

GIANLUCA STEFANI

LE 'CONVENIENZE TEATRALI': I CANTANTI NELLE CARICATURE DI ANTON MARIA ZANETTI*

In una lettera del 29 aprile 1730 il collezionista, incisore e caricaturista veneziano Anton Maria Zanetti *quondam* Girolamo il vecchio (1680-1767)¹ invitava l'amico Francesco Maria Niccolò Gabburri a «venire a Venezia, se non ad ammirare Farinello e la Cuzzona, bensì il nostro Tiziano, Paolo e Tintoretto, e darmi il piacere di quivi vederla e servirla».² Un invito, gioiosamente autoironico, ad ammirare il lavoro grafico del «nostro», cioè lo Zanetti, erede giocoso di quella canonica trinità pittorica, tutto intento a mettere in caricatura i virtuosi del belcanto Carlo Broschi, detto Farinelli, e Francesca Cuzzoni.³

* «Le convenienze teatrali sono i dritti presunti, o veri, che ciaschedun personaggio pretende di sostenere rigorosamente in teatro, per i quali bene spesso non piacciono le opere o i balli, s'irrita il pubblico, vanno in rovina gl'impresari, e si rendono ridicoli i virtuosi» (A.S. SOGRAFI, *Le convenienze teatrali* [1794], in *Id.*, *Le convenienze e le inconvenienze teatrali* [1794-1816], a cura di G.F. MALIPIERO, con una notizia bio-bibliografica di C. DE MICHELIS, Firenze, Le Monnier, 1972, p. 84). Ringrazio la Fondazione Giorgio Cini per la gentile concessione delle immagini.

1. Su Zanetti *senior* si faccia riferimento specialmente a due studi fondamentali: il datato ma ancora essenziale contributo di G. LORENZETTI, *Un dilettante incisore veneziano del XVIII secolo. Anton Maria Zanetti di Gerolamo*, in *Miscellanea di storia veneta*, Venezia, Reale deputazione veneta di storia patria, 1917, serie III, vol. XII, pp. 1-148; e *Caricature di Anton Maria Zanetti*, catalogo della mostra a cura di A. BETTAGNO (Venezia, 1969), presentazione di G. FIOCCO, Vicenza, Neri Pozza, 1969.

2. In *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, a cura di G. BOTTARI e S. TICOZZI, Milano, Giovanni Silvestri, 1822 (rist. anast. Bologna, Forni, 1979), vol. II, p. 250.

3. Per un profilo essenziale di Farinelli cfr. A. ZAPPERI, *Broschi, Carlo Maria Michele Angelo, detto Farinelli*, in *Dizionario biografico degli italiani* (d'ora in poi DBI), Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1972, vol. XIV, pp. 464-467 (ora anche on line); e E.T. HARRIS, *Farinelli*, in *The Grove Book of Opera Singers*, a cura di L. MACY, Oxford, Oxford University Press, 2008, pp. 150-152. Per Francesca Cuzzoni si veda B.M. ANTOLINI, *Cuzzoni, Francesca*, DBI, vol. XXXI (1985), pp. 554-556 (ora anche on line); e W. DEAN-C. VITALI, *Cuzzoni, Francesca*, in *The Grove Book of Opera Singers*, cit., pp. 103-105. Ulteriori referenze sono registrate nelle note seguenti.

L'ironia è il filo rosso dell'intera produzione caricaturale operistica di Zanetti (resa nota da Alessandro Bettagno nell'ormai lontano 1969):⁴ i cantanti come le nuove meraviglie della contemporaneità.⁵ Al pari delle opere d'arte, sono gli strapagati astri del belcanto la più potente attrattiva della Laguna. Le caricature di «Farinello in abito da gala, e Niccolino in abito da imperatore»,⁶ che Zanetti allega alla medesima lettera, sono *souvenirs* usati dall'erudito veneziano per 'circuire' il suo corrispondente. Dolci sirene evocate dal caricaturista anche in una precedente missiva, sempre allo scopo di richiamare a Venezia l'illustre fiorentino:

Oh quanti amici e parenti miei veggio in Venezia a sentir il bravo Farinello, l'eccellente Faustina, Paita e Senesino, e mai posso in alcun tempo vedere il mio stimatissimo padrone, il signor cav. Gabburri. Se non il desio delle opere, né quello di riconoscer più d'appresso un suo devoto servidore, quale io me le professo di essere, dovrebbe tirarlo quello di vedere la non mai abbastanza lodata collezione del quondam Buonsiguoli di Bologna, ora qui trasportata, e comprata da questo eccellentissimo Sagredo per prezzo di tre mila zecchini di giusto peso.⁷

4. Cfr. *Caricature di Anton Maria Zanetti*, cit. L'album Zanetti (conservato presso il Gabinetto dei disegni e delle stampe della Fondazione Giorgio Cini di Venezia) raccoglie trecentocinquanta caricature attribuite al poliedrico artista e *connoisseur* veneziano, e costituisce il nucleo principale della sua produzione di caricaturista. Altre quarantotto caricature a lui attribuite sono incollate nell'album appartenuto al celebre console Joseph Smith, conservato alla Royal Library di Windsor Castle (inv. 970118.a, vol. 145; cfr. E. CROFT-MURRAY, *Venetian Caricatures. Introduction, Catalogue, Plates*, in A. BLUNT-ID., *Venetian Drawings of the XVII & XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London, Phaidon, 1957, pp. 135-206). Ulteriori sette caricature di attribuzione zanettiana, copie di originali dell'album Zanetti o Smith, fanno parte della collezione Algarotti-Gellman, *corpus* di quarantacinque disegni staccati da un precedente volume appartenuto a Francesco Algarotti (cfr. *An Album of Eighteenth Century Venetian Operatic Caricatures formerly in the Collection of Count Algarotti*, catalogo della mostra a cura di E. CROFT-MURRAY [Toronto, 20 settembre-9 novembre 1980], with a biographical note on Count Algarotti by S. PANTAZZI, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1980). Infine, segnalo la recentissima pubblicazione del catalogo del lascito Giuseppe Roi alla Pinacoteca civica di Vicenza, che ha reso nota l'esistenza di una serie di tredici caricature finora inedite attribuite a Zanetti (cfr. C. SIGNORINI, *Scheda 22*, in *Pinacoteca Civica di Vicenza. Lascito Giuseppe Roi*, a cura di M.E. AVAGNINA e G.C.F. VILLA, Vicenza, Fondazione Giuseppe Roi-Musei civici di Vicenza, 2012, pp. 56-60). La gran parte delle caricature disegnate dal celebre *connoisseur* veneziano ha per bersaglio protagonisti del teatro musicale primo-settecentesco, soprattutto cantanti. Il nuovo catalogo dell'album Zanetti, a cura di Enrico Lucchese, è in corso di pubblicazione. Ringrazio il dott. Lucchese per alcuni proficui suggerimenti.

5. Sul cantante d'opera, e.g., S. DURANTE, *Il cantante*, 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. 347-415; e J. ROSSELLI, *Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1990)* (1988-1989), trad. it. di P. RUSSO, Bologna, il Mulino, 1993.

6. *Raccolta di lettere sulla pittura*, cit., vol. II, p. 249.

7. Lettera di Anton Maria Zanetti a Francesco Maria Niccolò Gabburri, Venezia, 11 gennaio 1729, *ivi*, vol. II, pp. 185-186.

L'umorismo caustico, dunque, è l'arma affilata e insieme 'ragionevole' scelta da Zanetti per rappresentare il teatro musicale. L'artista ed erudito veneziano è un intellettuale del suo tempo. Quando Bettagno parla di «aristocratica vena umanistica»⁸ presuppone la distanza con la quale il caricaturista, alla stregua di Benedetto Marcello e di altri patrizi e intellettuali coevi, osserva un mondo vicino-lontano: uno sguardo asimmetrico su un microcosmo composto in buona parte da individui di bassa estrazione, sviliti nel mercificato sistema dell'opera,⁹ nel chiassoso guazzabuglio di trasferte da un teatro all'altro, di vita nomade, di 'mestiere' inteso nell'accezione più bassa, di mondi promiscui poco onorevoli e poco onorati. Verso il prezzolato mondo dell'opera e i suoi randagi protagonisti Zanetti non può che guardare con distacco.

Ciò non significa che non ami il teatro musicale. Lo frequenta e lo conosce. È amico di Goldoni (si pensi alla dedica a lui intitolata del *Ricco insidiato*)¹⁰ e di Zeno,¹¹ della cantante Vittoria Tesi¹² e di altri famosi virtuosi del suo tempo. Di certo si precipita nelle sale teatrali veneziane alla notizia dell'esibizione di una voce nuova o dell'allestimento di un'opera di grido, accorrendo con il suo «matitatojo»¹³ per fissare «d'après nature»¹⁴ facce, gesti, momenti più o meno memorabili per la sua sensibilità di impagabile osservatore. Tuttavia, se è vero che c'è, nelle sue caricature, la disposizione – non priva di complicità – a potenziare per via parodica le risorse spettacolari dell'oggetto deriso, un certo distacco snobistico si manifesta nei confronti dei propri referenti iconografi-

8. A. BETTAGNO, *Introduzione a Caricature di Anton Maria Zanetti*, cit., p. 25. Zanetti non è un patrizio veneziano ma appartiene comunque alla classe medio-alta dei ricchi possidenti. Del titolo di 'conte', di cui era stato insignito a suo tempo Alessandro Zanetti, padre del cugino Anton Maria (cfr. LORENZETTI, *Un dilettante incisore*, cit., p. 4), Zanetti il vecchio può fregiarsi solo a partire dal 30 giugno 1761, essendogli assegnato dall'imperatrice Maria Teresa d'Austria (cfr. BETTAGNO, *Introduzione*, cit., p. 19).

9. Cfr., e.g., F. PIPERNO, *Il sistema produttivo, fino al 1780*, in *Storia dell'opera italiana*, cit., pp. 1-75.

10. Cfr. BETTAGNO, *Introduzione*, cit., p. 19. Zanetti era amico di famiglia dei Goldoni. La dedica, ricca di aneddoti biografici e dati rilevanti sui comuni interessi teatrali e musicali, compare nell'edizione Pitteri, 1761, vol. VII; cfr. C. GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di G. ORTOLANI, Milano, Mondadori, 1943, vol. VI, pp. 863-866.

11. Zanetti non manca di metterlo in caricatura, ritraendolo in un disegno acquerellato, uno dei pochi dell'album Cini (cfr. *Caricature di Anton Maria Zanetti*, cit., p. 70, scheda 170).

12. La nota contralto è ritratta più volte nell'album: cfr. ivi, schede 14, 21, 220, 332, 336.

13. Così nel manoscritto allegato dall'anonimo postillatore settecentesco al personale album di caricature di Zanetti: «Portava seco il suo matitatojo, e come Leonardo da Vinci, od altri Pittori o al Teatro, o altrove disegnava quell'oggetto che colpiva la sua fervida fantasia, e poi con li stessi posti in caricatura si prendea spasso» (trascritto in BETTAGNO, *Introduzione*, cit., p. 21).

14. Ivi, p. 22. La citazione è tratta dal manoscritto allegato allo stesso album dall'anonimo postillatore francese del sec. XIX.

ci. L'umorismo, si sa, implica per definizione una 'distanza', e la caricatura si presta come veicolo di rappresentazione di un fenomeno guardato in fin dei conti con ammirazione e con riserva.

L'arte intesa come mestiere anziché come occupazione dello spirito è solo il punto di partenza di questa prospettiva critica, una base ideologica per spiegare e spiegarsi i difetti del sistema operistico. Fin dai primi anni del Settecento, quando Zanetti inizia a disegnare le sue prime caricature, i risvolti 'consumistici' del teatro pubblico musicale hanno raggiunto a Venezia e altrove un tale livello da non poter non costituire per lui un oggetto di attenzione anzi di 'denuncia', sia pure scherzosa e talvolta perfino solidale.¹⁵ La critica al mondo commerciale delle imprese teatrali mangiasoldi e dei loro *testimonials* d'eccezione, i cantanti, carica di mordente gli esercizi grafici di Zanetti, compattandoli su basi artistiche solide, affilate. Sotto il suo sguardo di critico avveduto, attraverso la lente demistificatrice da caricaturista, le dilaganti licenze musicali concesse dal 'sistema' ai virtuosi – come le libertà arbitrarie di una cadenza vertiginosa, di un trillo mozzafiato – si riducono a ridicolo eccesso, a sgangherata deriva del gusto di cui prendersi gioco.

Nel primo disegno dell'album Cini – volume che raccoglie trecentocinquanta caricature,¹⁶ in gran parte attinenti al mondo operistico – la penna di Zanetti descrive la massiccia circonferenza di un noto castrato del tempo, Antonio Maria Bernacchi, mentre abbellisce un'aria durante una recita del *Mitridate, re di Ponto, vincitor di se stesso*, musica di Giovanni Maria Capelli, libretto di Benedetto Pasqualigo, di scena nel 1723 al teatro di san Giovanni Grisostomo (fig. 1).¹⁷ Nella caricatura «Bernach», confinato nella intelaiatura invisibile

15. Cfr. *ivi*, p. 25. Lo stesso vale per la disamina satirica sul mondo musicale del *Teatro alla moda* (1720) di Benedetto Marcello. Cfr. L. ZORZI, *Il cimento dell'invenzione. Il secolo di Vivaldi e il melodramma (1650-1750) (nota introduttiva a una mostra)*, in *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa*, a cura di F. DEGRADA e M.T. MURARO, saggi e contributi di G. BENZONI et al., Milano, Electa, 1978 (ora in L. ZORZI, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990), p. 44.

16. Si riveda la n. 4. Secondo il postillatore settecentesco dell'album, Zanetti sarebbe l'«Autore di tutto questo libro di caricature» (cfr. BETTAGNO, *Introduzione*, cit., p. 23). Sull'autografia zanettiana dell'intero *corpus* grafico avanza dubbi, a ragione, Croft-Murray, soffermandosi su un paio di casi specifici (cfr. *An Album of Eighteenth Century*, cit., p. 27).

17. Album Zanetti, f. 1, inv. 36401 (cfr. *Caricature di Anton Maria Zanetti*, cit., p. 31, scheda 1; per questa e per le caricature che seguiranno rinvio inoltre alle singole schede del nuovo catalogo dell'album Zanetti a cura di Enrico Lucchese, in corso di pubblicazione). La prima *performance* del *Mitridate* risale al 5 gennaio (cfr. E. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and related genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, p. 367). Per il sistema teatrale veneziano cfr. F. MANCINI-M.T. MURARO-E. POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, 1. to. I. *Venezia, teatri effimeri e nobili imprenditori*; to. II. *Venezia e il suo territorio. Imprese private e teatri sociali*, Venezia, Regione del Veneto, Giunta regionale-Corbo e Fiore, 1995-1996.

del «S. Gio: Grisostomo», su un palcoscenico appena accennato, fa partire un «Trillo» lunghissimo e zeppo di note, che compie una traiettoria tortuosa sopra il campanile di San Marco fino a scendere sulla sommità delle statue della Libreria sansoviniana.¹⁸

Siamo in presenza, probabilmente, di una ‘cadenza’, ossia dell’elaborato vocalizzo mediante il quale, «al termine di un pezzo, gli esecutori ritardavano la risoluzione finale e cioè il passaggio dall’accordo di dominante a quello di tonica».¹⁹ In effetti nelle *Opinioni de’ cantori antichi e moderni* (1723) Pier Francesco Tosi sostiene che il «Trillo» è «essenzialissimo» proprio «alle Cadenze»: «chi n’è privo (o non l’abbia che difettoso) non sarà mai gran Cantante benché sapesse molto».²⁰ Sono le regole del belcanto sei-settecentesco: i ‘trilli’,²¹ come i ‘passaggi’²² o le ‘appoggiature’,²³ fanno parte della ‘coloratura’, cioè dell’insieme degli abbellimenti con i quali la musica e il canto in sinergia variano il tema melodico. Nella vocalità barocca, è noto, ogni cantante deve essere anche musicista. In altre parole: deve possedere competenze tecniche tali da consentirgli di improvvisare sulla melodia modulazioni virtuosistiche.²⁴ Naturalmente si tratta sempre di una questione di gusto. Se si eccede, si scivola nel ridicolo, o nel molesto.

Tosi mette in guardia i suoi lettori da questi rischi, denunciando la consuetudine diffusa tra i virtuosi dell’epoca di esagerare nel canto lambiccato a caccia di applausi:

18. E cfr. G. STEFANI, *Zanetti e Ghezzi. Figure di cantanti alla moda*, «Ariel», xx, 2005, 2, pp. 123-142: 132. I virgolettati sono citazioni tratte dalle scritte autografe sulla caricatura. Ecco la descrizione del disegno dell’anonimo postillatore settecentesco dell’album Zanetti: «Comincia la caricatura del Musico Bernach, il quale non rifiniva mai il suo Trillo, e lo fa adunque serpeggiare in musica per l’aria, e fattolo passare sopra il campanile di S. Marco uscito dal non vicino Teatro lo seppellisce a pie’ del Palazzo ducale [sic!]» (trascritto in BETTAGNO, *Introduzione*, cit., p. 22).

19. R. CELLETTI, *La vocalità*, in *Storia dell’opera*, ideata da G. BARBLAN, diretta da A. BASSO, III. *Aspetti e problemi dell’opera*, to. I, a cura di R. C., G. MARCHESI e C. PARMENTOLA, Torino, UTET, 1977, p. 45.

20. P.F. TOSI, *Opinioni de’ cantori antichi e moderni* (1723), con note ed esempi di L. LEONESI, Napoli, Di Gennaro & Morano, 1904 (rist. anast. Bologna, Forni, 1968), p. 54.

21. Cfr. *ivi*, pp. 52-59.

22. Cfr. *ivi*, pp. 59-68.

23. Cfr. *ivi*, pp. 47-52.

24. Il concetto di compenetrazione delle figure del musicista e del cantante si ritrova anche in certi trattati specialistici di fine Cinquecento, come quelli di Giovanni Battista Bovicelli e Ludovico Zacconi (cfr. G.B. BOVICELLI, *Regole, passaggi di musica, madrigali, e mottetti passeggiati*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1594; L. ZACCONI, *Prattica di musica*, Venezia, Bartolomeo Carampello, 1596). Sull’argomento cfr. R. CELLETTI, *La vocalità al tempo del Tosi*, «Nuova rivista musicale italiana», I, 1967, 4, pp. 678-679; v. anche ROSSELLI, *Il cantante d’opera*, cit., p. 140.

Il Trillo lungo già trionfava mal a proposito, come fanno in oggi i Passaggi; ma raffinata che fu l'arte, si lasciò a Trombetti, o a chi voleva esporsi al rischio di scoppiare per un Evviva dal popolaccio [...].²⁵

Può darsi che durante una delle recite del *Mitridate* Zanetti abbia assistito a una prova di abilità di Bernacchi analoga a quelle descritte da Tosi: una manifestazione di dubbio gusto specie per un orecchio fine come il suo (non abbiamo motivo di dubitarne). Probabilmente in quell'occasione, durante l'interminabile cadenza del cantante, davvero l'orchestra si era dovuta fermare, come satireggiato tre anni prima da Marcello, e «il Maestro di Capella», per ammazzare il tempo, si era concesso, piace *immaginarlo*, una presa di «*Tabacco*».²⁶ L'episodio di Bernacchi costituisce però solo uno spunto, uno dei tanti possibili, per un discorso più generale sulle 'inconvenienze' dei cantanti e della macchina operistica veneziana.

D'altra parte, come nota Pierluigi Petrobelli,²⁷ non può essere casuale, dal momento che è Zanetti stesso ad avere stabilito la sequenza dei disegni, che il ritratto di Bernacchi figuri per primo nell'album. Si tratta di una delle poche caricature a essere incollata a pagina intera,²⁸ segno evidente della preminenza strategica attribuita allo schizzo. Dunque, in un certo senso quel disegno potrebbe essere il frontespizio ideale del volume,²⁹ una sorta di manifesto dove Zanetti illustra, per sineddoche, con proposito didascalico, il contenuto di tutto l'album. Di più: quel foglio rivelatore potrebbe costituire una 'ideologica' dichiarazione di intenti, una presa di posizione precisa a favore di uno schieramento di critica al teatro alla moda.

Del resto, il ritratto ironico di Bernacchi e gli altri disegni zanettiani dedicati al teatro musicale corrente, ai suoi abusi e alle sue stravaganze, sono ascrivibili allo sterminato archivio di trattati polemici e *pamphlets* satirici che

25. TOSI, *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, cit., pp. 58-59. Benedetto Marcello lamenta l'abuso da parte dei virtuosi di «*Trilli, Appoggiature, Cadenze lunghissime*, etc. etc. etc.» (B. MARCELLO, *Il teatro alla moda* [1720], d'ora innanzi citato nell'edizione a cura di R. MANICA, Roma, Quiritta, 2001, p. 21). Il gusto per il virtuosismo, come noto, si impone con la cosiddetta 'aria tripartita con il *da capo* variato', la cui affermazione possiamo far risalire ad Alessandro Scarlatti (cfr. CELLETTI, *La vocalità*, cit., p. 48).

26. MARCELLO, *Il teatro alla moda*, cit., p. 22.

27. Cfr. P. PETROBELLI, *On 'Reading' Musical Caricatures: Some Italian Examples*, «*Imago musicae*», II, 1985, p. 137.

28. Le altre corrispondono ai ff. 48 (cfr. *Caricature di Anton Maria Zanetti*, cit., p. 90, scheda 253), 49 (cfr. ivi, pp. 90-91, scheda 254), 61 (cfr. ivi, p. 99, scheda 292), 67 (cfr. ivi, pp. 102-103, scheda 310), 71 (cfr. ivi, p. 105, scheda 319), 73 (cfr. *ibid.*, scheda 320), 75 (cfr. ivi, p. 107, scheda 325) dell'album Zanetti.

29. Cfr. PETROBELLI, *On 'Reading' Musical Caricatures*, cit., p. 137.

riempiono gli scaffali di quasi due secoli di letteratura musicale italiana. Nello sguardo appuntito degli schizzi di Zanetti, nella sua satira spassosa e aspra, imbrozzata e ficcante, prendono corpo i protagonisti sbertucciati di un mondo a lungo criticato, non di rado nella forma di strali moralistici e bacchettoni, quasi sempre pieni di pregiudizi e di pedanteria. Potremmo considerare le caricature zanettiane proprio come espressione, una delle tante, di questa campagna di critica, quando non di ostilità, al teatro lirico,³⁰ di cui Benedetto Marcello è agguerrito alfiere.

Nel 1720 l'uscita dai torchi de *Il teatro alla moda* si situa in «uno stato di generale decadenza» dell'«intero sistema del teatro».³¹ La satira marcelliana, troppo nota per aver bisogno di presentazione,³² è capostipite di un vero e proprio filone di genere, alimentato per tutto il secolo da commedie, intermezzi comici, drammi per musica giocosi dal gusto parodistico e metateatrale.

Nel *Teatro alla moda* il patrizio Marcello,³³ compositore di musica strumentale, poi vocale sacra, finemente imbevuto di cultura umanistica, autore dei *Salmi*, vicino all'Arcadia e agli ambienti accademici, osserva dall'alto in basso, con caustico sorriso, il teatro musicale del suo tempo, cui si sente estraneo.³⁴

30. Cfr. R. DI BENEDETTO, *Poetiche e polemiche*, in *Storia dell'opera italiana*, cit., VI (1988). *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, pp. 1-76.

31. L. ZORZI, *Venezia: la Repubblica a teatro*, in ID., *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, p. 264. Secondo lo stesso Zorzi, gli strali di Marcello avrebbero di mira il melodramma tra i due secoli (cfr. ivi, p. 266). Un'opinione solo in parte legittima: si pensi ad esempio al Vivaldi operista, bersaglio di Marcello nel frontespizio del suo volumetto, compositore 'alla moda' al servizio delle più 'basse' esigenze di palcoscenico (cfr. R. STROHM, *Vivaldi's Career as an Opera Producer*, in *Antonio Vivaldi: teatro musicale, cultura e società*. Atti del convegno internazionale [Venezia, 10-12 settembre 1981], a cura di L. BIANCONI e G. MORELLI, Firenze, Olschki, 1982, vol. I, p. 13). Oppure si pensi, per rimanere ai cantanti, alla voga crescente dei virtuosismi, culminanti con i nomi di Bordoni e poi di Farinelli, o, ancora, ai loro ingaggi sempre più faraonici e alle loro «pretensioni» denunciati da Bonlini proprio in riferimento agli anni Venti del Settecento (G.C. BONLINI, *Le Glorie della poesia, e della musica contenute nell'esatta notizia de teatri della città di Venezia, e nel catalogo purgatissimo de drammi musicali quivi sin hora rapresentati*, Venezia, Buonarrigo, 1730 [rist. anast. Bologna, Forni, 1979], p. 183).

32. Si rimanda qui alla fondamentale edizione del *Teatro alla moda* a cura di A. D'ANGELI (Milano, Ricordi, 1956).

33. Spesso nei trattati settecenteschi si parla di Benedetto Marcello come patrizio musicista (per esempio in quello di Stefano Artega: cfr. S. ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano. Dalla sua origine fino al presente*, Bologna, Carlo Trenti, 1783-1785 [rist. anast. Bologna, Forni, 1969], vol. I [1783], p. 311). L'epiteto 'patrizio' non è un semplice fregio decorativo indicativo di un blasone, è molto di più: sta a significare che il personaggio in questione è prima di tutto un patrizio, un aristocratico che si diletta di musica.

34. In realtà Marcello sembra cedere più volte alle lusinghe del teatro d'opera. Si sa che è l'autore del libretto, forse anche della musica, di *La fede riconosciuta*, dato al teatro nuovo di Piazza a Vicenza nel 1707; più incerta l'attribuzione del libretto e della musica di *Arato in Sparta*, che de-

Egli è musicista *d'antan*, proclive all'esercizio letterario ereditato dalla madre poetessa, Paolina:³⁵ un musicista-poeta di tradizione cinquecentesca, orgogliosamente dilettante.³⁶ Un'eccezione alla regola nella schiera dei compositori-artigiani del XVIII secolo,³⁷ mercenari del sistema delle imprese d'opera.

Le affinità tra Benedetto Marcello e Anton Maria Zanetti possono partire da qui, dalla condivisa condizione di superiorità rispetto all'oggetto teatrale che costoro prendono di mira. La rispettiva satira, letteraria e grafica, si basa su un'analogia disparità di livello – sociale innanzitutto – tra criticante e criticato: è la nobiltà che prende in giro il popolo e che dal suo palchetto privilegiato sputa sul parterre.

A ragione Ludovico Zorzi considera l'album di Zanetti l'«equivalente visivo» del *pamphlet* di Marcello, «ingentilito da un umore più benevolo e da una accentuata individuazione dei personaggi».³⁸ Un umore più benevolo, certo.

buttò al teatro di sant'Angelo il 4 gennaio 1710. Infine Marcello compone l'*Arianna*, su libretto di Vincenzo Cassani, eseguita al casino dei Nobili di Venezia nell'inverno tra il 1726 e il 1727 (cfr. E. SELFRIDGE-FIELD, *Marcello, Sant'Angelo, and 'Il teatro alla moda'*, in *Antonio Vivaldi: teatro musicale, cultura e società*, cit., vol. II, p. 534; ID., *A New Chronology of Venetian Opera*, cit., pp. 295-296; e P. DEL NEGRO, *Benedetto Marcello patrizio veneziano*, in *Benedetto Marcello: la sua opera e il suo tempo*. Atti del convegno internazionale [Venezia, 15-17 dicembre 1986], a cura di C. MADRICARDO e F. ROSSI, Firenze, Olschki, 1988, p. 28).

35. «Tra la nobiltà del tempo di Marcello, scrivere poesie era significativamente ritenuta occupazione più ammissibile della composizione di musica, e non si sa se egli prese mai una decisione risolutiva tra il perseguire la musica o la poesia: per un giovane nobiluomo con una formazione giuridica e di acuto intelletto, come da tutti riconosciuto, le vie per la gloria si estendono altrove» (SELFRIEDGE-FIELD, *Marcello, Sant'Angelo, and 'Il teatro alla moda'*, cit., pp. 533-534; mia la traduzione).

36. «Lo stesso Marcello avrebbe respinto con sdegno l'eventualità di essere inchiodato ad un mestiere [...]» (DEL NEGRO, *Benedetto Marcello patrizio veneziano*, cit., p. 24). «Il 'nobile dilettante' vedeva riconosciuta la propria nobiltà soltanto se e nella misura in cui rimaneva dilettante [...]» (ivi, p. 28).

37. Cfr. L. BIANCONI, *Condizione sociale e intellettuale del musicista di teatro ai tempi di Vivaldi*, in *Antonio Vivaldi: teatro musicale, cultura e società*, cit., vol. II, pp. 381-382.

38. ZORZI, *Venezia: la Repubblica a teatro*, cit., p. 265. Così anche William L. Barcham: «Le deliziose caricature di Zanetti incarnano perfettamente le taglienti parodie di Marcello, presentando spesso una parata di personaggi analoghi [...] e provocando una risata dopo l'altra, come il testo satirico del compositore» (W.L. BARCHAM, *Il teatro alla moda*, in *Tiepolo. Ironia e comico*, catalogo della mostra a cura di A. MARIUZ e G. PAVANELLO [Venezia, 3 settembre-5 dicembre 2004], Venezia, Marsilio, 2004, pp. 69-70). La minore 'benevolenza' della satira marcelliana rispetto a quella zanettiana si fonderebbe, nell'opinione di Ludovico Zorzi, sui presunti interessi personali rivendicati dal patrizio Marcello sul teatro di sant'Angelo, secondo una vecchia teoria di Remo Giazotto (cfr. *Vivaldi*, Milano, Nuova Accademia, 1965, pp. 119-120, 164-166). In realtà, come da tempo acquisito, tale teoria è infondata, perché basata sulla creduta parentela di Benedetto Marcello con i Marcello proprietari del piccolo teatro veneziano (si trattava di due rami dinastici distinti; cfr. N. MANGINI, *Sui rapporti del Vivaldi col Teatro di Sant'Angelo*, in

E tuttavia tra i due esiste una sintonia, di intenti e di mentalità. I figurini di Zanetti sembrano zampillare dalle pagine del *Teatro alla moda*: vi si nota, nella maggior parte dei casi, la stessa «amabile cattiveria»³⁹ aristocratica, il medesimo punto di vista un poco crudele. Mordente da vendere e voglia di ridere. Ridere amaro.

È perciò in larga misura ‘marcelliano’ il caravanserraglio di cantanti imparruccati e incipriati disegnati da Zanetti, colti davanti e dietro le quinte, sorpresi a pavoneggiarsi imbiancati dalle luci della ribalta o affaccendati in un retroterra di complotti, liti, furfanterie, scuse, capricci, aste, battibecchi, passi, movenze, buone maniere e ipocrisia. Zanetti osserva e mette alla berlina le esistenze di questi ‘animali’ da palcoscenico che si esibiscono con gesti affettati o espressioni patetiche in un tripudio seriale di stoffe, di gioielli, di ventagli, di nèi, di guanti, di specchietti, di lunghi strascichi e doni. Sembra che il suo album prenda vita a partire dalla chiassosa «rifa»⁴⁰ in cui si estinguono gli ultimi bagliori della visionaria kermesse descritta da Marcello nella sua satira.⁴¹ Una lotteria delle vanità che include «la Penna c’ha scritto il *Teatro alla Moda*».⁴² Sprazzi di autoreferenzialità divertita, presenti anche nell’album Cini dove, in un riepilogo simil-marcelliano di usi e convenienze del teatro d’opera corrente, spunta ogni tanto anche Zanetti, in autoritratto; o appaiono i suoi amici; o qualche altro sparuto personaggio che apparentemente c’entra poco. Per il resto solo cantanti e altre figure dell’ambiente musicale veneziano. Tutti pronti per entrare in scena.

Sfilano in rassegna il contralto milanese Giovanni Antonio Reina nella abusata parte «di *Prigioniero*, di *Schiavo*, etc.»⁴³ apparecchiato con corredo di tutto

Antonio Vivaldi: teatro musicale, cultura e società, cit., vol. II, pp. 266-267).

39. A. BETTAGNO, *Precisazioni su Anton Maria Zanetti il vecchio e Sebastiano e Marco Ricci*, in *Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo* (Udine, 26-28 maggio 1975), a cura di A. SERRA, Milano, Electa, 1976, p. 85.

40. MARCELLO, *Il teatro alla moda*, cit., p. 75.

41. Cfr. R. MANICA, *Introduzione* (ivi, p. xv).

42. MARCELLO, *Il teatro alla moda*, cit., p. 76.

43. Ivi, p. 23. La fortuna del ruolo di prigioniero o schiavo in ambito operistico si estende per tutto il Settecento, se anche Antonio Simone Sografi sente il bisogno di denunciarla nelle *Convenienze teatrali* (1794): «Finiscano una volta i vostri rondò con le catene, le vostre preghiere, i vostri sotterranei, nei quali vi mostrate al pubblico vezzosamente scapigliati [...]» (SOGRAFI, *Le convenienze*, cit., p. 106). Cfr. E. POVOLEDO, *Carcere*, in *Enciclopedia dello spettacolo* (1954-1968), Roma, Unedi-Unione Editoriale, 1975, vol. III, coll. 20-21; A. ROMAGNOLI, «*Fra catene, fra stili, e fra veleni...*» ossia *Della scena di prigionie nell’opera italiana (1690-1724)*, Lucca, LIM, 1995; A.L. BELLINA, *Pietro Metastasio: le sue prigioni*, in *Prigioni e paradisi. Luoghi scenici e spazi dell’anima nel teatro moderno*. Convegno di studi in ricordo di Umberto Artioli (Padova, 19-21 maggio 2010), a cura di E. RANDI et al., Padova, Esedra, 2011, pp. 45-58.

punto: viso beota incipriato vagamente scimmiesco, «*Abito ben carico di gioie*», «*Catene ben lunghe*»⁴⁴ che scintillano dalla mano guantata fino alla sottile caviglia (fig. 2).⁴⁵ Sotto di lui, nel medesimo foglio dell'album, canta a bocca semichiusa⁴⁶ una longilinea Marianna Benti Bulgarelli, detta la Romanina (fig. 3),⁴⁷ «*con Testa, Bocca e Collo storto continuamente*»,⁴⁸ mentre passa il ventaglio da una mano all'altra nel tentativo di liberare il braccio sinistro per sollevarlo in aria, come vuole la consuetudine (la 'convenienza') scenica, puntualmente irrisa nel *Teatro alla moda* («Dovrà con la frequenza possibile *alzare* in Scena ora il *destro* ora il *braccio sinistro*, *cambiando sempre dall'una all'altra mano il Ventaglio*, *sputando ad ogni pausa dell'Arie*»).⁴⁹

Sfogliando l'album Cini, sembra sempre di udire la voce del regista-ombra Marcello che ingiunge ai suoi cantanti raccomandazioni fintamente accorate. «Nell'*Arie* e *Recitativi d'azione* avverta bene di servirsi ogni sera de' stessi *Movimenti di Mano, Testa, Ventaglio* etc.»,⁵⁰ ed ecco la zanettiana Vittoria Tesi imitare con precisione le movenze della collega Romanina, compresa la torsione

44. MARCELLO, *Il teatro alla moda*, cit., p. 23.

45. Album Zanetti, f. 35, inv. 36574 (cfr. *Caricature di Anton Maria Zanetti*, cit., p. 71, scheda 174). Iscrizione sul r. della caricatura: «Rainin in S. Moisè, poi S. Angelo». Si tratta probabilmente del contralto milanese Giovanni Antonio Reina (o Raina), il quale, come osserva giustamente Bettagno, in breve tempo passò a esibirsi dal teatro di san Moisè a quello di sant'Angelo (cfr. *ivi*, p. 36, scheda 16). Gli allestimenti operistici che fanno da sponda al trasferimento del cantante non sono però l'*Armida abbandonata* di Giuseppe Maria Buini e Francesco Silvani e l'*Ulisse* di Giovanni Porta e Domenico Lalli, come annotato dallo stesso Bettagno (cfr. *ibid.*), ma *Antigono, tutore di Filippo, re della Macedonia* di Tomaso Albinoni-Giovanni Porta e Giovanni Piazzon (che debutta al San Moisè il 15 febbraio 1724) e il *Seleuco* di Giovanni Zuccari e Pietro Pariati (la cui prima *performance*, al Sant'Angelo, va in scena il 26 dicembre 1724). Cfr., per la cronologia, T. WIEL, *I teatri musicali veneziani del Settecento. Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia (1701-1800)*, Venezia, Fratelli Visentini, 1897 (rist. anast. Bologna, Forni, 1978), pp. 74 e 77; e, per una cronologia aggiornata, SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera*, cit., pp. 371-372, 376. Cfr. inoltre C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici, Indici-II, Cantanti*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1994, p. 550.

46. «Canterà nel Teatro con la *bocca socchiusa*, co' *denti stretti*; in somma farà il possibile *perché non s'intenda neppure una parola di ciò che dice [...]*» (MARCELLO, *Il teatro alla moda*, cit., p. 22).

47. Album Zanetti, f. 35, inv. 36577 (cfr. *Caricature di Anton Maria Zanetti*, cit., p. 72, scheda 177). Iscrizione sul r. della caricatura, in alto a sinistra: «La Romanina». Marianna Benti Bulgarelli, detta la Romanina, cantò a Venezia in varie occasioni. Non abbiamo elementi per stabilire a quale opera si riferisca la caricatura in questione. Per un profilo della 'Romanina' cfr. L. PANNELLA, *Benti, Maria Anna, detta la Romanina*, DBI, vol. VIII (1966), pp. 584-585 (ora anche on line).

48. MARCELLO, *Il teatro alla moda*, cit., p. 31.

49. *Ibid.*

50. *Ivi*, p. 35.

del collo (fig. 4).⁵¹ «Canterà tutte l'*Arie* battendole in Scena col *Ventaglio* o col *Piede*»,⁵² e «La Galletta» ubbidiente, munita da Zanetti del suo accessorio vez-zoso, scandisce il tempo aiutandosi con l'indice della mano sinistra e la minuta estremità che le spunta da sotto la gonna (fig. 5).⁵³ «Dimanderà *Fazzoletti* per *coprirsi dall'Aria*» una volta uscito «di Teatro»,⁵⁴ e Farinelli spilungone «in abito da viaggio», con cappello e bastone, si rammenta di portare una mano alla bocca per non prender freddo, considerando che la voce per un cantante è la vita, e bisogna averne cura (fig. 6).⁵⁵

Analogie puntuali. I ritratti letterari si affiancano a quelli grafici accomunati dalla stessa attenzione per i particolari più frivoli, per i dettagli. Ritratti al contrario, dove la scala dei valori è capovolta, messa a soqqadro dalla 'moda'. Al primo posto i costumi di scena, uno più pomposo dell'altro, sovraccarichi di accessori eterogenei e bizzarri. Penne e matite si affilano per descriverli con minuzia irridente e talvolta cordiale, delineando piume stratosferiche (figg. 7-8)⁵⁶ o manicotti giganti (fig. 9).⁵⁷ I cantanti di Zanetti si illudono con

51. Album Zanetti, f. 5, inv. 36414 (cfr. *Caricature di Anton Maria Zanetti*, cit., p. 35, scheda 14). Inscrizione sul r. della caricatura, in alto: «La Tesi»; in basso: «nell'Aut[u]nno 1718 in S. Angelo nel Drama intitolato Amor di figlia». L'opera *L'amor di figlia*, musica di Giovanni Porta, libretto di Domenico Lalli (riadattamento dell'originale di Giovanni Andrea Moniglia), debutta al teatro di sant'Angelo il 29 ottobre dell'anno citato nell'iscrizione. La Tesi, nei panni *en travesti* di Claudio, calca per la prima volta le scene veneziane. Per la cronologia dell'opera cfr. WIEL, *I teatri musicali veneziani*, cit., pp. 49-50; e cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera*, cit., p. 342.

52. MARCELLO, *Il teatro alla moda*, cit., p. 30.

53. Album Zanetti, f. 81, inv. 36733 (cfr. *Caricature di Anton Maria Zanetti*, cit., p. 109, scheda 333). Inscrizione sul r. della caricatura, in basso: «La Galletta». Cantante non altrimenti identificata (cfr. *ibid.*).

54. MARCELLO, *Il teatro alla moda*, cit., p. 31.

55. Album Zanetti, f. 38, inv. 36605 (cfr. *Caricature di Anton Maria Zanetti*, cit., p. 78, scheda 205). Inscrizione sul r. della caricatura, in alto a destra: «Farinello in abito da viaggio». «Una simile caricatura, già in collezione privata veneziana [lascio Giuseppe Roi; cfr. n. 4], ci permette di datare con precisione il disegno. Essa dice: 'Farinello in abito da viaggio la prima volta, che venne in Venezia'» (*ibid.*). Come noto, il famosissimo soprannista debutta a Venezia nel carnevale del 1729 nel *Catone in Utica*, musica di Leonardo Leo, libretto di Pietro Metastasio, di scena al teatro di san Giovanni Grisostomo (cfr. SARTORI, *I libretti italiani*, cit., vol. II [1990], p. 87, n. 5234; e cfr., per una cronologia aggiornata, S. CAPPELLETTO, *La voce perduta. Vita di Farinelli evirato cantore*, Torino, EDT, 1995, p. 194).

56. Album Zanetti, f. 7, inv. 36422 (cfr. *Caricature di Anton Maria Zanetti*, cit., p. 37, scheda 22; iscrizione sul r. della caricatura, in alto a destra: «Bernach»); album Zanetti, f. 75, inv. 36725 (cfr. *ivi*, p. 107, scheda 325; iscrizione sul r. della caricatura, in basso: «Campion» ossia Antonio Campioni detto Champion, ballerino e coreografo).

57. Album Zanetti, f. 35, inv. 36581 (cfr. *ivi*, p. 73, scheda 181). Inscrizione sul r. della caricatura, in alto a destra: «Benedettino». Cantante non altrimenti identificato (cfr. *ibid.*).

Tosi «di soddisfare il pubblico con la magnificenza dell'abito, senza riflettere, che la pompa ingrandisce egualmente il merito, e l'ignoranza». ⁵⁸ Così seguono passo per passo i dettagliati consigli dei sarti di Marcello: «Suggeriranno a *Tenori e Bassi* maestoso *Cimiero di varie Penne*; provvederanno «*le Virtuose di Coda lunghissima*», ⁵⁹ e così via. In un batter d'occhio, ecco il tenore Antonio Barbieri à la page con l'altissimo sbuffo di piume sull'elmo da antico romano, mozzato per necessità dalla cornice (fig. 10). ⁶⁰ Ecco la bassa e pettoruta Tesi che forse ha eseguito troppo alla lettera il suggerimento del sarto, e non si accorge di sconfinare nella caricatura contigua con i metri di stoffa in eccesso del suo vestito (fig. 11). ⁶¹ L'invaso è proprio Zanetti: il confronto con il suo autoritratto segaligno non aiuta certo la tozza cantante, la cui figura esce ancor più ridicola da questa invasione di campo (fig. 12), nonostante la venatura di affetto dell'autore: «Antonio M.^a Zanetti in Maschera, che fà la caricatura della sua Cara Sig.^a Germana Tesi» (così nell'autografa didascalia in calce al foglio). ⁶²

È innegabile che vi sia una cura particolare nell'impaginazione delle caricature nell'album. Un ordine, si è detto, premeditato dallo stesso autore dei disegni. Un autore un po' sadico, visto il gusto con il quale schiaccia l'obesa e tarchiata Turcotti tra le linee orizzontali della caricatura, e poi le incolla più sotto un nudo femminile che non ha bisogno di commenti (fig. 13). ⁶³ L'accostamento infierisce con cattiveria sulla innocua Giustina Turcotti, famosa pri-

58. TOSI, *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, cit., p. 119.

59. MARCELLO, *Il teatro alla moda*, cit., p. 51.

60. Album Zanetti, f. 8, inv. 36427 (cfr. *Caricature di Anton Maria Zanetti*, cit., p. 39, scheda 27). Inscrizione sul r. della caricatura, in alto a sinistra: «Barbieri». Dal debutto veneziano ne *La verità in cimento* (1720) di Antonio Vivaldi e Giovanni Palazzi-Domenico Lalli a *L'Olimpiade* (1738) di Giovanni Battista Pergolesi (arrangiamento di Johann Adolf Hasse) e Pietro Metastasio (adattamento di Carlo Goldoni), Antonio Barbieri si esibisce con assiduità sui palcoscenici lagunari (cfr. WIEL, *I teatri musicali veneziani*, cit., pp. 57 e 126; e cfr. SARTORI, *I libretti italiani*, cit., *Indici-II, Cantanti* [1994], pp. 48-49).

61. Album Zanetti, f. 82, inv. 36736 (cfr. *Caricature di Anton Maria Zanetti*, cit., p. 110, scheda 336). Inscrizione autografa sul r. della caricatura, in basso: «La Tesi in S. Gio: Grisostomo 1742 rappresentante la parte di Diana». La Tesi vesti i panni di Diana nella serenata a quattro voci *Endimione*, musica di Antonio Bernasconi, libretto di Pietro Metastasio, allestita appunto in quell'anno (cfr. *ibid.*; e cfr. SARTORI, *I libretti italiani*, cit., vol. III [1991], p. 22, n. 8851).

62. Album Zanetti, f. 82, inv. 36736-36737 (cfr. *Caricature di Anton Maria Zanetti*, cit., p. 110, schede 336-337).

63. Album Zanetti, f. 84, inv. 36742-36743 (cfr. *ivi*, pp. 112-113, schede 342-343). Inscrizione autografa sul r. della caricatura, in basso: «La Turcotti». Il commento del postillatore settecentesco nel foglio manoscritto allegato al principio dell'album recita: «Donna nuda grassissima come si osservano dipinte talvolta da Rubens e da Jordans» (trascritto in BETTAGNO, *Introduzione*, cit., p. 22).

madonna la quale, secondo Girolamo Zanetti,⁶⁴ «cantava molto bene; ma era difformemente grassa, a segno che non poteva muoversi». ⁶⁵ Della caricatura si trova un corrispettivo molto simile nell'album Smith,⁶⁶ con l'iscrizione sul *recto*: «la Turcotti l'anno 1742». ⁶⁷ La data consente di risalire all'opera di riferimento del disegno, *Bajazet*, di scena nell'autunno di quell'anno presso il San Giovanni Grisostomo con musica attribuita a Andrea Bernasconi su libretto di Agostino Piovene riadattato da Giacomo San Vitale. ⁶⁸ Curiosamente il disegno di Zanetti, che infiocchetta la Turcotti nel ruolo di Irene,⁶⁹ sembra rispondere a una domanda posta da Farinelli al conte Pepoli in una lettera dell'8 maggio 1742: «Di grazia mi dica un poco: la Turcotti è smacrita, o conserva quella sua grassezza smisurata? Io a questa gli desidero tutto il bene, poiché le sue maniere sono diverse dalle altre prime donne». ⁷⁰ Sembra proprio che la Turcotti si sia mantenuta tale e quale la conosceva Farinelli prima di partire per la Spagna. ⁷¹ Nell'album è in buona compagnia. Altre primedonne grassone spuntano nella galleria zanettiana (fig. 14), ⁷² insieme a castrati sottili che sembrano sul punto di piegarsi (fig. 15) ⁷³ oppure giganteschi con pance sorrette

64. Si tratta del secondo cugino di Anton Maria, fratello di quell'Anton Maria il giovane (1706-1778) che fu bibliotecario alla Marciana e noto letterato e giornalista (cfr. *Caricature di Anton Maria Zanetti*, cit., p. 112, scheda 342).

65. La descrizione si legge alla data 12 novembre 1742 delle *Memorie zanettiane* (G. ZANETTI, *Memorie per servire all'istoria dell'inclita città di Venezia [1742-1743]*, «Archivio veneto», n.s., xv [1885], to. xxix, fasc. 57, pp. 104-105).

66. Royal Library, inv. 7415 (cfr. CROFT-MURRAY, *Venetian Caricatures*, cit., pp. 181-182, scheda 194).

67. La scritta è autografa del console Smith (cfr. *ivi*, p. 181).

68. Cfr. WIEL, *I teatri musicali veneziani*, cit., pp. 138-139; e cfr. SARTORI, *I libretti italiani*, cit., vol. I (1990), p. 386, n. 3639.

69. Cfr. STEFANI, *Zanetti e Ghezzi*, cit., p. 133.

70. Lettera di Carlo Broschi Farinelli al conte Pepoli dell'8 maggio 1742 (in C. BROSCI FARINELLI, *La solitudine amica. Lettere al conte Sicinio Pepoli*, a cura di C. VITALI, con una nota di R. PAGANO, prefaz. e collaborazione di F. BORIS, Palermo, Sellerio, 2000, p. 180).

71. Nel 1737, per mediazione del conte di Montijo, ambasciatore spagnolo a Londra, Farinelli si trasferisce dall'Inghilterra presso la corte madrilenana di Filippo V e Elisabetta Farnese (cfr. V. DE MARTINI-J.M. MORILLAS ALCÁZAR, *Farinelli. Arte e spettacolo alla corte spagnola del Settecento*, Roma, Artemide, 2001, pp. 7-8).

72. Album Zanetti, f. 2, inv. 36404 (cfr. *Caricature di Anton Maria Zanetti*, cit., p. 32, scheda 4). Iscrizione sul *r.* della caricatura, in alto a destra: «La Mazzanti». Rosaura Mazzanti si esibisce a Venezia dal 1710 al 1725 (cfr. *ibid.*; per la cronologia si rinvia a WIEL, *I teatri musicali veneziani*, cit., pp. 26 ss.; e cfr. SARTORI, *I libretti italiani*, cit., *Indici-II*, *Cantanti* [1994], p. 422).

73. Album Zanetti, f. 61, inv. 36692 (cfr. *Caricature di Anton Maria Zanetti*, cit., p. 99, scheda 292). Iscrizione sul *r.* della caricatura, in alto a sinistra: «Valletta». Gaetano Valletta si esibisce nei teatri veneziani dal 1731 al 1735 (cfr. *ibid.*; e cfr. SARTORI, *I libretti italiani*, cit., *Indici-II*, *Cantanti* [1994], p. 659).

da paggi in allerta (fig. 16).⁷⁴ Ha ragione il postillatore settecentesco quando afferma che nell'album «gran parte di Attori famosi del suo tempo, si trovano collocati, non tanto pel morale gesto o portamento della Persona, quanto per i difetti fisici del corpo».⁷⁵ Zanetti, alla maniera dei Carracci,⁷⁶ prende benevolmente in giro i suoi cantanti a partire dalle loro fisionomie, soffermandosi ora su un'arcata di denti a castoro (fig. 17),⁷⁷ ora su un naso aquilino (fig. 18),⁷⁸ ora su un'altezza poco invidiabile (fig. 19).⁷⁹ Certi particolari somatici, così evidenziati, così riconoscibili, possono peraltro rivelarsi molto utili per integrare il ritratto del cantante di riferimento. I lineamenti esoticheggianti di Vittoria Tesi, per esempio – le labbra carnose, i seni prominenti, le rotondità – richiamano le origini africane della cosiddetta 'Moretta'⁸⁰ (figg. 20-21).⁸¹

74. Album Zanetti, f. 64, inv. 36700 (cfr. *Caricature di Anton Maria Zanetti*, cit., p. 100, scheda 300). Inscrizione sul r. della caricatura, in basso: «In S. Gio: G.mo Bernach nell'anno 1735 nel Demofonte». Antonio Bernacchi interpreta il ruolo di Timante nel *Demofonte* di Gaetano Maria Schiassi e Pietro Metastasio, andato in scena proprio nel teatro di san Giovanni Grisostomo (prima recita: 26 dicembre 1734). Per la cronologia dell'opera cfr. WIEL, *I teatri musicali veneziani*, cit., pp. 117-118; e cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera*, cit., pp. 442-443.

75. Questa osservazione è tratta dagli appunti manoscritti del tardo postillatore settecentesco dell'album Zanetti (in BETTAGNO, *Introduzione*, cit., p. 21).

76. La quasi unanimità della critica è oggi concorde nell'attribuire a Agostino e Annibale Carracci l'«invenzione» della caricatura (cfr. D. POSNER, *Annibale Carracci: a Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, London, Phaidon, 1971, vol. I, p. 66). L'antica testimonianza di Giovanni Atanasio Mosini ne attribuisce la paternità a Annibale (cfr. G.A. MOSINI, *Prefazione alla prima edizione*, in *Le Arti di Bologna di Annibale Carracci* [1646], a cura di A. MARABOTTINI, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1979², pp. LX-LXIII). Le caricature dei Carracci tendevano per lo più a mettere in risalto i difetti fisici dei soggetti prescelti.

77. Album Zanetti, f. 5, inv. 36415 (cfr. *Caricature di Anton Maria Zanetti*, cit., pp. 35-36, scheda 15). Inscrizione autografa sul r. della caricatura, in alto a sinistra: «Castorino». Antonio Castore è assiduo dei palcoscenici veneziani dal 1722 al 1737 (cfr. SARTORI, *I libretti italiani*, cit., *Indici-II, Cantanti* [1994], pp. 161-162).

78. Album Zanetti, f. 2, inv. 36405 (cfr. *Caricature di Anton Maria Zanetti*, cit., p. 33, scheda 5). Inscrizione sul r. della caricatura, in basso: «il Tenor da Padova fatto Prette». Cantante non altrimenti identificato.

79. Album Zanetti, f. 5, inv. 36417 (cfr. *ivi*, p. 36, scheda 17). Inscrizione sul r. della caricatura, in alto a sinistra: «La Cuzzona». Francesca Cuzzoni Sandoni si esibisce a Venezia in varie occasioni. Non ci sono elementi per stabilire in quale opera sia qui raffigurata. Per la cronologia si rinvia a SARTORI, *I libretti italiani*, cit., *Indici-II, Cantanti* (1994), p. 219.

80. In una lettera a Carlo Broschi Farinelli del 28 maggio 1749 Pietro Metastasio definisce la Tesi «la nostra impareggiabile africana» (P. METASTASIO, *Tutte le opere*, a cura di B. BRUNELLI, Milano, Mondadori, 1951, vol. III, p. 393). Il soprannome deriva alla cantante da quello del padre – 'il Moretto' – lacchè di origine africana al servizio del musico Francesco de Grandis (cfr. W. KIRKENDALE, *The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici. With a Reconstruction of the Artistic Establishment*, Firenze, Olschki, 1993, pp. 445-446).

81. Album Zanetti, f. 81, inv. 36732 (cfr. *Caricature di Anton Maria Zanetti*, cit., p. 109, sche-

Per non parlare delle sconclusionate *silhouettes* dei castrati, dovute agli effetti della orchietomia bilaterale.⁸²

Dettagli curiosi, come le guance gonfie della Tiziana, nell'atto forse di incamerare fiato prima di attaccare la nota iniziale dell'aria che la spomperà (fig. 22).⁸³ Si noti, in questo caso, l'importanza della didascalia di Zanetti, 'la Tiziana', soprannome di Lucrezia Baldini, la cantante familiare ai più soprattutto per la celebre 'scrittura' autografa di Vivaldi per un suo ruolo nel *Farnace* al teatro di sant'Angelo nel carnevale del 1727⁸⁴ (l'identificazione della Baldini in tre caricature zanettiane con il medesimo soggetto è qui avanzata per la prima volta).⁸⁵

A Zanetti bastano pochi tratti per cogliere l'essenza di un personaggio, per mettere a nudo i suoi difetti, la sua comicità involontaria. Lo stile è asciutto,

da 332; iscrizione sul *r.* della caricatura, in basso: «La braviss.^{ma} Tesi») e f. 39, inv. 36620 (cfr. ivi, p. 82, scheda 220; iscrizione sul *r.* della caricatura, in basso a sinistra: «La Tesi»). Vittoria Tesi è un'assidua dei palcoscenici veneziani. Nella fig. 20 è ritratta da Zanetti presumibilmente negli anni Venti (cfr. ivi, p. 109, scheda 332). Il disegno della fig. 21 può essere invece esattamente datato grazie al confronto che ho potuto fare con una quasi identica caricatura zanettiana dell'album Smith datata novembre 1741 (Royal Library, inv. 7413; cfr. CROFT-MURRAY, *Venetian Caricatures*, cit., p. 181, scheda 192). La data, appuntata in alto sul *r.* del disegno forse dallo stesso Smith (cfr. *ibid.*), consente di individuare con un certo margine di sicurezza l'opera di riferimento e il ruolo in cui la Tesi è ritratta nelle caricature 'gemelle': Cleopatra nel *Tigrane*, musica di Giuseppe Arena, libretto di Francesco Silvani riadattato da Carlo Goldoni e Bartolomeo Vitturi (cfr. WIEL, *I teatri musicali veneziani del Settecento*, cit., pp. 135-136; e cfr. SARTORI, *I libretti italiani*, cit., vol. v [1992], pp. 325-326, n. 23130). La prima rappresentazione dell'opera, che ebbe diciassette repliche, andò infatti in scena al teatro di san Giovanni Grisostomo il 18 novembre 1741 (cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera*, cit., p. 474).

82. Cfr. almeno G. GULLO, *La fabbrica degli angeli (parte iii). Per una iconografia scientifica del castrato*, «Hortus Musicus», III, 2002, 11, pp. 34-38.

83. Album Zanetti, f. 30, inv. 36533 (cfr. *Caricature di Anton Maria Zanetti*, cit., p. 62, scheda 133).

84. Venezia, Archivio di stato, *Avogaria di comun*, b. 4099, fasc. 13, c. 5r. (il contratto tra Antonio Vivaldi e Lucrezia Baldini è stato pubblicato per la prima volta in R. GIAZZOTTO, *La guerra dei palchi [seconda serie]*, «Nuova rivista musicale italiana», I, 1967, 3, p. 490).

85. Oltre alla caricatura registrata alla n. 81, v. album Zanetti, f. 23, inv. 36508 (cfr. *Caricature di Anton Maria Zanetti*, cit., p. 57, scheda 108) e f. 31, inv. 36542 (cfr. ivi, p. 64, scheda 142). «Quale cantante si nasconde sotto questo soprannome?», si chiedeva Bettagno nel suo catalogo del 1969 (cfr. ivi, p. 57). La Baldini è associata a tal soprannome nel libretto dell'*Arsace*, produzione operistica del Bonacossi di Ferrara del carnevale 1722, dove «Lucrezia Baldini la Tiziana» interpreta il ruolo di Rosmiri (Ferrara, Biblioteca comunale ariostea, MF.367.10; cit. in C. BINASCHI, *Il teatro Bonacossi. Cronologia e Indici*, in *I Teatri di Ferrara. Commedia, opera e ballo nel Sei e Settecento*, a cura di P. FABBRI, Lucca, LIM, 2002, vol. I, p. 314). In un noto manoscritto di Francesco Caffi alla Marciana, si legge in un appunto: «1722 Primadonna Baldini Lucrezia, detta la Tiziana Veneziana» (F. CAFFI, *Storia della musica teatrale in Venezia dal 1637 al 1797*, Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, Cod. It. IV, 747 [=10462], c. 9r.).

spigoloso.⁸⁶ La sua penna traccia linee tutte rette, o tutte curve, per definire i volumi di figurini che hanno la consistenza del cartone; sgocciola macchie di inchiostro che si rapprendono nelle pieghe dei tessuti, che colano lungo i contorni spavaldi dei tracciati angolosi; sparpaglia puntini o trattini sulla superficie del foglio in un sapiente dosaggio di pieni e di vuoti.⁸⁷ Sembra che non vi sia estro artistico e invece c'è. Le forme sdutte, disarticolate, rivelano anche la loro invidiabile scioltezza; e una certa urgenza di resa emerge dietro le linee sommarie e un po' sbilenche delle figure.⁸⁸

Del resto la «regressione a uno stile infantile o al semplice 'scarabocchio'»⁸⁹ è un'operazione consapevole, 'psicologica', per non dire programmatica. Zanetti usa la caricatura per denunciare la verità: l'«obliqua verità che 'si dice per scherzo'»,⁹⁰ senza il timore di essere presi sul serio. Ma che brucia, corrode come acido. Le sue critiche al teatro musicale solo all'apparenza assumono la leggerezza e la superficialità del loro oggetto. In realtà scavano nell'epidermide per arrivare profondo. Sembrano perdersi nel futile, nei ghirighori delle mode, e invece vanno dritte al nocciolo: trasformare i propri cantanti in 'mostri' ricordando che sono innanzitutto uomini. Che sono sì divi, ma mortali. Il riso come antidoto funziona a orologeria. Zanetti gonfia le crinoline delle virtuose per sgonfiarle sotto il peso del ridicolo. Innalza i «petits-mâtres fort jolis, fort suffisants» (così il presidente De Brosses)⁹¹ al rango di principi o di eroi di scena⁹² per poi umanizzarli nel fragore di una risata. Esagerare l'importanza del proprio bersaglio significa ridurla; sovradimensionare aiuta a ridimensionare.

Naturalmente, come in ogni commedia che si rispetti, non manca un fondo di amarezza, racchiuso in un sentimento di impotenza. A Zanetti in fondo

86. Cfr. STEFANI, *Zanetti e Ghezzi*, cit., p. 128.

87. Cfr. BARCHAM, *Il teatro alla moda*, cit., p. 71.

88. Cfr. STEFANI, *Zanetti e Ghezzi*, cit., p. 128.

89. G. PAVANELLO, «Tutta la vita, dal principio alla fine, è una comica assurdità», ovvero «il segreto di Pulcinella», in *Tiepolo: ironia e comico*, cit., p. 31.

90. Ivi, p. 15.

91. *Le président De Brosses en Italie. Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, a cura di M.R. COLOMB, Paris, Didier, 1858, to. II, p. 361.

92. Giusta la satira di Benedetto Marcello, i virtuosi continuano a interpretare nella vita i ruoli regali messi in scena, con effetto non poco ridicolo e irritante (cfr. MARCELLO, *Il teatro alla moda*, cit., p. 16). Come altri fortunati spunti marcelliani, questa immagine viene ripresa più volte nel corso del Settecento. Carlo Goldoni descrive beffardamente il cantante Caffariello mentre «il me salue avec le ton d'Alexandre» (C. GOLDONI, *Mémoires* [1783-1787], in *Id.*, *Tutte le opere*, cit., vol. I, p. 127). Gian Francesco Malipiero riporta un divertente estratto di Gaspare Gozzi dalla «Gazzetta Veneta», n. XLIV, nel quale un ballerino redarguisce un tale per aver osato dare del 'tu' a un virtuoso, aduso in scena a vestire i panni di re o di eroe (cfr. G.F. MALIPIERO, *I profeti di Babilonia*, Milano, Bottega di poesia, 1924, pp. 79-84).

quel teatro materiale e canoro sfugge. Una cosa è l'esercizio satirico, un'altra il mondo teatrale. Il primo risulta circoscritto all'*hortus conclusus* del caricaturista e della sua cerchia, il secondo comprende uno spazio dominato dal pubblico. Zanetti lo sa bene e sembra dircelo. In una caricatura epifanica (fig. 23),⁹³ il teatro fila via, letteralmente, sulle spalle di una figura allampanata di cantante, capo chino, schiena curva, in uscita di scena dopo l'ennesima incetta di ovazioni. Il cantante è Caffarelli (o Farinelli?): «Il celebre Caffariello che cantava a S. Giov Crisostomo, e porta via il Teatro: poiche finita la sua Aria si votava affatto», si legge nella didascalia non autografa.⁹⁴ È probabile che il pubblico non abbandonasse la più ambita sala veneziana («Le Théâtre de Saint Jean–Chrisostôme étoit alors le premier de la ville, où l'on donnoit les grands Opéras»),⁹⁵ ma si limitasse piuttosto a riprendere il consueto cicaleccio o le altre occupazioni mondane.⁹⁶ Fatto sta che più che una denuncia di questo o quel fenomeno, la caricatura sembra esprimere una dichiarazione di resa dell'autore. Resa nei confronti del potere del pubblico, del divismo del suo tempo (di tutti i tempi). Sempre in punta di humour, in puro stile Zanetti.

93. Album Zanetti, f. 67, inv. 36710 (cfr. *Caricature di Anton Maria Zanetti*, cit., pp. 102-103, scheda 310).

94. Bettagno avanza l'ipotesi che il riferimento a Caffarelli sia erroneo: «L'eleganza del vestire, la figura slanciata, la prominentezza del labbro superiore [...] mi fanno pensare per la somiglianza, a un altro celebre soprano del secolo, Farinello» (ivi, p. 103). Sylvie Mamy rincara il sospetto, parlando di probabile «lapsus» del postillatore (S. MAMY, *Il teatro alla moda dei rosignoli. I cantanti napoletani al San Giovanni Grisostomo ['Merope', 1734]*, in A. ZENO-D. LALLI-G. GIACOMELLI, *La Merope*, a cura di S. M., Milano, Ricordi, 1984, p. CI, n. 143). Questi i ruoli interpretati dal soprano Gaetano Maiorano detto Caffarelli (o Caffariello) negli allestimenti operistici al teatro di san Giovanni Grisostomo: Alessandro nella *Berenice*, musica di Francesco Araya, libretto di Domenico Lalli (1734); Artaserse nell'*Artaserse*, musica di Johann Adolf Hasse riveduta da Baldassarre Galuppi, libretto da Pietro Metastasio (1734); Trasimede nella *Merope*, musica di Geminiano Giacomelli, libretto di Apostolo Zeno riadattato da Domenico Lalli (1734); Epitide nella *Merope*, musica di David Perez, libretto da Apostolo Zeno (1750); Teseo nell'*Arianna e Teseo*, musica di Girolamo Abbos, libretto da Pietro Pariati (1751); Enea nella *Didone abbandonata*, musica di Gennaro Manna, libretto di Pietro Metastasio (1751) (cfr. SARTORI, *I libretti italiani*, cit., *Indici-II, Cantanti* [1994], p. 388; e cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera*, cit., pp. 402 ss.).

95. GOLDONI, *Mémoires*, cit., p. 36.

96. Per un diverso parere cfr. *Caricature di Anton Maria Zanetti*, cit., pp. 102-103, scheda 310. L'osservazione di Bettagno è ripresa da H. ORTKEMPER, *Angeli contro voglia. I castrati e la musica* (1995), trad. it. e curatela di A. GHILARDOTTI, Milano, Paravia, 2001, pp. 122-123.



Fig. 1. Anton Maria Zanetti il vecchio, Antonio Maria Bernacchi nel *Mitridate, re di Ponto*, 1723, penna e inchiostro bruno (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 36401).



Fig. 2. Anton Maria Zanetti il vecchio, Giovanni Antonio Reina «in S. Moisé, poi S. Angelo», 1724 ca., penna e inchiostro bruno (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 36574).



Fig. 3. Anton Maria Zanetti il vecchio, Marianna Benti Bulgarelli, detta la Romanina, s.d., penna e inchiostro bruno (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 36577).



Fig. 4. Anton Maria Zanetti il vecchio, Vittoria Tesi nell'Amor di figlia, 1718, penna e inchiostro bruno (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 36414).



Fig. 5. Anton Maria Zanetti il vecchio, «La Galletta», s.d., penna e inchiostro bruno su traccia di matita nera (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 36733).



Fig. 6. Anton Maria Zanetti il vecchio, Carlo Broschi detto Farinelli «in abito da viaggio», 1728-1734, penna e inchiostro bruno e bistro (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 36605).



Fig. 7. Anton Maria Zanetti il vecchio, Antonio Maria Bernacchi, detto «Bernach», s.d., penna e inchiostro bruno, rinforzato con inchiostro di china (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 36422).



Fig. 8. Anton Maria Zanetti il vecchio, Antonio Campioni detto «Campion», s.d., penna e inchiostro bruno rinforzato con bistro, su traccia di matita nera (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 36725).



Fig. 9. Anton Maria Zanetti il vecchio, «Benedettino», s.d., penna e inchiostro bruno (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 36581).



Fig. 10. Anton Maria Zanetti il vecchio, Antonio Barbieri, s.d., penna con inchiostro di china (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 36427).



Fig. 11. Anton Maria Zanetti il vecchio, Vittoria Tesi nella parte di «Diana», 1742, penna e inchiostro bruno su traccia di matita nera (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 36736).



Fig. 12. Anton Maria Zanetti il vecchio, Album Zanetti. Foglio 82. Particolare con Vittoria Tesi nella parte di «Diana» e Anton Maria Zanetti «in Maschera», 1742, penna e inchiostro bruno (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 36736-36737).



Fig. 13. Anton Maria Zanetti il vecchio, Album Zanetti. Foglio 84. Giustina Turcotti e Nudo femminile, 1742, penna e inchiostro bruno e di china su traccia di matita nera (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 36742-36743).



Fig. 14. Anton Maria Zanetti il vecchio, Rosaura Mazzanti, s.d., penna e inchiostro bruno (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 36404).



Fig. 15. Anton Maria Zanetti il vecchio, Gaetano Valletta, s.d., penna con inchiostro bruno (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 36692).



Fig. 16. Anton Maria Zanetti il vecchio, Antonio Maria Bernacchi nel *Demofonte*, 1735, penna e inchiostro bruno su traccia di matita nera (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 36700).



Fig. 17. Anton Maria Zanetti il vecchio, Antonio Castore, detto «Castorino», s.d., penna e inchiostro bruno (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 36415).



Fig. 18. Anton Maria Zanetti il vecchio, «Il Tenor da Padova fatto Prette», s.d., penna e inchiostro bruno su traccia di matita nera (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 36405).



Fig. 19. Anton Maria Zanetti il vecchio, Francesca Cuzzoni, s.d., penna e inchiostro bruno (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 36417).



Fig. 20. Anton Maria Zanetti il vecchio, «La bravissima Tesi», s.d., penna e inchiostro bruno su traccia di matita nera (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 36732).



Fig. 21. Anton Maria Zanetti il vecchio, «La Tesi», s.d., penna e inchiostro bruno su traccia di matita nera (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 36620).



Fig. 22. Anton Maria Zanetti il vecchio, Lucrezia Baldini, detta «la Ticianà», s.d., penna con inchiostro bruno su traccia di matita nera (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 36533).



Fig. 23. Anton Maria Zanetti il vecchio, «Il celebre Caffariello» al San Giovanni Grisostomo, s.d., penna e inchiostro bruno su traccia di matita nera (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 36710).