

GIUSEPPINA RAGGI

ECONOMIA DI UN DISASTRO. GESTIONE DEI TEATRI PRIMA E DOPO IL TERREMOTO DI LISBONA (1755)*

Il terremoto di Lisbona del primo novembre del 1755 è l'evento più conosciuto della storia della città. Accanto all'alto numero di morti furono distrutte le ricchissime collezioni d'arte, di modelli d'architettura, di libri, di musica, di oggetti provenienti dall'Oriente e dall'Occidente, che riempivano le sale dei palazzi nobiliari localizzati nel centro della città e, primo fra tutti, del palazzo reale della Ribeira, con gli annessi basilica e palazzo patriarcale. Ancora più nota è la distruzione del principale teatro regio collegato al palazzo reale della Ribeira, la Real Ópera, avvenuta solo dopo pochi mesi dall'inaugurazione. L'immaginario mitico sviluppato dalla storiografia ottocentesca portoghese sulla cosiddetta *Opera do Tejo* deve molto al suo splendore ridotto presto in cenere (fig. 1).¹

L'impatto del terremoto sulla politica teatrale implementata da Giuseppe I e Marianna Vittoria di Borbone si giocò su quattro ambiti principali:

- 1) gestione e organizzazione dei teatri regi;
- 2) circolazione e migrazione degli artisti;
- 3) carriera professionale degli artisti;
- 4) urbanismo e architettura teatrale.

* Questa pubblicazione è risultato del supporto della Fundação para a Ciência e a Tecnologia del Portogallo, nell'ambito del programma CEEC: <https://doi.org/10.54499/CEECIND/04792/2017/CP1402/CT0009>. Rientra anche nel Proyecto i+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación (España) «Cultura escenográfica en el contexto hispánico de la Edad Moderna: Un enfoque holístico», Ref. PID2020-117415GB-I00.

1. Per una prima ricognizione sui teatri d'opera a Lisbona si veda: M.C. DE BRITO, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989; A. GAGO DA CÂMARA, *Lisboa: Espaços teatrais setecentistas*, Lisboa, Livros Horizonte, 1996. Per una sintesi sul recente dibattito critico riguardante l'identificazione dei teatri di Giovan Carlo Sicinio Bibiena cfr. G. RAGGI, *I teatri regi in Portogallo e il palco reale dell'Ópera do Tejo come spazialità del femminile*, in *Theatre Spaces for Music in 18th Century Europe*, ed. by I. YORDANOVA, G. RAGGI and M.I. BIGGI, Wien, Hollitzer, 2020, pp. 49-92.

Prima, però, è necessario ripercorrere l'intensa attività costruttiva che aveva caratterizzato gli anni che avevano preceduto il terremoto.² Nel 1750, la salita al trono di Giuseppe I aveva infatti determinato la ripresa energica e a tutto tondo di politiche teatrali che erano state fomentate nel corso del regno di Giovanni V, soprattutto grazie alla tenace azione della regina Maria Anna d'Asburgo, ma che avevano perso la loro forza nel corso del tempo e si erano assopite durante gli anni della malattia del re (1742-1750).³ Iniziando a delineare il nuovo piano teatrale anche nel corso dei primi due anni di regno, caratterizzati dall'osservanza del lutto, Giuseppe I ordinò la costruzione di quattro teatri nel giro di tre anni. L'arco di tempo si estese, precisamente, dall'arrivo dell'architetto-scenografo Giovanni Carlo Sicinio Bibiena nel marzo del 1752 all'inaugurazione del principale teatro regio nella primavera del 1755. Le fasi di questa 'corsa' per dotare i palazzi reali di edifici teatrali iniziarono con l'approvazione del progetto più importante, quello del teatro della Real Ópera, destinato al palazzo reale della Ribeira, che venne elaborato dall'architetto bolognese nella primavera del 1752, cioè come prima mansione richiestagli dal re.

Durante l'estate di quello stesso anno, «l'architetto Bibiena con altri quattro giovani [bolognesi *n.d.a.*] solamente [...] senza che niun altro abbi dato una pennellata»⁴ costruirono nel grande salone del Torrione della Ribeira un teatro (ovvero un palco attrezzato con platea e palchetti in legno decorati con pitture d'architettura), per permettere le rappresentazioni operistiche della stagione autunnale. La sala venne inaugurata in settembre con la rappresentazione de *Il Siroe* di David Perez.⁵ Nel frattempo, avvalendosi anche di maestranze e pittori portoghesi, Bibiena costruì l'elegante teatrino della residenza di caccia di Salvaterra de Magos, dove la corte si trasferiva una volta l'anno dopo Natale e sino alla fine del carnevale. Venne inaugurato nel febbraio del 1753 ed era destinato sia alle rappresentazioni operistiche che alle commedie. Bibiena e il suo entourage di artisti italiani e portoghesi erano responsabili anche dell'invenzione e della realizzazione delle scenografie e delle macchine sceniche necessarie agli spettacoli.⁶ Nel 1754, probabilmente in primavera, era stato

2. Cfr. G. RAGGI, *La politica del teatro e il teatro della politica: le lettere del Nunzio apostolico e altri carteggi sulla musica a Lisbona*, in «Padron mio colendissimo...» *Letters about Music and the Stage in the 18th Century*, ed. by I. YORDANOVA and C. FERNANDES, Wien, Hollitzer, 2021, pp. 187-238.

3. Cfr. G. RAGGI, *O projeto de D. João V. Lisboa ocidental, Mafra e o urbanismo cenográfico de Filippo Juvarra*, Lisboa, Caleidoscópio, 2021.

4. Roma, Archivio Apostolico Vaticano (d'ora in avanti: AAV), *Segreteria di Stato*, Portogallo 110A, c. 336r.-v.

5. Cfr. BRITO, *Opera in Portugal*, cit., p. 135.

6. Lo stesso Bibiena racconta queste circostanze in una lettera diretta al conte Carlo Alberto Malvasia, datata 11 novembre 1752, trascritta integralmente in RAGGI, *I teatri regi in Portogallo*,

concluso anche «un teatretto»⁷ destinato alle commedie localizzato nel palazzo suburbano di Belém, dove la famiglia reale passava lunghi periodi, principalmente durante l'estate. Nel frattempo si era continuato a lavorare alla costruzione della Real Ópera, concepita come un nuovo corpo architettonico che prolungava il palazzo reale della Ribeira dalla parte degli Appartamenti della regina. L'edificio teatrale era imponente soprattutto per l'inusuale lunghezza del palco, la sontuosità della sala e il grandioso palco reale, che fungeva da 'teatro nel teatro' dato che ospitava le dame della corte della regina in gallerie sopraelevate rispetto agli scranni per i membri della famiglia reale (il re, la regina, le loro quattro figlie e i fratelli del re). Nel 1755 si stava iniziando a costruire anche un altro teatro vicino all'antico palazzo dell'Ajuda, che integrava la vasta estensione del palazzo reale suburbano di Belém. Era, infatti, chiamato *Quinta Real de Belém*, ma occupava un'area che dalla riva del fiume saliva sino alla collina dell'Ajuda e si collegava con tutta l'area della Tapada d'Ajuda, il bosco destinato alla caccia.⁸

Grazie alla prolungata bella stagione, la famiglia reale si trovava ancora a Belém il primo novembre 1755, quando le scosse di terremoto devastarono il centro della città di Lisbona e gli incendi che ne seguirono accrebbero le perdite già ingentissime.⁹ Il palazzo reale della Ribeira, costruito sulla riva del fiume, venne invaso anche dalle onde anomale e la maggior parte dei suoi tesori e delle sue collezioni si persero. Entrambi i teatri costruiti da Bibiena furono distrutti: sia quello inaugurato nel 1752 nel Torrione della Ribeira, sia quello sontuoso che vide la messa in scena di due sole opere, quelle previste per la stagione primaverile del 1755.

La gestione economica dei teatri regi a Lisbona (1750-1755)

Sin dall'inizio del loro regno, nel 1750, Giuseppe I e Marianna Vittoria di Borbone dimostrano l'intenzione di implementare celermente una politica teatrale che corrispondesse a un disegno programmatico atteso da tempo. Il

cit., p. 61. Il documento è custodito a Passossegui (Bo), presso l'Archivio Malvasia (Carteggio 33, c. n.n.).

7. AAV, *Segreteria di Stato*, Portogallo 110 A, c. 402, trascritto in RAGGI, *La politica del teatro*, cit., pp. 212-214, in partic. p. 213, nota 112.

8. Sul rinnovamento artistico-culturale, sui progetti architettonici e urbanistici e sul sistema di residenze regie identificato e definito da Giovanni V e dalla regina consorte vedi RAGGI, *O projeto de D. João V*, cit.

9. Sulle conseguenze politiche causate dalla gestione dell'emergenza successiva al terremoto si veda N.G. MONTEIRO, *D. José*, Lisboa, Temas & Debates, 2008, pp. 97-118.

coordinamento di questa operazione, che prevedeva la costruzione dei teatri, venne affidata a João Pedro Ludovice, figlio dell'architetto João Frederico Ludovice. Nel 1752, Giovanni Carlo Sicinio Bibiena entrò a far parte della corte con il ruolo di Primo architetto, ingegnere teatrale e scenografo del re e stabilì con João Pedro uno stretto vincolo professionale e personale.¹⁰

Secondo le parole del compositore bolognese Gaetano Maria Schiassi, prima di giungere in Portogallo Giovan Carlo Sicinio Bibiena aveva operato attivamente per costituire una compagnia di artisti addetti alla messa in scena delle opere di corte. Da Lisbona, infatti, nel maggio 1752 Schiassi comunicò al suo maestro bolognese, padre Giambattista Martini:

e già partì di costì para Italia un musico che si chiama Francesco Feracci per fare tutta la compagnia e fu quella che agiustò il Sig.^r Carlo Bibiena, che già sono mesi che si ritrova costì. Si sta attendendo Egiziello e tutta la compagnia con il compositore David Perez.¹¹

Francesco Feraci (o Feracci) era partito da Lisbona già alla fine del 1751 ed era riuscito ad affermarsi a corte e aggiudicarsi questo incarico, superando le aspirazioni del tenore bolognese Annibale Pio Fabri che, già attivo nei teatri d'opera di Lisbona prima della loro chiusura nel 1742, era strategicamente ritornato in Portogallo nel marzo 1751, avendo ottenuto un posto nella cappella reale. Così come Fabri, anche il castrato Francesco Feraci era stato assunto tra i cantori della cappella. Entrambi non suscitavano le simpatie di un altro bolognese presente in quegli anni a Lisbona. Si trattava dell'astronomo Giovanni Angelo Brunelli che scrisse all'amico botanico Ferdinando Bassi nel luglio del 1752:

Il Feraci 3 o 4 giorni sono è arrivato grasso come un porco a Lisbona [...] ha condotto seco una caterva di musicisti: nell'istesso tempo è arrivata una nave che ha portato un buon numero di Ballerini e altra gente di Teatro tutti accordati dal Feraci. Oh quanti denari spende il Re in questa canaglia.¹²

10. Bibiena e Ludovice seppero evitare le rivalità tra architetti e scenografi italiani e architetti e ingegneri militari portoghesi che, invece, contraddistinsero altri momenti del Settecento, come l'ostilità contro Antonio Canevari (a Lisbona dal 1727 al 1732) o le polemiche contro la scelta di affidare il progetto del nuovo palazzo reale dell'Ajuda, dopo l'incendio del 1794, all'architetto italiano Francesco Saverio Fabri e a José da Costa e Silva, portoghese d'origine ma considerato dai portoghesi 'architetto italiano' per la sua formazione e il lungo soggiorno in Italia.

11. Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della musica, *Carteggi*, L.117.166.

12. Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 233 I, c. 52. Su Annibale Pio Fabri, detto il Balino, e sul rapporto con Feraci cfr. G. RAGGI, *Non solo Roma: l'importanza di Bologna e il protagonismo delle donne artiste e spettatrici nei teatri d'opera di Lisbona (1708-1760)*, in *Eighteenth-*

Ciò induce a pensare che Feraci ampliò la compagnia ingaggiata da Carlo Sicinio Bibiena, riunendo un ingente numero di artisti e addetti dello spettacolo. La macchina teatrale messa in moto da Giuseppe I necessitava, infatti, di figure preposte al controllo e alla gestione economica di questa dispendiosa attività. I finanziamenti destinati sia alla costruzione dei teatri che agli ingaggi e alle sistemazioni degli artisti erano gestiti e distribuiti dal tesoriere regio Estevão Pinto de Moraes. Passavano poi nelle mani di Ludovice e di Bibiena per coprire le spese inerenti alla direzione dei teatri, sia per quanto riguarda le opere architettoniche e scenografiche, sia per quanto riguarda l'organizzazione degli spettacoli. In quest'ultimo ambito, anche Francesco Feraci era coinvolto nella gestione delle spese per gli artisti. Anche se i documenti riportano i nomi di vari direttori dei teatri regi, nel 1755, in occasione della messa in scena dell'*Alessandro nelle Indie* per l'inaugurazione della Real Ópera, l'ambasciatore francese indicò Feraci come «direttore del teatro» con queste parole:

È un castrato chiamato Feracci che non ha il gusto di Farinelli né alcuno dei suoi talenti, che è totalmente incapace di simili virtuosismi ma che, in compenso, è considerato uno dei più grandi mascalzoni vivi e che non risparmia l'oro dal Brasile.¹³

Al di là di concordare con le critiche espresse anche dall'astronomo Brunelli, il confronto con Farinelli suggerito dal diplomatico francese richiama un fatto poco sottolineato dagli studi critici, ma che non passò inosservato ai contemporanei. Si tratta del parallelismo tra le politiche teatrali portoghesi e quelle della corte di Spagna dopo la salita al trono di Ferdinando VI nel 1746. La comparazione è di grande interesse dato che Barbara di Braganza, regina di Spagna, era la sorella di Giuseppe I di Portogallo e aveva condiviso con lui, durante l'infanzia e la gioventù, il clima di effervescenza artistica e di rinnovamento culturale promossi dai loro genitori, Giovanni V e Maria Anna d'Asburgo.¹⁴ La loro relazione con la madre e la sociabilità della corte di Lisbona, modulata sul modello della corte di Vienna, aveva sviluppato in loro una passione autentica per l'opera, il teatro, la musica e la danza, sia come fruitori sia, per quanto riguarda Barbara, come interpreti.¹⁵ È noto il profon-

Century Theatre Capitals from Lisbon to St. Petersburg, ed. by I. YORDANOVA and J. CAMÕES, Wien, Hollitzer, 2022, pp. 3-54, in partic. pp. 38-48.

13. Il documento è riportato in BRITO, *Opera in Portugal*, cit., p. 207.

14. Cfr. Filippo Juvarra, Domenico Scarlatti e il ruolo delle donne nella promozione dell'opera in Portogallo, a cura di G. RAGGI e J. SOARES CARNEIRO, Roma, Artemide, 2021; si veda anche, nello stesso volume, il saggio di C. LOPEZOSA APARICIO, *Filippo Juvarra, Domenico Scarlatti e la politica artistica di Barbara di Braganza, regina di Spagna* (pp. 219-230).

15. Cfr. G. RAGGI, *Trasformare la cultura di corte: la regina Maria Anna d'Asburgo e l'introduzione dell'opera italiana in Portogallo*, «RMP. Revista Portuguesa de Musicologia», 2018, 1, pp. 18-38.

do rapporto professionale e personale con Domenico Scarlatti, che la conobbe bambina nel 1719 e che l'accompagnò in Spagna dopo il suo matrimonio nel 1729, rimanendo al suo servizio per tutta la vita. Divenuta regina di Spagna, Barbara ebbe un ruolo fondamentale nel radicale cambiamento degli spettacoli di corte a favore delle rappresentazioni operistiche, la cui direzione venne affidata a Farinelli, entrato a far parte dello stretto circolo di artisti che aveva accompagnato la coppia durante i difficili anni del regno di Filippo V. Il parallelismo stabilito dall'ambasciatore francese nel momento dell'inaugurazione del sontuosissimo teatro reale di Lisbona dimostra dunque l'interconnessione delle politiche teatrali volute da Giuseppe e Barbara di Braganza. Appena conquistata la posizione di potere attesa per anni, entrambi avviarono immediatamente una serie di azioni volte a strutturare un 'sistema teatro' capace di realizzare finalmente spettacoli teatrali di grande levatura e ricchezza. Grazie a loro, infatti, Lisbona e Madrid entrarono nel circuito teatrale europeo, diventando piazze ambite dai principali artisti del tempo.¹⁶

Organizzazione e gestione artistica dei teatri regi a Lisbona (1752-1755)

Il sistema teatrale voluto da Giuseppe I di Portogallo seguiva diverse modalità. Da una parte si strutturava sulla migrazione degli artisti ingaggiati, cioè creava le condizioni per il loro trasferimento a lungo termine nella capitale portoghese; dall'altra si basava sulla circolazione dei cantanti di maggiore fama per i quali venivano stipulati contratti di tre anni. Ogni triennio era quindi previsto il *turn over* delle principali personalità artistiche, mentre si manteneva costante la base degli strumentisti, ballerini, architetti, scenografi, compositori, librettisti, assicurando così novità e continuità alla macchina degli spettacoli regi. L'intento era quello di creare un sistema rodato di produzione teatrale che fosse in grado di accogliere i cantanti di maggior successo che circolavano tra le principali piazze operistiche europee.

Per quanto riguarda la migrazione degli artisti, dal 1752 si possono distinguere tre gruppi principali che giunsero a Lisbona per fermarvi stabilmente. Ovviamente il primo fu quello che arrivò nel marzo del 1752, formato principalmente da bolognesi o da artisti legati ai Bibiena. Il suo compito era di costruire fisicamente i teatri regi e di garantire la messa in scena delle opere e delle commedie. L'architetto-scenografo Giovanni Carlo Sicinio Bibiena ne era il responsabile e dirigeva quadraturisti, scenografi, scenotecnici e architetti teatrali. Come riportato dal nunzio apostolico, che trasmise l'informa-

16. Un tema questo che aspetta di essere approfondito dagli studi critici.

zione a Roma: «è arrivata qui ultimamente una coorte di Pittori e Architetti da Teatro [...] la maggior parte sono bolognesi».¹⁷ Questi ultimi erano gli aiutanti del Bibiena, che nelle lettere al conte Malvasia l'architetto indicava come «i miei Giovani».¹⁸ Il secondo gruppo è quello che arrivò da Roma con il castrato Francesco Feraci nel giugno del 1752. Era costituito da musicisti e ballerini, ma anche da figure chiave come David Perez, e riuniva sia gli artisti previamente ingaggiati da Bibiena, sia i nuovi scelti da Feraci, tra cui molti ballerini.¹⁹ Il terzo gruppo, infine, era costituito dalla compagnia teatrale di Antonio Sacco, che giunse a Lisbona alla fine del 1753 e per la quale Bibiena costruì il ricordato teatro di Belém, inaugurato nel 1754.²⁰

Per quanto riguarda la circolazione dei cantanti più famosi, la scrittura e l'arrivo di Giziello nella capitale portoghese, nel giugno 1752, rappresentarono il momento di massimo fulgore della nuova politica teatrale voluta da Giuseppe I.²¹ Il noto castrato venne accolto con grande entusiasmo da parte dei sovrani, comparabile solo alla straordinaria accoglienza che poco più di trenta anni prima aveva caratterizzato l'arrivo e il soggiorno in Portogallo dell'architetto-scenografo Filippo Juvarra (gennaio-luglio 1719) e l'entrata di Domenico Scarlatti a servizio di Giovanni V dall'autunno di quello stesso anno (1719).

Così, nel corso del 1752, tutta la macchina della produzione teatrale fu in grado di funzionare. Gli spettacoli si succedettero regolarmente nel teatro del Torrione della Ribeira, includendo progressivamente anche le commedie rappresentate sia a Belém che sia a Salvaterra de Magos durante il carnevale. La preparazione dell'opera inaugurale per la Real Ópera rappresentò un momento di grande fervore, che la famiglia reale seguì da vicino, assistendo sia alle prove degli artisti che a quelle per i cambi di scena. Il fatto che il grande teatro fosse stato progettato da Bibiena anche tenendo conto delle personali predilezioni di Giuseppe I aumentava le aspettative. L'estrema lunghezza del palco e del retro-palco si giustificava infatti con la passione del monarca per l'arte equestre, che motivò anche la partecipazione di venticinque cavalli al-

17. AAV, *Segreteria di Stato*, Portogallo 110 A, c. 321 (datata 14 marzo 1752).

18. Rivedi qui nota 6.

19. Rivedi qui nota 12.

20. Rivedi qui nota 7. Sul teatro di Belém v. J. CAMÕES-P.R. MASSERAN, *Memórias desgarradas de um inclito solar: o Teatro Real de Belém*, in *Theatre Spaces for Music in 18th century Europe*, cit., pp. 93-110. Sulla compagnia Sacchi, cfr. G. BAZOLI, *L'orditura e la truppa. Le 'fiabe' di Carlo Gozzi tra scrittoio e palcoscenico*, Padova, Il poligrafo, 2012, pp. 197-267, in partic. pp. 201-203; P. VESCOVO, *Antonio Sacco (Sacchi)*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2017, vol. 89, [https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-sacco_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-sacco_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 23 giugno 2025).

21. Cfr. C.M. DE BRITO, *A contratação do castrado Giziello para a Real Câmara em 1751*, in Id., *Estudos de História da Música em Portugal*, Lisboa, Estampa Editorial, 1989, pp. 127-138.

la messa in scena dell'*Alessandro nell'Indie* a suon di musica, come descrive una cronaca del tempo:

O Picador Carlos António Ferreira entrou no Theatro montado em hum soberbo cavallo puchado por 25 soldados de cavallos, marchando todos ao compasso dos instrumentos. El Rey lhe fez merce do Habito da Ordem de Christo e dar patente de Capitão de cavallos.²²

La stravaganza e l'eccezionalità di questo spettacolo venne riportata anche da Charles Burney nella sua *A General History of Music* (1776-1789):

the new theatre [...] surpassed, in magnitude and decorations, all that modern times can boast. In this occasion Perez new set the opera of *Alessandro nell'Indie*, in which opera a troop of horses appeared on the stage with a Macedonian phalanx. One of the King's riding-masters rode Bucephalus, to a march which Perez composed in the *Manege*, to the *grand pas* of a beautiful horse, the whole far exceeding all that Farinelli had attempted [...] at Madrid, for the fitting out of which he had unlimited powers. Besides these splendid decorations, his Portuguese Majesty has assembled together the greatest singers than existing.²³

Il parallelismo con le opere messe in scena a Madrid sotto la direzione di Farinelli conferma l'importanza di uno studio comparato tra le due corti di Lisbona e di Madrid. L'inaugurazione della Real Ópera rappresentò l'entrata a pieno regime della macchina dello spettacolo montata dai monarchi portoghesi. Tutto era pronto affinché il processo iniziato nel 1752 si stabilizzasse in una programmata continuità di spettacoli teatrali finanziati dalla Corona. Il terremoto del 1755 interruppe questa magnificenza. Dopo soli sette mesi di vita, mentre erano ancora in attesa di essere completate tutte le decorazioni in *talha dourada*, rimasero parzialmente in piedi solo le pareti perimetrali del sontuoso edificio, il suo interno fu sventrato e le fiamme degli incendi incenerirono il suo prezioso contenuto: non solo la ricca sala, ma anche gli apparati scenici, le quinte scenografiche e le macchine di scena (fig. 2). In uno stato caotico di emergenza, tutto dovette essere riconvertito.

22. São Paulo (Brasile), Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, ms. B18b, c. 341: «Il cavallerizzo Carlo Antonio Ferreira entrò nel palco montando un superbo cavallo accompagnato da 25 soldati della cavalleria, tutti marciando a tempo con gli strumenti. Il re gli concesse l'Abito dell'Ordine di Cristo e la patente di Capitano di cavalleria». Traduzione mia.

23. Il passo è trascritto in BRITO, *Opera in Portugal*, cit., p. 28.

Lo smantellamento della macchina teatrale e le riconversioni professionali (1755-1756)

Il terremoto determinò lo smantellamento della macchina teatrale, sia in relazione alle persone che agli spazi. La prima reazione da parte degli artisti fu quella di contrarsi. Il 12 novembre 1755 Carlo Sicinio scrisse al fratello: «io, tutta la mia famiglia, e di più tutti li miei Giovani siamo vivi».²⁴ Ancora una volta, «i miei Giovani» indicava gli emiliani che avevano costruito e dipinto con lui il teatro del Torrione della Ribeira nell'estate del 1752.

I primi provvedimenti che vennero presi riguardarono lo scioglimento di tutte le compagnie. Gli artisti dovettero scegliere il loro nuovo destino. La scissione dei contratti era inevitabile e avvenne attraverso gli stessi intermediari che li avevano siglati. Il 17 novembre 1755, esattamente sedici giorni dopo il terremoto, spettò a João Pedro Ludovice pagare lo stipendio e «l'aiuto de custa per il passaggio per la mia terra»²⁵ ai pittori Marco Revertiti e Francesco Zinani, giunti a Lisbona con Bibiena nel 1752. Pochi mesi prima era partito il pittore Paolo Dardani, sostituito da Giovanni Berardi che dovette affrontare il doppio shock di essersi appena trasferito con la famiglia a Lisbona e di ritrovarsi tra le macerie, principalmente quelle del teatro dove lavorava. Il 2 dicembre 1755 il pittore ricevette lo stipendio del mese di novembre da João Pedro Ludovice e il 20 dicembre 1755 il re approvò sia che gli venisse compensata una parte della spesa fatta per spostarsi con tutta la famiglia a Lisbona e per disfarsi della sua casa a Roma, sia che gli fosse offerto aiuto economico per il ritorno forzato in Italia e per trovare una nuova casa.²⁶ Non è possibile stabilire se l'artista tornò effettivamente in patria o trovò un'alternativa professionale, perché i documenti della Casa Reale tornano a registrare il suo nome negli anni Settanta, cioè circa quindici anni dopo la distruzione di Lisbona, impegnato nella realizzazione di pitture murali nel palazzo reale di Queluz e nei muri di cinta dei suoi giardini.

24. Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Gabinetto dei disegni e delle stampe, *Raccolta Gozzadini*, cartella 51/1, c. 32r. La lettera è stata trascritta per la prima volta in A. DE CARVALHO, *Os três arquitectos da Ajuda: do 'Rocaille' ao Neoclássico*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1979, p. 29, nota 5.

25. Lisbona, Arquivo Nacional Torre do Tombo (d'ora in avanti ANTT), Extinto Arquivo Histórico do Ministério das Finanças [d'ora in avanti AHMF], *Casa Real, Despezas do Thezoureiro*, caixas 3094 e 3095, cc. n.n. I documenti sono stati pubblicati in G. RAGGI, *Arquitetura do engano: a longa conjuntura da ilusão / Architetture dell'inganno: il lungo cammino dell'illusione*, tesi di dottorato in Storia dell'arte, Universidade de Lisboa e Università degli Studi di Bologna, 2004, tutor prof. Vítor Serrão e prof. Anna Maria Matteucci, vol. II, p. 1205.

26. Cfr. *ivi*, p. 1206.

Anche la compagnia di Antonio Sacco dovette affrontare il dilemma di muoversi forzatamente per trovare nuovi sbocchi professionali. Il 17 dicembre 1755 spettò a Francesco Feraci liquidare una consistente somma di denaro per la «compagnia comica [...] para hirem para Italia».²⁷ Anche il corpo di ballo venne interamente dispensato e Feraci pagò «gli ultimi ballerini»,²⁸ che erano già pronti a partire il 25 dicembre 1755. Per quanto riguarda i compensi, a titolo di esempio, Marco Revertiti ricevette 127\$000 reis; Francesco Zinani 107\$000 reis; Giovanni Berardi la somma di 615\$000 reis, comprensiva di tre mesi di stipendio (120\$000 reis), alloggio (15\$000) e «ajuda de custo» di 480\$000 reis; 470\$400 reis vennero spesi per «dyspedir os ultimos dançarinos», mentre per tornare in Italia la compagnia di Sacco ricevette 2.976\$000 reis.²⁹ La gestione finanziaria e la distribuzione delle somme a Feraci e Ludovice seguirono la stessa procedura del periodo pre-terremoto, dato che tutto il denaro venne fornito dal tesoriere regio Estevão Pinto de Morais.

Il terremoto ebbe dunque un effetto immediato sulle carriere degli artisti. Li costrinse a cambiare i loro piani e a riorganizzare le loro aspettative e il loro percorso professionale. Molti di coloro che si erano trasferiti con l'intento di stabilirsi in Portogallo dovettero affrontare una contro-migrazione che li riportò in Italia, dove dovettero cercare nuove destinazioni. Accadde alla compagnia di Antonio Sacco,³⁰ ma anche agli scenografi e ai ballerini. Per quanto riguarda i cantanti e i musicisti, che erano integrati nella compagine della cappella reale, il loro ingaggio non fu sciolto, ma dovettero adattarsi al nuovo equilibrio tra i generi musicali, dedicandosi principalmente alla musica sacra.

Diversa fu la sorte dei cantanti di maggiore fama, vincolati con contratti triennali. Il 1755 coincise con il previsto *turn-over* per cui, pochi mesi prima del terremoto, si assistette al cambio tra i castrati Giziello e Caffariello e tra i tenori Raaf e Babbi. A gennaio erano giunti anche il librettista fiorentino Giuseppe Bonechi e il compositore bolognese Antonio Mazzoni. A luglio era arrivato dalla Spagna il contralto Guadagni, ingaggiato dapprima per la cappella reale e poi con un contratto pluriennale per il teatro reale. Sempre a luglio arrivò «un eccellente attore»³¹ per la compagnia di Sacco. Tutto procedeva dunque per l'avvio di un nuovo ciclo di rappresentazioni teatrali, con nuove prime parti e protagonisti di fama. Il cataclisma interruppe il loro passaggio da Lisbona, escludendo la città dal circuito europeo dei teatri d'ope-

27. Ivi, p. 1211.

28. Ibid.

29. Ivi, pp. 1210-1211, 1207.

30. Cfr. BAZOLI, *L'orditura e la truppa*, cit., pp. 201-203.

31. BRITO, *Opera in Portugal*, cit., p. 28.

ra, all'interno del quale la città si stava affermando come una delle principali piazze grazie ai ricchi compensi corrisposti da Giuseppe I.

Vale la pena sottolineare, ancora una volta, lo stretto collegamento culturale tra le corti iberiche, grazie al flusso e allo scambio di artisti negli anni in cui furono attivi i teatri regi. Come già accennato, infatti, molte delle prime parti che calcarono i palchi di Lisbona provenivano da Madrid o si recarono poi alla corte di Spagna. Giziello, Giovanni Manzoli e Anton Raaf, concluso il loro contratto nel 1755, pochi mesi prima del terremoto, si recano in Spagna per lavorare nei teatri regi. Il compositore Antonio Mazzoni, giunto a Lisbona nel gennaio 1755, venne accolto subito dopo il terremoto alla corte di Spagna,³² dove la regina Barbara di Braganza seguiva certamente con apprensione e coinvolgimento la drammatica situazione di Lisbona e la necessità di smantellare le compagnie teatrali. Anche molti artisti dispensati da João Pedro Ludovice e Francesco Feraci tentarono di trovare rifugio e lavoro all'altra corte iberica. Il 20 novembre 1755 l'ambasciatore inglese a Madrid scrisse infatti al suo collega in Portogallo: «ogni giorno i tuoi musicisti vengono cadendo in ginocchio davanti a noi»,³³ trasmettendo il senso della tragedia che aveva colpito non solo la città portoghese, ma le stesse carriere professionali di chi aveva scommesso sulla nuova politica teatrale di Giuseppe I.

Anche i principali protagonisti della costruzione dei teatri regi dovettero trasformare le loro capacità, adattandole a nuove priorità. Lo scenografo e architetto bolognese Giacomo Azzolini, che aveva lavorato accanto a Bibiena, subito dopo il terremoto venne impiegato nelle prime supervisioni fatte alle macerie della Real Ópera. Il 29 febbraio 1756, però, João Pedro Ludovice pagò anche a lui il salario che gli spettava insieme all'«ajuda de custo p^a se recolher à sua patria, ou à parte q. lhe parecesse».³⁴ In realtà, in quella data, Azzolini si trovava già a Coimbra per dirigere la costruzione del Seminario dopo essere stato invitato dal rettore Nicola Giliberti.³⁵ Da scenografo passò quindi a occuparsi di architettura almeno fino alla conclusione dell'edificio, corrispondendo pienamente alla sua formazione bolognese che basava l'insegnamento dell'architettura sulla tradizione quadraturistica dei maestri seicenteschi. Azzolini colse al volo l'offerta fattagli dal rettore a causa della morte accidentale di Giovanni Francesco Tamossi, il capomastro che era giunto da Bologna in-

32. Cfr. *ivi*, pp. 29-31.

33. *Ivi*, p. 30.

34. Lisbona, ANTT, AHMF, *Casa Real, Bolsinho particular*, caixa 584, cc. n.n. I documenti sono trascritti in RAGGI, *Arquitecturas do engano*, cit., vol. II, pp. 1269-1273.

35. Sulle fasi costruttive di questo edificio, sul progetto di Giuseppe Antonio Landi e sul ruolo di Giacomo Azzolini vedi R. LOBO-G. RAGGI, *O Seminário de Jesus, Maria e José de Coimbra. Um projeto de Giuseppe Antonio Landi*, «Estudos Italianos em Portugal», 2017, 12, pp. 193-212.

sieme al gruppo diretto da Bibiena nel marzo del 1752, su invito di Giuseppe Antonio Landi. L'architetto e scenografo bolognese, amico di Carlo Sicinio Bibiena, era arrivato in Portogallo nel 1750, insieme al già citato astronomo Brunelli, per integrare la spedizione portoghese in Amazzonia. Prima di imbarcarsi per il Brasile, nel 1753, era stato coinvolto dal rettore del Seminario di Coimbra per fornirgli un nuovo progetto, che Landi aveva realizzato durante un soggiorno nel 1751. Consapevole dell'imminente partenza per il Brasile, aveva fatto chiamare dall'Italia il suo capomastro Tamozzi per garantire l'esatta realizzazione dei lavori. La caduta e la morte accidentale di quest'ultimo, avvenuta nel 1755, motivò la richiesta di Giliberti ad Azzolini, in modo da garantire la conformità dell'edificio al progetto, essendo bolognesi tutte le personalità coinvolte. Azzolini si trattenne a Coimbra per dieci anni, portando a termine l'imponente costruzione e attendendo la ripresa di una regolare vita teatrale alla corte di Lisbona. Nel 1766 rientrò nella capitale con l'incarico di Primo scenografo e ingegnere teatrale del monarca.³⁶

Anche Giovanni Carlo Sicinio Bibiena dovette affrontare un cambiamento radicale. Subito dopo il terremoto, come Azzolini, venne coinvolto nella valutazione dei danni della Real Ópera e nel processo di smantellamento delle attività teatrali. Quattro mesi dopo, esattamente il 20 febbraio 1756, Bibiena stipulò un «novo ajuste»,³⁷ cioè un nuovo contratto con la corte. Ricevette da João Pedro Ludovice il pagamento dell'ultimo trimestre del 1755, trasformando la tipologia di mansioni da svolgere al servizio del re. L'architetto-scenografo bolognese non si occupò più di teatri e messe in scena, ma di architettura che, grazie ai materiali effimeri propri della scenografia, permisero di costruire rapidamente ripari provvisori per la famiglia reale e per la corte nella zona dell'Ajuda, la collina sopra Belém, che faceva parte della grande estensione del palazzo suburbano. In questa nuova mansione di 'costruttore dell'effimero', Bibiena venne coadiuvato dal macchinista teatrale Petronio Mazzoni, così come da falegnami e fabbri portoghesi che avevano lavorato con loro nella Real Ópera, tra cui Veríssimo Jorge, Jorge de Abreu e Pedro Gualter da Fonseca.

I documenti custoditi nell'archivio della Torre do Tombo, datati tra la fine del 1755 e il 1756, testimoniano sovrapposizioni di spese.³⁸ Da una parte venivano saldati i conti di artisti e artigiani per i lavori di pittura e *talha dourada*

36. Su Giacomo Azzolini vedi R. LOBO, *Gian Giacomo Azzolini (1723-1791): a Bolognese Architect between Lisbon and Coimbra*, in *Da Bologna all'Europa: artisti bolognesi in Portogallo (secoli XVI-XIX)*, a cura di S. FROMMEL e M. ANTONUCCI, Bologna, Bologna University Press, 2017, pp. 203-226.

37. ANTT, AHMF, *Casa Real, Despezas do Thezoureiro*, caixa 3094, c. n.n., trascritta in RAGGI, *Arquitecturas do engano*, cit., vol. II, p. 1205.

38. Cfr. ivi, vol. II, pp. 1216-1259.

realizzati nel corso del 1755 all'interno del già distrutto teatro della Real Ópera; dall'altra si pagavano gli stessi artisti per le prime ricognizioni tra le macerie del teatro e, successivamente, per lo sgombero e il recupero dei materiali. Allo stesso tempo si lavorava al teatro dell'antico palazzo reale dell'Ajuda (oggi sede della GNR) che, iniziato negli ultimi mesi del 1755, vide accelerare i lavori a causa della perdita dei due teatri nel palazzo reale della Ribeira di Lisbona. Ma principalmente si lavorava a pieno ritmo nelle costruzioni di emergenza per ospitare la famiglia reale, utilizzando a tal fine materiali effimeri: legno, teloni e vele, che garantivano anche protezione non pericolosa in caso di nuove scosse. Il baricentro della corte si spostò così forzatamente nell'area del palazzo suburbano, dove, per prima cosa, venne costruita la cappella di Nossa Senhora d'Ajuda. João Pedro Ludovice e Giovan Carlo Sicinio Bibiena continuarono la stessa collaborazione degli anni in cui vennero costruiti i teatri regi, ora proiettati interamente a dotare la corte di edifici temporanei ma adeguati al fasto della monarchia. Così, anche i pittori portoghesi che avevano collaborato con Bibiena nella preparazione delle scenografie, utilizzarono la loro abilità a creare spazi illusionistici e sontuosi per decorare le pareti di legno delle *baraccas nobres* e della *Real Baracca* che vennero costruite tra Belém e l'Ajuda, grazie alla lezione appresa con gli artisti bolognesi.³⁹

Inizialmente lo spostamento del baricentro venne considerato temporaneo. Tra il 1756 e il 1760 si definì un grandioso piano per ricostruire il nuovo palazzo reale nella zona occidentale di Lisbona, in una vasta area compresa tra Estrela e Campo d'Ourique.⁴⁰ Questo grandioso progetto era stato delineato e definito con molteplici proposte elaborate dagli architetti e ingegneri militari, incluso l'italiano Giovanni Antinori, giunto a Lisbona nel giugno 1756, cioè pochi mesi dopo il cataclisma.⁴¹

39. Cfr. M.I. BRAGA ABECASIS, *A Real Barraca. A residência na Ajuda dos Reis de Portugal após o terramoto (1755-1794)*, Lisboa, Tribuna da História, 2009.

40. Cfr. W. ROSSA, *Além da Baixa. Indícios de planeamento urbano na Lisboa setecentista*, Lisboa, MC-IPPAR, 1998.

41. Cfr. V. ELEUTÉRIO, *Crónica de um teatro efêmero e de outro que não existiu*, «Monumentos», 1994, 1, pp. 41-47; V. GIONTELLA, *O arquitecto Giovanni Antinori. Vida e obra de um arquitecto que trabalhou em Lisboa e em Roma no século XVIII (Relações culturais e artísticas entre Lisboa e Roma no século XVIII)*, tesi di dottorato in História da Arquitetura, Universidade Técnica de Lisboa, 2013, tutor prof. Francisco José Gentil Berger.

Il progetto per un nuovo teatro regio nel cuore di Lisbona (1759)

La conseguenza più nota del terremoto di Lisbona fu la ricostruzione del centro della città secondo una modalità totalmente estranea al preesistente. Il centro venne ridisegnato secondo una maglia ortogonale che caratterizza, ancora oggi, la cosiddetta *Baixa Pombalina*. La progettazione necessitò di varie fasi e proposte e, tra queste, si colloca anche un progetto per un grande teatro regio localizzato poco distante dall'area dell'antico palazzo reale della Ribeira, ma inserito esattamente in una delle maglie ortogonali. Vari indizi portano a confermare l'ipotesi, proposta da Valeria Giontella, che si tratti di un progetto di Giovanni Antinori, architetto di Camerino allievo di Girolamo Teodoli, progettista del teatro Argentina a Roma (1731-1732). A Lisbona, Antinori lavorò accanto all'architetto e ingegnere militare Eugénio dos Santos, che dirigeva la *Casa do Risco* preposta alla progettazione della parte nuova della città. La scelta di mantenere il teatro regio nel centro di Lisbona, mentre il palazzo reale doveva essere ricostruito nella zona occidentale di Estrela-Campo d'Ourique, è altamente significativa. Le caratteristiche architettoniche, però, rivelano una continuità insospettata con quelle progettate da Carlo Sicinio Bibiena per la Real Ópera che, pur essendo un teatro regio, aveva funzionato nella sua breve vita anche come teatro per la città. Nei due disegni conservati presso l'Arquivo Histórico da Economia (figg. 3-4),⁴² lo spaccato longitudinale mostra sei ordini di palchi, mentre le tre sezioni trasversali mostrano l'entrata a livello della strada e la platea posizionata al primo piano dell'edificio pombalino. Come esplicita la scritta originale, l'edificio era concepito come un teatro regio pubblico: «Planta p^a a construção de hum teatro no lugar apontado, seg^{do} o uzo da / da Corte, com servidão ceparada p^a as Pecoas Reaiz, e seus Criados».⁴³ Anche l'organizzazione spaziale della Real Ópera era basata su una chiara separazione degli spazi e degli accessi, che, nel caso del progetto per la Baixa, si moltiplicano a causa delle più ampie categorie di pubblico a cui era destinato (famiglia reale, alta aristocrazia, ricchi commercianti, borghesia). Così come i grandiosi progetti per il nuovo palazzo reale da costruire nell'area tra l'Estrela e Campo d'Ourique, anche questo teatro non venne costruito. I motivi so-

42. Giovanni Antinori (attr.), *Plantas pa. a construção de hum Teatro no lugar apontado, seg. do o uzo da Corte, com servidão ceparada pa. as Pecoas Reaiz, e seus criados*, 1759, disegno, Lisbona, Biblioteca e Arquivo Histórico da Economia [ex-Arquivo do Ministério das Obras Públicas], *Secretaria-Geral do Ministério da Economia e Mar*, D 0016-1; Giovanni Antinori (attr.), *Plantas pa. a construção de hum Teatro no lugar apontado, seg. do o uzo da Corte, com servidão ceparada pa. as Pecoas Reaiz, e seus criados*, 1759, disegno, ivi, D 0016-2.

43. «Pianta per la costruzione di un teatro nel luogo segnalato, secondo l'uso della Corte, con entrata separata per le Persone Reali e il loro seguito».

no complessi ed è necessario approfondire le ricerche, ma un dato importante emerge: nel 1760 morirono tutti i principali protagonisti della progettazione delle opere reali post-terremoto, cioè il nuovo palazzo regio da erigere nella parte occidentale della città e il teatro da costruirsi nell'antico centro, divenuto centro dei Commerci.

João Pedro Ludovice, responsabile di concretizzare la politica teatrale di Giuseppe I, nominato dopo il novembre del 1755 direttore dei lavori nell'area dell'Ajuda, morì a 59 anni il 5 giugno 1760; Giovanni Carlo Sicinio Bibiena, ingaggiato come architetto, ingegnere teatrale e scenografo, trasformatosi nell'architetto dell'effimero (e poi del permanente) palazzo reale dell'Ajuda, morì a 43 anni il 20 novembre 1760. Eugênio dos Santos, direttore della *Casa do Risco* incaricata dei piani della ricostruzione del centro di Lisbona e del nuovo complesso reale tra Estrela e Campo d'Ourique, morì a 49 anni il 25 agosto 1760. Giovanni Antinori, stretto collaboratore di Eugênio dos Santos nella *Casa do Risco* e probabile autore del progetto per il nuovo teatro regio, nel 1760 cadde in disgrazia presso il segretario di stato José Sebastião Carvalho e Melo e fu costretto a fuggire. Il segretario di Stato, nominato dal re conte di Oeiras nel 1760 e marchese di Pombal nel 1770, cominciò la sua sfolgorante carriera politica proprio grazie alla gestione dell'emergenza terremoto, riuscendo a consolidare a tal punto il suo potere da diventare la figura politica dominante del regno di Giuseppe I (1750-1777). Nel 1760 aveva già concentrato tutto il potere nelle sue mani, come *valido* del re.⁴⁴

Conclusione

La vita teatrale a Lisbona riprese progressivamente negli anni Sessanta, ma senza più raggiungere la grandezza dei progetti concepiti durante il regno di Giovanni V e realizzati durante i primi anni di quello di Giuseppe I. Dopo il terremoto, i teatri regi ricominciarono a funzionare con ambizioni più modeste nel palazzo reale dell'Ajuda, nella residenza di caccia di Salvaterra de Magos, dove rimase attivo quello inaugurato nel 1753, nel «teatretto» di Belém e in quelli innalzati *ad hoc* durante le molteplici occasioni di festa celebrate nel nuovo palazzo reale di Queluz, prediletto dalla regina di Portogallo Maria I. Lisbona vide la costruzione del nuovo teatro per la città solo alla fine del Settecento. Inaugurato nel giugno del 1793, il teatro São Carlos venne progettato

44. Incarcerato a causa della rottura delle relazioni diplomatiche con la Santa Sede decretata da Giovanni V, Antinori fu costretto a fuggire e rientrare in Italia nel 1761-1762. Cfr. MONTEIRO, D. *José*, cit.

dall'architetto portoghese di formazione Clementina (Bologna) José da Costa e Silva. Ancora in uso e ben conservato è localizzato nel centro della città, vicino sia al luogo della Real Ópera di Bibiena che a quello preposto nella Baixa.⁴⁵

Il terremoto del 1755 fu uno spartiacque che cambiò radicalmente il corso delle arti, interrompendo un flusso di attività teatrali lautamente finanziate dalla corona portoghese. La programmazione operistica nei teatri regi fu ripristinata progressivamente, ma senza i massicci investimenti di prima. Al di là dell'immane sforzo economico per la ricostruzione di Lisbona, nella seconda metà del Settecento le monarchie europee, principalmente Spagna e Impero, avevano optato per un forte restringimento dello sfarzo degli spettacoli e questo atteggiamento si riverberò nella più moderata vita di corte portoghese, sia durante gli anni del governo del marchese di Pombal che durante il regno di Maria I. Non vennero più ingaggiate a Lisbona neppure le famose compagnie di comici italiani, ma il circuito della produzione operistica (musicisti, cantanti, ballerini, scenografi-architetti, librettisti) si mantenne attivo grazie al gusto indiscusso per il teatro in musica italiano che si era definitivamente affermato nella società e nel panorama culturale portoghese.

45. Cfr. L. SOARES CARNEIRO, *Teatros portugueses de raiz italiana. Dois séculos de arquitectura de teatros em Portugal*, tesi di dottorato in Arquitetura, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2002; J. DE MONTERROSO TEIXEIRA, *José da Costa Silva (1747-1819) e a receção do neoclassicismo em Portugal: a divagem de discurso e prático arquitetónica*, tesi di dottorato in História, Universidade Autónoma de Lisboa, 2012, tutor prof. Miguel Figueira de Faria.

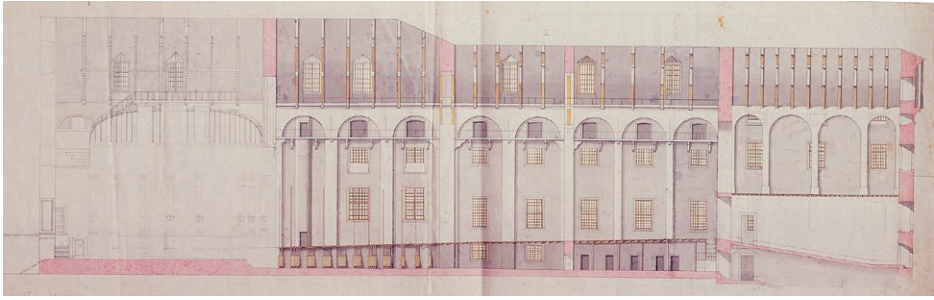


Fig. 1. Giovan Carlo Sicinio Galli Bibiena, Spaccato longitudinale del teatro della Real Ópera nel palazzo reale della Ribeira, disegno, 1755 (Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga, Gabinete dos Desenhos, inv. 1696 Des. © MNAA).



Fig. 2. Jacques Philippe Le Bas, Le rovine del teatro della Real Ópera dopo il terremoto di Lisbona del 1755, 1757, incisione, (Lisbona, Cabral Moncada Leilões, © wikimedia commons).

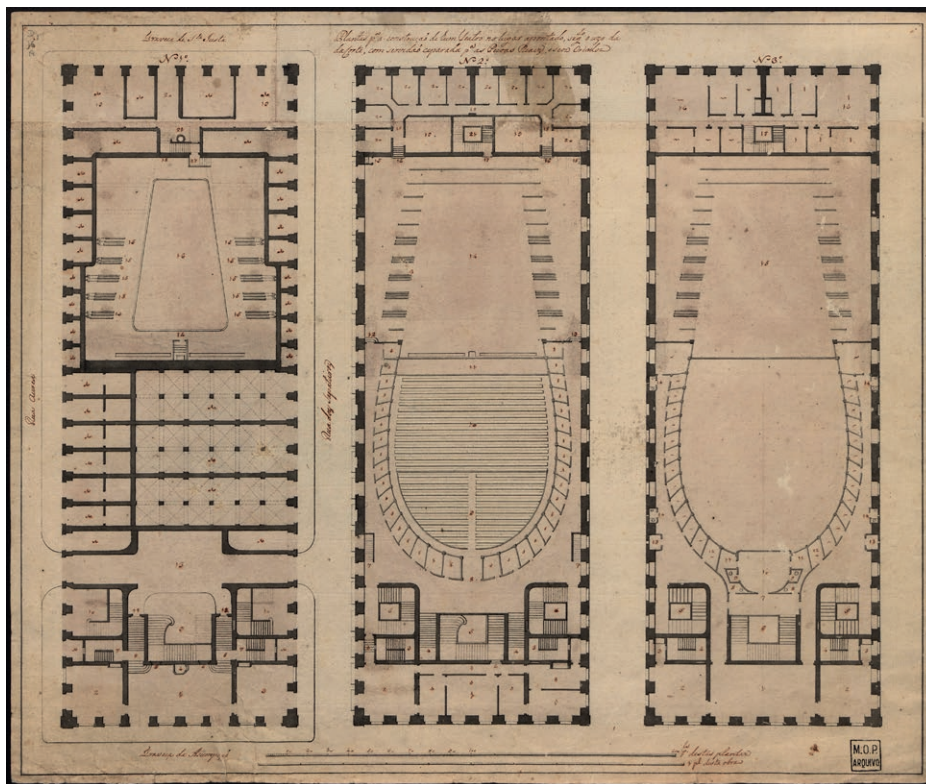


Fig. 3. Giovanni Antinori (attr.), *Plantas pa. a construção de hum Teatro no lugar apontado, seg.do o uzo da Corte, com servidão ceperada pa. as Pecoas Reaiz, e seos criados*, 1759, desenho (Lisbona, Biblioteca e Arquivo Histórico da Economia [ex-Arquivo do Ministério das Obras Públicas], Secretaria-Geral do Ministério da Economia e Mar, D 0016-1 A BAHOP © Biblioteca e Arquivo Histórico da Economia).

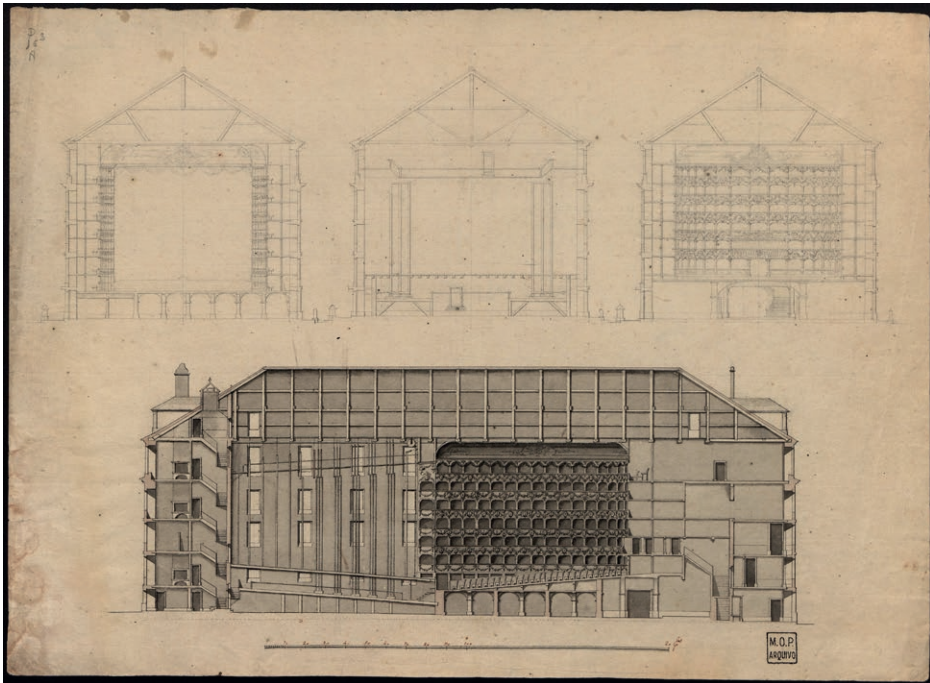


Fig. 4. Giovanni Antinori (attr.), *Plantas pa. a construção de hum Teatro no lugar apontado, seg. do o uzo da Corte, com servidão ceperada pa. as Pecoas Reaiz, e seos criados*, 1759, disegno (Lisbona, Biblioteca e Arquivo Histórico da Economia [ex-Arquivo do Ministério das Obras Públicas], *Secretaria-Geral do Ministério da Economia e Mar*, D 0016-2 A BAHOP © Biblioteca e Arquivo Histórico da Economia).