

ROBERTA CARPANI

FRA MILANO E BARCELLONA: VIAGGI TEATRALI DI IMPRESARI E ARTISTI ALLA CORTE DI CARLO III D'ASBURGO

1. *La famiglia di impresari teatrali Piantanida a Milano*

Testimoni per la storia del teatro al confine fra intenzionalità e preterintenzionalità,¹ i documenti amministrativi relativi agli anni 1708-1711, che mescolano notizie teatrali e dati contabili su altre attività, conservati nel fondo *Atti di governo, Finanze, Apprenzioni* dell'Archivio di Stato di Milano, costituiscono un cospicuo benché disorganico nucleo documentario che permette di osservare con un notevole grado di precisione le forme di organizzazione e gestione di alcuni spettacoli realizzati alla corte di Carlo III d'Asburgo a Barcellona e in gran parte progettati nella capitale lombarda, oltre che pagati dalle casse pubbliche milanesi.² Si trattò di un flusso di denari, strumenti, partiture, libretti, cantanti, musicisti, scenografi, impresari, maestranze, materiali in partenza da Milano, che attraversò il Mediterraneo per approdare a Barcellona: la migrazione di pratiche artistiche e di un correlato sistema organizzativo. Custoditi in un fondo sostanzialmente estraneo alle usuali serie documentarie che riguardano le fonti per la storia dello spettacolo milanese, i documenti sono strettamente connessi alla complessa situazione storica che Milano affrontò dopo la morte di Carlo II, quando l'Europa fu attraversata dalle tensioni della guerra di successione spagnola. Nel corso di tale guerra, feste e spettacoli teatrali e musicali nelle corti rivali di Carlo III e Filippo V di Borbone furono

1. Cfr. S. MAMONE, *Storia dello spettacolo: il testimone preterintenzionale*, «Medioevo e Rinascimento», VI/n.s. III, 1992, pp. XI-XVIII. Ringrazio l'Archivio storico del Collegio Guastalla e l'archivista Dott. Piero Rizzi Bianchi per aver facilitato le mie ricerche. Ringrazio altresì Danièle Lipp per il supporto nella ricerca compiuta.

2. Cfr. Milano, Archivio di Stato (d'ora in avanti ASMi), *Atti di governo, Finanze, Apprenzioni*, cart. 399. Tutti i documenti d'archivio citati nel presente saggio si intendono conservati nella segnatura qui citata, salvo diversa indicazione.

«strumento di legittimazione, esaltazione, memoria dinastica»,³ secondo una prassi che era segno distintivo della spettacolarità cortigiana di Antico regime. Nell'incertezza e nella complessità della transizione storica, le famiglie aristocratiche milanesi presero le parti dei diversi contendenti e costituirono un partito filoimperiale, fedele agli Asburgo, che fu contrapposto alla fazione filospagnola che appoggiava la dinastia dei Borboni: quando Milano tornò a essere governata dagli Asburgo, le nomine e le decisioni politiche furono prese fra Vienna e la corte di Barcellona di Carlo III⁴ e in questo frangente si determinò il sequestro dei beni di alcune famiglie schierate con la parte avversa. Il sequestro dei beni di Carlo Omodei Marchese di Castelrodrigo fu eseguito nell'autunno del 1706 e il suo patrimonio diventò la risorsa ben presto destinata a essere utilizzata per coprire numerose spese della corte di Barcellona, fra le quali gran parte di quelle per gli spettacoli che furono organizzati da figure di impresari e intermediari milanesi.⁵ Non abbiamo traccia esplicita delle ragioni per cui si determinò questo tipo di intervento: sembra logico ipotizzare che si volesse dimostrare la lealtà della città di Milano a Carlo III, dal momento che i mandati di pagamento citano frequentemente il fatto che le somme furono versate per ordine di Giorgio Clerici, Presidente del Magistrato Ordinario.⁶ Stante la tipologia di fondo archivistico a cui appartengono le fonti, deriva una loro precisa qualità: si tratta in prevalenza di liste di spese già sostenute e mandati di pagamento che rimborsano quelle spese che sono, per altro, mescolate con pagamenti per diverse motivazioni. Nel fondo archivistico *Atti di governo, Finanze, Apprensioni* il documento di pertinenza teatrale è un oggetto amministrativo fra gli altri e serve essenzialmente ad attestare la correttezza delle spese compiute con i soldi pubblici. L'acribia contabile della gestione dei fondi pubblici è all'origine del paradosso per cui le fonti per lo studio di uno degli episodi teatrali milanesi ed europei meglio documentati sono conservate in un fondo estraneo a quelli che usualmente documentano l'attività teatrale.

3. S. MAZZONI, *Europa in festa. Lo spettacolo dal Cinquecento all'Ottocento*, Firenze, Polistampa, 2024, p. 58.

4. Cfr. C. CREMONINI, *Mobilità sociale, relazioni politiche e cultura della rappresentazione a Milano tra Sei e Settecento*, in *La cultura della rappresentazione nella Milano del Settecento. Discontinuità e permanenze*, a cura di R. CARPANI, A. CASCETTA e D. ZARDIN, «*Studia Borromaea*», 24, 2010, to. I, pp. 39 ss.; per esempio, la nomina del ceremoniere di corte Carlo Celidonio fu decisa da Carlo III, come sottolinea Id., *Alla corte del governatore. Feste, riti e ceremonie a Milano tra XVI e XVIII secolo*, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 71-72, che per altro mette in evidenze che le due corti furono anche in aperto contrasto e la corte di Barcellona fu «gemella ma rivale» rispetto a quella di Vienna.

5. Cfr. ASMi, *Atti di governo, Finanze, Apprensioni*, bb. 399, 400, 401, 402, 403.

6. Cfr. CREMONINI, *Mobilità sociale, relazioni politiche*, cit., p. 23.

Gli spettacoli preparati per la corte di Barcellona fra il 1708 e il 1711 furono dunque in gran parte pagati dalle casse pubbliche della città di Milano e organizzati da figure milanesi.⁷ Studi storico-artistici dedicati agli architetti della famiglia Galli Bibiena e studi musicologici e storico-teatrali, dedicati alla vita teatrale di corte oppure a singoli artisti, hanno in varie occasioni esplorato l'episodio che vide la circolazione di artisti, testi e pratiche organizzative fra le due capitali europee.⁸ Non si trattò di un semplice ancorché oneroso contributo economico versato dalla città di Milano, ma fu un vero impegno organizzativo e gestionale affidato in particolare a Federico Piantanida, figlio di uno degli impresari teatrali della famiglia che resse le sorti del teatro pubblico a Milano fra il 1682 e il 1707, salvo un'interruzione negli anni 1700-1701.⁹ Federico Piantanida era figlio di Antonio, impresario del teatro con il fratello Giuseppe dal 1685 per quasi vent'anni. Tenente della guardia alemanna del Palazzo Ducale, Federico ebbe modo di collaborare con il padre in diverse tappe della gestione del teatro pubblico milanese, che avveniva

7. 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. ALVAREZ-OSSORIO, B.J. GARCIA GARCIA e V. LEON, Madrid, EFCA, 2007, pp. 159- 179, che segnala che anche le casse napoletane sostenevano alcune spese per i cantanti presso la corte di Barcellona.

8. Cfr. A. SOMMER-MATHIS, *Da Barcellona a Vienna. Il personale teatrale e musicale alla corte dell'Imperatore Carlo VI*, in *I percorsi della scena. Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento*, a cura di F.C. GRECO, Napoli, Luciano, 2001, 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; L. BERNARDINI, *Ferdinando Galli Bibiena alla corte di Barcellona e la scenografia per la 'Festa della Peschiera'*, «Quaderns d'Italià», 14, 2009, pp. 131-158; Id., *Teatro e musica a Barcellona alla corte di Carlo III d'Aragona*, «Recerca Musicològica», xix, 2009, pp. 199-227; D. LIPP, *Musik am Hofe Karls III. In Barcelona (1705-1713)*, Saarbrücken, VDM, 2010; A. SOMMER-MATHIS, *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)*, Herausgegeben von S. SEITSCHER e S. HERTEL, Berlin-Boston, De Gruyter, 2020, pp. 421- 447.

9. I principali studi sulla gestione del teatro Ducale di Milano sono: R. CARPANI, *Drammaturgia del comico. I libretti per musica di Carlo Maria Maggi nei «theatri di Lombardia»*, Milano, Vita e Pensiero, 1998; D. DAOLMI, *Le origini dell'Opera a Milano (1598-1649)*, Turnhout, Brepols, 1998; A. BENTOGLIO, *Appalti e appaltatori fra le carte del teatro Ducale (1717-1776)*, in *Il teatro a Milano nel Settecento*, a cura di A. CASCETTA e G. ZANLONGHI, Milano, Vita e Pensiero, 2008, vol. 1, pp. 525-543; C. LANFOSSI, *Un'opera per Elisabetta d'Inghilterra. La regina Floridea (Milano 1670)*, Milano, LED, 2009; S. MONFERRINI, *Nuovi documenti sulla gestione impresariale del teatro di Milano fra Sei e Settecento. Il teatro Ducale milanese (1642-1716) e la rappresentazione de 'La Floridea'* (Novara, 1674), «Fonti musicali italiane», 23, 2018, pp. 27-66; 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, F. COTTICELLI, Wien, Hollitzer, 2019, pp. 95-132.

secondo modalità sostanzialmente definite dai primi decenni del Seicento. Le difficoltà gestionali dell'impresario di teatro possono forse essere all'origine degli altri incarichi impresariali che i Piantanida assunsero: in particolare Federico, con il fratello Francesco, ottenne l'incarico per la gestione di miniere in Andalusia e per la realizzazione di una zecca, mentre il padre Antonio col fratello Giuseppe ebbe l'impresa della stadera di Porta Romana.¹⁰ A ben vedere, dunque, i Piantanida non furono esclusivamente impresari teatrali, anzi, l'impresa del teatro fu una delle loro attività economiche, non diversamente da quanto gli studi più recenti hanno rilevato su diverse figure di impresari teatrali fra XVII e XVIII secolo in altri contesti geoculturali, impegnati anche in altre attività artistiche o commerciali.¹¹ Possiamo evincere che non furono figure professionali specializzate¹² e le diverse imprese commerciali che realizzarono sembrano sintomo di una diversificazione dell'attività che poteva compensare le incertezze della prassi teatrale. D'altro canto, se osserviamo le pratiche di organizzazione del teatro a Milano, nel passaggio dall'età spagnola all'età austriaca, pur nella continuità di massima con gli assetti della gestione impresariale che si erano definiti nel corso del Seicento, si evidenziano alcuni episodi che indicano una crescente professionalizzazione e quindi la metamorfosi della figura dell'impresario di teatro.¹³ Nella svolta fra XVII e XVIII secolo, la trasformazione della figura dell'impresario si colloca nell'orizzonte storico di Antico regime, in cui lo spettacolo di corte convive con l'ampliamento del teatro pubblico professionistico. È un sistema dinamico, connotato da fenomeni che intrecciano le modalità organizzative dello spettacolo cortigiano con le prassi del teatro pubblico.

Il focus su alcuni degli impresari Piantanida ci conduce a osservare come, negli ultimi decenni del Seicento, forse anche per la diversa personalità dei singoli protagonisti, la professione dell'impresario si trasformò, sommando responsabilità organizzative molto più complesse e articolate rispetto a quanto possiamo ricostruire per gli impresari dell'epoca precedente. Nel percorso

10. Cfr. MONFERRINI, *Nuovi documenti*, cit., pp. 41 ss.

11. Cito ad esempio il caso di Sebastiano Ricci (si veda G. STEFANI, *Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento*, Firenze, Firenze University Press, 2015. Si veda anche ID., *Gli impresari del Sant'Angelo nel primo Settecento*, «Studi goldoniani», xxi / n.s. 13, 2024, pp. 27-39).

12. Cfr. MONFERRINI, *Nuovi documenti*, cit., p. 45.

13. Cfr. L. BIANCONI-T. WALKER, *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth Century Opera*, «Early Music History», 4, 1984, pp. 209-296; F. PIPERNO, *Il sistema produttivo fino al 1780*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. BIANCONI e G. PESTELLI, IV. *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT, 1987, pp. 1-75; B.L. GLIXON-J. GLIXON, *Inventing the Business of Opera. The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford, Oxford University Press, 2006. Per un confronto con il caso napoletano, si legga il contributo di Francesco Cotticelli in questo stesso volume.

accidentato della storia delle imprese teatrali a Milano in età spagnola e austriaca, le vicende dei Piantanida¹⁴ sono connotate da un dato che modifica il loro profilo professionale, rispetto a quanto si riscontra per i precedenti incaricati dell'impresa:¹⁵ mentre restava costante la gestione abbinata del teatro e dei giochi d'azzardo e l'obbligo corrispettivo di versare un canone mensile al Collegio delle Vergini spagnole, i Piantanida nel 1685 chiesero l'estensione del loro diritto di privativa sulle commedie e sui ciarlatani a tutte le altre città dello Stato di Milano.¹⁶ L'ampliamento geografico del loro raggio d'azione è verosimilmente segno della volontà di irrobustire l'impresa, forse nella prospettiva di costruire una rete gestionale più ampia della sola città di Milano e quindi più redditizia, una rete che avrebbe potuto diventare anche occasione di circuitazione delle opere e degli artisti fra le diverse città. L'impegno per far crescere l'impresa teatrale e dei giochi, negli ultimi decenni del secolo, è un dato evidente, se osserviamo che di nuovo, nel 1691, i Piantanida si accordarono con Ascanio Lonati per estendere la gestione dei giochi a Lodi, Novara e Como, e prevedevano anche l'attività di organizzazione di opere in musica a Genova. L'appalto dei giochi nelle città dello Stato fu rinnovato nel 1701, fra Antonio, Giuseppe e Federico Piantanida e Ascanio Lonati e de Risis. L'investitura (*Embestidura*) o concessione d'appalto a Antonio Piantanida del dicembre 1702, conservata nell'Archivio del Collegio delle Vergini Spagnole,¹⁷ stabilisce i nuovi capitoli del contratto dell'impresario, valevoli fino al 31 dicembre 1706, e traccia un profilo complessivo dell'incarico professionale proprio in quel momento di svolta fra i due secoli: sono regolamentati i diritti dell'impresario e contestualmente sono fissate alcune forme di tutela del monopolio che il governo spagnolo doveva garantire per proteggere l'impresa e i guadagni connessi. I diritti, consolidati nell'uso e citati nell'investitura, prevedevano che l'impresario potesse organizzare spettacoli di comici e opere in musica, vendere vino, acque, frutti e rinfreschi in teatro, affittare sedie, sgabelli e palchi, organizzare giochi d'azzardo (in particolare sono citati il lotto d'argento e il gioco del biribis); inoltre, dall'impresario dipendevano le licenze per i saltimbanchi, i ciarlatani e gli erborari che esercitavano le professioni di vendita e di intrattenimento negli spazi pubblici della città. Le garanzie e le tutele previste dal contratto di appalto riguardavano tre ambiti in particolare: la possibilità che l'attività teatrale fosse interrotta per ragioni politiche, e in questo caso si prevedeva una revisione del canone di affitto dovuto al Collegio delle Vergini

14. Cfr. MONFERRINI, *Nuovi documenti*, cit., pp. 41 ss.

15. Anche l'impresario Lonati si era adoperato per organizzare le opere a Novara.

16. Cfr. MONFERRINI, *Nuovi documenti*, cit., p. 41.

17. L'investitura del 1702 è conservata nell'archivio del Collegio delle Vergini Spagnole, presso l'Archivio storico del Collegio Guastalla, segnatura VS 16, fasc. 3, 18 dicembre 1702.

Spagnole; le norme tese a garantire l'ordine pubblico e a proteggere la persona dell'impresario e gli artisti, con la possibilità di nominare sei persone col porto d'armi, anche per fungere da scorta per i comici di passaggio; infine la cura dei due teatri «novo» e «theatro vecchio» consegnati a Piantanida con arredi e «scene», essendo gli interventi di riparazione e manutenzione esplicitamente a carico del Collegio delle Vergini Spagnole, laddove, nei decenni precedenti, questo aspetto aveva provocato danni economici importanti agli impresari che avevano dovuto sostenere spese di restauro agli edifici teatrali. Nel contratto non manca una clausola che era verosimilmente difficile da far rispettare, vale a dire il divieto che fossero organizzati spettacoli nelle case private senza licenza da parte dell'impresario.¹⁸

2. Fra Milano e Barcellona: l'esportazione di opere, intermedi, composizioni musicali, artisti e maestranze teatrali

Nella complessa gestione dell'organizzazione delle opere di Barcellona, il ruolo di Federico Piantanida si inserisce in un'ampia rete di collaboratori, i cui profili non sono del tutto identificabili. Mentre un banchiere era incaricato di erogare i pagamenti dalla cassa dei beni posti sotto sequestro (il depositario Pezzi) per conto dell'autorità milanese, almeno altre due figure oltre a Piantanida si occupano di pagare le spese per le opere di Barcellona: Giacinto Allario e Giovanni Ambrogio Lampugnani, sui quali non abbiamo per ora altre informazioni.¹⁹ Dai documenti non si evincono le funzioni specificamente assegnate a ciascuno, ma si comprende che questi incaricati si occuparono di eseguire i pagamenti che furono in seguito rimborsati o per i quali viceversa ricevettero forse somme anticipate. Sembra di poter dunque dedurre che Piantanida non ebbe un ruolo esclusivo, ma la sua appartenenza alla famiglia di impresari del teatro pubblico e il suo profilo professionale furono forse le ragioni per le quali si occupò, per alcuni anni, di molti aspetti dell'organizzazione degli spettacoli per la corte di Carlo III. Le caratteristiche dei documenti conservati permettono di individuare informazioni abbastanza precise sui tempi e sulle modalità di pagamento: la procedura che possiamo evincere prevedeva che gli intermediari e gli organizzatori incaricati per le opere apparentemente anticipassero le somme di denaro per pagare artisti e maestran-

18. Rinvio alla clausola 11 dell'Embestidura del 18 dicembre 1702.

19. Si veda, per esempio, 1709, *Stato delle rendite sequestrate in pregiudizio degli signori Marchese di Castelrodigo, Duca di S. Pietro et altri; 7 novembre 1709* (mandato di pagamento a Giovanni Ambrogio Lampugnano).

ze della scena, per poi chiedere il rimborso delle spese sostenute ai referenti milanesi, presentando liste dettagliate di spese. Si osservi il caso delle quattro liste stilate da Federico Piantanida nell'aprile del 1709 e della lista presentata da Lampugnani nel novembre dello stesso anno.²⁰ Alcuni passaggi che si leggono nelle fonti suggeriscono anche che la procedura potesse funzionare a rovescio, cioè che alcune somme di denaro fossero direttamente consegnate agli impresari affinché potessero effettuare i pagamenti dovuti.²¹ In sintesi, il tipo di documenti a nostra disposizione offre informazioni cronologiche da trattare con cautela: si può ipotizzare che le richieste di rimborso e i mandati di pagamento fossero redatti in prossimità delle spese compiute e quindi possano servire per la cronologia delle opere in musica, sia per quanto riguarda la composizione che la datazione degli allestimenti, ma è anche possibile che i processi di pagamento avvenissero non così a ridozzo delle pratiche artistiche. In effetti, il ritardo dei pagamenti è una costante nella storia del teatro in età moderna. In mancanza di altre fonti da incrociare con quelle amministrative, i documenti milanesi possono solo indicare con certezza la data *ante quem*.

Gli elementi storici che possiamo ricostruire sono comunque numerosi e significativi. Se ripercorriamo i documenti, che pure si presentano frammentari e parziali, possiamo osservare le concrete modalità organizzative degli spettacoli fra Milano e Barcellona. Dalla Lombardia sono inviati innanzitutto strumenti musicali: nel 1707 un cembalo; sempre nel 1707 si chiede che siano procurati a Cremona gli strumenti ad arco; nel 1709 si procura un organo da Como e viene inviato alla corte.²² È, in particolare, proprio il viaggio di libretti e partiture ad attestare con buon grado di precisione il processo di esportazione dell'opera italiana di primo Settecento attraverso il canale privilegiato dello spettacolo di corte. Dai documenti si evince il lavoro di cinque copisti che mandano copie di testi teatrali, serenate e partiture: Antonio Francesco Motta, con pagamenti effettuati fra il 1709 e il 1711; Giuseppe Ferrario (pagamenti nel 1709-1710); Carlo Agostino Righino «copista di musica», attivo nel 1709; Francesco Rugerio copista di parti musicali nel 1709; Francesco Lorenzoni, pure copista musicale, pagato fra il 1709 e il 1711.²³ In particolare

20. Le liste sono identificate come A, B, C, D, indicate al mandato di pagamento del 21 aprile 1709; la lista di *Spese fatte da Gio. Amb.o Lampugnani per ordine di S. E. il Signor Marchese Reggente Presidente Clerici per servizio di Sua Maestà Cattolica* è allegata al mandato di pagamento del 7 novembre 1709.

21. Cfr. 16 marzo 1709 (mandato di pagamento a Federico Piantanida).

22. Cfr. 23 agosto 1709, con allegata *Lista degli istromenti musicali che si devono quanto più presto si puole mandare degli migliori che si possino havere e ordinarli subito in Cremona*, e 24 agosto 1709.

23. Su Motta: 1709, senza data, richiesta di pagamento; 18 gennaio 1709; 14 luglio 1709, «copie di poesie de pastorali et molte altre scritture»; 28 novembre 1710; documento s.d. ma

Motta sembra essere stato il copista che ebbe gli incarichi più consistenti, sia per il numero di pagamenti documentati, sia per la quantità di fogli trascritti,²⁴ sia per aver anche copiato scritture amministrative di altro genere. Un memoriale allegato a un mandato di pagamento del 22 maggio 1711 elenca le copie di opere in musica, prodotte da Motta nel corso del 1710, specificando i titoli *Circe fatta saggia, Ercole in cielo, Il nome più glorioso, L'oracolo del fato, Atenaide*:

Inerendo a comandi veneratissimi dell'Eccellenza Vostra ha dovuto impiegarsi dentro di quest'anno 1710 l'umilissimo servitore Antonio Francesco Motta in trascrivere le poesie ed altre composizioni per servizio delle Maestà del Re e Regina (che Nostro Signore li guardi) cioè Circe fatta saggia , copie due – fogli 56 Enea in Cielo, copie due – fogli 60 Il nome più glorioso, copie una – fogli 30 L'oracolo del fato, una – fogli 32 Narrativa in prosa dell'Atenaide – fogli 25 La poesia di detto drama in 3 atti diviso fogli 122 Ed anche un'altra copia dell'atto terzo fogli 30 [somma] fogli 355 Oltre diverse altre fatiche straordinarie e relazioni delle rendite sequestrate a seguaci del Partito Nemico, per quali tutte fatiche sendo di consueto l'esserne rimunerato negl'effetti sequestrati di dette rendite. Umilmente supplica l'Eccellenza Vostra voler degnarsi ordinare al Depositario Pezzi che corrisponda al supplicante una riguardevole mercede per dette fatiche straordinarie di tutto quest'anno e scritture sodette eseguite con quella diligenza ed assiduità a Vostra Eccellenza nota, che della grazie [sic] spera.²⁵

Molti documenti precedenti attestano pagamenti per copie di opere, serenate, «opere pastorali in musica», intermezzi, i cui titoli non sono citati nei passaggi delle fonti amministrative. Ai titoli che sono oggetto del pagamento del 1711 si aggiungono due opere verosimilmente pagate fra il 1708 e il 1709: *La Zenobia* è inviata sottoforma di «scenario» da Venezia a Milano,²⁶ quindi plausibilmente in forma narrativa per essere approvata dalla corte, mentre poi la copia della partitura risulta pagata in un altro documento;²⁷ la partitura dell'opera *Amor generoso* è citata nelle spese sostenute da Lampugnani e rimborsate nel novembre 1709.²⁸ Tutti i titoli sono già noti nelle cronologie degli spettacoli della corte di

databile al 1710 (per aver copiato la «poesia delle due opere in musica»); 22 maggio 1711. Su Ferrario: 24 luglio 1709; lista B e lista D indicate a 21 aprile 1709; lista «A Per l'anno 1710. Salari»; altra lista «per l'anno 1710. Salarii»; 17 marzo 1711. Su Righino: 7 novembre 1709; *Nota delle spese fatte da Gio. Ambrog. Lampugnani per robbe da mandare a Barcellona*. Su Rugerio: *Nota delle spese fatte da Gio. Ambrog. Lampugnani per robbe da mandare a Barcellona*. Su Lorenzoni: 24 luglio 1709; 17 marzo 1711 («per copiatura dell'opera e serenate... di un oratorio»).

24. Nel 1709 chiede il pagamento per aver trascritto 296 fogli di opere e serenate.

25. Memoriale allegato a 22 maggio 1711.

26. Lista C, allegata al mandato di pagamento del 21 aprile 1709.

27. *Nota delle spese fatte da Gio. Ambrog. Lampugnani per robbe da mandare a Barcellona*.

28. *Spese fatte da Gio. Amb.o Lampugnani per ordine di S. E. il Signor Marchese Reggente Presidente Clerici per servizio di Sua Maestà Cattolica*, allegata al mandato di pagamento del 7 novembre 1709.

Barcellona e grazie a questi documenti è possibile tentare una loro datazione *post quem* per quanto approssimativa:²⁹ dato che il memoriale di Motta indica il 1710 come anno in cui sono state fatte le copie, le opere potrebbero essere state allestite nel corso di quell'anno o nell'anno successivo. In qualche caso le fonti precisano la provenienza geografica dei materiali drammaturgici che sono oggetto di copia: in particolare sia gli «intermezzi buffi» pagati nel 1709 sia lo scenario de *La Zenobia* arrivano da Venezia,³⁰ che era evidentemente il centro a cui si rivolgevano per procurare le novità drammaturgiche, essendo da tempo una piazza teatrale eccellente e dominante nella rete delle piazze teatrali italiane. In un caso, inoltre, in un documento non datato, si cita un pagamento eseguito da Lampugnani per una «opera in musica venuta da Bologna» e non è chiaro se si tratta del libretto o della partitura.³¹ Certamente Venezia era un perno della circolazione dei libretti e gli scambi da Venezia a Milano, d'altro canto, sono un elemento storico già accertato a partire dalla seconda metà del XVII secolo, a riprova dell'eccellenza delle produzioni lagunari e dell'interesse del teatro milanese a proporre le produzioni drammaturgiche veneziane. Anche i pagamenti ai librettisti non fanno che confermare la scelta di due dei più noti poeti del momento, che proprio a Venezia stavano producendo i loro testi per i teatri della città: Pietro Pariati risulta destinatario di pagamenti fra il 1709 e il 1711, mentre Apostolo Zeno fra il 1709 e il 1710 riceve somme di denaro a Venezia.³² D'altro canto, nei primissimi anni del XVIII secolo, grazie al legame di Pariati con un aristocratico milanese, Annibale Visconti, fratello del Gran Cancelliere Pirro Visconti, sia Pariati sia Zeno avevano composto alcuni testi per il teatro di Milano: il contatto professionale diretto fra Apostolo Zeno e l'impresario teatrale Piantanida è attestato anche nel 1706 con il pagamento per un libretto, al quale si era aggiunto un «anello di diamanti» inviato dal governatore milanese.³³ Nei primi anni del XVIII secolo, del resto, fra il 1703 e il 1708, sulla scena del teatro milanese erano state allestite

29. Cfr. LIPP, *Musik am Hofe Karls III*, cit., pp. 110 ss.; SOMMER-MATHIS, *Neue Quellen zum Musiktheater*, cit., pp. 445 ss.

30. Lista A, lista C indicate a 21 aprile 1709; la *Nota delle spese fatte da Gio. Ambrog. Lampugnani per robbe da mandare a Barcellona* cita un pagamento «al lachè del signor Marchese Crevena venuto da Venezia con gli intermedii dell'opera».

31. *Nota delle spese fatte da Gio. Ambrog. Lampugnani per robbe da mandare a Barcellona*.

32. Su Pariati: 24 luglio 1709; 21 agosto 1709; 22 agosto 1710; documento s.d. ma databile al 1710; *Spese fatte da Gio Ambroggio Lampugnani per ordine di Sua Eccellenza il Signor Marchese Reggente Presidente Giorgio Clerici, quali sono per servizio di Sua Maestà Cattolica per Barcellona*, allegata a 1711 gennaio 17. Su Zeno: 1709, *Spese per le opere*; 3 settembre 1709; 22 agosto 1710; documento s.d. ma databile al 1710.

33. B. DOOLEY, *Pietro Pariati a Venezia*, in G. GRONDA, *La carriera di un librettista. Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*, Bologna, il Mulino, 1990, p. 40.

quattro opere su libretto di Pariati, alcune delle quali erano state composte in collaborazione con Zeno.³⁴ Tutti gli elementi raccolti concorrono a costruire il contesto in cui si radica la collaborazione professionale di Pariati e di Zeno agli spettacoli della corte di Barcellona, e costituiscono le tappe del percorso che condusse Pariati a diventare, pochi anni dopo, poeta cesareo a Vienna. I mandati di pagamento spesso non sono esplicativi e frequentemente non indicano i titoli delle composizioni per le quali Pariati e Zeno ricevevano i compensi: nel 1710 Pariati è pagato «per le serenate»,³⁵ nel 1709 e nel 1710 il compenso inviato a Zeno riguarda generiche «opere da lui composte».

Certamente la cronologia delle rappresentazioni di opere a Barcellona, ricostruita da Lipp e da Sommer-Mathis, indica che Zeno e Pariati furono i librettisti con il maggior numero di incarichi e i pagamenti effettuati tramite le casse milanesi confermano, almeno in parte, il loro ruolo centrale negli spettacoli per la corte di Carlo III. La rete geografica attivata dagli organizzatori milanesi per la committenza delle partiture musicali fu ancora più complessa: dall'insieme dei documenti si individuano pagamenti a compositori attivi nella piazza veneziana come Tommaso Albinoni e Antonio Lotti, oltre che a Francesco Gasparini, nel 1710 autore di «due compositioni di musica» per il re;³⁶ emerge l'importante coinvolgimento di Antonio Caldara da Roma, che ricevette pagamenti nel 1709, 1710 e 1711;³⁷ si rileva la partecipazione di Clemente Monari «fatto venire da Reggio» forse a Milano e autore di intermedi;³⁸ si evidenzia l'incarico al compositore milanese Paolo Magni «per sue fatiche fatte in reagiustar le cantate nell'oppera et compositione della serenata per Sua Maestà»;³⁹ affiora l'acquisizione di «compositioni di musica» da Bologna;⁴⁰ si rintraccia un pagamento ad Andrea Fioré, che risulta eseguito ante il 17 gennaio 1711 «per aver messo in musica parte dell'opera d'Ercole in Cielo et dell'Atenaide» che è possibile in questo modo collocare nella cronologia con minore

34. Cfr. ivi, p. 179.

35. Documento s.d. ma databile al 1710.

36. Si vedano i documenti principali: 21 agosto 1709; 13 settembre 1709; 28 novembre 1710; documento s.d. ma databile al 1710.

37. Cfr. 25 ottobre 1709; 18 dicembre 1710; documento s.d. ma databile al 1710; Caldara dal 1711 risulta pagato con una retribuzione mensile (10 e 16 giugno, 30 luglio, 23 settembre e 1° dicembre 1711).

38. *Spese fatte da Gio. Amb.o Lampugnani per ordine di S. E. il Signor Marchese Reggente Presidente Clerici per servizio di Sua Maestà Cattolica*, allegata al mandato di pagamento del 7 novembre 1709; documento s.d. ma databile al 1710.

39. *Spese fatte da Gio. Amb.o Lampugnani per ordine di S. E. il Signor Marchese Reggente Presidente Clerici per servizio di Sua Maestà Cattolica*, allegata al mandato di pagamento del 7 novembre 1709.

40. Documento s.d. ma databile al 1710; la *Nota delle spese fatte da Gio. Ambrog. Lampugnani per robbe da mandare a Barcellona* cita un pagamento «per l'opera in musica venuta da Bologna».

approssimazione.⁴¹ Anche sul piano della committenza per la composizione musicale delle opere è evidente che il prestigio della corte di Carlo III d'Asburgo e l'impegno degli organizzatori milanesi ottennero il coinvolgimento di alcuni dei migliori musicisti attivi in quel giro d'anni nelle principali piazze italiane. Il periodo degli spettacoli realizzati a Barcellona fu il terreno fertile in cui le figure degli artisti coinvolti ebbero modo di crescere e trovarono occasione per mostrare la loro competenza: non a caso Caldara fu scelto come musicista di corte a Vienna negli anni immediatamente successivi alla partecipazione agli spettacoli di Barcellona. La parzialità delle informazioni contenute nei documenti milanesi non consente di identificare esattamente la corrispondenza fra pagamenti e opere composte se non nel caso del lavoro di Fioré per *Ercole in cielo* e per *Atenaide*. D'altro canto, l'incrocio dei dati amministrativi con le cronologie già ricostruite permette di integrare la conoscenza degli aspetti economici delle opere di corte, di osservare e paragonare le varie retribuzioni e anche di definire con migliore precisione le pratiche di circolazione di testi, partiture, maestranze e artisti teatrali. Collaborare agli spettacoli presso la corte asburgica era ovviamente un'occasione di prim'ordine per qualsiasi artista: anche i cantanti che risultano pagati dalle casse milanesi fra il 1709 e il 1711 per gli spettacoli di Barcellona erano numerosi ed erano stati ingaggiati in diverse città italiane. Possiamo tracciare un quadro di sintesi dei pagamenti effettuati che potevano comprendere anche le spese di viaggio, in qualche caso espressamente indicate. Fra il 1709 e il 1711 risultano pagati dalle casse milanesi Angelica Reparini (1709); Elena Marani (1709); Pietro Paolo Pezzoni, citato come «buffo» (1709, 1710, 1711); Giulio Cavalletti (1709); Antonio Bigone o Brigone (definito «musico di Sua Maestà» nel 1709, i pagamenti attestati nel 1709, 1710, 1711);⁴² Antonio Peverelli (1709); Ranuccio Valentini (indicato come «soprano», pagamenti effettuati nel 1710); Giuseppe Valentino (1710); Pietro Antonio Stroppa (1711); infine il musico Salimbene che in una fonte senza data, che attesta le spese sostenute da Lampugnani, è indicato come il musico pagato «per aver affaticato in ripartire li sodetti intermedii».⁴³ Sia Ranuccio Valentini che Giulio Cavalletti e Pietro Paolo Pezzoni furono anche membri della cappella reale di Carlo III dal 1707-1708 in poi e Cavalletti fu pagato anche dalle casse napoletane, che si aggiunsero ai fondi milanesi.⁴⁴ In alcuni casi, i pagamenti effettuati con le risorse lombarde non riguardano

41. *Spese fatte da Gio Ambroggio Lampugnani per ordine di Sua Eccellenza il Signor Marchese Reggente Presidente Giorgio Clerici, quali sono per servizio di Sua Maestà Cattolica per Barcellona*, allegata a 17 gennaio 1711.

42. 24 maggio 1709.

43. S.d. *Nota delle spese fatte da Gio. Ambrog. Lampugnani per robbe da mandare a Barcellona*.

44. Cfr. LIPP, *Músicos italianos*, cit., pp. 165-166.

solo il compenso dei cantanti, ma anche le spese di viaggio: per esempio sono citate quelle della Reparini e della Marani per recarsi a Barcellona;⁴⁵ sono indicate le somme utilizzate per il viaggio di Bigone da Bergamo a Milano e quindi a Genova, avendo spedito «una staffetta a Bergamo» a prenderlo.⁴⁶ Per la Reparini sono anche attestate le spese del viaggio necessario per definire gli accordi dell’ingaggio, avvenuti a Milano: sono, infatti, indicate le cifre versate per il suo spostamento da Pavia a Milano «per concertare il mandarla a Barcellona».⁴⁷ Fra i cantanti citati nei documenti, almeno Bigoni, Pezzoni e Cavalletti risultano attivi in diversi teatri italiani negli ultimi anni del XVII secolo; inoltre Salimbene potrebbe essere da identificare con Carlo Giuseppe Salimbeni, interprete di parti comiche in tre opere allestite a Milano nel 1696,⁴⁸ la cui specializzazione comica può essere il motivo per cui si occupò di distribuire le parti per alcuni intermedi a Barcellona. Anche per la scelta degli scenografi da incaricare alla corte di Carlo III, si rivela cruciale l’ambiente milanese che organizzò gli spettacoli: è noto che a Barcellona fu incaricato in forma stabile Ferdinando Galli Bibiena (fra il 1708 e il 1711)⁴⁹ e che con lui fu attivo anche il figlio Alessandro Galli Bibiena;⁵⁰ risultano inoltre pagati Pietro Righini, che fu a lungo collaboratore di Galli Bibiena,⁵¹ e alcuni «pittori» anonimi che si adoperarono per rinfrescare il teatro e per realizzare le scene.⁵²

45. 1709, *Stato delle rendite sequestrate in pregiudizio degli signori Marchese di Castelrodigo, Duca di S. Pietro et altri.*

46. *Spese fatte da Gio. Amb.o Lampugnani per ordine di S. E. il Signor Marchese Reggente Presidente Clerici per servizio di Sua Maestà Cattolica*, allegata al mandato di pagamento del 7 novembre 1709.

47. Ibid.

48. Cfr. C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Indici-II*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1994, p. 583 e s.v. Per Cavalletti, Pezzoni, Valentini rinvio alle notizie raccolte nel ricchissimo database <https://corago.unibo.it/> (ultimo accesso: 20 settembre 2025).

49. L’ultimo documento che lo riguarda è datato 17 novembre 1711: il mandato di pagamento a Ferdinando Galli Bibiena cita il fatto che lo scenografo doveva andare alla Corte Cesarea. Sulla famiglia Bibiena e sugli incarichi alla corte di Barcellona cfr. *I Galli Bibiena. Una dinastia di architetti e scenografi*. Atti del convegno (Bibbiena, 26–27 maggio 1995), a cura di D. LENZI, Bibbiena, Accademia Galli Bibiena, 1997; *I Bibiena: una famiglia europea*, catalogo della mostra a cura di D. LENZI e J. BENTINI, con la collaborazione di S. BATTISTINI e A. CANTELLI (Bologna, 23 settembre 2000–7 gennaio 2001), Venezia, Marsilio, 2000; D. LENZI, *L’attività dei bolognesi Ferdinando, Alessandro e G. Carlo Sicinio Galli Bibiena in terra iberica, in España y Bolonia. Siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, dirigido por J.L. COLOMER e A. SERRA DESFILIS, Madrid, CEEH – Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006, pp. 293–305.

50. Cfr. il documento allegato a 18 agosto 1710, A *Per l’anno 1710. Salari*; documento *Per l’anno 1710 Salarii*.

51. Cfr. Lista D allegata a 21 aprile 1709: a Righini fu pagato uno stipendio per 188 giorni di lavoro, dal 9 luglio 1708 al 14 gennaio 1709.

52. Cfr. Lista A allegata a 21 aprile 1709.

L'incarico dei Bibiena a Barcellona nasce nel contesto della stabile collaborazione che Ferdinando offrì per gli allestimenti operistici del teatro di Milano dal 1692 in poi:⁵³ anche questo elemento concorre ad attestare l'importanza della relazione fra gli ambienti teatrali milanesi e la corte di Barcellona, e il peso dell'esperienza lombarda nelle scelte operate per la corte di Carlo III.

Non è possibile dare conto di molti altri dettagli che affiorano dai documenti milanesi: per esempio la qualità dei materiali procurati per la stampa dei libretti da realizzare a Barcellona e i tipi di tessuti acquistati; gli accessori dei costumi di scena pagati dagli impresari, come cappelli, calze, gioie cioè gioielli, guanti, parrucche, ventagli, «dardi, tromba, tridente, scatolino et altre cosette [...] per l'opera e serenata»;⁵⁴ i pagamenti per i materiali necessari per il funzionamento delle macchine, che ne attestano l'uso nell'invenzione scenografica;⁵⁵ l'invio dall'Italia anche di artigiani come «Bernardo Baglione sarto» e la collaborazione di altri due sarti pagati per assistere «alle prove e all'opera»⁵⁶ e per aver fatto i costumi dei ballerini; il pagamento di un «asistente alle cose del Teatro», Francesco Rinaldi Cantù,⁵⁷ più volte citato nei mandati di spesa. Sono annotazioni che illuminano la vita materiale del teatro d'opera di primo Settecento e mostrano il lavoro preparatorio nel fervore delle azioni incrociate di artisti, artigiani, responsabili economici, decisori politici e artistici. Dall'Italia, tramite lo snodo organizzativo milanese, non giunsero dunque solo gli artisti della scena ma anche alcuni artigiani che verosimilmente collaborarono con le maestranze locali nella realizzazione degli spettacoli.⁵⁸

3. Competenze impresariali per l'opera di corte: l'incarico di Federico Piantanida per gli spettacoli di Barcellona

In assenza di un documento ufficiale che illustri il tipo di incarico affidato a Federico Piantanida e agli altri organizzatori citati, possiamo ricostruire il profilo professionale di Piantanida osservando le funzioni da lui svolte per le opere della corte di Carlo III. Piantanida si occupò sia della committenza dei testi sia della realizzazione degli spettacoli; le liste di spese che presentò ri-

53. Cfr. DOOLEY, *Pietro Pariati*, cit.; H. SEIFERT, *Pietro Pariati poeta cesareo* e G. GRONDA, *Il mestiere del librettista*, in ID., *La carriera di un librettista*, cit., rispettivamente pp. 45-71 e 13-165.

54. Lista A allegata a 21 aprile 1709.

55. Cfr. ibid.

56. Lista D e lista A allegate a 21 aprile 1709.

57. *Documento per l'anno 1710 Salarii*.

58. Cfr. Lista A allegata a 21 aprile 1709: spesa per i «giovini itagliani, garzoni che hanno assistito alli legnamari et a pittori nel cucir tela, far colla, tirar tellari».

guardano l'acquisto di materiali per i costumi, per le scene e per la stampa dei libretti, i compensi ai librettisti, ai musicisti, ai copisti, agli scenografi, ai cantanti, alle comparse, ad alcuni degli artigiani coinvolti, le spese per i viaggi dei cantanti e i percorsi di libretti e partiture.⁵⁹ Il suo impegno, dunque, riguardò almeno gran parte degli aspetti economici della produzione degli spettacoli operistici: d'altro canto non conosciamo la provenienza del denaro che il capitano impiegò per sostenere quelle spese che solo successivamente furono reintegrate dalle casse pubbliche milanesi. È possibile che alcune somme gli fossero state anticipate, come lascerebbe intendere un mandato di pagamento del 1709 che specifica il motivo della somma da erogare indicando «altre spese fatte e da farsi dal medesimo».⁶⁰ I documenti che lo citano o sono da lui firmati, fra il 1709 e il 1711, mostrano anche che Piantanida non solo viaggiò fra Milano, Genova e Barcellona, e non fu solamente il gestore esecutivo di una parte della complessa rete dei professionisti dello spettacolo, ma ebbe anche responsabilità in alcune tappe più delicate, ad esempio si occupò forse anche di seguire direttamente i rimaneggiamenti dei testi, dato che andò a Venezia «per fare aggiustare l'opera per Barcellona».⁶¹ Non è possibile ipotizzare fino a che punto il suo incarico riguardasse anche la scelta degli artisti da ingaggiare e la costituzione del repertorio per la corte di Barcellona. Certamente il suo ruolo era soggetto alle richieste della corte catalana e la sua azione fu condotta in stretto accordo con i vertici politici milanesi, in particolare con il Marchese Clerici, «per ordine» del quale Piantanida dichiara di aver fatto le spese che elenca.⁶² La carriera militare e i precedenti incarichi come impresario teatrale costituirono elementi di credibilità, per la quale Piantanida poté organizzare la realizzazione delle opere della corte di Barcellona con una rete di artisti di prima grandezza. Pur mancando le fonti che vadano oltre il dato economico e che possano gettare luce sulle figure che scelsero i protagonisti e il repertorio eseguito a Barcellona, molti elementi della storia che abbiamo ricostruito concorrono a dimostrare quanto gli spettacoli per la corte di Carlo III abbiano le loro radici nelle stagioni del teatro Ducale milanese, a gestione impresariale, in particolare negli allestimenti realizzati durante i primi anni del XVIII secolo: la migrazione degli scenografi Galli Bibiena da Milano a Barcellona, l'incarico organizzativo a un membro della famiglia di impresari Piantanida, il coinvolgimento di librettisti già attivi per le stagioni del Duca-

59. Cfr. Liste A, B, C, D allegate a 21 aprile 1709.

60. 16 marzo 1709.

61. 24 luglio 1709, *Conto di spese fatte per servizio di Sua Maestà per le opere di Barcellona*; lista C allegata a 21 aprile 1709; nel giugno 1708 va a Venezia e torna a Milano.

62. Per esempio si veda il caso del musicista Pezzoni pagato con un «regallo accordato dall'eccellentissimo ... Presidente Clerici» (lista D allegata a 21 aprile 1709).

le, la circolazione di libretti e partiture e cantanti attivi anche in varie piazze teatrali padane. Rileggendo la vicenda di Federico Piantanida vediamo che la figura professionale dell'impresario di teatro si adatta al nuovo contesto in cui la sua azione organizzativa è richiesta: Piantanida fu chiamato a tessere la preparazione per alcuni spettacoli da allestire fuori dai confini dello Stato da cui proveniva, in una corte europea e con il finanziamento pubblico delle casse della Città di Milano. In ultima analisi, l'organizzazione degli spettacoli a Barcellona avvenne con modalità radicalmente diverse rispetto al contesto del teatro impresoriale milanese: dato che lo spettacolo cortigiano poteva contare su un sistema economico garantito poiché poggiava su una disponibilità finanziaria sicura, l'organizzatore svolgeva la sua funzione senza dover prevedere il rischio d'impresa. Nel laboratorio degli spettacoli per la corte di Barcellona, l'incrocio fra spettacolo cortigiano e professionalità impresariali configura l'esportazione delle competenze organizzative maturate nel teatro pubblico milanese, forse indispensabili in una corte da poco istituita che doveva avviare la sua attività teatrale e doveva costituire il gruppo di figure incaricate di promuoverla. Certamente il coinvolgimento di un impresario professionista garantiva che, con una certa rapidità, fossero eseguite le azioni efficaci per far funzionare la complessa macchina della gestione degli spettacoli operistici nella corte e attesta una possibile forma di incrocio e ibridazione fra le diverse pratiche di organizzazione degli spettacoli operistici nel primo decennio del Settecento, nel quadro europeo di intensa mobilità, di scambi e migrazioni di opere, artisti e organizzatori della scena.

<i>Per l'anno 1710:-</i>	
<i>Salari</i>	
<i>A Ranuccio Valentini Soprano</i>	Dop. ff.° 8:-
<i>Alla Virtuosa di Musica che si presentava al teatro</i>	Dop. ff.° 10:-
<i>Alla Virtuosa di Musica Reparata</i>	Dop. ff.° 15:-
<i>Al Canto Paolo Pezzoni Buffo</i>	Dop. ff.° 10:-
<i>Ad Antonio Bigone Basso</i>	Dop. ff.° 10:-
<i>Ad Alessandro Galli Bibiena</i>	Dop. ff.° 8:-
<i>Al Cappista Teorario</i>	Dop. ff.° 8:-
<i>A Francesco Rinaldi Cantore assistente alle cose del Teatro</i>	Dop. ff.° 15:-
<i>A Francesco Sicutino per accudire a trauagli de Talegnani e Supplire con l'assistenza dove non puo accudire il Mandri</i>	Dop. ff.° 13:-
<i>Summa al Mese Dop. ff.° 85:-</i>	
<i>Che sono all'anno Dop. ff.° 85:-</i>	
<i>Per le Spese straordinarie di fatture d'abiti, Accamatute, Scarpe Calzette, Campane e tante e tante altre cose, che gioanno ouovare per le Opere e Serenate del 1710. Si crede verisimilmente bisognarai Dop. ff.° 100:- Perche si crede che le Rimesse dovranno farsi per le Salarij e Spese, come sopra comprendendonni il Salario della Donna da mandare duranno da essere alla somma di circa mille e cinquecento Dop. ff.°:-</i>	

Fig. 1. Elenco di salari, 1710 (Archivio di Stato di Milano, *Atti di governo, Finanze, apprensioni*, cart. 399).