

GIANLUCA STEFANI

UNO SCENOGRARO E UN IMPRESARIO:
IL CONTRATTO MADONIS-BELLAVITE AL TEATRO
SANT'ANGELO DIVENEZIA (1724)*

Entro il carnevale 1724, i fratelli veneziani Giovan Battista e Antonio Madonis, virtuosi di violino,¹ si rivolsero ai compatroni del Sant'Angelo chiedendone in affitto la sala per l'anno venturo. Il piccolo teatro affacciato sul Canal Grande era in una fase particolare della sua storia: dopo quarantasei anni di opera seria la multiproprietà aveva deciso di sospendere per una stagione l'attività musicale e dare spazio alla commedia.² Una parentesi isolata ma presaga di futuri sviluppi³ chiusa la quale la macchina operistica era pronta a ripartire.

I Madonis ottennero dai compatroni ciò che desideravano. Di lì a poco i nuovi impresari si misero in moto per assicurarsi i più appetibili professionisti sulla piazza. Tra le prime maestranze da contattare c'era lo scenografo:⁴ i tempi tecnici volti a offrire in autunno al pubblico veneziano «maraviglio-

* Il contratto, inedito, conservato all'Archivio di stato di Venezia (d'ora in poi ASVe) tra gli atti del notaio Francesco Maria Bonaldi con la segnatura *Notarile. Atti*, b. 1912, cc. n.n., alla data 24 gennaio 1723 *more veneto* (= 1724), è integralmente trascritto infra in *Appendice* (doc. 1).

1. Sui due fratelli Madonis: 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. 263-289: 275-282; E. SELFRIDGE-FIELD, *The Teatro Sant'Angelo: Cradle of Fledgling Opera Troupes*, «Musicologica Brunensia», *Supplementum*, LIII, 2018, pp. 158-170: 163-166.

2. Cfr. C. BONLINI, *Le glorie della poesia, e della musica contenute nell'esatta notizia de teatri della città di Venezia, e nel catalogo purgatissimo de drammi musicali quivi sin hora rapresentati [...]*, Venezia, Buonarrigo, 1730 (rist. anast. Bologna, Forni, 1979), p. 26.

3. Cfr. A. SCANNAPIECO, *Sant'Angelo 1747*, in ID., *Comici & poeti. Attori e autori nel teatro italiano del Settecento*, Venezia, Marsilio, 2019, pp. 107-134: 128.

4. Cfr. 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, p. 234. Alcuni contratti seicenteschi attestano che lo scenografo a Venezia era ingaggiato almeno sei-sette mesi prima dell'inizio delle recite (cfr. 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. 266, 269).

se comparse»⁵ raccomandavano l'ingaggio dell'inventore delle scene entro la conclusione del carnevale precedente, in modo che questi, una volta sgombrato il teatro durante la quaresima, potesse mettersi al lavoro. Si sa, ad esempio, che tra la primavera e l'estate del 1674 Domenico Mauro ottenne le chiavi del teatro di San Moisè per quattro mesi consecutivi, un periodo necessario al completamento dell'apparato scenico tutto nuovo della seconda opera in cartellone.⁶

Il 24 gennaio 1724, con oculato anticipo, i Madonis misero sotto contratto lo scenografo veronese Innocente Bellavite.⁷ Questi si impegnava a «inventare, e dipingere tutte le Sene, che occoreranno in cadauna opera chè si doverà rapresentare nel prosimo autuno, et susequente Carnevale».⁸ Per tale incarico gli impresari gli versavano un anticipo di venti ducati, promettendo di corrispondergli rate settimanali fino al saldo della somma pattuita. Nonostante tutte le buone intenzioni le cose non andarono come sperato. Il 29 luglio dello stesso anno la «privata Scrittura» tra Bellavite e i Madonis finì tra i fascicoli del notaio Francesco Maria Bonaldi. Il perché non è difficile intuirlo.

È da tempo nota la vicenda della costituzione di una delle prime compagnie itineranti di musicisti del belpaese nel cuore dell'Europa,⁹ avvio di quel processo di disseminazione e sedimentazione che contribuì a diffondere il modello dell'opera all'italiana a tutte le latitudini del Continente.¹⁰ Pro-

5. M. VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. BIANCONI e G. PESTELLI, v. *La spettacolarità*, Torino, EDT, 1988, pp. 1-122: 9.

6. Cfr. G. STEFANI, *Francesco Santurini impresario d'opera a Venezia (1674-1683)*, «Drammaturgia», xv / n.s. 5, 2018, pp. 55-82: 64.

7. Su Bellavite v., in partic., M. VIALE, *Disegni inediti dello scenografo Innocente Bellavite*, «Società piemontese di archeologia e di belle arti», n.s., vi-vii, 1952-1953, pp. 183-198; ID., *Bellavite (o Bellavita)*, Innocente, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1954, vol. II, coll. 191-192; R. BOSSAGLIA, *Bellavite, Innocente*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1970, vol. 7, pp. 620-621; M. VIALE FERRERO, *La scenografia dalle origini al 1936*, in *Storia del teatro Regio di Torino*, a cura di A. BASSO, III. *La scenografia*, Torino, Cassa di risparmio di Torino, 1980, passim; P. RIGOLI, *Lettere di Innocente Bellavite e di altri scenografi per il Teatro di Brescia (1745)*, «Atti e memorie della Accademia di agricoltura scienze e lettere di Verona», xxxvii / s. VI, 1985-1986, pp. 167-206; F. DAL FORNO, *L'autoritratto di Innocente Bellavite, scenografo veronese del Settecento*, «Civiltà veronese», n.s., II, 1989, 4, pp. 51-55.

8. Per il dettaglio delle clausole contrattuali si rimanda all'ultimo par. *Il contratto*.

9. Si tratta della compagnia Peruzzi-Denzio: cfr. D.E. FREEMAN, *The Opera Theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague*, Stuyvesant (New York), Pendragon Press, 1992; M. JONÁŠOVÁ, *I Denzio: tre generazioni di musicisti a Venezia e a Praga*, «Hudební věda», XLV, 2008, 1-2, pp. 57-114; B. OVER, *Debts and Destiny. New Findings on Antonio Maria Peruzzi and the Origin of His Opera Touring Business*, in *Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe. Contexts, Materials and Aesthetics*, a cura di B. O. e G. ZUR NIEDEN, Bielefeld, transcript, 2021, pp. 241-269.

10. Su questo fenomeno la bibliografia è in costante espansione: cfr. almeno *Musicians'*

motore dell'iniziativa fu il trentenne veneziano Antonio Maria Peruzzi,¹¹ già copista di musica e suggeritore teatrale, che dopo varie disavventure e una condanna per avvelenamento cercò il riscatto mettendo su un'attività produttiva di opere in musica in varie città della Boemia e della Sassonia a partire da Praga per un periodo di tre anni.¹² Le sue mire sono ricavabili da un contratto di società stipulato con il cugino tenore Antonio Denzio, figlio del citato Pietro Antonio, in data 6 maggio 1724.¹³ Assente dall'Italia almeno dal 1717,¹⁴ Peruzzi aveva pensato bene di affidarsi al parente esibitosi come virtuoso in svariati teatri del nord Italia al fine di reclutare personale per la sua compagnia.¹⁵ A fargli da intermediario a Venezia fu il padre Giovanni Maria Peruzzi, impresario a più riprese nell'entroterra veneto e quindi esperto del sistema produttivo locale.¹⁶

Nel documento si stabiliva che la compagnia Denzio, di diciannove elementi al massimo, avrebbe dovuto essere trasportata a Praga, provvoluta di vitto e alloggio per l'intera durata del contratto e riportata in Laguna, tutto a spese dei Peruzzi.¹⁷ La quinta clausola entrava nel dettaglio della composizione della troupe: oltre a otto cantanti, un compositore, un violinista che sapesse dirigere l'orchestra, un sarto con il doppio ruolo di suonatore di violone, un copista di musica, «un marangone teatrale» abile a disegnare e ricamare, prevedeva l'assunzione di «un pittore inventor di scene, e machinista».¹⁸ Questo incarico richiedeva un professionista di comprovata esperienza, capace non solo di ideare il progetto figurativo di quinte e fondali, ma anche – come era d'uso

Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe. Biographical Patterns and Cultural Exchanges, a cura di G. ZUR NIEDEN e B. OVER, Bielefeld, transcript, 2016.

11. La sua petizione alla luogotenenza boema (lo *Statthaltere*) per ottenere l'autorizzazione a produrre opere italiane (per un periodo di cinque settimane) è datata 15 marzo 1724 (cfr. FREEMAN, *The Opera Theater*, cit., p. 281). La madre di Antonio Denzio era Teresa Peruzzi, sorella di Giovanni Maria Peruzzi, padre di Antonio Maria (cfr. JONÁŠOVÁ, *I Denzio*, cit., p. 84).

12. Cfr. OVER, *Debts and Destiny*, cit.

13. Il documento si legge in FREEMAN, *The Opera Theater*, cit., pp. 281-284.

14. Cfr. OVER, *Debts and Destiny*, cit., p. 242.

15. Cfr. FREEMAN, *The Opera Theater*, cit., p. 24. Antonio Denzio si era esibito a Ferrara, Brescia, Bergamo e Crema, oltre che a Venezia (San Moisè, 1715-1716; Sant'Angelo, 1717-1718; San Giovanni Grisostomo, 1719-1720; ancora Sant'Angelo, 1719-1720); cfr. JONÁŠOVÁ, *I Denzio*, cit., pp. 75-76, 80-81.

16. Cfr. FREEMAN, *The Opera Theater*, cit., p. 24. Giovanni Maria Peruzzi aveva agito come impresario forse a Ferrara nel carnevale 1711, poi certamente a Verona nel 1712-1713 e a Udine nel carnevale 1715 (cfr. C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994, 7 voll., rispettivamente nn. 2722, 3238, 23104, 4614, 18859).

17. Cfr. la clausola prima del contratto (FREEMAN, *The Opera Theater*, cit., p. 282).

18. Ivi, p. 283.

tra le migliori maestranze del tempo – di realizzare dispositivi scenotecnici di alta ingegneria, capaci di ricreare la ‘barocca meraviglia’. Quel professionista fu appunto Bellavite.¹⁹

La compagnia partì da Venezia la sera del 4 luglio o la mattina del 5.²⁰ Contrariamente ai piani iniziali, la destinazione finale fu la campagna di Kuks nel nord-est della Boemia, dove il conte Franz Anton von Sporck, nuovo mecenate di Peruzzi, possedeva una amena tenuta con teatro destinata ad accogliere la migliore nobiltà locale.²¹ Non tutti i componenti della troupe partirono in coincidenza della data suddetta: come si apprende da un inedito atto notarile, il 12 luglio la prima donna Anna Maria Giusti chiamata la Romanina era ancora a Venezia.²² Quel giorno infatti si era recata dal notaio Francesco Maria Bonaldi per nominare un procuratore che curasse i suoi interessi durante la propria assenza, cosa che doveva starle particolarmente a cuore: tempo dopo, in piena tournée, avrebbe espresso il desiderio di tornare in Italia,²³ forse proprio per seguire da vicino il suo notevole volume di affari. Si viene a sapere che tra i testimoni presenti al momento della ratifica dell’atto fu convocato Antonio Denzio, mentre il procuratore designato dalla virtuosa non era altri che Antonio Madonis. E qui si infittisce la trama delle relazioni tra i soggetti implicati nell’affare praghese.

Non sappiamo se Madonis fosse stato coinvolto fin da subito nella trasferta boema,²⁴ alla quale si unì qualche tempo più avanti.²⁵ Né sappiamo se ebbe lui stesso ripensamenti sull’impegno assunto con il Sant’Angelo, essendo

19. Cfr. *ivi*, p. 29.

20. Cfr. *ivi*, p. 33.

21. Cfr. *ivi*, pp. 30-32. I cantanti arrivarono a Kuks l’11 agosto 1724, con circa un mese e mezzo di ritardo rispetto ai programmi (cfr. *ivi*, p. 33).

22. Cfr. ASVe, *Notarile. Atti*, b. 1912, cc. n.n. (atti del notaio Francesco Maria Bonaldi). La Romanina, esibitasi per la prima volta con Antonio Denzio ne *La costanza combattuta in amore* al San Moisè nell’autunno 1716 (cfr. SARTORI, *I libretti italiani*, cit., n. 6771), era la cantante più blasonata della compagnia. Le sue alte quotazioni trovano riscontro nell’onorario di ottocentosessantotto *gulden* (ossia i fiorini dei paesi di lingua tedesca) all’anno accordatole per la sua tournée (cfr. FREEMAN, *The Opera Theater*, cit., p. 80).

23. Come si apprende da un resoconto di Denzio alla luogotenenza boema del 20 febbraio 1725 (cfr. FREEMAN, *The Opera Theater*, cit., pp. 289-291). In seguito (ante 6 maggio 1725) la cantante si sarebbe unita alla compagnia scissionista di Peruzzi alla volta di Breslavia (cfr. *ivi*, p. 321).

24. Come sostiene SELFRIDGE-FIELD, *The Teatro Sant’Angelo*, cit., p. 164. Sui rapporti di Antonio Madonis con la troupe Denzio v. anche ID., *A New Chronology*, cit., p. 376 nota 128.

25. Fu ingaggiato a Breslavia come maestro concertatore della compagnia Peruzzi, la cui prima produzione, *Orlando furioso* di Antonio Bioni su libretto di Grazio Braccioli, andò in scena il 26 maggio 1725 (cfr. W. WĘGRZYN-KLISOWSKA, *Opera włoska we Wrocławiu [1725-1734] i jej związki z innymi ośrodkami muzycznymi*, «Italice Wratislaviensia», 2014, 5, pp. 123-146: 133).

noto che qualche mese prima aveva già inutilmente cercato di sfilarsi dagli accordi per ragioni imprecisate.²⁶ Certo è che non lasciò passare impunita la defezione di Bellavite. Pochi giorni dopo la partenza dello scenografo con la compagnia Denzio il contratto veneziano fu impugnato.²⁷ Se vi furono veri e propri risvolti giudiziari non è accertato. Per parte sua, il violinista tenne fede all'incarico assunto insieme al fratello. L'autunno seguente fece inaugurare il Sant'Angelo con *La Mariane* di Domenico Lalli, su intonazione di Tomaso Albinoni e Giovanni Porta,²⁸ mentre per il carnevale seguente mise in produzione come prima opera *Seleuco* di Zeno-Pariati e Giovanni Zuccari, con dedica non datata di «Giovambattista, & Antonio fratelli Madonis»,²⁹ e come seconda opera *Ulisse* di Lalli-Porta.³⁰ A firmare le scene fu quel Bernardo Canal, padre di Canaletto, che aveva lavorato al Sant'Angelo per diversi anni a partire dalla stagione 1709-1710.³¹ Evidentemente, ritiratosi Bellavite, si era corsi ai ripari richiamando lo scenografo di fiducia, antico conoscitore del teatro e della sua dotazione scenica. La stagione fu quindi raddrizzata in tempo.

Al di là di come andarono le cose, il contratto Madonis-Bellavite resta un documento rilevante sotto vari punti di vista. Prima di analizzarne il contenuto, occorrerà delineare almeno per sommi capi il profilo delle parti in causa.

26. Il 21 febbraio 1724 i compatroni del Sant'Angelo, tramite il loro interveniente Agostino Rosa, avevano respinto una istanza di rescissione dal contratto di affittanza del teatro da parte di Antonio e Giovan Battista Madonis: ASVe, *Notarile. Atti*, b. 1928, cc. 40r.-v., 21 febbraio 1723 [*more veneto*] (protocolli del notaio Francesco Biondi).

27. Lo si evince dal fatto che la scrittura contrattuale privata finì per essere fascicolata negli atti di pubblico notaio.

28. Venezia, Marino Rossetti, [1724]; cfr. SARTORI, *I libretti italiani*, cit., n. 14822.

29. *Seleuco*, Venezia, Marino Rossetti, [1724], p. 4; cfr. SARTORI, *I libretti italiani*, cit., n. 21462.

30. Venezia, Marino Rossetti, [1725?]; cfr. SARTORI, *I libretti italiani*, cit., n. 24204.

31. L'inizio dell'attività di Canal scenografo può essere anticipato a questo biennio: in un inedito esposto alla magistratura del Mobile del 21 gennaio 1710 lo scenografo denuncia l'allora impresario Orsatto per il mancato saldo di un credito per «Mercedi, e Fatture» (ASVe, *Giudici del mobile, Domande*, b. 70, fasc. 60, n. 112). Canal si prestò di nuovo come pittore delle scene al Sant'Angelo nelle stagioni 1711-1712 (cfr. SARTORI, *I libretti italiani*, cit., nn. 2772, 6814, 2905), 1714-1715 (cfr. *ivi*, n. 17486), 1715-1716 (cfr. *ivi*, n. 694), 1716-1717 (cfr. *ivi*, nn. 2892, 18378, 13049) e 1717-1718 (cfr. *ivi*, n. 24952). Nel 1725 il pittore si unì (con Madonis) alla troupe di Peruzzi a Breslavia (cfr. WĘGRZYN-KLISOWSKA, *Opera włoska we Wrocławiu*, cit., p. 130). Su Canal scenografo: M. ANGIOLILLO, *Lo spettacolo barocco a Venezia*, Roma, Guidotti, 1998, pp. 192-193; E. SELFRIDGE-FIELD, *Bernardo Canal and Antonio Vivaldi: A Brief Awakening at the Teatro Sant'Angelo*, in *Venezia città della musica (1600-1750). Stato delle ricerche e prospettive. Atti della giornata di studio* (Venezia, 29 giugno 2012), http://www.vcbm.it/public/research_attachments/Venezia_citta_della_musica_-_Atti_della_giornata_di_studio_-_2012_1.pdf (ultimo accesso: 11 agosto 2021).

1. *Antonio Madonis*

Antonio (o Giovan Antonio)³² Madonis era nato a Venezia intorno al 1694.³³ Virtuoso di violino, e insieme abile suonatore di viola d'amore e corno,³⁴ apparteneva a una famiglia d'arte. Sembra che il padre Lodovico fosse a sua volta un violinista: era forse lui «il Violino Capo de Secondi» chiamato in causa al Sant'Angelo per questioni legali collegate alla stagione 1716-1717 in un documento dei Capi del Consiglio dei dieci.³⁵ Nell'orchestra di quel teatro suonarono come violinisti altri Madonis. Il fratello Giovan Battista, di una quindicina di anni più vecchio,³⁶ e di lui figlio Lodovico alias Luigi³⁷ vi operarono sicuramente nel 1718-1719,³⁸ mentre un non meglio identificato Marco vi è registrato nella stagione precedente.³⁹ Lo stesso Antonio fu in organico nel 1717-1718, quando percepiva otto lire a sera: un salario nettamente inferiore rispetto a quello del primo violino Paulo Sabadin, pagato venti lire.⁴⁰

Come era consuetudine tra i musicisti veneziani, anche i Madonis si indirizzarono alla cappella di San Marco per ottenere quel posto fisso che avrebbe consentito loro di sbarcare il lunario.⁴¹ Giovan Battista lo ottenne il 9 dicem-

32. In un protocollo notarile il violinista è appellato alternativamente con entrambe le varianti (cfr. ASVe, *Notarile. Atti*, b. 3607, 45r), secondo un fenomeno dell'onomastica piuttosto frequente. Anche il famoso attore e capocomico Giovanni Antonio Sacco veniva chiamato più semplicemente Antonio (cfr. T. KORNEEVA, *Antonio Sacco-Truffaldino e Antonio Sacco-ballerino: itinerari e peripezie nell'Europa del Settecento*, «Studi goldoniani», xvi / n.s. 8, 2019, pp. 65-87: 75).

33. La notizia si ricava dalla attestazione di stato libero rilasciata alla curia patriarcale di Venezia il 14 gennaio 1725 in vista del suo matrimonio con la cantante Rosaura Mazzanti (si veda la nota 49), in cui Antonio dichiarava «anni 31 in circa». Nelle sue ricerche Eleanor Selfridge-Field registra come anno di nascita il 1695 (cfr. *The Teatro Sant'Angelo*, cit., p. 163).

34. Cfr. *ivi*, p. 163.

35. ASVe, *Capi del Consiglio di dieci, Notatorio, Filze*, b. 42, fasc. a. 1716, c. n.n., alla data 25 febbraio 1716 *more veneto* (= 1717). L'ipotesi che si tratti del Lodovico *senior*, anziché del Lodovico *junior* figlio di Giovan Battista, è dettata da ragioni meramente anagrafiche, se è corretta la data di nascita del padre Giovan Battista (cfr. la nota seguente).

36. Era nato all'incirca nel 1681 (cfr. SELFRIDGE-FIELD, *The Teatro Sant'Angelo*, cit., p. 163).

37. Si tratta evidentemente del famoso Luigi Madonis futuro musicista di fama europea. Dunque, se le mie ipotesi sono giuste, costui non sarebbe né il fratello né il fratellastro di Antonio, bensì suo nipote, a differenza di quanto si legge nei dizionari: G. NORRIS, *Madonis, Luigi*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. SADIE, London, Macmillan, 2001, vol. xi, pp. 538-539; G. FORNARI, *Madonis, Luigi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 67 (2006), pp. 164-166: 164.

38. Rivedi la nota 1.

39. Cfr. ASVe, *Capi del Consiglio di dieci, Notatorio, Filze*, b. 42, fasc. a. 1717, c. n.n., alla data 22 gennaio 1717 *more veneto* (= 1718).

40. Cfr. *ibid.*

41. Cfr. E. SURIAN, *L'operista*, in *Storia dell'opera italiana*, cit., iv. *Il sistema produttivo e le sue*

bre 1714,⁴² mentre Antonio, reduce da una precedente audizione finita male, entrò in formazione il 15 dicembre 1720.⁴³ Pare invece che Lodovico non ne facesse parte.⁴⁴ I registri marciani includono in anni successivi un certo Giuseppe Madonis,⁴⁵ la cui relazione parentale con i nostri violinisti non è meglio accertata.

Il rapporto tra Giovan Battista e Antonio fu, a quanto sembra, idilliaco, anche considerato che i due non esitarono a unirsi in affari. Il 10 luglio 1723, a pochi giorni di distanza dalla morte del padre, il maggiore dei Madonis fece recapitare al fratello una scrittura extragiudiziale con cui lo esortava a ripartirsi equamente quel poco che il genitore era riuscito a lasciar loro.⁴⁶ Nel documento Giovan Battista faceva appello alla sensibilità dell'amato Antonio affinché prendesse coscienza che, a differenza sua, teneva famiglia, e che quindi lo aspettavano maggior «Fatica, e Sudore» per «il provvedimento necessario del Vivente».⁴⁷

All'epoca Antonio era ancora celibe. Poco tempo dopo avrebbe contratto matrimonio con Rosaura Mazzanti, famoso contralto fiorentino che nella stagione teatrale da lui condotta faceva parte del cast del Sant'Angelo.⁴⁸ Le nozze furono precedute dalle attestazioni di stato libero rilasciate il 14 gennaio 1725 dai due futuri coniugi all'ufficio patriarcale,⁴⁹ come d'obbligo nei casi in cui

competenze (1987), pp. 293-345: 298-301. Sulla Cappella di San Marco: F. PASSADORE-F. ROSSI, *San Marco: vitalità di una tradizione. Il fondo musicale e la Cappella dal Settecento ad oggi*, Venezia, Fondazione Levi, 1996, to. I; *La Cappella musicale di San Marco nell'età moderna*. Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 5-7 settembre 1994), a cura di F. PASSADORE e F. ROSSI, Venezia, Fondazione Levi, 1998.

42. Cfr. PASSADORE-ROSSI, *San Marco*, cit., p. 493. L'8 marzo 1733 Giovan Battista otteneva una promozione con un incremento sul salario di cinque ducati, mentre il 17 gennaio 1741, dopo una lunga carriera, andava in pensione sostituito da Antonio Fazzinato (cfr. *ivi*, pp. 498 e 501).

43. Cfr. *ivi*, p. 493. Antonio aveva provato a farsi assumere, senza successo, nel 1714 (cfr. G. VIO, *L'Arte dei sonadori e l'insegnamento della musica a Venezia*, «Recercare», XVIII, 2006, pp. 69-111: 78 nota 31).

44. Cfr. SELFRIDGE-FIELD, *The Teatro Sant'Angelo*, cit., p. 163.

45. Cfr. PASSADORE-ROSSI, *San Marco*, cit., pp. 501, 503, 506, 510, 513; C. MADRICARDO, «La gioia ch'adorna il diadema regale». *La Cappella ducale di San Marco dalla seconda metà del Seicento alla caduta della Serenissima*, in *La Cappella musicale di San Marco nell'età moderna*, cit., pp. 279-297: 284 nota 18.

46. Cfr. ASVe, *Notarile. Atti*, b. 1917, cc. n.n., alla data (extragiudiziali del notaio Francesco Maria Bonaldi).

47. *Ibid.*

48. Cfr. SARTORI, *I libretti italiani*, cit., nn. 14822, 21462, 24204.

49. Cfr. Venezia, Archivio Storico del Patriarcato (d'ora in poi ASPV), *Sezione antica, Examinum matrimoniorum*, b. 180, cc. 46v.-47r. e cc. n.n.

almeno uno dei due interessati non era veneziano d'origine. Da questi inediti documenti si apprende che Antonio abitava nella parrocchia di San Raffaele e che la trentaseienne Rosaura, figlia di Valentino Mazzanti, trasferitasi in Laguna presso la parrocchia di San Samuele sei anni prima, aveva nel frattempo «girato di passaggio varie Città dell'Italia, cioè due volte in Bologna per mesi trè, à Monaco due mesi, in circa, à Genova mesi trè, à Crema mesi due per motivo di esercitare la sua professione di Musica». ⁵⁰ L'unione dei due sposi, celebrata il 18 aprile di quell'anno nella chiesa di San Giovanni Battista alla Giudecca ⁵¹ alla presenza del nobiluomo Filippo Recanati in qualità di testimone, ⁵² fu dichiarata nulla da una sentenza emessa dalla Curia apostolica di Venezia il 24 maggio 1726, ⁵³ quando Antonio si trovava a Breslavia al seguito della troupe d'opera italiana capitanata da Ludwig Wussin. ⁵⁴ Pare che ad appellarsi alla giustizia fosse stata la moglie, ⁵⁵ anche se il musicista si guardò bene dal farle opposizione: ⁵⁶ di lì a poco avrebbe felicemente sposato un'altra cantante, la veneziana Gerolama Valsecchi, anche lei in forze alla compagnia itinerante guidata da Peruzzi. ⁵⁷

50. Ivi, c. n.n. La ricostruzione delle più recenti tappe della carriera della Mazzanti collima con i dati in nostro possesso (cfr. SARTORI, *I libretti italiani*, cit., *Indici-II, Cantanti*, p. 422, s.v. *Mazzanti Rosaura di Firenze*). La virtuosa si esibì a Bologna l'autunno 1720 al Formagliari nel *Farasmane* e l'estate 1721 al Malvezzi in *Astarto*. L'anno dopo fu a Monaco con *I veri amici* in occasione delle nozze di Carlo Alberto di Baviera e Maria Amalia d'Austria. Nella primavera del 1723 fece parte del cast de *L'amor tirannico* e di *Ormida* presso il teatro del Falcone di Genova. Infine sul principio dell'autunno interpretò a Crema il ruolo di Ginevra ne *L'innocenza riconosciuta*.

51. Oggi non più esistente, la chiesa apparteneva all'ordine dei camaldolesi.

52. Cfr. ASPV, *Parrocchia di Santo Stefano, Parrocchia di San Samuele, Registri dei matrimoni*, b. 6, n. 788.

53. La sentenza è citata in un atto del 7 giugno 1726 ratificato dal notaio Giovanni Garzoni Paulini: ASVe, *Notarile. Atti*, b. 3607, c. 60v.

54. Wussin era subentrato a Peruzzi, il quale aveva lasciato Breslavia per Colonia sul finire del 1725 o all'inizio del 1726 (cfr. WĘGRZYN-KLISOWSKA, *Opera włoska we Wrocławiu*, cit., p. 131; OVER, *Debts and Destiny*, cit., p. 257). Da un documento notarile a suo tempo segnalato da Gastone Vio (*L'Arte dei sonadori*, cit., p. 78 nota 31) si apprende che l'8 maggio 1726 Madonis aveva nominato proprio procuratore a Venezia l'avvocato Agostino Nani suo cognato tramite il «Sig.r Christiano Federico Miller Nodaro in Breslavia»: ASVe, *Notarile. Atti*, b. 3607, cc. 45r.-46r. (protocolli del notaio Garzoni Paulini).

55. Nella documentazione si dice che la «causa di nullità di matrimonio» fu «intentata dala Sig.ra Rosana Mazzante» (ivi, c. 45r).

56. La presa d'atto della sentenza da parte di Madonis fu depositata tramite il suo rappresentante legale a Venezia nei menzionati protocolli di Garzoni Paulini: ASVe, *Notarile. Atti*, b. 3607, c. 60v.

57. Cfr. FREEMAN, *The Opera Theater*, cit., pp. 332-334; SELFRIDGE-FIELD, *The Teatro Sant'Angelo*, cit., p. 164.

Per quanto noto, l'esperienza di Antonio nell'impresariato teatrale ebbe un unico precedente a Crema, dove in occasione della fiera autunnale del 1723 aveva messo in scena *L'innocenza giustificata* firmandone il libretto.⁵⁸ È probabile che quel primo rodaggio si fosse rivelato fortunato: pochi mesi dopo il novello impresario si sentiva pronto ad azzardare il passaggio dalla provincia a uno dei più importanti palcoscenici della Dominante. Le premesse per ingraziarsi i favori del pubblico c'erano tutte: la macchina del Sant'Angelo esibiva, oltre all'affermata Mazzanti, il fuoriclasse Giovanni Paita e due virtuosi di razza al debutto veneziano, Giacinta Spinola e Giovanni Carestini.⁵⁹ Nell'occasione quest'ultimo fu retribuito non solo tramite denaro sonante: in data 24 febbraio 1725 il nobiluomo Girolamo Ascanio Giustinian gli versava per tramite del procuratore Domenico Viola sessantadue lire «per affitto del palco pepian n. 20», un bene di cui il castrato era dichiarato «cessionario».⁶⁰

Durante quella stagione teatrale un unico spiacevole episodio sembrò verificarsi il 20 febbraio 1725, quando il ballerino e 'coreografo' Zuanne Gallo chiese il sequestro di palchi a carico di Madonis poiché non era riuscito a riscuoterne l'affitto.⁶¹ Non si sa come andò a finire la *querelle* giudiziaria. Resta che, se altre beghe legali non incorsero, l'impresario poteva tirare un sospiro di sollievo: sventure ben peggiori erano toccate in sorte a quanti lo avevano preceduto alla guida del Sant'Angelo.

2. *Innocente Bellavite*

Innocente Bellavite era nato a Verona il 20 dicembre 1691.⁶² Su di lui non si hanno notizie fino al 1717, quando è registrato nello *Stato d'anime* della parrocchia di Sant'Andrea nella città natale.⁶³ All'età di ventisette anni viene indicato da Bartolomeo Dal Pozzo come allievo di belle speranze di Simone Brentana:⁶⁴ un'informazione ribadita anche nei libretti d'opera veneziani che

58. Crema, Mario Carcano, 1723. La firma è del 20 settembre 1723 (p. 4).

59. Completavano il cast il castrato milanese Giovanni Raina e la veneziana Elisabetta Moro, come si apprende dai libretti delle opere di quella stagione teatrale (rivedi le note 28-30).

60. ASVe, *Ospedali e luoghi pii, Registri*, b. 1004, c. 181b, alla data.

61. Cfr. ASVe, *Giudici dell'esaminador, Interdetti*, b. 257, c. 122v.

62. Cfr. RIGOLI, *Lettere di Innocente Bellavite*, cit., p. 175.

63. Cfr. R. BRENZONI, *Dizionario di artisti veneti: pittori, scultori, architetti, etc. dal XIII al XVIII secolo*, Firenze, Olschki, 1972, pp. 34-35: 35, s.v. *Bellavite Innocente*.

64. Cfr. B. DAL POZZO, *Le vite de' pittori, degli scultori, et architetti veronesi* [...], Verona, Giovanni Berio, 1718 (rist. anast. Bologna, Forni, 1976), p. 204. Brentana, oltre che pittore, fu poeta satirico e valente musicista: cfr. P. RIGOLI, *Inediti d'archivio per Simone Brentana*, «Verona illustrata», x, 1997, pp. 87-100: 89; M. FAVILLA-R. RUGOLO, «*Con pena, e con penello*»: *Simone Brentana e Sebastiano Ricci*, «Verona illustrata», xxii, 2009, pp. 41-51.

portano il suo nome,⁶⁵ a dimostrazione di come l'alunnato con il pittore veronese rappresentasse per lui un valido biglietto da visita. Brentana non fu il suo unico maestro: per dichiarazione dello stesso Bellavite si apprende che si era formato nella bottega di Alessandro Mauro.⁶⁶

L'informazione, rilevante da più punti di vista, proviene dal curriculum autografo che lo scenografo aveva presentato sul principio del 1745 ai responsabili della fabbrica del nuovo Teatro di Brescia per ottenere l'incarico di pitturarne sala, soffitto e scene.⁶⁷ Un documento della cui attendibilità è lecito dubitare, vista l'evidente finalità autopromozionale, ma che alla prova dei fatti si rivela sufficientemente veritiero per aiutarci a ricostruire le tappe principali della carriera teatrale del pittore tra il 1719 e il 1745.⁶⁸

Nel documento lo scrivente non fa allusione al maestro Brentana bensì al solo Mauro. All'epoca la fama del defunto architetto-scenografo era consolidata in Italia e in Europa. Dichiararsi discepolo di uno dei massimi esponenti della celebre dinastia veneziana significava esibire la propria appartenenza ai ranghi di una delle più importanti scuole della scenografia italiana, fiore all'occhiello del professionismo lagunare alternativo alla grande tradizione emiliana dei Bibiena. Di tale alunnato non abbiamo le prove; mentre è documentato che Bellavite lavorò con Giuseppe Mauro *quondam* Gasparo, cugino di Alessandro:

65. Cfr. *Teodorico*, Venezia, Marino Rossetti, 1720, p. 10; *Lucio Papirio dittatore*, Venezia, Marino Rossetti, 1721, p. 8.

66. «Nel anno 1719. Dovendo andare à Dresda con il Sgr. Alessandro Mauro fù mio maestro, ora defonto, fui richiesto dal Sgr. Vincenzo Grimani per il suo Teatro di San Gio: Grisostomo, mi fermai a Venetia et feci le Senne nel suo Teatro» (per questo doc. di Bellavite v. la nota seguente). Su Alessandro Mauro cfr. almeno: E. POVOLEDO, *Mauro*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. VII (1960), coll. 310-321: 314-316; L. CASELLATO, *Mauri (Mauro)*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 72 (2009), pp. 357-361; S. KONWITSCHNY, *Alessandro Mauro: ein venezianischer Theater- und Festdekorateur des Spätbarock (tätig um 1694-1736)*, tesi di dottorato, Freien Universität Berlin, Dipartimento di storia e studi culturali, 2014, tutor: prof. Christiane Salge; G. STEFANI, *Nuovi documenti su Domenico Mauro e figli*, in *Illusione scenica 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; A. AMBROSIANO, *I Mauro e Antonio Vivaldi: nuove informazioni e spunti di riflessione*, «Studi vivaldiani», 2018, 18, pp. 3-39: 20-22, 31-36.

67. Il documento è conservato a Verona, Archivio di stato (d'ora in poi ASVt), *Bevilacqua di San Michele alla Porta*, b. 86, fasc. n.n. (*Fabbrica del Teatro di Brescia*), cc. n.n., ed è stato trascritto da RIGOLI, *Lettere di Innocente Bellavite*, cit., pp. 178 ss. Nella documentazione presentata da Bellavite c'era anche una lettera di raccomandazione a suo favore firmata dai pittori Giuseppe Nogari e Pietro Longhi (cfr. *ibid.*).

68. Cfr. *ivi*, p. 178. Il curriculum contribuisce a smentire ad es. l'errore storiografico secondo cui nel 1720 Bellavite avrebbe operato come scenografo a Copenaghen, cosa che avvenne una trentina di anni più tardi (cfr. *ivi*, pp. 179, 186-187).

la coppia di scenografi è registrata nei libretti delle opere allestite al San Giovanni Grisostomo nella stagione 1720-1721.⁶⁹ In particolare, per il *Lucio Papirio dittatore*, l'artista veronese aveva realizzato una *suite* di otto bozzetti scenografici firmati e annotati, già appartenenti alla collezione di Ludovico Pogliaghi.⁷⁰

Stando alla testimonianza di Bellavite, il giovane scenografo avrebbe dovuto seguire a Dresda nel 1719 il maestro Mauro⁷¹ ma l'incarico al San Giovanni Grisostomo affidatogli da Vincenzo Grimani lo aveva dissuaso.⁷² Se la notizia è vera, si può ipotizzare che il giovane scenografo avesse collaborato con i Mauro anche prima, sempre sulle tavole del teatro Grimani, lavorando come apprendista alle stagioni d'opera che i due cugini avevano diretto nel doppio ruolo di impresari e scenografi.⁷³ La qual ipotesi spiegherebbe l'importante ruolo di responsabilità assunto poi al San Giovanni Grisostomo come pittore di scene ufficiale al fianco di Giuseppe Mauro.

Intanto le quotazioni di Bellavite erano in rapida ascesa. Per lo stesso carnevale 1720-1721 il pittore era stato chiamato a Torino, insieme ad altri professionisti di area lagunare, per mettere in scena al teatro di Vittorio Amedeo terzo principe di Carignano il *Venceslao* di Apostolo Zeno, vecchio successo del San Giovanni Grisostomo rilanciato con le note di Giuseppe Boniventi.⁷⁴

69. Ossia nel *Teodorico* in autunno (cfr. SARTORI, *I libretti italiani*, cit., n. 23032) e in *Lucio Papirio dittatore* nel carnevale (cfr. *ivi*, n. 14472). Cfr. E. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, p. 356.

70. Cfr. VIALE, *Disegni inediti dello scenografo Innocente Bellavite*, cit. Per la precisione, due disegni sono certamente riferibili al *Lucio Papirio*, tre sono collegabili all'opera, mentre di attribuzione incerta sono gli altri tre bozzetti (cfr. *ivi*, pp. 184-185). Purtroppo quei disegni non sono più rintracciabili (cfr. RIGOLI, *Lettere di Innocente Bellavite*, cit., p. 174).

71. A Dresda Alessandro Mauro soggiornò dal 1717 al febbraio 1720. Tra il 1718 e il 1719 realizzò l'Opernhaus am Zwinger sul cui palcoscenico nel settembre 1719, a conclusione dei festeggiamenti per le nozze tra il principe ereditario di Sassonia Federico Augusto e Maria Giuseppina d'Austria, allestì le scenografie della *Teofane* di Stefano Benedetto Pallavicino e Antonio Lotti. Cfr. *Eine gute Figur machen: Kostüm und Festa in Dresdner Hof*, catalogo della mostra a cura di C. SCHNITZER e P. HÖLSCHER (Dresda, 10 settembre-3 dicembre 2000), Dresden, Verlag der Kunst, 2000, p. 274; KONWITSCHNY, *Alessandro Mauro*, cit., pp. 31-32. Sui festeggiamenti nuziali: ANGIOLILLO, *Lo spettacolo barocco a Venezia*, cit., pp. 161-166; M. WALTER, *Musik und Fest: Die Dresdener Fürstenhochzeit von 1719*, «Händel-Jahrbuch», LVIII, 2012, pp. 445-459.

72. Rivedi la nota 66.

73. I due Mauro lavorarono per i Grimani fin dalla stagione 1713-1714, quando la loro firma di scenografi compare nel libretto *Semiramide* di Francesco Silvani, musica di Carlo Francesco Pollarolo (Venezia, Marino Rossetti, 1714, p. 8).

74. *Venceslao* debuttò a Torino il 26 dicembre 1720. Il teatro del principe di Carignano, attivo già dal 1707, sostituiva il Regio, all'epoca fuori uso perché malandato (cfr. A. BASSO, *L'Eridano e la Dora festeggianti. Le musiche e gli spettacoli nella Torino di Antico regime*, Lucca, LIM, 2016, to. I, pp. 433-434, 436-437). Il primo *Venceslao*, musicato da Carlo Francesco Pollarolo, era andato in scena a Venezia a partire dal 7 febbraio 1703 (cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., pp. 256-257).

Il prestito dello scenografo da parte dei Grimani conferma i rapporti di lungo corso tra la potente famiglia veneziana e la corte sabauda,⁷⁵ cui l'opera fu dedicata nella persona del principe ereditario Carlo Emanuele. Evidentemente il lavoro di Bellavite soddisfece le aspettative, se il carnevale successivo fu riconfermato al Carignano per realizzare le scenografie de *L'innocenza difesa*, adattamento su intonazione di Andrea Stefano Fiorè di quell'*Innocenza giustificata* allestita per la prima volta il 26 dicembre 1698 al veneziano San Luca su versi originali di Francesco Silvani.⁷⁶

La consacrazione definitiva di Bellavite avvenne qualche mese più tardi, sempre a Torino, in occasione dei festeggiamenti per le nozze tra il futuro Carlo Emanuele III e Anna Cristina Ludovica del Palatinato-Sulzbach, celebrate il 15 marzo 1722 nella Cattedrale di Vercelli.⁷⁷ Come asserito nel suo curriculum, lo scenografo avrebbe realizzato una «gran Machina» per l'ingresso della principessa alla porta di Po, guadagnandosi un ruolo di rilievo negli apparati effimeri di tipo spettacolare messi a punto dal 'regista' Filippo Juvarra.⁷⁸ Inoltre è documentato che fu Bellavite a ideare le scene per *Semiramide* di Ippolito Zanelli-Giuseppe Maria Orlandini e *Il Ricimero* di Pietro Pariati-Apostolo Zeno, su presunta musica di Fiorè, entrambe produzioni del Carignano.⁷⁹ Allestiti cui prese parte anche il citato Antonio Denzio, futuro impresario a Praga, che dunque nel biennio torinese⁸⁰ ebbe modo di apprezzare da vicino e in più occasioni le doti dello scenografo.

Seguendo ancora le indicazioni curriculari, si apprende che nel 1723 Bellavite fu «chiamato à Bergamo per dipingere le Sene in tempo di fiera», mentre «nel detto anno» fu incaricato delle «decorazioni» nel «novo Teatro» di Cre-

75. Cfr. VIALE FERRERO, *La scenografia dalle origini al 1936*, cit., pp. 16 ss.

76. Cfr. BASSO, *L'Eridano e la Dora festeggianti*, cit., pp. 436-437, 449-450; e v. VIALE FERRERO, *La scenografia dalle origini al 1936*, cit., p. 97. L'opera esordì a Torino il 26 dicembre 1721. Per la 'prima' veneziana: SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., p. 233.

77. Cfr. BASSO, *L'Eridano e la Dora festeggianti*, cit., p. 451.

78. «Nel Anno 1721. Fui chiamato a Torino per il Teatro del Principe di Carignano et servij quella Nobiltà. Pos[c]ia servij Madama Reale per la gran Machina fatta da me nel prospeto della Strada di Pò, in occasione del Ingreso della principesa Sposa prima del Re presente» (ASVr, *Bevilacqua di San Michele alla Porta*, b. 86, fasc. cit.). Sulla 'regia' di Juvarra: VIALE FERRERO, *La scenografia dalle origini al 1936*, cit., pp. 98 ss.; BASSO, *L'Eridano e la Dora festeggianti*, cit., pp. 452 ss.

79. Cfr. VIALE FERRERO, *La scenografia dalle origini al 1936*, cit., pp. 497-498; BASSO, *L'Eridano e la Dora festeggianti*, cit., pp. 453-455. Entrambe le opere andarono in scena nella primavera del 1722. *Il Ricimero* fu allestito per qualche sera in anteprima, nell'ambito dei grandi festeggiamenti nuziali, presso il teatrino del Rondò appositamente rinnovato da Juvarra. Per quelle recite le scene furono affidate non a Bellavite bensì all'inventiva dell'architetto messinese.

80. Cfr. JONÁŠOVÁ, *I Denzio*, cit., p. 80. Antonio Denzio aveva fatto parte anche del cast dei citati *Venceslao* e *L'innocenza difesa*, impresario Santo Burigotti (cfr. SARTORI, *I libretti italiani*, cit., nn. 24462 e 13301).

ma tenuto dalla nobiltà locale, sempre «in tempo di fiera».⁸¹ In entrambi i casi lo spettacolo di riferimento è *L'innocenza giustificata*, allestita nelle due città lombarde rispettivamente ad agosto e a novembre.⁸² Anche se il nome dello scenografo è assente dai libretti, la collaborazione di Bellavite in entrambe le circostanze può essere ritenuta non solo plausibile, ma del tutto nodale per comprendere i futuri sviluppi della sua carriera. È infatti verosimile che l'orchestratore della produzione bergamasca, quel Santo Burigotti librettista già impresario dei torinesi *Venceslao* e *L'innocenza difesa*,⁸³ avesse voluto accanto a sé lo scenografo con cui aveva lavorato in precedenza. Ed è indicativo che le sorti dell'opera sulla piazza cremasca fossero affidate all'impresario Antonio Madonis. Sua, come anticipato, la firma del libretto per i tipi di Mario Carcano datata 20 settembre 1723. Fu forse quella l'occasione in cui le strade del violinista e dello scenografo si incrociarono per la prima volta. La loro cooperazione dové rivelarsi fruttuosa, visto che poco tempo dopo Madonis assunse Bellavite come scenografo al Sant'Angelo.

Bergamo e Crema furono anche un utile laboratorio in cui rodare la sinergia dei futuri protagonisti della stagione di Sporck. Di quelle produzioni non fece parte soltanto Antonio Denzio, voluto anch'egli da Burigotti e forse veramente di queste trasferte lombarde. Nel cast militarono anche Anna Maria Giusti e Felice Novelli,⁸⁴ pronti entrambi a fare i bagagli quando, di lì a pochi mesi, furono chiamati a Praga al servizio della compagnia guidata da Peruzzi.

Curiosamente nel suo curriculum Bellavite si dimentica di un'altra commissione preminente di questo periodo. Si sa che nell'ottobre del 1722 lo scenografo era rientrato a Verona dove era stato contattato dagli impresari del teatrino sulla via Nova per valutare alcune scene cedute loro dagli accademici Filarmonici.⁸⁵ Quel che la critica ancora oggi trascura è che poco tempo dopo ricevè da Gaetano Bevilacqua, uno dei quattro fabbricieri del teatro Filarmonico, l'incarico di dipingere proscenio, soffitto, palchetti e orchestra del famoso teatro progettato da Francesco Bibiena destinato a essere inaugurato

81. ASVr, *Bevilacqua di San Michele alla Porta*, b. 86, fasc. cit.

82. Cfr. SARTORI, *I libretti italiani*, cit., nn. 13321 e 13322.

83. In società con Emanuele Pitoye (cfr. BASSO, *L'Eridano e la Dora festeggianti*, cit., p. 449). Il libretto dell'*Innocenza giustificata* (Bergamo, Fratelli Rossi, 1723) contiene una dedica firmata da Burigotti in data 20 agosto 1723 (p. 4). L'impresario, come Antonio Madonis, avrebbe fatto parte della compagnia d'opera italiana a Breslavia.

84. Il cast è registrato nei libretti delle rispettive opere.

85. Cfr. RIGOLI, *Lettere di Innocente Bellavite*, cit., p. 180. Su questo teatro cfr. ID., *Tre teatri per musica a Verona nella prima metà del Settecento: cronologie e documenti*, «Atti e memorie della Accademia di agricoltura scienze e lettere di Verona», s. VI, XXXIII, 1981-1982, pp. 239-285: 268-277.

poco meno di una decina di anni più tardi.⁸⁶ Il contratto con Bellavite, siglato l'8 gennaio 1723, prevedeva un compenso di duecentocinquanta ducati da sei lire e quattro soldi per eseguire le operazioni di pittura, più «lire duecentotré per ottanta due Mazi d'oro Augusta à lire due il Mazo, et spese di Cera Trementina Zeo, Bonbaso servite per indorare il detto Teatro compresovi nella detta somma il Calo di lire dieci per valute calanti d'oro hauta in pagamento il Tutto Summa L. 1753».⁸⁷ La decorazione in «oro d'Augusta» approntata dal giovane quadraturista è apprezzabile grazie a un particolare del soffitto a campana riprodotto in un noto disegno di Giuseppe Chamant al Cooper Hewitt Museum di New York (post 1724).⁸⁸ Analogamente una testimonianza dei motivi ornamentali che connotavano l'interno del teatro la offre un altrettanto celebre acquerello eseguito dal Bibiena e dallo stesso Charmant durante una prova de *La fida ninfa* di Scipione Maffei su musica di Giuseppe Maria Orlandini e poi di Vivaldi (1729 ca.).⁸⁹

La taciuta esperienza veronese lasciava il passo a un'esperienza decisiva, quella sopra ricordata in terra boema, destinata a protrarsi a lungo:

Nel Anno [17]24: Fui chiamato in Boemia dal Sgr. Co: di Sporch per erigergli un Teatro novo nella sua Vilegiatura e Bagni di Kuskuspad. Nel Anno [17]25 - fui chia-

86. Cfr. P. RIGOLI, *Tre nuovi documenti sul primo teatro Filarmonico*, «Civiltà veronese», n.s., 1990, 7-8, pp. 9-22, ora in ID., *Scritti sull'accademia Filarmonica e il suo teatro*, a cura di M. MAGNABOSCO e L. OCH, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 2013, pp. 77-81. Sul Filarmonico cfr. almeno: *L'accademia Filarmonica di Verona e il suo teatro* (1982), ristampa e aggiornamenti a cura di M. MAGNABOSCO e M. MATERASSI, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 2015; F. MANCINI-M.T. MURARO-E. POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, II. *Verona Vicenza Belluno e il loro territorio*, Venezia, Regione del Veneto, Giunta regionale-Corbo e Fiore, 1985, pp. 66-84.

87. RIGOLI, *Tre nuovi documenti*, cit., p. 81. I lavori furono felicemente conclusi entro il 21 maggio dello stesso anno.

88. Cfr. N. ZANOLLI GEMI, *Considerazioni sulla genesi del teatro Filarmonico*, in *L'accademia Filarmonica di Verona e il suo teatro*, cit., pp. 39-60; MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., vol. II, pp. 69, 71, 74, 83. Il particolare del soffitto già decorato, raffigurato insieme allo spaccato longitudinale della sala e al prospetto del boccascena, accrediterebbe a mio avviso la datazione post 1724, anziché al 1715 come altrimenti ipotizzato (cfr. *ivi*, p. 74). Rimando tuttavia ad altra sede eventuali future indagini sulla questione.

89. Cfr. M.T. MURARO-E. POVOLEDO, *Le scene della 'Fida ninfa': Maffei, Vivaldi e Francesco Bibiena*, in *Vivaldi veneziano europeo*. Atti del convegno internazionale (Venezia, 18-21 settembre 1978), a cura di F. DEGRADA, Firenze, Olschki, 1980, pp. 235-252; MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., vol. II, pp. 72-74. Il disegno, conservato alla Royal Library di Windsor Castle, riproduce quella che doveva essere l'opera inaugurale del teatro, poi affidata alle note di Vivaldi. Un cronista veronese elogiò i «palchi maestrevolmente disposti e da eccellente dipintore nobilmente adornati» (P. RIGOLI, *Il teatro Filarmonico dal Settecento ai nostri giorni*, in *L'accademia Filarmonica di Verona e il suo teatro*, cit., pp. 129-205: 137).

mato à Praga Capitale della Boemia per il Carnevale ove rimanei quatro anni servendo quella Nobiltà, cioè il Co: de Gailax, il Co: Hischin, Martiniz, Pacta, et molti altri.⁹⁰

Si apprende da queste righe che a Kuks Bellavite non si sarebbe limitato a lavorare come scenografo per la compagnia Peruzzi-Denzio, ma avrebbe anche operato al soldo del conte Sporck come architetto, ricostruendo *ex novo* (o forse più semplicemente ristrutturando) il suo teatrino privato.

Al di là di quella commissione imprevista, per il rampante scenografo l'occasione di Praga era troppa ghiotta per lasciarsela sfuggire. Nuove opportunità si stagliavano all'orizzonte, così come le lusinghiere promesse di un salario consistente (di poco inferiore a quello del primo uomo della compagnia, decisamente al di sopra di quello del compositore Antonio Bioni),⁹¹ forse migliorato dopo attenta trattativa per convincerlo a rescindere il contratto con il Sant'Angelo. È presumibile, vista l'offerta, che Bellavite non ci avesse pensato troppo prima di abbandonare Venezia. Né lo spauracchio delle beghe legali bastò a dissuaderlo: era in ballo un luminoso futuro professionale.

3. Il contratto

Vale la pena, arrivati a questo punto, esaminare più da vicino il documento oggetto di questo contributo, tanto più interessante in quanto è tra i rari esemplari a noi giunti di contratto tra scenografo e impresario nella Venezia del primo Settecento.⁹² Controfirmata privatamente dalle parti il 24 gennaio 1723 *more veneto* (quindi 1724), la carta di convenzione contemplava cinque clausole, più un'appendice con l'inventario delle «robbe» e relativa indicazione numerica (purtroppo non compilata). Analizziamo il testo passo per passo:

Con la presente privata Scrittura, quale voglionno le parti, che debba haver forza, e vigore come se fatta fosse per mano di pub[blic]o Notaro di questa Città; si dichiara, come il S.g: Antonio Madonis Impresario del Teatro di S: Angello acorda, e stabilisse il S.g: Innocente Bellavite per inventare, e dipingere tutte le Sene, che occoreranno in cadauna opera chè si doverà rapresentare nel prosimo autuno, et susequente

90. ASVr, *Bevilacqua di San Michele alla Porta*, b. 86, fasc. cit.

91. Bellavite ottenne cinquecentoquattro *gulden*, mentre Bioni ne percepì trecentosettantadue (sulla condizione svantaggiata dei compositori a questa altezza cronologica: F. PIPERNO, *Il sistema produttivo, fino al 1780*, in *Storia dell'opera*, cit., vol. iv, pp. 1-75: 54 e nota 134). Il più pagato tra i cantanti maschi fu Paolo Vida (cinquecentocinquanotto *gulden*), mentre la prima donna Giusti si aggiudicò il compenso di gran lunga maggiore (rivedi nota 22). Su questi emolumenti: FREEMAN, *The Opera Theater*, cit., p. 80.

92. Cfr. *Notarile. Atti*, b. 1912, cit. Il contratto è trascritto integralmente in *Appendice*.

Carnevale 1724: M[ore] V[eneto] nel Teatro di S. Angelo dà lui cond[ot]to con li patti e modi inf[rascrit]ti.

Peccato che non si dica quante scene Bellavite avrebbe dovuto «inventare, e dipingere» per la stagione di ingaggio. Quell'«occoreranno» fa pensare non solo al numero delle mutazioni previste dalle singole produzioni, ma all'attenta valutazione dell'opportunità di creare scene tutte nuove⁹³ (che costavano)⁹⁴ a fronte di una dotazione teatrale da recuperare e servire tramite mirati, sapienti aggiustamenti.⁹⁵ Le scene fatte di sana pianta erano tutt'altro che frequenti,⁹⁶ specie in un teatro impresariale con pochi mezzi qual era il Sant'Angelo, e conveniva il più possibile operare con quello che c'era,⁹⁷ contando sull'abilità del pittore-acconciatore e sulla reiterazione di soggetti scenografici generici del tutto convenzionali (l'atrio di palazzo, il giardino, la prigione, il porto e così via).⁹⁸

Primo il S.g: Bellavite sud[det]to si obliga di inventare, e dipingere le Senne, che occoreranno nel detto Teatro di S. Angelo, et per quelle proveder Tavole per sporti, Chioderia, Broche, Marangoni, colori, e pit[t]ori necessarij alla perfetione d'esse; et perciò li resta acordato dal S.g: Ant.o Madonis sud[det]to Ducati venti [?] <disdoto> corenti da lire sei e soldi quatro per ducato per cadauna Senna lungha, e corta; giusto

93. In un contratto veneziano del 22 gennaio 1752 reso noto di recente si prevede che «il Scenario doverà esser fatto ogn'anno con dodici scene nuove almeno» (S. BONOMI, *I teatri Grimani di Venezia verso la metà del XVIII secolo*, «Drammaturgia», xvii / n.s. 7, 2020, pp. 103-158: 150).

94. Le «maravigliose comparse» [...] spesso incidevano fortemente in senso negativo su bilanci già percolanti» (VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, cit., p. 9).

95. Sul concetto di 'dotazione' v. in partic. la relativa voce di E. POVOLEDO nell'*Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. IV (1957), coll. 911-912, nonché VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, cit., p. 9. Beth e Jonathan Glixon hanno messo in discussione l'impiego della dotazione almeno per i decenni centrali del Seicento (*Inventing the Business of Opera*, cit., pp. 273-276), ma la loro tesi non convince. Basti considerare che quello del 'riuso' è un capitolo che attraversa l'intera storia del teatro e che investe anche lo spettacolo di corte in Italia e in Europa tra Cinque e Settecento (cfr. e.g. 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; S. MAZZONI, «Qualche presa di Farinello». *Carlo Broschi in Spagna*, «Drammaturgia», xv / n.s. 5, 2018, pp. 83-165: 120-121).

96. Cfr. MURARO-POVOLEDO, *Le scene della 'Fida ninfa'*, cit., p. 245.

97. Nel contratto del 6 giugno 1660 per realizzare le scene al teatro dei Santi Giovanni e Paolo, Ippolito Mazzarini firmava la clausola che lo obbligava «d'andar con ogni risparmio, ponendo in opera quelle cose che saranno nel teatro» (GLIXON-GLIXON, *Inventing the Business of Opera*, cit., p. 269 e nota 75).

98. Cfr. VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, cit., p. 6.

alli Senarij, che di volta, in volta li saranno consegnati dal sud[dett]o S.g: Madonis, quale si obliga, mesi due avanti anderà in sena l'opera consegnarli, acciò non habbia à risentire aggravio il detto S.g: Bellavite per la mancanza del tempo.

Si ignora quanto Bellavite avrebbe ricevuto complessivamente per il suo lavoro. Il documento dice soltanto quanto gli sarebbe stato corrisposto per ogni scena, vale a dire diciotto («disdoto») ducati correnti.⁹⁹ Da quella somma avrebbe dovuto detrarre le spese per materiali, attrezzeria e maestranze, come d'uso nella tradizione teatrale veneziana fin dalla metà del secolo precedente.¹⁰⁰ In particolare, erano a suo carico le tavole di legno occorrenti per gli «sporti», ossia gli elementi aggettanti usati per mascherare, nelle scene d'interno, i punti di sutura tra i telari del soffitto e quelli laterali;¹⁰¹ chiodi di varie dimensioni, tra cui bullette a testa grossa (le «broche») ideali per fissare sui telai carta, tappezzerie, tele, compensati e altri materiali dipinti;¹⁰² nonché i colori necessari alla tinteggiatura degli elementi scenici.

A disposizione di Bellavite erano i materiali di dotazione del teatro elencati in calce al contratto, mentre gravavano su di lui le paghe dei falegnami («ma-

99. Difficile valutare l'entità del compenso. Eventuali confronti con altri teatri dovrebbero tener conto della differente complessità delle scene in rapporto all'ampiezza dei rispettivi palcoscenici. Si riporti, a titolo di esempio, il caso delle scenografie di Giovanni Battista Olivieri al Tordinona a Roma (1737): quattro scene tutte nuove furono stimate settantatré scudi romani, mentre otto scene parzialmente rifatte o riaggiustate ne valevano ottantotto (cfr. VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, cit., p. 39).

100. Si vedano e.g. le clausole dei contratti dell'impresario Marco Faustini con il pittore di scene Gasparo Beccari e il macchinista Francesco Santurini figlio di Stefano per la stagione 1658-1659 al San Cassiano (cfr. GLIXON-GLIXON, *Inventing the Business of Opera*, cit., pp. 268-269). Nei contratti veneziani più precoci quelle spese erano a carico dell'impresario, fatta eccezione per i colori (cfr. ivi, pp. 260, 263).

101. Cfr. M.T. MURARO, *Teatro, scena, messinscena, il lessico degli addetti ai lavori*, in *Scena e messinscena. Scritti teatrali 1960-1998*, a cura di M.I. BIGGI, con una premessa di P. PETROBELLI e M. VIALE FERRERO, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 135-143: 137. Di «sporti» parla Nicolò Sabbatini nel suo celebre trattato *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri* (1638), d'ora in avanti cit. dall'ediz. a cura di E. POVOLEDO (con aggiunti documenti inediti e disegni originali), Roma, Carlo Bestetti, 1955, p. 22. Si segnala anche l'ediz. a cura di Grazia Biorci liberamente consultabile on line: <https://macchineteatro.ircres.cnr.it/index.php/component/flippingbook/book> (ultimo accesso: 6 agosto 2021). Per l'utilizzo del termine in area bolognese, si veda il contributo di Lorena Vallieri in questo stesso volume (pp. 369-434: 376 nota 35).

102. Cfr. G. BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano* (1829), Venezia, Cecchini, 1867³, p. 100 (s.v. *broca*). 'Imbroccare' è il termine tecnico usato sia da Sabbatini (*Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, cit., p. 20), sia da Fabrizio Carini Motta (*Costruzione de' teatri e machine teatrali*, in *Scenotecnica barocca. 'Costruzione de' teatri e machine teatrali' di Fabrizio Carini Motta [1688] e 'Pratica delle machine de' teatri' di Romano Carapечchia [1689-91]*, saggio introduttivo di E. TAMBURINI, Roma, E & A editori associati, 1994, p. 86).

rangoni) e dei pittori che avrebbero dovuto coadiuvarlo nella messa in pratica dei suoi bozzetti di lavoro,¹⁰³ comprese le operazioni di armatura e fortizzazione dei telari e di piantazione di tutti gli elementi scenici nell'area del palco.¹⁰⁴ Non si conosce il numero di questi collaboratori né sappiamo quanto fossero pagati. Quando, nel febbraio 1739, Bellavite fu ingaggiato per fare le scenografie di *Achille in Sciro* e *Adriano in Siria* nel teatro del palazzo di San Giovanni a Torino, portò con sé «tre Giovani» per aiutarlo a «disegnare, e dipingere, i due Scenarj»,¹⁰⁵ mentre per la stagione 1741-1742 presso il teatro Regio della stessa capitale sabauda si presentò con nove lavoranti tra quadraturisti, decoratori generici, figuristi e pittori di paesaggio.¹⁰⁶

Il compenso esborsato da Madonis a Bellavite sarebbe stato identico per le scene lunghe come per le corte:¹⁰⁷ ciò nonostante queste ultime comportassero, almeno sulla carta, un carico di lavoro minore. Sappiamo che il palcoscenico poco profondo del Sant'Angelo era predisposto con cinque coppie di telari obliqui rispetto alla linea del proscenio.¹⁰⁸ Come dimostra un noto disegno dell'architetto svedese Nicodemus Tessin (1688), tra la terza e la quarta coppia correva un taglio parallelo alla linea di proscenio in cui si inseriva una sorta di 'fondalino' che concludeva le scene corte.¹⁰⁹ Dunque, le scene lunghe richiedevano allo scenografo e alla sua squadra la realizzazione di altri quat-

103. Gli emolumenti di collaboratori e garzoni erano proporzionali alla qualità del singolo lavorante e alla quantità e alla tipologia del lavoro richiesto. Nella citata stagione 1741-1742 al Regio di Torino il noto figurista Bernardino Galliari ottenne la ragguardevole somma di oltre seicentoventinove lire piemontesi (corrispondenti a circa la metà di quelle veneziane) per centodiciannove giornate lavorative, là dove lo scenografo titolare Bellavite ne conseguì mille per centoventiquattro giornate (cfr. VIALE FERRERO, *La scenografia dalle origini al 1936*, cit., p. 517).

104. Cfr. E. POVOLEDO, *Scenografo*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. VIII (1961), coll. 1612-613: 1612.

105. VIALE FERRERO, *La scenografia dalle origini al 1936*, cit., p. 510 per il documento e relativo commento della studiosa alle pp. 128-129.

106. Cfr. *ivi*, pp. 156-157, 517-518.

107. Di solito le scene corte non oltrepassavano la terza coppia di telari. Su questa differenziazione: E. POVOLEDO, *Spazio scenico, prospettiva e azione drammatica nel teatro barocco italiano*, in *La scenografia barocca. Atti del XXIV congresso C.I.H.A. (Bologna, 10-18 settembre 1979)*, a cura di A. SCHNAPPER, Bologna, Clueb, 1982, pp. 5-17: 10-11, 15.

108. Lo attesta lo schizzo della pianta del palcoscenico a firma di Nicodemus Tessin (1688): cfr. MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., I. to. II. *Venezia e il suo territorio. Imprese private e teatri sociali* (1996), pp. 16 e 57 (da qui sono tratti tutti i riferimenti, in traduzione italiana, al *Diario* dell'architetto svedese). Per la trascrizione completa dell'originale: NICODEMUS TESSIN THE YOUNGER, *Travel Notes 1673-77 and 1687-88*, a cura di M. LAINE e B. MAGNUSSON, Stockholm, Nationalmuseum, 2002.

109. V. nota precedente.

tro telari rispetto a quelle corte, oltre alla predisposizione di ulteriori elementi scenici che la maggiore profondità del palco esigeva.

Scene corte e lunghe dovevano essere realizzate conformemente agli 'scenari', termine che in questa accezione equivaleva all'elenco delle mutazioni sceniche previste dal libretto. A consegnarlo a Bellavite sarebbe stato lo stesso Madonis, fatto che adombra l'ingerenza dell'impresario sul lavoro del librettista, come denunciato pochi anni prima con il consueto sarcasmo da Benedetto Marcello nel *Teatro alla moda* («ricorderà il poeta moderno, prima di compor l'opera, una nota distinta dall'impresario della quantità e qualità delle scene ch'esso impresario desidera, [...] avvertendo [...] d'intendersi bene con gl'operatori [...] perché abbiano commodi di preparar ogni cosa»)¹¹⁰

Da contratto, la lista completa degli ambienti da ricostruire sarebbe dovuta pervenire nelle mani di Bellavite due mesi avanti l'inizio delle recite: un periodo, a quanto pare, ritenuto più che sufficiente. Del resto, il lavoro dello scenografo iniziava ben prima di allora, via via che l'impresario era in grado di fornirgli il materiale elaborato dal poeta, compreso «l'argomento del dramma» e «il numero e la durata approssimativa delle azioni».¹¹¹ Inoltre c'era da predisporre la cucitura e l'imprimitura delle tele, la rifinitura delle parti in legno e tutto l'occorrente per il funzionamento dell'apparato scenotecnico e illuminotecnico.¹¹² Né si dimentichi che l'opera era un prodotto collettivo la cui realizzazione era soggetta a modifiche e aggiustamenti continui, anche a recite iniziate, e il cui collaudo avveniva a ridosso del debutto.¹¹³

Secondo Chiaramente espresso, et acordato dà ambe le parti, che se nelle ultime Sene nelle quali vi ocoressero trasparenti, dorature, inargentature; veli, ò cose movibbili à guisa di machine ò altro, come pure Tronni, sasi, Tavolini, Cadreghe, ò cari Trionfanti, del tutto sarà fatta dal sud[det]to S.g: Bellavite Poliza à parte da doverli esser beneficata dall sudetto S.g: Antonio; Intendendosi sempre non compresa in dette cose la fat[t]ura del dipingente.

Che nei finali d'opera fosse richiesto un *surplus* di accorgimenti scenotecnici è facilmente comprensibile per chiunque si occupi anche minimamente di spettacolo. Nel *Teatro alla moda* l'uso di «porre ogni studio» nell'«ultima decorazione» veniva ricondotto alla consuetudine veneziana di far entrare gratis

110. B. MARCELLO, *Il teatro alla moda* [1720], a cura di M. GEREMIA, Treviso, Diastema, 2015, pp. 10-11.

111. POVOLEDO, *Spazio scenico*, cit., p. 9.

112. Cfr. VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, cit., p. 79.

113. Musica e scene venivano messe insieme soltanto durante la prova generale (cfr. *ivi*, pp. 79-80).

il pubblico in teatro nella parte conclusiva della recita, così che lo scenografo faceva sfoggio della propria inventiva offrendo in pasto alla «moltitudine» un esubero di ingegni ed effetti speciali.¹¹⁴ Nel contratto si citano *in primis* i «trasparenti», ossia quegli elementi scenici fatti di stoffa, tela sottilissima, garza, carta semitrasparente o altro, spesso dotati di applicazioni dipinte, che sovrapposti alla scena generavano suadenti chiaroscuri e suggestivi effetti ottico-illusionistici.¹¹⁵ I giochi luministici dei trasparenti venivano moltiplicati dalla rifrangenza della luce sulle superfici dorate e argentate delle quali risulta qui richiesto espressamente un supplemento; mentre le «machine» e i «cari Trionfanti» di eredità seicentesca,¹¹⁶ insieme a un buon numero di troni, sedie, tavolini e altri accessori, avrebbero aggiunto sfarzo al tripudio del consueto lieto fine.

Terzo si obliga parimente il sud[det]to S.g: Antonio Madonis di pagarli pontualmente prima di principiare à disegnare, e lavorare nelle Senne sud[det]te, ducati venti anticipati, come pure ogni sabbato à venire ducati dieci pure dà sei e quatro, come sopra; e tutto à conto della summa dell'importar del Senario di quel Opera, che anderà allestendo, et alestita l'opera e fatta la sesta Recita li doverà contare il saldo delle dette sene fatte; et così d'opera in opera et ciò per pat[t]o espresso.

La consuetudine, invalsa a Venezia fin dalla metà del Seicento,¹¹⁷ di pagare lo scenografo a rate a partire da un acconto iniziale («ducato venti anticipati») era legata non solo a ragioni economiche. Il «saldo delle [...] sene fatte» sarebbe avvenuto dopo «la sesta Recita» di ogni opera, ossia quando si era sicuri che l'apparato scenico non avesse più bisogno di aggiustamenti e che il funzionamento dei meccanismi ingegneristici potesse fare a meno della supervisione del suo inventore.

Il sistema di pagamento dilazionato per lo scenografo è documentato al Sant'Angelo anche nella stagione 1717-1718, quando al principiare delle recite della seconda opera di carnevale il cassiere dei Capi del Consiglio dei dieci

114. MARCELLO, *Il teatro alla moda*, cit., p. 53.

115. Cfr. E. POVOLEDO, *Cenno storico della voce Trasparente*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. IX (1962), coll. 1095-96.

116. È noto che a quest'altezza cronologica le macchine avevano perso la loro centralità, anche se non erano scomparse del tutto (cfr. E. POVOLEDO, *Scenotecnica*, ivi, vol. VIII [1954], col. 1615). Gli ingegneri erano chiamati in causa nei momenti di massima spettacolarizzazione, come appunto nei finali. Per un'utile scheda sulle macchine teatrali: M. VIALE FERRERO, *Scenotecnica e macchine al tempo di Alessandro Scarlatti. I mezzi in uso e i fini da conseguire*, in *Alessandro Scarlatti und seine Zeit*, a cura di M. LÜTOLF, Bern-Stuttgart-Wien, Paul Haupt, 1995, pp. 55-77: 63-65.

117. Cfr. e.g. il contratto tra l'impresario musicista Francesco Cavalli e il pittore di scene Tasio Zancarli al San Cassiano, datato settembre 1641 (GLIXON-GLIXON, *Inventing the Business of Opera*, cit., pp. 259-260).

registrava sotto il nome di «Bernardo Canal pitor» un «restante credito de ducati 80 per le Scene, ducati 15 la prima sera e ducati 5 tutte le altre recite sino all'estintione de ducati 80».¹¹⁸

Quarto si obliga in oltre detto Bellavite di illuminare la Sena del detto Teatro, Porta, Andi, Caselo de Biglieti, e Baloni, come pure tener gli Operarij al bisogno per le mutationi delle Sene per il prezo di lire cinquanta per cadauna recita, da doverli esser pagate dal sud[det]to S.g: Antonio di sera in sera, et giusto al uso de' Teatri di questa Città, come il sud[det]to promete.

Quello dell'illuminotecnica era un capitolo fondamentale che meritava una clausola a parte.¹¹⁹ Le esigenze di illuminazione al Sant'Angelo comprendevano la scena, l'ingresso («Porta»), i corridoi e i luoghi di passaggio («Andi»),¹²⁰ il botteghino («Caselo de Biglietti»), i lanteroni all'esterno dell'edificio («Baloni»).¹²¹ Le cinquanta lire a recita promesse da Madonis a Bellavite avrebbero dovuto includere sia le spese per i materiali, sia le paghe del personale.¹²² La somma non era granché, visto che qualche stagione prima (1717-1718) l'allora scenografo del Sant'Angelo Canal aveva ottenuto sessanta lire «per luminat[i]on]e et operarij» e altre trentuno per illuminare le scene, mentre quattro lire extra erano toccate a un certo Tagier, addetto alla «Lumination di fuori, Cartelli, e nettar mestolla».¹²³ Dai conti dell'anno teatrale 1711-1712 risulta che per l'illuminazione del teatro si erano pagate ventiquattro lire giornaliera e per gli «Operari de Sene» diciassette, quarantuno al dì in totale.¹²⁴

118. ASVe, *Capi del Consiglio di Dieci, Notatorio, Filze*, b. 42, fasc. a. 1717, c. n.n., alla data 22 gennaio 1717 *more veneto* (= 1718).

119. Sull'illuminotecnica barocca si vedano le preziose indicazioni pratiche di Sabbatini (*Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, cit., pp. 53-57) e di Carini Motta (*Costruzione de' teatri e machine teatrali*, cit., pp. 22-26). E cfr. E. POVOLEDO, *Illuminotecnica*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. VI (1959), coll. 493-501; nonché G.M. BERGMAN, *Lighting in the Theatre*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1977, pp. 89-116.

120. Cfr. BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, cit., p. 35, s.v. *andio*. E v. M.I. BIGGI, *Teatro, scena e messinscena, il lessico degli addetti ai lavori II*, in *Le parole della musica, II. Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di Gianfranco Folena*, a cura di M.T. MURARO, Firenze, Olschki, 1995, pp. 57-67: 60-61.

121. Cfr. BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, cit., p. 59, s.v. *balon (baloni)*.

122. È stato calcolato che gli operai di scena prendessero a Venezia circa due lire a sera (cfr. L. BIANCONI-T. WALKER, *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera*, «Early Music History», 4, 1984, pp. 209-296: 227).

123. ASVe, *Capi del Consiglio di Dieci, Notatorio, Filze*, b. 42, fasc. a. 1717, c. n.n., rispettivamente alle date 23 e 22 gennaio 1717 *more veneto* (= 1718).

124. ASVe, *Capi del Consiglio di dieci, Notatorio, Filze*, b. 41, fasc. a. 1711, c. n.n., alla data 11 febbraio 1711 *more veneto* (= 1712). Andando indietro nel tempo, si registrano le ottanta lire a sera

Gli alti costi dei lumi a olio e, ancor più, delle torce (ossia i candelotti) di cera bianca¹²⁵ inducevano impresari e scenografi a far economia, lasciando spesso la scena in penombra¹²⁶ e affidando alle superfici metalliche e ad altri espedienti e trucchi di scena il compito di rifrangere e rimbalzare la scarsa luce a disposizione.¹²⁷ Non sappiamo dove venissero sistemate le fonti luminose sul palcoscenico del Sant'Angelo. Si sa soltanto che prima dell'inizio dello spettacolo veniva calato dalla soffitta mediante doppi fili d'ottone un lampadario a quattro torce che grazie a un particolare congegno si apriva ingrandendosi con effetto sorpresa.¹²⁸ Quanto alla scena, dobbiamo supporre che lumi e candele fossero sistemati in lumiere di fogge differenti posizionate secondo l'uso dei principali teatri veneziani coevi:¹²⁹ in parte disposte nella quota interna dell'arcoscenico o in batteria sulla linea esterna del boccascena, appositamente schermate; in parte fissate con un rampino dietro ai telari (specie a quelli più vicini) o posizionate sulle mensole di pertiche tonde girevoli fissate nel sottopalco e agganciate alle 'anime'.¹³⁰

per l'illuminazione dell'*Antioco* di Nicolò Minato e Francesco Cavalli, prodotto al San Cassiano nel carnevale 1659 (cfr. BIANCONI-WALKER, *Production, Consumption*, cit., p. 225).

125. Cfr. SABBATINI, *Pratica di fabricar scene*, cit., p. 53.

126. Benedetto Marcello ironizzava sull'abuso di scene corte finalizzato proprio al risparmio di lumi: «le mutazioni di scena non dovranno seguir mai tutte assieme, avvertendo di tener ristrettissimi gli orizzonti, perché resti al possibile angusta la scena e perciò bastino pochi lumi ad illuminarla, servendosi nel scuro più forte del solito nero di gezzo» (*Il teatro alla moda*, cit., p. 51). E in un altro passo faceva notare come i 'cieli', anziché presentarsi verosimilmente come gli elementi più luminosi della scena, erano quelli più scarsamente illuminati, proprio perché «vi andrebbe troppa spesa di lumi» (ivi, p. 52).

127. Così avveniva, secondo Tessin, al San Luca (cfr. MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., I. to. I. *I teatri di Venezia. Teatri effimeri e nobili imprenditori* [1995], p. 233).

128. Il lampadario, di cui si ha notizia grazie alla testimonianza di Tessin (cfr. ivi, vol. I, to. II, p. 57), era sorretto da un angelo in volo, esplicito riferimento al nome del teatro che non aveva uno stemma da esibire, appartenendo a più famiglie patrizie. Lo stesso architetto svedese, preceduto da Jacques Chassebras de Cramailles, riscontra un simile congegno al San Giovanni Grisostomo: un grosso lampadario con stemma Grimani calato giù prima dello spettacolo, messo 'a riposo' con l'alzarsi del sipario e fatto riapparire a fine recita per rischiarare il deflusso degli spettatori (cfr. ivi, pp. 114-115). È probabile che la 'macchina' funzionasse allo stesso modo al Sant'Angelo.

129. Cfr. POVOLEDO, *Illuminotecnica*, cit., col. 499. All'impiego di lumiere si fa riferimento nei trattati di Sabbatini (*Pratica di fabricar scene*, cit., p. 54) e Carini Motta (cfr. la voce *lumiera* del *Glossario in Scenotecnica barocca*, cit., p. 151). Per un riscontro visivo delle diverse tipologie di lumiere cfr. gli esemplari conservati presso il teatro del castello di Český Krumlov: *The Castle Theatre in Český Krumlov*, Český Krumlov, Foundation of the Baroque Theatre at the Castle, 2001, pp. 12-13.

130. L'uso di lumi su pali roteanti per orientare la luce è attestato da Tessin al San Luca e al San Giovanni Grisostomo (cfr. MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., vol. I,

Dell'accensione, smoccolatura e spegnimento dei lumi si occupavano gli «Operarij al bisogno»,¹³¹ tra i cui compiti c'era quello, delicatissimo, di provvedere al cambio di illuminazione tra una 'muta di scene' e l'altra.¹³² Nasco- sti nel sottopalco quegli operatori manovravano le coppie di telari tramite un sistema di argani, tiri e contrappesi ad albero rotante centrale, sul modello torelliano;¹³³ mentre spingevano a mano le quinte prive di 'anima', che erano quelle più lontane, come documentato da Tessin al San Giovanni Grisostomo.¹³⁴ Dai ballatoi della soffitta, mediante un sistema di corde avvolte su tamburi e bilanciate da contrappesi, quegli stessi uomini azionavano le macchine e predisponavano con manovra verticale i 'cieli' per la copertura della scena, allo scopo di incorniciare il quadro prospettico e, insieme, di occultare i tra- licci di legno soprastanti (il cosiddetto 'sforo').¹³⁵ Tra i compiti di queste ma- estranze doveva esserci anche quello di accomodare le scene in caso di rotture o altri incidenti.¹³⁶

Et a tal fine li danno la qui sotoscrita Robba; Ciouè / Telleri da car[r]etto n. / Prospeti- --n. / Orizzonte---n. / Soffitti---n. / Cielli---n. / Ronpimenti---n. / Lontani---n. / Lumiere---n. / Lumoni di lat[t]a---n. / Lumaze---n. / Careghe---n. / Tavolini- --n. / Troni---n. / Car[r]i---n.

Le 'robbe' messe a disposizione dal Sant'Angelo per il lavoro dello scenografo rientravano nell'attrezzatura scenica standard di ogni teatro d'opera barocco.

to. I, p. 287; to. II, p. 121). Nel suo trattato Carini Motta caldeggia l'utilizzo di lumiere girevoli come metodo «buonissimo» per illuminare le scene (*Costruzione de' teatri e machine teatrali*, cit., pp. 22-26). Per 'anime' si intendono «i portanti che reggono l'armatura di un telero» (MURARO, *Teatro, scena, messinscena*, cit., p. 139).

131. Si ignora quanti fossero gli operai coinvolti. In generale su questo problema: E. TAMBURINI, *Teatri e macchine teatrali: un sapere nascosto*, in *Scenotecnica barocca*, cit., pp. XX, LXIII nota 82 e LXV-LXVI nota 111. Ovviamente il numero di queste maestranze dipendeva dalla gran- dezza del palcoscenico e dal numero di telari da manovrare. Per qualche esempio seicentesco: GLIXON-GLIXON, *Inventing the Business of Opera*, cit., pp. 272-273.

132. Si vedano in proposito le testimonianze di Tessin sulle procedure impiegate al San Luca e al San Giovanni Grisostomo (cfr. MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., vol. I, to. I, p. 287; to. II, p. 117).

133. Cfr. VIALE FERRERO, *Scenotecnica e macchine al tempo di Alessandro Scarlatti*, cit., p. 56.

134. Cfr. MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., vol. I, to. II, p. 117. Che i cosiddetti 'lontani' fossero spinti a mano è prescritto anche da Carini Motta (cfr. la voce *lontananza* del *Glossario* in *Scenotecnica barocca*, cit., p. 151).

135. Sul funzionamento della soffitta: CARINI MOTTA, *Costruzione de' teatri e machine teatrali*, cit., pp. 46-52, 60-63, 69-74. E v. TAMBURINI, *Teatri e macchine teatrali*, cit., pp. XXI-XXII; BIGGI, *Teatro, scena e messinscena*, cit., pp. 66-67.

136. Cfr. VIALE FERRERO, *La scenografia dalle origini al 1936*, cit., p. 502.

Si iniziava con i «telleri da carretto», già in uso nel Seicento,¹³⁷ elementi centrali di un sistema di mutazioni a vista che continuò a essere adottato per tutto il secolo successivo e oltre, trovando una illustrazione analitica nelle tavole dell'*Encyclopédie*.¹³⁸ Tale sistema, detto anche *à coulisses*,¹³⁹ consisteva nel movimento simultaneo di coppie speculari di quinte piatte rettangolari coperte di tela dipinta o altri materiali (i telari) che scorrevano nei 'tagli' praticati sul palcoscenico per mezzo di 'carretti' (o 'carrelli') situati nel sottopalco.¹⁴⁰ Erano questi dei castelletti lignei dotati di ruote che procedevano in apposite guide ('gargami'),¹⁴¹ muniti di un paio di aste di sostegno ('anime') cui venivano assicurati i telari.¹⁴² Come noto, fin dalle prime invenzioni di Giacomo Torelli al teatro Novissimo di Venezia,¹⁴³ tutte le coppie di carretti erano collegate tramite funi a un unico argano centrale la cui manovra, resa possibile dall'uso di contrappesi, consentiva di far sparire e riapparire le mutazioni simultaneamente con rapido movimento.¹⁴⁴

La dotazione del Sant'Angelo prevedeva anche un certo numero di «prospetti», ossia di fondali intermedi,¹⁴⁵ e un «orizzonte», che era l'ultimo fondale, ossia

137. Come illustrato in CARINI MOTTA, *Costruzione de' teatri e machine teatrali*, cit., pp. 18-22.

138. Cfr. VIALE FERRERO, *Scenotecnica e macchine al tempo di Alessandro Scarlatti*, cit., pp. 55-57. Si vedano inoltre le voci *quinta* e *carrello* rispettivamente di E. POVOLEDO e C. SANTONOCITO nell'*Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. VIII, coll. 638-639, e vol. III (1956), coll. 108-109. Per l'*Encyclopédie* cfr. in partic. le *machines des théâtres* raffigurate nelle *planches XIII-XV* e *XIX*, consultabili nell'ediz. it. a cura di F. MASTROPASQUA (*Il teatro*, Milano, Mazzotta, 1981, pp. 138-139, 142-145, 154).

139. Cfr. VIALE FERRERO, *Scenotecnica e macchine al tempo di Alessandro Scarlatti*, cit., p. 56.

140. Secondo Tessin, «come a Parigi, in tutti i teatri di Venezia le mutazioni si fanno con carretti muniti di due aste di sostegno (*le anime*), cosa che rende tutto spedito e consente di fare mutazioni in quantità senza troppi tagli sul piano scenico» (MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., vol. I, to. II, p. 119).

141. Cfr. MURARO, *Teatro, scena, messinscena*, cit., p. 139. Il termine 'gargame' si trova sia in Sabbatini (*Pratica di fabricar scene*, cit.), sia in Carini Motta (*Costruzione de' teatri e machine teatrali*, cit.; v. la relativa voce del *Glossario in Scenotecnica barocca*, cit., pp. 147-148).

142. Un'illustrazione esplicativa dei carretti viene fornita da Filippo Juvarra: M. VIALE FERRERO, *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*, prefazione di G.C. ARGAN, Torino, Fratelli Pozzo, 1970, p. 278, fig. 160.

143. Su Torelli: M.I. BIGGI, *Torelli, Giacomo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 96 (2019), pp. 234-238, con bibliografia.

144. L'applicazione di questo sistema al palcoscenico del Sant'Angelo è molto probabile, ma mancano fonti dirette che lo attestino come per altri teatri veneziani (cfr. MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., vol. I, to. II, p. 16). Sui meccanismi di mutazione scenica in uso sul finire del Seicento cfr. le prescrizioni di Carini Motta (*Costruzione de' teatri e machine teatrali*, cit., pp. 26-46; e v. TAMBURINI, *Teatri e macchine teatrali*, cit., pp. xx-xxi).

145. Cfr. MURARO, *Teatro, scena, messinscena*, cit., p. 137.

il telone dipinto posto a conclusione della prospettiva.¹⁴⁶ Per la decorazione o schermatura delle scene nella parte superiore si potevano utilizzare «soffitti» o «cieli», ovvero quegli elementi dipinti da interno e da esterno, composti ciascuno da strisce ad andamento orizzontale di tela, carta o compensato, colleganti in successione le coppie di telari.¹⁴⁷

«Rompimenti» era la variante di origine spagnola che stava per ‘principale’, termine con cui ci si riferiva a un telone traforato composto da un unico grande telaro o scomposto in tre elementi, le cui aperture risultavano «praticabili o comunque tali da consentire la visibilità di quanto *era* situato dietro».¹⁴⁸ Chiudevano l’elenco degli elementi strutturali i «lontani», ossia le coppie di quinte più piccole, munite di soffitti, che componevano la «parte finale della prospettiva, dove i telari *erano* molto ravvicinati e le sfuggite molto scorciate».¹⁴⁹

Per l’apparato illuminotecnico il magazzino offriva soluzioni differenziate: «lumiere», cioè «lampadari destinati a illuminare la scena»;¹⁵⁰ «lumoni di lata», usati probabilmente per le torce (il rivestimento di latta limitava il rischio di incendio¹⁵¹ e impediva alla cera di sgocciolare a terra);¹⁵² e «lumaze», grandi vasi di ferro contenenti lumi alimentati con grasso animale,¹⁵³ forse a uso esterno. In coda figurava una serie di oggetti di scena di cui disporre in abbondanza, buoni per tutte le stagioni: sedie («careghe»), tavolini, troni, carri (per i ‘trionfi’).

Un ‘tesoretto’ di risorse sceniche che avrebbe contribuito ad ammortizzare le spese (nient’affatto irrисorie) sostenute dallo scenografo. Ne avrebbe beneficiato, si è detto, Bernardo Canal, realizzando nella stagione successiva scenografie di grande impegno tecnico. Ma questa è un’altra storia.

146. Cfr. la voce corrispettiva del *Glossario in Scenotecnica barocca*, cit., p. 152.

147. Sulla differenza tra ‘cieli’ e ‘soffitti’: CARINI MOTTA, *Costruzione de’ teatri e machine teatrali*, cit., p. 53. E v. la voce *cielo* del relativo *Glossario*, in *Scenotecnica barocca*, cit., p. 146.

148. G. POLIDORI, *Principale*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. VIII, col. 488. Sulla definizione di principale cfr. anche MURARO, *Teatro, scena, messinscena*, cit., p. 138.

149. *Ibid.*

150. *Ivi*, p. 139. E rivedi la nota 129.

151. Cfr. gli avvertimenti di Carini Motta e Tessin rispettivamente in *Costruzione de’ teatri e machine teatrali*, cit., p. 25, e in MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., vol. I, to. II, p. 121.

152. Cfr. SABBATINI, *Pratica di fabricar scene*, cit., p. 54.

153. Cfr. BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, cit., p. 377, s.v. *lumazza*.

APPENDICE

La trascrizione del documento è prevalentemente conservativa. Tra parentesi quadre sono indicate le lettere omesse nelle abbreviazioni o nelle parole contratte. La particolare accentazione e la punteggiatura in uso al tempo sono per lo più mantenute, tranne nei casi di ambiguità e possibile fraintendimento. Nei casi di ripensamento le parole cancellate sono barrate, mentre tra parentesi uncinate (<>) sono indicate le sostituzioni. Si è distinto u da v.

DOC. 1

Antonio Madonis mette sotto contratto Innocente Bellavite per fare le scenografie al teatro Sant'Angelo di Venezia nella stagione 1724-1725, ASVe, *Notarile. Atti*, b. 1912, cc. n.n.

Adi 24 Gen[nai]o 1723 M[ore] V[eneto] Venetia

[a margine:] Presentata 29 luglio 1724

Con la presente privata Scritura, quale voglionno le parti, che debba haver forza, e vigore come se fatta fosse per mano di pub[blic]o Notaro di questa Cità; si dichiara, come il S.g: Antonio Madonis Inpresario del Teatro di S: Angello acorda, e stabilisse il S.g: Innocente Bellavite per inventare, e dipingere tutte le Sene, che occoreranno in cadauna opera chè si doverà rapresentare nel prosimo autuno, et susequente Carnevale 1724: M[ore] V[eneto] nel Teatro di S. Angello dà lui cond[ot]to con li patti e modi inf[rascrit]ti; Ciouè.

Primo il S.g: Bellavite sud[det]to si obliga di inventare, e dipingere le Senne, che occoreranno nel detto Teatro di S. Angelo, et per quelle proveder Tavole per sporti, Chioderia, Broche, Marangoni, colori, e pit[t]ori necessarij alla perfetione d'esse; et perciò li resta acordato dal S.g: Ant.o Madonis sud[det]to Ducati ~~venti~~ [?] <disdoto> corenti da lire sei e soldi quatro per ducato per cadauna Senna lunga, e corta; giusto alli Senarij, che di volta, in volta li saranno consegnati dal sud[dett]o S.g: Madonis, quale si obliga, mesi due avanti anderà in sena l'opera consegnarli, acciò non habbia à risentire aggravio il detto S.g: Bellavite per la mancanza del tempo.

Secondo Chiaramente espresso, et acordato dà ambe le parti, che se nelle ultime Sene nelle quali vi ocoressero trasparenti, dorature, inargentature; veli, ò cose movibbili à guissa di machine ò altro, come pure Tronni, sasi, Tavolini, Cadreghe, ò cari Trionfanti, del tutto sarà fatta dal sud[det]to S.g: Bellavite Poliza à parte da doverli esser beneficata dall sudetto S.g: Antonio; Intendendosi sempre non compresa in dette cose la fat[t]ura del dipingente.

Terzo si obliga parimente il sud[det]to S.g: Antonio Madonis di pagarli pontualmente prima di principiare à disegnare, e lavorare nelle Senne sud[det]te, ducati venti anticipati, come pure ogni sabbato à venire ducati dieci pure dà sei e quatro, come sopra;

e tutto à conto della summa dell'importar del Senario di quel Opera, che anderà allestito, et allestita l'opera e fatta la sesta Recita li doverà contare il saldo delle dette sene fatte; et così d'opera in opera et ciò per pat[te]o espresso.

Quarto si obliga in oltre detto Bellavite di illuminare la Sena del detto Teatro, Porta, Andi, Caselo de Biglieti, e Baloni, come pure tener gli Operarij al bisogno per le mutationi delle Sene per il prezzo di lire cinquanta per cadauna recita, da doverli esser pagate dal sud[det]to S.g: Antonio di sera in sera, et giusto al uso de' Teatri di questa Città, come il sud[det]to promete.

Quinto tutto ciò che la presente contiene danno ambe le parti tutta la loro pienna aprovaione, et assenso; obligandosi alla manutione di quanto di sopra, obligando detto S.g: Antonio Madonis se stesso, e suoi beni presenti, e futuri come pure il S.g: Bellavite per il suo canto s'obliga, et acorda lo stesso in fede di che sarrà dà anbe le parti la presente firmata, e sottoscritta.

[firma:] Io Antonio Madonis aff[erm]o e p[romet]to q[uan]to di sopra.

[firma:] Innocente Bellavite Pitor affermo, e prometo come sopra.

Et a tal fine li danno la qui sottoscritta Robba; Ciouè

Telleri da car[r]etto n.

Prospeti-----n.

Orizonte-----n.

Soffitti-----n.

Cielli-----n.

Ronpimenti-----n.

Lontani-----n.

Lumiere-----n.

Lumoni di lat[t]a-----n.

Lumaze-----n.

Careghe-----n.

Tavolini-----n.

Troni-----n.

Car[r]i-----n.