

FRANCESCO COTTICELLI

NON SOLO ATTORI.
MODELLO ORGANIZZATIVO E GESTIONALI
FRA SEI E SETTECENTO TRA NAPOLI E L'EUROPA

Quando fu edificato a Napoli il teatro di San Bartolomeo –¹ intorno alla fine del secondo decennio del XVII secolo – lo *jus prohibendi*, il provvedimento di origine madrilena che concentrava nelle mani di un ente assistenziale il diritto a gestire le pubbliche rappresentazioni reclamando un balzello oneroso alle compagnie professionalistiche, era in vigore già da circa trent'anni:² un periodo che aveva visto nascere le stanze di commedia, alcune di brevissima durata, altre capaci di tracciare un solco duraturo, e aveva conosciuto l'espandersi di un mercato e di compagnie locali e itineranti, con le prime, autentiche forme di divismo intorno a maschere eccellenti e a vere e proprie famiglie d'Arte.³

1. Per il teatro si veda F. COTTICELLI-P. MAIONE, «*Onesto divertimento, ed allegria de' popoli*». *Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Milano, Ricordi, 1996, pp. 57-94.

2. Sull'istituzione e la storia del provvedimento si vedano COTTICELLI-MAIONE, «*Onesto divertimento, ed allegria de' popoli*», cit., pp. 15-26, 57-62; F. COTTICELLI, *Teatro e legislazione teatrale*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, a cura di F. C. e P. MAIONE, Napoli, Turchini edizioni, 2009, pp. 57-74; F. COTTICELLI-P. MAIONE, *Le istituzioni musicali a Napoli durante il Vicereggio austriaco (1707-1734). Materiali inediti sulla Real cappella ed il teatro di San Bartolomeo*, Napoli, Luciano, 2013, pp. 43-57. La questione va inquadrata nel più ampio discorso del pregiudizio teatrale in età moderna, per cui si consigliano J. BARISH, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1981; *La scena contestata. Antologia da un campo di battaglia transnazionale*, a cura di R. ZACCHI, Napoli, Liguori, 2006; *Dibattito sul teatro. Voci opinioni interpretazioni*, a cura di C. DENTE, Pisa, ETS, 2006; *La guerra dei teatri. Le controversie sul teatro in Europa dal secolo sedicesimo alla fine dell'Ancien Régime*, a cura di P. PUGLIATTI e D. PALLOTTI, Pisa, ETS, 2008. Cfr. anche U. FLORIS, *Teorici, teologi e istroni. Per e contro il teatro nella Francia del Cinque-Seicento*, Roma, Bulzoni, 2008. Sulle dinamiche nel mondo dello spettacolo sempre utili L. BIANCONI-T. WALKER, *Production, Consumption, and Political Function of Seventeenth-Century Opera*, «*Early Music History*», iv, 1984, pp. 209-296; S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento* (1993), Torino, Einaudi, 2011, pp. 50-88.

3. Sulla realtà napoletana fra Sei e Settecento si vedano B. CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, Napoli, Pierro, 1891; U. PROTA-GIURLEO, *I teatri di Napoli nel '600. La commedia e le maschere*, Napoli, Fausto Fiorentino, 1962; F.C. GRECO, *L'organizzazione teatrale a Napoli nel*

L’iscrizione sulla porta della nuova sala è un manifesto lucido e ambiguo insieme: obiettivo della legge resta quello di creare una virtuosa connessione fra il *ludicrum* e il *pium*, attraverso una tassazione che trasformasse l’esercizio sostanzialmente disonesto del teatro in un sostegno alle attività benefiche di una istituzione, ma l’aspirazione reale è quella di rendere questo contributo indiretto *certior* e *auctior*, ovvero, sullo sfondo di un problema morale che si vuole risolto, o almeno anestetizzato, insistere sulla redditività della scena.

Vectigal ludicrum
Dandis quaesitum fabulis
Pium ut redderet
Philippus Hisp. Rex II. Maximus Religiosissimus
Medietatem eius Xenodochio Incurabilium
Dedit, dicavit, addixit
Anno Salutis MDLXXXIII
Facta potestate praefectis locandi eam Redemptoribus
Quae ut certior veniret, et auctior
Aulam hanc spectandis fabulis
Instruxere
Philippo IV Hispaniarum Rege.⁴

La questione della liceità dello spettacolo resta largamente sullo sfondo dell’affermazione della *mercadería vendible*,⁵ e forse sublimata – in un’ottica proto-borghese – nell’idea della formazione permanente del pubblico che eredita il senso di propaganda e di autocelebrazione di stampo aristocratico. Una misura governativa che si fa modello (Madrid,⁶ Napoli, ma anche Milano, con altre declinazioni)⁷ si impone tra i contributi più significativi nel delinearsi di

Settecento, «Critica letteraria», xv/ii, 1987, 55, pp. 211-236; U. PROTA-GIURLEO, *I teatri di Napoli nel secolo XVII*, I. *Analecta*; II. *La commedia*; III. *L’opera in musica*, a cura di E. BELLUCCI e G. MANCINI, Napoli, Il Quartiere, 2002; T. MEGALE, *Tra mare e terra. Commedia dell’Arte nella Napoli spagnola (1575-1656)*, Roma, Bulzoni, 2017; F. COTTICELLI, *Percorsi teatrali nel Seicento a Napoli*, in *Storia della musica e dello spettacolo. Il Seicento*, a cura di F. COTTICELLI e P. MAIONE, Napoli, Turchini edizioni, 2019, to. I, pp. 737-818.

4. Archivio di Stato di Napoli, *Affari diversi della Segreteria dei Viceré* (= SV), fascio 1959, agosto 1731, pubblicato integralmente in COTTICELLI-MAIONE, *Le istituzioni musicali durante il Vicereggio austriaco*, cit., pp. 151, 161. Si riproduce quest’ultima, la cui lezione latina è corretta.

5. È la celebre espressione di M. CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, I, xviii.

6. Si veda I. ARELLANO, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2012⁵.

7. Cfr. R. CARPANI, *Patriziato, corti e impresariato teatrale in Italia nella seconda metà del XVII secolo: il caso di Milano*, in *Diplomacy and the Aristocracy as Patrons of Music and Theatre in the Europe of the Ancien Régime*, ed. by I. YORDANOVA and F. COTTICELLI, Wien, Hollitzer, 2019, pp. 95-132; F. COTTICELLI, *Temi e trame fra Milano e Napoli a cavallo tra Sei e Settecento*, negli atti del

una civiltà dello spettacolo in età moderna. A rendere sottilmente controverso il caso napoletano resta il fatto che a farsi promotori della costruzione di una sala destinata alla gestione e al controllo dell'intero sistema produttivo siano gli stessi destinatari degli emolumenti ricavati dagli incassi, i Delegati della Casa Santa degli Incurabili, quasi ad assicurarsi, attraverso un investimento che si protrae nel tempo, tra riconversioni, ristrutturazioni, interventi straordinari, un gettito ininterrotto ed evidentemente non irrilevante nei loro bilanci complessivi. Quel che inizialmente doveva essere limitato e contenuto attraverso una tassazione ingente viene favorito e ri-organizzato in maniera minuziosa, nella persuasione di un processo di radicamento della scena fra le consuetudini urbane percepito ormai come irreversibile.⁸

Se qualcosa rimane dell'atteggiamento prudenziale e distaccato che il potere ha rispetto a questo mondo è forse da ricercarsi proprio nel meccanismo della delega a soggetti intermedi, che non impedisce di restituire un nesso fra la programmazione teatrale e musicale e una politica culturale, ma segna un distanziamento, attenua, ritarda il pieno riconoscimento di quell'espressione artistica e di quel mercato fra le attività oggetto di un controllo governativo centralizzato. Si potrebbe parlare dei primordi di una dualità tuttora problematica e delicata, l'equilibrio fra gli aspetti economico-finanziari e quelli poetici, che si profila come una necessità indotta dalla mediazione fra i detentori di una proprietà e di uno *ius* e le compagnie ospitate o autoctone e i loro repertori. È una situazione che ha non poche conseguenze sul piano tecnico come su quello estetico. Il più importante, forse, è quello di avere aperto uno spazio a nuove professioni, createsi proprio negli interstizi del nuovo sistema ed essenziali come cinghia di trasmissione fra stanzialità e nomadismo, luoghi deputati e troupes itineranti, proprietari e comici, in un clima di straordinaria fluidità entro e fuori il perimetro degli addetti ai lavori.⁹

Dies Academicus dell'accademia Ambrosiana, Classe di Studi Borromaei, 23-24 novembre 2022, *Vita musicale nella gran città di Milano. Dagli Sforza all'età spagnola*, a cura di M. BIZZARINI et al., Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2025, pp. 327-336. Da segnalare anche l'imminente pubblicazione *Les extravagances nécessaires. La gestion financière des spectacles et de la musique en Europe aux 16^e et 17^e siècles*, per la serie *Épitome musical*, Turnhout, Brepols, che raccoglie gli atti del convegno *The Economics of Spectacle. Funding the Ephemeral Arts in Early Modern Europe*, tenutosi a Tours dall'8 al 10 giugno 2023.

8. Ne è preziosa testimonianza il documento conservato in Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien, *Italien-Spanischer Rat, Neapel, Korrespondenz*, Karton 66, che comprende gli antichi Faszikel 117, 118; in quest'ultimo il documento è alle cc. 462r.-478v., datato 16 maggio 1733. Un'edizione moderna è in COTTICELLI-MAIONE, «Onesto divertimento, ed allegria de' popoli», cit., pp. 258-266.

9. Si rinvia ancora a COTTICELLI, *Percorsi teatrali nel Seicento a Napoli*, passim. Si veda anche ID., *Recitare in «case di particolari» a Napoli: il passato e il futuro*, in *Dimore signorili a Napoli. Palazzo*

Si pensi all’irresistibile ascesa dell’impresario/appaltatore: acquisire la responsabilità di una o più stagioni secondo accordi che variano con i Governatori della Casa Santa o i titolari delle altre ‘stanze’ attive in città funge da garanzia di introiti per i committenti e da margine di manovra e guadagno per chi, in nome e per conto di un appalto, offre ingaggi e stabilisce contatti con singoli interpreti o con intere compagnie, imprimendo un segno decisivo alla programmazione, e alle aperture culturali verso orizzonti lontani. È una prospettiva che inizialmente lusinga esponenti per così dire *interni* all’universo teatrale, gli attori spagnoli che si rendono protagonisti di uno dei *transfer* più fruttuosi del Seicento, l’irradiazione delle trame del *siglo de oro* nell’intero continente e segnatamente nei domini spagnoli,¹⁰ quindi rinomati ‘aparatori’, come i Delle Chiave,¹¹ o Filippo e Cristoforo Schor,¹² fino all’*exploit* tutto al femminile di Cecilia Siri Chigi e di Giulia De Caro,¹³ nella seconda metà del secolo, quindi i pittori-scenografi Del Po –¹⁴ né è da escludersi che provenissero

Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo, Napoli, Arte’m, 2013, pp. 275–282.

10. Per i contratti napoletani cfr. PROTA-GIURLEO, *I teatri di Napoli nel '600*, cit., *passim*. Sul *transfer*, oltre ai benemeriti studi *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, I. *Materiali Variazioni Invenzioni*; II. *Tradurre Riscrivere Mettere in scena*, a cura di M.G. PROFETI, Firenze, Alinea, 1996, si segnalano oggi *La ‘comedia nueva’ spagnola e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*, a cura di F. ANTONUCCI e A. TEDESCO, Firenze, Olschki, 2016 e *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*, a cura di F. ANTONUCCI e S. VUELTA GARCÍA, Firenze University Press, 2020.

11. Si vedano D.A. D’ALESSANDRO, *Mecenati e mecenatismo nella vita musicale napoletana del Seicento e condizione sociale del musicista. I casi di Giovanni Maria Trabaci e Francesco Provenzale*, in *Storia della musica e dello spettacolo. Il Seicento*, cit., pp. 70–604, in partic. pp. 399–400; P.L. CIAPPARELLI, *La scenografia a Napoli*, ivi, pp. 883–1001.

12. Cfr. A. CAPPELLIERI, *Filippo e Cristoforo Schor, «Regi Architetti e Ingegneri» alla Corte di Napoli*, in *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683–1759)*, Napoli, Electa, 1997, pp. 73–89; *Un regista del gran teatro del barocco. Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barock*, hrsg. von C. STRUNCK, München, Hirner, 2008.

13. Cfr. P. MAIONE, *Giulia de Caro «seu Ciulla» da commediante a cantarina: osservazioni sulla condizione degli «armonici» nella seconda metà del Seicento*, «Rivista italiana di musicologia», xxxii, 1997, 1, pp. 61–80; Id., *Giulia de Caro «Famosissima Armonica» e Il Bordello Sostenuto del Signor Don Antonio Muscettola*, Napoli, Luciano, 1997. Sul personaggio cfr. anche F. COTTICELLI, *Das Eigene und das Fremde. Überlegungen zu “Stellidaura Vendicante”*, «Online-Tagungsbericht zum Symposium Das Eigene und das Fremde – Beziehungen zwischen verschiedenen Musikkulturen», Universität Innsbruck, Österreich, hrsg. von Kurt Drexel und Rainer Lepuschitz, 2013 (<http://www.uibk.ac.at/musikwissenschaft/forschung/publikationen/daseigene/cotticelli.pdf>, ultimo accesso: 16 luglio 2025).

14. Cfr. M.B. GUERRIERI BORSOI–D. RABINER, *Del Po, Giacomo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1990, vol. 38, pp. 234–237; P.L. CIAPPARELLI, *L’architettura teatrale, la scenografia e la scenotecnica, i luoghi dell’effimero*, in *Storia dello spettacolo e della musica a Napoli. Il Settecento*, cit., vol. II, pp. 223–329; A. RUSSO, *Giacomo Del Po a Sorrento con*

dalle file dei teatranti di professione alcune tenaci e prestigiose figure a cavallo tra Sei e Settecento, come Nicola Tancredi e Olimpia de Angelis, artefici delle fortune del teatro dei Fiorentini intorno alla ‘nascita’ della *commedeja pe museca*.¹⁵ In questa linea gli anni del Vicerégo austriaco¹⁶ segnano un ulteriore elemento di discontinuità: da un lato, come si è sostenuto, mettono in crisi proprio quel sistema tacito di delega alla Casa Santa in nome del concetto di teatro come ‘regalia’, dall’altro, vedono l’impresariato muoversi dall’ambito degli esperti del settore a obiettivo di investimenti differenziati, come accade per Salvatore Notarnicola, Carlo Barone, e – caso ancor più famoso – Angelo Carasale.¹⁷ Che si tratti del vertice di una carriera artistica (forse l’esempio più lampante resta quello di Gaetano Grossatesta,¹⁸ o del Barone di Liveri)¹⁹

un saggio sulla vicenda critica dell’artista, Castellammare di Stabia (Na), Nicola Longobardi, 2009; A. LECCIA, *Alcune riflessioni sulla formazione di Giacomo Del Po*, «Napoli nobilissima», s. VI / II, 2011, fasc. I-II, pp. 125-138; P.L. CIAPPARELLI, *La scenografia a Napoli*, in *Storia della musica e dello spettacolo. Il Seicento*, cit., pp. 883-1001. Per Pietro Del Po cfr. M.B. GUERRIERI BORSOI, *Del Po, Pietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 38 (1990), pp. 237-240.

15. Cfr. COTTICELLI-MAIONE, «Onesto divertimento, ed allegria de’ popoli», cit., pp. 95-136.

16. Si vedano H. BENEDIKT, *Das Königreich Neapel unter Kaiser Karl VI. Eine Darstellung auf Grund bisher unbekannter Dokumente aus den österreichischen Archiven*, Wien-Leipzig, M. Verlag, 1927; *Gli Austriaci e il Regno di Napoli 1707-1734*, I. *Le finanze pubbliche*, Napoli, Giannini, 1969; G. RICUPERATI, *Napoli e i Viceré austriaci 1707-1734*, in *Storia di Napoli*, Napoli, Società editrice Storia di Napoli, 1972, vol. VII, pp. 347-457; A. DI VITTORIO, *Gli Austriaci e il Regno di Napoli 1707-1734*, II. *Ideologia e politica di sviluppo*, Napoli, Giannini, 1973; *Il Vicerégo austriaco (1707-1734). Tra Capitale e province*, a cura di S. RICCI-N. GUASTI, Roma, Carocci, 2010.

17. Cfr. COTTICELLI, *Teatro e legislazione teatrale*, cit., pp. 57-73: 59-63. Sull’importanza della figura di Carasale si veda ora S. PRISCO, *Impresari, maestranze e artisti per il primo San Carlo (1737-1746)*, Napoli, Luciano, 2024, pp. 90-126 e relativa bibliografia.

18. Sul personaggio cfr. CROCE, *I teatri di Napoli*, cit., pp. 417-554; G. GIORDANO-J. MARCHESI, *Gaetano Grossatesta, an Eighteenth-Century Italian Choreographer and Impresario. Part One: The Dancer-Choreographer in Northern Italy*, «Dance Chronicle», 23/1, 2000, pp. 1-28 e ID., *Gaetano Grossatesta, an Eighteenth-Century Italian Choreographer and Impresario. Part Two: The Choreographer-Impresario in Naples*, «Dance Chronicle», 23/2, 2000, pp. 133-191.

19. Per Liveri, personaggio paradigmatico nella cultura teatrale settecentesca, noto a Goldoni e a Diderot, cfr. CROCE, *I teatri di Napoli*, cit., pp. 284-285, 316-319, 356-359, 389-424, 477-480; S. DI GIACOMO, *Cronaca del teatro San Carlino. Contributo alla storia della scena dialettale napoletana 1738-1884*, Trani, Vecchi, 1895, pp. 71-86, F.C. GRECO, *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città fra scrittura e pratica della scena*, Napoli, Pironti, 1981; R. TURCHI, *La commedia italiana nel Settecento*, Firenze, Sansoni, 1985, pp. 110-115; J. JOLY, *Une comedie populaire savante: ‘La Claudia’ de Domenico Barone (1745)*, in *Figures théâtrales du peuple*, edite par E. KONIGSON, Paris, C.N.R.S., 1985, pp. 107-125; F.C. GRECO, *Ideologia e pratica della scena nel primo Settecento napoletano*, «Studi Pergolesiani/Pergolesi Studies», I, 1986, pp. 50-63; ID., *Libretto e messa in scena*, in *Il teatro di San Carlo*, Napoli, Guida, 1987, vol. I, pp. 313-363; ID., *Drammaturgia e scena a Napoli da Belvedere a Federico*, «Studi Pergolesiani/Pergolesi Studies», III, 1999, pp. 117-155; P. VESCOVO, *J’avois grande envie d’aller a Naples. Goldoni, l’eruditio cavaliere Baron di Liveri, e i sistemi di produ-*

o dell’escursione in territori lontani dai propri commerci, alla ricerca – più che di un incremento di reddito – di una promozione sociale, di una visibilità garantita dal mondo del palcoscenico, anche questa dimensione appartiene di diritto a un modello che si diffonde a macchia d’olio nell’Europa di antico regime, forse precocemente e a lungo trasversale per l’intraprendenza e la mobilità di tanti soggetti, fino all’esperienza grandiosa, ma già tutta inscritta in un’altra epoca, di Domenico Barbaja.²⁰ Un’ulteriore declinazione «del perpetuo moto sovranazionale delle forme dello spettacolo»²¹ o, se si vuole, di «una rete di saperi, relazioni e contaminazioni di pratiche»,²² di buone pratiche, in uno spirito *glocal ante litteram*.

L’altro aspetto strettamente correlato all’imporsi di questi nuovi profili professionali è in un certo senso derivato dai caratteri originari, dalla trasformazione e dalla sovrapposizione di istanze che attraversano *l’ancien régime* determinando tensioni a lungo irrisolte. Se l’istituzione dello *ius* obbedisce a una logica di alienazione che riflette l’atteggiamento tormentato del potere e delle

zione del teatro comico settecentesco, in *Oltre la Serenissima. Goldoni, Napoli e la cultura meridionale*, a cura di A. LEZZA e A. SCANNAPIECO, Napoli, Liguori, 2012, pp. 63-82; Id., *Tarasca tra Napoli, Venezia e l’Europa, «Drammaturgia»*, xi / 1, 2014, pp. 194-221; F. COTTICELLI, *Il teatro recitato, in Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, cit., vol. 1, pp. 455-510: 472-478; Id., *Il teatro a corte. Il Barone di Liveri, in La scena del re. Il teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli*, a cura di P. DI MAGGIO e P. MAIONE, Napoli, CLEAN, 2014, pp. 133-141; Id., *Il Barone di Liveri e l’arte comica, in Goldoni “avant la lettre”: esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, a cura di J. GUTIÉRREZ CAROU, Venezia, Lineadacqua, 2015, pp. 249-258; D. BARONE, *BARONE DI LIVERI, Partenio*, a cura di F. COTTICELLI, Venezia-Santiago de Compostela, Lineadacqua edizioni, 2016; I. INNAMORATI, *La scena a rilievo di Domenico Barone di Liveri, in Illusione scenica e pratica teatrale*, a cura di M.I. BIGGI, Firenze, Le Lettere, 2016, pp. 270-283; PRISCO, *Impresari, maestranze e artisti*, cit., pp. 126-172. Notizie biografiche in F. IANNICIELLO, *Marchese Domenico Luigi Barone. Commediografo alla corte di Carlo III di Borbone*, Napoli, Istituto grafico editoriale italiano, 2011.

20. Cfr. su Barbaja P. MAIONE-F. SELLER, *I Reali teatri di Napoli nella prima metà dell’Ottocento. Studi su Domenico Barbaja*, Bellona (CE), Santabarbara, 1995; Id., *L’ultima stagione napoletana di Domenico Barbaja (1836-1840): organizzazione e spettacolo*, «Rivista italiana di musicologia» xxvii/1-2, 1992, pp. 257-325; Id., *Domenico Barbaja a Napoli (1809-1840): meccanismi di gestione teatrale*, in *Gioachino Rossini 1792-1992 il testo e la scena*, a cura di P. FABBRI, Pesaro, Fondazione Rossini Pesaro, 1994, pp. 403-429; Id., *Gioco d’azzardo e teatro a Napoli dall’età napoleonica alla Restaurazione borbonica*, «Musica/Realtà», 1994, pp. 23-40; Id., *Da Napoli a Vienna: Barbaja e l’espatriazione di un nuovo modello impresario*, «Römische Historische Mitteilungen», 44, 2002, pp. 493-508; P. EISENBEISS, *Bel Canto Bully: The Life and Times of the Legendary Opera Impresario Domenico Barbaja*, London, Haus Publishing, 2013 (trad. it. *Domenico Barbaja. Il padrino del bel canto*, Torino, EDT, 2015).

21. L’espressione è di S. MAZZONI, *Europa in festa. Lo spettacolo dal Cinquecento all’Ottocento*, Firenze, Polistampa, 2023, p. 119 (ma il bellissimo lavoro del compianto amico Stefano è molto più presente in queste pagine di quanto si possa documentare).

22. Ivi, p. 153.

corti verso lo spettacolo mercenario, corrispettivo di una polemica ideologica e di un accanimento contro gli attori che nutre scritti importanti in ogni latitudine del continente, la mediazione degli impresari vale a muovere insieme il dato affaristico (con la ricaduta positiva per gli enti deputati) e la programmazione artistica, ma è anche – soprattutto per i generi più ‘alti’ – *longa manus* di orientamenti dettati dall’universo politico. A Napoli è imponente il naufragio della documentazione di prima mano relativa allo spettacolo nel XVII secolo, anche se le vicissitudini della capitale lasciano ipotizzare più di una increpatura sul mare tranquillo delle regolamentazioni cinque-seicentesche:²³ un segnale importante affiora solo nell’ultimo decennio, allorché il viceré Duca di Medinaceli sceglie una gestione diretta del San Bartolomeo e conseguentemente dell’intera rete delle pubbliche rappresentazioni.²⁴ Siamo di fronte a un’inusitata passione per le arti, e per il teatro, certamente, ma anche alla prima conclamata messa in discussione di un affidamento che non colpisce i tradizionali intermediari nella gestione del settore, ma quelli da loro prescelti per l’esplicitamento delle funzioni amministrative e per l’allestimento dei cartelloni. Solo nei decenni immediatamente successivi diventa esplicita l’esigenza di avocare al potere centrale il controllo dello spettacolo, a colpi di interventi drastici, memoriali estremamente minuziosi sulle prerogative sovrane che spesso attingono alle stesse fonti care ai sostenitori del pregiudizio antiteatrale (si pensi solo a Valerio Massimo nelle carte dell’Uditore dell’Esercito Carlo Gaeta tra gli anni Venti e Trenta del Settecento),²⁵ dichiarazioni di firme prestigiose come il giureconsulto Gaetano Argento,²⁶ fino all’autentico colpo di mano di re Carlo di Borbone, simboleggiato dal sontuoso progetto del San

23. Cfr. COTTICELLI, *Percorsi teatrali nel Seicento a Napoli*, cit., pp. 737-738.

24. Sono le ultimissime stagioni del San Bartolomeo nel secolo XVII, per cui cfr. CROCE, *I teatri di Napoli*, cit., pp. 212-213. Un ulteriore segnale degli intrecci nelle questioni gestionali si evince da quanto osserva J.M. Domínguez Rodríguez: «¿Cómo llegó a darse un paso tan decisivo para el mecenazgo del duque? Se trataba, no en vano, de la culminación de la experiencia con los teatros romanos. Prescindiendo del empresario, el virrey se aseguraba tener a su servicio un teatro que, a pesar de basarse en el sistema de los teatros públicos venecianos, asumió las funciones del teatro de corte» (J.M. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *Roma, Nápoles, Madrid. Mecenazgo musical del Duque de Medinaceli, 1687-1710*, Kassel, Reichenberger, 2013, p. 120, che sottolinea anche il ruolo del marchese Azzolini, capitano della guardia alemanna, come procuratore del viceré). Si veda anche Id., *L’opera durante il primo periodo napoletano di Alessandro Scarlatti (1683-1702)*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Seicento*, cit., pp. 653-736.

25. Per tutta questa documentazione cfr. COTTICELLI-MAIONE, *Le istituzioni musicali a Napoli*, cit., pp. 143-184.

26. Archivio di Stato di Napoli, Biblioteca, ms. n. 95, cc.1-6. Per una lettura del documento cfr. COTTICELLI- MAIONE, «*Onesto divertimento, ed allegria de’ popoli*», cit., pp. 60-61.

Carlo e dai dispacci con cui si danno precise indicazioni su generi e autori da rappresentare.²⁷

La situazione documentaria settecentesca – ad onta della perdita del Fondo *Teatri di Casa Reale Antica* dell'Archivio di Stato –²⁸ non presenta le stesse criticità della stagione precedente: permette a ogni modo di riconoscere un percorso dall'istituzione alla legittimazione²⁹ che si evince soprattutto dall'attenzione che viene riservata all'impianto normativo e gestionale a partire almeno dai primissimi anni del regno autonomo.³⁰ Un vero e proprio riassetto si registra però solo nel 1760, allorché viene istituita una Giunta de' Teatri: l'Uditore dell'Esercito viene affiancato da due consiglieri³¹ e la collegialità non risponde solo all'entità del lavoro che il sistema teatrale cittadino comporta, ma a una distinzione fra «la direzione dello spettacolo, la scelta de' cantanti, ballanti ed individui del medesimo»³² e gli «affari di giustizia».³³ L'organismo, in realtà, prende definitivamente atto della natura dello spettacolo (e non solo dello spettacolo in musica) come *instrumentum regni*, come conferma la trasformazione, solo diciotto anni dopo, nel 1778, in una Reale deputazione dei teatri e degli spettacoli, formata da quattro cavalieri insigniti dal sovrano (il Principe di Ripa, il Duca di Noja, il Duca di San Paolo, Don Vincenzo Montalto, e il poeta di corte e revisore dei testi teatrali Luigi Serio).³⁴ La sorveglianza si intensifica e si concentra sugli allestimenti a partire dai soggetti, dall'*inventio* all'*elocutio*, dal momento che bisogna «far passare nelle mani del poeta di corte i libretti delle opere in tempo onde possa egli esaminarli e darne giudizio

27. Cfr. F. COTTICELLI-P. MAIONE, *Musica e teatro a Napoli nell'epoca di Carlo di Borbone*, in *Le vite di Carlo di Borbone. Napoli Spagna e America*, a cura di R. CIOFFI et al., Napoli, Arte'm, 2016, pp. 269-279. La delicata transizione è documentata in Id., *La nascita dell'istituzione teatrale a Napoli: il teatro di San Bartolomeo (1707-1737)*, in *I percorsi della scena. Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento*, a cura di F.C. GRECO, Napoli, Luciano, 2001, pp. 373-477. Si veda anche F. COTTICELLI, *La fine della fascinazione. Il teatro di San Bartolomeo durante il Viceregno austriaco*, «Rivista italiana di musicologia», XXXIII, 1998, 1, pp. 77-88.

28. Cfr. F. COTTICELLI, *Ragionando di fonti sul Settecento teatrale napoletano*, in *Io la Regina. II. Maria Carolina d'Asburgo-Lorena e il suo tempo*, a cura di G. SODANO e G. BREVETTI, Palermo, Mediterranea, 2020, pp. 143-164.

29. Secondo la formula di F.C. GRECO, *Il teatro del Re: dall'istituzione alla legittimazione*, in *Il teatro del Re. Il San Carlo da Napoli all'Europa*, a cura di G. CANTONE e F.C. GRECO, Napoli, E.S.I., 1987, pp. 7-42.

30. Cfr. COTTICELLI, *Teatro e legislazione teatrale*, cit., pp. 63-66.

31. Cfr. CROCE, *I teatri di Napoli*, cit., p. 493.

32. S. GIACOBELLO-M. MARINO, *Legislazione teatrale borbonica nel XVIII secolo: 'De' Stabilimenti de' Teatri e Spettacoli de' Reali Dominij'*, in *I percorsi della scena*, cit., pp. 663-761: 665.

33. Ibid.

34. Cfr. CROCE, *I teatri di Napoli*, cit., p. 573; GIACOBELLO-MARINO, *Legislazione teatrale borbonica*, cit., p. 688.

prima di consegnargli al maestro di cappella, ed in tempo ancora che, se non ne venisse alcuno approvato, vi sia campo di farne scrivere un altro»,³⁵ nonché

nominare per poeta di corte soggetti li più periti nella poesia, li più accreditati e li più religiosi. Perché tale poeta di corte, a tenore di reali stabilimenti, deve rivedere i teatrali componimenti coll'esame della decenza pubblica del costume del dettame della religione, e de' reggj dritti, e dell'allontanamento della satira de' privati.³⁶

Sia pure in un clima diverso, è di nuovo l'impresario la figura discussa in questo clima riformistico, laddove si sperimenta – brevemente – la possibilità di gestire il San Carlo senza concederlo in appalto, quasi a ipotizzare il naturale assorbimento delle mansioni economico-finanziarie in quelle più articolate della deputazione, sollecita soprattutto a forme di censura più o meno incisive e a suggerimenti di natura poetica.³⁷

La disseminazione dei modelli spettacolari nel Settecento (ora di lontana ascendenza ‘italiana’) vive di tensioni contrapposte: il senso verticistico impresso dalle corti grandi e piccole dell’intero continente, o l’autonomia professionale sempre più ricercata degli esponenti del settore, dai poeti di compagnia, ai musici, agli imprenditori, agli *operisti*,³⁸ in un’ottica davvero transnazionale, dove acquisiscono rilievo proprio quelle cinghie di trasmissione fra una piazza all’altra, o tra un livello produttivo: personalità in prima linea o defilate, uffici e ambasciate, diplomatici e affaristi spregiudicati o dotati di particolare fiuto per le potenzialità della scena come *mercadería* e come luogo di dialogo. L’immagine della *potestas* o l’esercizio della mediazione.³⁹

Vi sono stagioni, e contesti, in cui il modello della mediazione entra in crisi sull’onda delle prerogative del Palazzo, e al potere centrale si indirizzano progetti riformatori e riletture dell’intero impianto normativo e produttivo,

35. Ivi, p. 689.

36. Ivi, p. 690.

37. Sulla storia del teatro, oltre ai classici riferimenti *Il teatro di San Carlo 1737-1987*, a cura di B. CAGLI e A. ZIINO, Napoli, Electa, 1987, 3 voll.; *Il teatro di San Carlo*, Napoli, Guida, 1987, 2 voll.; *Il teatro del Re. Il San Carlo da Napoli all’Europa*, a cura di G. CANTONE e F.C. GRECO, Napoli, E.S.I., 1987; *Real teatro di San Carlo*, a cura di C. DE SETA, Milano, Franco Maria Ricci, 1987, si aggiungano i volumi della cronologia, e in particolare P. MAIONE-F. SELLER, *Cronologia del teatro di San Carlo (1737-1799)*, Napoli, Altrastampa, 2005.

38. Valga a titolo di esempio lo studio *Die ‘Operisti’ als kulturelles Netzwerk. Der Briefwechsel von Franz und Marianne Pirker*, 2 Bände, hrsg. von D. BRANDENBURG, unter Mitarbeit von M. BEIJER, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2021.

39. Per un’altra angolatura cfr. F. COTTICELLI, “Cacciarsi per tutto”: l’«invenzione viaggiante» e gli spazi del potere, in *Diplomacy and the Aristocracy*, cit., pp. 15-34.

come accade nel 1770 a firma di Galiani⁴⁰ o nel 1785 per opera di Giovanni De Gamerra.⁴¹ Ma non sono neppure lontani gli anni della riorganizzazione teatrale viennese voluta dell'imperatore Giuseppe o dei provvedimenti leopoldini,⁴² con la nomina del *Musikgraf* Wenzel Ugarte che, secondo il documento dell'Obersthofmeister Principe Starhemberg tra gli atti dell'Obersthofmeisteramt «erwekt nun neuerdings die Verhältnissen, welche diese Amten, und den Obersthofmeisterstaab immer bestanden haben»,⁴³ e, stando alle reazioni imperiali, «als *Musikgraf* wird zwar unter dem Obersten Hofmeister stehen; in dem aber was die Theater Direction betrifft hat er lediglich von Mir allein abzuhängen»:⁴⁴ premessa al dettagliato *Entwurf zu einer Allerhöchsten Resolution über den Vortrag des Musikgrafen Grafen von Ugarte in Theatersachen*,⁴⁵

40. Il *Piano d'una Accademia teatrale* di Ferdinando Galiani (ca. 1770) è nella biblioteca della Società napoletana di storia Patria (ms. XXX C 12): per una sua contestualizzazione cfr. GRECO, *Il teatro del Re*, cit., pp. 26-32.

41. Il *Piano presentato alle LL. MM. SS. Per lo stabilimento del novo teatro Nazionale e le Osservazioni sullo spettacolo in generale* di Giovanni De Gamerra si leggono in *Novo teatro del sig. Gio. De Gamerra [...] tomo primo*, Pisa, Nella stamperia di Ranieri Prosperi, 1789, rispettivamente alle pp. 1-7 e 8-56. Si veda anche in questo caso, GRECO, *Il teatro del Re*, cit., pp. 28-32.

42. Si danno qui alcune indicazioni bibliografiche sul contesto viennese: R. PAYER VON THURN, *Joseph II. als Theaterdirektor. Ungedruckte Briefe und Aktenstücke aus den Kinderjahren des Burgtheaters*, Wien, Heidrich, 1920; *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater). Ein Verzeichnis der aufgeführten und eingereichten Stücke mit Bestandsnachweisen und Aufführungsdaten bearbeitet von F. HADAMOWSKI*, I. 1766-1810, Wien, Georg Prechner Verlag, 1966; II. 1811-1974, Wien, In Kommission bei Verlag Brüder Hollinek, 1975; F. HADAMOWSKY, *Wien: Theatergeschichte*, Wien-München, Jugend und Volk, 1988; D. LINK, *The National Court Theatre in Mozart's Vienna. Sources and Documents 1783-1792*, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1998; F. COTTICELLI-O.G. SCHINDLER, *Per la storia della Commedia dell'Arte: 'Il Basalisco del Bernagasso'*, in *I percorsi della scena*, cit., pp. 13-341; *Das Wiener Kärntnertortheater: Vom städtischen Schauspielhaus zum höfischen Opernbetrieb 1728-1748*, hrsg. von A. SOMMER-MATHIS e R. STROHM, Wien, Hollitzer, 2023; *La Vienna di Metastasio (1720-1782)*, a cura di L. BELTRAMI, F. COTTICELLI e M. NAVONE, Wien, Hollitzer, 2024.

43. «Rivede nuovamente i rapporti esistenti fra questo ufficio e lo staff dell'Obersthofmeister»: Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien, *Obersthofmeisteramt, Akten*, 1791, 165. Molta documentazione è stata raccolta nella prima appendice di J.A. RICE, *Emperor and Impresario: Leopold II and the Transformation of Viennese Musical Theatre, 1790-1792*, Berkeley, California, UMI, 1991 (cfr. per la trascrizione e la traduzione inglese, pp. 366-369). Dello studioso si vedano anche *Antonio Salieri and Viennese Opera*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1998 e *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court, 1792-1807*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

44. «Come *Musikgraf* sarà subalterno dell'Obersthofmeister, ma per quel che riguarda la direzione teatrale dovrà dipendere soltanto da me»: Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien, *Obersthofmeisteramt, Akten*, 1791, 165 (risposta imperiale ai margini del documento).

45. Haus-, Hof- und Staatsarchiv, *Handbillets*, Bd. 78b, cc. 197r.-202r. Cfr. RICE, *Emperor and Impresario*, cit., pp. 371-380 (*Bozza di una Risoluzione Sovrana sulla funzione del 'Musikgraf'*

fra gli Handbills dello Haus-, Hof- und Staatsarchiv. Coincidenze storiche? Consonanze? Modelli teatrali, appunto, i cui nessi restano tutti da approfondire ma appaiono non meno rilevanti dei viaggi di maestranze, delle migrazioni artistiche, della movimentazione di materiale poetico e musicale per le vie umili del mestiere o per quelle sontuose dei canali diplomatici. La discontinuità con il passato e l'impronta innovativa di un regno passano anche attraverso le politiche teatrali e musicali sugli scenari europei: il pensiero corre a Carlo VI fra Barcellona e Vienna nei primi decenni del XVIII secolo,⁴⁶ di nuovo a Carlo di Borbone fra Parma, Napoli e la Spagna,⁴⁷ agli imperatori austriaci del tardo Settecento,⁴⁸ e a una serie di funzionari solerti – si citava Gaeta, ma non meno rilevante il marchese di Salas José Joaquín de Montealegre –⁴⁹ che pure scrivono la storia dello spettacolo applicando direttive dall'alto o ridisegnando i confini di un'arte, dalla corte alla città.

L'osservazione più inquietante riguarda, se vogliamo, un'ipotesi interpretativa sulla storia non lineare del rapporto fra potere e palcoscenico, sulla diversa incisività di personalità e regimi in un arco pluriscolare e in un'area continentale estesissima e in fittissimo dialogo, per ragioni dinastiche come per l'estrema mobilità dei soggetti coinvolti: se la legittimazione della Corte e

conte Ugarte in questioni teatrali).

46. Cfr. D. LIPP, *Músicos italianos entre las cortes de Carlos III / VI en Barcelona y Viena*, in *La pérdida de Europa. La guerra de Sucesión por la Monarquía de España*, edición a cargo de A. ALVÁREZ OSSORIO, B.J. GARCÍA GARCÍA e V. LEÓN, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2007; L. BERNARDINI, *Teatro e musica a Barcellona alla corte di Carlo III d'Asburgo*, «Recerca Musicologica», xix, 2009, pp. 199-227; D. LIPP, *Musik am Hofe Karls III. in Barcelona (1705-1713)*, Saarbrücken, VDM, 2010; A. SOMMER-MATHIS, *Da Barcellona a Vienna. Il personale teatrale e musicale alla corte dell'Imperatore Carlo VI*, in *I percorsi della scena*, cit., pp. 343- 358; Id., *Música y teatro en las cortes de Madrid, Barcelona y Viena durante el conflicto dinástico Habsburgo- Borbon. Pretensiones políticas y teatro cortesano*, in *La pérdida de Europa*, cit., pp. 181-198; Id., *Neue Quellen zum Musiktheater am Hofe Erzherzog Karls in Barcelona während des Spanischen Erbfolgekrieges (1705-1713). Die Einführung der italienischen Oper in Barcelona*, in *Herrschaft und Repräsentation in der Habsburgermonarchie (1700-1740)*, hrsg. von S. SEITSCHER e S. HERTEL, Berlin-Boston, De Gruyter, 2020, pp. 421-447. Sul ruolo di Milano si veda il contributo di Roberta Carpani in questo stesso volume.

47. Cfr. COTTICELLI-MAIONE, *Musica e teatro a Napoli*, cit. e CARLO DI BORBONE, *Lettere ai Sovrani di Spagna*, a cura di I. ASCIONE, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali-Direzione generale degli archivi, 2002, to. I-III.

48. Per le esperienze di Giuseppe II, Leopoldo II e Francesco II come *Theaterdirektoren* cfr. HADAMOWSKY, *Wien: Theatergeschichte*, cit., pp. 259-292.

49. Cfr. per questo aspetto J.M. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «*Todos los extranjeros admiraron la fiesta*: Farinelli, la música y la red política del marqués de la Ensenada, in *Ocio y espectáculo: una mirada transversal*, a cura di S.A. CABELO e P. RAMÍREZ BENITO, «Berceo», 2015, 169, pp. 11-53 e P. MAIONE, *Intrighi e intrecci musicali tra ambasciatori e 'informatori' nell'Europa dei lumi. Due casi esemplari*, in *Diplomazia e comunicazione letteraria tra Spagna, Portogallo e Italia (1690-1815)*, a cura di J. GUTIÉRREZ CAROU e V.G.A. TAVAZZI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2024, pp. 67-81.

dello Stato costituisca un gesto di promozione del teatro in tutte le sue forme, la definitiva liquidazione delle ombre moraleggianti, almeno su un piano ufficiale, o non vada intesa come la persistenza di antichissime modalità aristocratiche che, dagli albori dello spettacolo moderno, sottraggono la stagionalità e l'esigenza di propaganda alle ingerenze del mercato e all'imporsi di mode e gusti dettati da consuetudini più che da precise scelte di campo. In fondo, non è importante dare risposte univoche, ma tornare a indagare anche su questi risvolti, peraltro di sconcertante attualità.