacqua, 2015, p. 235; MATILE, *Anton Maria*, cit., p. 163; LO GIUDICE, *'Varii capricci'*, cit., p. 301 n. 25.

69. F. HASKELL, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze, Sansoni, 1966, p. 524. Una lettura da preferire a quella di G. BOZZOLATO, *Gaetano Zompini incisore senza fortuna*, Padova, Edizioni 1+1, 1978, pp. 13-15, troppo sbilanciata sulle motivazioni di forte critica sociale che queste immagini avrebbero potuto supportare.

basandosi su reminiscenze famigliari, dalle quali mancava la voce dell'interessato e dei cugini ormai estinti,⁷⁰ Sasso sembra ignorare la vicenda, lontana per lui, delle tavole del 1737, ricordando però, prima di descrivere le due serie delle cui matrici Strange era venuto in possesso per il suo tramite, che Zanetti il Vecchio aveva inizialmente chiamato Zompini, indigente e con molti figli a carico, «appresso di sé, impiegandolo in varj lavori, ed in particolare in varj disegni»⁷¹ non meglio specificati, suggerendo così un inizio di collaborazione più antico, che potremmo fissare presso la bottega del libraio all'insegna del «Secolo delle Lettere».

Il riuso nel *Rutzvanscad* di due testatine dal primo volume delle *Opere drammatiche* di Metastasio induce a riprendere in mano quel libro del 1733 uscito dal torchio di Giuseppe Bettinelli, la cui antiporta calcografica con il ritratto del poeta cesareo fu eseguita da Andreas e Joseph Schmutzer su disegno dell'artista della corte imperiale Daniele Antonio Bertoli (San Daniele del Friuli, 1677-Vienna, 1743), amico strettissimo e di vecchia data di Zanetti che nel 1736 era stato con lui incaricato di stimare la quadreria viennese dell'appena scomparso principe Eugenio di Savoia.⁷² L'incisione con il *Ritratto di Metastasio* era sicuramente nota ad Anton Maria, d'attitudine incline a ogni aspetto figurativo e spettacolare del proprio tempo.

Nel maggio del 1737, quando uscì il *Rutzvanscad* Bettinelli, Zompini aveva già cinque dei suoi undici figli e non si era trasferito da molto dalla parrocchia di San Cassiano a quella di San Giacomo dell'Orio,⁷³ entrambe aree urbane non lontane dalla casa Zanetti a Santa Maria Mater Domini. Lì, nella libreria di Anton Maria di Girolamo c'era in scaffale quel libretto parodistico⁷⁴ e uno dei modelli per *Le arti che vanno per via*: gli *Etudes pris dans le bas Peuple ou Les*

70. Anche se l'altro A.M. ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri. Libri v*; Venezia, Giambattista Albrizzi, 1771, p. 474, si limita a dare di Zompini, come degli altri accademici viventi del resto, scarse indicazioni di opere in chiese veneziane.

71. Cfr. MORETTI, *Nota*, cit., p. n.n.

72. Cfr. M. MAGRINI, *La collezione: 'Una galleria di pitture eccellenti, di gemme antiche, di cammei preziosi, di antichità peregrine'*, in *La vita*, cit., p. 187.

73. Cfr. SCARFI, *L'attività pittorica*, cit., pp. 78, 83 cat. 16.

74. Cfr. LUCCHESI, *L'album di caricature*, cit., p. 14. Cfr. Il 'prezioso' manoscritto della collezione Bettagno: l'«Indice» della biblioteca di Anton Maria Zanetti, a cura di B.A. KOWALCZYK, in *Venezia Settecento. Studi in memoria di Alessandro Bettagno*, a cura di B.A. K., Milano, Silvana, 2015, p. 35: «RUTZUANS CAD il Giovane, 8°. Ven.^a 1737», senza quindi indicazione se l'esemplare fosse in carta azzurra e impressioni cinabro. Pure il console britannico Joseph Smith, l'altro grande intendente d'arte figurativa, di musica e di teatro a Venezia nella prima metà del Settecento, possedeva una copia del *Rutzvanscad* Bettinelli. Cfr. *Bibliotheca Smithiana seu catalogus librorum D. Josephi Smithii angli per cognomina authorum dispositus*, Venezia, Giovanni Battista Pasquali, 1755, p. CCCLXXXIII.

Cris de Paris di Edmé Bouchardon nell'edizione proprio del 1737.⁷⁵ Nel secondo armadio della notevolissima raccolta zanettiana di libri, in gran parte illustrati e indicizzati nel 1744, c'era a distanza di una sola scansia dal *Rutzvanscad* l'album di caricature dell'intendente.⁷⁶

Frequentatore dei teatri musicali veneziani e autore nel 1732 degli intermezzi *Li birbi*,⁷⁷ satira di tono piacevole sulle smanie di voler essere alla moda e sulle ambizioni di rivalsa sociale di chi, pitocco, crede che con un abito elegante, o presunto tale, si possa continuare a restare fannulloni, Zanetti il Vecchio nel suo album di caricature prende di mira gli amati divi operistici, mettendoli apposta accanto a gente comune, anche del popolo più basso: un divertimento basato sulla ambiguità tra finzione e realtà, maschera e viso, diffuso privatamente in una cerchia di amici, che era sorto negli anni del sodalizio con Marco Ricci (Belluno, 1676-Venezia, 1730), pittore scenografo e presumibilmente inventore di questo particolare genere genialmente sviluppato dal «non solo dilettante, ma intelligentissimo» Anton Maria.⁷⁸

Studiando le caricature dell'album Zanetti (Venezia, Fondazione Giorgio Cini) e, di conseguenza, quelle dell'album gemello appartenuto al console Smith (Windsor Castle, collezioni reali) e di cui è stata supposta la medesima paternità d'impaginazione da parte di Zanetti il Vecchio,⁷⁹ sono già stati rilevati dei disegni da collegare alle tavole del *Rutzvanscad*. È il caso del *Paulo Orbo* disegnato da Anton Maria, messo a commentare il canto «a orbòn» (cioè a occhi chiusi) del riccesco *Valentino Urbani* incollato al centro della diciassettesima pagina dell'album veneziano, di cui è stata richiamata la vicinanza con

75. Cfr. LUCCHESI, *L'album di caricature*, cit., p. 14. Cfr. Il 'prezioso' manoscritto, cit., p. 32. Conferma l'importanza del testo francese del 1737 per *Le arti che vanno per via* di Zompini un passo di una lettera di Zanetti il Vecchio a Tessin del 23 marzo 1764: «mi venne in pensiero tal cosa, perché viddi quelle che furon fatte in Roma, le altre che s'impressero in Bologna, quelle del deffonto Mons.r Bouzardon, che apparirono alla luce in Parigi, et, sentendomi ogni giorno rompere la testa con tali grida, mi venne in pensiero di volermi soddisfare di darle al pubblico io ancora» (CRAIEVICH, *Le arti*, cit., p. 293).

76. Cfr. LUCCHESI, *L'album di caricature*, cit., p. 13. E v. Il 'prezioso' manoscritto, cit., p. 33.

77. Cfr. LUCCHESI, *L'album di caricature*, cit., p. 11.

78. *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII pubblicata da M. Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, Milano, Giovanni Silvestri, 1822, vol. II, p. 129. Si ricordi inoltre l'attività d'impresario teatrale del pittore Sebastiano Ricci, zio di Marco e anch'egli in stretta amicizia con Zanetti il Vecchio. Cfr. G. STEFANI, *Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento*, Firenze, Firenze University Press, 2015. Anche Daniele Antonio Bertoli con il suo cane «il famoso Pattatocco» (nome derivato da un intermezzo di Pietro Pariati) fu messo in caricatura da Ricci e da Zanetti: cfr. LUCCHESI, *L'album di caricature*, cit., pp. 284-285 cat. 44.

79. Cfr. *ivi*, p. 6.

la doppia illustrazione del *Coro d'orbi improvvisatori di piazza*,⁸⁰ mentre la caricatura inglese del suggeritore teatrale *Giovanni Battista Ruperti detto Gnapata* è stata associata all'ultima incisione del libretto.⁸¹

L'influenza dello spirito pungente degli album emerge nell'invenzione del re Rutzvanscad «in perucchino» e gonnellino da eroe antico (fig. 8) interpretato da un castrato che potrebbe essere scambiato, per esempio, con le caricature di Bernacchi o Senesino sulla ribalta.⁸² Ancora una volta, l'illustratore del *Rutzvanscad* risente dell'esperienza di Zanetti caricaturista, da cui potrebbe derivare la commistione di raffigurazioni di scene di teatro con gli spettacoli della vita quotidiana destinati infine a essere gli unici protagonisti delle *Arti che vanno per via*.

Si tratta di una ricerca artistica distinta, seppur parallela, da quella attuata negli stessi anni Trenta da Pietro Longhi e da Giambattista Piazzetta: il primo stava dedicandosi a tele con soggetti rustici-amorosi, archetipi dei fortunati interni dei palazzi veneziani, mentre il secondo concepiva il filone pastorale-idilliaco che porterà ai capolavori intorno al 1740, partecipando ambedue alla fascinazione presso i veneziani delle opere del bolognese Giuseppe Maria Crespi, di cui Zanetti il Vecchio aveva acquistato nel 1736 un rame con *Un contadinello che fa il solletico a una contadinella* inciso l'anno dopo da Giuseppe Camerata.⁸³

La poesia galante di quelle creazioni non aveva nulla a che spartire con i temi affrontati e con la salacità del segno di Zompini nel *Rutzvanscad* e nei successivi progetti intrapresi con Zanetti il Vecchio. Regista, spesso occulto, di tanti fatti artistici veneziani, l'intendente nel malleabile artista aveva trovato, presumibilmente già nel 1737, il miglior complice per porre «in opera tutto il miserabile talento, che il sig. Iddio mi ha dato».⁸⁴

80. Cfr. *ivi*, p. 160 cat. 17.IX.

81. Cfr. E. LUCCHESI, *Le caricature veneziane di Anton Maria Zanetti (1680-1767)*, «Cahiers d'études romanes», n.s., XL, 2020, 1, pp. 83-101: 91.

82. Cfr. LUCCHESI, *L'album di caricature*, cit., pp. 107-108 cat. 1, 137 cat. 13.v.

83. Cfr. A. MARIUZ, *Pietro Longhi: «un'originale maniera...»*, in *Pietro Longhi*, catalogo della mostra a cura di A. M., G. PAVANELLO e G. ROMANELLI (Venezia, 4 dicembre 1993-4 aprile 1994), Milano, Electa, 1993, pp. 32-35.

84. Così il 16 maggio 1763 al conte Tessin (KOWALCZYK, *Anton Maria*, cit., pp. 98, 100), dove non è nominato Zompini, elogiato invece da Zanetti come «chi ha disegnato, inventato et intagliato le stampe che Gli mandai delle Arti» nella lettera a Carl Heinrich Heinecken del 3 gennaio 1753, in *Lettere artistiche del Settecento veneziano*, 6. *Anton Maria Zanetti*, a cura di M. MAGRINI, Verona, Cierre, in corso di stampa, n. 235.

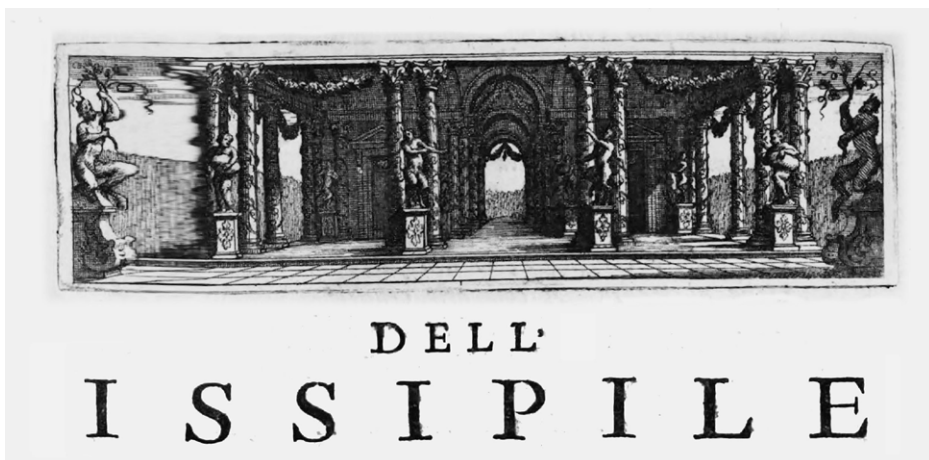


Fig. 1. *Issipile*, I 1, incisione (in *Opere drammatiche del sig. Abate Pietro Metastasio [...]*, Venezia 1733, vol. I, p. 303).



Fig. 2. *L'Adriano in Siria*, I 1, incisione (in *Opere drammatiche del sig. Abate Pietro Metastasio [...]*, Venezia 1733, vol. I, p. 79).



Fig. 3. Gaetano Gherardo Zompini, *Antiporta per Rutzvanscad il giovine*, 1737, disegno (Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, Rari Ven. 481).



Fig. 4. Gaetano Gherardo Zompini, *Astrologa di piazza*, 1737, disegno (Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, Rari Ven. 481).



Fig. 5. Gaetano Gherardo Zompini, *Coro d'orbi improvvisatori di piazza*, 1737, disegno (Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, Rari Ven. 481).



Fig. 6. Gaetano Gherardo Zompini, Semicoro d'orbi improvvisatori di piazza, 1737, disegno (Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, Rari Ven. 481).



Fig. 7. Gaetano Gherardo Zompini, *Il racconto della nutrice di Calaf e Muezim*, 1737, disegno (Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, Rari Ven. 481).



Fig. 8. Gaetano Gherardo Zompini, *Rutzenskad* accecato accompagnato da una guardia arriva da Mamaluc e Alboazeno, 1737, disegno (Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, *Rari Ven.* 481).



Fig. 9. Gaetano Gherardo Zompini, *Morte di Culicutidonia*, 1737, disegno (Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, Rari Ven. 481).



Fig. 10. Gaetano Gherardo Zompini, Il suggeritore del *Rutzvanscad il giovine* sul palcoscenico, 1737, disegno (Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, Rari Ven. 481).



Fig. 11. Gaetano Gherardo Zompini, *Il suggeritore del Rutzvanscad il giovine*, 1737, disegno (Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, Rari Ven. 481).